

The background is a solid purple color. It features several abstract geometric elements: a large white arc at the top, a red triangle on the left, a blue semi-circle at the bottom left, a black semi-circle at the top right, and a vertical white line on the right side. Two overlapping parallelograms are centered: a brown one on top and a yellow one below it. The text is placed on these shapes.

Nieszczere pole

Szkice o sztuce

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI

NIESZCZERE POLE

Szkice o sztuce

NIESZCZERE POLE

Szkice o sztuce

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI

Katowice 2015

Recenzent: Piotr Mróz

Projekt graficzny i projekt okładki: Anna Zabdyrska
Skład: Katarzyna Zabdyrska

Wydawca: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych
www.opcje.net.pl

© 2015 by Łukasz Białkowski
ISBN 978-83-64844-08-9

Druk: Drukarnia Progress sp. z o.o.
41-218 Sosnowiec-Klimontów, ul. Dobrzańskiego 99a
progress@ka.home.pl

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
w ramach środków na badania statutowe dla Wydziału Sztuki Uniwersytetu
Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie



Książka powstała w ramach projektu dofinansowanego
ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych
40-032 Katowice, Pl. Sejmu Śl. 1/419
stowarzyszenieiw@gmail.com

Biblioteka „Opcji” pod redakcją Aliny Świeściak, tom 22

SPIS TREŚCI

Wstęp — **9**

AUTONOMIA

Dwie strony jednej monety — **15**

Człowiek pogryzł psa. „Wolność twórcza” jako konsekwencja Kantowskiej figury geniusza — **21**

Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannella — **35**

KAPITAŁ SYMBOLICZNY

Trzy cytaty i kilka uwag o tym, jak można przegrać lub wygrać i dlaczego nie da się zremisować — **53**

O śmiechu za plecami — **57**

Gdy przedmioty wyrastają ponad inne — **63**

WSPÓLNOTA

Poziom zerowy alienacji, czyli co może sztuka bez konfliktu? — **79**

Muzeum osobliwości. Kto dziś jest *passé*? — **87**

Melancholia multimedialna? Estetyka relacyjna? — **93**

AUTOR

Kto pierwszy, ten lepszy, czyli autor jako uciekinier w dobie społeczeństwa cyfrowego — **103**

Sartre *versus* Blanchot. Spory wokół figury podmiotu twórczego we francuskiej estetyce połowy XX wieku — **109**

Ciało jako przedmiot praktyk ascetycznych w sztuce współczesnej (Opałka, Dudek-Dürer, Orlan) — **121**

ELEMENTY POLA

Queering Islam. Pewnego razu w Kandaharze — **135**

Wyjść z piekła modernizmu — **143**

Fantomowa zagadka, czyli jak poważnie rozmawiać o duchach — **151**

Przeszłość nas wyzwoli? Uwagi o rekonstrukcji jako strategii artystycznej w polskich sztukach wizualnych po roku 1989 — **159**

WSTĘP

WE współczesnej teorii sztuki i krytyce artystycznej dominują postawy holistyczne, pozwalające analizować działalność artystyczną w powiązaniu z innymi obszarami życia. Być może nie jest to zresztą wyznacznik tylko tak zwanych nauk o sztuce, ale całego pola kulturowego, które podlega wręcz absurdalnej specjalizacji i poszatkowaniu — dlatego też podejmowane są próby wypracowywania strategii mających scalić coraz bardziej rozszerzający się wszechświat zdefragmentaryzowanej wiedzy.

Miejsce estetyka, teoretyka czy krytyka sztuki, który w zaciszu swojego gabinetu samotnie opracowywał teorie i diagnozy, coraz częściej zajmują więc zespoły badawcze, analizujące wybrane zjawiska z wykorzystaniem interdyscyplinarnego transferu wiedzy. W tych okolicznościach figura autora jako jednostki podejmującej na własny rachunek wysiłek twórczy — będąca przedmiotem wielu ataków w powojennej teorii sztuki — podlega przekształceniom nie tylko w obszarze działalności artystycznej, lecz również na poziomie refleksji nad nią. Monografie — dokumentujące indywidualny wysiłek badawczy — są zatem coraz częściej wypierane przez prace zbiorowe, tomy pokonferencyjne lub publikacje mające raczej charakter raportów badawczych niż autorskich wypowiedzi. Innymi słowy, narracje o sztuce wypracowywane mozolnie przez poszczególnych teoretyków coraz wyraźniej rozpadają się na mniejsze historie, które dopowiadają i uzupełniają się nawzajem, nie roszcząc sobie pretensji do całościowych ujęć.

Być może postulat ograniczenia tego rodzaju roszczeń — czego konsekwencją wydaje się opowiadanie o sztuce z perspektywy szczegółu (co ważne, nie zawsze legitymizowane poprzedzającymi je dyskursami) — można też realizować poza rygiem pracy zespołowej. Może jedną z metod tego rodzaju badań byłyby publikacja tekstów jednego

autora — rozsianych po wielu czasopismach i katalogach wystaw, pisanych w różnym czasie i dla różnych czytelników. Wzajemnie wobec siebie zdystansowane, powstające w różnych kontekstach, oddające za każdym razem inną atmosferę zdarzeń, którym towarzyszyły, teksty te, zebrane pod wspólną okładką, również wzajemnie się dopowiadają i analizują te same problemy z różnych punktów widzenia. Tak właśnie postrzegam szkice zgromadzone w tej książce.

Powstawały one w ciągu kilku lat, w odmiennych kontekstach, i publikowane były w różnych miejscach: od tomów pokonferencyjnych (teksty naukowe), przez czasopisma poświęcone sztuce (recenzje) i magazyny kulturalno-artystyczne (eseje), po katalogi wystaw. Różnią się więc stylem i językową energią, ale wszystkie wybrane zostały zgodnie z taktyką przybliżania się i oddalania od analizowanych zjawisk, tak by ich nie zawłaszczać i nie domykać.

Pozornie sprawiają one wrażenie misz-maszu, ponieważ łączą ze sobą tak odmienne zjawiska jak twórczość Romana Opałki i praktyki partycypacyjne, spory na temat praw autorskich i zdjęcia talibów (znalezione w Kabulu przez Thomasa Dworzaka), estetyka relacyjna i strategie przepracowywania przeszłości w sztuce polskiej po 1989 roku. Ta wielość wątków podporządkowana została jednak centralnemu motywowi, jakim jest autonomia sztuki. Zebrane w tym tomie teksty są w gruncie rzeczy wypowiedzią na ten jeden temat. Polemiki wokół tego zagadnienia, jak też działalność artystyczna, która bierze je na warsztat, w moim przekonaniu ogniskują zjawiska konstytuujące współczesne pole sztuki. Stanowią wypadkową dzisiejszego sposobu myślenia o twórcy: o przypisywanych mu kompetencjach, zakresie wolności, odpowiedzialności, którą powinien (lub nie) na siebie przyjąć, w tym odpowiedzialności etycznej i prawnej. Determinują strategie i zachowania twórców przekładające się na wewnętrzne i zewnętrzne wobec pola sztuki hierarchie czy też proces gromadzenia kapitału ekonomicznego i symbolicznego. Decydują o kształcie instytucji wystawienniczych oraz postawach, jakie przyjmują one wobec publiczności,

szansach współdziałania z nią lub wyznaczaniu jej nieprzekraczalnych granic; zakresie przypisywanych jej kompetencji lub uznaniu ich braku. Wpływają na postrzeganie kultury wizualnej, jej historii oraz na strategię jej pracowania.

Autonomia to słowo fetysz. Zarówno dla tych, którzy podejmują wysiłki na rzecz jej przekroczenia, jak i dla tych, którzy podkreślają jej wagę, szczególnie wtedy, gdy idzie o kwestie prowokacji lub skandalu i podążającej za nimi cenzury. Ironia nowoczesnego i ponowoczesnego pola sztuki polega zresztą na tym, że przeciwnicy i zwolennicy autonomii artystycznej to często te same osoby. Nierzadko twórcy wkładający kij w mrowisko życia społecznego, by poza tę „nieznośną” autonomię wykroczyć, przed odpowiedzialnością za to „wykroczenie” uciekają przez furtki, które otwiera im właśnie autonomia. Podobnie zresztą postępują ci, którzy barykadują się za „czysto artystycznymi” problemami i wyrażając sceptycyzm wobec niewyspecjalizowanego odbiorcy, pragną mimo wszystko uznania przez rynek (desperacko szukając dostępu do kanałów dystrybucji i zbytu lub domagając się świadczeń społecznych na takich samych zasadach jak inne grupy zawodowe).

Warto się chyba zastanowić, w jakim stopniu postawy te nawzajem się wykluczają, na ile istnienie tej sprzeczności jest konstytutywne dla dzisiejszego pola sztuki i czy stanowi ono jego niezbywalną cechę. Innymi słowy, należy zadać pytanie o szczerść wołania współczesnych artystów o usunięcie granicy między sztuką a życiem i rozważyć, czy zarówno krytykowanie tego rozziewu, jak też jego pielęgnowanie nie są ruchami pozorowanymi.

AUTONOMIA

DWIE STRONY JEDNEJ MONETY

MINĘŁY czasy, gdy za obrazę moralności karano twardym łożem i postem, a na osoby dopuszczające się tego deliktu nakładano infamię i spadał na nie gniew mieszczuchów. Przypomnijmy, że właśnie taki wyrok otrzymał Günter Brus za niegodziwości, które popełnił w czasie akcji *Sztuka i rewolucja* w 1968 roku. Dzisiejsza publiczność zbyt przyzwyczała się do prowokacji w sztuce, by cokolwiek mogło jeszcze wzbudzać jej żywe reakcje. W tym zawieszeniu pomiędzy jałowym konsumowaniem autonomii zdobytej krwią, potem i ekskrementami a obojętnością wielu „społecznie zaangażowanych” artystów — choć żaden nie ośmielił się powiedzieć tego głośno — zgodziłoby się nawet na twarde łoże i post, byle tylko poczuć, że ktoś chce jeszcze na nich patrzeć, i by mieć pewność, że „żyją”.

Akcjonizm wiedeński jest dzisiaj nurtem historycznym, otoczony nimbem sławy i zasług przynajmniej tak wielkim jak broda Hermana Nitscha. Stanisław Ruksza, kurator wystawy *Akjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, w pełni świadomy tego faktu, postanowił sprawdzić, jak przebiegają granice historycznego oddziaływania tego ruchu. Postanowił więc porzucić postawę archiwisty czy archeologa i zdecydował się zapytać, co dzisiaj jest stawką artystycznej prowokacji. Dlatego też wszystkie obrzydliwości zarejestrowane przez Nitscha, Brusa, Schwarzkoglera i Muehla — z mieszczańską skrupulatnością skatalogowane w kolekcji Essl Muzeum — zawisły w MOCAK-u jak papierki lakmusowe. Czerwieniąc się od nadmiaru krwi, pytały: „Dokąd teraz?”.

Wystawa uderza świetnie ustawionym kontrastem między nadmiarem fekaliiów i innych wydzielin a „mieszczańską” elegancją ekspozycji.

zycji: zdjęć i obrazów zawieszonych z wręcz matematyczną dokładnością, precyzyjnie wykadrowanych oświetleniem i czekających na tyleż ciekawskie, co ostrożne spojrzenia widzów. Niestety efekt tej starannej ekspozycji psują opisy prac. Zamiast rzetelnych informacji — piszę to z przykrością — MOCAK zaserwował infantylne ekfrazy. Choć, jak można się domyślać, w intencji autorów miały one być „rozbłyskami” myśli, które ujawnią stan emocjonalny akcjonistów, okazały się pretensjonalną, domorośłą psychoanalizą. Wydaje się to warte podkreślenia, bo właściwie od początku swojego funkcjonowania MOCAK ma z opisami prac problemy.

Mocną stroną przedsięwzięcia jest towarzyszący mu katalog. Ta świetnie zrealizowana pod względem edytorskim publikacja, oprócz grzecznościowych formuł oficjeli, wprowadzenia kuratorskiego i analiz akcjonizmu podejmowanych przez kilku autorów, zawiera pierwsze tłumaczenia na język polski kilkunastu tekstów akcjonistów, a także — to jedna z jej największych zalet — przekłady doniesień prasowych, orzeczeń sądowych i — prawdziwy rarytas — ekspertyzy psychiatrycznej Brusa („[...] zdradza zaburzenia psychopatyczne, co oznacza, że nie potrafi on poradzić sobie z własnymi napięciami psychicznymi. Wyraźnie wykazuje on oznaki nadmiernie rozwiniętych mechanizmów agresji oraz silną skłonność do wchodzenia w konflikt z otoczeniem, środowiskiem i społeczeństwem”).

Jak wspomniałem, mając pełną świadomość, że akcjonizm wiedeński to zjawisko nieprzyzwoicie wręcz wyeksploatowane, Ruksza podjął próbę jego aktualizacji. W tekście wprowadzającym do wystawy kurator sugeruje, że działania akcjonistów wciąż mogą być uznawane za kulturotwórcze, szczególnie gdy spojrzymy na nie przez pryzmat relacji możliwego i realnego. Choć zazwyczaj traktujemy sztukę jako wytwarzanie sytuacji możliwych, które jako pewien model mogą wyznaczać kierunek działania lub stanowić punkt wyjścia do oceny rzeczywistości, to jednak powinniśmy raczej skupić się na tym, jakie konkretne rozwiązania sztuka proponuje.

Jeżeli jednak słyszymy od artystów — pisze Ruksza — że negują pewien stan rzeczy, powinniśmy zapytać, co dzieje się ze skutkami ich działania. Czy ich krytycyzm faktycznie jest krytyczny? [...] To nieprawda, że sztuka tylko stawia pytania, ona także daje odpowiedzi. Zatrzymana na etapie pytań — samego tylko działania krytycznego — jest w pewien sposób wykastrowana, zatrzymana na etapie estetyzacji i wysiłku zamiany treści w formę. A przecież w pracach wielu artystów można znaleźć zupełnie realne projekty rozwiązań czy trzeźwo sformułowane postulaty¹.

Ruksza sugeruje, że kiedy sztuka tylko stawia pytania, a unika odpowiedzi, pozostaje bezpiecznie zamknięta w ramach autonomicznych instytucji. Jeśli dobrze rozumiem kuratora, akcjonisci wiedeńscy potrafili udzielać odpowiedzi i wykraczać poza pewną naiwną umowność, którą gwarantuje poruszanie się w ramach *art worldu*. W tym kontekście można się zastanawiać, jakich to odpowiedzi udzielali i jaką odpowiedzią jest dzisiaj wystawa Rukszy.

Podążając za metodą innego znanego wiedeńczyka, Zygmunta Freuda, akcjonisci badali normalność, przyglądając się temu, co wcześniej zostało wyparte i ukryte. Z pozycji marginesów określali to, co standardowe. Jednak powtarzając pytanie, które stawia artystom Ruksza: „Co się stało ze skutkami ich działań?”, musimy stwierdzić, że odpowiedź na nie rysuje się dosyć mgliście. Oczywiście w porządku historycznym można wskazać szereg skutków: skandale, wpływ na innych artystów, wiele interpretacji, spora dokumentacja, wreszcie kolekcje oparte na tej dokumentacji. Lecz przecież nie o takie skutki chodzi. Kwestia dotyczy możliwości przekroczenia granic *art worldu*, czyli wyjścia dzięki działaniom artystycznym poza estetyczny nawias. Innymi słowy chodzi o pytanie, jaką ideę, pozwalającą się zaaplikować

¹ *Akcyjniści wiedeńscy. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, MOCAK, Kraków 2011, s. 39–41.

w działaniu, proponują nam akcjonisci. Ruksza nie daje w katalogu odpowiedzi na to pytanie, tak zresztą jak nie daje jej wystawa. Pozostajemy ciągle na etapie estetyzacji, czyli — jakkolwiek by to ująć — na poziomie oglądactwa.

Obawiam się (i mam wrażenie, że nie pozostaję w tym osamotniony), że rąbanie siekierą zdechłej owcy przed publicznością, oblewanie się jej krwią lub mazanie tą krwią płótna nie było i nie jest żadną realną propozycją, tak samo jak nie są nią publiczne wydalanie i masturbacja. Wątpię w to nie dlatego, że przemawia przeze mnie wstręt lub że z innego powodu potępiam podobne czynności. Jestem pewien, że zachowanie umowności tych gestów — pozostawanie w obszarze artystycznej autonomii — było warunkiem możliwości działań akcjonistów. Autonomia sztuki była (i jest) rewersem monety, której awersem była (i jest) prowokacja.

Po pierwsze, stale ewokowany w działaniach akcjonistów wątek autentycznego doznania, penetrowania psychicznych „głębin” to doprowadzenie do skrajności sięgającego w zakamarki psychiki romantycznego gestu twórczego — ekspresji, kategorii wypracowanej przez dziewiętnastowieczną mieszczańską estetykę i krytykę artystyczną. Tę samą, która tak zaciekle walczyła o autonomię sztuki. Stąd ewentualne „odpowiedzi” akcjonistów okazują się równie naiwne, jak prostoduszna wydaje się dzisiaj kategoria ekspresji. Być może dlatego trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia tyleż z prowokacją, co karykaturą. Karykaturalność działań akcjonistów oraz ich powiązanie z mieszczańską estetyką oglądactwa świetnie oddawał kilka lat temu program *Jackass* emitowany na kanale MTV, w którym grupa chłopaków przed wielomilionową publicznością co tydzień z rozbawieniem nacinała sobie skórę między palcami lub maltretowała własne jądra. Transgresja dokonywana przez ból stała się elementem kultury popularnej i pastiszem. Po drugie, wbrew temu, czego chciałby Ruksza, broniąc się przed oskarżeniami o naruszanie moralności, akcjonisci chętnie zasłaniaли się kategoriami „wolności artystycznej” i autonomii sztuki. Ich wypowied-

dzi — rozsiane również po całym katalogu wystawy — dowodzą, że w ich mniemaniu nie byli skrępowani żadną moralnością poza „moralnością sztuki”. Witamy w — jakże mieszczańskiej i pielęgnującej suwerenność artysty — estetyce Benedetta Crocego.

Wydaje się, że akcjonizm nie przyczynił się do zmian społecznych, ale do zmian samej sztuki: wzmocnił romantyczny mit, zgodnie z którym artyście wolno więcej, a razem z nim autonomię samej instytucji. Dlatego też trudno się dziwić, że Ruksza nie daje żadnych „odpowiedzi”, które byłyby równocześnie odpowiedziami akcjonistów wiedeńskich. „Odpowiedzi” być nie mogło, bo oznaczałyby ona wejście do „świata życia”. A to, jak wiemy, unicestwiłoby samą sztukę: w kulturze, w której sztuką może być wszystko, tylko ta wymaginowana autonomia gwarantuje swoistość. W efekcie buńczuczne wymachiwanie szabelką (penisem tudzież zdechłym jagnięciem) znajduje bezpieczną przystań w kolekcji profesora Essla. Akcjonizm kończy jak porządna mieszczańska sztuka, bo wyrastał z mieszczańskich wyobrażeń o funkcjonowaniu pola sztuki.

Wystawa Rukszy również nie chce dawać żadnych odpowiedzi. Kurator stwierdza jedynie, że „sztuka jako eksperymentalna droga poznania jawi się jako oferta tam, gdzie inne dziedziny bałyby się zaryzykować eksperyment, gdzie ogranicza je racjonalność, służąca na przykład w prostej linii gospodarcemu neoliberalizmowi”². Mamy tu do czynienia z ewidentnym „zdradzeniem się tekstu”: traktując sztukę jako wolny eksperyment, Ruksza dyskretnie zakłada jej wyjątkowość i autonomię wobec innych dziedzin życia. Ale dlaczego sztuka miałaby być wolna od gospodarczego neoliberalizmu, gdy inne dziedziny pozostają uwikłane w jego logikę? Jakie to cudowne właściwości decydują, że może ona funkcjonować poza uwarunkowaniami gospodarczymi? Dlaczego Ruksza odmawia możliwości eksperymentalnego poznania na drodze nauki? Jakie obszary życia są tak niepodatne na narzędzia

² Tamże, s. 39.

pojęciowe socjologii, antropologii lub eksperymenty w naukach ścisłych? W czym sztuka jest tutaj lepsza? Historia rozwoju nauki świadczy o takiej samej elastyczności myślowej, jaka według Rukszy jest typowa dla sztuki.

Ruksza chce sztuki zaangażowanej. Niestety, relacja między sztuką a społeczeństwem, przynajmniej w takim kontekście, jaki proponuje kurator *Przeciwnebieguny społeczeństwa*, to relacja wyłączna. Albo sztuka, albo społeczeństwo. Można odnieść wrażenie, że koncepcja Rukszy jest odbiciem idei stosowanych sztuk społecznych Artura Żmijewskiego, zgodnie z którą sztuka może być skutecznym i realnym działaniem, lecz by tak się stało, musi zrezygnować z „umownego” charakteru. Dlatego koncepcji Rukszy można zarzucić to samo co naiwniutkiemu pomysłowi Żmijewskiego: sztuka pozostaje zaangażowana tak długo, jak długo nie traci swojej autonomii. Z tego właśnie powodu mniej znaczy niż realne działanie: jest zaangażowana dopóty, dopóki może bezpiecznie skryć się za regułami, które sama ustala³, każe traktować się jako coś umownego, coś co nie wiąże się z proponowaniem prawdziwych rozwiązań. Z tej przyczyny sztuka zaangażowana co najwyżej ilustruje napięcia społeczne. W momencie gdy staje się ich elementem, zaczyna gwałtownie wymachiwać rękami, krztusić się i desperacko zerkać w stronę własnej autonomii⁴. Chce wrócić tam, skąd przyszła.

³ Przykładem sama kategoria wolności twórczej, która pojawia się w prawodawstwie, w zasadzie dublując kategorię wolności wypowiedzi.

⁴ Można odnieść wrażenie, że narzędzia pozwalające wybrnąć z tego pata posiada Santiago Sierra, dlatego że świadomie zakotwicza swoje działania w instytucjonalnej autonomii i ironicznie odnosi się do jej reguł.

CZŁOWIEK POGRYZŁ PSA

„Wolność twórcza”
jako konsekwencja
Kantowskiej figury
geniusza

GUILLERMO Habacuc Vargas w kącie pomieszczenia przywiązał chorego psa. Przez kilka dni nie dawał mu pożywienia ani wody. Tuż obok zwierzęcia rozsypał suchą karmę, ale łańcuch był zbyt krótki, by pies mógł się do niej zbliżyć. Głodzone zwierzę umierało kilka dni, a zapach jedzenia przygotował je o dodatkowe cierpienie¹.

Ta historyjka mogłaby posłużyć za kanwę noweli któregoś z iberoamerykańskich pisarzy. Jednak Guillermo Habacuc Vargas nie jest

¹ Kontrowersje związane z tym incydentem próbowali łagodzić tak dziennikarze, jak właścicielka galerii. Niektóre wersje wydarzeń mówią, że zwierzę uciekło, inne — że je wypuszczono. Pozostaje jednak faktem, że zwierzę głodzone przez kilka dni, a pokarm znajdował się w odległości, która uniemożliwiała psu dostęp do niego. Zob. D. Łagodzka, *Prawo-rządność sztuki*, „Fragile. Pismo Kulturalne”, nr 7 (1/2010).

Tytuł eseju został zapożyczony z polskiego tłumaczenia filmu *C'est arrivé près de chez vous* (1992) Rémiego Belvaux, który na początku lat dziewięćdziesiątych ze względu na paradoksalną stylistykę oraz obrazoburczy charakter wywołał na świecie dyskusję o granicach prowokacji w sztuce.

postacią literacką. Posiada dyplom akademii sztuk pięknych, zaś pomieszczenie, w którym znęcał się nad zwierzęciem, to galeria sztuki w mieście Managua, stolicy Nikaragui.

Analogiczne działania artystyczne można obserwować również w Polsce. W listopadzie 2009 roku — żeby wspomnieć jedno z ostatnich — w bytomskiej galerii Kronika podczas wystawy *Bytom-Ram-malah* prezentowano film, który również daje asumpt do myślenia o problemie znęcania się nad zwierzętami. Na filmie widzimy, jak do klatki z ptakiem włożony zostaje balon. Wolno napełniany powietrzem balon zajmuje coraz więcej przestrzeni. Przestraszony ptak szamocze się nerwowo aż do momentu, gdy balon przyciska go do prętów klatki i uniemożliwia ruch. W pewnej chwili balon pęka, film się kończy, a widz może zobaczyć powtórzenie tej kilkuminutowej sekwencji (Iyad Sabbah, *No Life no Death*, wideo, 2008).

Podobne zachowania — jeśli sprawca nie jest artystą, a przestrzeń, w której mają miejsce, nie jest galerią — spotykają się z poważnymi konsekwencjami. Są wówczas nazywane „znęcaniem się nad zwierzętami” oraz penalizowane. Gdy jednak sprawca posiada dyplom akademii lub należy do świata sztuki, reakcja jest dużo mniej zdecydowana. Tego typu zdarzenia wzbudzają dyskusję, ale ich karanie przez wielu — zwłaszcza przez przedstawicieli świata sztuki — uznawane jest za cenzurę.

Konflikt między etyką — lub mówiąc łagodniej: normami zachowania dominującymi w danej społeczności — a sztuką należy do symptomatycznych zjawisk kultury europejskiej w ostatnich dwóch stuleciach. Zarówno w XIX wieku, jak i w wieku XX zdarzały się procesy o obrazę moralności, która miała, jak twierdzili niektórzy, miejsce w sztuce. Na ławie oskarżonych zasiadały takie sławy jak Charles Baudelaire, August Strindberg czy Oskar Wilde. Wydaje się, że typowe dla potocznej świadomości wyobrażenia na temat artysty stale generują napięcie między światem sztuki a pozostałymi obszarami życia społecznego. Stąd celowo używam określenia „symptomatyczne zjawisko” — naznaczona konfliktem autonomizacja pola sztuki stanowi cechę

właściwą kulturze zachodniej, przynajmniej tej postaci, jaką przyjęła ona w ciągu ostatnich dwóch stuleci².

W niniejszej wypowiedzi chciałbym przyjrzeć się wyobrażeniom leżącym u podstaw tego konfliktu, ich obecności i oddziaływaniu. Sądzic można, że źródłem tego napięcia jest figura geniusza i kształt, jaki nadała jej estetyka Kanta. Dzięki niej tworzenie sztuki zostało wyróżnione pod względem etycznym i prawnym — pojawiła się kategoria „wolności twórczej”.

GENIUSZ, KAPRYŚNY DAR NATURY

Immanuel Kant, rozumiejąc piękno jako „to, co wyobrażone jest bez pojęć”³ i uznając, że „nie istnieje żadne prawidło, na zasadzie którego ktoś mógłby być zmuszony do uznania czegoś za piękne”⁴, stwierdził, że dzieło sztuki, w przeciwieństwie do innych artefaktów, posiada cechy, których nie można wywieść z reguł jego powstawania. Artefakt nazwany dziełem sztuki nie może na mocy definicji piękna powstać według jakichś wyznaczonych reguł, gdyż nie byłby wówczas dziełem sztuki pięknej⁵. Kant, redefiniując podstawowe elementy sytuacji estetycznej — wartość estetyczną i dzieło sztuki — sprawił, że wyrażenie „sztuki piękne” okazało się wewnętrznym sprzeczne.

Szansę na uniknięcie paradoksalności tego określenia Kant dostrzegł we właściwościach aktu twórczego. Na kilkunastu stronach *Krytyki władzy sądzienia* naszkicował koncepcję, według której artysta działa powodowany siłą swojego talentu, będącego darem natury. To natura *każdorazowo* ustanawia reguły dla sztuki poprzez spontanicz-

² Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2005.

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałeczki, PWN, Warszawa 2004, s. 74.

⁴ Tamże, s. 83.

⁵ „Pojęcie sztuki pięknej nie pozwala jednak na to, by sąd o pięknie jej wytworu wyprowadzany był z jakiegoś prawidła, którego racją determinującą byłoby jakieś pojęcie i [które] tym samym zakładałoby u podstawy pojęcie sposobu, w jaki wytwór ten jest możliwy”. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 231—232.

ną aktywność twórcy, który „nie wie, skąd się biorą u niego idee [...] dzieła, nie jest też w jego mocy tego typu idee dowolnie czy planowo wymyślać i przekazywać innym”⁶.

Z punktu widzenia estetyki Kanta kaprysy talentu fundują autonomię sztuki w stosunku do intersubiektywnie komunikowalnego poznania i etyki. Przedmiot aktu twórczego — piękno — wymyka się poznaniu, dlatego że język nie może zapośredniczyć jego doświadczenia. Kantowski opis aktu twórczego plasuje go również poza etyką, gdyż — mówiąc w dużym skrócie — akt twórczy nie podlega ocenie wedle imperatywu kategorycznego. Jako aktywność spontaniczna i kierowana regułami *każdorazowo* ustanawianymi przez naturę nie jest postępowaniem, a więc działaniem według zasad, które mogłyby stać się prawem powszechnym.

Kantowski akt twórczy sam jest swoim własnym uzasadnieniem, a jego *každorazowo* ustanawiane prawa stanowią jedyną legitymizację istnienia dzieł sztuki. Stąd figura geniusza — w świetle, w którym przedstawił ją Immanuel Kant — sprzyjała procesowi autonomizowania się pola sztuki wobec pozostałych pól kulturowych. Ów proces szczególnie interesująco przedstawił Pierre Bourdieu w *Regułach sztuki*, gdzie przeanalizował go, biorąc pod uwagę relacje z polem ekonomii. Niemniej zjawisko to dotyczy również wielu innych obszarów kultury. Pole sztuki (artyści, estetycy, krytycy i historycy sztuki, biografowie, wykładowcy akademii itp.) odrzucało roszczenia religii, prawa, nauki czy etyki, rezerwując dla siebie prawo określania kryteriów „dobrej” i „złej” sztuki.

Takie rozumienie aktu twórczego — plasujące go poza zakresem poznania pojęciowego i etyki — zyskało popularność w XIX wieku. Figura geniusza — ewokowana nieustannie przez dyskurs krytyczno-artystyczny, wypowiedzi estetyków i samych artystów — głęboko wpłynęła na postrzeganie społecznej roli twórcy w kulturze zachodniej. Jeszcze w pierwszych dekadach XX wieku Benedetto Croce

⁶ Tamże, s. 230.

wciąż głosił moralną, poznawczą i utylitarną autonomię sztuki, pisząc, że „unicestwić artystę jest niemożliwością metafizyczną”. Wnosząc z nakładów jego książek, owe poglądy musiały doskonale wpisywać się w intelektualne zapotrzebowanie epoki⁷.

Współczesny dyskurs krytyki artystycznej, historii sztuki oraz estetyki uznaje jednak takie wyobrażenia — jak się wydaje, niesłusznie — za już przepracowane, przebrzmiałe, wręcz skompromitowane i wyrugowane z potocznej świadomości. By tego dowiedzieć, przywołuje się zwykle historię takich ruchów jak Arts & Crafts Movement, Bauhaus, happening, sztuka interaktywna, w naszych rodzimych warunkach na przykład socrealizm, grupy Praesens i Blok, które zmierzając do przewartościowania roli sztuki, przemodelowały jednocześnie wizerunek artysty. Odchodząc od elitarystycznej wizji twórcy, który zamyka się w „wieży z kości słonowej”, podkreślały one demokratyczne aspekty działalności artystycznej i mówiły o niej w kategoriach zdefiniowanego misją społeczną *zawodu*.

Jeśli chodzi o proces podważania roli podmiotu twórczego w relacji z dziełem i odbiorcą, wskazuje się przede wszystkim tradycję francuskiej krytyki literackiej i filozofii. Kluczowymi tekstami wymienianymi w tym kontekście są *Przestrzeń literacka* Maurice’a Blanchota oraz pozostający pod wpływem tej książki króciutki esej Rolanda Barthes’a *Śmierć autora*. Twórca okazuje się tutaj pozbawiony możliwości sprawowania kontroli nad medium, zaś jego autonomia przekreślona zostaje przez językowe i kulturowe determinanty.

Choć wśród ekspertów kategoria geniusza uchodzi za dawno przebrzmiałą i zmarginalizowaną, w potocznych opiniach nadal

⁷ W latach trzydziestych XX wieku Henryk Elzenberg w tekście zatytułowanym dosadnie *Zły estetyk i jego sława* pisał z irytacją, że często pytany jest, „co poza Crocem warto jeszcze czytać z estetyki?”, jakby na Crocem estetyka się skończyła (zob. H. Elzenberg, *Zły estetyk i jego sława*, w: tenże, *Pisma estetyczne*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999). Irytacja Elzenberga świadczy o tym, że poglądy włoskiego filozofa trafiały na podatny grunt, skoro nawet w dalekiej Polsce prowokowały podobne pytania. W obrębie oddziaływania koncepcji Crocego znajdowała się nie tylko Europa, lecz również USA, do których jeździł zapraszany z odczytami. Popularność Crocego dowodzi, że jego poglądy doskonale wpisywały się w intelektualną atmosferę epoki i silnie wpłynęły na dominujący na początku XX wieku paradygmat myślenia o sztuce.

określa ona model istnienia twórcy. Można również uznać, że wciąż istotnie wpływa ona na sposób, w jaki sami artyści określają własną rolę w przestrzeni społeczno-kulturalnej. Innymi słowy, Kantowskie ujęcie aktu twórczego, które lokuje postać twórcy poza kontekstem etycznym i poznawczym, wciąż oddziałuje na kształt współczesnej kultury. Dlatego właśnie uznanie, że akt twórczy plasuje się poza sferą etyki, było tak ważnym rozstrzygnięciem. Owa idea zadomowiła się w zbiorowych wyobrażeniach i zaczęła pełnić funkcję kulturotwórczą — wpływać na kształt instytucji społecznych, dystrybucję kultury i sytuację obywateli wobec prawa.

NIEZALEŻNOŚĆ TO MIT

Wilhelm Sasnal, jeden z najpopularniejszych współczesnych polskich artystów, wyznaje, że jego celem jest „demitologizować pozycję artysty jako natchnionego pięknoducha”⁸, a Zbigniew Preisner głosi, że „niezależność to mit”⁹. Świadczy to o tym, że wypracowana przez romantyzm figura nadal stanowi punkt odniesienia — kategorię, na podstawie której artyści dokonują autoidentyfikacji — nawet jeśli pojawia się ona tylko po to, by mogli ją odrzucić.

Figura geniusza obecna jest w wypowiedziach artystów nie tylko *explicite*. Zasięg jej oddziaływania jest znacznie szerszy, jej ślady odnajdujemy nawet w prawodawstwie.

Zespół kodeksów prawnych, konstytucja i wszelkie inne kodyfikacje prawne stanowią ciekawy obszar badawczy. Obrazują one wartości, które wedle prawodawcy są niezbywalne dla danej kultury, dlatego powinny być strzeżone bądź wprowadzane w życie. Jeśli przyjąć, że prawodawcy są przedstawicielami społeczeństwa, można by uznać, że

⁸ *Jestem pewien, że kultura potrzebuje takiego Sasnala*, z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Maciej Mazurek, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 225.

⁹ *Niezależność to mit*, ze Zbigniewem Preisnerem rozmawia Michał Mendyk, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” z 22.01.2010.

ich intencje odzwierciedlają wartości obowiązujące w danej kulturze. Nawet kiedy owe wartości nie są powszechnie uznawane, pozostają wyrazem intencji tego, kto ma moc wpływania na kształt życia społecznego. W tej perspektywie ślady figury geniusza w prawodawstwie oznaczałyby, że owa figura wciąż oddziałuje na współczesność.

Na zależność między obszarem prawa a wyobrażeniami podmiotu twórczego wskazywał już Michel Foucault. W eseju *Kim jest autor?* zauważył, że prawa autorskie pojawiają się w XVIII wieku, czyli — jak pisze Foucault — wraz z nastaniem epoki klasycyzmu¹⁰. W jego ujęciu pojawienie się praw autorskich stanowiło jeden z przejawów wyłaniania się nowoczesnego pojęcia podmiotowości, stanowiącej perfidną kategorię, która pod hasłem humanizmu, przyrodzonej godności i niezbywalnych praw niosła zniewolenie i „karceralny” model życia społeczno-politycznego. W foucaultiańskiej perspektywie pisana pod koniec XVIII wieku *Krytyka władzy sądzenia* byłaby więc tworem tej samej epoki, tego samego klimatu intelektualnego, który zrodził prawa autorskie i „uniwersalne” prawa człowieka.

Przyjrzyjmy się zjawiskom, z którymi mamy do czynienia tu i teraz — we współczesnej Polsce ostatnich lat. Należy do nich powstanie w 2008 roku portalu internetowego o nazwie *Indeks 73* (www.indeks73.pl). Jak deklarują jego autorzy — a wśród nich czołówka polskich krytyków sztuki i kuratorów — jest to „ogólnopolska inicjatywa środowisk kulturotwórczych na rzecz obrony konstytucyjnej *wolności twórczości artystycznej* [podkreślenie — Ł.B.] i badań naukowych”. Następnie przekonują:

Zamierzamy na nowo przeanalizować obszary wolności i represji oraz zdefiniować obecne zagrożenia swobodnego dostępu do tworzenia, remiksowania i rozpowszechniania dóbr kultury. Proponujemy konkretne

¹⁰ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewańska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 209.

działania, które badają i zapobiegają cenzurze, wprowadzają systemowe zmiany w prawie, wspierają ruch wolnej kultury oraz przywracają do obrotu kultury pojęcia dobra wspólnego i interesu publicznego.

W praktyce działalność autorów strony polega na informowaniu o przypadkach cenzury, ograniczania swobody artystów czy zwalniania pracowników państwowych galerii ze względu — jak sugerują twórcy witryny — na promowaną przez nich sztukę.

Autorzy strony powołują się na artykuł 73. Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej (stąd też pochodzi jej nazwa). W tym artykule po raz pierwszy w historii polskich konstytucji pojawiła się kategoria „wolności twórczej”. Brzmi on następująco: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”. Powołując się na ten krótki, lecz brzemienny w skutki zapis, przedstawiciele świata sztuki bronią wszelkich działań artystycznych, które mają prowokacyjny charakter i — generalnie rzecz ujmując — wywołują napięcia między obszarem pola sztuki a obszarem etyki czy moralności.

Kwestia dotyczy więc kategorii „wolności twórczej” i jej legitymizacji w prawodawstwie. Sam świat sztuki jest tu podzielony. Pojawiają się głosy, które optują za uchyleniem owej kategorii, oraz głosy przeciw jej uchyleniu. Wśród pierwszych wyróżnia się wypowiedź Pawła Leszkowicza, który zauważa: „Artysta nie ma specjalnej dodatkowej wolności, ma jedynie własne medium wypowiedzi. Kwestionowanie wartości i norm winno być cechą każdej refleksji i nie ma nic wspólnego ze specyfiką sztuki. Wolność wypowiedzi, w którą wpisuje się sztuka, jest jedną z podstawowych wartości kultury praw człowieka”¹¹. Przeważają jednak opinie, wedle których owa kategoria posiada ma-

¹¹ P. Leszkowicz, *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, „Obieg” z 18.07.2006, <http://www.obieg.pl/teksty/5766> [data dostępu: 19.09.2014].

giczną moc umieszczania zachowań artystów poza kontekstem etyki. Na przykład Izabela Kowalczyk zastanawia się, czy „pytając o etykę, nie brniemy w ślepią uliczkę czy pułapkę i czy faktycznie wciąż jeszcze rozmawiamy o sztuce i jej znaczeniach”¹². „Wolność twórcza” stanowi zatem kategorię, wokół której toczy się dyskusja w sytuacjach, gdy opinia publiczna (tak samo jak świat sztuki) próbuje uporać się z działaniami podobnymi do tych przywołanych na wstępie. Niezależnie od tego, czy argumentuje się za, czy przeciw, potwierdza się silną pozycję tej kategorii, jeśli chodzi o definiowanie społecznej roli artysty.

Znaczenie tej kategorii — a nawet sama jej obecność — w prawodawstwie może jednak budzić pewne zdziwienie. Otóż w artykule 53. Konstytucji RP w punkcie pierwszym czytamy, że „każdemu przyznaje się wolność sumienia i religii”, natomiast w kolejnym, 54. artykule, w punkcie pierwszym, że „każdemu zapewnia się wolność wyrażania swoich poglądów oraz pozyskiwania i rozpowszechniania informacji”, a w punkcie drugim ponadto, że „cenzura prewencyjna środków społecznego przekazu oraz koncesjonowanie prasy są zakazane. Ustawa może wprowadzić obowiązek uprzedniego uzyskania koncesji na prowadzenie stacji radiowej lub telewizyjnej”. Są to artykuły, które gwarantują wolność sumienia i wolność wypowiedzi. Stanowią one instrumenty służące do obrony przed wszelkimi próbami ograniczania swobód jednostki: w zakresie wyznawanego przez nią światopoglądu, podejmowanych działań i głoszonych opinii. Wobec tego powstaje pytanie, na jakiej zasadzie wyróżnia się dodatkowo kategorię „wolności twórczej”. Innymi słowy, dlaczego wypowiedzi artystyczne (jak również uwzględnione w artykule 73. wypowiedzi naukowców) pod względem swobód obywatelskich miałyby różnić się od innych typów wypowiedzi i skąd wynika potrzeba, by formułować dla nich odrębny artykuł? Ujmując tę kwestię jeszcze inaczej:

¹² I. Kowalczyk, *Osądzać czy negocjować. Czyli powracający spór o znaczenie sztuki krytycznej*, „Obieg”, 31.07.2006, <http://www.obieg.pl/teksty/5898> [data dostępu: 19.09.2104].

dłaczego na mocy prawa wypowiedziom artystycznym przyznaje się większy zakres swobody niż innym komunikatom pojawiającym się w przestrzeni publicznej?

Wyróżniając pewne instytucje, prawodawstwo odzwierciedla przekonania społeczności, która powołała je do życia — wyobrażenia odnośnie do równości płci, podziału władzy, instytucji społecznych itp. Zasady, na mocy których wyróżnia się w prawodawstwie pewne kategorie i relacje z prawem zwyczajowym, są niezwykle interesującym zagadnieniem dla antropologów i socjologów kultury. Filozof estetyk powinien natomiast zapytać, jak „wolność twórcza” sytuuje się wobec takich kategorii jak „wolność sumienia” i „wolność słowa”.

JAKA „PRZYSZŁOŚĆ PEWNEGO ZŁUDZENIA”?

Trzeba zauważyć, że w kontekście związków z Kantowską figurą geniusza słowo „wolność” w wyrażeniu „wolność twórcza” używane jest dość specyficznie. Podczas gdy ostatni termin składający się na to wyrażenie — „twórczość” — intuicyjnie odsyła do sfery działalności artystycznej, znaczenie pierwszego — „wolność” — kłóci się z narzucającymi się intuicjami. Jeśli pojęcie wolności uznamy za konstytutywne dla uformowania jakiegokolwiek moralności, to w omawianym przypadku „wolność” umieszcza „twórczość” poza kontekstem etyki. Wolność nie oznacza tutaj warunku nadania działaniu statusu etycznego, lecz — wręcz przeciwnie — gwarantuje możliwość funkcjonowania twórczości poza obszarem tego, co etyczne. Wolność nie stanowi tu zatem warunku możliwości etyki, lecz pretekst do sytuowania się „poza dobrem i złem”.

Prawdopodobnie w tej mierze, w jakiej jej interpretacje pozwalają plasować działania artystów poza kontekstem etyki, kategoria „wolności artystycznej” jest spadkiem po figurze geniusza. Stanowi ona konsekwencję popularności elitarystycznych wyobrażeń dotyczących

społecznej funkcji artysty — przekonani, które mając swoje źródło w dyskursie artystycznym, zabrnęły „pod strzechy”. Stały się typowym elementem artystycznych biografii, narracji tworzonych przez historyków i krytyków sztuki. Wyobrażenia te najpierw zmieniły, a następnie z pokolenia na pokolenia umacniały wyróżnioną pod względem etycznym pozycję artysty na tle pozostałych ludzkich aktywności. Zinternalizowane w procesie socjalizacji, stały się również elementem wyobrażeń prawodawców.

Jeśli uznamy kategorię „wolności twórczej” za pochodną figury geniusza, zasadne wyda się pytanie o jej miejsce we współczesności. Czy kategoria ta, pochodząca z odmiennego kontekstu społeczno-historycznego, możliwa jest do utrzymania? Czy używając jej, świat sztuki, jak również prawodawstwo, nie popada w socjohistoryczne rozchwianie? Czy figura uformowana w innym systemie ekonomicznym, odmiennym układzie sił społecznych, innej obyczajowości i — co w tym kontekście najważniejsze — odwołująca się do radykalnie różnej estetyki niż ta, która dominuje obecnie, nie prowadzi nas w stronę nierozwiązywalnych problemów? Są to kwestie, które pojawiają się, gdy pytamy o zasadność wyróżniania „wolności twórczej” na tle innych praw i swobód obywatelskich.

Wątpliwości te narzucają się przede wszystkim ze względu na estetyczne korzenie kategorii „wolności twórczej”. Bez nich — bez zaplecza, które daje jej Kantowska definicja piękna — kategoria „wolności twórczej” jest trudna do utrzymania. Wedle Kanta wyjątkowy status aktu twórczego wiąże się z nieuchwytnym — niedającym się zapośredniczyć pojęciowo — charakterem piękna. Artysta znajduje się poza sferami poznania i etyki w związku z tym, że materia, z którą ma do czynienia, nie pozwala na jej racjonalną „obróbkę”.

Tymczasem na przestrzeni dwóch stuleci, które dzielą nas od *Krytyki władzy sądzienia*, rola „piękna” w sztuce była wielokrotnie podważana. Również romantyczna wiara w wyjątkowość gestu twórczego, która legitymizowała postulat „wolności twórczej”, została zrewalo-

ryzowana. Symptodem sztuki współczesnej jest postępująca intelektualizacja i racjonalizacja¹³. „Wolność twórczą” odseparowano zatem od jej estetycznych korzeni, zaś racjonalne uzasadnienie jej istnienia w nowym, intelektualistycznym kontekście wydaje się kłopotliwe.

Problemy typowe dla sztuki, która odcina się od kategorii piękna lub generalnie „wartości estetycznych”, pojawiają się również w odniesieniu do twórczości i „wolności twórczej”. Analogicznie do pytania, czym jest dzieło sztuki, zadanego przez Duchampowską *Fontannę*, można postawić pytanie o twórczość i jej granice. W omawianym tutaj kontekście trudno byłoby wskazać działania, które podpadają pod artykuł 73. naszej Konstytucji. A dalej, skoro pytamy, czym różni się pisuar w galerii od pisuaru poza galerią, można również zapytać, dlaczego dręczenie zwierzęcia przez artystę należy uznać za dzieło sztuki, pozwalając mu na prezentowanie pracy w galerii, a osobie nieposiadającej dyplomu akademii wymierzyć karę. Dlaczego progi galerii miałyby stanowić magiczną granicę, za którą następuje „transsubstancjacja” występu w cnotę?

Ponadto — i tutaj znów daje o sobie znać istotność zagadnień estetyki, dziedziny wiedzy sytuującej się jakoby na obrzeżach zaangażowania społecznego — wiemy, że pojęcie twórczości, tak samo jak pojęcie sztuki, wciąż ewoluuje. Czy zatem wykorzystując w prawodawstwie kategorię „wolności twórczej”, powinniśmy również prawnie rozporządzić, gdzie kończą się, a gdzie zaczynają „twórczość” i „sztuka”, by móc wiedzieć, kto ma prawo domagać się wolności w imię artykułu 73.?

Innymi słowy, gdzie postawić granicę twórczości? Na przykład zwykle nie uważamy za dzieła sztuki not prasowych pojawiających się w codziennych gazetach, ale już mielibyśmy wątpliwości w przypadku znakomitych pod względem literackim reportaży Kapuścińskiego. Mając na względzie tę wątpliwość, można by zapytać, czy dziennika-

¹³ Zob. G. Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.

rze, osoby publikujące w prasie teksty wybitne literacko, mogłyby się bronić przed ewentualnymi zarzutami i krytyką, odwołując się do artykułu gwarantującego wolność twórczości. Czy gdy Kapuściński został oskarżony o manipulację faktami, miał prawo bronić swojej wypowiedzi w imię wolności twórczej¹⁴?

Wydaje się, że te i inne problemy można by najprościej i najlepiej rozwiązać, rezygnując z owej archaicznej kategorii. Zresztą, jak — mam nadzieję — wykazałem, problem nie w tym, ile stuleci liczy owa kategoria, lecz w tym, że funkcjonuje ona w oderwaniu od kontekstu, w którym się pojawiła. Należałoby z niej zrezygnować, gdyż wszelkie prawa gwarantowane przez „wolność twórczą” zapewniane są również przez znacznie szerszą „wolność słowa”.

PODSUMOWANIE

Wyobrażenie geniusza naznaczone duchem elitaryzmu świetnie korelowało z przekonaniem o należnej mu wolności. Wszak geniuszowi trzeba pozwolić mówić, treść jego słów jest bezcenna, nawet jeśli sprawia ból. Jednak takie wyobrażenie twórczości jest nie do utrzymania w egalitarnym społeczeństwie. Przeszliśmy już dawno od modelu indywidualistycznego do kolektywno-sięciowego: począwszy od odkryć naukowych, przez strategie zarządzania, a skończywszy na filmie, muzyce i reklamie, które naznacza system „postprodukcji” — precyzyjnego podziału ról i wpływu wielu osób na ostateczny kształt wytworu. Sztuki wizualne wydają się pod tym względem rezerwatem, muzeum osobliwości, w którym dawne wyobrażenia i „kult jednostki” pielęgnowane są jak bezcenne skarby. A wraz z „kultem jednostki” pielęgnowana jest kategoria „wolności twórczej”.

¹⁴ Zob. J. Ryle, *Tales of Mythical Africa. Tropical baroque, African reality and the work of Ryszard Kapuściński*, <http://www.richardwebster.net/johnryle.html> [data dostępu: 19.09.2014].

Nadal traktuje się artystę — niechby nawet torturował zwierzęta — jak osobę, której umysłowość zobiektywizowana w dziele sztuki może kryć niedostrzegalny na pierwszy rzut oka naddatek sensu. Stąd domniemywa się, że niejako ze względu na „zamyśł” towarzyszący artyście powinniśmy mu pozwolić na zachowania ekstremalne, zakładając, że kiedy już ów zamyśł odkryjemy, jego poznawcza wartość zrekompensuje powstałe krzywdy. Jednak dlaczego nie mielibyśmy wówczas domagać się od artysty, by wziął odpowiedzialność za swoje czyny? Czy osadzenie go w etycznym kontekście przekreśliłoby heurystyczną wartość jego działania?

W przywołanym wcześniej cytacie Izabela Kowalczyk wyraża obawę, że rezygnując z kategorii „wolności twórczej”, przestaniemy pytać o znaczenia w sztuce i właściwy jej sens. Należałoby odpowiedzieć pytaniem: dlaczego mielibyśmy przestać? Czy nie możemy pytać o sens, wymagając jednocześnie od artystów osobistej odpowiedzialności? Czy strategie interpretacyjne stosowane wobec sztuk wizualnych tracą ważność, gdy artyści przestaną kryć się za tą archaiczną kategorią? Zapewne nie.

TURYŚCI I TUBYLCY

Praktyki

partycypacyjne

instytucji

wystawienniczych

w perspektywie

koncepcji turystyki

Deana MacCannella

MIĘDZY SCENĄ A KULISAMI

Trzy dekady temu Jean Baudrillard przekonywał, że Ameryka nie istnieje, wojny w Zatoce nie było, a figurą rzeczywistości jest Disneyland. Radykalność tych tez zdecydowała, że francuski socjolog stał się najbardziej rozpoznawalną postacią spośród autorów piszących o dominacji „przedstawienia” nad rzeczywistością. Klasyczne dzisiaj analizy Baudrillarda wpisywały się w szereg wysuwanych już wcześniej propozycji. Korespondowały z tekstami Ervinga Goffmana, Guy Deborda, Villéma Flussera czy Deana

MacCannella. Chociaż wymienieni myśliciele różnili się światopoglądem i stosowali inną terminologię, to za każdym razem chodziło o uznanie za problem konstytutywny dla kultury zachodniej w XX wieku — by ująć to jak najszerzej — nadwyżki *znaczącego* nad *znaczonym*. U Guy Deborda zjawisko to tematyzowane było jako „społeczeństwo spektaklu”, u Villéma Flussera jego figurą stał się „aparat”, a u Ervinga Goffmana i Deana MacCannella podział na „scenę” i „kulisy” życia społecznego.

Jeśli idzie o analizy współczesnej praktyki artystycznej, szczególnie obiecująca wydawała się perspektywa zarysowana w 1976 roku przez Deana MacCannella w książce *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*¹. Inspirując się sztandarowym dziełem Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*, MacCannell zbudował koncepcję turystyki, która obrazować miała *grosso modo* relacje międzyludzkie typowe dla nowoczesności. Wizja ta opierała się na dość powszechnej konstatacji, że wraz z rozwojem nowoczesności rozbiciu ulegają tradycyjne wspólnoty, a społeczeństwo na różnych poziomach podlega fragmentaryzacji. Bezpośrednie relacje międzyludzkie, będące podstawą przednowoczesnych² społeczeństw, zastępowane są przez relacje zapośredniczone przez system towarowo-usługowy, a przede wszystkim przez media. W opinii MacCannella proces ten, oprócz wielu innych rezultatów, wpływa na społeczne postrzeganie kategorii prawdy i fałszu. Jak ujmuje to sam autor:

W społeczeństwach przednowoczesnych prawda i nieprawda to społecznie zakodowane rozróżnienia, chronione przez określone reguły. Utrzymanie tego rozróżnienia ma zasadnicze znaczenie dla funkcjonowania społeczności opartej na stosunkach interpersonalnych. Stabilność tych

¹ D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wiczorkiewicz, Muza, Warszawa 2005, wydanie oryginalne: tenże, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books, New York 1976.

² Autor jest tutaj niekonsekwentny, raz mówi o społecznościach przednowoczesnych, innym razem o społecznościach pierwotnych, niejako *in extenso* utożsamiając jedne z drugimi.

stosunków wymaga oddzielenia prawdy od kłamstwa, a stabilność struktury społecznej — trwałych stosunków interpersonalnych. [...] W układach nowoczesnych społeczeństwo organizuje się za pośrednictwem kulturowych reprezentacji rzeczywistości na poziomie wyższym niż poziom stosunków międzyludzkich³.

Kategoria prawdy i fałszu w społeczeństwach przednowoczesnych jest weryfikowana i legitymizowana w ramach bezpośrednich relacji międzyludzkich. Wraz z rozpadem tych ostatnich prawda i fałsz tracą swoją użyteczność i konkluzywność, przynajmniej w wymiarze tych relacji. W takim rozumieniu MacCannell przytacza znaną myśl Goffmana, wedle której współcześnie nie wystarczy po prostu być człowiekiem, aby być postrzeganym jako człowiek, dzisiaj „często trzeba o d g r y w a ć rzeczywistość i prawdę”⁴.

Budując tę opozycję — oparte na kategorii prawdy społeczeństwa przednowoczesne *versus* podatne na mistyfikacje społeczeństwa nowoczesne i ponowoczesne — MacCannell sięga po pojęcia strefy sceny i strefy kulis, wykorzystywane wcześniej przez kanadyjsko-amerykańskiego socjologa, by analizować strukturę instytucji społecznych. Przez strefę sceny Goffman rozumiał na przykład miejsce spotkania gospodarza z gośćmi, klientów z obsługą, a przez strefę kulis na przykład miejsce, gdzie członkowie zespołu udają się w czasie pomiędzy występami, usługami, by wypocząć i przygotować się do następnych punktów programu. Gospodarze mają wstęp zarówno na scenę, jak i za kulisy. Goście najczęściej oglądają wyłącznie scenę, tylko w wyjątkowych wypadkach wpuszczani są za kulisy. Podział na strefy w życiu społecznym w opinii MacCannella wiąże się z tendencją do mistyfikacji — strefa kulis, zasłonięta przed publicznością, „pozwała ukryć rekwizyty i działania, które mogłyby kompromito-

³ Tamże, s. 144.

⁴ Tamże.

wać przedstawienie widziane od strony sceny”⁵. Ta tendencja zdaniem MacCannella posiada niebagatelne znaczenie kulturowe. Gdy w społecznościach przednowoczesnych wszystkie aspekty życia ich członków wystawione były na stały ogląd innych, to w nowoczesnych wspólnotach, rozdzielających życie na scenę i kuliszy, pojawia się przekonanie, że w każdej instytucji (w jak najszerszym rozumieniu tego słowa) istnieje coś więcej niż to, co widać. Poczucie rzeczywistości zostaje osłabione i pojawia się determinowana nim potrzeba, by szukać doświadczenia tego, co ukryte przed wzrokiem, czyli niejako bardziej autentyczne.

W ujęciu MacCannella nowoczesne społeczeństwa żyją zatem w przeświadczeniu, że autentyczność ukryła się i trzeba ją odnaleźć, wchodząc za „kuliszy”. Goffman w swoich analizach pozostaje „esen-
cjalistą”, zakładając, że rozdział między kulisami a sceną jest zupełny — na scenie rozgrywa się przedstawienie, jednak za kulisami instytucji społecznych ukrywa się prawda. Aby ją poznać, wystarczy tam wejść. MacCannell idzie o krok dalej, stwierdzając, że oparta na mistyfikacji relacja sceny i kulis doprowadziła do przenikania elementów kulis na scenę i odwrotnie: do aranżowania kulis jak sceny. Tak sformułowana w ramach analiz turystyki konkluzja opiera się na przesłankach, zgodnie z którymi „autentyczność” i „prawda” w społeczeństwach ponowoczesnych są domeną „wyobrażonego”. Prawda to wygenerowana przez przedstawienie klisza, zgodnie z którą chcą działać widzowie, a także aktorzy teatru życia codziennego, turyści i tubylcy. Choć turysta marzy, by w pełni zrozumieć tubylców, a nawet stać się „jednym z nich”, nigdy tego celu nie osiągnie. Nowoczesność uczyniła z autentyczności fantazmat, powodując, że życie społeczne stało się ciągłym „montażem atrakcji” mającym uwiarygodnić „autentyczność” tego, co przedstawiane, zarówno oglądającym, jak i oglądanym.

⁵ Tamże, s. 145.

TEATR PARTYCYPACJI

Antyesencjalistyczna teza MacCannella stanowi punkt wyjścia dla kilku moich uwag o działalności współczesnych instytucji wystawienniczych. Przypomnijmy zatem jeszcze raz, że autentyczność i prawda w perspektywie MacCannella są nieosiągalne ze względu na strukturę nowoczesnych społeczeństw. Tożsamość tych ostatnich opiera się na przedstawieniu, na sferze wyobrażonego, a ta z definicji nie jest rzeczywista: ma charakter projektu. Ten sposób postrzegania prawdy i autentyczności wydaje się interesujący w kontekście działalności współczesnych muzeów i galerii, dla których „otwieranie się” na widza i zapoznanie go z „kulisami” działalności instytucji stały się priorytetem. Muzea i galerie organizują wydarzenia mające włączyć publiczność w funkcjonowanie instytucji poprzez programy edukacyjne, działania partycypacyjne realizowane przez artystów w ramach funkcjonowania instytucji i wiele innych praktyk.

Trudno właściwie wskazać przyczyny owej tendencji. Jeśli chodzi o polskie podwórko, nie bez znaczenia jest mała frekwencja publiczności w instytucjach wystawienniczych w porównaniu z teatrami, kinami, festiwalami muzycznymi itd.⁶ Pewnie decyduje o tym również fakt, że sztuki wizualne w Polsce cieszą się stosunkowo niskim prestiżem w porównaniu z literaturą, kinem, teatrem czy muzyką, na co wskazywano wielokrotnie⁷. Stąd być może wynika wzmożona aktywność instytucji wystawienniczych, by „otwierać się” na widza, przyciągać go i kształtować, wskazując narzędzia interpretacyjne.

⁶ Według danych Głównego Urzędu Statystycznego za 2008 rok, zob. http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/kts_instytucje_kultury_w_2008.pdf [data dostępu: 31.12.2014].

⁷ Zob. J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. II, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 130–131.

Tendencje te wiążą się również ze zjawiskiem separowania się od siebie poszczególnych pól kulturowych w społeczeństwach przemysłowych i poprzemysłowych. Hans Georg Gadamer i Jürgen Habermas, podobnie jak wielu innych autorów, analizowali zjawisko autonomizowania się obszaru sztuki wobec prawodawstwa, nauki i życia codziennego, rozbijającego jedność przednowoczesnej kultury (a przynajmniej przypisywaną jej jedność). Analizy te przypominały historię o Edenie — opowieść o odległej i utraconej ziemi, w której niegdyś wszelkie zjawiska kulturowe, polityczne i ekonomiczne wyznaczały rytm życia całej społeczności. Sfragmentaryzowana (po)nowoczesna kultura domagałaby się zatem scalenia na nowo, na przykład zasypania przepaści dzielącej sztuki wizualne od niewtajemniczonych widzów. Gdy dla intelektualistów podobne zagadnienie ma wyłącznie wymiar teoretyczny, to dla pracowników galerii i muzeów przekłada się ono na szereg realnych problemów, które krok po kroku należy rozwiązywać. Ostatecznym rozstrzygnięciem tej kwestii byłoby wyedukowanie całego społeczeństwa, tak aby każdy mógł kompetentnie uczestniczyć w kulturze. Mając charakter pewnej idei regulatywnej, ów cel jest rzecz jasna nieosiągalny. Pozostaje więc stosowanie działań, które przyciągną jak największą liczbę widzów, co w zwulgaryzowanej wersji sprowadza się często do turystyki muzealnej i zjawiska „makdonaldyzacji” muzeów⁸.

Pozostając w orbicie praktyk związanych z turystyką, instytucje wystawiennicze stosują strukturalnie te same strategie, które wykorzystują agencje turystyczne, firmy wycieczkowe, przewodnicy lub grupy etniczne utrzymujące się z prezentowania własnego folkloru. I podobnie jak turysta wiedziony pragnieniem poznania „prawdy” o danym miejscu ma do dyspozycji całą infrastrukturę mającą mu to umożliwić, tak samo publiczność muzeów i galerii wchodzi w przestrzeń eksplo-

⁸ Zob. G. Ritzer, *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, Muza, Warszawa, 1997; J. Claire, *Kryzys muzeów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

rowania „autentyczności”. Galerie i muzea stosują praktyki nastawione na ujawnianie z jednej strony prawdy i autentyczności sztuki, a z drugiej „prawdy” o samej instytucji, na poznanie jej „autentycznej” tożsamości. Oczywiście stawką nie jest tutaj zbliżenie się do obcej kultury, lecz poznanie — jeśli chodzi o kapitał symboliczny, wiedzę i obycie (które posiada na przykład uczeń gimnazjum), często bardziej odległej i niezrozumiałej niż egzotyczne plemiona — hermetycznej sztuki współczesnej. W przyjętej przez MacCannella terminologii bezpośrednio i autentyczne poznanie instytucji oraz osvajanie się z nią, ocieplanie jej wizerunku i przybliżanie się do widza oznaczałoby wprowadzenie go za jej „kulisy”, czyli do obszaru zwykle niedostępnego. Zadanie to realizowane jest dzięki dwu uzupełniającym się i wymiennym strategiom: wyciągania elementów kulisy na scenę oraz aranżowania kulisy tak, aby dowodziły swojej „autentyczności”.

Jeśli, jak stwierdza Goffman, współcześnie nie wystarczy być człowiekiem, żeby być postrzeganym jak człowiek, lecz trzeba tę rolę odgrywać, to podobnie rzecz się ma z instytucjami. Śledząc niektóre praktyki galerii i muzeów, można uznać, że nie wystarczy już być instytucją, lecz rolę tę należy przede wszystkim dobrze odegrać. Otwarcie instytucji to dzisiaj za mało (o czym świadczą być może pustki w wielu polskich muzeach). Paradoksalnie fakt otwierania należy odegrać, aby go uwiarygodnić czy też potwierdzić jego autentyczność. Dlatego można odnieść wrażenie, że podstawowe zadanie współczesnych galerii i muzeów to wystawianie na pokaz samych siebie. Nie przez przypadek jeden ze swoich esejów Jean Baudrillard poświęcił paryskiemu Centrum Pompidou. Koncepcja tego budynku polegała na eksponowaniu elementów infrastruktury, które w rozwiązaniach architektonicznych pozostają na ogół ukryte. Kulisy stały się więc niejako elementem sceny, a scena kulisami. W polskich realizacjach budynków galeryjnych tak spektakularne (*nomen omen*) propozycje jak dotąd się nie pojawiły. Za pomocą nieco skromniejszych strategii kulisy również jednak są tu wyciągane na światło dzienne i wplatane w scenę jako dekoracja.

Przypomina o tym seria otwarć instytucji, podczas których widzowie mogli oglądać sam budynek. Tak było na przykład w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, otwieranym właściwie dwukrotnie. Za pierwszym razem gmach muzealny udostępniono publiczności 16 listopada 2010 roku. Zaproponowano jej wówczas oglądanie pustych sal wystawienniczych, zdjęć przedstawiających poszczególne etapy budowy muzeum oraz film dokumentalny poświęcony historii dzielnicy Zabłocie, w której ulokowano instytucję. Podobna sytuacja miała miejsce w BWA Sokół w Nowym Sączu. Jego nową siedzibę również w listopadzie 2010 roku udostępniono widzom po to, by mogli przyjrzeć się samemu budynkowi. Wprawdzie w Sokole pojawiła się w załączkowej postaci wystawa, jednak nie taki był cel inauguracji działalności — była nim prezentacja budynku. Niezależnie od tego, że oba te otwarcia podyktowane były względami politycznymi (28 listopada 2010 roku odbywały się wybory samorządowe, a właśnie samorządy fundowały oba nowe gmachy), to funkcjonalnie pełniły one identyczne zadania. Miały wprowadzać widownię za „kulisy”, przedstawiać instytucję *in statu nascendi*, w formie surowej, zaledwie na etapie przygotowania do realizacji wystaw. Oczywiście przestrzenie, które zwiedzający mogli oglądać, zostały specjalnie dobrane. O wejściu za prawdziwe kulisy, czyli do pomieszczeń, w których na co dzień wykonywali swoje obowiązki pracownicy, nie było mowy. Dla zwiedzających niedostępne były biura dyrektorów, pokoje pracowników, pomieszczenia socjalne itp. Sale ekspozycyjne MOCAK-u i BWA Sokół stały się sceną, która miała prezentować sama siebie, odgrywać swoją rolę.

Z odwrotną sytuacją mieliśmy natomiast do czynienia w CSW Kronika w Bytomiu, gdzie wyburzono ściany oddzielające sale wystawiennicze od biur. Centrum, słynące z działań eksplorujących lokalną tożsamość, wrażliwe na kwestie społeczne, szukające kontaktu z miejscową społecznością i próbujące włączać ją w orbitę wydarzeń organizowanych w galerii, niejako programowo usunęło ścianki, by zmanifestować wolę otwierania się na zewnątrz. W Kronice zwiedzający może więc oglądać

wystawę, a jednocześnie obserwować pracowników realizujących swoje zadania. Zastanawia jednak olbrzymia lada, na której wystawiono publikacje instytucji, na tyle duża, że wyraźnie oddziela przestrzeń biurową od przestrzeni wystawienniczej. Chociaż w każdej chwili można ją ominąć, pozostawia w odwiedzającym ambiwalentne odczucie, że uczestniczy on (lub ona) w perwersyjnej zabawie. Widzowi towarzyszy przekonanie, że mimo iż pozornie został wpuszczony za kulisy, nadal ma do czynienia zaledwie z dekoracją sceny. Być może zresztą owo poczucie dyskomfortu nie wynika z niemożności przekroczenia granicy między sceną a kulisami, lecz z niechęci do zobaczenia tych ostatnich. MacCannell zauważa, że goście często nie chcą oglądać kulis. Zbyt „dosłowne” kulisy, niewystarczająco udekorowane, mogłyby wprowadzić w poczucie zakłopotania zarówno widza, jak i podglądanych „aktorów”-pracowników — prozaiczność czynności wykonywanych przez tych ostatnich podważyłaby wyobrażenie o instytucji⁹. Skoro w MacCannellowskiej optyce wyobrażenie stanowi wyznacznik prawdy, oznaczałoby to, że zbyt rzeczywiste kulisy podważyłyby autentyczność samej galerii.

Dlatego najbezpieczniej oglądać kulisy, które zostały już odpowiednio zaaranżowane. Swego rodzaju dekorowaniem sceny elementami wziętymi z kulis charakteryzują się też wydarzenia nazwane Nocami Muzeów. Publiczność ma wówczas możliwość oglądania wystaw późną nocą. I chociaż ekspozycje są prezentowane i oświetlone dokładnie tak samo jak zawsze, instytucja sugeruje, że odwiedzający mają okazję innego doświadczenia tej przestrzeni. Podglądanie muzeum wtedy, gdy w jego wnętrzu toczy się nieznane nikomu, tajemnicze nocne życie, ma więc stanowić sposób na autentyczne poznanie. Skądinąd tworzenie miejsc i specjalnych warunków, w których goście mogą zobaczyć „kulisy”, stanowi zdaniem MacCannella wyraźną kulturową tendencję¹⁰. Miejsca takie otwierają się również w fabrykach, prywat-

⁹ Zob. D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej...*, s. 146.

¹⁰ Zob. tamże, s. 153–154.

nych firmach czy wielu instytucjach publicznych — w większości parlamentów istnieją specjalnie przygotowane loże, z których obywatele mogą oglądać obrady posłów. Jak zauważa MacCannell, podczas takich wycieczek goście wchodzą często za kulisy dużo głębiej niż wielu pracowników, jednak jest to siłą rzeczy doświadczenie powierzchniowe.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w instytucjach wystawienniczych, które decydują się pokazać zbiory przechowywane w magazynach lub swoje zaplecze techniczne. Podobne praktyki realizuje się w wersji „twardej” i „miękkiej”. W przypadku tej pierwszej zwiedzający mają okazję dosłownie wejść na zaplecze, do biur i magazynów, przyrzec się niewidocznym w salach ekspozycyjnych działaniom związanym z archiwizowaniem, zabezpieczaniem i konserwacją eksponatów. Na tej właśnie zasadzie w 2009 roku Joanna Warsza i Michał Gorczyca w ramach działania *Bżub muzeum* (towarzyszącego zresztą Nocy Muzeów) umożliwili publiczności wejście za kulisy MNK, odsłaniając miejsca zazwyczaj niedostępne, m.in. pokój socjalny, maszynownię i gabinet dyrektorki muzeum Zofii Gołubiew. Tę „twardą” wersję przestaniemy traktować jako radykalny gest otwarcia się instytucji, jeśli weźmiemy pod uwagę, że wycieczki zwiedzających starannie zaplanowano, a miejsca, które można było zobaczyć, zostały pieczołowicie do tego przygotowane.

Z „miękką” wersją tej strategii mamy do czynienia wówczas, gdy instytucje decydują się prezentować w salach ekspozycyjnych prace, które wcześniej zalegały w magazynach ze względu na ich nikłą wartość artystyczną, stan konserwatorski lub po prostu brak miejsca w przestrzeni ekspozycyjnej. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych wystaw tego typu była przygotowana przez Karola Radziszewskiego w warszawskiej Zachęcie ekspozycja *Siusiu w torcik* (5 września — 2 listopada 2009). Była to piąta wystawa w tej galerii, bazująca na jej niepokazywanych wcześniej (lub pokazywanych rzadko) zbiorach. Kurator dokonał wyboru prac oraz interwencji w aranżację ekspozycji, podejmując grę z przestrzenią galerii i jej zawartością, a jednocześnie

zadając pytanie o status i charakter kolekcji. Kontekst przyglądania się „autentycznemu”, toczącemu się poza oczami widowni życiu tych prac podkreśla dobitny tytuł krótkiego filmu edukacyjnego powstałego przy okazji wystawy: *Siusiu w torcik, czyli co się dzieje z kolekcją Zachęty, kiedy nikt nie patrzy?* (reż. Monika Weychert-Waluszko, 2010). Na innej z wystaw realizowanych przez Zachęte w ramach tego samego cyklu sztandarową pracę Katarzyny Kozyry *Piramida zwierząt* zaprezentowano jako niegotową. Aranżacja ta służyła pokazaniu publiczności tego, co dzieje się z eksponatami, gdy znajdują się w magazynach i na przykład poddawane są zabiegom konserwatorskim. By uwyraźnić gest zaproszenia publiczności „za kulisy”, część elementów instalacji pozostawiono w skrzyniach, część wyjęto, ale nadal pozostawały one ofoliowane, część rozpakowanych jakby czekała, by je połączyć z pozostałymi. Kulisy znów posłużyły do dekoracji sceny.

Perłą w koronie praktyk otwierających instytucję na widzów są jednak działania partycypacyjne. W ramach programów instytucji pojawiają się artyści realizujący przedsięwzięcia, których celem jest angażowanie publiczności, aktywizowanie jej. Działania artystyczne szukające skuteczności społecznej wydają się wdzięcznym obiektem obserwacji w kontekście — inspirowanych interakcjonizmem symbolicznym — uwag MacCannella. Jeśli za podstawowy warunek pojawienia się społecznie usankcjonowanej „prawdy” i „nieprawdy” przyjmujemy istnienie trwałych związków interpersonalnych, to działania partycypacyjne interpretować możemy właśnie jako próbę restytuowania autentycznego doświadczenia w obszarze sztuki. Odbывałoby się to właśnie przez nadanie bezpośredniego, interpersonalnego charakteru sformalizowanym relacjom społecznym typowym dla instytucji. Działania partycypacyjne próbują włączyć odbiorcę w obieg funkcjonowania instytucji — ma ona być nie tyle przestrzenią przedstawienia, ile miejscem spotkania. Artyści realizujący takie działania chcą przekształcić formalne relacje między publicznością a pracownikami instytucji w relacje nieformalne i symetryczne.

Sztandarowy przykład tego typu działań to projekt *Przewodnik* (kuratorzy: Dominik Kuryłek, Ewa Tatar), realizowany w latach 2005–2007 przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Pomysłodawcami przewidzianych w ramach tego projektu wydarzeń i interwencji byli Joanna Rajkowska, Elżbieta Jabłońska, Hubert Czerepok i Roman Dziadkiewicz. W omawianym kontekście szczególnie interesująca wydaje się akcja Joanny Rajkowskiej *Wyjście. Czekaając na 624 pracowników Muzeum*. Mimo że była ona nakierowana nie na widzów, ale na samych pracowników instytucji, to świetnie oddaje strukturę podobnych wydarzeń oraz wątpliwości, jakie one rodzą. Zaproszona do udziału w projekcie Joanna Rajkowska kilkakrotnie odwiedziła muzeum, przyglądając się jego wewnętrznej strukturze. Artystkę zastanowił fakt, że większość zatrudnionych tam osób traktuje swoje zadania po prostu jako „pracę”, w której spędza się czas między godziną 8.00 a 16.00, nie identyfikując się ani z samym miejscem, ani ze sztuką. Również relacje między pracownikami miały w większości formalny, służbowy charakter. W opinii Rajkowskiej nie stanowili oni samoświadomej grupy społecznej, byli zespołem tylko w rozumieniu administracyjnym, nie zaś społecznym¹¹. Rajkowska powzięła więc decyzję, by zaprosić wszystkich pracowników na wspólne wyjście z gmachu na spacer po znajdujących się tuż obok Błoniach. Tam też został przygotowany dla nich poczęstunek. Pisząc o *Wyjściu*, Rajkowska tak tłumaczyła swoje intencje:

Kieruje mną potrzeba zobaczenia wszystkich ludzi, którzy pracują dla Muzeum. Chciałabym, aby opuścili swoje miejsca pracy, wyszli z piwnic, pokojów i kanciap, zostawili biura, małe budki, sale wystawowe i warsztaty. Chciałabym zobaczyć, jak otwierają się drzwi Muzeum i wielka masa ludzi powoli schodzi po schodach. [...] Zaburzy to na chwilę hie-

¹¹ D. Kuryłek, E.M. Tatar, *Przewodnik*, www.muzeum.krakow.pl/Przewodnik.299.0.html [data dostępu: 31.12.2014].

rarchię Gmachu, której poddani są co dnia. Nie będzie już istotne, kto na jakim piętrze pracuje i jakie zajmuje stanowisko¹².

Przynajmniej z dwóch powodów można nazwać projekt Rajkowskiej teatralnym. Po pierwsze, namawiając pracowników, by „opuścili swoje miejsca pracy, wyszli z piwnic, pokoiów i kanciap”, nie zaproponowała nic innego jak opuszczenie kulis i wyjście na scenę. Muzealnicy sami dla siebie stali się obiektami spojrzeń i przedmiotem przedstawienia. Po drugie, sposób przeprowadzenia działania i rola, jaką przyjęła w nim Rajkowska — nastawiony dość protekcyjnie, przychodzący z zewnątrz obserwator, który marzy, by zobaczyć, jak „wielka masa ludzi powoli schodzi po schodach” — zdecydowały, że uczestnicy tego działania stali się aktorami w przedstawieniu reżyserowanym przez artystkę. Rajkowska starała się zaaranżować sytuację, w której relacje między pracownikami wyzwoliłyby się od instytucjonalnego rygoru i podległości służbowych. Niemniej koncepcję przekształcenia sformalizowanych i ustalonych reguł komunikacyjnych sami zainteresowani przyjęli obojętnie. To nastawienie pracowników zaobserwowała kuratorka Ewa Tatar, stwierdzając, że projekt „nie spotkał się z ich zaufaniem, oni się wystraszyli, bali się manipulacji. Traktowali Rajkowską jak kogoś, kto burzy im ich wypracowaną strukturę”¹³.

Rajkowska założyła, że jest w stanie przekształcić zhierarchizowaną strukturę stosunków służbowych w horyzontalną sieć, w której wszystkie podmioty są sobie równe. Nie ma znaczenia, czy chodziło o pracowników, czy też o publiczność instytucji — cel działań partycypacyjnych zawsze jest podobny. Zmierzają one do wytworzenia pewnej szczeliny w funkcjonowaniu instytucji, w której wykluczenia, podziały, hierarchie społeczne lub służbowe zostaną zawieszane — chodzi o chwilowe chociażby zespolenie podzielonego społeczeństwa i pokawałkowanej kultury.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

ZGUBIĆ DYSTYNKCJE

Perspektywa interakcjonizmu symbolicznego w interpretacji MacCannella sugerowałaby, że działania partycypacyjne (tak jak pozostałe wymienione przez mnie sposoby otwierania się instytucji na widzów) — jako gesty o teatralnej naturze — są ruchem pozorowanym. Niekoniecznie intencjonalnie, bo za wydarzeniami, która mają otworzyć instytucję na widza lub umożliwić mu partycypację w niej, stoją z reguły szczerze zamiary organizatorów, artystów i kuratorów. Problem polega na tym, że pragnienie, by włączyć szerokie rzesze społeczne w obieg kultury — unieważnić społeczne antagonizmy, dystynkcje i wykluczenia, przekształcić relacje formalne w nieformalne, zapośredniczone w bezpośrednie i wreszcie zawiesić gusty — bazuje na wizji niemożliwej do urzeczywistnienia ze względu na samą naturę instytucji. Będąc elementami pola sztuki — to już nie podpowiedź MacCannella, ale sugestia Pierre’a Bourdieu — galerie i muzea uczestniczą w grze o kapitał symboliczny i władzę w obszarze tego pola. Ta zaś wiąże się z dystynkcjami, hierarchiami i wykluczeniami.

W tym ujęciu działania instytucji na rzecz otwierania się na widza są raczej aktami wiary i myśleniem życzeniowym. Opisywane wcześniej praktyki nabierają charakteru mistyfikacji, protekcyjnego budowania placu zabaw dla publiczności. Natomiast gdyby z postulatu partycypacji widzów wyciągnąć praktyczne konsekwencje, należałoby zapytać, w jakim zakresie granice oddzielające widza od instytucji można zburzyć. Innymi słowy, galerie i muzea powinny wskazać, jaki ma być zakres otwartości, jak dalece negocjowalne są jej granice i gdzie powinny się kończyć apetyty negocjujących. A także gdzie ma się kończyć wpływ publiczności, aby nie był pozorny (a więc i komiczny). Na programach edukacyjnych? Programie wystaw? Polityce kadrowej? Jeśli instytucje naprawdę miałyby otworzyć się na widzów — a zatem zbudować z nimi symetryczne relacje — musiałyby podjąć ryzyko oddania władzy, czyli pozwolić widzom wpływać na różnych poziomach na kształt instytucji. Rozumiejąc partycypację jako poważny projekt

społeczno-polityczny, musielibyśmy domagać się od instytucji przemyslenia warunków, na jakich chce z publicznością podzielić się władzą. Dopiero taki projekt wykraczałby poza powierzchowne uczestnictwo publiczności w działaniach przewidzianych przez instytucję — w odpowiednio spreparowanych przez nią dekoracjach. Tak pojęta pragmatyzacja partycypacji umożliwiałaby odbiorcom realny wpływ na kształt instytucji wystawienniczej jako przestrzeni publicznej. Instytucje musiałyby porzucić puste gesty polegające na wpuszczaniu publiczności do gabinetów dyrektorów i przyznać, że nie wszyscy widzowie posiadają kompetencje, żeby partycypować w ich działaniach na równych zasadach. Tych, którzy mogą stać się ewentualnymi partnerami w dyskusji o kształcie muzeum czy galerii, jest niewiele: w każdej takiej poważnej dyskusji to instytucja musi dobierać sobie partnerów i ustalać warunki dialogu.

KAPITAŁ SYMBOLICZNY

TRZY CYTATY I KILKA UWAG O TYM, JAK MOŻNA PRZEGRACĆ LUB WYGRAĆ I DLACZEGO NIE DA SIĘ ZREMISOWAĆ

„Mecz można wygrać, przegrać albo zremisować.”

KAZIMIERZ GÓRSKI

Niezapomniany trener reprezentacji Polski w piłce nożnej znany był ze specyficznego poczucia humoru. Jego tautologiczne *bon moty*, takie jak zacytowany powyżej (albo inne, o tym, że „piłka jest okrągła, a bramki są dwie, albo my wygramy, albo oni”), powtarzane do dzisiaj, ciągle bawią. Jakby cytowało się jakiegoś, dajmy na to, Montaigne’a, Pascala czy innego Schopenhauera. Ta przyjęta przez Górskiego strategia, by

oczywistościom na temat piłki nożnej nadawać rangę filozoficznych maksym, była ironicznym prztyczkiem w nos dla taktyków, strategów, komentatorów, dziennikarzy sportowych i wszystkich, którzy o sporcie lubią mówić zbyt dużo. Górski chciał zasugerować, że nie ma sensu o sporcie za wiele gadać, że reguły gry są proste, a poza nimi istnieją tylko rywalizacja, umiejętności i łut szczęścia.

Bo każda gra wiąże się z ryzykiem, a każdy jej uczestnik musi się liczyć z ewentualnością klęski. O ile nie jesteśmy absolutnymi nihilistami — jak Beckett, którego ekscytowała „wierność przegranej” i „przegrywanie lepiej” — to przystępując do gry, zawsze chcemy wygrać. Język polski i angielski bardzo dobrze to zresztą oddają, różniąc „grę” [*game*] od „zabawy” [*play*]. Dla Niemca czy Francuza, którzy jednym słowem określają oba te zjawiska (odpowiednio: *das Spiel* i *le jeu*), wygrana w grze nie wybrzmiewa tak jednoznacznie jak dla Polaka i Anglika. Zabawa to wspólne działanie, w którym wszyscy uczestnicy są równi, chcą osiągnąć ten sam cel. Podejmują więc zbiorowy wysiłek, ponad rywalizację przedkładając współpracę. Tymczasem gra, mimo że może być zabawą, wiąże się z wygraną i przegraną. Gra zakłada konflikt, różnicę interesów i konieczność wyeliminowania przeciwnika. Gdy zabawa niesie ze sobą potencjał inkluzywny, to gra zasadza się na wykluczeniu.

* * *

„Ja nie gram, ja nie przegram, bo nie mam żadnej ambicji.”

BRYGADA KRYZYS

Tak jak można mówić o „zgniłym kompromisie” w polityce, tak samo remis dla grającego oznacza po prostu porażkę — zakładany cel, wygrana, nie został osiągnięty. Jednym ze sposobów uniknięcia klęski — lub remisu — jest zrezygnowanie z gry i oddanie się wyłącznie zabawie. Nie ma znaczenia, czy mówimy tu o odejściu od gry sportowej, czy jakiejś „poważniejszej”, na przykład gry społecznej. W obu przypadkach

znika ryzyko porażki, a pozostaje oczekiwanie na przyjemność wynikającą z harmonijnego współuczestnictwa w zabawie. Zamiast grać o jak najlepszą pozycję w układzie społecznym, co siłą rzeczy oznacza wykluczenie innych, uczestnik zabawy liczy na wykonanie wspólnego tańca, w którym wszystkie podmioty są równe. Nie należy jednak zapominać, że zabawa również posiada reguły, a jej uczestnicy odgrywają przewidziane z góry role. W przeciwieństwie do dynamicznego świata w grze świat w zabawie z jednej strony ma więc tendencję do petryfikowania ról i pozycji społecznych, z drugiej strony przewiduje nadanie wszystkim uczestnikom zabawy równego statusu.

Przypomnijmy, że gry społeczne z ryzykiem przegranej od dawna krytykują różnej maści reformatorzy, utopiści, wizjonerzy, a więc projektodawcy nowych zasad porządku społecznego. Światem gry bez ryzyka i przegranej, a zatem światem zabawy, byłby na przykład świat Marksowskiego społeczeństwa bezklasowego — społeczeństwa, które wyłoni się, gdy klasa robotnicza, podjąwszy uprzednio grę i ryzyko, by zmienić niesprawiedliwy podział ról społecznych, przewróci następnie stolik do gry. Gdy to się uda, nastanie świat równości społecznej, w którym nie będzie można ani wygrać, ani przegrać — nie będzie dokąd się wspinać ani skąd spaść. Interesujące wydają się w tej perspektywie pozycja sztuki i funkcjonowanie artysty w polu kulturowym.

* * *

„Bo cała rap-gra chce, żebym nic nie nagrał.

Masakra, mam pentagram od diabła.”

TEDE (JACEK GRANIECKI)

Kiedy przyjrzymy się artystom, gotowym rzekomo oddać się zabawie: stworzyć pole kulturowe, w którym wszystkie podmioty uczestniczyć będą na równych prawach, nawet gołym okiem dostrzeżemy, że zabawa ich nie interesuje. Zdecydowanie wolą grę. Być może nie jest to nawet kwestia chęci, ale (infra)struktury pola, w którym funkcjonują. Ga-

lerie i muzea jak dotąd nie znalazły patentu, żeby pokazać wszystkich artystów, którzy by sobie tego życzyli. Dokonują więc ciągłej selekcji, hierarchizując twórców na lepszych i gorszych, godnych prezentowania w instytucji i tych, którzy na taki przywilej nie zasłużyli. Polu sztuki daleko więc do znanej diagnozy z *Mewy* Czechowa: „Ale przecież dla wszystkich starczy miejsca, i dla nowych, i dla starych — po co się rozpychać?”. Artysta musi się rozpychać, bo inaczej sam zostanie wypchnięty (z gry). Mało który z nich ma odwagę powiedzieć, że kolega to tak naprawdę konkurent, że może zabraknąć miejsca dla wszystkich i „być” jednego zależy od „nie być” innego.

Agon i rywalizacja w sztuce obecne są jak nigdzie indziej. Nie wiele jednak się o nich mówi. Inaczej niż na przykład w kulturze hip-hopowej, dla której konflikt stanowi esencję i mechanizm napędowy. Paliwem są tu *beef* i *diss*: otwarte wyzywanie na pojedynek. W sztukach wizualnych podobne gesty pojawiają się niezwykle rzadko. Spośród najbardziej znanych można wymienić gest Roberta Rauschenberga wymazującego rysunek Willema de Kooninga. W Polsce tego rodzaju „antyarystą” był Wiesław Borowski, nazywany w latach 70. większość współczesnych mu polskich twórców pseudoawangardystami.

W świecie sztuki, który jest światem gry, nie ma remisów. Nie ma więc też zabawy. Struktura pola artystycznego generuje konieczność wygranej. Komu więc wymierza kuksańce Łukasz Prus-Niewiadomski, gdy pokonuje wirtualne postacie lub przeszkody w prezentowanych na wystawie w Toruniu pracach wideo? Z pewnością prowadzi on grę z samym sobą, grę z maszyną i grę z widzami. Ale trudno nie zauważyć, że zwyciężając, wysyła komunikat do kolegów po fachu. Powtarzane w loopie ujęcia, jak syzyfowa praca, kompulsywnie nadają w świat komunikat, że inaczej niż u Becketta, chodzi tu przede wszystkim o wierność wygranej. Przynajmniej do czasu, gdy świat jest w grze.

O ŚMIECHU ZA PLECAMI

WEDŁUG starożytnej legendy Krotończycy zalali miasto Sybaris, kierując na nie wody płynącej w pobliżu rzeki. W ten sposób zniknęło z powierzchni ziemi *polis*, które było symbolem życia w dostatku i bogactwie. Właśnie od jego nazwy pochodzą słowa „sybaryta” i „sybarytyzm”, kojarzące się dziś z zapachem cygar i kolorem whisky.

Do podobnego postępowania starożytnych odnosimy się z rezerwą. Tłumaczymy je meandrami „umysłowości pierwotnej”¹, samych siebie lokując bezpiecznie za kordonem „zdobyczy humanizmu”. Wprawdzie przyznajemy, że jeszcze całkiem niedawno jedną ze światowych potęg było państwo, które krwawo rozprawiło się z arystokracją, a swoich obywateli przez ponad siedemdziesiąt lat zmuszało — chcieli tego czy nie chcieli — do życia w ascezie. Niemniej szybko sobie z tym radzimy, uznając, że ów wypadek należy zaliczyć do historycznych pomyłek. Pocieszamy się, że siły, które dostatek piętnowały w porządku teoretycznym, a w porządku praktycznym czyniły go nieosiągalnym, przegrały globalny pojedynek z potęgą wolnorynkowych demokracji. Jednym słowem, nastał „koniec historii”. Trzeba jeszcze tylko gdzieś dostarczyć wolności obywatelskie — i razem z nimi kapitalizm — lecz to już niewielki wysiłek, który podejmą, stojąc na czele swoich armii, koryfeusze zachodniego stylu życia. Obywatele wszystkich krajów, bogaćcie się! Oczywiście nie jesteśmy

¹ Zob. L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, PWN, Warszawa 1992.

świadomi, że wypowiadając życzenia powszechnego szczęścia i dobrobytu, stosujemy dialektykę okrucieństwa.

Tym, którzy dziwią się podobnej konstatacji, wychodzi naprzeciw Goerges Bataille, mówiąc:

[...] w błąd wprowadziło nas zbyt proste doświadczenie okrucieństwa. Na ogół nazywamy okrutnym to, czego nie mamy siły znosić, podczas gdy nie wydaje się okrutne to, co znosimy łatwo, co jest dla nas zwyczajne. W ten sposób okrucieństwo jest zawsze udziałem innych. Nie umiając powstrzymać się od okrucieństw, zaprzeczamy mu, dopóki nas nie dotyczy. Owa słabość niczego nie likwiduje, a tylko utrudnia zadanie każdemu, kto szuka w tych drogach na skróty ukrytych poruszeń ludzkiego serca².

Nie idzie przecież o nadużycia symbolizowane przez Guantanamo i Abu Ghraib, których Zachód dopuszcza się, eksportując „wartości demokratyczne”. Nie idzie też o „postkolonialny” dyskurs, którego presja nakazuje Amerykanom i Europejczykom dwa razy zastanowić się, nim wypowiedzą słowo „murzyn”. Precyzując charakter tej dialektyki, należałoby powiedzieć, że miejscem, w którym się ona doskonale uwidacznia, jest najbardziej subtelna (posługując się teorią Freuda, można by nawet rzec: *wysublimowana*) część kultury, którą zwiemy sztuką, zaś jej kołem zamachowym jest *resentyment* — przyrodni brat *Schadenfreude*.

* * *

Pisząc swoją pierwszą książkę — *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*³ — René Girard zauważył, że pragnienie ma trójjele-

² G. Bataille, *Sztuka, próba okrucieństwa*, przeł. Ł. Białkowski, w: *Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, t. XX, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2008, s. 135.

³ R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

mentową strukturę. Przedmiot pożądania i pożądająca osoba stanowią tandem możliwy jedynie wówczas, gdy między nimi znajduje się „model”. To on mówi, czego pragnąć i w jaki sposób. Innymi słowy: zapożyczamy nasze pragnienia; pożądając, sycimy się żądaniami tych, którzy chcą tego samego. Tę zależność Girard określa mianem mimesizmu pragnienia.

Jeśli owa kategoria przydaje się Girardowi w analizie stosunków francusko-niemieckich (w wydanej kilka lat temu *Achever Clausewitz*⁴, gdzie Girard przekonuje, że Niemcy i Francuzi konkurowali z sobą przez ostatnie dwieście właśnie dlatego, że są do siebie podobni), równie przydatna może okazać się tam, gdzie przecinają się trajektorie pieniądza i sztuki. Czyż najlepszym przykładem *mimesis* nie są korporacyjne garnitury i uniformy?

Zasada mimetycznego pragnienia to reguła nienawiści poprzez upodobnienie. To zasada permanentnego konfliktu, który wziął się z podobieństwa. To filozofia wyścigu szczurów, społeczeństwa masowego, społeczeństwa konsumpcji. To wreszcie logika supermarketów, które gromadzą setki klientów gotowych spędzić noc w śpiworze, żeby zapewnić sobie dobre miejsce w kolejce, gdy o poranku ruszy promocja. Skoro ów mechanizm charakteryzuje społeczeństwo masowe, dlaczego miałyby robić wyjątek dla wygenerowanej przez nie sztuki?

Mimo że dyskurs krytyczno-artystyczny nadal chętnie uważa sztukę za *musée imaginaire*, generuje ona namacalne konflikty, z całą pewnością niewyobrażone — choć subtelne. Pierre Bourdieu dowodzi, że reguły „czystej sztuki” nie są wcale tak czyste, jak chcieliby tego estetycy, krytycy i artyści⁵. Pole sztuki stanowi miejsce konfliktu zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz niej. W omawianym kontekście bardziej

⁴ *Achever Clausewitz*, wywiad rzeka z Réném Girardem, przeprowadzony przez Benoît Chantre’a, Carnet Nord, Paryż 2007.

⁵ Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

interesuje nas, jak sztuka odnosi się do tego, co znajduje się poza jej granicami. Co — powiedzmy to wyraźnie — funduje ją ekonomicznie.

Przypomnijmy, że zdaniem Bourdieu pole sztuki w XIX wieku autonomizuje się, by wygrać walkę z wysoką burżuazją, od której zostało uzależnione po upadku arystokratycznego mecenatu. Szukając strategii dającej im szansę na wyzwolenie, artyści i krytycy stawiają nuworyszom przed oczami to, czego brak ci ostatni odczuwają najbardziej: dobre maniery, subtelny gust i erudycję. Stawiając kapitał kulturowy przeciw kapitałowi ekonomicznemu, przenoszą walkę o autonomię na obszar, na którym mieszcuch czuje się wyjątkowo niepewnie. Świat sztuki ironicznie woła zatem do mieszczaństwa: nie wystarczy mieć pieniądze, trzeba umieć je wydawać.

W tym sensie sztuka nadal pozostaje *musée imaginaire* — konflikt, którego nie może wygrać na ubitej ziemi twardych reguł ekonomii, wyraźnych dystynkcji między biednym a bogatym, przenosi w sferę symboliczną, w obszar manier i smaku. Te ostatnie wykazują przecież dziwną tendencję do szybkiej zmiany i, co ważniejsze, jak moda, poddają się kształtowaniu. Jest to materia wyjątkowo podatna na dyktat wszelkich uzurpatorów. Świat sztuki zachodzi swojego wroga od strony, która jest dla niego najmniej widoczna, jakby z tyłu, *ironicznie*, czyli, jak sugeruje grecki źródłosłów tego terminu, „śmiejąc się za czyimiś plecami”.

Śmiech to nie tylko reakcja życzliwa i spontaniczna — chociaż tak zwykliśmy o nim myśleć. Humor, żart i dowcip mogą być formą agresji: budować dystans i robić krzywdę. Zdaniem Hobbesa śmiech wyraża nasze poczucie wyższości. W świecie, gdzie „człowiek człowiekowi wilkiem”, nic nie wprawia nas w tak dobry humor jak niepowodzenia konkurentów. Cieszymy się, bo porażki innych oznaczają nasze zwycięstwa. Również Bergson stwierdza, że jeśli chodzi o śmiech, nawet w wieku dorosłym pozostajemy niczym dzieci, które cieszą się na widok gaf dorosłych — najwięcej przyjemności sprawiają nam żarty z tych, których status społeczny jest wyższy od naszego.

Nic dziwnego, że pojęcie kiczu powstało właśnie w XIX wieku, w okresie gdy wyodrębniało się autonomiczne „pole sztuki”. Pierwotnie określano w ten sposób (a raczej dezawuowano) „pejzaże nieznanego autorstwa sprzedawane w wielkich złożonych ramach albo jako kolorowe obrazki, kupowane przez szybko bogacących się fabrykantów, chcących zamanifestować swoją zamożność”⁶. W czasie gdy o władzę walczy się nie za pomocą pieniędzy, lecz wykorzystując kapitał symboliczny, kicz jest pojęciem niezastąpionym — potrafi zamienić w tandetę najbardziej luksusowy nabytek.

Nigdy nie rozwiążemy zagadki, czy złote ramy raziły dziewiętnastowiecznych artystów dlatego, że pozostawały poza ich ekonomicznym zasięgiem. Niemniej strategia, którą obrali: droga pogardy, złośliwości i protekcyjnej ironii, okazała się skuteczna. I chociaż w XX wieku sztuka wielokrotnie żegnała się z gustem i wartościami estetycznymi, apologia dobrego smaku trwa w najlepsze.

⁶ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.

GDY PRZEDMIOTY WYRASTAJĄ PONAD INNE

DRUGIEGO listopada 1989 roku w paryskim domu aukcyjnym Maître Binoche Tomoro Tsumuraki, kolekcjoner z Tokio, kupił za 315 milionów franków obraz Pabla Picassa *Les noces de Piercette*. W przeliczeniu na obecny kurs waluty europejskiej było to około 45 milionów euro. Jednak rekordowa suma, jaką na aukcji zapłacono za dzieło sztuki, padła rok później — inny japoński kolekcjoner, Ryohei Saito, wydał 82 miliony dolarów (około 55 milionów euro) na obraz van Gogha *Portret doktora Gacheta*, wystawiony w nowojorskim domu aukcyjnym Christie's, i 78 milionów dolarów (około 52 miliony euro) na obraz Renoire'a *Le moulin de la Galette* z 1876 roku, licytowany w konkurencyjnym Sotheby's. Choć pobito rekord pana Tsumaraki, to obraz Picassa długo pozostawał najdroższym sprzedanym na aukcji obrazem okresu pierwszej awangardy¹.

Dwa obrazy warte są zatem tyle, co zbudowanie sporego centrum handlowo-rozrywkowego razem z całą infrastrukturą² lub elektrowni wiatrakowej dla kilkunastu tysięcy gospodarstw domowych³. Zważyw-

¹ Zob. M. Korzeniowska-Marciniak, *Międzynarodowy rynek dzieł sztuki*, Universitas, Kraków 2001, s. 268.

² Zob. www.money.pl/giela/wiadomosci/arttykul/echo;planuje;inwestycje;o;wartosci;100;ml-n;euro,68,0,241476.html [data dostępu: 19.09.2014].

³ Zob. www.archiwum.ekologika.pl/2002/65.html [data dostępu: 19.09.2014].

szy nawet na koszt wykształcenia artysty, utrzymania pracowni, zakupu sprzętu i „prefabrykatów”, w wielu osobach — również w autorze tego tekstu — podobna sytuacja wzbudza tyleż zdziwienie, co rozbawienie. Prowokuje pytania o mechanizmy, które pozwalają funkcjonować dziełom sztuki w ramach tak rozbuchanej i ekspansywnej „ekonomii twórczości”.

Oczywiście problem waloryzowania dzieł sztuki jest zagadnieniem złożonym i naiwnością byłoby zakładać, że istnieje koncepcja w pełni je wyjaśniająca. Podobną teorię należałoby konstruować na styku ekonomii, socjologii, marketingu, psychologii, antropologii, estetyki, historii sztuki i kilku innych dziedzin wiedzy. Zanim więc powstaną rozbudowane, interdyscyplinarne — i oczywiście hojnie dotowane — zespoły badawcze, pozostaje nam zawężona perspektywa i tylko wybiórcze rozpoznanie. Jeden z takich punktów widzenia na wartość dzieła sztuki proponuje fenomenologia religii, a ściślej rzecz ujmując, Gerardus van der Leeuw — wybitny, choć nieco zapomniany przedstawiciel tego nurtu. Mimo że nie poświęcił on sztuce żadnego osobnego tekstu — a właściwie prawie o niej nie pisał — jego koncepcja doświadczenia religijnego wiele mówi o procesie generowania kapitału symbolicznego artysty i jego dzieła.

Najważniejszą książką van der Leeuwa jest *Fenomenologia religii*⁴, opublikowana po niemiecku w 1933 roku. Autor powinien w zasadzie zatytułować ją „Fenomenologia mocy”, gdyż doświadczenie religijne definiuje jako kontakt z mocą. Jest ona rozumiana przez niego jako *mana* — niedookreślona energia, która stale oddziałuje poprzez rzeczy ożywione i nieożywione. Wpływa na rzeczywistość zarówno poprzez związki przyczynowo-skutkowe, jak też subtelne, zmysłowo nieweryfikowalne „działanie” magii. Od animistów van der Leeuw różni się tym, że próbuje objąć jednym zakresem badań nie tylko religię, lecz również obszary zinstytucjonalizowanej kultury: sport, sztukę i pro-

⁴ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1997.

dukcję przemysłową. Zdaniem van der Leeuwa proces wnikania mocy w życie i przekształcanie się w formy kultu opiera się na poczuciu, że „człowiek jest samotny wśród mocy i stara się nadać im postać i wolę”⁵ — chce je oswoić. Proces ten ma wymiar społeczny, gdyż „życie ludzkie w stosunku do mocy jest przede wszystkim życiem społeczności, a nie jednostki”⁶.

Jeden z ciekawszych fragmentów *Fenomenologii religii* został poświęcony strukturze mitu zbawczego. Według van der Leeuwa składają się na nią trzy momenty: cudowne narodziny, czyn zbawczy oraz paruzja. Każdy z tych etapów życia zbawiciela cechuje pojawianie się mocy. Przyjmując koncepcję holenderskiego religioznawcy z „dobrodziejstwem inwentarza”, możemy zakładać, że ślady kontaktu człowieka z mocą odnajdziemy również w polu sztuki. Wydaje się, że wdzięcznego materiału do tego rodzaju analizy dostarczają biografie artystów.

CUDOWNE NARODZINY

Ernst Kris i Otto Kurz w opublikowanej w latach trzydziestych XX wieku książce *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist*⁷ przekonywali, że stałym elementem podań o losach artystów już od starożytności jest „zerwanie” twórcy z dotychczasowym życiem i wejście w świat sztuki przy pomocy protektora, opiekuna czy innej osoby, która potrafi „oświecić” artystę i niejako katalizuje jego talent. Tego typu narracja pojawia się po raz pierwszy u Pliniusza Starszego opisującego narodziny talentu Lizypa. W skrócie: z inspiracji niejakiego Eupompusa Lizyp przestał zarabiać na życie jako kowal i zajął się rzeźbiarstwem. Buńczucznie odrzucił przy tym kanony uznanych mistrzów i przyjął,

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 174.

⁷ E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Heaven and London 1979.

że jedynych wzorców wartych naśladowania dostarcza natura⁸. Owo podanie zdaniem niemieckich badaczy funkcjonowało następnie jako model dla biografii innych artystów, by w późnym średniowieczu pojawić się na przykład w *Boskiej komedii*. Jak pamiętamy, opisując relacje między Cimabuem a Giottem, tego ostatniego przedstawia Dante jako biednego pasterza. Cimabue zauważa Giotta, gdy ten rysuje na piasku — po czym przygarnia go do swojej pracowni⁹.

W dwudziestowiecznym polu sztuki figura twórcy wygląda podobnie, jednak odkrycia talentu artysty rzadko dokonuje drugi artysta — ze względu na odmienny model funkcjonowania sztuki jego miejsce zajmują marszand, galerzysta lub kolekcjoner. Biograficzne narracje pierwszej awangardy pełne są wizyt kolekcjonerów w zapuszczonych pracowniach na poddaszach — wizyt, po których zmienia się bieg historii sztuki. Oto co ma do powiedzenia w tej kwestii jeden z najważniejszych marszandów awangardy, Daniel-Henry Kahnweiler:

Zapukałem do drzwi, otworzył mi młody człowiek w krótkich spodniach, rozchełstanej koszuli, wziął mnie za rękę i wprowadził. [...] Tak więc wszedłem do pokoiku, który służył Picassowi za pracownię. Nikt nie może wyobrazić sobie rozpaczliwej nędzy, biedy, jaka panowała w tych pracowniach przy ulicy Ravignan. Pracownia Grisa była chyba jeszcze bardziej nędzna od zajmowanej przez Picassa. Rozdarte tapety zwiisały w strzępach z drewnianych ścian, kurz osiadł na rysunkach i zwiniętych w rulony płótnach rozrzuconych na tapczanie. Przy piecu wznosiła się jakby góra nagromadzonej lawy. Było to okropne. Tutaj żył i mieszkał z piękną kobietą Fernandą i ogromnym psem, który wabił się Ficka. Zobaczyłem ten wielki obraz, o którym mówił mi Uhle, ten wielki obraz znany dziś pod nazwą *Panny z Awiononu*, który stanowi punkt wyjścia dla kubizmu. Chciałbym, żeby pan sobie od razu zdał sprawę z tego nie-

⁸ Zob. tamże, s. 14–15.

⁹ Zob. tamże, s. 22–23.

wiarygodnego bohaterstwa człowieka takiego jak Picasso, którego samotność w tym okresie miała w sobie coś przerażającego. Nikt bowiem z jego przyjaciół nie rozumiał go. Jego obrazy wydawały się wszystkim czymś szalonym i ohydny. [...] Derein powiedział do mnie, że pewnego dnia powiesi się za swoim wielkim obrazem, tak mu się to przedsięwzięcie wydawało rozpaczliwe¹⁰.

Według van der Leeuwa cudowne narodziny to pierwszy etap przejawiania się mocy zbawiciela. „Epifania [...], podobnie jak narodziny, oznacza przybycie z krainy śmierci, ze sfery niedosiężnej. [...] Zbawiciel przybywa z krainy znajdującej się na końcu świata, z kraju baśni leżącej poza wszelkimi ziemiami”¹¹. Van der Leeuw zauważa również, że „narodziny i epifania to właściwie to samo. Stara tradycja chrześcijańska głosi, że życie zbawcze Chrystusa zaczyna się wraz z jego epifanią nad Jordanem, i powołuje się przy tym na następujący tekst: «Tyś Synem moim, ja Ciebie dziś urodziłem» (Łk 3,22)”¹². Przyjście zbawiciela na świat nie jest więc tożsame z jego fizycznymi narodzinami. Co ważne, wymaga *interpretatora*, który uzmysłowi światu, że zbawiciel nadszedł.

Naszkicowana przez Kahnweilera scena w najbardziej typowy sposób, jaki można sobie wyobrazić, obrazuje „powstanie” artysty i jego sztuki. Narodziny wymagają akuszera, a cudowne narodziny — cudownego akuszera. Egzaltowana scenka mówi sama za siebie: dwóch mężczyzn idących za rękę przez „rozpaczliwą nędzę”, jakby podążając za światłem w tunelu, dociera w końcu do objawionej prawdy — przyszłości sztuki. Tyś Synem moim, ja Ciebie dziś urodziłem... W taki mniej więcej sposób zwraca się Kahnweiler do Picassa. Tak naprawdę jednak nie kieruje tych słów do niego, lecz do ludzkości. Przecież ar-

¹⁰ F. Crémieux, D.-H. Kahnweiler, *Moje galerie, moi malarze*, przeł. J. Sell, M. Szczurek, Wydawnictwo Dęby Rogalińskie, Kraków 2002, s. 47–48. Wszystkie podkreślenia pochodzą ode mnie.

¹¹ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii...*, s. 97.

¹² Tamże, s. 98.

tysta i jego marszand doskonale zdają sobie sprawę z cudownego pochodzenia sztuki. To ludzkość pozostaje w nieświadomości i domaga się objawienia prawdy. Zresztą przypadek Picassa nie jest odosobniony. Kiedy Kahnweiler spotyka po raz pierwszy Juana Grisa, ten, obłożnie chory, przechodzi zapalenie opłucnej. Troskliwy marszand zawiesza „prześcieradło nad łóżkiem, aby go zabezpieczyć”¹³, i stwarza tym samym warunki, w których może narodzić się artysta.

„Zbawiciel wkracza w życie ludzi w nader różnej postaci, zawsze jednak jego pojawienie się przeżywane jest jako nadejście wiosny”¹⁴. To kolejny element cudownych narodzin. Nadejście zbawiciela jest przebudzeniem i odnową. Gdy przyglądamy się anegdocie opowiedzianej przez Kahnweilera, na pierwszym planie widzimy nędzę, rozpacz i desperację. Artysta umarł dla świata, lecz szczęśliwie przychodzi marszand, który wyciąga go z dna upadku i pozwala wrócić do życia — narodzić się ponownie. Ale rzecz jasna już jako bohaterowi, który pokonał śmierć i niesie życie. Na tle „rozpaczliwej nędzy” i „samotności, która miała w sobie coś przerażającego” zaczyna być widoczny jasny „punkt wyjścia dla kubizmu” — rozpoczyna się nowy etap w historii sztuki.

CUDOWNY CZYN

Odnowa życia równa się transgresyjności, a to jedna z najistotniejszych cech artysty awangardowego. „Polega on [zbawczy czyn] na pokonaniu wrogich życiu potęg i dlatego ma zazwyczaj charakter walki. [...] [To] zawsze jednak oznacza walkę przeciwko śmierci [...], którą [bohater] pokonuje i którą przeraża...”¹⁵. Artysta ma przeciwko sobie złe moce rutyny, akademizmu, drobnomieszczaństwa, ignorancji i demony dawnych bohaterów — cenionych już artystów. Oczywiście największą walkę toczy sam ze sobą, pokonując zwątpienie, samotność i odrzuce-

¹³ F. Crémieux, D.-H. Kahnweiler, *Moje galerie, moi malarze...*, s. 105.

¹⁴ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii...*, s. 95.

¹⁵ Tamże, s. 99.

nie. Właśnie wówczas bohater mitu zbawczego dokonuje cudownych czynów i w pełni objawia swoje boskie pochodzenie.

Choroba, bieda i odrzucenie są modusami istnienia artysty awangardowego. Tworzą strukturalny warunek jego pojawienia się w polu sztuki. Można śmiało stwierdzić, że wśród przedstawicieli awangardy nie istnieje artysta, którego biografia nie zawierałaby etapu marginalizacji, biedy czy choroby. Walka z przeciwnościami losu oczywiście kończy się zwycięstwem za życia lub po śmierci¹⁶. Przykłady można mnożyć, ale już lista malarzy z École de Paris jest wystarczająco długa: Utrillo (alkoholizm), Modigliani (gruźlicze zapalenie opon mózgowych), Picasso (bieda), Juan Gris (gruźlica), Braque (poważnie ranny w czasie I wojny światowej), Matisse (cudowna zmiana planów życiowych: został malarzem zamiast prawnikiem), Kisling (wyobcowanie: „W Polsce jestem Żydem, wśród Żydów jestem malarzem, a wśród Francuzów jestem metkiem”), Makowski (trudy życia na emigracji), Lipchitz (zmuszony emigrować do USA), Archipenko (wyrzucany kilkakrotnie ze szkoły artystycznej). Powyższe trudności faktycznie stanowiły istotne przeszkody życiowe, lecz równocześnie są one elementami soteriologicznego mitu artysty. W narracjach biograficznych malarzy przedstawiane są jako wręcz niezwykły warunek twórczości, niemalże jak odwrotna strona płótna.

Jednak horyzont cudownego czynu jest znacznie szerszy niż pokonywanie trudności życiowych i bohaterskie kontynuowanie dzieła. Krytyka artystyczna i opracowania historyków sztuki pełne są opisów „zbawczych czynów” artystów. Najbardziej typowych przykładów takiej strategii kreacji artystycznej dostarcza książka Donalda Kuspita

¹⁶ Obecność tego mitu jest wciąż żywa. Na przykład w 2007 roku wydawnictwo Ha!art wydało książkę Krzysztofa Niemczyka *Kurtyzana i pisklęta*. Strategia marketingowa mająca na celu promocję powieści na rynku polegała na przedstawieniu autora jako zapomnianego i upokorzonego dandysa, który przez całe życie pracował nad jedną, jedyną książką. Mimo że powieść opublikowano kilkanaście lat po śmierci Niemczyka — co, jak mogłoby się wydawać, powinno mocno osłabić biograficzny kontekst jej odczytywania — nadal silnie podkreślano trudności życiowe jej autora, jakby były one warunkiem pojawienia się dzieła.

*The Cult of the Avant-Garde Artist*¹⁷, w której wprost lansuje się tezę o uzdrowicielskiej mocy sztuki.

Kuspit wymienia dwa rodzaje konstrukcji mitologizujących artystę awangardowego: przypisywanie mu ponadprzeciętnych zdolności poznawczych oraz postrzeganie go jako jednostki wyjątkowo autentycznej w wyalienowanym społeczeństwie masowym¹⁸. W pierwszym przypadku artysta odgrywa rolę Mojżesza, który wyprowadza widzów ze świata zwykłej percepcji, poza obszar codziennego, rutynowego doświadczenia i działania. Prowadzi do nowego postrzegania świata — do ziemi obiecanej¹⁹. Kuspit przedstawia ów proces, wykorzystując obraz przekraczania języka jako systemu kauzalnych oddziaływań. Przez to ostatnie rozumie możliwość wpływania użytkowników języka na rzeczywistość. Podczas gdy większość posługuje się ustandaryzowanym językiem, co ze względu na pragmatykę życiową ułatwia funkcjonowanie w otoczeniu, artysta potrafi dotrzeć do czystych, bezpośrednich wrażeń ukrywanych przez słowa, do rzeczywistości samej w sobie. Jak pisze uwiedziony słowem Kuspit: „[...] sztuka jest cudownym aktem pierwotnej mimesis, w którym zapomina on [artysta] lub zawiesza zwyczajowo przyjęte symbole doświadczenia [...] — można rzec, że wyłącza pewne hamulce, które czynią doświadczenie zwyczajnym — aby ujawnić to, co w doświadczeniu bezpośrednio dane”²⁰.

Jednak na tym nie kończy się zbawcze dzieło artysty. Twórca dysponuje również umiejętnością zachowania autentyczności w nieautentycznym świecie. Sztuka wedle Kuspita stanowi obszar całkowicie autonomiczny, który — z niewiadomych powodów — inaczej niż pozostałe dziedziny ludzkiej aktywności wymyka się logice mechanizmów społeczno-gospodarczych. Artysta objawia swoją moc, gdy

¹⁷ D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, 1993.

¹⁸ „There are two kinds of avant-garde construction — mythologizations — of the artists: those that attribute special perceptual Power to him and those that regard him as uniquely authentic in an inauthentic society”, D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist...*, s. 2.

¹⁹ Zob. tamże.

²⁰ Tamże, s. 5.

potrafi ocalić źródłowość doświadczenia pośród zalewającego współczesną kulturę oceanu rutyny, techniki i standaryzacji. Kołami zamachowymi owego wysiłku trwania w autentyczności są spontaniczność i ekspresja. Kuspit, którego myślenie przesiąknięte jest psychoanalizą, pisze za Erichem Frommem, że

choć spontaniczność jest stosunkowo rzadkim fenomenem w naszej kulturze [to] istnieją lub istniały pewne jednostki, których myśli, uczucia i działanie były wyrazem ich autentycznego ja, nie zaś robota. Owe jednostki są nam głównie znane jako artyści. W rzeczy samej artystę można definiować jako jednostkę, która potrafi spontanicznie wyrażać siebie²¹.

Jak widzimy, z jednej strony totalne doświadczenie rzeczywistości niweczy osobowość artysty, z drugiej strony osobowość ta niejako w samym jej rdzeniu jest wyjątkowo silna, dlatego artysta potrafi zintegrować ją w transgresyjnym wysiłku, a proces twórczy uczynić dialektyką rozpraszania i scalania. Psychologiczne cechy artysty — integralność osobowości i możliwość spontanicznej ekspresji — mają ponadto potencjał oddziaływania na społeczność, w ramach której artysta tworzy. W świecie spletanym kajdanami automatyzmu artysta zachowuje naturalną ekspresywność, gdyż jego psychika jest zintegrowana w stopniu znacznie wyższym niż kogokolwiek innego.

PARUZJA

Efektom owej drogi przez mękę, czynienia cudów i zmagania z przeciwnościami losu są oczywiście dzieła sztuki, które mają umożliwić odbiorcy podążanie ścieżką przebytą wcześniej przez artystę. Lecz w świetle struktury mitu zbawiciela nie samo zbawienie się liczy — strukturalnym warunkiem funkcjonowania postaci zbawiciela jest jego

²¹ Tamże, s. 6.

ponowne przyjście. Jak zauważa van der Leeuw, „słowo [mityczne] zyskuje moc, gdy jest powtarzane”²², a do samej istoty mitu należy to, że ciągle „od nowa jest wypowiedany”²³. Zbawiciel odszedł — umarł i pozostaje w ukryciu — ale mit wymaga, by powrócił i dopełnił swojej misji. Innymi słowy, dynamika mitu i zdolność podtrzymywania pamięci o zbawczym czynie opierają się na repetycji.

Tak jak zbawiciel nie mógł po prostu się objawić — jego obecność musiała być legitymizowana przez interpretatora — tak jego powtórne przyjście wiąże się z zaanonsowaniem przez kogoś innego. W tej perspektywie ciekawie rysują się zadania historii sztuki. Kiedy sięgniemy po propozycje metodologiczne tej dziedziny wiedzy, rozwijane równoległe z dokonaniem pierwszej awangardy, okaże się, że zadaniem historyka-narratora jest wskazywanie powtórzeń. Na przykład u Erwina Panofsky’ego etap analizy dzieła, zwany opisem ikonograficznym, polega przede wszystkim na łączeniu niejako naturalnie rozpoznawanych motywów z tematami lub pojęciami funkcjonującymi w ramach nurtów, stylów i kierunków w historii sztuki. Analiza ikonograficzna zakłada znajomość historycznie pojawiających się tematów i motywów, prowadząc do ich identyfikacji jako alegorii, symboli czy przypowieści.

Aby poprawnie zinterpretować dany motyw, historyk sztuki musi przebrnąć przez całą ikonografię danej epoki i porównać ze sobą modele mistrzów i uczniów — zestawić podobieństwa i różnice między stworzonymi przez nich przedstawieniami. Jednym słowem, dokonuje serii symbolicznych powtórzeń. Owe ewokacje, zapisane, a następnie opublikowane i funkcjonujące w obiegu teorii sztuki, przywracają zbiorowej pamięci również postaci twórców. Jeśli wziąć pod uwagę stwierdzenie van der Leeuwa, że „mit jest słowem mówionym, które powtarzane ma moc rozstrzygającą”²⁴, to cykl powtórzeń i przywołań można uznać za swego rodzaju performatyw: jak wypowiedzenie for-

²² G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii...*, s. 358.

²³ Tamże, s. 362.

²⁴ Tamże, s. 362.

muły magicznej ma moc sprawczą, tak powtarzanie imienia artysty sprawia, że powraca on do pamięci zbiorowej, a im częściej ów powrót się dokonuje, tym większy jest prestiż twórcy i tym bardziej objawia się jego moc.

Imię i nazwisko artysty (przynajmniej w kontekście figury zbawiciela) nie tylko jednak musi zostać powtórzone w setkach artykułów, monografi, ale przede wszystkim powinno poświadczać moce tego, który przychodzi ponownie. Stąd zadaniem historyka sztuki jest przede wszystkim wskazanie wpływu artysty na innych artystów (bo przecież artysta, który wpływu nie wywierał, dla historyka sztuki nie jest interesujący) — określenie, w jaki sposób przerwał on jedną serię zdarzeń (zerwał z określoną tradycją) i zapoczątkował nową: wykształcił uczniów, założył szkołę, położył podwaliny pod nowy kierunek w sztuce. Ta perspektywa pozwala analizować dzieło sztuki jako ślad obecności artysty, który odszedł. W kubizmie Picassa odnajdujemy obecność Cézanne’a, w surrealizmie Salvadora Dalego uobecnia się Chirico — i tak dalej. Właściwie całą historię sztuki można by ułożyć w serię wpływów i znaczących zerwań: pojawiania się mocy, a następnie przeciwstawiania jej witalnych sił nowego zbawiciela.

Warto zauważyć, że analiza biografii artysty pod kątem jego miejsca w siatce oddziaływań ma dwojaki cel. Z jednej strony historyk sztuki — w zależności od przyjętej perspektywy — może deprecjonować twórczość danego artysty, gdyż ten nie potrafił na nikogo wpłynąć lub, co gorsza, sam ulegał wpływom. Z drugiej strony może gloryfikować artystę-ucznia, który osiągnął stylistyczną niezależność. W pierwszym przypadku mówimy o wtórnym dorobku artystycznym, w drugim o twórczej kontynuacji bądź rozwinięciu.

Kultura Zachodu w kształcie, jaki przyjęła obecnie, zwykła uznawać sztukę za obszar praktyk i doświadczenia odmienny od religii. Jako

taka jest ona ideologiczną podstawą dla oświeceniowego projektu usunięcia religii poza obszar nauki i polityki. W ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku zakres oddziaływania doktryny religijnej na życie społeczne — nawet jeśli nie zawsze w praktyce, to przynajmniej w porządku teorii politycznej i filozoficznej — znacznie się zawężił.

Elementy związane z figurą artysty i koncepcjami twórczości układają się w strukturę mającą wyraźnie religijny rys, przynajmniej w takim rozumieniu religii, jakie proponuje van der Leeuw. Można oczywiście zakładać, że tego typu zachowania jak np. kolekcjonowanie autografów, stawianie pomników twórcom czy skłonność do afirmowania „oryginału” są działaniami dyktowanymi ekonomią pamięci, a w tym sensie w pełni racjonalnymi. Niemniej za każdym razem, kiedy z doniesień mediów dowiadujemy się, że znany obraz okazał się falsyfikatem, rodzi się w nas trudny do sklasyfikowania żal, a może i niepokój. Choćby falsyfikat był identyczny z oryginałem, a weryfikacja była możliwa tylko dzięki wykorzystaniu sprzętu, który identyfikuje detale niewidoczne gołym okiem, budzi się w nas tęsknota za pierwowzorem. Za obecnością prawdziwego twórcy, jego gestem i śladem, który pozostawił. Za poczuciem, że na obraz patrzyły właśnie jego oczy, a nie oczy fałszerza.

I właśnie ta tęsknota wydaje się czymś irracjonalnym. Jako uczucie z definicji sytuuje się ona poza sferą rozumu. Wiemy jednak, że przedmioty mają swoją aurę i na co dzień lekceważony obiekt może ją zyskać, gdy okaże się, że przy nim właśnie wypoczywał jakiś Chopin lub posługiwał się nim jakiś Gombrowicz. Kiedy aura obiektu — na przykład dzieła sztuki — zanika, bo jego związek z wybitną postacią staje się wątpliwy, czujemy żal i tęsknotę.

Chodzi więc o to, by wyjaśnić ich naturę. A to z kolei oznacza, że trzeba wnikać w opowieść, która wytwarza tę aurę. Można wziąć w nawias dość staroświecką kategorię „mocy”, używaną przez van der Leeuwa. Niemniej struktura narracyjna, którą zarysowuje holenderski religioznawca, wydaje się przydatna, gdy chcemy mówić o aurze, jaką

emanują przedmioty oraz ich twórcy. Rzecz przecież nie w tym, by uwierzyć w moc artystów, lecz by zrozumieć, dlaczego pewne przedmioty niepostrzeżenie wyrastają ponad inne.

WSPÓLNOTA

POZIOM ZEROWY ALIENACJI, CZYLI CO MOŻE SZTUKA BEZ KONFLIKTU?

HISTERIA PARTYCYPACJI

Większość reżyserów filmowych — poza kilkoma wyjątkami — nie nadaje specjalnego znaczenia udziałowi publiczności w swoich produkcjach. Wprawdzie często wspomina się, idąc za Walterem Benjaminem, zapal radzieckich reżyserów oczarowanych niegramotnym urokiem naturszczyków lub podkreśla się ich znaczenie w kreowaniu atmosfery filmów Piera Paola Pasoliniego czy Wernera Herzoga, jednak niewielu krytyków każe filmowcom angażować widzów do tego stopnia, by stali się aktywnymi uczestnikami ich projektów. Także w środowisku muzycznym trudno spotkać podobne nastawienie. Wydarzenia, podczas których kilkaset osób odgrywa ten sam utwór, rozpalają wyłącznie wyobraźnię amatorów Księgi rekordów Guinnessa, natomiast dla wyrobionych słuchaczy i krytyków pozostają one ludyką ciekawostką. Podobnie eksperymenty z aktywnością czytelnika mają dzisiaj jedynie wartość historyczną. Chociaż krytyka literacka lat 60. XX wieku wieszczyla tego typu przedsięwzięciom świetlaną przyszłość, to współcześnie istnieją one jako powieści hipertekstowe publikowane na rzadko odwiedzanych serwerach.

Pole sztuk wizualnych zdominowały dziś takie terminy jak udział, aktywność i partycypacja. Namiętność i upór, z jakimi deklamuje się tę mantrę, wzbudzają wręcz rozbawienie. Te słowa neurotycznie powtarzają dzisiaj kuratorzy, krytycy i artyści. Sprawiają oni wrażenie, jakby chcieli — z jednej strony — zakłąć krnąbrną i niepodatną na ich sugestie rzeczywistość, a z drugiej zagłuszyć niepokojącą myśl, że skuteczność sztuki współczesnej, jej wpływ na całokształt życia społeczno-kulturalnego, możliwości dotarcia do odbiorców i przekonania ich do działań i racji twórców to fantasmagoria, zlepek życzeń, niespełnionych nadziei oraz postulatów, które wychodząc poza pracownię, okazują się mrzonką. O jakie stawki walczą zatem uczestniczący w tej społecznej grze? W jakich okolicznościach uznaliby swoją skuteczność i nasyciwszy się nią, przestaliby wreszcie recytować swoją mantrę?

Jak każdy rytuał nerwicowy, powtarzanie tej partycypacyjnej litanii nosi znamiona nieprzepracowanej traumy — wewnętrznego pęknięcia. W tym przypadku zwie się ono instytucjonalizacją sztuki i — jeśli przyjmiemy na wiarę słowa intelektualistów tak różnej proweniencji jak Hans Georg Gadamer i Jürgen Habermas, ale też całej plejady innych — pojawiło się w obszarze zachodnioeuropejskiej kultury w XIX wieku. Instytucjonalizacja, związana z procesem autonomizowania się poszczególnych dziedzin sztuki, prawodawstwa, wiedzy i życia codziennego, rozbiła wówczas jej doskonałą jedność. I chociaż ten obraz kultury możemy traktować z taką samą powagą jak podania hiszpańskich kolonizatorów o El Dorado — odległej krainie, od zdobycia której dzieli nas tylko niewielki wysiłek — to pozostaje on ważnym punktem orientacyjnym. Został tak dogłębnie zinternalizowany, że stając się elementem wiedzy potocznej, wyobrażeń artystów o nich samych, legitymizuje niekończące się starania, by scalić kulturę. Karmi marzenia, by zasypać przepaść dzielącą sztukę od widzów. By udrożnić kanały dystrybucji, odzyskać utraconą publiczność, a tym samym osiągnąć skuteczność.

Partycypację postrzega się jako klucz, który otworzy wrota do przeszłości i pozwoli ponownie wydeptać ścieżki do mitycznej, utraconej niegdyś skuteczności. Jednak im częściej słyszy się głosy o potrzebie zrealizowania tego projektu — ostatecznego i absolutnego zjednoczenia się z odbiorcą — tym bardziej taki finał wydaje się niepożądany. Ale samo powtarzanie wymienionych wcześniej słów-kluczy stanowi warunek możliwości funkcjonowania sztuki współczesnej.

RAZ, DWA (CZY NAPRAWDĘ?) LEWA

Rytm partycypacyjnej mantry wyznaczony jest krokiem marszowym. To na demonstracjach, wiecach poparcia i piknikach nowych ruchów społecznych podaje się w wątpliwość sens demokracji reprezentacyjnej. Oczywiście negowany jest równocześnie — z dobrodziejstwem inwentarza — system wymiany kapitalistycznej, który miał ów typ demokracji powołać do życia i ugruntować. Remedium szuka się w demokracji partycypacyjnej. W tym politycznym kontekście nie dziwi, że artyści szukający bezpośredniej interakcji z widzem posługują się często środkami, które zamazują różnicę między sztuką a nie-sztuką, między działaniem politycznym a estetycznym. Podobnie zresztą jak intelektualiści, którzy wspierają ich piórem. Na przykład polemizujący ze sobą Nicolas Bourriaud i Jacques Rancière jednogłośnie przekonują, że granica między sztuką a polityką nikogo już nie interesuje — lub właściwie nigdy jej nie było.

Deklarując zgodę na to, by stać się rzeczywistym elementem gry sił społecznych i zrezygnować z instytucjonalnej autonomii, artyści wołają: „Powróćmy do źródeł!”. Sugerują, że odnajdą skuteczność, gdy zwrócą się nie do społeczeństwa *en masse*, lecz do małych, lokalnych wspólnot. Chcą z nimi „uskutecznić” modele życia społecznego alternatywne wobec strategii proponowanych przez globalne siły kapitału. Ewokują w ten sposób figury życia wspólnotowego obecne tak samo

u klasyków anarchizmu, jak w tekstach etnografów i antropologów kultury. Partycypacja miała być przecież naturalnie dana we wspólnotach przedprzemysłowych, gdzie nikt nie pozostawał na uboczu, a życie przypominało taniec wykonywany w takt przedwiecznie ustanowionych zasad.

Ów wątek poziomu zerowego alienacji jest tutaj istotny. Napędza on ruch w kierunku restytuowania — na miarę możliwości społeczeństw postindustrialnych — wspólnoty, która uwzględnia głos wszystkich swoich członków i w której ponadto wszelka wymiana daje równowagę, nie pozwalając akumulować — ekonomicznego, kulturowego, politycznego bądź jeszcze innego — kapitału jednostkom uprzywilejowanym. Owa idea, będąc kamieniem węgielnym strategii partycypacyjnych we wszelkich wydaniach, ujawnia jednocześnie ich słaby punkt. Niezależnie od tego, czy wyobrażenie o takich typach wspólnot jest tylko legendą zachodniej myśli politycznej i antropologii, czy faktycznie uobecniało się w społecznościach przedprzemysłowych, utrudnia ono myślenie w kategoriach społecznej agonistyki.

Nie ma wątpliwości co do tego, że obecnie rozgrywa się hegemoniczna walka wokół tematu partycypacji. Od niej zależy, które znaczenie [partycypacji — Ł.B.] zostanie zaakceptowane. Niektóre rozumienia partycypacji mogą być subwersywne, podczas gdy inne są w rzeczywistości całkowicie zgodne z kapitalizmem, ponieważ prowadzą do uczestnictwa ludzi w wyzysku ich samych. Dlatego właśnie musimy być bardzo ostrożni w tej dyskusji i mieć świadomość, że partycypacja może być wykorzystywana na różne, przeciwstawne sposoby. Nie możemy z niej zrezygnować, bo można ją sformułować w radykalny sposób, ale może stać się ona środkiem wyrazu pasywnej rewolucji¹.

¹ *Nowe spojrzenie na demokrację*, z Chantal Mouffe rozmawia Markus Miessen, tłumaczenie: M. Choptiany, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 2 [37] 2012.

Tak stwierdza w wywiadzie udzielonym Markusowi Missenowi jedna z bardziej wpływowych intelektualistek ostatnich dwóch dekad, Chantal Mouffe. Jak wiemy, teoria polityczności Mouffe ufundowana jest na idei konfliktu. Filozofka uznaje go za najważniejszy element strategii politycznej, pozwalający wyjść poza model relacji społecznych sankcjonowany przez neoliberalizm. Logika neoliberalizmu wycisza konflikty lub nadaje im charakter pozorny czy steatralizowany, prowadząc do utrzymania *status quo*.

Dlatego właśnie na konflikcie Mouffe próbuje budować radykalną wizję demokracji partycypacyjnej — tylko realnie obecny spór i świadomość jego niezbywalności otwierają furtkę pozwalającą wyjść poza formułę neoliberalizmu. Gdy celem wielu zwolenników demokracji partycypacyjnej jest więc społeczny konsensus, Mouffe stara się nadać jej charakter agonistyczny. Przede wszystkim wiąże się to dla niej ze świadomością faktu, „że konsensus bez wykluczenia — forma konsensusu poza hegemonią, poza suwerennością — nigdy nie będzie dostępny”². Partycypacyjny model demokracji można zdaniem Mouffe budować dopiero wówczas, gdy założymy, że zawsze pojawią się siły, które będą odgrywać rolę hegemonu.

W perspektywie zarysowanej przez Chantal Mouffe artyści w pełni zrealizują ideał demokracji partycypacyjnej tylko wówczas, gdy uświadomią sobie i zaakceptują istnienie owego hegemonu. Oznacza to zgodę na dwie nieprzyjemne tego konsekwencje. Po pierwsze należy uznać, że wchodząc w grę z publicznością, artysta często zajmuje uprzywilejowaną pozycję. O próbach ukrywania tej hegemonii pisze Dean Kenning, który partycypacyjne działania artystów interpretuje w kategoriach Barthes’owskiej „śmierci autora”. Ta ostatnia miałaby zachodzić w tym sensie, że artysta oddaje pole widzowi i zaledwie buduje pewien kontekst, w którym ma pojawić się interakcja, dialog albo spór. Kenning zastanawia się właśnie nad

² Tamże.

tym „zaledwie”. Fakt, że twórca wycofuje się, nie oznacza przecież wcale, że znika. Wręcz przeciwnie, cały czas posiada władzę: buduje kontekst spotkania, wyznacza reguły, na jakich ono zachodzi, i jakby kontroluje wydarzenie z „tylnego siedzenia”. Co więcej, często fizyczna nieobecność autora sprawia, że pamięć o nim i jego wskazówkach oddziałuje o wiele silniej, niż gdyby stał przed widzom we własnej skórze³. Odnosząc wskazówki Kenninga do koncepcji Mouffe, można by stwierdzić, że fundamentem pojawienia się prawdziwej partycypacji, a zatem sztuki prawdziwie skutecznej, jest uznanie ryzyka, że hegemonem może być sam — często działający w dobrej wierze — artysta.

Akceptacja niezbywalnej obecności hegemonu pociąga za sobą również inną konsekwencję — próbując nadać relacjom społecznym charakter partycypacyjny, artysta sam musi zgodzić się na ryzyko wykluczenia. Tylko wtedy staje się równorzędnym elementem gry sił społecznych. Niezależnie od tego, czy założymy, że granice między nim a resztą tego układu nikogo już nie interesują, czy że nigdy nie istniały, dopiero wówczas czytelna stanie się granica między sztuką a nie-sztuką, a tym samym możliwe okażą się radykalne jej przekroczenie i autentyczna rezygnacja z asekuranckiego statusu artysty. Oznacza to, że jedynie takie pole sztuki, które pozwoliłoby publiczności przekształcać jego reguły — przeformułować rolę artysty jako organizatora wydarzeń, stojącego zawsze bezpiecznie z boku, by w razie potrzeby móc się wycofać i powiedzieć, że to przecież „tylko sztuka” — może okazać się skuteczne. Taka mogłaby być jedynie sztuka, która całkowicie odkryłaby przed publicznością podbrzusze, gotowa na bezlitosne grzebanie w swoim wnętrzu: hierarchiach, strukturach administracyjnych, lansowanych gustach i modach itp. Bo tylko taka sztuka może stanąć z publicznością twarzą w twarz i zrezygnować z namiętnie pielęgowanego mitu — własnej autonomii.

³ Zob. D. Kenning, *Art Relations and the Presence of Absence*, „Third Text”, lipiec 2009.

Dopóki nie są spełnione te dwa warunki, zapewniania artystów, że chcą stać się rzeczywistym elementem gry sił społecznych, pozostają wyłącznie deklaratywne, nawet dla niewprawnego oka. Tak samo zresztą jak starania intelektualistów maskujące fakt, że wkroczenie sztuki w obszar życia, wchodzenie w bezpośredni kontakt z odbiorcą i poszukiwanie skuteczności to jedynie ruch pozorowany.

MUZEUM OSOBLIWOŚCI

Kto dziś jest *passé*?

DEKADE temu miałem okazję wygłosić na Uniwersytecie Sztokholmskim wykład o polskiej sztuce współczesnej. Mierzyłem się, z jednej strony, z wielością trendów, mediów, różnie sprofilowanych galerii, z drugiej z faktem, że polscy artyści, inspirowani tym, co dzieje się na Zachodzie, są autorami prac, które praktycznie niczym nie różnią się od produkcji ich rówieśników z Anglii, Francji czy Rumunii. Z tego amalgamatu tendencji i wpływów trudno było wyłuskać cechy typowe dla rodzimej praktyki artystycznej. Zakończyłem moją wypowiedź, niepokieszony brakiem wyraźnej konkluzji. Po wykładzie podeszła do mnie szwedzka studentka. Zadała pytanie, którego zupełnie się nie spodziewałem: skąd skłonność wśród polskich artystów, by działać w grupach?

Pytanie wydało mi się dziwne. Grupy otaczały mnie z każdej strony — był to chyba największy okres fascynacji „ładnistami”: pojawiali się w prasie kolorowej, brakowało ich tylko w reklamach piwa — i wikłały w kontakty towarzyskie. Były jak powietrze. Niemniej, chociaż z pozoru naiwne, pytanie Szwedki dotykało sedna: współczesna artystyczna Polska grupami stoi.

Pomijam grupy, które ukształtowały polską scenę w minionych dekadach, np. druga Grupa Krakowska, Grupa Nowohucka, Warsztat Formy Filmowej, Koło Klipsa, Luxus, Gruppa, Neue Bieremiennost,

Łódź Kaliska. Działy w zupełnie innych warunkach politycznych i ekonomicznych. Jak można przypuszczać, należący do nich artyści stawiali na działalność kolektywną z nieco innych powodów niż dzisiejsi. Mijające dziesięciolecie obrodziło kolektywami artystycznymi w liczbie wręcz niespotykanej. Kilka najbardziej rozpoznawalnych, w przypadkowej kolejności: Minilabiści, Ikoon, Grupa Ładnie, Latająca Galeria Szu Szu, 4!, NuDa, Supergrupa Azorro, Sędzia Główny, Strupek, Pozitywna, The Krasnals, Rahim Blak i — zapomniane — Glamrury.

Gdziekolwiek spojrzysz, same grupy. Można ich szukać na Zachodzie — na pewno znajdziemy. Ale nigdy w takiej ilości i nigdy o takim znaczeniu jak w Polsce. Wyjątkiem są tu być może brytyjscy Stuckiści — mentalne i stylistyczne rodzeństwo Grupy Ładnie. Ale na przykład w USA i krajach Europy Zachodniej na palcach jednej ręki można by wyliczyć uznanych artystów, którzy debiutowali w grupie lub do grup należeli. A u nas? Marcin Maciejowski, Rafał Bujnowski i Wilhelm Sasnal (Ładnie), Karol Radziszewski i Ivo Nikić (Latająca Galeria Szu Szu), Oskar Dawicki i Łukasz Skąpski (Supergrupa Azorro), Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak (Sędzia Główny). Założenie grupy w Polsce stało się niemal patentem na sukces.

Na ten urodzaj wpływ ma oczywiście wiele czynników. Do najważniejszych, jak się wydaje, należą trudności w zaistnieniu w obiegu galeryjnym. Na przykład w Krakowie w ciągu paru ostatnich lat działało kilka galerii nastawionych na młodych artystów — Artpol, Delikatesy, F.A.I.T, Nova i Zderzak — ale do dzisiaj utrzymały się tylko dwie ostatnie, a F.A.I.T został przekształcony w rodzaj „biura wystawowego”. Dla debiutantów ta sytuacja nie wygląda więc różowo.

Problem leży też gdzie indziej. Galerie działające przy akademiach sztuk pięknych w Europie Zachodniej nastawione są na prezentowanie dorobku swoich studentów, powolne wprowadzanie ich w przestrzeń publiczną i osvajanie z wystawianiem ich własnych prac. Tymczasem większość takich placówek w Polsce skupia się na

pokazywaniu twórczości profesorów akademickich. Dla studentów i świeżych absolwentów zazwyczaj nie starcza miejsca w tych przybytkach. Prowadzący podobne galerie często nie dostrzegają tej kwestii. Panuje przekonanie, że nie jest to ich zadaniem. W udzielonym niedawno wywiadzie Grzegorz Sztwiertnia — kierownik Galerii Malarstwa w krakowskiej ASP — wprost stwierdza, że „[...] jest wiele miejsc, które da się zaadaptować [na potrzeby wystawy — Ł.B.]. Trzeba napisać pismo, dowiedzieć się, kto jest właścicielem lokalu, trochę odremontować, załatwić transport. Jak się zbierze piętnastu studentów, którzy chcą się pokazać, to znajdą na to sposób”¹. Przy podobnym nastawieniu akademii nie ma innego wyjścia, tylko trzeba się „skrzyknąć”, zorganizować samemu.

W tych warunkach kolektywna działalność ma sporo plusów. Łatwiej zaistnieć w mediach i obiegu galeryjnym, funkcjonując pod wspólną nazwą — „logo”, na które pracuje cała grupa. A że często ta współpraca opiera się na relacjach towarzyskich, to do grupy wejść równie łatwo, jak z niej wyjść i samemu pozełgłować dalej. Nic więc dziwnego, że tego rodzaju kolektywy powstają jak grzyby po deszczu i siłami wszystkich członków testują możliwe kierunki inwazji. Kiedy nadchodzi właściwy moment, każdy idzie w swoją stronę, grupa się rozpada.

Skłonność, by działać razem, jest być może pozostałością legendy, którą w ostatnim stuleciu spreparowali biografowie, krytycy i historycy sztuki. Wedle niej być artystą to działać w grupie — wkładać wdzianka „futurystów”, „kubistów”, „dadaistów” czy „surrealistów”. Awangarda zrzeszała się jednak pod wymienionymi szyldami w przekonaniu, że proponuje punkty widzenia, które mają przewagę nad innymi. Polskie grupy artystyczne, o których mówiłem, kierują się czystą pragmatyką, zazwyczaj stroniąc od ideologii. Wśród wskazanych wyżej teamów, jak

¹ *Maleria Galarstwa, czyli gra w Galerię na Akademii*, Grzegorz Sztwiertnia w rozmowie z Łukaszem Białkowskim, <http://www.obieg.pl/rozmowy/18642> [data dostępu: 27.06.2015].

się wydaje, tylko Rahim Blak ma określoną filozofię działania, a tożsamość, którą kreuje, budowana jest niezależnie od chwilowej koniunktury.

Niemniej ten awangardowy trop może prowadzić w interesującym kierunku. Mówi się, że współczesność stoi pod znakiem pracy kolektywnej. Jeśli chodzi o naukę, wymusił to pogłębiający się proces specjalizacji wiedzy. Jak wiemy, dziś odkryć naukowych nie dokonują indywidualni badacze, ale pracujące pod ich kierownictwem całe laboratoria, rzesze współpracowników odpowiedzialnych za poszczególne segmenty badań. Naukowcy, obawiając się specjalizacji i ograniczenia transferu wiedzy między poszczególnymi dziedzinami, zmierzają w stronę interdyscyplinarności. O „przyroście wiedzy” decydują więc dzisiaj kolektywy złożone ze specjalistów z różnych dyscyplin. W tych okolicznościach indywidualny aspekt odkrywczości ulega rozmyciu.

Jest to doświadczenie nieobce również innym gałęziom twórczości artystycznej. Oczywiście są przykłady teatru, filmu i muzyki klasycznej, gdzie na ostateczną postać utworu składa się praca dziesiątek, a czasem setek osób. Podobnie jest w muzyce o lżejszej proveniencji. Niezależnie od tego, że w obiegu medialnym pojawiają się zazwyczaj liderzy grup — czy generalnie osoby odpowiedzialne za wykonanie muzyki — kształt albumu uzależniony jest od producentów, dźwiękowców, właścicieli firm, menedżerów, wreszcie muzyków. Rezultat stanowi pochodną wkładu sporej liczby specjalistów. W przypadku literatury czytelnicy również często nie zdają sobie sprawy, jak wielki wpływ na kształt książki miała ręka redaktora, korektora i szefa wydawnictwa. Utwór, który krytyka traktuje często jako efekt indywidualnej pracy i fantazji, okazuje się zlepkiem wielu energii.

W sztukach wizualnych doskonałym tego przykładem są działania oparte na nowoczesnych technologiach. Tak jak międzynarodowy projekt E-MobiLart (w Polsce pokazywany w katowickim Rondzie Sztuki jesienią 2009 roku), którego głównym celem jest szukanie związków między nauką i sztuką. Przedsięwzięcie to zrzesza naukowo-artystyczne teamy z całego świata, złożone z informatyków, chemików, fizyków,

biologów i rzecz jasna artystów. W wyniku ich współpracy powstają najczęściej instalacje oparte na interakcjach między ludźmi, komputerami, cyfrowymi mediami, sieciami telekomunikacyjnymi i komórkowymi.

W świetle podobnych zjawisk można się zastanawiać, czy istnienie grup artystycznych — przynajmniej w wersji, która dominuje w kraju nad Wisłą — to nie pewnego rodzaju *fake*. Smutny los, jaki czeka grupy: rozpad, kiedy jej członkowie osiągną indywidualne cele, sugeruje, że działalność w teamie ma przede wszystkim pragmatyczny wymiar. Jako taka nie jest niczym złym, natomiast świadczy o tym, że kooperacja, opatrzona jakże wymyślnymi nazwami, jest dosyć powierzchowna. Odwołuje się do awangardowych mitów lub pragmatycznych interesów, a nie do nowych tendencji w nauce, nowych technologiach, filmie czy muzyce. Innymi słowy, zbiorowa działalność nie wynika z przemyślenia tego, jak wygląda dzisiaj wytwarzanie wiedzy i kultury. Prace wykonywane przez artystów należących do grup zazwyczaj nie mają kolektywnego charakteru². Artyści działają na własną rękę, indywidualnie, gromadząc się na czas wystaw i obecność w grupie traktując jako promocję. Artystyczne kolektywy stanowią rodzaj protezy — mają ratować przed kłopotami finansowymi i niedowładem instytucji zajmujących się sztuką.

Z jednej strony można by więc powiedzieć, że tradycyjne sztuki wizualne są dziś jedyną ostoją indywidualizmu. Z drugiej należy zapytać, czy indywidualistyczne wyobrażenia, które podskórnie fundują działanie grup artystycznych, są do utrzymania w epoce, w której przechodzimy do modelu kolektywno-sieciowej kreacji. Począwszy od odkryć naukowych, przez strategie zarządzania, a skończywszy na filmie, muzyce i reklamie, wszystkie te dziedziny naznaczone są systemem „postprodukcji”: precyzyjnego podziału ról i wpływu wielu osób na

² Być może wyjątkiem są tu anonimowi The Krasnals, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że ich działalność podszyta jest sporym resentymentem. Nie wpuszczono ich na imprezę, więc postanowili popsuć innym zabawę, wybijając szybę. Anonimowość jest tu nie tyle narzędziem, ile raczej „wytrychem”.

ostateczny kształt wytworu. Sztuki wizualne stają się pod tym względem rezerwatem, muzeum osobliwości, w którym wyobrażenia o artystycznym indywidualizmie pielęgnowane są jak bezcenny skarb.

MELANCHOLIA MULTIMEDIÓW? ESTETYKA RELACYJNA?

KONSUMENCI CZASU I PRZESTRZENI

Kokieteryjne reklamy na forach internetowych zapewniają, że „podrywanie to sztuka, której można się nauczyć”. Marketingowcy szkół uwodzenia zachęcają potencjalnych uczniów, by „czym prędzej spełnili marzenia, poznali kobiecą psychikę i bezwstydnie wykorzystali zdobytą wiedzę”¹. Wyjątkową popularność zdobyły kursy NLP (*neuro-linguistic programming*), opracowane przez byłego autora scenariuszy komediowych (*nomen omen?*) Rossa Jeffriesa, który rzesze nieśmiałych, sfrustrowanych a stęsknionych sukcesu przekonuje, że używając odpowiednich słów, mimiki i mowy ciała, wpłyną, na kogo tylko będą chcieli. Chociaż NLP zakłada możliwość manipulacji każdym, bez względu na płeć, szczególnym zainteresowaniem cieszy się „podręcznik” Jeffriesa, bezceremonialnie zatytułowany *How to Get the Women You Desire into Bed*. Po jego wznowienia ustawiają się kolejki pilnych uczniów, planujących w pocie czoła zgłębiać arkania sztuki podrywu.

¹ <http://www.geniuszuwodzenia.com/> [data dostępu: 19.09.2014].

Kiedy Jeffries miał 21 lat i jeszcze bez wspomagaczy, sztuczek i podręczników poruszał się po poligonie damsko-męskich relacji, we Francji ukazała się książka Jeana Baudrillarda *O uwodzeniu*. Gdyby nawet powodowany ciekawością amerykański hochsztapler do niej zerknął, i tak nie przydałaby mu się na wiele: zawierała mniej praktyczne i mniej krzepiące przesłanie niż to, które sam miał głosić dwadzieścia lat później. Baudrillard potraktował uwodzenie jako fenomen pozwalający odnieść się do kultury chcącej wszystkiego natychmiast i bez ryzyka. W postindustrialnych społeczeństwach widzianych oczami francuskiego socjologa uwodzenie już nie istnieje: nie ma miejsca na grę i niepewny rezultat, które się z nim wiążą. NLP doskonale wpisuje się w tę apokaliptyczną wizję: obiecuje pewny skutek tu i teraz. „Uwodzić” nie oznacza w tej terminologii „podjąć grę i wyzwanie”, ale „manipulować, wykorzystując asortyment sprawdzonych narzędzi”.

Zmierzając w podobnym kierunku, Nicolas Bourriaud stwierdził w *Estetyce relacyjnej*, że w dzisiejszych czasach, gdy wszystko ma być dostępne natychmiast i bez ryzyka, staliśmy się „konsumentami czasu i przestrzeni”. Jednocześnie, jak pisał,

odkrywamy, że jesteśmy ogołoceni i wyzyskani przez media elektroniczne, parki rozrywki, zorganizowane przestrzenie współżycia, wybujały rozwój kompatybilnych formatów społecznych — jak szczury laboratoryjne w klatce skazani na bieg w miejscu po kawałek sera. [...] To, czego nie da się skomercjalizować, musi zniknąć. Już niebawem nie będzie można utrzymywać relacji międzyludzkich poza owym komercyjnym wymiarem. Rozmowa przy kawie za rozsądną cenę stanie się formą symboliczną współczesnych stosunków międzyludzkich. Chcecie poznać smak namiętności, zbliżyć się do siebie? Spróbujcie naszej kawy...².

² N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, MOC AK, Kraków 2012, s. 35.

TEATR ŻYCIA SPOŁECZNEGO: KAPITALIZM I SYMULACJE

Bourriaud podsumował koncepcje — bazujące na marksistowskim sposobie myślenia — które przewidywały smutny koniec cywilizacji technicznej, przynajmniej w jej kapitalistycznym wydaniu. Znamy tę wyliczankę na pamięć: skutkiem technicyzacji życia, opierającej się na „wyzyskującym”, niesprawiedliwym systemie produkcji towarowej, miały być fragmentaryzacja społeczna, instrumentalizacja stosunków międzyludzkich i alienacja jednostki.

Bourriaud dodaje do tej listy zagrożeń media elektroniczne. Jako produkty technologii i jednocześnie narzędzia produkcji technologicznej znajdują się one w samym centrum omawianych zagadnień, co oznacza, że alienująca podmiot logika kapitalizmu osiągnęła w nich apogeum. Francuski historyk sztuki i kurator oskarża je o zrywanie więzi społecznych. W dwojakim sensie: przede wszystkim technologie medialne przejmują dziś funkcje komunikacyjne — przechwytyjąc sytuacje spotkania, konfliktu lub wymiany. Ponadto, zapośredniczając relacje międzyludzkie i oferując kontakt jedynie z „substytutem” drugiego człowieka, oddalają go w sferę symbolu, nierzeczywistości.

Z tej perspektywy ciekawie wygląda sztuka wykorzystująca nowe media. Jej przeznaczeniem byłaby repetycja, czyli technologiczne i symboliczne powielanie *status quo*. Bourriaud zdecydowanie wykracza jednak poza fatalizm *à la* Baudrillard i Flusser. Dostrzega szansę wyjścia z impasu — transgresji poza kulturę symulacji — i lokuje ją właśnie w elektronicznych mediach. A dokładniej: w takim ich wykorzystaniu, które artyście odbiera rolę tego, kto przedstawia (reprezentuje, „symuluje”), natomiast służy określeniu jego roli w procesie produkcji. Jak ujmuje to Bourriaud: „[...] współcześnie funkcja *przedstawiania* rozgrywa się na poziomie działania: nie chodzi już o to, by z zewnątrz przedstawić warunki produkcji, lecz by posłużyć się działaniem i rozszyfrować układ stosunków społecznych, który owe warunki

wytwarzają”³. Trawestując tytuł znanego eseju Lacana, można by powiedzieć, że propozycja (proszę darować literową iterację) Bourriauda brzmi: Baudrillarda Benjaminem!

SKRAJNIE SKOMPLIKOWANA MATEMATYKA

Poglądom Bourriauda wielokrotnie zarzucano naiwność⁴, niemniej mogą one stanowić ciekawy punkt odniesienia do analizy współczesnej praktyki medialnej. W polskim kontekście interesująco prezentują się działania artystów związanych ze środowiskiem Wydziału Komunikacji Multimedialnej poznańskiej ASP. Jest to najstarszy wydział o takim profilu kształcenia na naszych uczelniach artystycznych — zdążył on wykształcić grupę absolwentów, których wpływ na kształt polskiej praktyki medialnej jest już widoczny. Wiele działań poznańskich artystów pracujących w mediach elektronicznych odnosi się do stosunków międzyludzkich w warunkach, gdy znajomości nawiązuje się, patrząc w ekran zamiast w oczy, a flirt sprowadza się często do anonimowej wymiany zdań na forach i czatach internetowych. Właśnie tam awatary o wdzięcznych nazwach buziaczek_66, Ejja, emi1ka w stopniu wręcz doskonałym minimalizują wyzwania i ryzyko kontaktu z innym — użytkownicy wiedzą, że w krytycznych momentach mogą zamknąć aplikację.

Zarówno bohaterki projektu *Pólszeptem* (galeria Inner Spaces, Poznań 2007) — pracy dyplomowej Piotra Adamskiego — jak i sam autor zdecydowali się podjąć ryzyko. W kilku europejskich miastach Adamski podchodził do nieznanym dziewczyn, prosząc je, by stanęły na chwilę przed kamerą i skoncentrowały się na oddechu. Jeśli zgodziły się na jego propozycję, nakłaniane były do szybkiego biegu, który miał je zmęczyć i nadać oddechowi wyrazistości. Po przebiegnięciu

³ Tamże, s. 104.

⁴ Zob. C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004, nr 110.

kilkuset metrów, ciężko dysząc, dziewczyny wpatrywały się w obiektyw. Kamera rejestrowała, jak próbują tuszować swoje zmęczenie, doprowadzić oddech do normalnego rytmu, na siłę zatrzymują powietrze w piersi i odwracają wzrok, kiedy im się to nie udaje. Decydując się na ujawnienie zmęczenia, wprowadzają nas — a w tej sytuacji również Adamskiego — w sferę własnej bezradności. Inicjując tę manifestację słabości i intymności, Adamski nie tylko ją rejestrował, ale przejmował za nią odpowiedzialność i definiował się jako współuczestnik.

Podobnie Agnieszka Łopatka — decyduje się na działanie, nie poprzestając na przedstawianiu procesu komunikacji. W pracy *Glow Worms* (*Salted Candy — A Boy and His Dog*, Galeria Nowa, Poznań, lipiec 2009) sama została zarejestrowana przez kamerę — stała się częścią sytuacji komunikacyjnej. *Glow Worms* to rodzaj performansu do kamery: Łopatka, wpatrzona w ekran telewizora, który emituje szum, nakleja na nim plastikowe fosforyzujące świetliki. Czarne kropki i kreски — rozłożony na czynniki pierwsze obraz telewizyjny — są „właściwym” komunikatem wysyłanym przez medium. Fosforyzujące owady przyklejone przez Łopatkę stanowią jedyny sensoryjny znak, który pojawia się na ekranie. Okazuje się, że komunikat nadaje jego odbiorca, a media elektroniczne generują przestrzeń monadyczną i opustoszałą. Zamiana ról obserwatora i obserwowanego ujawnia tę sytuację. *Glow Worms* to rodzaj *memento*: artystka wplata je w narrację wielu ekspozycji, zestawiając z szeregiem innych prac.

Również w działaniach grupy 4! (Michał Grochowiak, Marcin Gwiazdowski i Jakub Jasiukiewicz) kamera inicjuje międzyludzkie relacje. Film *Bal* (*Mortal Kombat*, Galeria ON, Poznań, listopad 2007) — nakręcony w ramach cyklu *Hazard* — rejestruje bankiet, na którym bawiły się osoby należące do, nazwijmy to, grupy zaawansowanej wiekowo. Podobnych bankietów odbywa się sporo, ale imprezę filmowaną przez 4! wyróżniało to, że wszyscy mężczyźni mieli założone na głowę kominiarki. Rejestrując cały wachlarz zachowań: kokieteryjnych gestów, grzecznych ukłonów, kradzionych całusów w najbardziej doj-

rzałym — i rzecz jasna wyrafinowanym — stylu, 4! obserwowała, jak anonimowość zyskiwana dzięki kominiarkom wpływa tu na relacje damsko-męskie. Jak wyuczone zachowania — „standardy” postępowania wobec kobiet — wchodzi w konflikt z pragnieniami i spontanicznością, które ułatwia zakryta twarz. I właśnie napięcie między konwencją a nieprzewidywalnością i wyzwaniem — charakterystyczne dla „kulturalnych” relacji międzyludzkich — obserwowała grupa 4!. Jak piszą:

Cykl *Hazard* jest o ryzyku, które jest nieśmiertelnym współtwórcą naszego doświadczenia, funkcją podrywającą nasz chaotyczny świat do ruchu. Chodzi o ryzyko jako pewien wszechobecny potencjał, możliwość niepowodzenia. Nadzieja na sukces, która nieodłącznie idzie w parze z groźbą porażki. Taka ambiwalentna groteska, która w pewnym sensie towarzyszy każdemu, najbardziej prozaicznemu nawet działaniu. Ciąg przyczyn i skutków naszych poczynań i rzeczy, które dzieją się wokół, jest nie do rozgryzienia. Na pewno nie w czasie rzeczywistym. To skrajnie skomplikowana matematyka. Otacza nas piękny chaos. W sobie też mamy piękny chaos⁵.

MELANCHOLIA MEDIUM

Adamski, Łopatka i 4! wykorzystują kamerę nie tylko do obrazowania — co bezpiecznie dystansowałoby ich samych jako wyłącznie rejestratorów zdarzeń — lecz przy jej użyciu szukają własnej roli w owych relacjach. Wyrażając to w języku zaproponowanym wcześniej: przenoszą komunikację ponownie w obszar uwodzenia, co oznacza, że podejmują wyzwanie, wikłając się w aranżowaną sytuację osobiście. Oczywiście tak rozumiane uwodzenie zdecydowanie wykracza poza obietnice i ograni-

⁵ M. Grochowiak, M. Gwiazdowski, J. Jasiukiewicz, *Hazard*, w: *4! Profil działalności grupy*, http://www.fourfactorial.net/pdf/4i_pl.pdf [data dostępu: 18.08.2009].

czenia randkowej rozmowy przy kawie. Niemniej, podobnie jak w tekście Baudrillarda, staje się ono paradygmatem zachowań międzyludzkich.

Trzeba podkreślić, że z trudem odnajdujemy w tych pracach elementy oceny. Łopatka, naklejając na ekran fosforyzujące świetliki i bezskutecznie wabiąc to, co znajduje się po drugiej stronie ekranu, nie sugeruje, że chciałaby, powinna lub potrafi rozbić „medialną bańkę”. Podobnie Adamski — nie odwracał kamery, kiedy bohaterki jego filmów ukrywały skrępowanie, ale sadystycznie rejestrował ich bezradność. Pamiętajmy, że sadysta czerpie przyjemność, działając w pełni świadomie, biorąc odpowiedzialność, zdając sobie sprawę z konsekwencji, czyli określając swoją rolę *wewnątrz* zainicjowanej sytuacji.

Uderza przy tym melancholijność omawianych prac. Nie pada tu ani jedno słowo, chociaż w każdym przypadku rejestrowani są wyłącznie ludzie i na ich obecność — zachowania, gesty i miny — położony jest nacisk. Widz pozostaje niejako we własnym towarzystwie. Melancholia nie wynika jednak z samotności widza, ale stąd, że uwidaczniając alienujący — żeby nie powiedzieć: „matriksowy” — potencjał mediów elektronicznych, filmy sugerują, iż poza obnażeniem warunków, w których zachodzi komunikacja, niewiele więcej można zrobić.

W tym sensie, chociaż wpisane w te prace ryzyko może doprowadzić do porażki, podtrzymują one *świadomość*, że istnieje modus takiej „ryzykownej” komunikacji — i jej szukają. Dlatego melancholia, która emanuje z prac, podobna jest — zachowując wszelkie proporcje — do melancholii książek Foucaulta. Francuski filozof, pisząc na przykład *Słowa i rzeczy*, wskazuje na „opresyjny” aspekt kategorii podmiotu, lecz nigdzie nie proponuje wyjścia *poza* tę kategorię. Sugeruje natomiast, że jest ona konstytuanta naszej kultury i myślenia w jej ramach, zaś jedynie, co możemy zrobić, to opisywać jej funkcje i kulturowe działanie. Przywołane prace nie szukają więc świata poza mediami, natomiast pozwalają — co zawsze było funkcją sztuki — przemyśleć i zdefiniować warunki, w których ów świat się wydarza.

AUTOR

KTO PIERWSZY, TEN LEPSZY, CZYLI AUTOR JAKO UCIEKINIER W DOBIE SPOŁECZEŃSTWA CYFROWEGO

„To nie ja, to moje układy samosterujące.”

NORMAN LETO

Od dwóch tysięcy lat wiemy, że na początku było słowo. Trudno natomiast oszacować, kiedy zdaliśmy sobie sprawę, że słowo nie było od Boga, i kiedy spostrzeżono, że słowo staje się ciałem w wyniku ludzkich, wręcz arcyłudzkich zabiegów. Stawanie się słowa ciałem to proces podlegający określonym prawidłowościom i o dającej się opisać strukturze. Jednak ład, który roztaacza słowo, kieruje się nieco inną logiką, niż życzyłby sobie Jan Ewangelista. Słowo wypada z grzesznych ust. Mówią one interesownie, realizując nie zawsze wy-

rażone *explicite* ambicje, jednych dezawuuując, a innym dając glejt wiarygodności.

W pełni zdaliśmy sobie z tego sprawę dopiero w drugiej połowie XIX wieku, kiedy pojawił się *Kapitał*, a wraz z nim myślenie kategoriami klasowymi. Pozwalało ono postrzegać agentów społecznych oraz ich wytwory jako pochodne ekonomicznych uwarunkowań. Ten sposób analizowania przestrzeni kulturowej wpłynął rzecz jasna na badania nad sztuką. Odtąd wypowiedzi twórców postrzegamy już nie tylko jako wyrazy ekspresji indywidualnych odczuć, opinii i poglądów. Dostrzegamy w nich również elementy kodów społecznych, które przypominają o przynależności twórcy do określonej klasy społecznej, jak też tę przynależność legitymizują. Krytyczny atak rozpoczął się w drugiej połowie XX wieku za sprawą — z jednej strony — socjologii sztuki, z drugiej: tekstów strukturalistów i poststrukturalistów. Jak wiadomo, tę pierwszą interesowało przełożenie klasowego pochodzenia twórcy na perspektywy rozwoju kariery i generowanie statusu społecznego. Tych drugich zajmowało uwikłanie wypowiedzi artystycznej w patchwork wątków, motywów, klisz, struktur, rozwiązań narracyjnych i wszelkiego rodzaju zabiegów formalnych, niejako „przedustawnych” w stosunku do twórcy, a będących warunkami możliwości zaistnienia jakiegokolwiek wypowiedzi. Jedne i drugie analizy wykazały — mówiąc w skrócie — że twórca w polu sztuki nie jest tak autonomiczny, jak chciałaby tego tradycja romantyczna.

Jako formacja ekonomiczno-społeczna wczesny kapitalizm wykształcił wręcz zaskakująco spójną narrację na temat twórczej aktywności białego mężczyzny, niezależnie od tego, czy przedstawiała ona sylwetki artystów, czy postacie innego typu. *Przygody Robinsona Cruzoa*, jedna z najbardziej poczytnych powieści XVIII wieku, ale także historie fikcyjnych podróżników udających się do krajów, w których tworzone są nowe, utopijne systemy społeczne, oraz biografie artystów lub romantyczne opisy procesu twórczego są przecież wariantami tej samej opowieści. Główną rolę odgrywa w nich biały

mężczyzna dzielnie radzący sobie z przeciwnościami losu i ustanawiający świat na swój obraz i podobieństwo. W miarę jak kapitalizm się zmieniał, z wymiany opartej na produkcji towarów przekształcając się w wymianę usług, i poddawany był intensywnej krytyce, indywidualistyczna narracja o aktywności białego mężczyzny także ulegała rozmyciu.

Coraz luźniejsze stawały się również związki autora z jego dziełem. Sprecyzujmy, że nie mówimy tu o obiektywnych relacjach — ich zdefiniowania nikt, nawet (a może tym bardziej?) artysta, nie jest zdolny się podjąć. Chodzi o wyobrażenia budowane wokół związku autora i dzieła, o malowanie obrazu, w którym coraz wyraźniejsze stają się pęknięcia, luki i zerwania. Obraz ten uzmysławia nam, że ostateczny kształt dzieła jest zlepkiem wielu uwarunkowań i energii, niekoniecznie mających swoje źródło w twórcy.

Rozluźniane regularnie od połowy XX wieku, związki te stały się na tyle nadwerżone, że dzisiaj jesteśmy świadkami nerwowych, niemalże rytualnych prób ich ponownego zdefiniowania. Kto pierwszy, ten lepszy. Rozwój nowych technologii cyfrowych — zakres ich możliwości, coraz niższe ceny oraz dostępność — sprawił, że idea „dzieła” jako splotu cytatów, parafraz, trawestacji, zapożyczeń, powtórzeń unoszących się na morzu idei stała się nad wyraz rzeczywista. Namacalna stała się też kulturowa praktyka sięgania po wartość intelektualną stworzoną przez innych. Żyjemy w czasach, kiedy cytowanie i parafrazowanie są nie tylko luksusem erudytów i arystokratów ducha, lecz zostały ujawnione jako kulturowa konieczność. Potrzeba, istniejąca od zawsze, dzisiaj może się w pełni manifestować i być skutecznie zaspokajana.

W latach 60. XX wieku jeden z wielu rycerzy apokalipsy — czasu końca autora i indywidualium generującego treści ze swej nieogarnionej głębi — Michel Foucault zadawał pytanie: „Kim jest autor?” (a właściwie „Czym jest autor?”, lecz to translatorska *licentia poetica*, którą warto zająć się przy innej okazji). Nie zdawał sobie wówczas sprawy, jak szybko

przestanie ono być aktualne. Francuski filozof wiązał przecież z autorstwem odpowiedzialność wobec prawa. Takiego związku dopatrywał się w równoległym pojawieniu się w oświeceniowej Francji praw autorskich i kształtowaniu się systemu społecznego, który nazwał „karceralnym”. Być autorem to posiadać prawa, które tyleż chronią wysiłek indywiduum w wyrażaniu swoich opinii, uczuć i pragnień, co w niesprzyjających warunkach pozwalają pociągać za nie do odpowiedzialności i karać.

Twórczość i jej ekonomia w podobnym ujęciu okazują się odpryskami społeczeństwa czujnie nadzorowanego w Panoptikonie. Romantyczny mit twórcy, afirmacja osobistego gestu i przeżyć, ale też dowartościowywanie każdego przejawu indywidualizmu jawią się jako pułapka, w którą zostają wciągnięci pożyteczni idioci. Naczelna zasada Panoptikonu mówi przecież, że więźnia trzeba odseparować. W samotności będzie lepiej widziany. Niech więc twórcy nasycą się swoją jednostkowością, niech puszą się swoją oryginalnością, sami wystawiając się na widok, na spojrzenie nadzorca.

Gdy jednostkowość gestu twórczego została podważona, gdy nowe media i technologie cyfrowe zaczęły sprzyjać ujawnianiu źródeł i struktury dzieła — magmy żutej i trawionej bez końca przez kulturę — Foucaultowskie pytanie straciło ostrość. Już wiemy, czym jest autor. Powinniśmy teraz zastanowić się, czym autor nie jest lub — w zasadzie jest to to samo pytanie — gdzie znajdzie kryjówkę.

Pomysł Foucaulta nadal jednak wydaje się interesujący, ponieważ sugeruje pewien kierunek myślenia. Każe zadawać pytanie, w jakich momentach autor może wymykać się prawu i gdzie zaczyna się obszar wolności. Skoro prawo — także prawo autorskie — wiąże się z odpowiedzialnością i może skutkować penalizacją, szansa na wolność pojawia się tylko poza jego granicami lub w warunkach, w których utraciło ono swoją moc. Wolność w takim ujęciu jest sposobnością do ucieczki od — pojętej *à rebours* — wolności twórczej związanej z wyrażaniem indywiduum, czyniącym autora na wskroś widzialnym. Foucault dostrzegł taką możliwość w szaleństwie.

Zdecentralizowana sieć komputerowa — która wchłania wszystkie dziedziny życia, stając się zarówno jego modelem, jak praktyką, i która przede wszystkim czyni możliwość zawłaszczania treści tak prostą jak nigdy wcześniej — faktycznie oddaje stan umysłu dotkniętego obłudą. To obszar na tyle absurdalny, że liberał i alterglobalista mogą sobie tu podać rękę. Niezależnie od tego, czy przestrzeń ta nazywana jest wolnym rynkiem idei, czy rezerwuarem dóbr kulturowych dostępnych wszystkim, autor usuwany jest tu w cień. Zarzut, który działacze sprzeciwiający się umowie ACTA stawiają systemowi domów wydawniczych, korporacji producenckich, sieciom dystrybucji dóbr kultury — zarzut zawłaszczania treści za pomocą kapitału, którym te instytucje dysponują — zostaje przekuty w postulat absolutnego otwarcia i upowszechnienia dostępu do własności intelektualnej. W gruncie rzeczy prowadzi to jednak do wojny wszystkich ze wszystkimi. Wydając prawo autora do dysponowania stworzonymi przez niego treściami na pastwę wszystkich mających na to ochotę, projektuje się sytuację, w której może on zostać wyzbyty własności dokładnie tak samo, jak pozbawiany jest kontroli nad swoją własnością — przynajmniej w odczuciu przeciwników ACTA — przez wydawców, producentów i dystrybutorów. Przestrzeni naznaczonej absurdem i nierozumem nie kształtuje reguła zapisanego słowa, lecz brutalna siła, będąca zarówno siłą pieniądza, jak subtelną, lecz nie mniej dojmującą i złośliwą siłą kapitału symbolicznego: wykształcenia, erudycji, konksji i sieci relacji towarzyskich.

Kto zatem przetrwa w tej przestrzeni? Jakimi metodami będzie się posługiwał? Jakim językiem będzie można opisać jego funkcję? Językiem kulturowej inercji? Bełkotem szumu medialnego? Czy będzie to język kodeksów prawnych, gdy prawo autorskie okazuje się tylko cieniem figury spreparowanej przez podejrzany dyskurs indywidualizmu? Gdzie autor będzie szukał legitymacji? Innymi słowy, wedle jakich kryteriów można odróżnić twórcę od nie-twórcy w przestrzeni, która stopniowo i skrupulatnie rozkłada na czynniki pierwsze autor-

stwo, pokazując, że była to jedynie nieudana metafora? Znając kolejne etapy ewolucji tej figury — najpierw dzieła jako emanacji autora, następnie dzieła jako pochodnego, ale niezależnego od autora obiektu interpretacji i wreszcie dzieła jako zlepku wątków kulturowych zaledwie zoperacjonalizowanych przez autora — można zapytać również, jaki będzie kolejny etap tej układanki. Lub jeszcze dosadniej: czy istnieje jej kolejny etap? Jak bardzo pojęcie autora mogą jeszcze rozvodnić teoria i praktyka kulturowa podyktowana logiką rozwoju technologii?

Odpowiedzieć na te pytania można tylko, zadając inne: czyżby stawką było dzisiaj nie tyle ustalenie, kto jest autorem, ile samo wskazanie metody, dzięki której moglibyśmy odróżnić twórczość od nietwórczości? Ale jak ma to być możliwe w epoce, która uzmysłowiła sobie, że prawdziwe są dwa sprzeczne zdania: „Twórcą jest każdy” i „Nikt nie jest twórcą”? Jeśli na początku było słowo, to nasuwa się pytanie, do kogo będzie należało słowo ostatnie — i czyje słowo stanie się ciałem.

SARTRE VERSUS BLANCHOT

Spory wokół figury podmiotu twórczego we francuskiej estetyce połowy XX wieku

„SILNY” I „SŁABY” PODMIOT TWÓRCZY

Zamierzam tutaj potraktować namysł nad kategorią autora jako pochodną szerszej polemiki, która toczyła się wokół kategorii podmiotu. Jeśli postać autora — jak wskazał Michel Foucault¹ — jest jednym ze sposobów, w jaki kultura odnosi się do podmiotu czy podmiotowości w ogóle, ambiwalentna charakterystyka autora uobecniająca się w tekstach estetycznych drugiej połowy XX wieku staje się okazją do prze-

¹ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, w: tenże, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–220.

śledzenia perypetii podmiotu w polu kulturowym. Mówiąc dokładniej, chciałbym potraktować spory wokół figury autora jako skutek przesunięcia w rozumieniu kategorii podmiotu w XX wieku.

Szczególne znaczenie ma tutaj Heideggerowska krytyka tak zwanej „metafizyki subiektywności”. W eseju *Czas światooobrazu* Heidegger przekonuje, że pojawienie się nowożytnego podmiotu łączy „Człowieka” i „podmiot” w zupełnie nowy sposób. Heidegger uznaje, że od Kartezjusza filozofia zmierzała nieprzerwanie w stronę tryumfu „bezw warunkowej subiektywności”². Wraz z Kartezjuszem „Człowiek staje się tym byciem, ponad którym wszystko, co jest, jest u g r u n t o w a n e p o d w z g l ę d e m j e g o b y c i a i j e g o p r a w d y [podkreślenie — Ł.B]. Człowiek staje się relacyjnym centrum tego, co istnieje jako takie”³. Owo nowożytne podejście Heidegger przeciwstawia greckiej perspektywie, w której bycie jest uznawane raczej za „samo się przedstawiające” człowiekowi niż za myśl człowieka będącego jego pierwszą determinacją bycia.

Krytykując „metafizykę subiektywności”, jak pisze Alain Renault, autor książki *Era jednostki*,

Heidegger usiłuje pokazać, w jaki sposób wszystkie oblicza nowożytności są faktycznie skutkami pojawienia się człowieka pod postacią podmiotu [...]. Począwszy od wkroczenia sztuki w horyzont estetyczny, aż do rozwoju silnika Diesla, od pojawienia się społeczeństwa konsumpcyjnego do procesu globalizacji, wojen i totalitaryzmu, wszystko jest związane z rządami podmiotowości lub, co na jedno wychodzi, z rozkwitem humanizmu, stanowiącego w tym miejscu jedynie kulturową *ekspresję* i filozoficzne *wprowadzenie* człowieka jako podmiotu⁴.

² M. Heidegger, *Nietzsche*, przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, PWN, Warszawa 1999, t. II, s. 189.

³ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1997.

⁴ A. Renault, *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2001, s. 32.

Zdaniem niemieckiego filozofa Kartezjańskie poszukiwanie „punktu Archimedesowego” wiedzy doprowadziło do wyłonienia się idei podmiotu, który jest samoświadomym, absolutnym źródłem znaczeń, sensu, wiedzy.

Ten styl krytyki podmiotowości i wątki, które pojawiły się wraz z nim, podjęła również późniejsza filozofia, szczególnie francuska. Blanchotowska „fundamentalna samotność” (*la solitude essentielle*), Barthes’owska „śmierć autora” czy ogłoszona przez Foucaulta „śmierć człowieka” są echem Heideggerowskiego rozrachunku z „metafizyką subiektywności”⁵.

Uznając Heideggerowską krytykę, można by zatem wyróżnić dwa modele podmiotowości — podmiot „silny” i „słaby”. Pierwszy, zakorzeniony w tradycji nowożytnej filozofii europejskiej, ma aspiracje totalne: redukuje realność do tego, co racjonalne i wyrażone za pomocą języka. Natomiast podmiot „słaby” byłby związany z Heideggerowską krytyką tej tradycji, można by go nazwać świadomością bierną, która to, co realne, uznaje raczej za „samo się przedstawiające” człowiekowi i nie chce stanowić „pierwszej determinacji bycia”.

W przypadku estetyki rozróżnienie między silnym a słabym podmiotem wynika z odmiennego oszacowania możliwości, jakie posiada autor wobec medium języka (tak samo pojęciowego, jak wizualnego). Silny podmiot na ogół uznaje język za narzędzie posłuszne jego woli, transparentne i w wysokim stopniu odporne na wielość interpretacji, dwuznaczności i niedookreśleń. Tak rozumiany język stanowi *vehiculum* do przekazywania idei, nauki czy perswazji — środek społecznego zaangażowania autora. Słaby podmiot związany jest natomiast z obrazem języka pojętego jako autonomiczny, samowolny żywioł, nieustannie wymykający się próbom kształtowania go, precyzowania, semantycznego domykania. Z różnic w postrzeganiu natury medium, w jakim porusza

⁵ Zob. B.E. Stone, *Subjugated Knowledges In The Age of the World Picture. Foucault, Heidegger, and the Goal of Genealogy*, <http://myweb.lmu.edu/bstone/knowledge.pdf> [data dostępu: 12. 06. 2015].

się autor, wynikają odmienne szacunki dotyczące możliwości „wyrażenia się” w dziele, szans wpływu autora na interpretację jego wypowiedzi, w skrócie: różna ocena możliwości komunikowania się.

Jaskrawe różnice w ocenie potencjału autora uwyrażniają się w zderzeniu poglądów Jean-Paula Sartre’a i Maurice’a Blanchota. Chciałbym porównać je ze sobą, biorąc pod uwagę trzy aspekty. Po pierwsze, kontroli nad medium i możliwości wyrażania się za jego pomocą. Po drugie, pozycji autora w odniesieniu do poprawności interpretacji dzieła. Po trzecie, wspólnototwórczego potencjału aktywności autora.

SARTRE – TRANSPARENTNOŚĆ MEDIUM, AKTYWIZM, ODPOWIEDZIALNOŚĆ

Kluczowym tekstem, który posłuży mi do rekonstrukcji Sartre’owskiego wyobrażenia podmiotu twórczego i zadań, jakie filozof przed nim stawia, będzie esej *Czym jest literatura?*. Koncepcja pisarstwa zarysowana w tym tekście wynika z założenia, że język literacki może funkcjonować niejako w dwóch trybach: prozatorskim i poetyckim. Pierwszy charakteryzuje się zasadą transparentności: słowa uznane są za nośnik, który pozwala na bezpośrednią komunikację sensu. W myśl tego założenia tekst prozatorski stanowi przezroczysty, neutralny, aczkolwiek konieczny *instrument*, którego użycie nijak nie wpływa na niesioną przezeń treść. Inaczej dzieje się w przypadku języka poetyckiego. Jak pisze Sartre, „Poeci to ludzie, którzy odmawiają u ż y w a n i a języka”, „poeci nie myślą też o nazywaniu świata”⁶. Język poetycki stanowi tym samym autonomiczny byt, który nie odnosi się do niczego poza samym sobą. Dlatego jeśli chodzi o rolę poety, Sartre zauważa: „[...] łatwo zrozumieć jest, jakim głupstwem byłoby żądanie poetyckiego zaangażowania”⁷. Przekonanie, że poezja zawiera pewien nad-

⁶ J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?*, w: tenże, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, red. A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968, s. 172.

⁷ Tamże, s. 171.

datek sensu, którego piszący nie kontroluje, pozwala nawet Sartre'owi głosić tezę o „depersonalizacji” poety w obliczu słów⁸.

Sartre stwierdza, że „jeśli proza jest zawsze tylko uprzywilejowanym narzędziem jakiegoś przedsięwzięcia, a jedynie poeta może kontemplować słowo w sposób bezinteresowny, to mamy prawo spytać prozaika przede wszystkim: w jakim celu piszesz? co przedsięwziąłeś i dlaczego wymaga to, byś uciekł się do pisania?”⁹. Praca prozaika należy do tego samego typu działania co polityczna i społeczna akcja. I tak jak za działaniem politycznym kryje się program, tak za pisaniem kryje się, „coś, co jest warte przekazania”¹⁰.

Jednak „coś, co jest warte przekazania” niełatwo uchwycić w ateistycznej, pozbawionej transcendencji rzeczywistości, którą Sartre przewidział dla zaangażowanego podmiotu, dla człowieka w ogóle. Człowiek jest rzucony w przypadkowy świat. Równocześnie filozof podkreśla, że jest on bytem absolutnie do świata niesprowadzalnym, nie jest zdeterminowany przez to, co wobec niego zewnętrzne — jest *wolny*. Dlatego podejmuje wysiłek odniesienia się do owej przypadkowości i określenia jej. Stąd wszelka egzystencja jest procesem wytworzenia sytuacji, zaś wytworzenie sytuacji zawsze określa się wobec Innego, drugiego człowieka, eksponując tym samym kolejny obok wolności parametr kondycji ludzkiej: odpowiedzialność¹¹. Dlatego odpowiedź na tytułowe pytanie eseju *Czym jest literatura?* brzmi: literatura jest „poszukiwaniem istotności podmiotu”¹², czyli przeciwstawianiem się przypadkowości świata, braniem za niego odpowiedzialności i otwieraniem go na Innego.

⁸ Zob. tamże, s. 168.

⁹ Tamże, s. 173.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. P. Mróz, *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 55.

¹² J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?*..., s. 187.

Kategorię silnego podmiotu twórczego konstrytuują także wyobrażenia Sartre'a na temat doświadczenia sztuki. Sartre'owski podmiot jest podmiotem absolutnie wolnym, dlatego pisanie — adresowanie tekstu przez autora do czytelnika — można rozumieć jako „apelowanie wolności do wolności”¹³.

Ów woluntarystyczny kontekst sprawia, że Sartre po raz kolejny buduje figurę silnego podmiotu twórczego, dochodząc do wniosku, że jedynie obecność autora umożliwia pojawienie się wartości estetycznej. Piękno przyrody tylko pozornie apeluje do naszej wolności, wyłącznie podczas lektury „czytelnik porusza się bezpiecznie. Gdziekolwiek by zaszedł, autor poszedł dalej od niego; jakiegokolwiek ustanowiłby powiązania między partiami książki [...] zawsze będzie miał gwarancję, że zostały one zamierzone”¹⁴. Zamysł autora gwarantuje, że interpretacja tekstu nie okaże się kaprysem odbiorcy. Wartość estetyczna lub to, co uobecnia się w doświadczeniu sztuki, przez Sartre'a określone zostało mianem „radości estetycznej”. Jeszcze raz filozof wskazuje na dominującą rolę twórcy, gdy stwierdza, że radość estetyczna to „uczucie [...] tożsame z rozpoznawaniem pewnego celu transcendentnego i absolutnego [...] apelu lub, co na jedno wychodzi, wartości”¹⁵. Doświadczenie owej radości możliwe jest wyłącznie wobec drugiego człowieka, który wyraża swoje zamysły. Wobec przyrody człowiek pozostaje osamotniony — przedmiot doświadczenia estetycznego opartego na postrzeganiu natury jest konstruowany wyłącznie w pojedynkę.

Tekst leży zatem u podstaw budowania wspólnoty. I właśnie na tym polega sens twórczości, a przynajmniej pisania — na wezwaniu kierowanym do wolności drugiego człowieka, aby przekształcić przypadkowość, faktyczność świata w sensowny projekt.

¹³ Tamże, s. 197.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

BLANCHOT – NEGATYWNOŚĆ JĘZYKA, WAHANIE, FUNDAMENTALNA SAMOTNOŚĆ

Johnatan Libertson w książce *Proximity. Lévinas, Blanchot, Bataille and Communication* zauważa, że teksty Blanchota „wyrażają niemożliwość myślenia o subiektywności w kategoriach spontaniczności i autentyczności i niemożliwość myślenia o subiektywności wobec bezosobowego znaczenia”¹⁶. Pisanie stanowi rodzaj paradoksalnego performatywu, w którym autor zanika, lecz nadal mówi. Gdzie „ludzki podmiot doświadcza strachu przed wolnością, lecz gdzie zanika również podmiot formalistyczny na rzecz swobodnej gry znaków”¹⁷. Stwierdzenie Libertsona wskazuje dwa konteksty, pomiędzy którymi porusza się Blanchot. Z jednej strony niezwykle wpływowy we Francji lat czterdziestych i pięćdziesiątych egzystencjalizm. Z drugiej strony strukturalizm: wizja języka, który wyraża się przez podmiot, podporządkowuje sobie wszelkie jego wypowiedzi i nadaje im ramy.

Blanchot znajduje się na przecięciu wymienionych filozofii: polemizuje z naiwną — jego zdaniem — koncepcją wolności i społecznego zaangażowania proponowaną przez Sartre’a, ale nie jest strukturalistą, nie może przyjąć, że podmiot dyskursu zostaje „wyczerpany” przez dyskurs, że jego wypowiedzi można zinterpretować według strukturalnych prawideł. W pisaniu, w używaniu języka jest zawsze jakiś „pozasystemowy”, nieuchwytny naddatek, który indywidualizuje dzieło i jego twórcę, plasując jedno i drugie poza zasięgiem struktur i ich interpretacji.

W tekście *Literatura i prawo do śmierci* Blanchot odpowiadał na koncepcję literatury jako „apelu wolności do wolności”. Zauważył przede wszystkim, że wycofanie się autora w obszar literatury rozumianej jako teren autonomiczny także jest pewną postawą wobec świata, pewną aktywnością. Według Blanchota Sartre zbyt wąsko rozumie

¹⁶ J. Libertson, *Proximity. Lévinas, Blanchot, Bataille and Communication*, Series Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London 1982, s. 76.

¹⁷ Tamże.

działanie. Dla autora *Czym jest literatura?* stanowi ono coś na kształt politycznego aktywizmu, a to oznacza nieuczciwą intelektualnie redukcję. Blanchot pisze: „[...] patrzeć w ścianę to także zwracanie się ku światu, to czynienie z niej świata”¹⁸.

Co więcej, Blanchot przekonuje, że Sartre’owski postulat, aby zamknąć życie jednostki ludzkiej w ramy projektu, *de facto* uprzedmiotawia tę jednostkę. Haase i Large w książce będącej wprowadzeniem do myśli Maurice’a Blanchota następująco streszczają pogląd francuskiego filozofa na tę kwestię: „Dopóki żyję, nie mogę siebie samego poznać, zaś gdy umrę, również nie będę mógł siebie poznać. Aby wymknąć się temu paradoksowi, musielibyśmy spojrzeć na własne życie z punktu widzenia innych”¹⁹. Trudno wymagać od pisarstwa realizacji podobnego zadania, gdyż pozostanie ono zawsze nieudane jako próba objęcia całościowym sensem nieredukowalnej, nigdy „niedokończony”, niepojętej jednostki²⁰. Blanchot ucieka się wręcz do stwierdzenia, że „dzieło nigdy nie jest wyprzedzeniem, nigdy nie jest projektem”. Ów pesymistyczny obraz możliwości dzieła fundują dwa przekonania. Pierwsze: język jest przede wszystkim negatywnością, drugie: język stanowi autonomiczny i kapryśny byt, który wymyka się kontroli użytkownika.

Pisząc o negatywności i autonomii języka, Blanchot stwierdza: „Aby móc wypowiedzieć słowa «ta kobieta», muszę niejako odebrać rzeczywistość jej ciała i krwi, spowodować, że będzie nieobecna, unicestwić ją”²¹. Innymi słowy, aby wyrazić obecność pewnej kobiety, wykorzystuje się język, abstrakcyjne pojęcie, które się do niej odnosi. Jednak poprzez użycie owego „powszechnika” wymazana zostaje jej jednostkowość. Tak rozumiana negatywna moc języka bierze się więc z abstrahowania, z odbierania rzeczom ich konkretności.

¹⁸ M. Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci*, w: tenże, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, KR, Warszawa 1996, s. 21.

¹⁹ U. Haase, W. Large, *Maurice Blanchot*, Psychology Press, London & New York 2001, s. 46.

²⁰ Zob. M. Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci...*, s. 20.

²¹ U. Haase, W. Large, *Maurice Blanchot...*, s. 30

Dlatego Andrzej Leśniak w książce *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida* może stwierdzić, że wedle Blanchota literatura „jest swojego rodzaju odsłonięciem, rezygnacją i wycofaniem. [...] słowa należą już tylko i wyłącznie do dzieła. Kiedy czytamy, nie mamy mocy nadawania sensu i istnienia, możemy jedynie przyjąć dzieło w jego jednostkowości i inności, pozwolić dotknąć się temu, co w nim idiomatyczne”²². Tekst jest idiomem — nieprzekładalnym, indywidualnym tworem, sposobem wypowiadania się mającym wartość samą w sobie. Blanchot wyciąga z tego stwierdzenia paradoksalną konsekwencję i roztacza wizję języka, który nie odnosi się do niczego, jest „nieprzerwanym i nieskończonym szmerem” ponad wszelką zwierzchnością jakiegokolwiek podmiotu²³.

Wedle Blanchota pisarz „czyni się echem tego, co nie może przestać mówić”²⁴. Nieuchwytność słowa, jego autonomia i kaprysy są paradoksalnie przyczyną pisania. Powodują fascynację tym, co nieokiełznane, i potrzebę poddania go własnej woli. Autor zmierza więc uparcie tam, gdzie „słowo pozostaje nieuchwytnie, ale nie pozwala, by piszący zaprzestał prób jego pochwylenia, gdyż spowodowało chwilę fascynacji, w której zawieszona zostaje wszelka decyzja”²⁵. Gdy autor zafascynowany jest słowem, proces twórczy sprowadza go do roli medium języka, jego bezwolnego narzędzia. Piszący może jedynie pozwolić lub zabronić językowi mówić. Fascynacja słowem niesie podwójny skutek: pragnienie pisania i utratę kontroli nad pisaniem. W otwartej przestrzeni *Indecision* jedyny wybór, jakiego może dokonać autor, to zgoda na to, by język dalej przezeń mówił. Język neguje w ten sposób piszącego. W stanie fascynacji negatywność języka określa jednocześnie początek dzieła i pasywność autora.

²² A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Aureus, Kraków 2003, s. 40.

²³ Zob. M. Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci...*, s. 17.

²⁴ Tamże, s. 22.

²⁵ Tamże, s. 19.

Autor znajduje się w przestrzeni *Indecision*, „wahania”, braku decyzji. Oznacza to, że został niejako ubezwłasnowolniony i nie potrafi przekroczyć sfery, którą wyznaczyła negatywność języka. Ów stan Blanchot nazywa *solitude essentielle* („fundamentalna samotność”) — podmiot traci kontrolę nad językiem i dziełem, a zatem nie ma szansy na komunikację z innymi podmiotami. Język konstytuuje autonomiczny obszar utworu. „Autonomiczny”, czyli taki, z którego wykluczony jest jakikolwiek podmiot sprawujący władzę, co dla Blanchota oznacza, że jest to obszar odpersonalizowany. Obecny jest w nim wyłącznie język, a dokładniej: bezosobowy „szmer języka”. Dlatego Blanchot stwierdza, że „pisarz należy do języka, którym nikt nie mówi, który nie jest do nikogo adresowany, który nie ma centrum i który niczego nie ujawnia. Pisarz może nawet żywić przekonanie, że afirmuje się w tym języku, lecz to, co afirmuje, jest wyzbyte odniesienia do jakiegoś «ja»”²⁶. Wedle filozofa przestrzeń literacka to obszar, w którym dokonuje się przechodzenie od „Ja” do „On”. Wszelki ślad podmiotu ulega tam zobiektywizowaniu. Właśnie dlatego literatura jest *fundamentalną samotnością*. Autor bezsilnie przygląda się, jak słowa wychodzące spod jego pióra obracają się w coś, co dystansuje się wobec niego z tego, co podmiotowe, staje się tym, co przedmiotowe, i w konsekwencji mu obce. Jego myśli podlegają zobiektywizowaniu.

Pamiętajmy, że pisanie dzieła nigdy się nie kończy. Gdy Blanchot interpretuje przechodzenie od „Ja” do „On” jako śmierć, musi stwierdzić, że owa śmierć jest niemożliwa, zamiast niej pojawia się wieczny proces umierania. Jest to „umieranie silniejsze niż śmierć”²⁷. W tym kontekście *fundamentalna samotność*, wyrażając w konsekwencji bezosobowy i anonimowy charakter dzieła, polemizuje z figurą dzieła sztuki czy literatury jako pomnika piszącego, kulturowego obiektu, który nawet nie tyle upamiętnia swojego autora, co umożliwi komu-

²⁶ Tamże, s. 21.

²⁷ Tamże, s. 102.

nikację z nim. Blanchot pokazuje, jak autor osiąga nieśmiertelność, ale jest to nieśmiertelność *à rebours*, gdyż oznacza ciągłe umieranie. Autor jest nieśmiertelny, jednak na wzór błąkających się duchów, które nie mogą zaznać spokoju. Blanchot daje autorowi nieśmiertelność sadyczną — cierpienie, z którego nie sposób się wydostać, wieczny „czyściec” kultury — zawieszenie między obecnością a nieobecnością.

PODSUMOWANIE

Polityczne zaangażowanie Sartre’a i spokojny, nieco eskapistyczny „tekstualizm” Blanchota to dwa bieguny nie tylko wizji literatury, ale obowiązków autora jako człowieka z krwi i kości, zanurzonego w historyczno-społecznym kontekście. W tym sensie oba sposoby myślenia stanowią polityczny manifest i wykraczają poza kategorie estetyki — poprzez kondycję autora definiują podmiot jako taki. Kiedy Sartre szuka narzędzi, które pozwoliłyby mu uporządkować absolutnie przypadkową rzeczywistość i niejako wygrać ją dla podmiotu, Blanchot subtelnie wskazuje drogę, którą można by ruszyć wstecz i odwrócić się od bieżącego politycznego kontekstu. Dla Sartre’a wybór Blanchota stanowi eskapizm *per se*, natomiast Blanchot sugeruje niuansowanie narzędzi i punktów widzenia, podkreślając, że wizja absolutnej wolności podmiotu jest koncepcją dość nawiną. Niemniej w obu przypadkach estetyka — tak często separowana od społeczno-politycznego kontekstu — okazuje się idealną perspektywą ideologicznej konfrontacji.

CIAŁO JAKO PRZEDMIOT PRAKTYK ASCETYCZNYCH W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ (Opałka, Dudek- Dürer, Orlan)

DECYZJA NA CAŁE ŻYCIE

Krytyka artystyczna, historia sztuki i estetyka określają działania Romana Opałki, Andrzeja Dudka-Dürera i Orlan mianem „dzieła w procesie” lub „sztuki w procesie”¹. Do konstytutywnych cech „sztuki w procesie” należą rozciągnięcie w czasie i otwarta struktura, pozwa-

¹ Zob. E. Białkowski, *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 2 (11), s. 93–106.

lająca włączać ciągle nowe elementy w zakres już istniejącego dzieła. Istnieje wiele przykładów „sztuki w procesie”, obejmujących wiele różnych praktyk i podejmujących różną tematykę. Spośród tych działań wybrałem artystów, którzy — w moim mniemaniu — odnoszą się w interesujący sposób do problematyki ciała, dotykając takich jego aspektów jak tabu, tożsamość i starzenie się.

Warto zaznaczyć, że wszyscy artyści debiutowali mniej więcej w tym samym czasie: w połowie lat sześćdziesiątych. Tło ich aktywności stanowiły ruchy kontrkulturowe tamtego okresu i właściwe dla nich postrzeganie ciała, które po wielu perypetiach znowu, jak się okazało, stanowiło istotny element ludzkiej tożsamości. Ekstremalny charakter działań podejmowanych przez wymienionych artystów można potraktować jako przejaw neofickiej gorliwości, z jaką ciało eksplorowano i przywracano tak osobistemu, jak kulturowemu doświadczeniu.

1965/1—∞

Projekt Romana Opałki, zatytułowany *1965/1—∞*, składa się z rosnącej w miarę upływu czasu liczby płacht płótna, na których równomiernie zapisywane są liczby. Każda z owych płacht nazwana jest przez autora *Detalem* i uważana za skończone dzieło. Pierwszy *Detal* rozpoczyna się liczbą 1, a kończy liczbą powyżej 10 000, drugi rozpoczyna się od liczby o 1 większej niż ostatnia liczba poprzedniego *Detalu*, i tak dalej. Opałka rozpoczął projekt w 1965 roku i kontynuuje go nieprzerwanie do dzisiaj².

Malowanie *Detali* każdorazowo poprzedzone jest wykonaniem fotograficznego autoportretu. Prócz tego Opałka, pisząc kolejną liczbę, wymawia głośno odpowiadający jej liczebnik i nagrywa na taśmę magnetofonową. Według zapewnień artysty ten rytuał, jeśli nie przerywa go choroba, odbywa się codziennie i trwa osiem godzin. Skutkiem aktywności artysty jest — co najbardziej interesujące w kontekście tej wypowiedzi — blisko

² Roman Opałka zmarł 6 sierpnia 2011 roku, kilka miesięcy po pierwszej publikacji tego tekstu.

piętnastotysięczny zbiór fotografii jego własnej twarzy oraz nagrania głosu wypowiadającego kolejne liczby. Ta osobliwa kolekcja dokumentuje proces starzenia się artysty. Owe dźwiękowe i fotograficzne dokumentacje bardzo często są prezentowane podczas wystaw razem z *Detalami*.

SZTUKA BUTÓW, SPODNI I WŁOSÓW

Andrzej Dudek-Dürer w 1969 roku zdecydował, że jego osoba stanie się żywym dziełem sztuki. Zgodnie z tym postanowieniem zogniskował swoje życie wokół kilku obiektów: butów, spodni i włosów. Od czterdziestu lat chodzi w tych samych butach (jak mówi, w momencie, kiedy się zepsują, naprawia je — nie może wówczas wychodzić z domu), które są tematem wystawianych przez niego fotografii. Artysta twierdzi, że buty kupił 16 kwietnia 1969 roku, a w roku 1989 pozwolił sobie na ich generalną renowację, wymieniając podeszwy. Równie stare są spodnie Andrzeja Dudka-Dürera. Także od trzydziestu lat artysta nie obcina włosów. Każdy z obiektów objęty jest osobną nazwą: sztuka butów, sztuka spodni, sztuka włosów, poza tym istnieją jeszcze: sztuka ciała i — generalnie — sztuka Andrzeja Dudka-Dürera. Te nieco komiczne zabiegi nabierają sensu w perspektywie wyznania artysty, że po tragicznej śmierci ojca przeżył głęboki kryzys i doświadczył obsesji śmierci. Owe wydarzenia skłoniły go do medytacji. Praktykując ją — jak mówi — zrozumiał powagę życia i jego istotność. Wówczas miał się również dowiedzieć, że jest siódmym wcieleniem Albrechta Dürera — stąd pseudonim artysty. Dudek-Dürer przekonuje, że podjęte przez niego działania afirmują życie, nadają mu powagę i głębię, na przykład sztuka ciała bazuje na wegetarianizmie i stanowi przejaw szacunku do cielesności. Według wrocławskiego artysty wieloletnie używanie tych samych butów i spodni manifestuje ideę reinkarnacji³.

³ Zob. A. Ołędzka, *Przekraczanie potoczności*, „Wegetariański Świat” <http://www.wegetarianski.pl/podstrona/czytnik.php?dzial=rozmowy&artykul=6> [data dostępu: 19.09.2014].

LA RE-INCARNATION DE SAINTE-ORLAN

Wydaje się, że spośród przedstawionych tu postaci najczęściej kontrowersji budzi Orlan, francuska artystka zajmująca się performansem i multimediami. Podjęty przez nią w 1991 projekt o nazwie *La Re-incarnation de Sainte-Orlan* (*Re-inkarnacja świętej Orlan*) polegał na poddaniu się dziesięciu operacjom plastycznym. Cel operacji stanowiło uzyskanie wyglądu, który odsyłałby do fragmentów twarzy kobiet z obrazów mistrzów renesansu i manieryzmu. Czoło Orlan miało przypominać czoło *Mony Lisy* Leonarda da Vinci, a policzki kojarzyć się z policzkami Wenus z obrazu Boticellego. W czasie jednej z operacji nad brwiami Orlan umieszczono dwa silikonowe elementy, które drastycznie ingerują w wygląd twarzy artystki. Operację filmowano i transmitowano na żywo do Centrum Pompidou w Paryżu i do Centrum MacLuhana w Toronto.

Twórczość Orlan przez samą artystkę rozumiana jest z jednej strony jako penetracja myśli feministycznej (postrzeganie kobiet w historii sztuki, narzucanie kobietom przez mężczyzn standardów urody i wyglądu), z drugiej strony jako dotykane kwestii świętości czy nie-naruszalności tabu ciała w kulturze.

REAKCJE

Jak widać, działalność Opałki, Dudka-Dürera i Orlan stanowi permanentny eksperyment na styku ciała i wolnej woli. Są to praktyki ekstremalne. Eksplorują przestrzeń norm tak biologicznych, jak obyczajowych.

Poniżej chciałbym przytoczyć wypowiedź, która, w moim odczuciu, wyraża jedną ze standardowych reakcji na działania podejmowane przez wymienioną trójkę artystów. David Morris w tekście opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” stwierdził, co następuje:

Sztuka współczesna skoncentrowała się na wegetatywno-fizjologicznych aspektach ludzkiej cielesności. Ciało przestało w niej być ciałem, stało się po prostu mięsem. Emocje, jakie wynikają z zetknięcia z cielesnością w sztuce, mają dziś najczęściej charakter negatywny, żerują na podstawowym ludzkim lęku, którym jest strach przed naruszeniem integralności ludzkiego ciała. Każdy boi się operacji, dlatego sztuka pokazuje operacje. Weźmy przykład pierwszy z brzegu, choć może zarazem skrajny: francuską artystkę Orlan [...]. Orlan raczy zwabionych do galerii widzów projekcją video i wykładem traktującym o jej dziewięciu operacjach plastycznych. [...]. Drastyczne filmy dokumentują proces przykrawania i sztukowania ciała Orlan. Co ciekawe, rzecz cała, myślę, że dla artystki dosyć dochodowa, odbywa się pod patronatem i nadzorem jakiejś agencji reklamowej. Gdy proces przemiany dobiegnie końca, agencja reklamowa nada Orlan nowe imię. Można powiedzieć, że nie ma nic dziwnego w tym, że starzejąca się kobieta próbuje ratować swoją twarz przy pomocy operacji plastycznych. Oto nowy sposób sakralizacji i ubóstwienia: do doskonałości poprzez zeszczenie⁴.

Jak można się domyślać, stanowisko to reprezentuje poglądy wielu odbiorców. Powyższa ocena stanowi właściwie jedną z dwóch modelowych reakcji. Albo — jak w przypadku cytowanej wypowiedzi — artystów pokroju Orlan traktuje się jako perfidnych graczy, którzy zdecydowali się na podobną praktykę za cenę zaistnienia na rynku sztuki. Albo uważa się ich za społecznie niedostosowanych dziwaków, którzy motywowani kuriozalnymi kaprysami marnotrawią życie.

Tymczasem wydaje się, że praktyki wskazanych artystów są osobliwą odpowiedzią na wyzwania, które współczesność stawia cielesności. Stanowią rodzaj komentarza do postaw konsumpcyjnych, kultu młodości i powierzchownej afirmacji ciała, lansowanych przez kulturę masową. W tym sensie przywołani artyści, działając być może na gra-

⁴ D. Morris, *Dusza z ciała wyleciała*, „Tygodnik Powszechny”, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/04/moris.html> [data dostępu: 19.09.2014].

nicy „patologii”, wyrażają — czasem w sposób ekstremalny — współczesną kondycję człowieka i jego ciała.

ASCETYZM

Wielu religioznawców dowodzi, że religia czy religijność stanowi przede wszystkim funkcję życia wspólnotowego⁵. W tym sensie normy religijne, rytuały i tabu można traktować jako sposoby, w jakie dana wspólnota odnosi się do rzeczywistości i zapośrednicza ją. Przyjąwszy to przekonanie, możemy uznać ascetyzm nie tylko za skrajną konsekwencję przekonań religijnych określonej wspólnoty, ale również za radykalny ruch, który posuwa do granic możliwości reguły uznawane przez społeczność, w ramach której się pojawia i do której się odnosi. Jeśli religia wyraża kondycję kulturową, wówczas ascetyzm stanowi proces tematyzowania — niejako przepracowywania — tych norm poprzez ich radykalizację.

Wedle artykułu Janusza Maciuszki — autora obszernego hasła w *Encyklopedii religii* — „o ascezie w sensie ścisłym można mówić, kiedy poszczególne praktyki spaja jasna metoda i klarowne wzorce, zaś osobę ją stosującą cechuje trwałe nastawienie, regularność praktyk i stały zamiar osiągnięcia celu soterycznego oraz doskonalenia osobowości”⁶.

Istotnym elementem tak rozumianej ascezy jest — jak nazywa to Maciuszko — „samoudręczanie” i poniżanie, walka z własnym „ja”⁷. Ów cel realizowany jest za pomocą wyznaczonych sobie przez praktykującego ascezę różnego rodzaju nakazów i tabu; dotyczą one sfery pokarmu, zachowań seksualnych, snu i innych aspektów życia.

⁵ Zob. G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978.

⁶ J.T. Maciuszko, hasło *Asceza*, w: *Religia. Encyklopedia*, t. I, red. T. Gadacz, B. Mierski, PWN, Warszawa 2003.

⁷ Tamże, s. 30.

Opisując kolejne wymiary ascetyzmu, Maciuszko stwierdza:

Asceza w wymiarze historycznym oznaczała zazwyczaj separację od świata, który był uznany za wartość negatywną, przeszkadzającą w osiągnięciu dóbr religijnych i/lub w poszukiwaniu doskonałości moralnej i etycznej. Dla zaistnienia ascezy konieczne jest więc określenie świata jako wartości świeckiej, antagonistyczne ujęcie tego, co duchowe, i tego, co świeckie, a następnie przekonanie o skutecznym przewyciężeniu materii (świata) przez ducha⁸.

Właśnie ów „eskapistyczny” aspekt podkreślał Paul Evdokimov w książce *Wieki życia duchowego*, pisząc o współczesnym ascetyzmie. Rosyjsko-francuski teolog stwierdzał, że dzisiejsza asceza to „niekoniecznie praktyki umartwiania się, ale przed wszystkim narzucanie sobie ograniczeń i trzymanie się na uboczu, z dala od zgiełku i pośpiechu życia”⁹.

Jakkolwiek ascetyzm uznaje świat za „wartość negatywną”, to rzecz jasna nie istnieje w kulturowej próżni. Praktyki ascetyczne odwołują się do pewnych tradycji, norm, wartości społecznych, w kontekście których się pojawiają. Mimo że asceza — zarówno w przypadku grup monastycznych, jak osób samotnie praktykujących — oznacza rezerwę wobec życia społecznego i szukanie miejsca na jego marginesach, to stanowi wyraz pewnej kultury i do niej się odnosi. Nawet gdy „świat” — zawsze jakiś konkretny „świat”, zapośredniczony przez kategorie pojęciowe danej kultury — jest przedmiotem krytyki, nadal kształtuje praktykę ascetyczną, stanowiąc przedmiot negatywnych odniesień.

Podsumujmy: wśród najważniejszych cech ascezy można wyróżnić stałość praktyki, jej transgresyjny charakter (samoudręczenie, „wal-

⁸ Zob. tamże, s. 30

⁹ P. Evdokimov, *Wieki życia duchowego: od Ojców pustyni do naszych czasów*, przeł. M. Tarnowska, Znak, Kraków 1996.

ka” z własnym „ja”), wyznaczenie tabu, separację od świata i dobrowolne plasowanie się na marginesie życia społecznego.

PRAKTYKA ARTYSTYCZNA JAKO TRANSGRESJA, TABU I SEPARACJA

Opalka, Dudek-Dürer i Orlan wychodzą od pewnego kulturowego doświadczenia, a następnie je radykalizują. Ekstremalność ich praktyk sprawia, że sytuują się na marginesie życia społecznego, niemniej odnoszą się do problemów zaistniałych w ramach wspólnoty, w której żyli i która ich ukształtowała.

Podkreślam tu cechy ascezy, które pozwalają abstrahować od teologicznego kontekstu tych praktyk. Jakkolwiek działania Opalki, Dudka-Dürera i Orlan są pozbawione odniesień teologicznych (przynajmniej wyrażanych *explicite*) — tzn. nie są podejmowane w imię wartości transcendentnych wobec świata — to z pewnością posiadają kontekst *teleologiczny*. U ich początku znajduje się jasno określona wizja — cel — która uzasadnia i motywuje praktykę na tyle mocno, że artyści decydują się na całkowite podporządkowanie jej życia. W tym sensie przedstawione przeze mnie działania zachowują pierwszą z wymienionych cech — trwałość praktyki. Są to czynności permanentne, a przy tym długotrwałe. Opalka i Dudek-Dürer realizują swoje projekty konsekwentnie od ponad czterdziestu lat, a Orlan od niemal dwóch dekad. Biorąc pod uwagę, że są to gesty, które radykalnie sprzeciwiają się życiowej pragmatyce, można się domyślać, że ich kontynuowanie wymaga pracy, samokontroli, dyscypliny wewnętrznej. Oznaczają ciągłą walkę ze sobą.

W przypadku Orlan przekraczanie „ja” nabiera specyficznego wymiaru. Podkreśla się, że przekształcając anatomię twarzy, Orlan gra również ze swoją tożsamością i wskazuje na jej płynność¹⁰. Dodając

¹⁰ Zob. J. Krawczyk, *Transgresyjna sztuka Orlan. Dylematy wokół granic artystycznej wypowiedzi*, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej”, nr 37, s. 17–25.

do swojej twarzy detale przejęte z artystycznych wizerunków innych kobiet, Orlan rezygnuje z własnej indywidualności, staje się hybrydą, która symbolizuje represyjność wyobrażeń o ideale kobiecego ciała. Czytelny w działaniu artystki element negacji jej własnej tożsamości jest jedną z płaszczyzn, na której uwidacznia się pokrewieństwo z praktyką ascezy.

Jeśli wyznacznikiem kondycji współczesnego człowieka Zachodu jest przywiązanie do wolności we wszelkich jej wymiarach, to Opałka i Dudek-Dürer rozumieją to przywiązanie w sposób zdecydowanie odmienny od potocznego. Postępują wbrew nakazom pragmatyki życiowej, która na ogół uczy, aby pozostawiać sobie jak najwięcej możliwości wyboru. Ich wolność wyraża się w samoograniczeniu. Oznacza to po pierwsze, że trwają przy wykonywaniu jednego, głęboko ingerującego w życie projektu, po drugie, że zdecydowali się przestrzegać rozlicznych nakazów i zakazów. Opałka hiperbolizuje regularność życia, wpisując je w rytm malowania, liczenia i fotografowania, niejako towarzysząc procesowi starzenia się własnego ciała. Dudek-Dürer umieszcza zakaz tam, gdzie współczesny człowiek znajduje okazję do konsumpcji.

Kontynuując wątek tabuizacji, można by powiedzieć, że w przypadku Orlan przestrzenią tabu stała się sama artystka. Na stronie internetowej Orlan widzimy napis: „Odkryj moją twarz. Nie obawiaj się dotknąć mojej twarzy”¹¹. Dopiero po kliknięciu na wizerunek Orlan możliwe jest przeglądanie zawartości strony. Francuska artystka zdaje sobie sprawę, że dla osoby, która po raz pierwszy dostrzeże jej wizerunek, może być to widok odpychający. Naturalnym odruchem odwiedzającego stronę może być uczucie analogiczne do wstępu, który towarzyszy oglądaniu „wybryków natury”, mutantów — odrażających dlatego, że w radykalny sposób naruszają zasadę tożsamości, powodując zakłopotanie.

¹¹ <http://www.orlan.net/fr/> [data dostępu: 06.07.2011].

Omawiani artyści przede wszystkim sami ograniczają przestrzeń możliwego doświadczenia, „separując się od świata” w takim sensie, że wszelkie bodźce płynące z zewnątrz traktują jako zbędny naddatek wobec projektu, który podejmują i który *de facto* jest ich życiem. Chociaż należy się spodziewać, że owo ograniczenie generuje też nowe możliwości, to jednak nie one wysuwają się tu na plan pierwszy. Maksymalistyczne roszczenia tego typu projektów: konieczność podporządkowania się dziełu, redukcja pola aktywności życiowej, plasują omawianych artystów na marginesie życia społecznego.

Przekreślając wyjątkowość życia — wszak dano nam tylko jedną możliwość skorzystania z niego — żyją jak eremici. Jesteśmy w stanie zrozumieć taką postawę, jeśli reprezentują ją mnisi, którym przyświeca jasno określony, soteriologiczny cel. Ich decyzje są bowiem w pewnym sensie interesowne. Natomiast podobna decyzja podjęta przez artystę musi zastanawiać. Niepoparty żadnym transcendentnym uzasadnieniem akt poświęcenia się jednej, w zasadzie bezproduktywnej czynności wydaje się absolutnym marnotrawieniem dobra, jakim jest życie. Artyści nie tylko separują się od świata, ale raz przekroczywszy tę granicę, brną dalej, skazując się na los dziwaków.

ASYMILACJA I ŚWIADECTWO

Mimo że mnisi, asceci, eremici odwracali się od świata, nie znaczyło to, że również świat odwracał się od nich. Pamięamy podania Theodoretusa z Cyru, w których przedstawia on Szymona Słupnika jako postać otaczaną kultem za życia, odwiedzaną przez szukających wsparcia i rady. Podobnie literatura piękna — chociażby powieści Fiodora Dostojewskiego — przedstawia mnichów jako postacie obdarzone szacunkiem, żyjące na uboczu, lecz pełniące istotną funkcję w życiu wspólnoty.

Przynajmniej na pierwszy rzut oka podobny los nie jest udziałem Opałki, Dudka-Dürera i Orlan. Z pewnością na niekorzyść arty-

stów działa autonomizująca funkcja zinstytucjonalizowanego pola współczesnej sztuki. Procesy fragmentaryzacji pól kulturowych — problematyzowane i krytykowane z różnych punktów widzenia — dystansują twórców i dzieła sztuki do „świata życia”, jak powiedziałby Jürgen Habermas. Praktyka artystyczna najczęściej adresowana jest do ekspertów funkcjonujących w ramach owego zautonomizowanego pola i dlatego nierozumiana przez „laików”, niedysponujących odpowiednim wykształceniem, znajomością kontekstów, odniesień itp. Fakt, że jej tematykacji podejmują się operujący hermetycznym językiem eksperci, jest kolejnym czynnikiem, który zamyka sztukę współczesną w ramach instytucji.

Autonomizacja pola sztuki nie jest tu jednak czynnikiem decydującym. Radykalność działań podejmowanych przez Opałkę, Dudka-Dürera i Orlan wzbudza niepokój odbiorcy, którego kultura — szczególnie kultura masowa — nie przyzwyczała do tak ekstremalnych wrażeń. Może on nawet zadawać sobie pytanie, czy tego rodzaju praktyki podejmują ludzie psychicznie zdrowi — a tym samym czy mają one intersubiektywnie komunikowalny sens.

Wskazywałem wcześniej, że każdy z wymienionych przeze mnie projektów motywowany jest inaczej. Roman Opałka dokumentuje proces starzenia się swojego ciała, określa się mianem „rachmistrza czasu rzeczywistego”¹². Andrzej Dudek-Dürer bada (a może raczej zmagają się z) kategorię tabu — żyjąc w ramach systemu ekonomiczno-politycznego opartego na konsumpcji i przepływie dóbr, postanowił odmówić konsumowania niektórych z nich, uczynił je dla siebie „nietykalnymi”. Orlan podejmuje kwestię opresyjności patriarchalnej kultury. Przekształcając swoją twarz w hybrydę modelowaną przez mistrzów malarstwa, ironizuje i prowokuje: „Oto kobieta, której oczekujecie!”.

¹² B. Kowalska, *Roman Opałka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Jak widać, Opalka, Dudek-Dürer i Orlan odnoszą się do kwestii, które istotnie kształtują naszą kondycję kulturową. Kult młodości, konsumpcjonizm, opresywne kategorie patriarchalnej kultury — wszystkie te zagadnienia w osobach omawianych artystów znajdują specyficznych badaczy. Wyjątkowość tych twórców polega na tym, że w obszar badań nie wkraczają w teorii, ale praktycznie. Różnica między Dudkiem-Dürerem a na przykład filozofem krytykującym postawy konsumpcyjne byłaby więc taka sama jak różnica między teologiem a praktykującym, dającym świadectwo eremita.

ELEMENTY POLA

QUEERING ISLAM

Pewnego razu w Kandaharze

W 1992 roku, w szkole koranicznej na południu Afganistanu, wokół nauczającego tam mułły Mohammeda Omara skupiła się grupa trzydziestu pobożnych studentów. Z prawdziwie religijną prostotą nazwali się „talibami”, co z pasztuńskiego można przetłumaczyć jako „studenci”. Grupa gwałtownie się rozrosła i zamarzyła o władzy w ogarniętym wojną Afganistanie. Talibowie chcieli przyłączyć się do konfliktu, pokonać zwaśnione obozy i wprowadzić nowy ustrój, oparty na prawie koranicznym. Tak też się stało dzięki ich fanatyzmowi i zdolnościom organizacyjnym mułły Omara.

„Studenci” zaprowadzili w kraju porządkie oparte na najbardziej rygorystycznych interpretacjach Koranu. Kobiętom zakazano wstępu do szkół, pracy zarobkowej i zmuszono do noszenia ubioru zakrywającego całe ciało, łącznie z twarzą, gdy znajdowały się poza domem. Pobożność „studentów” była tak wielka, że mężczyznom mierzyli brody, żeby sprawdzić, czy rozmiarami nie odbiegają one od długości brody Proroka. Zabroniono również korzystania z prognozy pogody, bo uznano ją za rodzaj szarlatanerii (ostatecznie może nie jest to całkiem nieuzasadnione?). Zakazano także oglądania telewizji, słuchania muzyki, korzystania z internetu, a — co interesuje nas w tym przypadku najbardziej — za przestępstwo uznano wykonywanie zdjęć lub innych wizerunków jakichkolwiek istot żywych.

Po ataku terrorystycznym na USA w 2001 roku Osama bin Laden przyznał się do zorganizowania zamachu i oficjalnie pogratulował pozostałym zaangażowanym w niego osobom. Przebywał w opanowanym przez talibów Afganistanie. Prezydent USA zwrócił się do rządu Afganistanu o wydanie bin Ladena. Afganistan odmówił. Niedługo potem spin doktorzy Busha wymyślili hasło „oś zła” i za jej rdzeń uznali Afganistan. W październiku 2001 roku prezydent USA za zgodą ONZ wysłał amerykańskich żołnierzy, by pokonali talibów.

Za armią na wojnę pojechały zastępy dziennikarzy. Wśród nich znajdował się Thomas Dworzak, fotoreporter agencji Magnum, który przygotowywał reportaże na zlecenie redakcji „New Yorkera”. Wojna toczyła się błyskawicznie. Amerykanie z impetem wkraczali na nowe tereny, a talibowie wycofywali się. Opuszczając w popłochu kolejne miasta, pozostawili wiele absurdalnych śladów zaprowadzonego reżimu. Jeden z nich został znaleziony przez Thomasa Dworzaka — w opuszczonych zakładach fotograficznych o wdzięcznych nazwach „Sahar Zadah” („Syn Króla/Szacha”), „Roshan” („Światło”) i „Nazir Photographer” („Nazir Fotograf”) niemiecki reporter natknął się na serie wprost ślicznych zdjęć. Jak się domyślił, zostały wykonane na początku listopada 2001 roku. Talibowie najprawdopodobniej zapomnieli zabrać je z sobą, kiedy uciekali przed ofensywą sił opozycji i bombardowaniami lotnictwa USA. Gdy ukrywali się w dalekich górach, ich podobizny, wyretuszowane z pietyzmem, nadal spokojnie wisiały na zapleczu zakładów, pośród portretów Bruce’a Lee, Leonarda di Caprio i Ahmeda Szah Masuda. Dworzak wyselekcjonował najciekawsze z nich i wydał w postaci albumu *Taliban*.

„Studenci” wprowadzili zakaz tworzenia podobizn istot żywych. Dopuszczali jednak możliwość wykonywania zdjęć do paszportów i innych dokumentów. A kiedy furtka się otworzyła — łamiąc restrykcyjne prawo — sami dali się ponieść pasztuńskiej fantazji. Nie tylko

zrobili sobie zdjęcia, ale poprosili fotografa o kilka usług ekstra. Cóż, talib też człowiek.

Lans i szpan po pasztuńsku wygląda nieco inaczej niż nasz rodzimy. Modna młodzież z Kandaharu ma zwyczaj zakładania sandałów na konturnowych obcasach, lakieruje paznokcie i maluje oczy sirmą — rodzajem cienia do powiek — co nadaje jej zalotnego wyglądu gwiazd kina niemego. Oczywiście tylko młodzież męska, kobiety, chcąc nie chcąc, są wzorami skromności. I tak właśnie wystrojeni talibowie prezentują się na znalezionych przez Dworzaka fotografiach. Jako tło zdjęć wybrali soczyście zielone krajobrazy szwajcarskich Alp, nie zaś brązowo-szare pustynie Afganistanu. Niektórzy pozują samotnie, inni z kompanami — co bardziej bezceremonialni splekli swe dłonie z dłońmi kolegów — ale wszyscy zgodnie dzierżą broń, przykładając ją kolegom do głowy albo tylko niewinnie trzymając pod pachą. Uroku tym scenkom dodają otaczające mężczyzn kwiaty i unosząca się wokół nich mgiełka. Nie był to zresztą jedyny absurdalny ślad, który zostawili po sobie talibowie. W Toyocie Land Cruiserze porzuconej w Kandaharze prze mułłę Muhameda Omara, człowieka, który wcześniej zabronił słuchania muzyki pod karą więzienia lub śmierci, znaleziono sporą kolekcję płyt z muzyką pop.

W kontekście przedstawionych powyżej historii rządu talibów okazują się szopką. To jednak nas nie dziwi. Wiele podobnych anegdot błąka się w zbiorowej pamięci. Żona Edwarda Gierka podobno zwykła robić sobie fryzury w zepsutym, mieszczańskim Paryżu, aby lud robotniczy miał piękną Panią Pierwszą Sekretarżową. Ta sama słabość dotknęła ponoć Elene Ceausescu, gdy w rządzonej przez jej męża Rumunii panowała nieprzećiętna bieda. Mówi się również o pogardzie, którą Che Guevara żywił do niewykształconych kubańskich chłopów. Analogiczne rozbieżności między propagowanymi ideologiami a życiową praktyką można wymieniać w nieskończoność. Rządy dyktatur (a może polityka w ogóle, jak chce tego Baudrillard?) są spektaklem dla

mas i nic dziwnego, że rządzący perfidnie oddzielają od prywatnych upodobań swój publiczny wizerunek i poglądy głoszone na wiecach.

Dlatego chciałbym skupić się na nieco innym, choć podobnym wątku. Według mnie ciekawszym i zabawniejszym. Otóż zastanawiające jest, jak konserwatywna i niewątpliwie maczystowska tradycja, którą talibowie chcieli przywrócić w Afganistanie, potrafiła wygenerować owe homoerotyczne portrety, przypadkiem znalezione przez Thomasa Dworzaka. Mahomet surowo potępiał „sodomię”, a talibowie — mieniący się jego najwierniejszymi naśladowcami — powinni z pieczołowitością tępić najmniejsze ślady homoseksualizmu. Zresztą nawet gdyby nie ważyła tu kwestia przekonań religijnych, czy mężczyzna może pozwolić sobie na choćby ślad zniewieścienia w kraju, gdzie kobietę sprowadzono do roli przedmiotu, z którego co jakiś czas wydobywa się (najlepiej męskiego) potomka? Wydaje się, że nie. Skąd więc te splecione ręce na jednym z portretów?

Wątpiącym w homoerotyczny wydźwięk tych fotografii sugeruję przypomnieć sobie zdjęcia markowane imionami Pierre i Gilles. Kryją się pod nimi, jak wiadomo, Pierre Commo i Gilles Blanchard — partnerzy nie tylko w sztuce, ale też w życiu i w łóżku. Zasłynęli portretami gwiazd takich jak Madonna, Kylie Minogue, Naomi Campbell. Jednak zanim przyszło im robić zdjęcia gwiazd, wypracowali styl, którego elementy wypisz wymaluj odpowiadają fotografiom znalezionym przez Dworzaka: centralna kompozycja kadru, delikatna mgiełka, kiczowaty sztafaż i oczywiście piękni chłopcy w roli głównej. Co więcej, do typowej stylizacji postaci należy przerysowany makijaż i wszystko, co się błyszczy — niczym złoty lakier na paznokciach talibów.

Antropolodzy powiedzą, że w kulturach patriarchalnych poczucie wspólnoty między mężczyznami jest oczywiste. Tak manifestowana wspólnotowość dotyczy zresztą obu płci. Osobny taniec kobiet i mężczyzn na weselu w Indiach nie jest niczym dziwnym. Zabawę w „mieszanych” parach uznaje się za rozpustę. Dodadzą również kilka uwag na temat różnic w formach kulturowego zapośredniczenia — pew-

ne społeczności uznają za normę noszenie kolczyków i pierścionków przez mężczyzn. Tylko w świecie zachodnim stanowi to ekstrawagancję. Podobnie jest z malowaniem oczu i lakierowaniem paznokci — kultura Pasztunów w pewnych okolicznościach uznaje te zachowania za normę i dopatrywanie się tu homoseksualnych podtekstów jest nieporozumieniem. Niby wszystko się zgadza. Ale powtórzę pytanie: skąd splecione dłonie mężczyzn na jednym z portretów? Przypomnę też, że islam uznaje homoseksualizm za grzech. Nawet w wydaniu talibów.

Gdy podczas „nocy długich noży” członkowie SS mordowali swoich pobratymców z SA, szefa tej organizacji Ernsta Röhma zaskoczyli w czasie orgii z kilkoma młodymi mężczyznami. Wielu innych przywódców SA również praktykowało homoseksualizm. Hitler, Göring i Geobbels tolerowali ich jawnie demonstrowane skłonności, a czystka w SA wydarzyła się ze względów czysto politycznych. Dlaczego w głęboko patriarchalnym i skądinąd maczystowskim nazizmie tolerowano te praktyki? Co wreszcie skłoniło talibów — wbrew etosowi mężczyzny w kulturze patriarchalnej — do wykonywania niedwuznacznych gestów czułości? Nawet z portretów, na których nie ma tak ewidentnych znaków przywiązania, emanuje jakaś homoerotyczna aura, wrażenie czegoś więcej niż tylko „męskiej solidarności”. Nie wzbudzałoby to być może zdziwienia, gdyby rzecz działa się na głębokiej pustyni, w czasie długiej izolacji od kobiet. Ale zdjęcia powstawały w centrum Kandaharu.

Wszyscy pamiętamy parę skinów udających kopulację w gabinecie pośła LPR, których sfilmował służbny kolega. Zresztą w polskich warunkach homoseksualność w przestrzeni społecznej nie jest niczym dziwnym. W świetnym tekście zatytułowanym *Sztuka a seksualna przebudowa polskiej przestrzeni publicznej* Paweł Leszkowicz odnajduje ślady homoerotyzmu w oficjalnej kulturze wizualnej III RP. Męskie akty i przedstawienia androgynicznych lub męskich twarzy — jakby ich charakter pozostał zupełnie nieuchwytny — zyskały mecenat prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego, a także stały się trwałymi elementami pejzażu Poznania i Krakowa. Jak zauważa Leszkowicz,

wydarzyło się to w kraju, w którym antyhomofobiczna kampania Karoliny Breguły „Niech nas zobaczą” nie spowodowała praktycznie żadnego odzewu wśród opinii publicznej — poza oburzeniem w kręgach ultrakonserwatystów. Autor pyta więc, dlaczego możliwe są manifestacje homoseksualizmu w paraklasycystycznej formie rzeźb Mitoraja, natomiast homoseksualizm podany wprost wzbudza najczęściej oburzenie? Innymi słowy, dlaczego — podobnie jak w przypadku talibów i SA — toleruje się pewne zachowania, mimo że oficjalnie kultura mówi im: „Nie!”?

Wydaje się nieuniknioną ironią losu, że zachowania wszelkich propagandystów, ideologów i innych zwolenników „jedynie słusznych poglądów” wykoślawiają się jakoś tak, że stają się przeciwieństwem głoszonych przez nich przekonań. Ideologie, które dają odpowiedź na każdą kwestię i zawierają restrykcyjne zakazy i nakazy, w świetle podobnych historii same się kompromitują.

Z pewnością jednak zachowania talibów nie są jedynie „wypadkiem przy pracy”. Jest we wspólnotach mężczyzn coś, co wymyka się przyjętemu etosowi macho i nawet najbardziej „heteryckie” wspólnoty potrafi uczynić przestrzenią homoerotyzmu¹. Jakiś trudno uchwytny naddatek, który ujawnia mniej znaną stronę ludzkiej natury. Ktoś będzie w tym widział skłonności starannie skrywane przed światem, ktoś inny tłumione potrzeby, a ktoś jeszcze inny powie, że wszystkie te zachowania są po prostu wynikiem „atmosfery chwili”. Talibowie zrobili sobie grzeszne i paragejowskie zdjęcia. Równie pobożni i maczoidalni skini znajdowali przyjemność w parodiowaniu homoseksualnego zbliżenia. Słabość mułły Omara do muzyki pop łamie jedynie zakaz

¹ Jak wiadomo, w więzieniach męska nagość i seks mają za zadanie wyznaczyć hierarchię. Zgwałcenie współwięźnia jest przyjętym sposobem upokorzenia i demonstracji władzy. Jednak ci sami mężczyźni, którzy pod prysznicem gwałcą słabszych, w większości przypadków nie posunęliby się do podobnego czynu na wolności. Gwałt na współwięźniu nie jest zachowaniem *stricte* homoseksualnym, rzadko dotyczy ono homoseksualistów. Trudno o bardziej „maczerskie” środowisko niż więzienie. Skąd więc pomysł, aby seks ze współwięźniem odgrywał jakąś znaczącą rolę? Czy decyduje tu jedynie tłumiony popęd seksualny?

religijny, jest grzechem, ale popełnianym na własną rękę, może nawet w ukryciu. Nie wpływa na ustanowione zwyczajem relacje z innymi ludźmi. Natomiast wydaje się dość zabawne, że w grupie mężczyzn prężących muskuły przed całym światem nagle rodzi się ciche porozumienie i niewyartykułowana zgoda (bo przecież „niemęską” rzeczą jest mówić zbyt dużo) na zachowania, które aż proszą się o etykietkę „gejowskich”.

WYJŚĆ Z PIEKŁA MODERNIZMU

LATA pięćdziesiąte i początek lat sześćdziesiątych to w USA i Europie Zachodniej okres bumu gospodarczego. Rozpędzone gospodarki produkowały, a właściwie nadprodukowały, ogrom towarów, gdy ochoczo konsumujące społeczeństwa odreagowywały wojenną traumę. Produkcja przedmiotów zaspokajała już nie tylko podstawowe potrzeby, ale wszelkie chętki i smaki: cały wachlarz pragnień generowanych zarówno przez przemysł reklamowy, jak przez zwykłą (arcy)ludzką potrzebę dogadzania sobie.

W tym samym czasie na radośnie konsumujące masowe społeczeństwo padały gromy ze strony teoretyków kultury, szczególnie tych o marksowskiej proveniencji. Herbert Marcuse czy Theodor Adorno, na własne oczy przyglądając się konsumpcjonizmowi *à la américaine*, przez wszystkie przypadki odmieniali słowo „reifikacja” — straszdyłło, które widzieli na końcu drogi przemierzanej przez zachodnie gospodarki. Stosunek między człowiekiem a rzeczą generowany przez logikę kapitalizmu miał prowadzić do uprzedmiotowienia samego człowieka. Wytwarzając towary w kapitalistycznych warunkach produkcji, człowiek miał ryzykować, że stanie się ich zakładnikiem: zostanie zinstrumentalizowany z jednej strony jako robotnik, z drugiej jako konsument.

Nieco inne aspekty relacji podmiot–przedmiot podkreślał egzystencjalizm — najmodniejszy kierunek filozoficzno-artystyczny tamtej epoki. Hasło-fetysz egzystencjalistów — „autentyczność” — wchodziło w konflikt z praktyką życia społecznego, która człowieka uznawała za wypadkową społecznej i produkcyjnej siatki uwarunkowań, widzia-

ła w nim biernego konsumenta, a nie podmiot świadomie kreujący rzeczywistość. W *Bycie i nicości* Sartre'a bardzo często opis przedmiotu — jego dookreślenie, sposób definiowania, podatność na instrumentalizację — służył jako kontrprzykład sytuacji, w której znajduje się człowiek¹. Istnienie przedmiotu stawało się modelem istnienia radykalnie odmiennego od życia ludzkiego i budziło niepokój.

Przypominam te dwa nurty wyznaczające po II wojnie światowej rytm krytyki społeczeństwa masowego, gdyż uwypukliły one dwa aspekty, które cechują zachodnie nastawienie do przedmiotu. Po pierwsze, przedmiot zajmuje ostatnie miejsce w hierarchii tego, co istnieje (najpierw człowiek, potem zwierzę, dopiero na końcu przedmiot). Po drugie, naruszenie tego porządku traktujemy jako zagrożenie autonomii podmiotu.

Rozpaczam w ten sposób również dlatego, że przywołany sposób myślenia o relacji podmiot–przedmiot wykorzystują kuratorzy wystawy *Hell of Things*. Widać to już w „niepokojącym” tytule, który nawiązuje do refleksji Tennessee Reed (istnieje piekło ludzi, zwierząt i rzeczy). Analogiczny wydźwięk mają teksty towarzyszące wystawie. Dramatyzują one stosunek między podmiotem a przedmiotem, przekonując, że rzeczom towarzyszy „prerażający ładunek nieokreśloności”², że rzeczy wikłają człowieka w siatkę relacji, a „wypierając ukryte w nich historie, możemy doprowadzić się do traumy”³.

Kuratorzy zasugerowali eksperyment myślowy podobny do tego, jaki Jacques Lacan zaproponował uczestnikom swojego seminarium: wyobraźmy sobie, że to rzeczy nam się przyglądają, a nie my im⁴. Krzysztof Gutfrański, Dominik Kuryłek i Ewa Opałka chcieli pokazać, jak przedmioty prowadzą niekontrolowane przez nas życie, nie-

¹ Zob. J.-P. Sartre, *Byt i nicność*, przeł. J. Kielbasa, P. Mróz, R. Rzyziński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.

² K. Gutfrański, D. Kuryłek, E. Opałka, *Wszystkie rzeczy idą do piekła*, „Format P. Kwartalnik Humanistyczny” 2009, nr 1, s. 185.

³ <http://www.kronika.org.pl/> [data dostępu: 31.03.2009].

⁴ Zob. J. Elsner, *Patrzeć i mówić: ekstaza w ujęciu analitycznym*, „Konteksty” 2006, nr 1, s. 68–81.

postrzeżenie obrastają znaczeniami, „krzyczą historiami, które chcemy w nich ukryć albo milkną, kiedy chcielibyśmy, żeby się otworzyły”⁵ i „mają moc odbijania narzucanych im z zewnątrz”⁶ sensów. Kuratorzy zmiierzali do tego, by „wytrącić widza z bezpiecznej, zhierarchizowanej relacji podmiot–przedmiot”⁷ i stworzyć w Kronice miejsce, w którym „zapanuje piekielna dla nas nieokreśloność i będziemy mogli przez rzeczy dostrzec kryjący się w niej ogromny, uruchamiający wyobraźnię potencjał”⁸.

ZŁOŚLIWOŚĆ RZECZY MARTWYCH

Tymczasem klimat na dwóch piętrach bytomskiej galerii nie miał w sobie nic piekielnego. Wręcz przeciwnie, dramatyczny, niepokojący ton wypowiedzi kuratorów ustąpił miejsca atmosferze luźnej i groteskowej. Nastąpiło przewrotne pomieszanie rejestrów — wystawa mówiła innym językiem niż deklaracje kuratorów. Większość prac operowała ironią, sytuując odbiorcę raczej w grotesce niż w piekle. Bo co innego powiedzieć o ingerencji Karoliny Brzuzan, która wykonała niewielką dziurę w ścianie i tuż obok położyła wydobyty z tej ściany fragment cegły (*Wdrażanie prawdy w dziwny sposób umiejscawia się w samym centrum uludy*, 2009)? Podobnie niepozornych rozmiarów obiekt Wilhelma Sasnała (*bez tytułu* [rozpleciony mikrofon], 2004) dowcipnie lawirował w polu semantycznym, upodabniając się to do korony cierniowej, to do drutu kolczastego, to do rozpleczonego mikrofonu. Praca Łukasza Skąpskiego — okulary do patrzenia wstecz „na chińskiej licencji” — również nie budowała wrażenia męki piekielnej (*Okulary do Patrzenia Wstecz GLB — Model Standard*, 2000). Najbardziej rozbudowana przestrzennie praca na wystawie — opatrzonej

⁵ <http://www.kronika.org.pl/> [data dostępu: 31.03.2009].

⁶ Tamże.

⁷ K. Gutfrański, D. Kuryłek, E. Opałka, *Wszystkie rzeczy idą do piekła...*, s. 189.

⁸ Tamże.

komentarzami i „rozmontowany” przez Jiříego Černického system instalacji technicznej i przeciwpożarowej (*Vasby [Blinds]*, 2005–2006) — podsycała tylko atmosferę rozbawienia (tym bardziej że ponoć stała się przyczyną donosu do odpowiednich władz, a kierownictwo galerii przyjęło gest donosiciela z godną podziwu wyrozumiałością).

Z rytmu wybijały jedynie „społecznie zaangażowany” film Zorki Wollny (*Lulu [według dramatu Franka Wedekinda]*, 2008) i wideoinstalacja Przemysława Czepurki (bez tytułu, 2002). Ta ostatnia stanowi zresztą najdoskonalszy przykład semantycznego rozkładu wypowiedzi artystycznej lub — mówiąc brzydko — bełkotu: niejasne czynności zarejestrowane na wideo twórca równie mętnie (w domyśle „głęboko”?) podsumował zwisającym obok ekranu drutem, widocznym również na filmie. Ekspozycję organizowała w całość praca Bartosza Muchy (*Tetris*, 2009), złożona z powiększonych i przeniesionych w trzeci wymiar figur z komputerowej gry Tetris, które to figury kilkunastu innym pracom posłużyły za podium. Pomysł Muchy — element szerszego projektu *poor design*, zabawny i skądinąd prosty jak Tetris — ostatecznie spuentował figlarny charakter projektu.

O samej ekspozycji trudno zatem powiedzieć, że była niespójna. Wręcz przeciwnie, oba piętra Kroniki spowijała mgielka, która skutecznie chroniła większość prac przed złowieszczym tonem kuratorskich wypowiedzi. Coś zgrzytało jedynie wówczas, gdy zerkając do ulotek informujących o rozmieszczeniu elementów ekspozycji, napotykało się posępne zaklęcia Gutfrańskiego, Kuryłka i Opałki. W konsekwencji pojawiały się pytania: dlaczego widzieliśmy wesoły jarmark zamiast piekła? Dlaczego kuratorzy stracili kontrolę nad dialogiem, w który wchodziły ze sobą prace?

Chcieli „zachwiać zwykłą perspektywą kontaktu z przedmiotami”⁹ i pozwolić przedmiotom na semantyczną nieokreśloność, na „mówienie własnym głosem”. Dlatego jeśli prace zaczęły między sobą

⁹ Tamże, s. 189.

chichotać, zamiast potępieńczo jęczeć, stało się to na własne życzenie organizatorów ekspozycji. Dlaczego jednak „mówiące własnym głosem przedmioty” nie chciały być nic a nic piekielne — jak założyły kuratorzy — lecz były rubaszne i groteskowe?

FASCYNACJE, INSPIRACJE

Na towarzyszącym wystawie blogu Hellofthings¹⁰ umieszczono inspirowane kuratorów fotografie, filmy, wypowiedzi artystów. Wśród pojawiających się postaci dominują twórcy, którzy okres świetności przeżywali w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: Pierre Arman, Daniel Spoerri, Ad Reinhardt, John Cage, Francis Ponge, Georges Perec i Boris Vian. To tylko kilka nazwisk z całej plejady. Oczywiście są też osoby dużo młodsze (oprócz nich postacie kreskówkowe, a w dziale *Varia* pojawia się nawet odcinek *Niewolnicy Izaury*), jednak ogólnie *Hell of Things* ciąży w kierunku połowy ostatniego stulecia. Również poświęcony wystawie pierwszy numer kwartalnika „Format P” — wydany nakładem Fundacji Bęc Zmiana we współpracy z CSW Kronika — szukał teoretycznego zaplecza ekspozycji raczej w pierwszej połowie XX wieku niż w bieżących publikacjach; wyjątek stanowił tekst *Sztuka jako wiązadło obiektu* Dietera Roelstraete¹¹ (przedruk z katalogu 5. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie). Wyjątek znaczący, o czym za chwilę.

Tak jak filozofia po II wojnie światowej pytała o ryzyko „reifikacji” w obliczu nadprodukcji przedmiotów i radosnej konsumpcji, tak samo reagowała na te zjawiska sztuka lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Rzeźby Vostella, sitodruki Warhola, opakowania Christo czy obrazy-pułapki Spoerriego oswajały pojawienie się ogromnej, coraz większej ilości rzeczy: artykułów spożywczych, przedmiotów codzien-

¹⁰ Zob. <http://hellofthings.blogspot.com> [data dostępu: 31.03.2009].

¹¹ Zob. D. Roelstraete, *Sztuka jako wiązadło obiektu. Refleksje na temat rzeczowości*, przeł. Ł. Mojsa, „Format P. Kwartalnik Humanistyczny” 2009, nr 1, s. 117–141.

nego użytku, samochodów, jednorazowych gadżetów i rosnących wraz z nimi wysypisk śmieci. Sztuka przyglądała się przedmiotom, które z impetem wnikały w przestrzeń życiową i jeśli mówiły własnym głosem, był to często niepokojący pomruk. Między podmiotem a przedmiotem ustalała się spolaryzowana relacja człowiek–obiekt. Podobnie zerojedynkowy obraz stosunków między podmiotem a przedmiotem ustanawiały malarstwo materii, junk art czy arte povera. Nawet jeśli chciały „dowartościować” materiały i rzeczy pogardzane czy zdeklasowane, u podłoża tego gestu leżało przekonanie, że przedmiot jest radykalnie odległy od człowieka. Dlatego sugerowano, że trzeba pochylić się nad nim i zrozumieć jego specyfikę.

Jeśli idzie o bardziej współczesny kontekst, „piekło rzeczy” wyraźnie inspiruje się ideami przywoływanymi podczas Berlin Biennale 5., i to co najmniej dwojako. Trio Gutrfański, Kuryłek, Opalka zaaranżowało pewną sytuację, której semantykę miał skonstruować wchodzący do galerii odbiorca. Elena Filipovic i Adam Szymczyk, tak jak później kuratorzy *Piekle rzeczy*, stworzyli odbiorcy „szansę przemieszczania się bez wyznaczonego kierunku”¹² i założyli, że znaczenie wystawy „nie powinno być ograniczone do jakiejś wybranej idei, co często może mieć miejsce, gdy kuratorzy mówią odbiorcom, czego należy się spodziewać na wystawie”¹³. Podobieństwo widoczne jest również w zastosowanych materiałach: większość prac wykorzystuje przedmioty codziennego użytku (krzesło, odkurzacz, okulary) lub tworzywa proste, tanie i łatwo dostępne.

I analogicznie do głosów krytyki, że bb5 była imprezą „historyczną”¹⁴, o kuratorskim pomysle na *Hell of Things* można powiedzieć, że

¹² E. Filipovic, A. Szymczyk, *When things cast no shadow*, w: *Biennale Für Zeitgenössische Kunst*, red. E. Filipovic, A. Szymczyk, JRP|Ringier, Berlin 2008, s. 590.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. S. Preuss, *Der Zaun meiner Nachbarn* [Plot moich sąsiadów], „Berliner Zeitung” 04.04.2008; Ch. Tilmann, *Langer Schatten* [Długi cień], „Tagesspiegel” 04.04.2008; G. Walde, *Müde Kunst mit Marx — die Biennale in Berlin* [Zmęczona sztuka z Marksem — biennale w Berlinie], „Die Welt” 04.04.2008, cyt. za: K. Pawelek, K. Bittner, *Niemiecka prasa o Berlin Biennale 5*, http://www.obieg.pl/wydarzenie/4248#footnote2_601c92w [data dostępu: 01.04.2009].

opiera się raczej na historycznym niż współczesnym obrazie relacji podmiot–przedmiot. A dokładniej, kuratorzy spojrzeli na przedmiot tak, jak patrzyliśmy na niego, zanim pojawiły się nanobiotechnologia, chirurgia plastyczna, inżyniera genetyczna czy technologie cyfrowe.

Anno Domini 2009 sztuczne zastawki serca wszczepia się pacjentom niemal taśmowo. Aplikacja botoksu pod skórę coraz częściej postrzegana jest jako rutynowy zabieg pielęgnacyjny. Telefony komórkowe, palmtopy, iPody stały się urządzeniami, bez których wielu nie wyobraża sobie życia — wykształciły one na dodatek specyficzny sposób zachowania, nazywany „kulturą kciuka”¹⁵. Rzeczy coraz głębiej — można by powiedzieć: intymniej — wnikają w nasze ciała, predefiniując granicę między podmiotem a przedmiotem. Nie musimy „pochyłać się” nad rzeczami, bo one często tkwią głęboko w nas. Nie musimy pozwalać im mówić, bo to właśnie one umożliwiają komunikację.

Współczesna teoria kultury nie postrzega relacji podmiot–przedmiot w kategoriach binarnych (albo podmiot, albo przedmiot) ani w kategoriach zagrożenia. Mówi o świecie „post-biologicznym” i przekonuje, że na przykład technologie cyfrowe — zarówno na poziomie *hardware*, jak i *software* — redefiniują związki między ludźmi a rzeczami¹⁶. Przedmioty (narzędzia, protezy, elektroniczne gadżety itd.) stanowią „naturalne środowisko” człowieka, biotop, z którym ten głęboko się zintegrował¹⁷. Nie boimy się przedmiotów. Piekło wypełnione rzeczami okazuje się jedynie przedsiönkiem prawdziwego koszmaru. Przeszliśmy o jeden piekielny krąg dalej i jeśli się czegoś obawiamy, to raczej pół-ludzkich hybryd¹⁸ niż wydającego z sie-

¹⁵ Zob. <http://thumbculture.loginb.com/> [data dostępu: 31.03.2009].

¹⁶ Zob. R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2002, s. 75–94.

¹⁷ Zob. tamże, s. 185–202; <http://www.wired.com/wired/archive/8.12/lanier.html> [data dostępu: 08.04.2009].

¹⁸ Zob. http://www.kunsthausegraz.steiermark.at/cms/beitrag/11004781/4938419/_1 [data dostępu: 09.05.2009].

bie dźwięki odkurza cza, który na *Hell of Things* pokazał Grzegorz Sztwiertnia (*Live eviL*, 2009).

Znajdujemy się znacznie dalej, niż sugerują Gutfrański, Kuryłek i Opałka. Niemiecka krytyczka Christina Tilmann, pisząc o bb5, zaproponowała Filipovic i Szymczykowi „wyjście z cienia modernizmu”¹⁹. Kuratorom *Piekła rzeczy* można zasugerować dokładnie to samo. Bo mimo że zamierzali „zachwiać zwykłą perspektywą kontaktu z przedmiotami”, pozwolić im, by opowiedziały o sobie coś nowego, to zaaranżowali tę sytuację w taki sposób, że choć przedmioty mogły mówić, robiły to tak jak pół wieku temu. Stąd pewnie rozbieżność między figlarnym wydźwiękiem wystawy a niepokojącym tonem kuratorskich deklaracji. Na przedmioty nie patrzemy już oczami Adorna, Sartre’a, Spoerriego czy Ponge’a.

¹⁹ Ch. Tilmann, *Langer Schatten* [Długi cień], „Tagesspiegel” 04.04.2008.

FANTOMOWA ZAGADKA, CZYLI JAK POWAŻNIE ROZMAWIAĆ O DUCHACH

„Od duchów robi się duszno”. Taki właśnie aforyzm popełnił kiedyś Jan Woleński. W tomie, w którym znalazło się to zdanie, wręcz roilo się od sentencji tyleż komicznych, co butnie roszczęcych sobie prawa, by stać w ateistycznej awangardzie. To ostatnie stanowisko rozumiane było jako najwyższe osiągnięcie racjonalizmu. Pamiętajmy, że biorąc pod uwagę względy *stricte* filozoficzne, ateizm jest poglądem nie bardziej uprawnionym niż teizm. Woleńskiemu nie przeszkodziło to jednak pokpiwać, zakładać szaty naukowego obiektywizmu i zawłaszczać prawdę na rzecz jednej strony sporu.

Na cóż może się nam przydać ta pretensjonalna sentencja, gdy chcemy mówić o sztuce? Jan Woleński zdziwiłby się, jak bardzo jego stwierdzenia nie są *au courant* w odniesieniu do malarstwa i sztuki współczesnej w ogóle. Nie jest to właściwe miejsce, by krok po kroku przypominać wydarzenia, wystawy i konkretne prace, które ewokują mary i koszmary, sytuują nas w obszarze mszy i ceremoniałów religijnych, seansów spirytystycznych, badają zakazane księgi, sięgają po

wiedzę tajemną, kuszą lub straszą wizją końca świata. Z pewnością można jednak powiedzieć, że mamy do czynienia z tendencją o bardzo szerokim, światowym zasięgu. Zauważyli ją krytycy. Ciekawie pisze na ten temat Nicolas Bourriaud, który we wstępie do polskiego wydania *Estetyki relacyjnej* zauważa, że według

wielu przedstawicieli środowiska artystycznego nadeszła nowa epoka. [...] pojawia się klimat ezoteryki, która *celowym elitaryzmem* zastępuje — dominujące w latach dziewięćdziesiątych XX wieku — negocjowane formy dialogiczne oraz praktykę demokratyzowania dzieła sztuki. *Mystic truths*, wystawa zorganizowana w Auckland przez Natashę Conland (lipiec — sierpień 2007), badała analogię między artystą a wizjonerem, badaczem nieznanego. [...] W tym samym czasie szósty numer brytyjskiego magazynu „Garageland” został w całości poświęcony „nadnaturalnemu” i badał spirytyzm, szamanizm [...], zjawiska paranormalne oraz wiktoriański gotyk. To samo miało miejsce w Paryżu. W największych salach wystawienniczych Centrum Pompidou zorganizowało ekspozycję *Traces du sacré*, penetrującą związki artystów XX wieku z religią¹.

Jak się wydaje, owe zjawiska typowe dla międzynarodowego obiegu sztuki mają również odpowiedniki w polskim świecie artystycznym. Źródłem jednego i drugiego jest życie społeczne, które współczesne prace zgrabnie — proszę wybaczyć ów naiwny Stendhałowski realizm, ale rozmowy o duchach zobowiązują — odzwierciedlają. Zwiąże rzecz ujmując: żyjemy w czasach politycznego i obyczajowego konserwatyzmu. Zwrot ku przeszłości obejmuje obszar od mody i designu, które karmią się wzorcami sprzed dekad, przez wątki „retro” w kulturze masowej, popularność tradycyjnych technik produkcji żywności, po wzrost nastrojów konserwatywnych w polityce. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że oswajanie, zawłaszczanie przeszłości i próby

¹ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 10–11.

jej przepisywania często zmierzają w kierunku zaskakującym i są — musimy to powiedzieć — obskuranckie.

Pytanie o rozkwit tendencji ezoterycznych jest więc faktycznie pytaniem o stosunek do przeszłości, co oznacza, że jest to przede wszystkim kwestia stosunku do tradycji Oświecenia i jego nieodrodzonego dziecka: modernizmu. Tak rozumiejąc to zjawisko, możemy zastanawiać się, dlaczego rozczarowanie ideałami nowoczesności prowadzi najwyraźniej do ich stopniowego zaprzepaszczenia, czyli — jak dosadnie określił to jeszcze latach siedemdziesiątych XX wieku Jürgen Habermas — „wylania dziecka z ponowoczesną kąpielą”². Doskonałym przykładem może być minuta ciszy, którą w grudniu 2011 roku na Zgromadzeniu Ogólnym ONZ — będącym sztandarowym osiągnięciem modernistycznego projektu poprawy życia — uczczono śmierć Kim Dzong Ila.

Co zatem dzieje się z duchem krytycyzmu? Dlaczego pierzchnął, przestraszony ideą postępu? Czyżby przeoczył fakt, że technicyzacja życia ma również aspekt emancypacyjny, że proces ujarzmiania podmiotu wygenerował mimo wszystko idee praw człowieka i swobód obywatelskich, że rabunkowa eksploatacja przyrody — fakt niezaprzeczalny — zaowocowała także rozwojem nauki? Jakkolwiek będziemy oceniać konsekwencje oświeceniowego racjonalizmu, dostrzegając przede wszystkim emancypacyjny potencjał tej formacji kulturowej czy — wręcz odwrotnie — podkreślając jej reifikujący i totalizujący charakter, pewne jest, że znajdujemy się w martwym punkcie (równie niedookreślonym jak duchy: istoty ni to żywe, ni to martwe). Rozczarowanie ideą rozwoju — przynajmniej w dwóch skrajnych wersjach, które proponowała nowoczesność: kapitalistycznej i socjalistycznej — nakłania niektórych, by szczęścia szukać na terenie ezoteryki i okultyzmu. Jakby zapomniano, że równie łatwo zyskać tam nadzieję, jak zejść na manowce.

² J. Habermas, *Nowoczesność — niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 35.

Być może jednak zbędne są tu patos i uderzanie w apokaliptyczny ton. Sam Bourriaud, rysując rzeczywistość w ciemnych barwach, stwierdza, że okultyzm: „to broń obosieczna. Oferuje zarówno narzędzia legitymizujące zachowania profaszystowskie, jak i jest echem idei wyrażonej w proroczej formule Marcela Duchampa: «Wielki artysta przyszłości zejdzie do podziemia». [...] Obserwowany dzisiaj powrót «irracjonalnego» nie musi oznaczać politycznej kapitulacji, pod warunkiem że nie wciąga nas w wulgarny mistycyzm. To, co irracjonalne, ma również potencjał, by destabilizować realność”³. Jak dodaje, należy się zastanowić, „co w nowym klimacie estetycznym jest regresem, a co rekonfiguracją, czyli próbą przepracowania formy z nowego punktu widzenia?”⁴. Innymi słowy: zanim sformułujemy ostateczną opinię, musimy dowiedzieć się, kto wywołuje duchy i jakie duchy.

Co oznacza zatem, że Siggi Hofer i Marcin Maciejowski prezentują swoje prace na wystawie zatytułowanej *Fantom?* Maciejowski wabi duchy-sylwetki klasyków polskiego i światowego malarstwa, Hofer, sięgając do przeszłości mniej ostentacyjnie niż Polak, przywoływał niegdyś ducha tradycyjnej kultury pogranicza austriacko-włoskiego, a na wystawie tworzy fantom-*alter ego*. Jako że każdy duch przychodzi z przeszłości, toteż wszelkie seanse spirytystyczne siłą rzeczy mają charakter konserwatywny. W tym sensie malarstwo — a może ikonosfera w ogóle — z założenia pokazuje fantomy. Jak chciał André Malraux, należy ono do muzeum wyobraźni, czyli ma charakter *stricte* niematerialnej spuścizny przeszłości. Dlatego pytanie o duchy jest przede wszystkim pytaniem o przeszłość i historię, a duch wywoływany przez malarstwo jest siłą rzeczy duchem tradycji. W tym dusznym świecie fantomów istnieją jednak wyraźne dystynkcje — duchy mogą być opiekuńcze lub przedstawiać się jako upiory.

³ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna...*, s. 12.

⁴ Tamże.

Nawiasem mówiąc, ukierunkowanie na przeszłość, na historię — wynikające z założenia, że terażniejszość nie jest nam dana wprost, ale zapośredniczona i wtórnie kodowana przez przeszłość — stanowi główny rys polskich sztuk wizualnych ostatniego dwudziestolecia. Jest pożywką dla wielu prac, rekonstruowanie i przepisywanie historii to ich podstawowy *modus operandi*. Można przypuszczać, że ta tendencja jest dominantą całej kultury polskiej po 1989 (podobnie twierdzi np. Przemysław Czapliński w odniesieniu do literatury tego okresu⁵). To ciągłe zerkanie w przeszłość, będące warunkiem ukonstytuowania się tożsamości zarówno na poziomie indywidualnym, jak na gruncie życia społecznego, cechuje się binarnością, która — można przypuszczać — ma charakter pokoleniowy. Generacja debiutująca na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych *grasso modo* traktuje przeszłość jako rezerwuar źródłowego doświadczenia, które poprzez pracę zbiorowej pamięci, mass mediów i edukacji wplecione jest w tożsamość indywidualną i zbiorową. Wymaga też przepracowania, by owa tożsamość stała się uchwytana i zrozumiała. Dlatego gdy Artur Żmijewski czy Zbigniew Libera sięgają po wątki Holokaustu, rekonstrukcja staje się rodzajem psychoterapii, powtórnego przepracowania traumy. Tymczasem praktyka pokolenia młodszego o dekadę wpisuje się w strategię *postprodukcji* — swobodnego, często wręcz „zabawowego”, wykorzystania historycznych wątków, które oderwane od pierwotnego kontekstu, stając się częścią wizualnego patchworku, całkowicie tracą swój „ciężar gatunkowy”. Choć w rekonstrukcjach Roberta Kuśmirowskiego, Pauliny Ołowskiej czy kolażach Jana Dziaczkowskiego pojawia się wiele motywów politycznych, są one całkowicie wyzbyte ich światopoglądowej, ideologicznej funkcji, pełnią najczęściej rolę wizualnych gadżetów, które wpleciono w żartobliwy kontekst.

⁵ Zob. P. Czapliński, *Język historii w: Historia w sztuce*, katalog wystawy, MOCAK, Kraków 2011, s. 49–73.

Można zaryzykować stwierdzenie, że ten roboczy podział na sztukę, która poszukuje w przeszłości źródłowego doświadczenia, i tę, która traktuje przeszłość jako rezerwuar wątków unoszących się swobodnie na morzu wyobraźni i tradycji, obowiązuje powszechnie, nie tylko u nas. Choć owo pokoleniowe rozróżnienie rozmywa się ze względu na odmienne warunki rozwoju sztuki, to wskazane dwa biegunowo odmienne modusy odnoszenia się do historii pojawiają się stale. W ramach pierwszego plasują się rekonstrukcje wydarzeń historycznych podejmowane choćby przez Jeremy'ego Dellera czy Jochena Gerza, gdzie przeszłość traktowana jest jako źródło prawdy, wiedzy i punkt odniesienia. Na drugim biegunie pojawiają się ironiczne „mozaiki” motywów historycznych, powoływane do życia między innymi przez Pierre'a Hughe'a, grupę Little Warsaw, Christiana Mayera, Collier Schorr, Annę Artaker i Lillę Koor.

W modelu funkcjonowania sztuki nakierowanym na badanie przeszłości występują zatem elementy, dzięki którym relacja z tym, co minione, zyskuje aspekt poznawczy i bierze kurs na przyszłość. Kryterium to staje się przydatne w kontekście postulatu stawianego przez Bourriauda, który proponuje, by pytanie o przeszłość stawiać każdej pracy — analizować, czy wraca ona do przeszłości, jednocześnie badając teraźniejszość, i czy pozwala zdefiniować zadania stojące przed nami w przyszłości.

W kontekście przywoływanego postulatu oznaczałoby to, że poważnie o duchach zaczynamy rozmawiać dopiero wówczas, gdy podczas odprawiania guseł, którymi współcześnie staje się sztuka, ukazują się nam nie tyle duchy, co problemy, kwestie sporne, ale także rozwiązywania. Jeśli zatem ma nas interesować świat fantomów, to raczej taki, który otwiera się przed nami jako nowy i wspaniały: świat do budowania, dyskusowania, przekształcania i wreszcie — do zamieszkania. Gdyż, jak wspomniałem, duchy dzielą się na dwa rodzaje: mogą być opiekuńcze lub upiorne. Te pierwsze przychodzą do nas (razem z innym rodzajem duchów: duchami krytycyzmu), pomagając stawiać

problemy, i pozwalają orientować się labiryncie zdarzeń. Te drugie wciągają w swój świat, przesłaniając rzeczywistość i jej problemy. Musimy więc zdecydować, na który seans spirytystyczny się wybierzemy i z którym medium będzie nam po drodze.

PRZESZŁOŚĆ NAS WYZWOLI?

Uwagi
o rekonstrukcji jako
strategii artystycznej
w polskich sztukach
wizualnych po roku
1989

INTERREGNUM

Trudno uznać, że upadek PRL-u stanowił wyraźną cezurę w polskich sztukach wizualnych. Przekształcenia polityczno-gospodarcze, jak się wydaje, tylko powierzchownie dotykały obszaru działań artystycznych. Przynajmniej tych, które możemy uznać za najbardziej kulturotwórcze i najciekawsze w owym czasie. W roku 1989, od mniej więcej dekady, poszukujący polscy artyści albo znajdowali się na emigracji

(np. Krzysztof Wodiczko czy Zdzisław Sosnowski), albo działali półlegalnie. Ci ostatni, wystawiając w ramach kultury drugiego obiegu lub w nieoficjalnych przestrzeniach wystawienniczych, omijali ograniczenia narzucone przez cenzurę i posługiwali się językiem wizualnym, który jeśli miał coś wspólnego z wątkami politycznymi, to raczej odnosił się do nich na zasadzie komentarza (kpiny z systemu lub jego krytyki), niż był kształtowany oczekiwaniami władzy. Dlatego jeśli chodzi o język formalny czy tematykę, którą wykorzystywała ówczesna sztuka poszukująca, Okrągły Stoł stanowił wydarzenie marginalne.

Ten stan rzeczy podkreślał zresztą projekt edytorski i wystawienniczy realizowany w Centrum Sztuki WRO, zatytułowany wymownie *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, który wskazywał, że wewnętrzna logika rozwoju działań artystycznych w Polsce wyznaczyła swoje własne ramy czasowe, a cenzury polityczne w tym przypadku mają się do niej nijak. Podobnie działo się w pozostałych dziedzinach sztuki. Z jednej strony w roku 1993 odbywa performans (powstaje festiwal „Zamek Wyobraźni w Bytowie”), z drugiej strony w CSW Zamek Ujazdowski ma miejsce wystawa *Idee poza ideologią*, która obok *Antyciał* (z 1995 roku, także w CSW Zamek Ujazdowski) uważana jest za chrzest bojowy „sztuki krytycznej” — sztandarowego nurtu polskich sztuk wizualnych lat dziewięćdziesiątych.

Przywołując te daty, nie sugeruję bynajmniej, że zmiany polityczno-gospodarcze znalazły odzwierciedlenie — czy też odpowiednik — w kulturze z kilkuletnim poślizgiem. Wręcz przeciwnie, gdy poszukujemy zrębów tożsamości polskich sztuk wizualnych, budowanej po upadku komunizmu, wydaje się, że wobec rzeczywistej dynamiki przekształceń lokowanie „momentu zwrotnego” w roku 1989 mija się z celem. Sztuka krytyczna była pierwszym oryginalnym zjawiskiem po 1989 roku i jako taka stanowiła kamień węgielny, na którym kształtowała się i cały czas kształtuje tożsamość pokoleń wkraczających w pole sztuki po roku 1989. W tej perspektywie „lata dziewięćdziesiąte” — jako wachlarz zjawisk, które z naszej perspek-

tywy okazały się charakterystyczne dla tamtego okresu — w sztukach wizualnych rozpoczynają się na dobrą sprawę dopiero około roku 1995. Co zresztą nie jest niczym szczególnym — paralelne procesy przebiegały w gospodarce i systemie politycznym, który dopiero wówczas — za kadencji Aleksandra Kwaśniewskiego — wykrystalizował się do postaci znanej obecnie. Jeśli zatem możemy mówić o budowaniu jakiejś nowej tożsamości społecznej po upadku komunizmu, to wydaje się oczywiste, że jej fundamenty wylewano raczej w połowie lat dziewięćdziesiątych niż przy Okrągłym Stole. Okres między końcem lat osiemdziesiątych a początkiem dziewięćdziesiątych był interregnum, w którym — by tak to ująć — podjęto wiele czynności koniecznych, ale niewystarczających do zbudowania nowej tożsamości.

TRAUMA CZY GADŻET?

W książce *Powrót realnego*¹ Hal Foster zastanawia się nad repetycją po II wojnie światowej pewnych technik artystycznych typowych dla pierwszej awangardy — sięga przy tym do późnego Freuda, by zauważyć, że „jakieś wydarzenie zostaje zarejestrowane wyłącznie dzięki innemu, które je wtórnie koduje; stajemy się tymi, którymi jesteśmy, w efekcie takich opóźnionych działań (Nachtraglichkeit)”². Z tego punktu widzenia terażniejszość zyskuje sens wyłącznie w odniesieniu do zdarzeń minionych. Chociaż to sformułowanie na pierwszy rzut oka wydaje się jedynie frazesem, doskonale stosuje się do polskich sztuk wizualnych ostatnich dwóch dekad i wypukła ich „konserwatywny”, „przeszłościowy” rys. Mimo że Foster odwołuje się do tej formuły przede wszystkim po to, by ująć wymiar formalnych powtórzeń w sztuce, to przyjęta przez niego perspektywa nie

¹ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.

² Tamże, s. 53–54.

może pominąć również pewnych pozaformalnych aspektów artystycznej repetycji. Wychodząc z założenia, że terażniejszość nie jest nam dana wprost, ale zapośredniczona i wtórnie kodowana przez przeszłość, dostrzeżemy, że minione zdarzenia stają się pożywką dla wielu prac, a rekonstruowanie tych zdarzeń — ich podstawowym *modus operandi*.

Innymi słowy, dla znacznej części produkcji artystycznej ostatnich dwóch dekad kluczowa staje się relacja przeszłości i terażniejszości, a przeszłość zostaje uobecniona lub — mówiąc kolokwialnie — „użyta” przez dwie generacje, które w tym okresie zdołały wyraźnie zaznaczyć swoją obecność. Pierwszą z nich byłiby przedstawiciele sztuki krytycznej, drugą pokolenie, które wyłania się w polu sztuki w pierwszych latach dekady 2000–2010.

PRZESZŁOŚĆ JAKO ŹRÓDŁO CIERPIEŃ

Być może wspomniany wcześniej kilkuletni poślizg spowodował, że sztuka krytyczna właściwie zapomniała o PRL-u. Z trudnością można wskazać prace Artura Żmijewskiego, Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery czy innych artystów, które odnosiłyby się do rzeczywistości komunistycznej. Za to główny nacisk został położony na takie wątki jak Holocaust (ale też historyczność w ogóle) i cielesność. Oba sprzyjały temu, by plasować same prace i towarzyszący im okołoartystyczny dyskurs z dala od *stricte* narodowych kontekstów. Przed casusem Jedwabnego Holocaust jawił się w potocznej świadomości Polaków jako sprawa nie polska, ale międzynarodowa. Również podejmowanie wątków cielesności świadczyło o pewnym *désintéressement* wyrażanym wobec rozrachunków z komunizmem. Pozwalało odnosić się do — mających w ówczesnej Polsce posmak świeżości, a w Europie popularnych przede wszystkim w latach osiemdziesiątych — dyskusji wokół kategorii różni/różnicy, abjektu, queer i kulturowego ujarznienia, czyli *spécialité de la maison* post-

moderny. Dlatego choć sztuka krytyczna rościła sobie prawa do subwersywnego komentarza na temat spraw społecznych, paradoksalnie obraz problemów wyłaniających się z praktyki wyżej wspomnianych artystów — ale też Grzegorza Klamana, Alicji Żebrowskiej czy Konrada Kuzyszyna — nie miał wiele wspólnego z bolączkami charakterystycznymi dla krajów postkomunistycznych: strukturalnym bezrobociem, turbokapitalizmem czy hiperinflacją. W efekcie, podsumujmy, sztuka krytyczna, uważana za kamień węgielny sztuk wizualnych III RP, budując obraz postkomunistycznej tożsamości, operowała motywami wybitnie internacjonalnymi, a sięgając po przeszłość, odwoływała się raczej do doświadczeń II wojny światowej niż spuścizny PRL-u.

Lecz właśnie sposób, w jaki sięgano do przeszłości i przepracowywano ją, jest charakterystyczny dla pokolenia, wraz z którym rozpoczyna się historia polskiej sztuki po roku 1989. Operującą wątkami historycznymi twórczość artystów „krytycznych” do cna wyeksploatowały krytyka artystyczna i historycy sztuki zajmujący się sztuką najnowszą, a dydaktyka akademicka nadała im status wręcz obowiązkowego elementu prac licencjackich i magisterskich poświęconych tej sztuce. O *Berku* (1999) i *80064* (2004) Artura Żmijewskiego, *Pozytywach* (2002–2003) Zbigniewa Libery napisano już tak wiele, że póki co nie trzeba do nich wracać.

Chociaż sztuka krytyczna wręcz kąpała się w postmodernistycznym sosie, a sprzyjający jej krytycy nieustannie przrzucali się takimi nazwiskami jak Deleuze, Guattari, Derrida i Baudrillard, to jeśli chodzi o jej stosunek do przeszłości, wydaje się wręcz anty-postmodernistyczna. Jeśli za wyznacznik ponowoczesnego stosunku do przeszłości uznamy — idąc za klasykiem w tej dziedzinie, Fredrikiem Jamesonem — utratę źródłowego statusu doświadczenia przeszłości (dramatyczne, definiowane wręcz w kategoriach choroby psychicznej zerwanie, w wyniku którego można jedynie bawić się obrazami, wątkami i stylistykami jako pustymi *signifiants* ode-

rwanymi od swoich *signifiés*), wówczas sztuka krytyczna okazuje się skrajnie konserwatywna czy wręcz romantyczna. Odrzuca modernistyczną orientację na przyszłość (która wydawałaby się wręcz naturalna w nowo zaistniałych warunkach polityczno-gospodarczych po 1989), ignoruje postmodernistyczne żonglerki *znaczącymi* i cofa się do momentu, w którym świat jawił się jako dostępny w swojej bezpośredniości.

Zarówno *Pozytywy*, jak i *Berek* czy *80064* — skupmy się na tych najbardziej znanych i jednocześnie najbardziej wyrazistych przykładach — dotyczą wydarzeń traumatycznych, by je ewokować i przepracować ponownie. Co prawda trudno odmówić tym pracom komizmu — w *Pozytywach* widzimy roześmiane twarze „więźniów” Auschwitz, w *Berku* bezpretensjonalnych golasów biegnących po dawnej komorze gazowej. Jednak ów komizm jest wykorzystywany strukturalnie jako element groteskowy, który w konsekwencji ma uświadomić wręcz absurdalny tragizm sytuacji i niejako zwiększyć siłę ciosu wymierzonego widzowi. Tym sposobem przeszłość ma stać się przedmiotem osobistego doświadczenia i wykroczyć poza bezpieczny porządek pamięci. Można mówić o tych pracach jako pewnej ekfrazie dotyczącej historycznej traumy: głębokość doznanego szoku, intensywność odczucia stanowią — szczególnie w zamyśle autora *Berka* — z jednej strony warunki transgresji, z drugiej przyswojenia i odczucia prawdy, która wcześniej była jedynie „informacją”.

Dlatego nie wydaje się dziwne, że wątki cielesności i Holokautu, w porządku teoretycznym dość od siebie oddalone, w praktyce twórczej artystów „krytycznych” szczepiły się, tworząc jednolity korpus. Zarówno doświadczenie przeszłości, jak i doświadczenie ciała konstruowane są tutaj jako doświadczenia źródłowe. Ciało — w pracach Kozyry, Żebrowskiej, a także Żmijewskiego — traktowano jako pierwotny i konstytuujący podmiotowość punkt odniesienia. Figurowało ono w samym centrum zainteresowania sztuki krytycznej, domagając się działań, które odczarowałyby skutki korygujących

i standaryzujących praktyk opisywanych przez Michela Foucaulta, również — a może przede wszystkim — namiętnie wówczas cytowanego.

POSTPRODUKCJA PRZESZŁOŚCI

Trudno precyzyjnie wskazać moment, w którym przestrzeń publiczna w Polsce stała się sceną przedstawień rekonstruujących wydarzenia historyczne. Niezależnie jednak od genealogii i rozwoju tego zjawiska jego obecność stała się szczególnie uchwytna w wyniku spektakularnych działań Rafała Betlejewskiego. W maju 2010 w wyniku starannie przygotowanej strategii promocyjnej — wszak sam pomysłodawca i koordynator przedsięwzięcia związany jest ze światem reklamy — w mediach rozgorzała dyskusja na temat akcji *Płonie stodoła*, „rekonstrukcji” słynnych wydarzeń w Jedwabnem. Publicyści nie odnosili się do tego, w jakim stopniu Polaków można uznać winnymi mordu na Żydach, lecz do moralnie wątpliwej natury jego „rekonstrukcji”. Z jednej strony Betlejewskiemu zarzucano powierzchowność samego gestu, czy wręcz jego zabawowy charakter, co — jak mówiono — stoi w sprzeczności z powagą i tragizmem rekonstruowanej zbrodni, z drugiej pojawiały się głosy, które popierały inicjatywę „performera” (jak sam siebie określał Betlejewski) jako ważne *memento*, przymykano tym samym oko na jej ludyczny charakter i autopromocję samego inicjatora.

Niezależnie od tego, jak ocenimy intencje Betlejewskiego i wydźwięk akcji *Płonie stodoła*, mamy do czynienia z podejściem do Holocaustu i do historii sytuującym się na przeciwnym biegunie wobec działań Żmijewskiego czy Libery. Betlejewski traktuje historię jak gadżet — zgrabnie opakowany piarowski przekaz — w którym traumatyczny wymiar rekonstruowanych wydarzeń pełni jedynie rolę pretekstu, by stworzyć spektakl, zaś próba przepracowania pamięci sprowadza się do prostego medialnego komunikatu. Uczest-

nicy *Płonie stodoła* są co prawda świadkami podpalenia stodoły przez „performera” — powtórzenia makabrycznego antysemickiego gestu — niemniej obecność kamer, błyski fleszy, kuriozalny ubiór Betlejewskiego (strój ludowy) i obmyślany pod kątem medialnej atrakcyjności scenariusz nie pozostawiają wątpliwości, że jedynie oglądają oni widowisko i stają się jego konsumentami. Podobnie wyglądało to w przypadku innych rekonstrukcji historycznych (np. *Ostatnie dni getta — Będzin 1943* czy *Grudzień '70 — za chleb i wolność, i nową Polskę*). Mimo że widzowie mogli nawet włączać się w inscenizację, widowiskowy wymiar tych przedsięwzięć uniemożliwiał krytyczny dystans do rekonstruowanych wydarzeń i sprawiał, że służyły one nie tyle przepracowywaniu pamięci, sięganiu do jej źródeł, ile fabrykowaniu pamięci wedle *clichés*. Chodziło raczej o odegranie spektaklu, niż o faktyczną rekonstrukcję, czyli krytyczne odtworzenie warunków historycznych.

Przywołane inscenizacje wpisują się w model, który pod pewnymi względami typowy jest również dla rekonstrukcji realizowanych w sztukach wizualnych przez generację artystów debiutujących na początku ostatniej dekady. Podczas gdy sztandarowe rekonstrukcje powstałe w nurcie sztuki krytycznej traktują przeszłość jako pewne źródło doświadczenia, to w pracach Kuśmirowskiego (np. *Fontanna* z 2003 roku, zrekonstruowana w warszawskiej galerii XX1 pijalnia wód, której głównym elementem jest fontanna z leżącymi w niej rdzewiejącymi monetami) lub Pauliny Ołowskiej (na 5. Biennale Berlińskim artystka powiększyła do monumentalnej skali pięć obrazów Zofii Stryjeńskiej; towarzyszył im wybór wyprodukowanych fabrycznie przedmiotów ozdobionych motywami autorstwa Stryjeńskiej oraz dokumentacja historyczna o malarce) obserwujemy, jak przeszłość staje się przedmiotem eklektycznej układanki. Nie proponują one zbliżania się do *signifié* pamięci, osiągnięcia go, lecz są ironicznie wytwarzanymi symulakrami, niezobowiązującą grą kopii i oryginału. Trafnie ujął to Karol Sienkiewicz, który pisząc o insta-

lacji Roberta Kuśmirowskiego *D.O.M.* (rekonstrukcja cmentarza), zauważył, że

z jednej strony Kuśmirowski tworzy atrapę rzeczywistości, która jest jak prawdziwa, z drugiej — wydaje się, że bliższa jest ona filmowym wyobrażeniom cmentarza z horrorów czy kreskówek Disneya niż prawdziwym nekropoliom. W świecie filmowym, do którego artysta może się odnosić, śmierć albo pojawia się w takich ilościach, że przestaje być traktowana do końca serio, albo jest niemożliwa — uderzenie najcięższym młotem nie jest w stanie ukatrupić bohaterów filmów dla dzieci, zawsze odradzają się w kolejnej scenie³.

Praktyka artystyczna tego pokolenia wpisuje się w strategię *post-produkcji*, wzorcową dla generacji artystów wychowanych w epoce, która wolała didżeja miksującego cudze utwory niż grającego na żywo muzyka. Kiedy ta postawa krzyżuje się z ironią, skutkuje często wręcz „zabawowym” wykorzystaniem historycznych wątków, które oderwane od pierwotnego kontekstu, stają się częścią wizualnego patchworku i całkowicie tracą swój „ciężar gatunkowy”. Dlatego mimo że w rekonstrukcjach Roberta Kuśmirowskiego, Pauliny Ołowskiej (ale również kolażach Jana Dziaczkowskiego) pojawiają się wątki polityczne, są one całkowicie wyzbyte światopoglądowej, ideologicznej funkcji, pełnią najczęściej rolę wizualnych gadżetów, które wpleciono w dowcipny kontekst.

Można się zastanawiać, czy podkreślanie, jak to ująłem, „przeszłościowego” aspektu sztuk wizualnych ostatniego dwudziestolecia nie jest krzywdzące dla tej części środowiska artystycznego, które w po-

³ K. Sienkiewicz, *Robert Kuśmirowski D.O.M.*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/robert-kusmirowski-d-o-m [data dostępu: 19.09.2014].

litycznie zaangażowanych akcjach próbuje kształtować współczesność i wskazywać modele — czasem kłócące się ze zdrowym rozsądkiem, ale przecież taki jest przywilej sztuki — społecznego rozwoju. Niemniej można sądzić, że to spoglądanie w przeszłość jest jedną z bardziej wyrazistych cech sztuki współczesnej w Polsce, a dwoistość fascynacji historią — traktowanie jej jako *źródła* vs konsumowanie jako *gadżetu* — decyduje o kontraście między dwoma pokoleniami twórców. I chociaż to kontrastowe zestawienie może wydawać się przesadną generalizacją, to wyznacza ono trajektorię tożsamości polskich sztuk wizualnych po 1989 roku.

PIERWODRUKI TEKSTÓW

- » *Dwie strony jednej monety* — „Obieg” (<http://www.obieg.pl/recenze/23531>), styczeń 2011 roku.
- » *Człowiek pogryzł psa. „Wolność twórcza” jako konsekwencja Kantowskiej figury geniusza* — „Episteme”, nr 10 (t. I), marzec 2011 roku.
- » *Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannella* — „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 147 (t. VIII), grudzień 2015 roku.
- » *Trzy cytaty i kilka uwag o tym, jak można przegrać lub wygrać, i dlaczego nie da się zremisować* — katalog wystawy Łukasza Prusa-Niewiadomskiego *Świat jest w grze*, Galeria Wozownia w Toruniu, marzec 2015 roku.
- » *O śmiechu za plecami* — „Fragile”, nr 2/2009 (4), kwiecień 2009 roku.
- » *Gdy przedmioty wyrastają ponad inne* — „Opcje”, nr 4/2012 (89), grudzień 2012 roku.
- » *Poziom zerowy alienacji, czyli co może sztuka bez konfliktu?* — katalog 4. festiwalu ArtBoom w Krakowie, czerwiec 2012 roku.
- » *Muzeum osobliwości. Kto dziś jest passé?* — „Punkt”, nr 2, sierpień 2010 roku.
- » *Melancholia multimediów? Estetyka relacyjna?* — „Fragile” 2009, nr 4 (6), grudzień 2009 roku.
- » *Kto pierwszy, ten lepszy, czyli autor jako uciekinier w dobie społeczeństwa cyfrowego* — katalog wystawy *Ręka wiczki Jeffa Koonsa*, CSW Kronika w Bytomiu, czerwiec 2012 roku.
- » *Sartre versus Blanchot. Spory wokół figury podmiotu twórczego we francuskiej estetyce połowy XX wieku* — *Współczesne refleksje wokół Kartezjańskiej wizji podmiotu*, red. A. Pobjewska, WAHE, Łódź 2011.
- » *Ciało jako przedmiot praktyk ascetycznych w sztuce współczesnej (Opalka, Dudek-Dürer, Orlan)* — *Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, t. XXIII, styczeń 2011 roku.

- » *Queering Islam. Pewnego razu w Kandaharze* — „Splot”, nr 4, październik 2008 roku.
- » *Wyjść z piekła modernizmu* — „Obieg” (<http://www.obieg.pl/recenzje/10543>), kwiecień 2009 roku.
- » *Fantomowa zagadka, czyli jak poważnie rozmawiać o duchach* — katalog wystawy Marcina Maciejewskiego i Siggiego Hofera *Fantom* w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej, czerwiec 2012 roku.
- » *Przeszłość nas wyzwoli? Uwagi o rekonstrukcji jako strategii artystycznej w polskich sztukach wizualnych po roku 1989* — „Autoportret” 2012, nr 1 (36), luty 2012 roku.

