Elementy nr 1 → Przejęzyczenie

In Poland we don't say
we say
and I think it's beautiful
STRACH SIĘ RUCHAĆ
WYŚCIE OCHU JELI 2
FUCKOFF

ELEMENTY

Sztuka i Dizajn

Przejęzyczenie

WSTĘP

1 Magdalena Ujma
EDYTORIAL 6

I ARTYŚCI, INSTYTUCJE I PROTEST

2 Redakcja
UŻYWAM NARZĘDZIA O NAZWIE „SZTUKA”.
ROZMOWA Z THOMASEM HIRSCHHORNEM 12

3 Katarzyna Maniak
MUZEALIZACJA PROTESTU.
ROZSZCZELNIENIE INSTYTUCJI 32

4 Aleksandra Jach
ZOZO: KLIMAT, SPOŁECZNOŚCI, AKTYWIZM 48

II PRZEJĘZYCZONE REWOLUCJE

5 Agnieszka Karpowicz
WYCHYLENIE DRGAŃ.
SEJSMOGRAMY JĘZYKOWE EKOREWOLUCJI 64

6 Kuba Szreder
O CZYM NIE SPOSÓB MÓWIĆ, O TYM NA
PEWNO NIE NALEŻY MILCZEĆ, PRZYNAJMNIEJ
NA ROZSZERZAJĄCYM SIĘ POLU SZTUKI 80

7 Anna Nacher
POETYCKI GEST PROTESTU NA ROZDROŻU 98

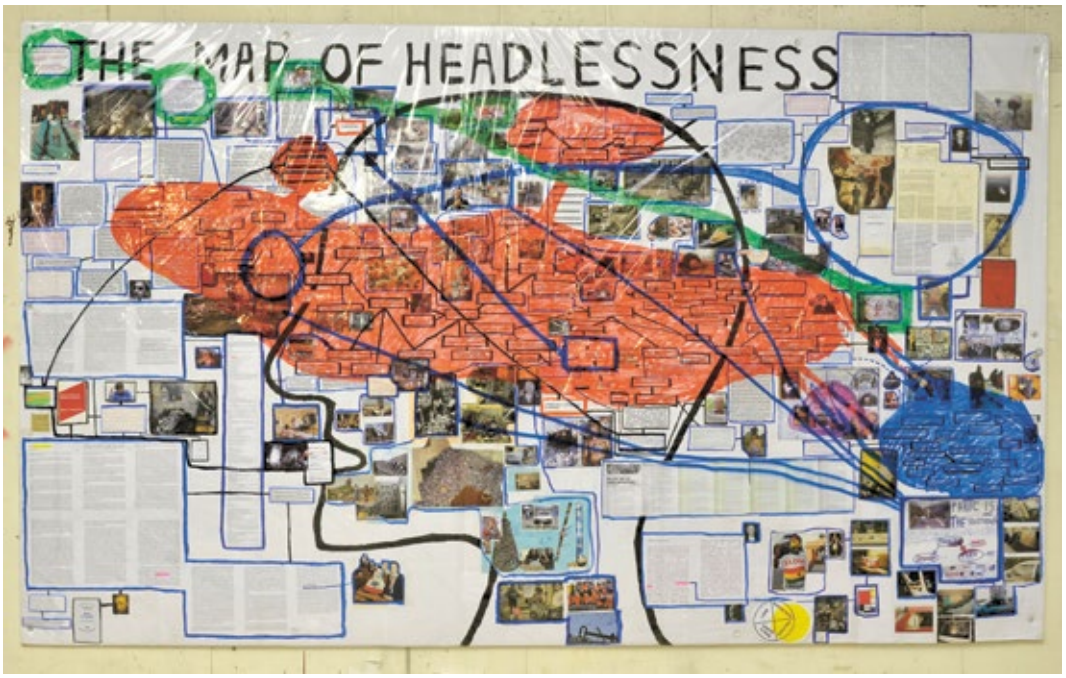
8 Marta Lisok
CIAŁA, KTÓRE DRŻĄ. DŹWIĘK W TWÓRCZOŚCI
KONRADA SMOLEŃSKIEGO 110

III METAKRYTYKA

9 Magdalena Ujma
STRATEGIE POLSKIEJ
KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ PO 1989 ROKU 128

10 Marta Kudelska, Jakub Woynarowski
DROGA ERNESTY THOT – KURATORSKA PODRÓŻ
PRZEZ WIELKIE ARKANA TAROTA 148

11 Mikołaj Spodaryk
POZA TEKST? W STRONĘ BADAŃ OPARTYCH
NA SZTUCE 164



Thomas Hirschorn

IV OBRAZY

12 Tymek Borowski
HOW TO LIVE BETTER *188*

13 Tomasz Kozak
FRAGMENTY FILOZOFICZNO-FELIETONOWE *194*

14 Slavs and Tatars
LOVE LETTERS *220*

V KRÓTKIE FORMY

15 Marta Ryczkowska
MEFEDRON, NAUKI JEZUSA I WIRUS JĘZYKA *230*

16 Łukasz Białkowski
PROJEKT – ROSYJSKI DOWCIP CZY UTOPIA SAMOPOMOCY? *240*

17 Michał Zawada
STRAJK PRZECIWKO PRZEMOCY *246*

18 Karina Jarzyńska
PROJEKTOWANIE TESTAMENTU AWANGARDY, ALBO *CZARNY KWADRAT* WYCHODZI Z RAM *252*

19 Biogramy *258*

Magdalena Ujma

EDYTORIAL

Drogie Czytelniczki i Drodzy Czytelnicy,

To się już dzieje. Na naszych oczach świat sztuki i jego język nieodwołalnie się zmieniają. Nie mamy pewności, jak to się stanie: czy nastąpi gwałtowna rewolucja, czy będzie to raczej seria wstrząsów, czy może stanie się to stopniowo, krok po kroku. Nie mamy tu jednak do czynienia z prostą drogą do celu, jest to raczej plątanina ścieżek, które łączą się, by zmierzać generalnie w co najmniej dwie przeciwne strony. Jedną jest skrajne utowarowienie i wpisanie współczesnej produkcji artystycznej w logikę kapitału, drugą zaś potraktowanie sztuki jako narzędzia demokratyzacji, sposobu wyrażania się dostępnego dla wszystkich. Oba te kierunki wyraźnie rysują się we współczesnych praktykach artystycznych i wokół sztuki.

Nie ma między nimi równowagi. Stoimy na rozdrożu. Definicje sztuki związane z wyżej podanymi kierunkami przemian nie uzupełniają się, można nawet powiedzieć, że się wykluczają. Ale w gruncie rzeczy, neoliberalne utowarowienie wchłania inne postawy uzbrojone w potencjał skomercjalizowania ich wszystkich. Dlatego też przekonanie, że sztuka, kontynuując nieprzerwanie ekspansję na nowe obszary rzeczywistości, ekspansję, która rozpoczęła się wraz z narodzinami awangardy, od dawna nie jest już prawdą. Zjawisko to analizowali i antycypowali tacy wizjonerzy sztuki nowoczesnej, jak Jerzy Ludwiński; ten nie przewidział jednak miażdżącego zwycięstwa kapitalizmu w naszym obszarze kulturowym. Dzisiaj, po Oświeceniu, żyjemy w epoce schyłku wartości związanych z rozwojem, jasnością wywodu, związkami przyczynowo-skutkowymi, logicznym postępowaniem i pełną widocznością.

Wizji takiej, pochłaniającej rzeczywistość wszechsztuki, przeciwstawili się Nika Dubrovsky i David Graeber. Spostrzegli, że „zawsze istnieją metareguły […] określające, jakiego rodzaju zasady można, a jakich nie można złamać. […] Powszechnie słyszy się na przykład, że w dzisiejszych czasach nie ma niczego, czego nie można by zamienić w dzieło – choćby dlatego, że sam akt sporu czy coś jest sztuką, będzie miał tendencję do stawania się sztuką samą. Lecz to nieprawda" – pisali na łamach „e-flux journal". I dalej: „Niektórych rzeczy nie da się zamienić w dzieła. Jak dowiedzieliśmy się na Biennale w Wenecji, można wydobyć

statek, który wraz z uchodźcami zatonął na Morzu Śródziemnym, i pokazać go na wystawie, a niektórzy stwierdzą, że jest to gest artystyczny. Ale sami uchodźcy i ocean, w którym utonęli, to już zupełnie inna sprawa”[1].

Sztuka poszerza swoje pole? Nieprawda. Żeby zachować wartość symboliczną i wartość rynkową w dzisiejszym świecie, sztuka musi wykluczać przy pozorach otwartości – to jedna z konkluzji cytowanego tekstu, w którym Dubrovsky i Graeber przekonująco kreślą obrazy takiego wykluczenia. „Jeśli istnieje absolutna zasada, czerwona linia, której nie można przekroczyć, jest nią fakt, że nie każdy może być artystą. Ten rodzaj wartości, jaką tworzy sztuka, absolutnie musi opierać się na wykluczeniu. Urzeczywistnienie wizji Novalisa (lecz także Osipa Brika, a nawet Josepha Beuysa) oznaczałoby unicestwienie całej struktury sprawiającej, że «świat sztuki» jest tym, czym jest, ponieważ zniszczyłoby cały mechanizm, z pomocą którego wytwarza on wartości”[2].

*

Pierwszy numer magazynu artystyczno-naukowego „Elementy” został poświęcony językowi. Hasłem przewodnim jest „Przejęzyczenie”. Dzięki lapsusom bowiem spod starych warstw językowych zaczynają przeświwitywać nowe. Co więcej, to „poślizgi” języka – jak po angielsku nazywa się taki rodzaj pomyłek – pokazują, w jaki sposób mogą zostać wypowiedziane nieuświadamiane do tej pory treści, wypływając na powierzchnię dyskursu. Nasze okulary nie pozwalają ich ujrzeć inaczej niż jako błąd, lecz zdradzają one istnienie innego systemu wyrażania się i jako takiego właśnie poszukujemy zmęczeni starym językiem sztuki, znanym do znudzenia, wykluczającym i nieprzystającym do naszych odczuć, aspiracji, do zmieniającego się świata i naszej chęci uczestniczenia w tej zmianie.

W pierwszym numerze „Elementów” staramy się uchwycić kształt języka, który tworzy się na naszych oczach, pragnąc jednocześnie na niego wpłynąć. W rozpoczynającym numer bloku materiałów prezentujemy sposoby postępowania wybranych aktorów pola sztuki. Rozpoczynamy od wywiadu z Thomasem Hirschhornem, w którym artysta opowiada o swoim działaniu, będącym – jak to nazwał – raczej biciem głową w ścianę

1 Nika Dubrovsky i David Graeber, *Another art world, Part 2: Utopia of freedom as a market value*, „e-flux Journal” nr 104, listopad 2019 [dostęp: 1.08.2021] (tłum. własne).

2 Tamże (tłum. własne).

niż regularną strategią, o swojej niechęci wobec krytyki instytucjonalnej i o Muzeum Przyszłości. Z tekstów Katarzyny Maniak i Aleksandry Jach dowiemy się o sposobach odnoszenia się do wydarzeń i zjawisk, wpływających na nasze życie tu i teraz, czyli Strajku Kobiet ostatniej jesieni i doskwierającej nam obecnie zmianie klimatycznej. Czy ta zmiana następuje oddolnie i jest spontaniczna? Czy obywatelki i obywatele podejmują wysiłek samoorganizacji? W kolejnym bloku materiałów podejmowane są podobne tematy, jednak w większym oddaleniu od instytucji kultury. Agnieszka Karpowicz pisze o wykształcającym się dzisiaj języku ekologicznym, Kuba Szreder opisuje trudności związane z przestawieniem się na nowy sposób wyrażania, co związane jest też ze zmianą kryteriów wartościowania. Anna Nacher i Marta Lisok prezentują indywidualne praktyki protestu. Z kolei w części „Metakrytyka" zadajemy pytanie o zmiany w samej krytyce jako reakcji na powstawanie nowego dialektu artystycznego (Magdalena Ujma) i testujemy inne języki krytyczne, jak na przykład splot wizualności i tekstu (Marta Kudelska i Jakub Woynarowski). Czy z pomocą wizualności można prowadzić badania? Ta kwestia zostaje podjęta przez Mikołaja Spodaryka. W następnej części przedstawione zostały wypowiedzi obrazowo-tekstowe, zaczerpnięte z bloga Tomasza Kozaka, dorobku Tymka Borowskiego oraz Slavs & Tatars. Numer kończą felieton oraz recenzje: Marta Ryczkowska pisze o wykorzystaniu symboli protestów politycznych w życiu publicznym, Michał Zawada analizuje niedawno wydaną książkę Arielli Azoulay prezentującą postkolonialne ujęcie historii fotografii, Karina Jarzyńska mierzy się z najnowszą książką Marcina Wichy, Łukasz Białkowski zaś – z *Projektem* Anny Sudoł.

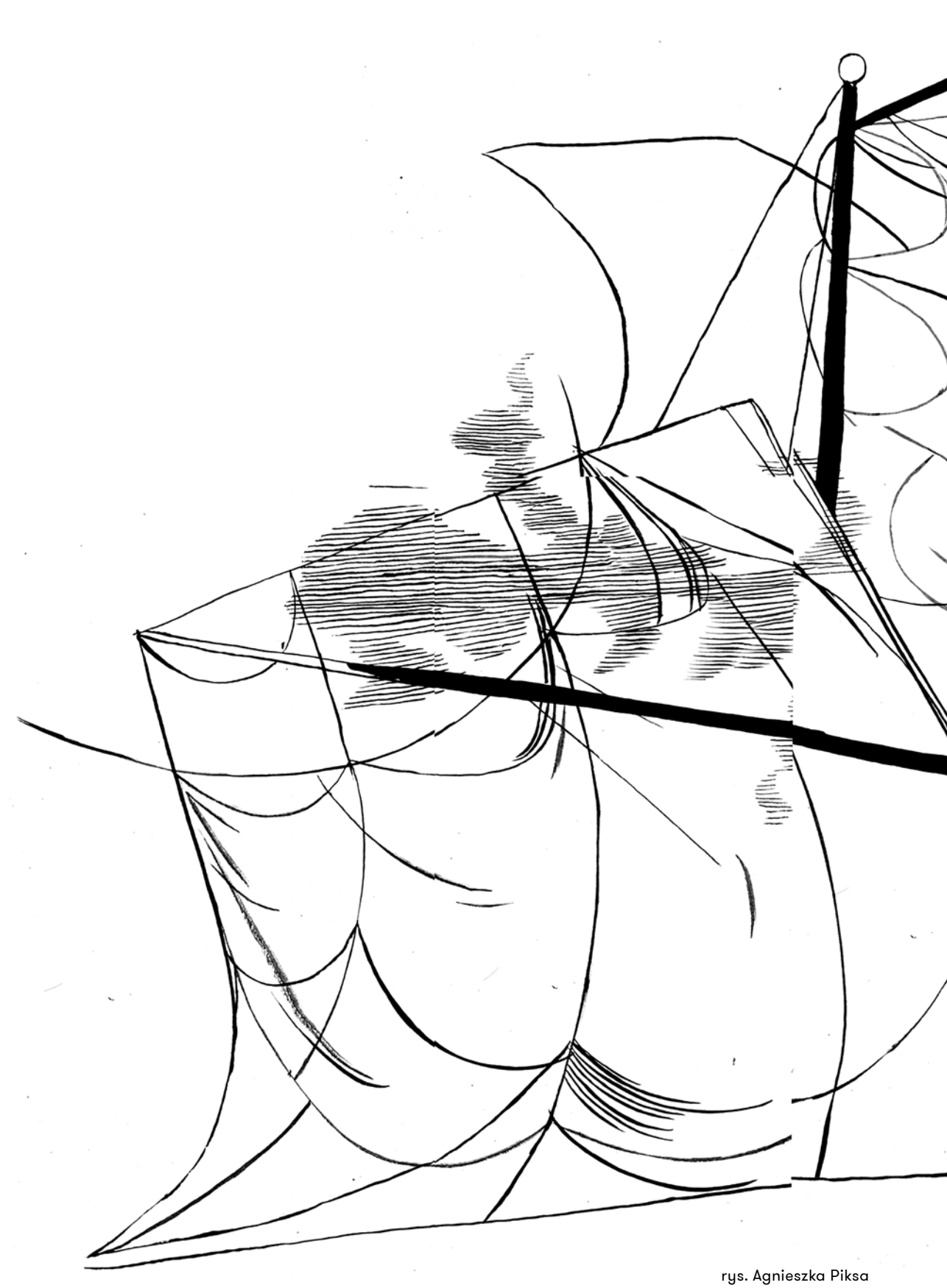
Naszą ambicją jest wypracowanie w „Elementach" takiego modelu pisma artystyczno-naukowego, by prowadzona w nim refleksja odchodziła od jednostronności spojrzenia. Naszym dążeniem jest równoważność słów i obrazów, tekstu i wizualności, wypowiedzi dyskursywnych i symbolizacji poza dyskursywność wychodzących. W pierwszym numerze zasygnalizowaliśmy naszą ideę splatania języków obrazowego i tekstowego, w następnych będziemy starali się tę współpracę pogłębiać.

Serdecznie zapraszamy do lektury!

ARTYŚ
INSTY
I PROT

CI TUCJE EST

Część I



rys. Agnieszka Piksa

Redakcja

UŻYWAM NARZĘDZIA O NAZWIE „SZTUKA”. ROZMOWA Z THOMASEM HIRSCHHORNEM

Redakcja: W ostatnich latach, głównie w związku z aktywnością ruchu Decolonize This Place, coraz częściej kwestionuje się tradycyjną instytucję muzeum, dotychczas traktowaną jako oczywistość. Po raz pierwszy toczy się rozmowa na temat roli, jaką muzeum odgrywa w wypychaniu poza nawias ludności skolonizowanej, rabunku oraz utrzymywaniu hierarchicznego modelu w świecie sztuki. Czy możliwe jest przemyślenie tych instytucji na nowo w oderwaniu od ich genezy, skażonej przemocą i wykluczeniem?

Thomas Hirschhorn
na wystawie
Robert Walser-Sculpture,
Biel/Bienne, Szwajcaria, 2019
fot. Enrique Munoz Garcia

Thomas Hirschhorn: Zawsze byłem wdzięczny instytucji muzeum, ponieważ gdyby jej nie było, nie miałbym prawdopodobnie szansy na kontakt ze sztuką – nie odgrywała ona żadnej roli w rodzinie, w której dorastałem. Dlatego też nigdy nie rozumiałem powszechnej definicji „krytyki instytucjonalnej" i nigdy się z nią nie zgadzałem po prostu dlatego, że dla mnie kontakt z muzeum jako instytucją sztuki był decydujący: dzięki zaprzyjaźnionym osobom, które mnie tam zabrały zetknąłem się tam po raz pierwszy ze sztuką. A zatem to właśnie w instytucji sztuki zdałem sobie sprawę, że sztuka odnosi się do mnie osobiście, w dwustronnej relacji. Poczułem wtedy wagę mojej obecności w muzeum i zrozumiałem, jak ogromny wpływ i znaczenie może mieć sztuka. Nigdy nie zapominam o tym zarówno osobistym, jak i uniwersalnym doświadczeniu, a ze względu na lojalność i wierność wobec tego decydującego

momentu zawsze odrzucałem krytykę instytucjonalną jako zbyt nierzetelną, upraszczającą, łatwą, oderwaną od desygnatu, skonwencjonalizowaną, teoretyczną, a przede wszystkim odległą od rzeczywistości. Instytucje sztuki są tym, czym są, sztuka zaś ani nie powinna się na nich opierać i czegoś od nich oczekiwać, ani marnować czasu, myśli i energii na sprzeciwianie się im. Według mnie misja Muzeum Przyszłości polega na budowaniu warunków – przez kontakt ze sztuką, filozofią i poezją

Thomas Hirschhorn
Community of Fragments, 2021
Galeria GL Strand,
Kopenhaga (Dania)
Dzięki uprzejmości artysty
i galerii GL Strand
w Kopenhadze

– dla zaistnienia wydarzeń, dla spotkań, na zachęcaniu do samoprzekształcania się placówki jako muzeum. Takie wydarzenie, ponieważ odbywa się w publicznej przestrzeni muzeum, może prowadzić do przemiany, która ma uniwersalny charakter. Wydarzenie to uruchamia proces przemieszczenia w czasie. Przesunięcie to dotyczy również tego, co oznacza bycie obecnym w czasie. Muzeum Przyszłości będzie stawiać pytanie o obecność – obecność cielesną, mojego ciała czy naszych ciał – a także o czas, w obrębie którego cielesna obecność funkcjonuje i tworzy wydarzenie. Muzeum Przyszłości pokaże, że sztuka, ponieważ jest właśnie sztuką, może – przez konfrontację, dialog czy dyskusję – przekształcić każdą ludzką istotę. Muzeum Przyszłości zaprezentuje sztukę, która ma energię. Będzie bezpłatne i otwarte przez całą dobę bez żadnych wyjątków.

W takich krajach jak Polska otwarcie się sztuki dla rynku globalnego po roku 1989 wydawało się jedyną właściwą opcją, która niosła ze sobą perspektywę wolności i modernizacji. Wiązała się z tym postać sławnego artysty, kogoś, kto uzyskuje za swe dzieła niebotyczne ceny i podbija kolejne rynki Zachodu. Współczesna edukacja artystyczna często promuje takie postawy. W ostatnich latach jednak pojawia się, również wśród uczniów i studentów, coraz więcej głosów kwestionujących paradygmat nieustannej konkurencji i sukcesu komercyjnego. Również pan borykał się z tego typu wątpliwościami na początku swojej artystycznej kariery. Proszę powiedzieć, jaką pańskim zdaniem rolę odgrywają akademie sztuk pięknych w obliczu kryzysu modeli utrwalonych dotychczas w świecie sztuki.

Chciałbym rozróżnić „Świat sztuki", do którego, chcąc nie chcąc, należę, i „Sztukę", którą definiuję jako realizację swoich prac, koncepcji, decyzji, pasji, misji. Instytucje sztuki ani nie wzmacniają, ani nie osłabiają krytycznego wymiaru sztuki – służą jedynie do jej oceny. Pozostaje natomiast pytanie o samo dzieło, o sztukę, formę, kształt. Zjawisko krytyczności (*critical corpus*) może powstać wyłącznie przez samą sztukę, pojawia się na marginesie działań artystycznych i samo w sobie jest prekarne, płynne, niczym niezagwarantowane. Nie potrzebuje, żeby instytucja sztuki stwarzała mu dobre warunki, ponieważ afirmuje ono swoją wartość samo przez siebie. Nie dzieje się to ani wbrew instytucji, ani też na jej rzecz. Krytyczność oznacza swobodę operowania treścią pochodzącą od siebie samego. Krytyczność to zadawanie pytań o to, dlaczego robię to, co robię, dlaczego posługuję się określonym przyrządem, narzędziem czy bronią w sztuce.

Czy możliwa jest rezygnacja z nastawienia na jakość w edukacji artystycznej na rzecz nastawienia na energię?

Tak, jak najbardziej, jest to wręcz konieczne, i to pilnie. Według mnie projekt szkolny czy akademicki powinien być budowany na ważnej dla mnie wartości, na czymś, w co wierzę: na „Energii". Wiem, co ma w sobie energię, wiem, gdzie się ona znajduje. „Energia – tak! Jakość – nie!" – to jedna z zasad, jakimi się kieruję jako artysta. To jest twierdzenie, element konstytutywny dla mojej pracy twórczej, któremu zawsze pozostaję wierny. „Energia – tak!" to deklaracja, że ważne są rzeczy mające własną energię. To energia się liczy, to energię potrafię wychwycić, to energią potrafię się dzielić i to energia jest tym, co uniwersalne. „Energia – tak!" to opis ruchu, dynamiki, inwencji, aktywności, procesu myślowego. Chcę mówić „tak" dla Energii jako takiej, Energii jako idei potencjalnej akumulacji, Energii jako akumulatora. Mówię „tak" Energii jako czemuś, co nie zakła-

da żadnego kryterium wykluczającego. Terminem „Energia" posługuję się jako terminem pozytywnym, gdyż zawiera w sobie także swoje przeciwieństwo, jest poza dobrem i złem – wszak nawet zła energia jest Energią – i lokuje się poza zakresem przyzwyczajeń o charakterze kulturowym, politycznym, estetycznym. „Energia – tak!" to zaprzeczenie myślenia w kategoriach „jakości". Sprzeciwiam się etykiecie „Jakości" w każdym obszarze życia, a więc oczywiście również w sztuce. Dlatego też postuluję wprowadzanie w życie zasady „Jakość – nie!" i przeciwstawić jej zasadę „Energia – tak!". Jednocześnie jednak hasło „Jakość – nie!" to akt oporu przed neutralizacją przez wykluczające kryterium Jakości. Jakość to odbicie luksusu, trzymające na dystans od wszystkiego, co jest tej Jakości pozbawione. Nie wiem, co ma w sobie Jakość ani gdzie się ona znajduje. Jako artysta odmawiam stosowania do swej pracy terminu „Jakość"; nie chcę również stosować go w odniesieniu do dzieł innych twórców. Jakość to zawsze próba wyznaczenia skali, odróżnienia tego, co „wysokie" od tego, co „niskie". Ja osobiście nie potrafię dziś powiedzieć, jakie dzieła mają w sobie jakość. Słowem „jakość" posługuję się jako terminem negatywnym, gdyż wyklucza ono to, co inne; jest tylko „takim międzynarodowym czymś", które ustanawia rozróżnienie rzeczy dobrych od złych. Jakość ma charakter ekskluzywny, luksusowy, osadzony w konsumpcyjnym stylu życia. Dziś potrzebne mi jest inne kryterium. To dlatego postuluję zasadę „Energia – tak! Jakość – nie!".

Porównał pan sztukę i filozofię do maszyn wojennych pozwalających stawiać opór władzy. Jak ma przebiegać ta walka, jeśli nasza broń ostatecznie wrasta w porządek rzeczy, któremu się usiłujemy przeciwstawić? Nawet najbardziej radykalne czy rewolucyjne rozwiązania mogą być przejęte przez wroga i użyte do wzmocnienia ustalonego porządku. Czy jest jakiś sposób ucieczki przed tego rodzaju zawłaszczeniem?

Jako artysta jestem również aktywistą. Jestem aktywistą w obszarze własnej pracy, własnej estetyki, własnej sytuacji i własnego, całkowicie indywidualnego rozumienia sztuki.

Moją podstawową aktywnością jako artysty jest bycie wolnym. Moją pasją jest tworzenie dzieł sztuki, dochodzenie do formy, nadawanie formy. Moją pasją jest też budowa krytycznego korpusu oraz tworzenie poprzez moje dzieła platformy kontaktu z „nieekskluzywnymi odbiorcami". W toku pracy dzięki swojej obecności i wytwarzaniu czegoś nowego czegoś się uczę, ponieważ kreuję doświadczenie. Czy jest coś piękniejszego, co można by czerpać ze sztuki? Jednym z przykładów pięknych, krytycznych i znaczących dzieł jest twórczość Jeana-Luca Godarda, ponieważ udało się mu stworzyć nową formę sztuki filmowej. Jego filmy

nadają formę artystycznemu pytaniu: W jaki sposób dziś, w naszych czasach, można stworzyć dzieło wykraczające poza swój czas, które oparłoby się faktom historycznym? W jaki sposób dzieło – oderwane od otoczenia kulturowego, estetycznego, politycznego – tworzy prawdę? W jaki sposób prawda ta staje się prawdą uniwersalną? Godard odpowiada na to deklaracją, że sztuka oznacza opór absolutny. Z jego dzieła i jego stanowiska można czerpać przykład. Tak właśnie czynię. Gdy więc Godard mówi: „Chodzi o to, żeby filmy robić politycznie, a nie żeby robić filmy polityczne", to jest to dla mnie rzecz absolutnie ważna. Pragnę jedynie zastąpić „robienie filmów politycznie" „tworzeniem sztuki politycznie". Uważam, że niezwykle istotne jest zrozumienie różnicy między tworzeniem w sposób „polityczny" z jednej strony a takimi koncepcjami jak „sztuka polityczna" czy „artysta polityczny" z drugiej. Pułapką jest tu myślenie czy mówienie o sobie jako o lewaku, „artyście politycznym", wykonującym „polityczną robotę", ponieważ w gruncie rzeczy nie chodzi o przejmowanie roli czy pracy polityków, a celem nie jest zajęcie stanowiska „po dobrej stronie mocy". Wiemy przecież, że istnieją lewicowi karierowicze, lewicowi oportuniści, lewicowi producenci kontentu. Rzeczywisty problem nie leży zatem w kontencie, treści, lecz w formie. Forma musi być mocna, krytycz-

Thomas Hirschhorn
Médaillon 6, 2020
32.5 x 40.5cm
Wystawa: Drawing 2020, Gladstone Gallery, Nowy Jork (USA), 2020
Dzięki uprzejmości artysty

WITNESS
CHRIST
THE GOOD/GOD
HEROINE
After a lifetime of battling illness and frailty, Weil died in August 1943 from cardiac failure at the age of 34. The coroner's report said that "the deceased did kill and slay herself by refusing to eat whilst the balance of her mind was disturbed". The exact cause of her death remains a subject of debate.
[Wikipedia]
U.K August
1934
MYSTERY
PROPHECIES
Germany, April 1933
THE WORLD

na, nieposkromiona, a nadto forma jako taka musi się skutecznie opierać próbom przejęcia i zawłaszczenia. Gdy to się udaje, wówczas dopiero można mówić o Formie jako takiej. Nadawanie formy, czy też nadawanie lewicowej formy, oznacza zrobienie czegoś nowego, zrobienie czegoś zdolnego do transgresji, czegoś przełomowego, wykraczającego poza granice powszechnych przyzwyczajeń. Moim zdaniem istotą problemu jest nadanie Formy, konkretnie Formy krytycznej. Forma krytyczna to forma, która krytykuje, ale i którą można krytykować; która nie jest nadana raz na zawsze. Artysta musi zatem zapłacić cenę za stworzoną przez siebie Formę, a więc bycie lewicowym oznacza zapłatę za formę! Lewicowiec to ktoś gotowy do zapłacenia w pierwszej kolejności za Formę. To „płacenie" oznacza poddanie się krytyce, wykluczeniu, ostracyzmowi. W przeciwnym razie jest to pułapka polegająca na ukrywaniu siebie za określonym stanowiskiem czy postulatem, ponieważ wówczas łatwo można paść ofiarą przejęcia czy zawłaszczenia. Jestem przekonany, że w ostatecznym rozrachunku tylko Forma się liczy, a tę Formę oraz pracę, która prowadzi do jej uzyskania, trzeba realizować w sposób polityczny. Oznacza to konieczność pracy w sposób polityczny, myślenia w sposób polityczny. Chcę w tej perspektywie wyjaśnić, co to jest „praca w sposób polityczny", i – powtarzam – nie jest to „praca polityczna". To, co dla mnie się liczy i co robi różnicę, to zadanie sobie pytań – pytań istotnych, prawdziwych, ważkich: Dlaczego właśnie tak myślę? Dlaczego właśnie to robię (uprawiam sztukę)? Dlaczego używam właśnie takich narzędzi czy przyborów? Dlaczego nadaję dziełu taką właśnie formę?

Zrezygnował pan z projektowania graficznego na rzecz sztuki. Czy kluczem do zrozumienia różnicy między tymi dwiema dziedzinami są dwie przeciwstawne kategorie: rzeczy, które się projektuje, i rzeczy, które się odkrywa? Historia sztuki XX wieku obfituje w bardzo liczne przykłady twórczego przenikania się sfer sztuki i wzornictwa: konstruktywiści rosyjscy tworzyli wzory i projekty, a tak wielcy artyści jak Duchamp czy Warhol rozpoczynali od pracy ilustratorów. Co pan sądzi o współczesnym wzornictwie i czy uważa pan, że między światem wzornictwa a światem sztuki możliwy jest dwukierunkowy przepływ inspiracji?

Ja nie „zrezygnowałem" z projektowania na rzecz sztuki, mnie się po prostu nie udało zostać projektantem. Po przybyciu do Paryża w 1983 roku próbowałem włączyć się we francuski komunistyczny kolektyw wzornictwa Grapus w roli kreatywnej, ale mnie nie przyjęto; zaproponowano mi tylko zadania realizacyjne. To była pierwsza porażka, która mnie w Paryżu spotkała, i w tym bardzo trudnym momencie, który

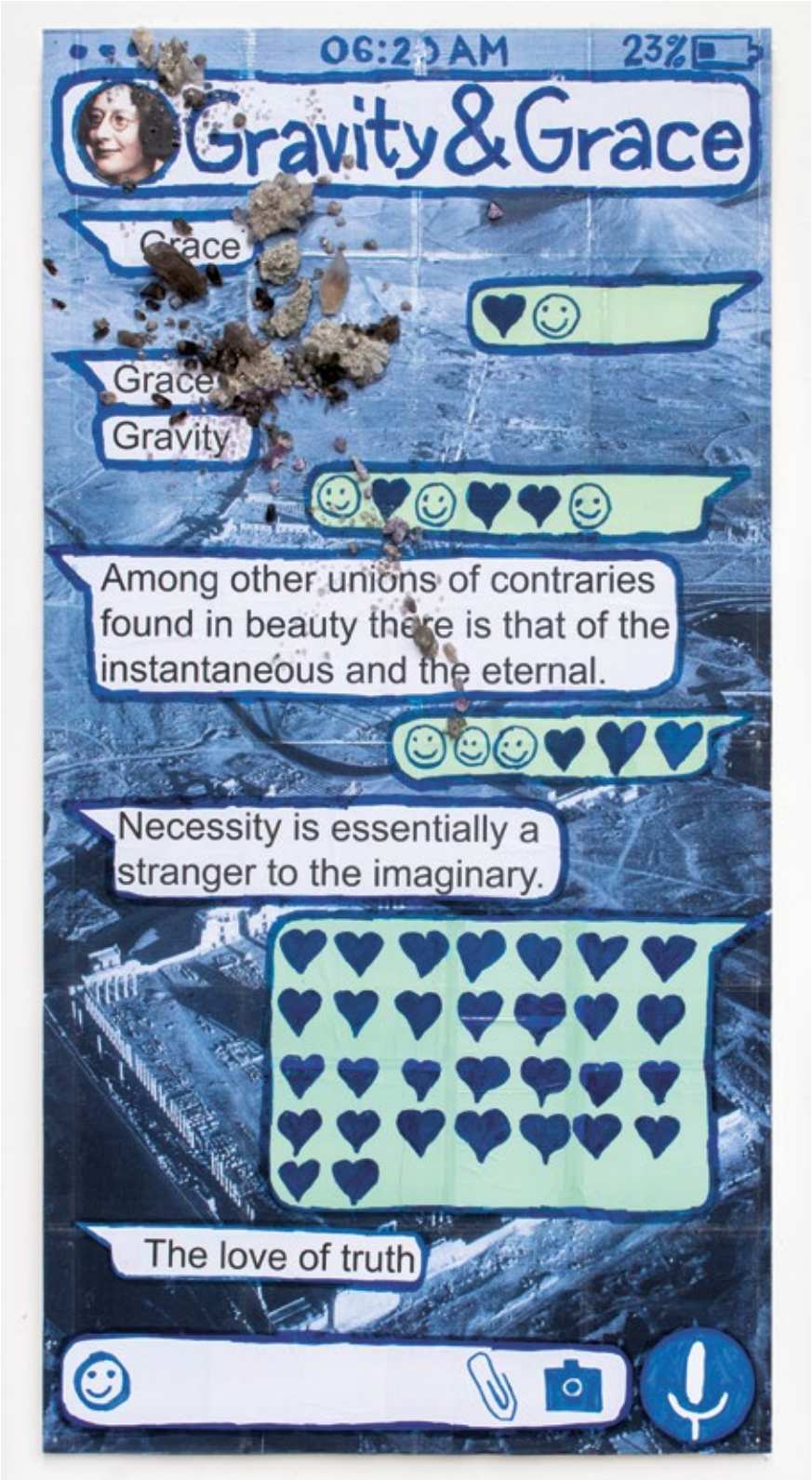
mogę nazwać kryzysem, musiałem się skupić na tym, co się dla mnie naprawdę liczyło i co naprawdę uwielbiałem: na kolażu. Na kolaże nie potrzebowałem zleceń; musiałem po prostu pracować, a tym samym praca projektanta przestała mi być potrzebna, usamodzielniłem się i ruszyłem z kolażami w świat sztuki. W kryzysie ludzie często poszukują wzorców osobowych. Czytałem o artystach, szczególnie o Josephie Beuysie czy Andym Warholu, ale także o Ottonie Freundlichu i Piecie Mondrianie. Ci artyści przez całe życie pozostawali wierni pewnej pierwotnej idei, a ich praca nie opierała się tylko na sprawach formalnych. Dla mnie najlepszym przykładem okazał się Andy Warhol. Widziałem wcześniej wystawę w Fundacji Cartiera w Jouy-en-Josas *Andy Warhol System: Pub, Pop, Rock* (1990). To wtedy zrozumiałem, że Warhol przez całe swoje życie pozostał tym, kim był na samym początku. Nigdy nie zszedł z obranej początkowo drogi, był wierny korzeniom swojej twórczości. To dlatego właśnie Warhol jest dla mnie tak ważny.

Hasłem przewodnim pierwszego numeru „Elementów" jest przejęzyczanie, przypadkowe zniekształcenie komunikatu. Co pan o tym sądzi? Czy uprawnione jest założenie, że tym, co odróżnia sztukę od wzornictwa, jest właśnie otwartość na tego rodzaju „pomyłki"?

Jest dla mnie oczywiste, że w mojej pracy jest wiele błędów i braków. Najważniejsze dla mnie jest nie to, aby praca była wolna od błędów bądź luk, lecz aby takie usterki były nieistotne – przeważać ma walor dzieła. Gdy dzieło jest wystarczająco „mocne" – o ile faktycznie jest „mocne" – istnieje poza tymi błędami i brakami. Daje im odpór, ponieważ Sztuka, dlatego że jest Sztuką, potrafi się sprzeciwiać i może dotrzeć, włączyć, zaprosić do bezpośredniego dialogu lub do konfrontacji.

Ze względu na dość beztroski stosunek, jaki ma pan do materiałów, pańskie dzieła początkowo lokowane były poza „oficjalnym" systemem sztuki. Tego rodzaju dystans nie wyklucza jednak powagi, której towarzyszy odpowiedzialność za własne działania. Jak określiłby pan najlepszą – pańskim zdaniem – proporcję pomiędzy dystansem a powagą, przy której artysta jest w swych działaniach maksymalnie skuteczny?

Chcę działać „Bez głowy". Do pracy podchodzę poważnie, ale nie chcę tak traktować siebie jako artysty. Działanie „Bez głowy" – będące czymś absolutnie pozytywnym – leży u podstawy moich dzieł. Taką spontaniczność znajdujemy nie tylko w Sztuce, ale nawet w Filozofii. Nie oznacza ona ignorancji, głupoty lub braku inteligencji. Artyście nie wolno być ignorantem! Jestem i chcę być artystą „Bez głowy". Chcę pracować spontanicznie – zawsze. W pośpiechu i gwałtownie. Nigdy nie chcę się oszczędzać. Choć często czuję się głu-



Thomas Hirschhorn
Gravity and Grace (Chat-Poster), 2020
240 × 123 cm
Widok wystawy
Eternal Ruins,
Galeria Chantal Crousel,
Paryż (Francja), 2020
Fotografia:
Martin Argyrolglo
Dzięki uprzejmości artysty
i Galerii Chantal Crousel
w Paryżu

pio, patrząc na swe dzieło, chcę podążać za **tą śmiesznością.** Jeśli chcę stworzyć nową formę, muszę to zrobić „Bez głowy", więc rezultat może być śmieszny lub nawet „głupi". Chcę przebić głową ścianę, wybić okno na dzisiejszą rzeczywistość. Myślę, że w dzisiejszym świecie – złożonym, okrutnym, niezrozumiałym, ale także pełnym wdzięku, piękna i nadziei – pozostawanie statycznym lub „trzymanie poziomu" dla zachowania bezpieczeństwa, tradycji bądź tożsamości na pewno przyniesie stratę. Jestem za ruchem, intensywnością, przesadą, „Brakiem głowy", decyzją, naleganiem, ofensywą, marzeniem.

Nieco generalizując, możemy opisać pańską strategię słowem *bricolage*. Taka postawa staje się ostatnio powszechna, choćby ze względu na wzrost znaczenia ekologicznej idei recyklingu. Moda na *bricolage* to kwestia stylu, wchłonięta przez system sztuki i chętnie się multiplikująca, często w sposób powierzchowny. Co pan o tym sądzi, jako artysta, który spopularyzował *bricolage* jako styl w sztuce?

Nigdy nie używałem określenia *bricolage* i nie jest to moja strategia. Moja strategia to tworzenie kolażu. Na kolażu opiera się cała moja praca, moja zasada wykorzystywania dwóch czy większej liczby istniejących w świecie elementów, sklejania ich ze sobą i tworzenia w ten sposób nowego świata. Rzeczywiście używam słowa „kolaż", ale to nie jest określenie stylu. To jest pojęcie fundamentalne, o absolutnie zasadniczym znaczeniu. Zachwycają mnie kolaże takich autorów, jak John Heartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters, a najbardziej ze wszystkich *Grosses-Plasto-Dio-Dada-Drama* Johannesa Baadera. Uwielbiam tworzyć kolaże, ponieważ jest to proste i idzie szybko. Kolaż to dobra zabawa, która jednocześnie budzi podejrzliwość, bo przecież to jest zbyt proste, zbyt szybkie, za mało dostojne. Ale kolaż jest też buntowniczy, wymyka się spod kontroli – nawet spod kontroli swojego twórcy. Na tym polega jego buntowniczość. Tworzenie kolażu ma zawsze coś wspólnego z wyłączeniem rozumu. I właśnie to mnie interesuje, ponieważ nie istnieje żaden inny środek wyrazu, który miałby tak ogromną, wybuchową siłę. Kolaż to dzieło naładowane, które może wybuchnąć w każdej chwili. Na tym polega asocjacyjny element kolażu, element skojarzenia – ostatecznie każdy człowiek w jakimś momencie życia próbuje stworzyć sobie wizję świata. To zjawisko uniwersalne, a jednocześnie akt otwarcia się na odbiorcę nieekskluzywnego.

W pańskiej pracy bardzo ważną rolę wydaje się odgrywać materialność. Stąd pytanie: Co dla pana oznacza sfera wirtualna i czy widzi pan dla siebie miejsce w internecie, który szczególnie w czasach pandemii jest dla widzów bardziej dostępny niż fizyczna ekspozycja zorganizowana w określonym czasie i miejscu?

Thomas Hirschhorn
Robert Walser-Sculpture, 2019
Place de la Gare,
Biel/Bienne, Szwajcaria
Fotografia:
Enrique Muñoz García
Dzięki uprzejmości artysty i ESS/
SPA Swiss Sculpture Exhibition

Rzeczywiście decyzja o pracy z materiałem jest dla mnie ważna. Jest to bowiem decyzja polityczna i determinująca Formę. To decyzja dotycząca realności Formy w jej materialnym kształcie. Używam popularnych materiałów, które znają wszyscy i których wszyscy używają, na przykład taśmy, kartonu, drutu, monet. Nie są to materiały trwałe. Natomiast „sfera wirtualna" jest kolejnym narzędziem. Ja próbuję wykorzystywać wirtualność do wyrażania swojego stanowiska, tego, co myślę o swoich dziełach, swojej wizji sztuki. A więc: Materiał = Forma. Rzeczywistość wirtualna = Stanowisko. Obecnie jednak rzeczywistość wirtualna ma funkcjonalną rolę utrzymywania dystansu społecznego. Świat sztuki, który rozumiem jako twórców, instytucje artystyczne, akademie sztuk pięknych, krytykę sztuki i rynek sztuki, nie może działać na zasadzie dystansu społecznego, po prostu dlatego, że sztuka nie zna dystansu, jest autonomiczna, uniwersalna, absolutna i konieczna. Moim zdaniem takie koncepcje, jak: kontakt, spotkanie, wymiana, sąsiedztwo, konfrontacja, wolność, swoboda w niewoli, inkluzywność, wielość, solidarność, równość czy kreatywność, są dziś ważniejsze niż kiedykolwiek wcześniej, ponieważ zakwestionowano je przez przymus dystansowania społecznego. Artysta ma tu do odegrania decydującą rolę, gdyż takie pojęcia, jak: dystans, kontrola, kontrola społeczna, ograniczenia, zabezpieczenia, gwarancje, śledzenie, represje czy wykluczanie, nie mają nic wspólnego z doświadczaniem sztuki. Wręcz przeciwnie, potrzebny jest tu opór, aby można było zwalczać obecne od zawsze w świecie sztuki tendencje oportunistyczne, konsumerystyczne, wykluczające. Nie chcę, aby w świecie sztuki zatriumfował dystans społeczny; chcę walczyć o eksperymentalny

wymiar sztuki. A moją bronią będą moje dzieła. Pragnę podkreślić, i jest to moja misja jako współczesnego artysty, czemu jestem gotów poświęcić życie i pracę. I nie ma to nic wspólnego z „dystansem społecznym" i *home office*. Byłoby błędem dać się złapać w tę pułapkę, głupią i nieudaną, a jednocześnie kuszącą. „Wirtualne wystawy", „wirtualne dzieła", „wirtualna nauka", „wirtualna wymiana" i „wirtualna komunikacja" to rozwiązania pozorne, to wymówki, tym bardziej niebezpieczne, że są pożądane, stymulowane czy wręcz wymagane przez państwo. Natomiast nikt, nawet państwo, nie może mi narzucić sposobu pracy w przyszłości. A zatem zasadnicze znaczenie ma wrażliwość, krytyczność, uważność i obserwacja sfery wirtualnej i cyfrowej. Nie trzeba się ukrywać za komputerem. Musimy opierać się pokusie „pozostawania we własnym gronie" i „zanurzenia się w internecie". Dotyczy to również świata sztuki. Jeśli się poddamy tendencji do izolacji czy samoizolacji, będzie to oznaczało rezygnację z debaty, z rozmowy, z krytyki i konfliktu, czyli ze wszystkiego, co sztuka jest w stanie stworzyć. Dlatego też kwestionuję – podobnie jak wielu innych twórców – „dogmat ciągłości technologii opartych na kontakcie przez internet (*distance technologies*)".

Język, którym się pan posługuje i który pan stworzył, osadzony jest w sferze wzornictwa. Czy ma pan jakieś ulubione książki z dziedziny wzornictwa, które są dla pana szczególnie ważne? Wzornictwo oparte jest na określonych zasadach, których przestrzeganie przekłada się na większą dostępność treści. Czy któreś z pańskich ulubionych książek przeciwstawiają się tym zasadom, przyjmując formę bardziej przyziemną, podważając pewne założenia wzornictwa zasadzające się na fascynacji Bauhausem?

Thomas Hirschhorn
Energy = Yes! Quality = No! (Critical Workshop), 2019
Kochi-Muziris Biennale, Koczin (Indie), 2019
Dzięki uprzejmości artysty

Thomas Hirschhorn
Gramsci Monument, 2013
School Supplies Distribution by Forest Resident Association, Dystrybucja przyborów szkolnych przez Forest Resident Association Forest Houses,
Bronx, Nowy Jork (USA)
Fotografia: Romain Lopez
Dzięki uprzejmości Fundacji Dia Art

Thomas Hirschhorn, *De-Pixelation*, 2017, Galeria Gladstone, Nowy Jork (USA), 2017,
Fotografia: David Regen, Dzięki uprzejmości artysty i Galerii Gladstone w Nowym Jorku

W latach 1978–1983 uczyłem się w Kunstgewerbeschule w Zurychu. Nie było tam wówczas wydziału sztuki jako takiego, nie była to też akademia sztuki użytkowej. Filozofia kształcenia w tej szkole inspirowana była zasadami Bauhausu, ale w wersji zdegenerowanej i dość dziwacznej. Nie był to oczywiście ani Bauhaus, ani Szkoła Projektowania w Ulm, ale placówka realizowała zasady obowiązujące w obu tych uczelniach. Thierry de Duve w roli teoretyka zauważył w swej fantastycznej książce *Nominalisme Pictural* (1984), że sama nazwa „Kunstgewerbeschule" (w późniejszej wersji: Schule für Gestaltung) ujawniała powiązania z obiema tymi tradycjami, zarówno pod względem praktycznym, jak i teoretycznym. Nauka, jaką nam oferowano, stawiała nas na pozycjach wrogich branży reklamowej, mimo że nauczycielami byli szwajcarsko-niemieccy projektanci z doświadczeniem pracy w reklamie. Mnie fascynowali rosyjscy artyści rewolucyjni: Malewicz, Rodczenko, Rozanowa, Udalcowa, Gonczarowa, Tatlin, Kłucis, El Lissitzky, Popowa, Stiepanowa, i do dziś są to twórcy bardzo dla mnie istotni.

Thomas Hirschhorn, *In-Between*, 2015, South London Gallery, Londyn (Anglia), 2015
Fotografia: Anna Kowalska, Dzięki uprzejmości artysty i London Gallery, Londyn

Gdy się ogląda pańskie dzieła w internecie, mimo że często nie ma możliwości wczytania się w warstwę tekstową, trudno się nimi nie zachwycić, chociaż percepcja nie może być pełna i jest w dużej mierze ograniczona. Czym są w pana twórczości słowo, obraz, litera, fotografia, a czym sama forma i abstrakcyjna siatka, struktura? Czy wyobraża sobie pan, żeby w pewnym momencie przenieść swoje prace w sferę czysto abstrakcyjną?

Obrazy, które wykorzystuję w swej pracy, to materiały drukowane, które miały własne, inne życie, zanim je połączyłem w całość. Są to zdjęcia, reklamy – zawsze papierowe – które wybieram z czasopism o modzie czy polityce, a także obrazy wydrukowane z internetu, czasami w postaci powiększonych kserokopii. Zależy mi na tworzeniu dzieł dwuwymiarowych, które odbiorca może mentalnie przenieść w trzeci wymiar. Chcę wykraczać poza skalę, kąty widzenia i perspektywę – to moje odniesienie do abstrakcji. Chcę w dziele umieścić wszystko, całe uniwersum. Zależy mi na wyrażeniu złożoności i sprzeczności świata. Większość

tych zdjęć wykonanych jest przez świadków wydarzeń i można je traktować jak zeznania takich świadków. Ich pochodzenie jest często niejasne i niemożliwe do ustalenia; brak jest źródeł. To nieustalone pochodzenie odzwierciedla niepewność współczesnych czasów. Mnie to interesuje, ponieważ chcę afirmować świat, w którym żyję, łącznie z jego negatywną częścią. Afirmuję świat, w którym widoczna jest także jego negatywna strona i z którego nie wyłącza się najgłębszego, ciemnego trzonu rzeczywistości. Ten fragment też chcę pokazać. Chcę się zwracać w stronę tego, co negatywne; nie chcę być cynikiem ani diabolicznym manipulantem. Po prostu nie chcę się od tego odwracać. Zależy mi, aby być uważnym, tworzyć nowy świat równolegle do tego rzeczywistego i w obrębie tego rzeczywistego.

Koalicja rządowa w Polsce doprowadziła do wybuchu wielu konfliktów społecznych, masowych protestów w sprawach równości, praw kobiet i niezależności sędziów polskich. Niekiedy wszystko to sprawiało wrażenie ogromnego, masowego performansu, w którym tekst, transparenty, komunikaty wizualne pełniły rolę rekwizytów. Działania tego rodzaju wkraczają do galerii sztuki, do instytucji. Czy to jest ten moment, w którym protest i bunt jest zauważany lub zawłaszczany?

Ja mogę tylko odpowiedzieć, do czego dążę ja sam: pragnę walczyć z namacalną rzeczywistością, która mnie dotyka. Chcę działać; odmawiam przyjęcia roli komentatora, reportera, obserwatora. Chcę korzystać z każdej nadarzającej się okazji czy szansy, zarówno w pracy, jak i na etapie poprzedzającym tworzenie, aby występować po stronie równości. Oczywiście, wierzę w sztukę i ufam jej. Uważam, że sztuka to ruch bezwzględnie włączający, obejmujący „nieekskluzywną widownię", Innych, sąsiadów, przechodniów, nieznajomych, obcych, niezainteresowanych. Sztuka nie działa w resentymentach czy pretensjach, sztuka zawsze i w każdej sytuacji sprzeciwia się rasizmowi i wykluczaniu, no i w sztuce nie ma miejsca na żaden rodzaj dyskryminacji. Sztuka to wyraz Prawdy. Prawda nie polega na sprawdzalnych faktach czy „prawdziwych informacjach". Chciałbym się oprzeć tendencji sprowadzenia samego siebie, czy też wszystkich ludzi, do roli przedmiotów w świecie opartym na nierównościach, nie udaję, że wiem lepiej i robię lepiej, natomiast dążę do nadawania formy swoim pytaniom, myślom, wątpliwościom. Jako artysta wiem, że Sztuka – cała Sztuka w całej swej historii i na całym świecie – przekracza granice. Że Sztuka – cała Sztuka w całej swej historii i na całym świecie – kierowana jest zawsze do niewykluczającej grupy odbiorców. I że Sztuka – cała Sztuka w całej swej historii i na całym świecie – nie buduje murów, nie wyznacza granic i nie tworzy podziałów. Tu więc widzę swą misję artysty.

Mieszka pan w Paryżu, który jest miastem prestiżowym, a jednocześnie wstrząsanym niepokojami społecznymi. Gdy myślę o Paryżu, całej jego strukturze, także podziemnej, z metrem, z kanałami, czuję, że ta struktura odcisnęła silne piętno na pańskich dziełach, szczególnie tych przestrzennych, typu środowiskowego. Czy miasto pana inspiruje? Co pana pociąga w Paryżu?

Mieszkam w Paryżu już od trzydziestu ośmiu lat. Do Paryża przyjechałem ze względu na pracę, spotkania i możliwość znalezienia swej własnej miary. Nie zależało mi natomiast na poziomie życia, spokoju, atrakcyjności, luksusie czy stylu. Nie przybyłem do Paryża ze względów kulturalnych i nie po to, aby być artystą. Jednak to miasto dało mi czas, anonimowość, miarę, spotkania z inteligentnymi i wrażliwymi ludźmi, dzięki którym moja praca rozwijała się, łatwiej się usamodzielniłem i łatwiej mi było kreować moje dzieła. W Paryżu, gdzie przez lata przebywałem w izolacji, zrozumiałem, jak ważne jest sięganie do źródeł, umieszczanie własnej pracy w kontekście Sztuki, i uznałem, że tę pracę osądzi historia sztuki. Dlatego też teraz, już jako artysta, mogę w Paryżu pozostawać. Paryż to ogromne miasto, metropolia, w której występują napięcia, sprzeczności, złożoność, problemy, mnóstwo nierozstrzygniętych kwestii. Wydaje mi się dobrym miejscem do pracy, a poza tym uwielbiam zwykłe, codzienne życie w Paryżu.

Czy pańska praca twórcza opiera się na buncie, na potrzebie kwestionowania? Czy bunt można postrzegać jako stan permanentny, nieustannie odczuwaną potrzebę? Czy taka postawa ulegała w pańskiej pracy ewolucji? Czy decyduje się pan pozostać w pracowni i galeriach, czy interesuje pana również wychodzenie na ulicę, integracja z tłumem, demonstrowanie niezgody w sposób bezpośredni, mówienie tego, co się myśli, sama obecność?

Jestem artystą, jestem pracownikiem i jestem żołnierzem. Tworzenie dzieł, ich pokazywanie, walka o nie i płacenie za to – na tym polega moje „demonstrowanie". Postanowiłem, że będę myślał, pracował, działał i walczył w sferze sztuki, ponieważ to ją wielbię, ponieważ to ona pomogła mi się wyemancypować i ponieważ to w jej obszarze umieszczam swe dzieła. Jako artysta jestem gotów zapłacić cenę za tę decyzję. A dlaczego robię to, co robię, czyli tworzę sztukę? Rozumiem sztukę jako misję do zrealizowania, niezależnie od sukcesów i porażek. Myślenie w kategoriach „sukcesu" i „porażki" w sztuce jest bezsensowne, bo sztuka może być doświadczeniem, które nie funkcjonuje, nie działa. Sztuka nauczyła mnie, że nie mogę być „rozczarowany", nie mam takiego prawa, a przyjęcie tego rodzaju luźnego dyskursu oczywiście jest bardzo łatwe. Tworzenie dzieł sztuki nie jest ani ucieczką, ani marzeniem. Równość nie

jest nam dana – muszę o nią walczyć i nie mogę unikać tej walki pod pretekstem okoliczności czy aktualnego kontekstu. Jeśli chcę się sprzeciwić nierówności, muszę sobie samemu dać równość, muszę dać sobie prawo do demonstrowania siebie jako równego. Sztuka umożliwia mi wyrażanie i nadawanie formy własnemu rozumowaniu, w dążeniu o charakterze samoautoryzacji. Tworzenie sztuki jest dla mnie aktem emancypacyjnym i jako takie jest koniecznością, gdy zaś pracuję według tej dynamiki, to pracuję w sposób polityczny. Jest też inne pytanie: Dlaczego używam właśnie takiego narzędzia czy przyboru? Praca artysty oznacza, że samą sztukę traktuje się jak narzędzie, przybór czy nawet broń do konfrontowania się z rzeczywistością. Używam narzędzia o nazwie „sztuka", dążąc do kontaktu ze światem, w którym żyję. Posługuję się narzędziem „sztuka", przeżywając czas, w którym żyję. Narzędzia „sztuka" używam, gdyż pozwala mi na sprzeciw wobec historycznych faktów. Zależy mi na używaniu narzędzia „sztuka" właśnie dlatego, że umożliwia mi pracę ahistoryczną w chaosie i złożoności chwili obecnej. Zależy mi też na posługiwaniu się sztuką jako narzędziem przy nawiązywaniu kontaktu z Innym – i jest to konieczność, a ja jestem przekonany, że jedyny prawdziwy kontakt z Innym to kontakt dwóch równorzędnych istot. Chcę, aby moje dzieła stawały się formą dla deklaracji, zgodnie z którą Inny zawiera się we mnie i w moim „ja". Już sama przyjemność czerpana z pracy czyni tę pracę polityczną, gdyż siła w sposób konieczny pochodzi z Miłości. Sztuka to narzędzie pozwalające się skoncentrować na tym, co się dla mnie liczy i co dla mnie jest istotne – to też jest definicja pracy w sposób polityczny.

Thomas Hirschhorn
Banners, 2009
Praca powstała na wystawę Contemplating the Void: *Wystawa Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum*, Nory Jork (USA), 2010
Dzięki uprzejmości artysty

Katarzyna Maniak

MUZEALIZACJA PROTESTU. ROZSZCZELNIENIE INSTYTUCJI

rys. Agnieszka Piksa

W październiku 2020 roku na ulice polskich miast wyszły tysiące osób protestujących przeciwko orzeczeniu wydanemu przez Trybunał Konstytucyjny Julii Przyłębskiej. Stwierdzono w nim, że aborcje ze względu na nieuleczalne i śmiertelne wady płodu są niezgodne z konstytucją, skutkując tym samym ich całkowitym zakazem. Społeczny ruch sprzeciwu, który zawiązał się wokół naczelnych haseł: „Nigdy nie będziesz szła sama" czy „Wypierdalać!", znalazł swój oddźwięk w wybranych instytucjach kultury. Skupię się na czterech przykładowych działaniach, które – choć były realizowane przez placówki zróżnicowane pod względem charakteru kolekcji czy sposobu organizacji (miejskie, państwowe) – łączyła próba przekroczenia tradycyjnego modelu funkcjonowania. Jego rozbicie, a tym samym tytułowe rozszczelnienie instytucji, realizowano we współpracy z odbiorcami w trzech obszarach: paradygmacie zaangażowania, kolekcjonowaniu współczesności i pracy z konfliktem. Podważono tym samym usankcjonowany długim trwaniem sposób definiowana muzeum jako neutralnego, zorientowanego na przeszłość i projektującego społeczną spójność.

Tekst ten ma charakter afirmatywny. Opisuję praktyki, które postrzegam jako ważne i wartościowe, i które w moim przekonaniu antycypują alternatywne sposoby praktykowania instytucji. Skupiam się więc na tym, jak włączenie protestu w ramy instytucji może zmienić ją samą.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie otworzyło swoją przestrzeń dla akcji zainicjowanej przez studentki i studentów ASP. Po demonstracjach, które odbyły się 30 października 2020 roku, przed Muzeum nad Wisłą wyrosła instalacja *Las transparentów*, stworzona pod hasłem: „Nie wyrzucaj na śmieci swojego transparentu! Niech dalej wybrzmiewa w przestrzeni publicznej!"[1]. Opisywano instalację jako swoiste archiwum historii protestów, a jednocześnie opóźniano proces archiwizacji oporu, pozwalając tym samym na rozpowszechnianie się języka sprzeciwu. W listopadzie 2020 roku akcja trwała nadal. Ze względu na zamknięcie przestrzeni muzeów, wynikające z obowiązujących wówczas obostrzeń pandemicznych, instalacja stała się jedyną dostępną wystawą – wizytówką Muzeum.

Obiekty używane w celach politycznego sprzeciwu były również prezentowane na wystawie *Nigdy nie będziesz szła sama* w Galerii Labirynt w Lublinie. Wystawa zorganizowana przez Nadię Wójcik oraz Waldemara Tatarczuka zgromadziła między innymi: transparenty, plakaty, fotografie i filmy dokumentujące protesty, jego dźwięki, a także niezbędnik demonstrantki, na który składały się między innymi krople

1 https://www.facebook.com/MuzeumSztukiNowoczesnej/posts/10158121994404130/, Wpis na Facebooku, profil Muzeum Sztuki Nowoczesnej [dostęp: 31.10.2020].

do oczu neutralizujące działanie gazu łzawiącego. Przedmioty zostały przekazane przez uczestniczki demonstracji, a także kolektyw Archiwum Protestów Publicznych oraz Dom Słowa (oddział Bramy Grodzkiej Teatru NN w Lublinie). Wystawa została otwarta 13 grudnia 2020 roku, w rocznicę ogłoszenia stanu wojennego, co wpisało Strajk Kobiet w ramy historii społecznego i politycznego oporu wobec władzy. Poddawano ją jednak modyfikacjom, zachęcono do zasilania tworzącej się kolekcji, przesyłania materiałów z protestów oraz tworzenia ich na miejscu, w Galerii, w ramach Otwartego Studia Transparentów.

Akcję kolekcjonowania materiałów wizualnych i przedmiotów wykorzystywanych podczas Strajku Kobiet ogłosiły Muzeum Gdańska oraz Muzeum Krakowa[2]. To pierwsze opublikowało apel w mediach społecznościowych: „Za 100 lat mogą okazać się cenne. Opowiedzą naszą historię następnym pokoleniom. Drogie gdańszczanki, z chęcią przyjmiemy do naszych zbiorów Wasze transparenty, flagi i zdjęcia z protestu. Te ostatnie możecie również zgłosić w konkursie *Mój Gdańsk*"[3]. W odpowiedzi udało się zebrać ponad sto obiektów: transparenty, banery, rysunki, maseczki, torby ozdobione błyskawicami (symbolem protestów), wspomnienia i relacje przesyłane z polskich miast (Gdynia, Gdańsk, Luboń, Tarnowskie Góry, Białystok, Warszawa, Wrocław), ale także z Wielkiej Brytanii.

Krakowska placówka podobnie zachęcała do przekazywania znaków protestu: „Misją Muzeum Krakowa jest opisywanie, dokumentowanie i opowiadanie Krakowa. Nie tylko tego, co minęło, ale również tego, co się dzieje tu i teraz. A dzieją się rzeczy ważne, istotne, które trwale zapiszą się w dziejach naszego miasta. W ten obszar wpisują się wszystkie dyskusje, strajki i akcje, które są następstwem decyzji Trybunału Konstytucyjnego. Dokumentujemy, słuchamy, zbieramy. Ale nie odbędzie się to bez Was! Możecie przesłać nam swoje zdjęcia, filmy, ale przede wszystkim – zostawiać u nas swoje transparenty! Niektóre zasilą grono eksponatów na przygotowywanej przez nas wystawie o czasie pandemii. A w dłuższej perspektywie, zachowane w Muzeum Krakowa, będą świadectwem wydarzeń, których teraz jesteśmy świadkami"[4].

Do krakowskiego Muzeum spłynęło wiele relacji: fotografii, filmów wideo, transparentów. Część z nich zostanie zaprezentowanych na wystawie poświęconej pandemii, której otwarcie zaplanowano na czerwiec 2021 roku.

2 Dziękuję za rozmowę drowi Andrzejowi Gierszewskiemu z Muzeum Gdańska i Mateuszowi Zdebowi z Muzeum Krakowa.

3 https://www.facebook.com/muzeumgdansk/posts/3932987603382356/, wpis na Facebooku, profil Muzeum Gdańska, 28.10.2020 [dostęp: 30.10.2020].

4 https://www.facebook.com/muzeumkrakowa/posts/10158044770123495/, wpis na Facebooku, profil Muzeum Krakowa 2.11.2020 [dostęp: 2.11.2020].

Użyteczność i zaangażowanie

Dwie instytucje: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Galeria Labirynt w Lublinie budują swój program na kategorii użyteczności i potencjale zaangażowania.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w swojej programowej misji deklaruje: „Pragniemy być użyteczni; traktujemy sztukę jako narzędzie komunikacji, poznawania i rozumienia świata. Dzieło sztuki w Muzeum nie służy wyłącznie kontemplacji; używamy go, ucząc się społecznej odpowiedzialności, dialogu, krytycznego myślenia i wpływania na rzeczywistość, w której żyjemy”[5]. Kategoria użyteczności rozumiana jest jako przydatność do osiągnięcia konkretnych politycznych i społecznych celów, choć raczej w mikroskali oraz w postaci wykuwania nowych pól postrzegania i działania. Instalacja *Las transparentów*, gromadząca błyskotliwe, ironiczne i pomysłowe hasła sprzeciwu, sama w sobie była obrazem użyteczności, pokazując możliwość praktycznego zastosowania „kompetencji artystycznych” do komentowaniu rzeczywistości i podejmowania prób jej przekształcenia[6].

Podobnie w przypadku lubelskiej Galerii. Waldemar Tatarczuk od kilku lat realizuje program kuratorski odnoszący się do tego, co aktualne, między innymi przez wystawy *de-mo-kra-cja*, *Jesteśmy ludźmi* czy *Ménage à Deux*. Zapytany o źródła swojej praktyki przywołuje pracę Wojciecha Krukowskiego i idee muzeum krytycznego rozwijaną przez Piotra Piotrowskiego[7]. Jego strategię kuratorską z pewnością można określić hasłem „kuratorskiego aktywizmu”, który Maura Reilly konceptualizuje jako kontrhegemoniczną praktykę skupioną na marginesach kanonu (sztuki) i na jego rewizji. To działanie obejmujące „[...] inicjatywy, które niwelują hierarchie, kwestionują założenia, przeciwdziałają wymazaniu, promują marginesy nad centrum, mniejszość nad większością, inspirują inteligentną debatę, rozpowszechniają nową wiedzę i zachęcają do strategii oporu – wszystko to daje nadzieję i afirmację”[8]. Paweł Leszkowicz program

5 *Nasza misja*, https://artmuseum.pl/pl/muzeum/o-nas/misja-muzeum [dostęp: 20.04.2020].

6 O użyteczności sztuki zob. *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 19.02–1.05.2015, kuratorzy S. Cichocki, K. Szreder, https://makinguse.artmuseum.pl [dostęp: 4.03.2021]; S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014; F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Przewodnik*, przeł. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.

7 *Między awangardą a TikTokiem. Z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Wiktoria Kozioł*, „Magazyn Szum” 2020, 21.12, https://magazynszum.pl/miedzy-awangarda-a-tiktokiem-rozmowa-z-waldemarem-tatarczukiem [dostęp: 4.02.2021].

8 M. Reilly, *Curatorial activism. Towards an ethics of curating*, London 2018, s. 22.

Tatarczuka nazywa jeszcze inaczej: „kuratorstwem interwencyjnym", które stanowi „rodzaj akcji bezpośredniej poprzez instancję sztuki"[9], oraz „kuratorstwem opozycyjnym", występującym przeciw opresji. Te różne nazwy odwołują się do tego wspólnego źródła – rozpoznania obszarów wymagających wsparcia i reakcji, do idei aktywizmu i zaangażowania. Tak jak w przypadku wystawy *Nigdy nie będziesz szła sama*, której rola wykracza poza komentowanie rzeczywistości w stronę kształcenia i mobilizacji do obywatelskiego sprzeciwu. Wspominane już Otwarte Studio Transparentów to miejsce, które wyzwala reakcję: stworzenie własnego manifestu, uzupełnienie nim wystawy lub wykorzystanie w działaniu.

Model instytucji zaangażowanej to coraz częściej dyskutowany sposób funkcjonowania instytucji kultury, który wyrasta z idei nowej muzeologii, rozwijanej od lat 70. XX wieku w Ameryce Łacińskiej. Nowa muzeologia kręgu latynoamerykańskiego obejmowała propozycje przekształceń muzeum tradycyjnego; stanowiła ruch, który kładzie nacisk na społeczną rolę instytucji i propaguje jej aktywne uczestnictwo w życiu lokalnej wspólnoty. W ramach tej perspektywy muzea stanowią narzędzia zmiany społecznej; instytucje, których niewątpliwy potencjał polityczny zostaje skierowany na problemy i wyzwania współczesności[10]. Aktywizm muzeów propagują między innymi Robert Janes i Richard Sandell, definiując go jako etyczną praktykę muzealną, która ma na celu zmianę polityczną, społeczną i środowiskową[11]. „Świat potrzebuje aktywistów – muzeów i działaczy, w celu zapewnienia kulturowej ramy potrzebnej do zidentyfikowania oraz podważenie mitów i błędnych wyobrażeń, które zagrażają wszystkim"[12]. Muzea są predystynowane do stworzenia nowej narracji o świecie; narracji, która pomoże wyobrazić sobie i urealnić świat pozbawiony nierówności społecznych, zmian klimatycznych, łamania praw człowieka i innych nękających go dzisiaj problemów. Janes i Sandell proponują więc między innymi rozszerzenie (i przekształcenie) wachlarza muzealnych zadań, które obecnie koncentrują się wokół badań, kolekcjonowania czy działań edukacyjnych, i wzbogacenie ich o kolejne

9 P. Leszkiewicz, *Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt*, „OKO.press" 2021, 28.02, https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt [dostęp: 30.03.2021].

10 Aktywistyczny potencjał instytucji to jeden z ważnych nurtów praktyki, ale też refleksji nad muzeami. Na gruncie zaangażowanych działań wyrosła dziedzina nauki – socjomuzeologia, której przedmiotem jest właśnie społeczno-polityczne oddziaływanie instytucji.

11 R. Janes, R. Sandell, *Posterity has arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: *Museum activism*, red. R. Janes, R. Sandell, London – New York 2019 , s. 1.

12 Tamże, s. 7.

zobowiązania. Wśród nowych, etycznych powinności autorzy wymieniają publiczne rzecznictwo oraz wywieranie nacisku na rząd i sektor prywatny[13]. To pierwsze zobowiązanie dotyczy zajmowania stanowiska w sprawach, w których muzeum może podzielić się pewną perspektywą, wiedzą specjalistyczną czy udzielić wsparcia; to, inaczej, opowiadanie się po stronie określonej wizji dobrze funkcjonującego społeczeństwa. Druga powinność obejmuje pociąganie do odpowiedzialności tych, których skutki działania mają szczególny zasięg i konsekwencje.

Propagowany przez badaczy imperatyw zaangażowania bywa jednak blokowany przez rozmaite czynniki strukturalne i siłę przyzwyczajenia. Muzea są przecież złożonymi organizacjami, które działają w równie złożonym środowisku dla różnorodnych grup odbiorców. Jednym z głównych i szczególnie interesujących mnie hamulców jest mit neutralności. Jak trafnie opisują Janes i Sandell, neutralność to złożona i podlegająca zmianom koncepcja, która bywa rozumiana przez muzealników jako zabezpieczenie przed uprzedzeniami, chwilowymi trendami czy służeniu określonym grupom interesu. Neutralność opiera się na niewypowiedzianej obawie przed narażeniem się sponsorom i organom zarządzającym. Wśród zwolenników koncepcji neutralności dominuje przekonanie o jej podstawowym charakterze dla instytucji, który wynika z zaufania społecznego, jakim cieszą się muzea. Niebagatelne znaczenie ma również strach przed utratą publiczności i wyłączenie grupy odbiorców przeciwnych wobec stanowiska przyjętego przez muzeum, a tym samym zamknięcia możliwości dyskusji i dialogu. Z kolei idea instytucji zaangażowanej opiera się na rozpoznaniu, iż nie ma neutralnej pozycji, a każda narracja tworzona przez muzeum jest z założenia polityczna, ponieważ kształtuje sposób myślenia i działania. Instytucje kultury mają tendencję do obiektywizacji wiedzy, która przecież jest konstruowana z określonej pozycji, w procesie uznania i jednoczesnego wykluczenia określonych treści.

Maria Vlachou w tekście *Dividing issues and mission-driven activism* kwestionuje koncepcję muzeum jako „bezpiecznego miejsca" (*safe space*), w którym wszyscy, bez względu na przekonania, czują się mile widziani. Czy utratę komfortu i poczucia bezpieczeństwa może wywołać konfrontacja z innymi punktami widzenia? Czy unikanie tematów potencjalnie kontrowersyjnych dla określonych odbiorców nie sprawi, że muzeum przestanie być bezpiecznym miejscem dla innych? Czy w ogóle można tworzyć narracje, które będą zadowalać wszystkich? Vlachou proponuje więc w zamian tworzenie muzeum jako przestrzeni empatii: „Muzea mogą przyjąć swobodną wymianę idei poprzez pełen szacun-

13 Tamże, s. 14–15.

ku dialog, a jednocześnie wyartykułować własne stanowisko w oparciu o prowadzone badania, zasady i wartości”[14]. Ćwiczenie zdolności empatii i troski jest zresztą jednym z często wymienianych argumentów na rzecz skłaniania pracowników instytucji ku zaangażowaniu[15].

Te postawy – publiczne rzecznictwo / zajęcie konkretnego stanowiska i empatyczne rozpoznania sytuacji opresji, marginalizacji czy wykluczenia – wzajemnie się umożliwiają i potęgują. Wydają się również istotne dla opisywanych projektów. Już sam tytuł ekspozycji w lubelskiej w galerii *Nigdy nie będziesz szła sama* to gest solidarności i podkreślenie współuczestnictwa w tworzącej się wspólnocie sprzeciwu. To deklaracja sojuszu i współpracy, które – jak podkreślała Judith Butler w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń*[16] – stanowią etyczny obowiązek, konieczny w walce o egalitarny porządek społeczny. Gest zresztą zwerbalizowany wprost; jak czytamy na stronie Galerii: „Wystawa jest głosem wspierającym ofiary zinstytucjonalizowanej przemocy. Solidaryzujemy się z osobami, które demonstrują podczas marszy i blokad, jak również z tymi, które pozostają w domach – bo aparat represji i pogardy niszczy ich zdrowie psychiczne i przepełnia lękiem”[17].

Koncepcje użyteczności i zaangażowania sztuki są pod pewnymi względami synonimiczne, zwłaszcza w kontekście ich celu – zmiany społecznej. Jednak niemal automatycznie rodzą się pytania: Na czym polegają konkretne działania i sposób ich urzeczywistniania? Czy umieszczenie (sztuki) protestu w instytucjonalnych, wystawienniczych ramach nie neutralizuje samego działania? W moim przekonaniu omawiane przedmioty sprzeciwu nie zostają wchłonięte przez mechanizmy instytucjonalizacji i wyłączone z użycia, ale cały czas pozostają w obiegu. Są zakotwiczone w strefie między instytucją i ich społecznym wykorzystaniem, a instytucyjna afiliacja raczej je wzmacnia, niż ogranicza. Wspomniane już Otwarte Studio Protestów, tak jak *Las transparentów*, stworzony w relacyjnej przestrzeni między przestrzenią publiczną a muzeum, mobilizuje do multiplikowania haseł sprzeciwu. Hasła te zachęcają do przyłączenia się, intensyfikacji działania, solidarnościowego wsparcia. Nie starają się wyciszyć afektywnych reakcji, ale przeciwnie kumulują je w jednej przestrzeni i przekierowują na działanie. Nie ma w nich miej-

14 M. Vlachou, *Dividing issues and mission-driven activism. Museum responses to migration policies and therefugee crisis*, w: *Museum activism*, dz. cyt., s. 54.

15 R. Janes, R. Sandell, *Posterity has arrived...*, dz. cyt., s. 14; E. Wood, S.A. Cole, *Growing an activist museum professional*, w: *Museum activism*, dz. cyt., s. 44.

16 J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.

17 http://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bedziesz-szla-sama [dostęp: 15.04.2021].

sca na rozbudowany komentarz dotyczącego samego protestu, na przykład wpisanie go w historię Czarnych Protestów kobiet rozpoczętych w 2016 roku, analizy budowanej narracji politycznej czy charakterystyki masowego ruchu. Ich rolą jest interwencja.

Kolekcjonowanie współczesności/aktualnego

Idea zaangażowania może być punktem wyjścia do omówienia akcji kolekcjonerskich, gdyż jest zarzutem stawianym muzeum przez niektórych odbiorców. Choć apele zachęcające do udziału w inicjatywie wywołały przede wszystkim entuzjazm, to pojawiły się również głosy sprzeciwu. Wydaje się, że oponenci gromadzenia przedmiotów byli przeciwni samym protestom. Ich oburzenie dodatkowo wzbudzała zbiórka przedmiotów „zwykłych", codziennych, dodatkowo wizualizujących wulgarne hasła oraz to, co szczególnie mnie interesuje – sytuacja „upolitycznienia" instytucji. Jak stwierdził jeden z komentujących: „Muzeum uważam za wspólne dobro. Dlatego mieszanie go we współczesny spór ideowo-polityczny jest ze szkodą dla niego samego"[18]. W odpowiedzi rzecznik Muzeum Krakowa Krzysztof Haczewski przekonywał o neutralnym charakterze ogłoszonej akcji kolekcjonerskiej, zaznaczając, że Muzeum zainteresowane jest nie tyle oceną protestów, ile ich społeczną recepcją, dlatego równie chętnie przyjmie przedmioty przekazane przez drugą stronę sporu[19]. Same protesty wpisano również w szeroki kontekst: scharakteryzowano jako wydarzenia czasu pandemii czy zagadnienie ciekawe z perspektywy kultury mediów, gdy podkreślono transformacje internetowych memów w formy haseł protestacyjnych[20]. Apel zachęcający do przekazania przedmiotów był zresztą kolejnym wystosowanym przez Muzeum, a poprzedzała go akcja kolekcjonerska rzeczy związanych z pandemią. Również i ona wywołała pojedyncze negatywne reakcje, skupione na nierozpoznanej wartości dokumentowania tego, co aktualne.

Podobnie Muzeum Gdańska, aby odeprzeć zarzuty dotyczące politycznego zaangażowania, przywołało kontekst rozpoczętej w 2018 roku pilotażowej akcji zbierania pamiątek związanych z życiem miasta, a akcję kolekcjonerską dotyczącą fotografii protestu wpisało w konkurs

18 Wpis pod postem Muzeum, https://www.facebook.com/muzeumkrakowa/posts/10158044770123495/Facebook [dostęp 5.11.2020].

19 Do Muzeum Krakowa nie trafiły żadne obiekty obrazujące kontrprotesty; zbiory Muzeum Gdańska zasiliła jedna fotografia dokumentująca osoby przeciwne manifestacjom, zgromadzone przed kościołem.

20 N. Grygny, *Muzeum Krakowa zbiera pamiątki ze Strajku Kobiet. Transparenty trafią na wystawę o pandemii*, 5.11.2020, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/muzeum-krakowa-zbiera-pamiatki-ze-strajku-kobiet-transparenty-trafia-na-wystawe-o-pandemii_38440.html [dostęp: 19.04.2021].

fotograficzny *Mój Gdańsk* i kategorię *Wydarzenia*. Podjęto również zadanie odpowiadania na krytyczne komentarze i dyskutowania z osobami niechętnymi akcji o współczesnej roli placówek muzealnych. Ogłoszenie o gromadzeniu przedmiotów zainicjowało planowany już wcześniej program poświęcony kolekcjonowaniu teraźniejszości.

Obie instytucje odżegnywały się od postawy zaangażowanej, jako tło działań przywołując kolekcjonowanie współczesności[21], a więc gromadzenie przedmiotów obrazujących aktualny społeczno-polityczny kontekst i wydarzenia, które rozgrywają się w danym momencie lub w nieodległej przeszłości. Program ten od 2014 roku rozwija między innymi Victoria & Albert Museum pod nazwą „kolekcjonowanie szybkiego reagowania" (*rapid response collecting*). Do kolekcji i na czasowe wystawy brytyjskiej placówki trafiły między innymi: flaga uchodźców symbolizująca miliony wysiedlonych osób (stworzona, aby wesprzeć drużynę uchodźców biorącą udział w Igrzyskach Olimpijskich w Rio de Janeiro w 2016, co jest wydarzeniem bez precedensu), burkini (kostium kąpielowy dla muzułmanek, zaprojektowany przez Ahedę Zanetti), broń drukowana w 3D, kubek menstruacyjny, linia butów The Nudes Collection domu mody Christian Louboutin (która po raz pierwszy w historii mody opierała się na zdefiniowaniu koloru *nude* w taki sposób, aby uwzględniał również kolory skóry inne niż biały). Muzealne zbiory zasiliły również przedmioty wykorzystywane w celach politycznego sprzeciwu: obiekty przekazane przez Extinction Rebellion Arts Group czy *pussyhat*, symbolizujący antytrumpowski Marsz Kobiet w Waszyngtonie w styczniu 2017 roku[22].

Obie placówki – Muzeum Gdańska i Muzeum Krakowa – argumentowały zbieranie świadectw protestów Strajku Kobiet potrzebą udokumentowania teraźniejszości miasta. Obie instytucje w ciągu ostatnich kilku lat przeszły znaczne transformacje, zauważalne między innymi w samej nazwie muzeów, z których zniknęło określenie „historyczne". Poszerzenie aktualnego pola instytucjonalnych działań o muzealnictwo to wyraźny sygnał zmian, który wzbudzał obawy odbiorców przyzwyczajonych do tradycyjnego sposobu funkcjonowania instytucji. W tym usankcjonowanym modelu muzea postrzegane są jako instytucje skupione na przeszłości i zagadnieniach, które należą do jej porządku. W kolekcjonowaniu współczesności radykalnie zmienia się wektor

21 O. Rhys, Z. Baveystock (red.), *Collecting the contemporary: A handbook for social history museums*, Edinburgh 2014; O. Rhys, *Contemporary collecting: Theory and practice*, Edinburgh 2014.

22 Przedmioty dokumentujące społeczny opór – protest na kijowskim Majdanie – znalazły się również w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Ukrainy. Akcja ich kolekcjonowania została ogłoszona w 2014 roku.

zainteresowania, tak jak i sposób myślenia o przeszłości i teraźniejszości. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, która prognozuje rolę i kształt muzeów w post-pandemicznej rzeczywistości, zwraca uwagę właśnie na te zależności. Choć skupia się na kolekcjonowaniu pandemii, to jej spostrzeżenia mają zastosowanie do opisywanych przez mnie przypadków. Również w kolekcjonowaniu protestów doświadczamy współczesności jako już historycznej, jeszcze zanim stała się przeszłością. Co więcej, choć kolekcjonowanie odbywa się z myślą o przyszłości, to teraźniejszość wyobrażana jest z perspektywy przyszłej retrospekcji[23].

Kolekcjonowanie protestu jest z pewnością gestem uznania jego ważności, zapewnienia mu reprezentacji i widoczności w tworzonym kanonie wiedzy, może jednak nasuwać skojarzenie z rozbrojeniem jego potencjału. Uhistorycznienie wydarzeń i poszukiwanie pamiątek, które mają dokumentować ich przebieg, może zakłócać myślenie o wydarzeniu jako trwającym i rozszerzającym się. Wydaje się jednak, że akcje kolekcjonerskie organizowane przez omawiane muzea antycypują instytucję nie tyle zorientowaną na zmianę społeczną i projektującą lepszą przyszłość, ile instytucję trwającą przy teraźniejszości, reagującą, aby ją udokumentować. Jednak nawet to skupienie na aktualności jest znaczną zmianą w stosunku do idei muzeum zorientowanego na przeszłość, podobnie jak tworzenie ram archiwum tworzonego oddolnie, otwartego na dowolny przekazany przedmiot.

Wspólnym dla wszystkich omawianych projektów jest urzeczywistnienie demokratyzacji instytucji. Koncepcja *Lasu transparentów* pojawiła się poza muzeum, wśród społeczności, która Muzeum Sztuki Nowoczesnej zaproponowała sąsiedztwo. Muzeum zaaprobowało ten pomysł, a splot okoliczności uczynił instalację na określony czas jedyną wystawą dostępną dla odbiorców. Wystawa *Nie będziesz szła sama*, tak jak apele Muzeum Gdańska i Muzeum Krakowa, skierowana była do wszystkich zainteresowanych i posiadała inkluzywną formułę. Każdy zgłoszony obiekt włączany był w ramy kolekcji i wystawy, choć szczególne wątpliwości wśród oponentów akcji wzbudzał fakt muzealizacji przedmiotów dokumentujących wulgarne hasła. Ponadto dwie ostatnie placówki zaznaczyły, że zainteresowane są również przedmiotami przekazanymi przez przeciwników protestów, wprowadzając tym samym spór polityczny i polaryzację wspólnoty w ramy tworzonej opowieści.

23 B. Kirshenblatt-Gimblett, *The future of museums in a post-pandemic world*, 2.03.2021, https://www.youtube.com/watch?v=oEQdFdBuR84&t=294s, minuty 23–25 [dostęp: 19.04.2021].

Muzeum jako przestrzeń konfliktu

Konflikt wpisany jest w historię powstania wielu instytucji muzealnych, których kolekcje fundowały kolonialna ekspansja, wojny i przemoc. Instytucje kultury stanowią również źródło sporów, których jaskrawym przykładem są konflikty wokół repatriacji obiektów (zwrotu do społeczności bezprawnie ich pozbawionych), ale także procesy gentryfikacji generowane właśnie przez placówki kultury lokowane na terenach atrakcyjnych pod względem ekonomicznym. Jednak mimo to muzea są przestrzeniami, w których wewnątrzwspólnotowe konflikty są uparcie ignorowane. Jak twierdzi Bernadette Lynch, wynika to z agendy spójności społecznej (*social cohesion*) i przekonania o roli placówek w budowaniu i wzmacnianiu kapitału społecznego[24]. W tym ujęciu społeczny spór jawi się jako eksces, który podważa proces konsolidacji wspólnoty i grozi dalszą eskalacją podziałów. Bywa więc marginalizowany na rzecz wspólnej pracy nad zgodą.

Rozpoznanie muzeum jako przestrzeni konfliktu[25] odbywa się w odniesieniu do koncepcji muzeum jako strefy kontaktów (*contact zone*) Jamesa Clifforda. Ta druga postrzega instytucję jako miejsce dialogu różnych perspektyw wpływających na siebie oraz wzajemnie się inspirujących[26]. Krytyczna rewizja koncepcji Clifforda[27] zwraca uwagę na asymetryczny charakter relacji podmiotów pozostających w dialogu i nierówności zarówno między instytucją a jej odbiorcami (kwestia autorytetu instytucji), jak i wśród społeczności. Dodatkowo wzmocnienie jej koncepcją agonu Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua, która zakłada niezbywalny pluralizm postaw i związane z nim konflikty jako budujące różne wymiary życia społecznego, pozwala na dostrzeżenie, że muzeum nie jest (tylko) miejscem konsensusu, ale również niezgody. Taką propozycję wysuwa Nora Sternfeld, gdy pisze o „agonistycznej strefie konfliktu" jako jednocześnie otwartej i zdecydowanie stronniczej[28]. Instytucja pracująca

24 B. Lynch, *Museum as a contact zone*, 12.2013, https://www.academia.edu/5459089/Museum_as_Conflict_Zone_Dr_Bernadette_Lynch?fbclid=IwAR3Bp0_s97Cv1dZapwwP8ci-kz2FrkM1vQc3eBwMtaQnWxAvAoxJpzvcACM [dostęp: 19.04.2021].

25 Tamże. Zob. również M. Silina, *Museums as conflict zones*, Centre for Experimental Museology, https://redmuseum.church/en/silina-museum-as-conflict-zone?fbclid=IwAR2rR7z4rkOA6rygRKYsqunIKl1oNl3LwoB5f5vK-HAWDIerd-NmIM00lcrs [dostęp: 4.02.2021].

26 J. Clifford, *Routes: Travel and translations in the late twentieth century*, Cambridge 1997, s. 188–219.

27 Zob. R. Boast, *Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited*, "Museum Anthropology" 2011, nr 1, s. 56–70.

28 N. Sternfeld, *Memorial sites as contact zones cultures of memory in a shared/divided present*, 12.2011, European Institute for Progressive Cultural Policies, https://eipcp.net/policies/sternfeld/en.html [dostęp: 4.02.2021].

w tym modelu zajmuje określone stanowisko, nie wyklucza innych, ale nie jest też neutralna, lecz raczej przekonywująca.

Zadanie odnoszenia się do sporów i konfliktów, czy też ich prezentowania w muzealnej praktyce (podobnie jak i postawy zaangażowane), zostało podkreślone w propozycji nowej definicji muzeum. Formuła przygotowana w środowisku international Council of Museums (ICOM), poddana pod dyskusję na Konferencji Generalnej tego stowarzyszenia we wrześniu 2019 roku i wciąż jeszcze niezaakceptowana, zakłada, że: „Muzea są demokratycznymi, inkluzywnymi i polifonicznymi przestrzeniami krytycznego dialogu wokół przeszłości i przyszłości. Dostrzegając i odnosząc się do konfliktów oraz wyzwań współczesności, zgodnie z ideą zaufania społecznego i na potrzeby społeczeństwa przechowują artefakty oraz różnorodne wersje pamięci dla przyszłych pokoleń, a także gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i dostęp do dziedzictwa. Muzea nie działają dla zysku. Są partycypacyjne i transparentne, działają w aktywnym partnerstwie i na rzecz różnorodnych społeczności, aby kolekcjonować, chronić, badać, interpretować, prezentować i pogłębiać rozumienie świata, mając na uwadze ludzką godność i sprawiedliwość społeczną, globalną równość i dobrostan planety”[29].

Pierwszy raz wyznaczono muzeum szczególną rolę inicjowania dyskusji o szeroko rozumianych konfliktach, co rodzi wiele pytań dotyczących metodologii pracy ze sporem oraz afektywnymi reakcjami odbiorców. Pojawia się również kwestia dotycząca zakresu prezentacji odmiennych, przeciwnych sobie głosów. Czy warto reprodukować dominujące, opresyjne stanowiska? W jaki sposób otworzyć przestrzeń i wzmocnić głosy niedoreprezentowane? To pytania sygnalizowane przez omawiane projekty oraz w każdym z nich inaczej i częściowo rozwiązywane. Idea zaangażowania wiąże się z publicznym rzecznictwem i jednoznacznym wsparciem zagrożonych i dominowanych; rozwija poczucie empatii i solidarności[30]. Inne konsekwencje rodzi przekonanie o instytucji umiejscowionej ponad czy poza podziałami, która staje się raczej miejscem współwystępowania różnych postaw i śledzenia ich konfrontacji.

29 https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition [dostęp: 1.09.2019].

30 Oczywiście każda z osób doświadczających wystawy czy biorących udział w wydarzeniach organizowanych przez instytucje może zareagować odmiennie. Zaangażowanie emocjonalne odbiorców – czy to głębokie, czy powierzchowne – może wywoływać różne reakcje: od reakcyjnych po progresywne, od wzmacniania postawy krytycznej wobec rzeczywistości po jej afirmację. Podobnie złożoną rolę pełni empatia. O emocjach w studiach nad muzeami zob. L. Smith, G. Campbell, *The elephant in the room: Heritage, affect and emotion*, w: *A companion to heritage studies*, red. W. Logan, M. Craith, U. Kockel, Oxford 2015, s. 443–460.

Zakończenie

Muzea podlegają przekształceniom, które zachodzą między innymi w odpowiedzi na przemiany społeczne i kulturowe. Zastosowanie koncepcji z obszaru nauk społecznych i politycznych, takich jak kategorie zaangażowania lub konfliktu jako podstawy życia społecznego, pozwala uwypuklić określone wymiary czy sposoby funkcjonowania instytucji.

Rozwija się więc, z jednej strony, imperatyw włączania w pracę na rzecz zmiany społecznej, z drugiej zaś uznanie, że sposób funkcjonowania społeczności znajduje wydźwięk w samej instytucji, która jest nie tylko przestrzenią zgody, ale również sporów i różnic.

Muzealizacja protestu pokazała możliwe kierunki rozszczelniania instytucji, zależne oczywiście od specyfiki poszczególnych placówek, ich misji czy kolekcji. Wśród nich ważne miejsce zajmuje demokratyzacja instytucji, której zakres sięga od wpisania się w działania proponowane przez społeczność do wyznaczenia określonych ram inkluzji odbiorców. Instytucje coraz częściej stają wobec wyzwania pracy w paradygmacie konfliktu, co radykalnie zmienia idee społecznej spójności i przekonania o pokojowej koegzystencji. Ponadto otwierają się na współczesność, reagując na jej wyzwania, czasem, aby je dokumentować, czasem, aby wspomóc procesy ich rozwiązania. Oba podejścia mogą wywoływać reakcyjne postawy oraz aktywizować przeciwników w sporze. Waldemar Tatarczuk nie jest już dyrektorem Galerii Labirynt, bo jego umowa nie została przedłużona w marcu 2021 roku ze względu na negatywne rekomendacje ministra kultury. Muzeum Gdańska musiało mierzyć się z interpelacją gdańskich radnych z partii Prawo i Sprawiedliwość, którzy pytali o zasadność zbiórki przedmiotów protestu[31].

Instytucjonalne odniesienia do Strajku Kobiet inspirują również do dyskusji o samym aktywizmie – postawie objawiającej się w różnych formatach. Zaangażowanie nie dotyczy jedynie spektakularnych realizacji, ale obejmuje również rozproszone i rozłożone w czasie mozolne działania[32], podejmowane nie tylko na zewnątrz instytucji, lecz również w jej ramach. Elizabeth Wood i Sarah A. Cole w artykule *Growing an activist museum professional*[33] zarysowują program kształcenia wzmacniającego postawy zaangażowane. Wymieniają wśród nich między innymi rozwijanie postawy zawodowej, w której istotne będzie promo-

31 A. Wołodźko, *Artefakty rewolucji*, https://pomiedzysztukaazyciem.home.blog/2020/11/27/artefakty-rewolucji [dostęp: 2.02.2021].

32 O tzw. powolnej muzeologii pisze R. Silverman, *Introduction. Museum as process*, w: *Museum as process. Translating local and global knowledges*, red. R. Silverman, London 2015.

33 E. Wood, S.A. Cole, *Growing an activist museum professional*, w: *Museum Activism*, dz. cyt., s. 44.

wanie wśród innych muzealników strategii zaangażowania. Rozpoznanie aktywizmu wewnątrz instytucji raz jeszcze naprowadza nas na kwestie sporów i negocjacji, które tym razem należy dostrzec w obrębie poszczególnych placówek i osób tworzących ich programy. Inspiruje do nowego sposobu myślenia o instytucji nie jako monolicie, ale przestrzeni wielu wpływów, głosów i praktyk, nieraz sobie przeciwstawnych.

Abstrakt: Artykuł poświęcony jest wybranym projektom instytucji kultury, organizowanym w odpowiedzi na społeczne protesty Strajku Kobiet, które wybuchły w październiku 2020 roku. Autorka postrzega omawiane akcje kolekcjonerskie i projekty wystawiennicze jako praktyki alternatywne wobec tradycyjnego modelu instytucji. Opisuje rozszczelnienie instytucji realizowane we współpracy z odbiorcami w trzech obszarach: paradygmacie zaangażowania/użyteczności, kolekcjonowaniu współczesności i pracy z konfliktem.

SŁOWA KLUCZOWE:
INSTYTUCJA ZAANGAŻOWANA, KOLEKCJONOWANIE WSPÓŁCZESNOŚCI, MUZEUM JAKO PRZESTRZEŃ KONFLIKTU

Abstract: This article looks at selected projects of cultural institutions organised in response to the social protests of the Women's Strike that were held in October 2020. The author sees these collection actions and exhibition projects as practices alternative to the traditional model of institutions. It describes the loosening of restrictions concerning institutions carried out in collaboration with audiences in three areas: the engagement/usefulness paradigm, collecting contemporaneity and working with conflict.

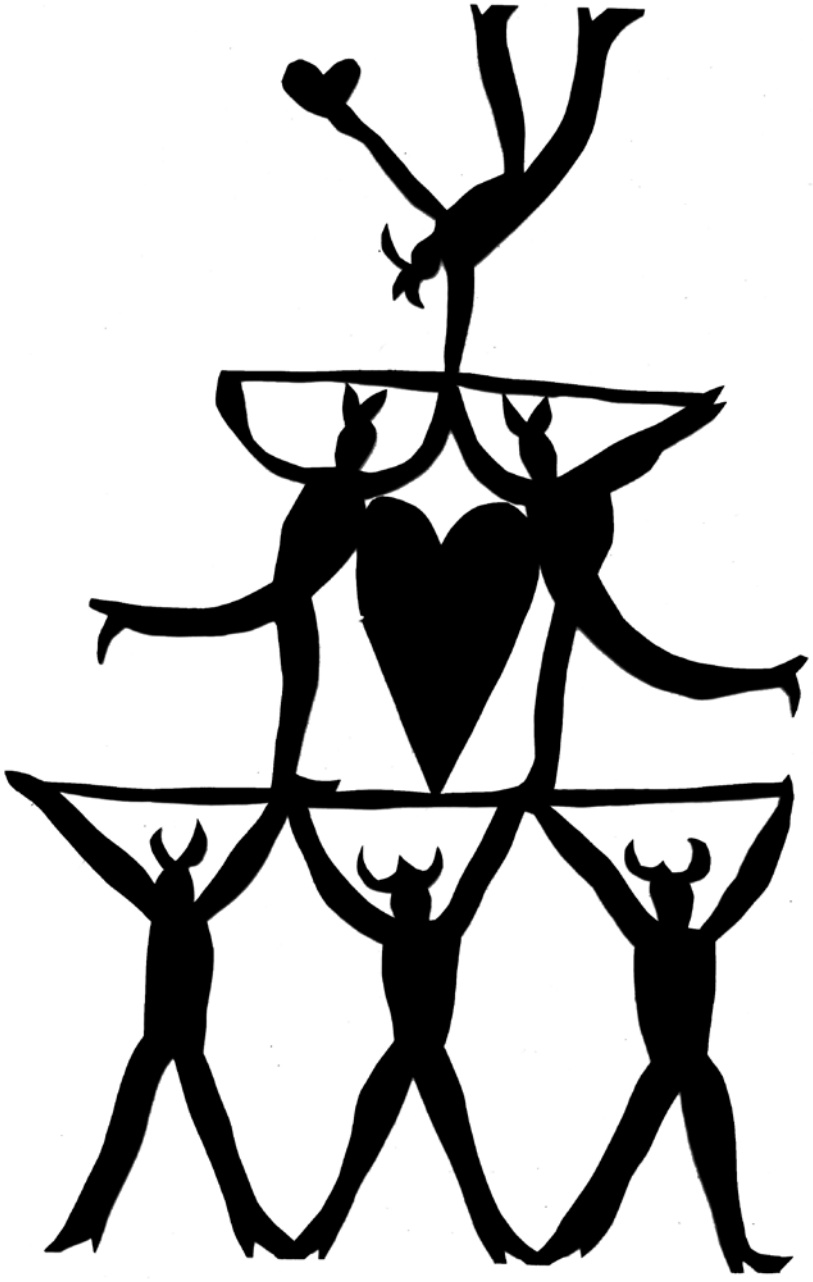
KEYWORDS:
ENGAGED INSTITUTION, COLLECTING CONTEMPORANEITY, MUSEUM AS A SPACE OF CONFLICT

Bibliografia

- Boast R., *Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited*, „Museum Anthropology" 2011, nr 1, s. 56–70.
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Clifford J., *Routes: Travel and Translations in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997.
- Grygny N., *Muzeum Krakowa zbiera pamiątki ze Strajku Kobiet. Transparenty trafią na wystawę o pandemii*, 5.11.2020, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/muzeum-krakowa-zbiera-pamiatki-ze-strajku-kobiet--transparenty-trafia-na-wystawe-o-pandemii_38440.html [dostęp: 10.03.2021].
- Janes R., Sandell R., *Posterity has arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: red. R. Janes, R. Sandell, *Museum Activism*, London – New York 2019.
- Kirshenblatt-Gimblett B., *The future of museums in a post--pandemic world*, 2.03.2021, https://www.youtube.com/watch?v=o-EQdFdBuR84&t=294s [dostęp: 10.03.2021].
- Leszkowicz P., *Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt*, „OKO.press" 2021, 28.02, https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt/ [dostęp: 30.03.2021].
- Lynch B., *Museum as a contact zone*, 12.2013, https://www.academia.edu/5459089/Museum_as_Conflict_Zone_Dr_Bernadette_Lynch?fbclid=IwAR3Bp0_s97Cv1dZapwwP8ci-kz2FrkM1vQc3eBwMtaQnWxAVAoxJpzvcACM [dostęp 5.03.2021].
- Malzacher F. (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Przewodnik*, przeł. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.
- *Między awangardą a TikTokiem. Rozmawia Wiktoria Kozioł*, „Magazyn Szum" 2020, 21.12, https://magazynszum.pl/miedzy-awangarda-a-tiktokiem-rozmowa-z-waldemarem-tatarczukiem [dostęp: 4.02.2021].
- Reilly M., *Curatorial Activism. Towards an ethics of curating*, London 2018.
- Rhys O., Baveystock Z. (ed.), *Collecting the Contemporary: A handbook for social history museums*, Edinburgh 2014.
- Rhys O., *Contemporary collecting: Theory and Practice*, Edinburgh 2014.
- Silina M., *Museums as Conflict zones*, Centre for Experimental Museology, https://redmuseum.church/en/silina-museum-as-conflict-zone?fbclid=IwAR2rR7z4rkOA6rygRKYsquniKl1oNl3LwoB5f5VK-HAWD1erdNmIM00lcrs [dostęp: 4.02.2021].
- Silverman R., *Introduction. Museum as process*, w: *Museum as process. Translating Local and Global knowledges*, red. R. Silverman, London 2015.
- Smith L., Campbell G., *The Elephant in the Room: Heritage, Affect and Emotion*, w: *A companion to heritage studies*, red. W. Logan, M. Craith, U. Kockel, Oxford 2015, s. 443–460.
- Sternfeld N., *Memorial Sites as Contact Zones Cultures of Memory in a shared/divided present*, 12.2011, European Institute for Progressive Cultural Policies, https://eipcp.net/policies/sternfeld/en.html [dostęp: 4.02.2021].
- Wołodźko A., *Artefakty rewolucji*, https://pomiedzysztukaazyciem.home.blog/2020/11/27/artefakty-rewolucji [dostęp: 2.02.2021].
- Wood E., Cole S.A., *Growing an Activist Museum Professional*, w: *Museum Activism*, red. R. Janes, R. Sandell, London – New York 2019.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.
- Vlachou M., *Dividing Issues and Mission-driven Activism. Museum responses to migration policies and the refugee crisis*, w: *Museum activism*, red. R. Janes, R. Sandell, London – New York 2019.

Źródła internetowe

- https://artmuseum.pl/pl/muzeum/o-nas/misja-muzeum [dostęp: 20.04.2020].
- https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition [dostęp: 1.09.2019].
- http://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bedziesz-szla-sama [dostęp: 15.04.2021].



Aleksandra Jach

ZOZO: KLIMAT, SPOŁECZNOŚCI, AKTYWIZM

rys. Agnieszka Piksa

Maj 2021. Od ponad roku żyjemy w pandemii. Społeczeństwo jest zmęczone. Ja jestem zmęczona. Czytam o „nowej normalności". To porządek, który ma się wyłonić z naszego pandemicznego doświadczenia. Zastanawiam się, czym miałyby być te nowe normy. Zdalna praca? Dystans społeczny? Cyfrowa inwigilacja?

Jeszcze rok temu osoby zajmujące się kryzysem klimatycznym pisały, że koronawirus jest błogosławieństwem dla Ziemi. Restrykcje związane z przemieszczaniem się i handlem doprowadziły do ograniczenia emisji dwutlenku węgla. Zanotowano zmniejszone zużycie energii. Początkowe miesiące pandemii były obiecujące. Niektórzy wierzyli, że pandemia nauczy nas żyć w bardziej zrównoważony sposób, wpłynie na nasze wartości albo pomoże rozwijać się na poziomie lokalnym. Jednocześnie wiele aktywności przeniosło się do internetu. Biznes IT rozkwitał, dostarczając paczki z zakupami *online* do domów i zapewniając narzędzia do pracy zdalnej. Konsumpcja energii znowu zaczęła rosnąć, a obecne prognozy już nie są takie optymistyczne jak rok temu.

Rok ZOZO w Polsce był także czasem protestów. 22 października 2020 roku odebrano kobietom prawo do decydowania o sobie. Pozbawiono praw człowieka. Protestujący doświadczyli zinstytucjonalizowanej przemocy. Wychodzenie na ulicę pomagało obniżyć napięcie i poczucie bezradności. Z gniewu i smutku wyłoniły się społeczności, które do dzisiaj pracują nad przeprowadzeniem społecznej zmiany. Robią to w domach i na łączach. Rzadziej na ulicach.

Pandemia, kryzys klimatyczny i walka o prawa człowieka to trzy najważniejsze konteksty dla polskiej kultury w latach 2020 i 2021. Będą one punktem wyjścia do opisywania tutaj instytucji, inicjatyw i postaw. Wybrane przez mnie działania to tylko wycinek tego, co działo się w polskiej sztuce. Reprezentują one podejście „uczące się" do kryzysu pandemicznego, klimatycznego i demokratycznego. Proponują adaptacyjne modele działania. Widzę w nich zrozumienie dla nieprzewidywalności i niepewności, które stały się istotnym elementem codzienności.

Doceniam starania instytucji kultury mające na celu zachowanie kontaktu z publicznością podczas *lockdownu*. Cieszyła mnie ta błyskawiczna reakcja na wiadomości o zamkniętych siedzibach. Początkowo, w ferworze zdobywania nowych umiejętności cyfrowych, ważne było samo przeniesienie programu do przestrzeni *online*. Instytucje chciały wypełnić cyfrową przestrzeń i pokazać, że mimo utrudnień nadal działają i mogą być potrzebne.

To, co mnie wyjątkowo zainteresowało i czym chciałabym się zająć na potrzeby niniejszego tekstu, były inicjatywy skoncentrowane na budowaniu społeczności, na procesie, wspólnym budowaniu wie-

dzy. Ich charakter nie wymagał fizycznej obecności, a więc mieszkania w dużym mieście albo dostępu do sali. Wystarczyło znać właściwy link. Członkowie/inie środowisk artystycznych rozpoczęli/ły intensywną samoorganizację. W centrum stanęło pragnienie stworzenia wspólnoty i czerpania z niej pełnymi garściami. Wypełnienie pustki, która powstała, kiedy nie można było się fizycznie spotykać. Dla wielu osób oznaczało to wzięcie na siebie roli w stworzeniu grup, które mogłyby się nawzajem wspierać i uczyć od siebie.

Jednym z takich miejsc *online* jest „Przestrzeń wspólna". To grupa osób, która regularnie spotyka się za pomocą internetu, żeby rozmawiać o praktykach choreograficznych. Jaki jest ich cel? „Budowanie poza-instytucjonalnej wspólnoty, możliwość eksploracji indywidualnych i kolektywnych praktyk artystycznych, wytwarzanie języka teorii na styku z praktyką"[1]. Inicjatorki „Przestrzeni wspólnej" podkreślają, że ważne są dla nich: więzi, troska, zaufanie i solidarność. Chcą budować siłę swojej społeczności dzięki różnorodności doświadczeń członków/ień. Rozmowa z jedną osobą z grupy pozwala mi lepiej zrozumieć, jak to działa w praktyce. Spotkania odbywają się co dwa tygodnie i każda osoba może do nich dołączyć, korzystając z linku udostępnionego na platformie społecznościowej. Uczestniczki/cy nie są anonimowe/i. Nowe osoby zazwyczaj proszone są o przedstawienie się i opowiedzenie o tym, czym się zajmują. Większość uczestniczek „Przestrzeni wspólnej" to kobiety. Osoba, która proponuje temat na dane spotkanie, ma dowolność w wyborze metody i narzędzi pracy. Może zaprosić innych do wspólnego czytania, ale także do jakiś działań praktycznych, na przykład rysowania czy spaceru. Moja rozmówczyni zwraca uwagę na wysoki poziom zaufania w grupie, mimo że ma charakter otwarty i cały czas pojawiają się w niej nowe osoby. Jednak szkielet grupy tworzą uczestniczki/cy, które/rzy dbają o to, żeby była to bezpieczna przestrzeń, pozwalająca na otwarte „dzielenie się sobą". Co ciekawe, nie ma spisanych zasad współpracy, ale jednocześnie rozmawia się o nich i są modyfikowane pod kątem aktualnych potrzeb grupy.

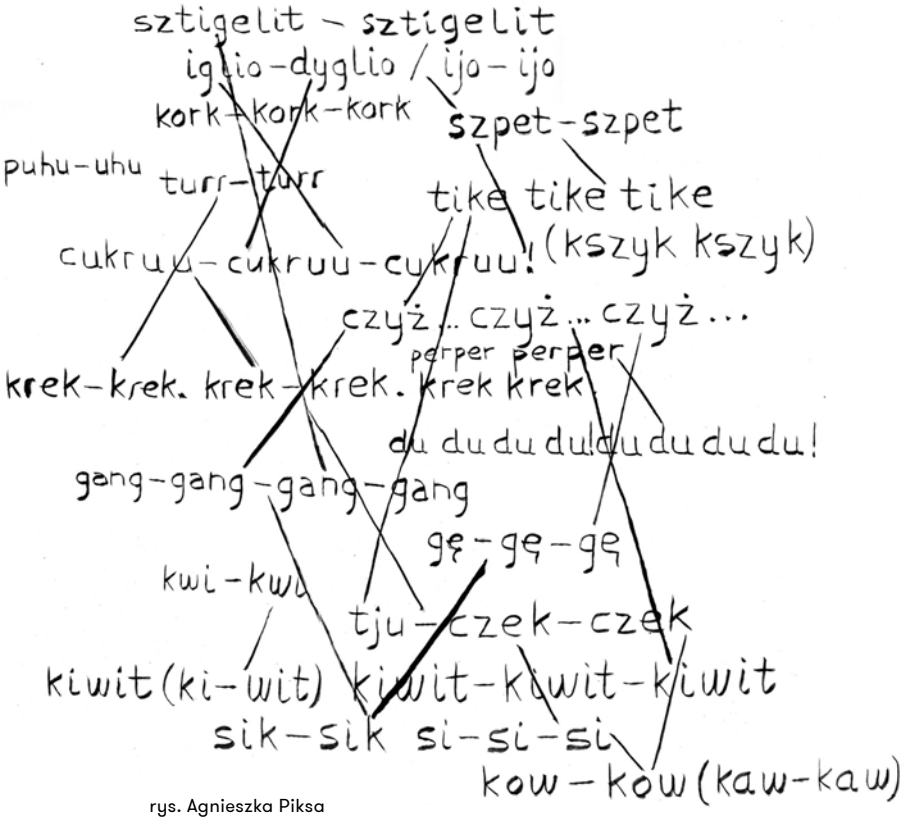
W połowie roku 2020 w innej części Polski została powołana inicjatywa *Wrocław 70/20*. Bezpośrednią motywacją dla jej powstania była 30. rocznica ważnego dla historii sztuki polskiej wydarzenia *Sympozjum Plastycznym Wrocław 70'*[2]. Była to inicjatywa oddolna. Nad programem

1 https://cargocollective.com/alicjaczyczel/Przestrzen-Wspolna-Common-Space [dostęp: 25.05.2021].

2 *Finał: dyskusja „Duża sprawa"*, https://open.spotify.com/episode/1mnJPxoTCv2rhEvJhli4mK?si=f1X9gJZ7TWyTKlYGFLa9RQ&fbclid=IwAR323OA5JTRHmyjDgbwu5ormc-BYjMHjJzqQC2iLcKG3JE77PmPyDlQtCA0&nd=1 [dostęp: 11.05.2021].

obchodów pracowały osoby związane z instytucjami publicznymi i organizacjami pozarządowymi oraz freelancerzy. Podczas wspólnego działania powstało bogactwo materialnych efektów: wystawy, wydarzenia, prace artystyczne i publikacje. W kontekście tego tekstu istotna jest dla mnie struktura organizacyjna inicjatywy *Wrocław 70/20*. Powstawała ona dzięki debatom i uzgodnieniom proponowanym przez grupy robocze. Zasady działania i współpracy były określane na bieżąco i adaptowane do potrzeb wyłaniających się w działaniu. Grupy robocze były podzielone tematycznie, ale co jakiś czas spotykały się po to, żeby dyskutować na temat kwestii istotnych z perspektywy całego przedsięwzięcia. Każda z nich była autonomiczna i miała możliwość podejmowania decyzji, co wynikało z zaufania pozostałych osób działających w inicjatywie *Wrocław 70/20*. Członkinie/owie podkreślają także solidarność w nieformalnym działaniu, która przejawiała się w tym, że osoby na etatach brały na siebie inne zadania niż pracujące na umowach o dzieło. Dzielono się autorstwem i odpowiedzialnością. Podczas pracy nie wyłonił/a się lider/ka. Poziomem zaangażowania sterowała motywacja wewnętrzna, ponieważ na początku poziom finansowania projektu był niepewny. Każda osoba definiowała istotny dla siebie cel i sprawdzała, w jakim stopniu jest on adekwatny do celów pozostałych członków/ińń.

Samoorganizacja jest także elementem inicjatyw, w które sama jestem zaangażowana. Opisywane powyżej grupy chciały tworzyć bezpieczne przestrzenie do wyrażania siebie, zależało im na autonomii i sprawczości oraz przetestowaniu modelu współpracy, który jest adekwatny dla konkretnych osób, tematu, skali i celu. Podobne zainteresowania obecne są w „Muzeach dla klimatu" (Ewa Chomicka, Aleksandra Janus, Iza Kaszyńska) i „Kulturze dla klimatu" (Ewa Chomicka, Anna Czaban, Aleksandra Janus, Iza Kaszyńska, Magdalena Klepczarek, Magdalena Komornicka, Joanna Nuckowska, Maria Wilska). „Muzea dla klimatu" powstały na początku 2020 roku po to, żeby upowszechniać wiedzę dotyczącą ekologii instytucji. Osoby, które ją tworzą, zdecydowały się pracować wspólnie, ponieważ chciały nie tylko realizować projekty o ekologii, ale działać ekologicznie, wpływać na politykę instytucji i jej sposób działania. Naszym celem było stworzenie miejsca do wymiany wiedzy dla osób i instytucji zainteresowanych zrównoważonym rozwojem w kulturze. Zrealizowałyśmy cykl webinariów i powołałyśmy do życia grupę na platformie społecznościowej. „Kultura dla klimatu" powstała kilka miesięcy później i należą do niej osoby, które – podobnie jak członkinie „Muzeów dla klimatu" – już wcześniej zajmowały się ekologizacją w swoich instytucjach. W 2021 roku udostępniłyśmy stronę internetową dla osób pracujących w sektorze kultury. Można znaleźć na niej przewodnik z konkretnymi przykładami dotyczącymi ekologizacji.

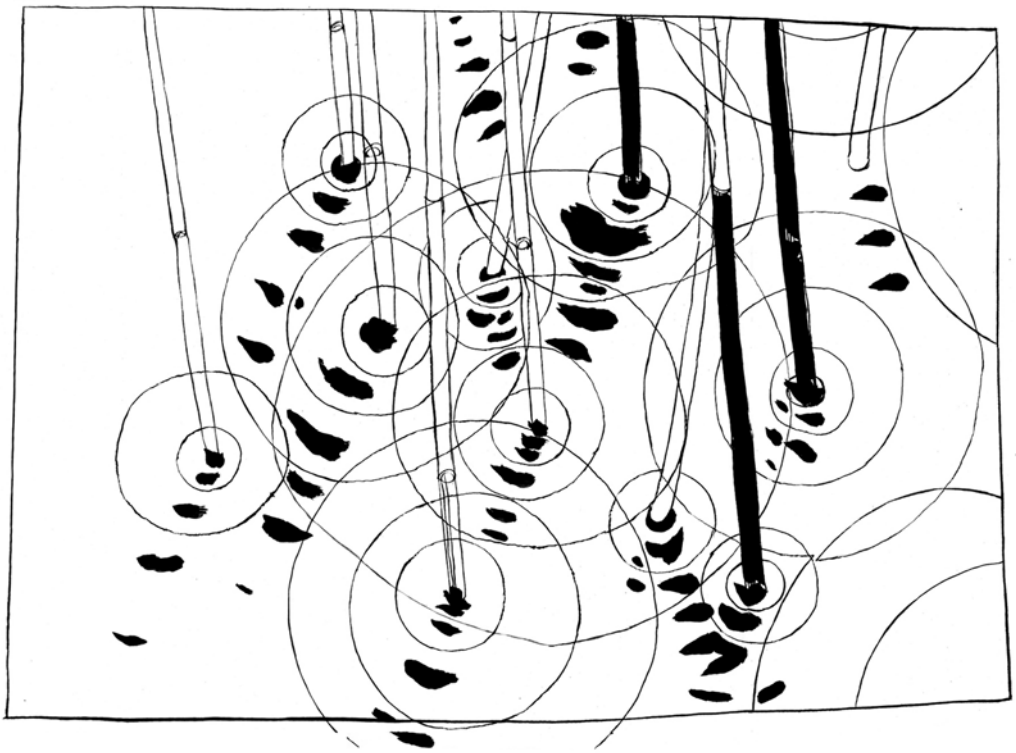


rys. Agnieszka Piksa

Rekomendujemy przeprowadzanie zmiany pod kątem specyfiki działania instytucji, jej zasobów materialnych oraz zaangażowania zespołu. Ekologia instytucji obejmuje różne obszary, dlatego przewodnik został podzielony na sekcje, z którymi można się zapoznawać w zależności od aktualnej wiedzy i możliwości działania. Istotny element strony stanowi deklaracja środowiska kultury, której celem jest stworzenie sojuszu instytucji i osób, dla których sprawy klimatu są na tyle ważnym tematem, że są gotowe do wspólnego działania na rzecz konkretnych zmian w polu kultury. „Kultura dla klimatu" funkcjonuje w nieformalny sposób, a sposób działania kolektywu jest wynikiem wewnętrznych ustaleń i podlega zmianie, jeśli pojawia się taka potrzeba.

Opisuję sposób funkcjonowania samoorganizujących się inicjatyw w dość szczegółowy sposób, ponieważ właśnie w sposobie działania widzę ich unikalność. Nie tylko produkt jest tutaj istotny, ale także proces pracy, a oba elementy wpływają na siebie. Tego typu samoorganizacja pozwala rozwijać kompetencje członków/iń i stwarza przestrzeń dla potencjału wynikającego z różnorodności. Grupy mające wpływ na strukturę organizacji dbają o swoje poczucie bezpieczeństwa, inkluzywność i dobrą komunikację. Sposób działania tych inicjatyw ewoluuje oraz zmienia

się w zależności od zasobów wewnętrznych i zewnętrznych. Dzieje się to nieporównywalnie szybciej niż w sformalizowanych instytucjach. Takie inicjatywy powiększają świadomość dotyczącą tego, jak ucząca się struktura organizacji pracy wpływa na jakość pracy i dobrostan pracowników/czek. Osoby mogą także dzielić się swoimi doświadczeniami związanymi z projektowaniem takich struktur i ich adaptacją. Skuteczność działania oddolnych grup czy zespołów jest często większa w porównaniu z tradycyjnie działającymi organizacjami. Osobiście uważam, że samoorganizujące się struktury są przyszłością pola sztuki. Natomiast największym



rys. Agnieszka Piksa

wyzwaniem dla nich będzie znalezienie stabilnego finansowania.

Drugim istotnym kontekstem wpływającym na zmianę języka sztuki – i w ogóle całe pole kultury – jest kryzys klimatyczny. W większych instytucjach tematy ekologiczne funkcjonują właściwie na porządku dziennym. Nie tylko centra sztuki i galerie, ale także muzea wprowadzają do swoich programów wątki przyrody, współpracy międzygatunkowej i zmiany klimatu. Zainteresowanie tymi tematami ze strony bardziej konserwatywnych instytucji jest dla mnie sygnałem związanym z zakorzenianiem się ekologicznego dyskursu w polu sztuki.

Przykładem jest wystawa *Wiek półcienia* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2020), która dotyczyła przeglądu histo-

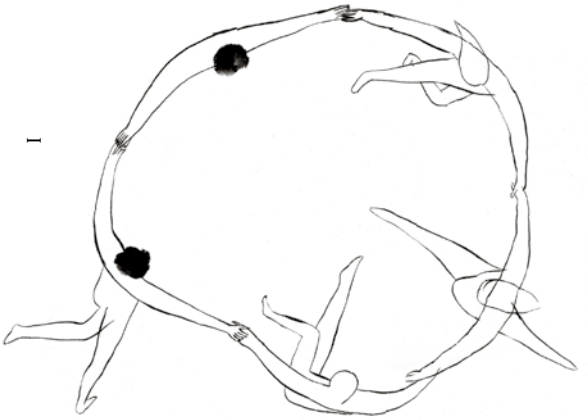
W kontekście kryzysu klimatycznego bardzo łatwo wejść na ścieżkę katastrofizmu, który wywołuje lęk albo bezradność, dlatego szukam takich projektów, które wzmacniają i rozwijają poczucie sprawczości. Jest to dla mnie ważne szczególnie wtedy, kiedy dzieją się rzeczy takie jak 22 października 2020 roku, kiedy Trybunał Konstytucyjny orzekł, że możliwość aborcji z powodu ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu oraz nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu jest niezgodna z konstytucją. Ogłoszenie wyroku doprowadziło do masowych antyrządowych protestów w całym kraju, które trwały przez kilka tygodni. Strajki, protesty i marsze wypełniały przestrzeń fizyczną i mentalną przez tygodnie.

rycznych i obecnych praktyk artystycznych pod kątem ekologii. Dzięki zgromadzonym na niej dziełom i narracjom można było zapoznać się nie tylko ze współczesnymi pracami, ale także z przykładami historycznych praktyk artystycznych, w których środowisko było w centrum zainteresowania. Na poziomie produkcji wystawa miała tradycyjny charakter, natomiast jej inicjatorzy/ki w ciekawy sposób wykorzystali/ły okres *lockdownu* do stworzenia grupy na platformie społecznościowej. Jest to dla mnie przykład myślenia o wystawie jako pewnego rodzaju inicjacji, zaproszeniu dla zainteresowanych osób, które mogą być później ze sobą w kontakcie i rozwijać zainteresowania w przestrzeni *online*.

Nie wszystkie projekty ekologiczne mogły zostać przeniesione do internetu. Przestrzeń fizyczna oferuje jednak wielozmysłowe doświadczenie, z którego niektórzy artyści/stki nie chcieli/ały rezygnować. Przykładem może być wystawa Joanny Rajkowskiej pod tytułem *Rhizopolis* w warszawskiej Zachęcie (2020). Jedna z galerii została wypełniona przez artystkę korzeniami drzew, które zawieszono pod sufitem. Wchodząc na wystawę, trzeba było uważnie patrzeć, gdzie możliwe jest przejście, a w którym miejscu trzeba się schylić. Korzenie tworzyły dramatyczną scenografię, miejscami zakomponowane gęsto, a gdzie indziej rzadziej, uniemożliwiając jednak upewnienie się, co właściwie wisi nad nami i jaką ma skalę. Jedynie udostępnione w internecie zdjęcia z montażu wystawy pozwalały zrozumieć, jak tytanicznej pracy wymagała zmiana przestrzeni. Myślenie o wystawie jako o środowisku powraca w różnych momentach w historii wystawiennictwa, natomiast wyjątkowość gestu Rajkowskiej polega – według mnie – na jej konsekwencji w wykorzystywaniu materiałów pochodzenia naturalnego, który uznawany jest za odpad. Artystka nie tylko opowiada nam o kryzysie klimatycznym, ale pokazuje, jak możemy go lepiej zrozumieć przez materialność wyrywanych korzeni drzew. Kuratorka Aneta Szyłak pisze o tej pracy jako „scenografii do futurystycznego filmu". Osoba wchodząca do galerii może być przytłoczona skalą tego działania, ponieważ intencją artystki jest wyobrażenie sobie doświadczenia bycia pod ziemią – habitatu, który daje „nadzieję na przetrwanie". Ta zmiana skali, postawienie na przeżycie, wykorzystanie naturalnego materiału i ograniczenie się do niego wydaje mi się bardzo ciekawym przepisem na pracę artystyczną w kryzysie klimatycznym.

Podobnym sposobem myślenia inspiruje Diana Lelonek w „popandemicznej (czy raczej śródpandemicznej)" wystawie w Galerii Arsenał w Białymstoku[3]. Artystka dużą uwagę przykłada do stworze-

3 J. Bednarek, *„Kompost" Diany Lelonek w Galerii Arsenał w Białymstoku*, 5.05.2021, https://magazynszum.pl/kompost-diany-lelonek-w-galerii-arsenal-w-bialymstoku [dostęp: 10.05.2021].



nia scenografii. Na ziemi leżą gałęzie, liście, ziemia, kamienie oraz różnego rodzaju śmieci. Całość wygląda jak miejsca w lesie, w których można spotkać dzikie wysypiska. W taki krajobraz Lelonek wstawia swoje prace wideo. Konceptualną ramą dla artystki jest kompost: miejsce, w którym rośliny umierają, a jednocześnie umożliwiają stworzenie przestrzeni do życia dla kolejnych gatunków. Kompost, o którym mówi artystka, jest nietypowy. Trafiają do niego tworzywa sztuczne, które będą się rozkładały nieporównanie dłużej niż materiały organiczne. Intryguje mnie, w jaki sposób Lelonek prowokuje nas do myślenia o nowych formach życia, które powstaną z połączenia tego, co ludzkie i przemysłowe, z pozaludzkim. Jest w tym nie tylko groza i mrok kryzysu klimatycznego, ale także ciekawość, która umożliwia działanie i zaproponowanie alternatywy.

Wystawy Rajkowskiej i Lelonek odczytuję jako odważne spotkanie z tym, co realne. Przyroda nie jest tutaj rajem na Seszelach z rajskimi ptakami ani uporządkowanym ogródkiem działkowym. Przyroda to bałagan, to chaos, to nieprzewidywalność. Przyroda to my. Widzę w tych projektach zachętę do spotkania się z tym, co nas otacza. Takim, jakie jest. Ambiwalentnym i trudnym. Tu i teraz. W miastach i lasach. Na naszej zdominowanej przez człowieka planecie. But na wysokim obcasie pokryty mchem. Toaleta obrośnięta bluszczem. Korzenie drzew zwisające z sufitu XIX-wiecznej galerii sztuki. To dla mnie nie tylko manifest estetyczny, ale także etyczny, związany z decyzją dotyczącą tego, co właściwie godne jest eksponowania i jakie znaczenie temu chcemy nadać.

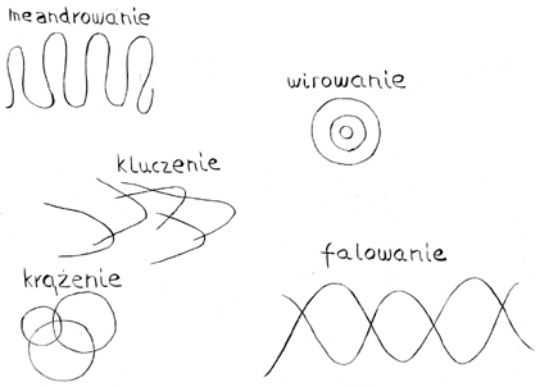
rys. Agnieszka Piksa

W kontekście kryzysu klimatycznego bardzo łatwo wejść na ścieżkę katastrofizmu, który wywołuje lęk albo bezradność, dlatego szukam takich projektów, które wzmacniają i rozwijają poczucie sprawczości. Jest to dla mnie ważne szczególnie wtedy, kiedy dzieją się rzeczy takie jak 22 października 2020 roku, kiedy Trybunał

Konstytucyjny orzekł, że możliwość aborcji z powodu ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu oraz nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu jest niezgodna z konstytucją. Ogłoszenie wyroku doprowadziło do masowych antyrządowych protestów w całym kraju, które trwały przez kilka tygodni. Strajki, protesty i marsze wypełniały przestrzeń fizyczną i mentalną przez tygodnie. Jednocześnie trudno mi było wyobrazić sobie, jaka właściwie mogłaby być odpowiedź pola sztuki na to, co dzieje się w społeczeństwie.

Odpowiedź znalazłam w postawie i decyzji dyrektora Galerii Labirynt w Lublinie Waldemara Tatarczuka, który zdecydował się na realizację wystawy *Nigdy nie będziesz szła sama*. Zebrano na niej transparenty, kartony z hasłami, dokumentację fotograficzną i wideo z protestów. Wystawa charakteryzowała się dużą inkluzywnością. Każda/y mogła/mógł przesłać pracę. Jedynym wymogiem była zgodność z ramą tematyczną, a więc dokumentacja i interpretacja protestów. Prezentowano także prace artystów, które powstały specjalnie na tę okazję. Celem było pokazanie energii twórczej, która stała za protestami, zarówno w dużych miastach, jak i mniejszych ośrodkach. Jak pisali organizatorzy: „Wystawa jest głosem wspierającym ofiary zinstytucjonalizowanej przemocy. Solidaryzujemy się z osobami, które demonstrują podczas marszy i blokad, jak również z tymi, które pozostają w domach – bo aparat represji i pogardy niszczy ich zdrowie psychiczne i przepełnia lękiem”[4].

Na wystawie w Lublinie można było między innymi oglądać prace fotografek/ów tworzących Archiwum Protestów Publicznych (APP). Inicjatywa nie podlega żadnej instytucji czy władzy, nie jest też częścią żadnego organu prasowego. Tworzy ją grupa ludzi z różnorodnym doświadczeniem i podejściem do estetyki oraz aktywizmu, którą łączy wiara w misję zaangażowanego dziennikarstwa. Na stronie www.archiwumprotestow.pl można obejrzeć zdjęcia dokumentujące różne formy społecznego sprzeciwu: demonstracje, blokady, marsze. Jak piszą organizatorki/rzy,

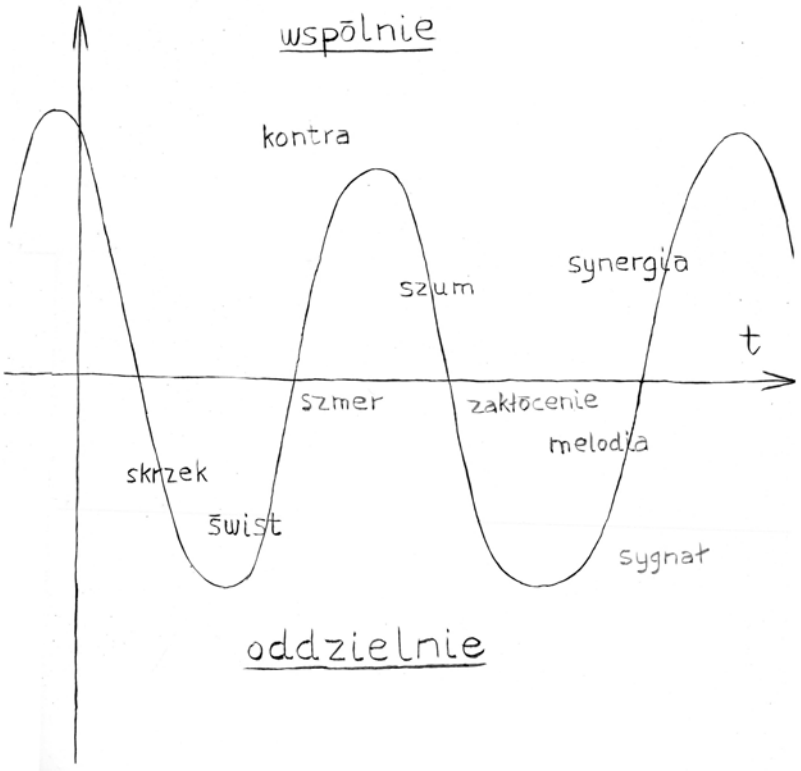


rys. Agnieszka Piksa

4 http://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bedziesz-szla-sama [dostęp: 6.05.2021].

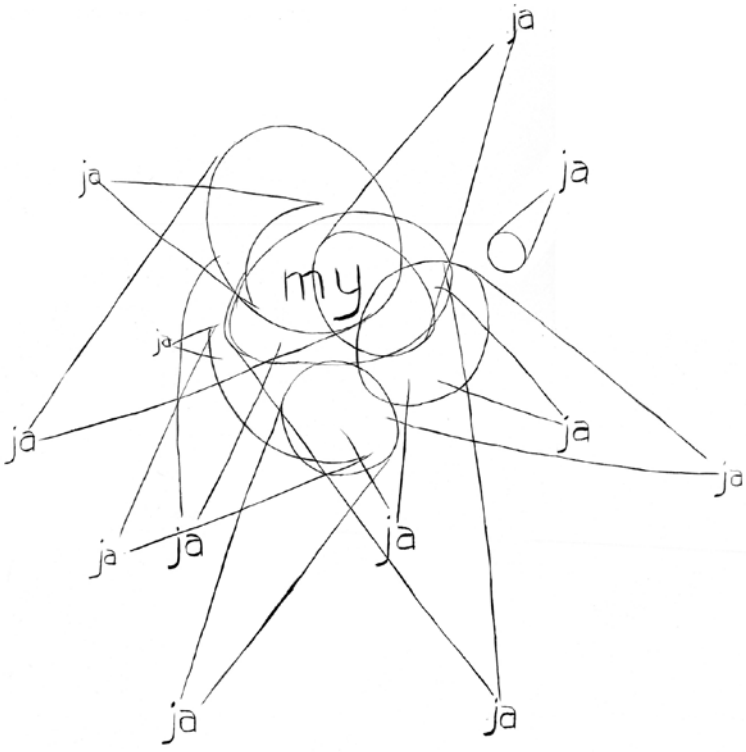
archiwum „[...] zbiera wizualne ślady aktywizacji społecznej, oddolne inicjatywy sprzeciwu wobec decyzji politycznych, łamania zasad demokracji i praw człowieka. Jest kolekcją obrazów formułujących ostrzeżenie przed rosnącym populizmem i szeroko rozumianą dyskryminacją: ksenofobią, homofobią, mizoginią, a także katastrofą klimatyczną. Tworząc archiwum, jego twórczynie/cy pragną przedłużyć żywotność obrazów, które związane są z konkretnymi wydarzeniami, a których trwanie kończy się wraz z publikacją na łamach prasy”[5]. Działalność APP w skuteczny sposób potęguje sposób rozprzestrzeniania się obrazów, które z perspektywy władzy są niewygodne albo po prostu kompromitujące. Biorą udział w tworzeniu pamięci o protestach i demonstracjach, o oddolnym sprzeciwie społecznym, który w takiej formie nie może trwać długo.

Pisząc o tym z perspektywy maja 2021 roku, myślę o intensywności czasu protestów i o tym, ile energii kosztowało wychodzenie na ulicę i wyrażanie swojego gniewu, ze świadomością, że nie będzie nagłej zmiany systemu, że potrzebna będzie cierpliwość. Jeden z inicjatorów APP, Rafał Milach, mówi w wywiadzie dla Młodzieżowego Strajku



rys. Agnieszka Piksa

5 https://archiwumprotestow.pl/pl/info [dostęp: 20.05.2021].



rys. Agnieszka Piksa

Klimatycznego, iż dokumentowanie protestów wymaga gotowości do działania w momencie, kiedy takie wydarzenia się odbywają[6]. To sytuacje, w których ujawnia się dużo intensywnych emocji, co także wpływa na sposób wykonywania pracy. Milach podkreśla, że to nie jest tylko rejestracja wydarzeń, ale obrazy wykorzystywane są w „Gazecie Strajkowej", którą wydaje APP; to także działania artystyczne: wystawy, dyskusje, apele. To nie chodzi o fotografie, ale o promowanie konkretnych postulatów społecznych.

Milach dotyka fenomenu działalności artystycznej mieszającej się z aktywistyczną, w której postawy osobistego zaangażowania stają się częścią publicznego archiwum, gdzie wyrażanie siebie to tylko element większej układanki, a stawką jest zmiana społeczna. Podobnie widzę postawę Tatarczuka, który tworzy z wystawy manifest wsparcia dla określonych wartości. Wydaje się, że w takich sytuacjach dyskusja o tym, czy i jak działać politycznie w sztuce, nie ma sensu. Pozostaje działanie i powiększanie przestrzeni sprawczości.

Grupy i kolektywy, o których pisałam, mają u swoich źródeł poczucie pustki i niewystarczalności związanej ze *status quo*, ale odbijają się od tego i podążają w konstruktywną stronę, proponując nie tylko zajmowanie się ważnymi dla siebie tematami, ale przede wszystkim zmieniając model działania. Opisane w tym tekście inicjatywy grupowe łączy jedno: gotowość do inwestowania w relacje i komunikację po to, żeby tworzyć bezpieczne przestrzenie. Tylko w takich miejscach może rozwinąć się kreatywność.

Inspirujące są dla mnie te praktyki artystyczne i instytucjonalne, które opierają się na świadomym wyborze narracji proponowanej publiczności. Istotne jest tutaj zachowanie spójności w przekazie treściowym

6 *Rafał Milach o fotografii zaangażowanej*, https://open.spotify.com/episode/2hsCwwHgGvdInwAQcuZcny?si=dfb80aLksHa3EvZ76sA7Jw&fbclid=IwAR0V6FtyosRowoxHz1d8Nx6kfbb0Z8hfSocL7nQsfp912IP-HuoQER9qUzg&nd=1 [dostęp: 10.05.2021].

i sposobie działania, jak robią to Rajkowska czy Lelonek. Można to robić jeszcze inaczej, wybierając drogę lubelskiego Labiryntu, który otworzył swoją przestrzeń na wyrażanie emocji dla wszystkich chętnych osób.

Lęk i reaktywność utrudniają zmianę, dlatego tak ważne są dla mnie wszelkie działania, które pokazują, że autonomia to decyzja, a więc aktywność w tworzeniu struktur organizacyjnych, modeli współpracy, a także praca na relacjach. Widzę w takiej postawie siłę i skuteczność, która jest nam bardzo potrzebna w doświadczaniu różnych kryzysów, nie tylko tych planetarnych.

*

W tekście tym chciałam uchwycić zmieniający się język sztuki. Zależało mi na tym, żeby nie koncentrować się na przekazach pisanych, lecz na działaniu. Opisywane przeze mnie praktyki artystyczne bądź instytucjonalne stanowią przestrzeń dla tematów, które do tej pory nie były aż tak mocno obecne w środowisku artystycznym w Polsce. Ponadto osoby w nie zaangażowane nie tylko opowiadają o nich, ale wytwarzają społeczność, która interesuje się danym obszarem i współtworzy treści. W kontekście refleksji nad zmieniającym się językiem sztuki jest to istotna zmiana. Po pierwsze, w opisywanych przeze mnie projektach do głosu dochodzą osoby ze społeczności, nie tylko osoby eksperckie, po drugie, samo tworzenie grup czy zespołów staje się tematem samym w sobie.

Abstrakt: Tekst dotyczy strategii artystycznych i instytucjonalnych, które odnoszą się do kwestii kryzysu klimatycznego, aktywizmu i tworzenia społeczności. Autorka opisuje, w jaki sposób twórcy i twórczynie odpowiadali na gwałtowne zmiany w polu społecznym w 2020 roku. Zastanawia się, czego możemy się nauczyć od wybranych inicjatyw, żeby zyskiwać większą sprawczość, a w związku z tym poczucie autonomii i satysfakcji.

SŁOWA KLUCZOWE:
SPOŁECZNOŚĆ, KLIMAT, AKTYWIZM, KRYZYS KLIMATYCZNY

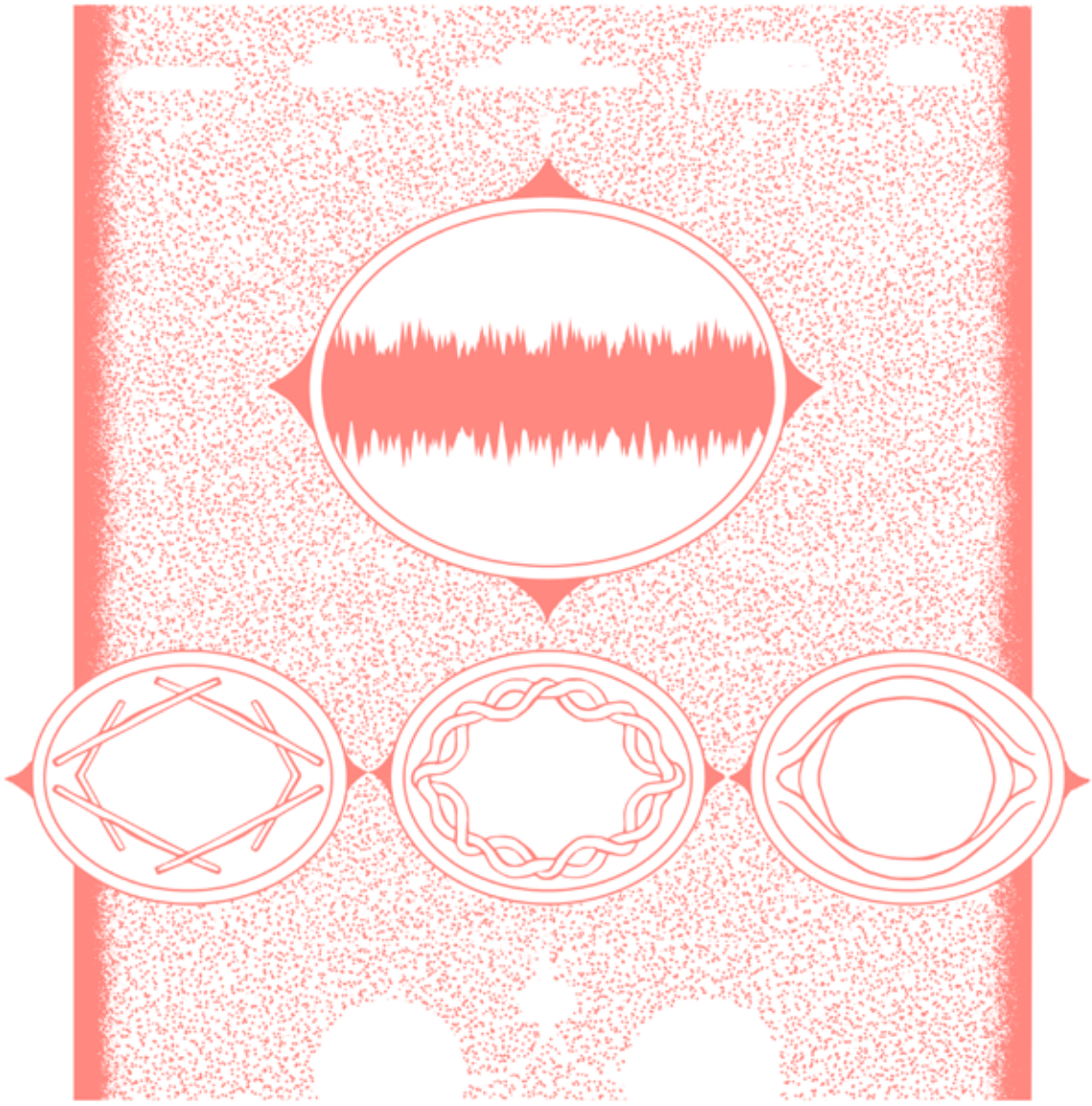
Abstract: The text addresses artistic and institutional strategies that address issues of climate crisis, activism and community building. The author describes how male and female authors are responding to the rapidly changing social field in 2020. He wonders what we can learn from selected initiatives in order to gain greater empowerment and, consequently, a sense of autonomy and satisfaction.

KEYWORDS:
COMMUNITY, CLIMATE, ACTIVISM, CLIMATE CRISIS

PRZEJ
CZON
REWO

ĘZY-
E
LUCJE

Część II



Agnieszka Karpowicz

WYCHYLENIE DRGAŃ. SEJSMOGRAMY JĘZYKOWE EKOREWOLUCJI

rys. Maja Starakiewicz

Sejsmogramy – zapisy drgań ziemi określające ich natężenie i kierunek, dające obraz najmniejszych nawet poruszeń gruntu – rejestrowane były przed epoką cyfrową na papierze światłoczułym i wywoływane jak fotografie. Chciałabym potraktować język jako równie czułą materię, rejestrującą najdrobniejsze drgania zmian społecznych, pozwalającą obserwować proces przechodzenia fali i jej siłę. Migawkowe, fragmentaryczne obserwacje współczesnych języków ekologicznych dotyczyć będą tych obszarów jego działania, które sugerują amplitudę drgań. Interesują mnie bowiem te sfery – od sztuki, przez literaturę i nauki humanistyczne, po dyskusje publiczne i „głos ulicy" – w jakich natężenie tematu ekologii i zaangażowania w przeciwdziałanie katastrofie klimatycznej, a także emocjonalność języków, jakimi mówi się o tym problemie, sugerują drgania silnie wyczuwalne, bliskie już może największemu wychyleniu z pola równowagi.

Erupcje

Retoryka jesiennych protestów ekologicznych, które przetoczyły się przez polskie miasta w 2019 roku, była na wskroś rewolucyjna. Świadczy o tym już sama nazwa ich inicjatora, organizacji Extinction Rebellion (XR), a także eksploatowanie w jej akcjach słowa klucza odnoszącego się wprost do przewrotu: „Tydzień Rebelii", „Rebelia 2020", manifest *Deklaracja rebelii*. Również sposoby działania podczas tych i innych protestów klimatycznych, takie jak: blokady (np. zablokowanie ronda gen. de Gaulle'a w Warszawie), manifestacje uliczne, transparenty przygotowane oddolnie metodą DIY, uliczny karnawał, odwołania do idei strajku („Najpierw natura, potem matura"), nieuchronnie kojarzą się z językiem kontestacji i oporu, kontynuującym zapoczątkowaną w latach 60. XX wieku formułę protestu młodzieżowego. Nawiązuje się tu do *modus operandi* późniejszych ruchów w rodzaju Reclaim the Street[1] czy, szerzej, wpisujących się w nurt „prowokacji kulturowej"[2] XX stulecia, czerpiący również z awangardowych taktyk i środków ekspresji, języka buntu („Buntujemy się, by żyć", „Bunt bez przemocy"), pozwalającego dać upust złości („Nasza przyszłość").

Tak rebeliancka, wywrotowa retoryka protestów klimatycznych doskonale – choć paradoksalnie – wpisuje się w językowy obraz ekologii wyłaniający się ze współczesnych dyskusji publicznych, czego skrajną realizacją jest mówienie przez przeciwników tych formacji o ekoterrory-

1 Zob. np. N. Klein, *No logo*, przeł. H. Pustuła, Izabelin 2004.

2 P. Zańko, *Prowokacja kulturowa. Między sztuką a aktywizmem*, w: tegoż, *„Zabijemy was słowami". Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Warszawa 2012.

rys. Maja Starakiewicz

zmie. Jak zauważa jednak Magdalena Steciąg, słowo „ekolog" i jego pokrewne, nawet wtedy, gdy ich znaczenia mają być pozytywne i nie chodzi o dyskurs krytyczny wobec nich, zwykle nacechowane są negatywnymi emocjami, jakie uruchamia e(ste)tyka protestu, blokowania, przeszkadzania, utrudniania, grożenia czy straszenia[3] i związane z nią akty mowy. Afirmatywne światopoglądowo propozycje pozytywnej zmiany stosunku człowieka do środowiska, wyrastające z etyki troski[4], dbałości o świat czy poczucia odpowiedzialności i wspólnotowości[5], wyrażane są więc przez retorykę zerwania, rewolty, niezgody i permanentnej negacji.

Rewolucyjny język buntu coraz częściej sprzęga się z myśleniem ekologicznym również w przedsięwzięciach artystycznych. „Przestrzeń *Biennale Warszawa* staje się anarchistycznym laboratorium przyszłej rewolucji, która dokona się poprzez współpracę różnych gatunków" – piszą autorzy wystawy z 2019 roku pod znamiennym tytułem *Floraphilia. Rewolucja roślin*. Materiały informacyjne przesycone są odniesieniami do wywrotowości: „Tak skonstruowana przestrzeń wystawy przywodzi również na myśl miejsce zebrań tajemniczej sekty, która w praktykach obserwacji i badania roślin upatruje początków przyszłej rewolucji". Rośliny stanowiące temat ekspozycji *Biennale Warszawa* mają zaś być nowym, bo pozaludzkim, podmiotem rewolucyjnym, ujawniać swój „emancypacyjny potencjał prowadzący ku transformacji społecznej"[6].

Mitologia rewolucji jako jedynej możliwej drogi postępu czy oczyszczającej zmiany jest tu wciąż aktywna, podobnie jak utopia powtarzania XX-wiecznych gestów protestu czy kontestacji oraz wiara w ich skuteczność w nowych okolicznościach. Wciąż chodzi tu „[...] o sztukę

3 M. Steciąg, *Dyskurs ekologiczny w debacie publicznej*, Zielona Góra 2012.

4 N. Klein, *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat*, przeł. H. Jankowska, K. Makaruk, Warszawa 2016.

5 O takich przesłankach współczesnej humanistyki, podejmującej problemy ekologiczne, u podstaw afirmatywnej zob. np. A. Kronenberg, *Geopoetyka jako metodologia praktyczna – studia przypadków*, w: *Refleksja humanistyczna w planowaniu przestrzennym*, red. A. Wójtowicz, J. Paulinek, Warszawa 2019.

6 Wystawa *Floraphilia. Rewolucja roślin*, https://biennalewarszawa.pl/floraphilia [dostęp: 21.04.2021].

i jej rewolucyjną tradycję, którą zapoczątkowało konstruktywistyczne zaangażowanie i surrealistyczna subwersja, dadaistyczne zerwanie i ekspresjonistyczny bunt. Chodzi o sytuacjonistyczną «rewolucję życia codziennego» i polityczne przekonanie, że «sztuka to rewolucja»"[7], co oznacza, że imaginarium, z którego czerpią te języki i w jakim są osadzone, nie wykracza poza zeszłe stulecie.

Pęknięcia tektoniczne

Według Christel Stalpaert współczesne metody ekologicznego aktywizmu i ekosztuki muszą przekroczyć dawne sposoby działania, dla których reprezentatywne były na przykład protesty Greenpeace z lat 80. xx wieku. Taki odświeżający potencjał dostrzega ona na przykład w performensach artystycznych Benjamina Verdoncka i jego lokalnych działaniach site-specific lub w wytwarzaniu nowego modelu produkcji wiedzy w projekcie Urban Action Clinic GARDEN Marii Lucii Cruz Correii. Nowe metody artywizmu to te, które uwzględniają zmieniający się dziś „paradygmat ekologiczny": „[...] zagrażają nam nowe, trudniejsze do identyfikacji katastrofy ekologiczne. Nie da się jasno określić ich przyczyn, wskazać winnych, a tym bardziej podjąć konkretnych i skutecznych działań"[8]. Język wskazujący na zagrożenia, jakie przynosi człowiekowi zanieczyszczone otoczenie i/lub ocieplenie klimatu, zwracający „uwagę na kruchość ludzkich ciał w ekosystemie i opłakany stan środowiska"[9], hasło „This Body is in Danger!" na koszulkach, przykuwanie się łańcuchami jako wyraz protestu i angażowanie postaci medialnych do popularyzowania akcji – oto repertuar dawnych i – według Stalpaert – nieskutecznych już metod, które miały „[...] zmusić najważniejsze instytucje kapitalistyczne do podjęcia działań przyjaznych dla środowiska, wskazując im konkretnie, co i jak należy zrobić"[10].

Zmianie rodzaju zagrożenia oraz świadomości ekologicznej, która nie może już być oparta na „tradycyjnym modelu ludzkiego podmiotu rewolucyjnego", „etosie panów"[11], miałby odpowiadać odwołujący się do założeń ANT „[...] nowy typ oporu, w którym sprawczość nie przejawia się ani w ludzkich czynach, ani w fizycznym działaniu w konkretnym

7 A. Turowski, *Rewolucja, Rewolucja, Rewolucja*, „Sztuka i Dokumentacja" 2018, nr 19, s. 12, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-501834e0-27a2-4dfd-bc72-c51a0bbd2022 [dostęp: 21.04.2021].

8 Ch. Stalpaert, *This Body is in Danger! Ekologia, protesty i aktywizm w sztuce*, przeł. M. Chaberski, „Didaskalia" 2018, nr 143, s. 23, https://biblio.ugent.be/publication/8551281/file/8552038.pdf [dostęp: 21.04.2021].

9 Tamże.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 28.

celu. Powstaje ona w wyniku dystrybucji sprawczości «w tętniącej życiem materii». [...] Działanie należy rozumieć jako wspólną odpowiedzialność (*response-ability*), czyli zdolność aktora do reagowania na zmiany w sieci"[12]. Zamiast retoryki tradycyjnej kontestacji spod znaku *subvertisingu* i *culture jammingu* czy rebelianckich protestów autorka proponuje zerwanie z wojowniczo-przywódczym językiem dawnego ekoaktywizmu podkreślającego ludzką wszechsprawczość na rzecz poszerzania pola lokalnych mikropraktyk opartych na interakcjach ludzkich i nieludzkich istot. Służyć mają one wypracowaniu wspólnej wiedzy i planu mikrodziałań, a następnie ich realizacji. Ważnym przesunięciem ma być również uświadamianie wszystkim uczestnikom kultury ich własnego uwikłania w kryzys ekologiczny i tego, że nie są tylko protestującymi ofiarami, lecz także sprawcami: „Współczesny aktywizm musi bowiem zrezygnować z dyktowania moralnego sposobu życia na rzecz ekologii politycznej, która zajmuje się negocjowaniem konstytucji świata"[13]. Sztuka prośrodowiskowa, występująca w roli „dobrego gospodarza, łaskawie otaczającego" naturę „troskliwą opieką"[14] – jak recenzuje część współczesnych polskich działań artystycznych nurtu ekologicznego Piotr Policht – okazuje się w obecnej sytuacji nieadekwatna na równi ze współczesnymi nawiązaniami do „dziedzictwa lat 70.", które do dziś „[...] daje o sobie znać w sztuce rozwijającej estetykę protestu rodem z akcji Pappa, Pierzgalskiego i Trelińskiego"[15].

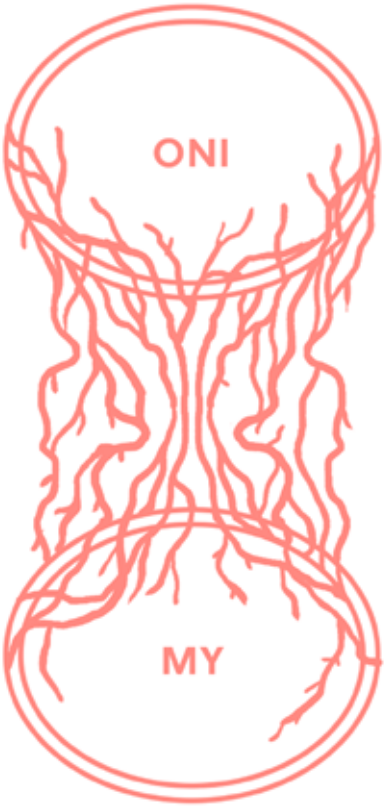
Jeśli jednak przyjrzeć się językowi polskich napisów na transparentach niesionych przez uczestników akcji Młodzieżowego Strajku Klimatycznego (MSK), nietrudno stwierdzić, że powielają one mechanizm buntu i język oporu uznawany przez Stalpaert za nieadekwatny do aktualnej sytuacji i nieskuteczny. Przede wszystkim hasła wypisane na transparentach wciąż podtrzymują krytykowany przez Stalpaert podział na „nas": protestujących, a więc dobrych, proekologicznych, będących ofiarami tych, którzy zanieczyszczają środowisko, i „ich": antyekologicznych, win-

12 Tamże. Ch. Stalpaert powołuje się tu na określenie J. Bennett z książki *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham – London 2010. Na podobnych założeniach ma być oparta humanistyka ekologiczna, w której chodzi m.in. o „[...] promowanie innego sposobu widzenia świata. Opiera się ona bowiem na myśleniu relacyjnym, które podkreśla wzajemne związki, współzależność, współbycie i współ-życie naturo-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich", E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2, s. 15.

13 Tamże, s. 27.

14 P. Policht, *Czarne słońce. Zwrot ekologiczny dawniej i dziś*, „Szum" 2019, nr 26, s. 53, https://magazynszum.pl/wp-content/uploads/2019/09/26-szum.pdf [dostęp: 24.04.2021].

15 Tamże, s. 54.



rys. Maja Starakiewicz

nych zanieczyszczeń. Według badaczki podział ten jest archaiczny w obliczu współczesnych zagrożeń, bo zakłada cedowanie odpowiedzialności i przerzucanie winy na inne podmioty czy instytucje, a w konsekwencji prowadzi do zwalniania osób protestujących z realnej odpowiedzialności za stan świata. „Miliony ludzi na całym świecie oczekuje, że rządzący w końcu usłyszą nasz głos i zaczną przeciwdziałać nadchodzącej wielkimi krokami katastrofie klimatycznej według zaleceń naukowców”[16] – deklaracja na facebookowym profilu jednego z oddziałów MSK wprost potwierdza to rozpoznanie. W ten sposób działania proekologiczne mogą sprowadzać się do uspokajającego sumienie aktu protestowania, a oddolne, drobne działania wydawać się bezcelowe dopóty, dopóki trują „wielcy”: politycy, koncerny, państwa.

Również najbardziej rebeliancka organizacja, postulująca współdziałanie międzyludzkie ponad podziałami klasowymi, rasowymi i politycznymi, odwołuje się wciąż do figury zagrożonego, ludzkiego ciała i jego ochrony: „nasz świat i życie na Ziemi są w niebezpieczeństwie”, uruchamiając jednocześnie dekonstruowane przez Stalpaert mechanizmy wprowadzania zmiany: „Nasze rządy nie podejmują dostatecznych działań w celu ochrony swoich obywateli i obywatelek, naszych zasobów, naszej różnorodności biologicznej, naszej planety, naszej przyszłości”[17]. Wciąż słychać głos skierowany przez „nas” do „nich” – osób odpowiedzialnych, które mają podjąć się przeprowadzania zmian: „Nasze życie jest ważniejsze niż wasz komfort”, „Dajcie nam oddychać”, „Złodzieje, oddajcie nam nadzieję”, „Zmieniajcie politykę, a nie klimat”. Najlepiej podsumowuje to jedno z najczęściej pojawiających się haseł: „Our future in your hand”, często wypisane na dłoniach

16 Młodzieżowy Strajk Klimatyczny, Cieszyn, https://www.facebook.com/msk.cieszyn, pisownia oryginalna [dostęp: 24.04.2021].

17 Extinction Rebellion, *Po co się buntować?*, https://rebellion.global/pl/why-rebel [dostęp: 24.04.2021].

osób protestujących. Wezwania „Dorośli, dorośnijcie" czy „Dzieci i ryby mają głos" pozornie deklarują sprawczość, jednak działanie wykonać mają podmioty decyzyjne, co według Andrzeja Turowskiego stanowi cechę szczególną współczesnego „człowieka zbuntowanego", działającego w granicach demokracji, nie tyle rewolucyjnego, ile podejmującego postawangardowe, subwersywne działania w obrębie systemu i w istocie zgodnie z jego zasadami: „[...] celem jest wymuszenie zmiany w obrębie wspólnoty. Inaczej mówiąc, w dzisiejszej polityce buntu chodzi o to, aby przez wykroczenie wymusić na prawie realizację praworządnych aspiracji pluralistycznego społeczeństwa"[18]. Młodzież potwierdza tymi hasłami swoją niemoc i zastany porządek świata; odwołuje się nawet do emocji związanych z troską o dzieci i osoby niedorosłe czy opieką nad nimi, niejako sankcjonując realną dominację decydentów.

Podczas strajków klimatycznych zarysowuje się – co przeczy wspólnotowym deklaracjom działaczy – nie tylko opozycję „oni" (władza) i „my" (osoby manifestujące), lecz także dość ostre przeciwstawienie między starszymi pokoleniami winnymi katastrofalnego stanu środowiska a młodymi ludźmi ponoszącymi jedynie konsekwencje ich postaw: „Będą susze i pożary, winny twój stary", „Twój stary zamiata ślad ekologiczny pod dywan", „Ty umrzesz ze starości, a ja przez katastrofę klimatyczną". Dominujące wydają się też transparenty nieprzekraczające figury „This Body is in Danger!": „Jesteśmy zagrożonym gatunkiem", „Nie mamy planety B", „Nie stać mnie na przeprowadzkę na Marsa", „Lubię życie". Cały cykl „Na martwej planecie nie ma...", odwołując się do wyobraźni skupionej wokół zagrożonego podmiotu ludzkiego, proklamuje raczej zachowanie *status quo* niż zmianę, uruchamiając jednocześnie strach przed zachwianiem znanym nam światem i nostalgię za nim. Wprowadzenie zmian, które zatrzymają zmiany, jak paradoksalnie by to brzmiało, kontrastuje z rewolucyjną estetyką i poetyką protestów podkreślającą przecież bunt przeciwko temu, co zastane. Podczas manifestacji czasem próbuje się też wskazać na jednostkową przyczynę kryzysu i postulować jej usunięcie jako celowe działanie prowadzące do rozwiązania problemu: „Węgiel tylko na biegunkę". Wpisuje się to w „etykę panów" ujawnianą przez Stalpaert, ponieważ zakłada wiarę w nieograniczone i bezpośrednie sprawstwo ludzkiego podmiotu wobec środowiska oraz potwierdza jego władzę czy możliwość sterowania klimatem bez udziału nieludzkich aktorów i bez wchodzenia z nimi w interakcje uwzględniające ich sprawczą moc.

Hasła z serii: „Ta planeta staje się bardziej *hot* niż [w jednej z wersji: młody – A.K.] Leonardo di Caprio", czy rezygnujące z poetyki buntu

18 A. Turowski, *Rewolucja...*, dz. cyt., s. 14.

na rzecz humoru transparenty z napisem: „Zamawiałam gorącą czekoladę, nie gorącą planetę", odsłaniają jeszcze kilka innych uwikłań języka współczesnych protestów ekologicznych. Nie tylko czerpią one z wyobraźni skomercjalizowanej kultury popularnej, lecz także wpisują się w jej medialny obieg, a nawet go napędzają. Jak przenikliwie zauważył Marek Krajewski, wiele „[...] antysystemowych działań, jak *subvertising*, *culture jam*, *street-art* paradoksalnie umacnia system, ponieważ reprodukuje jego istotne reguły (takie jak doniosłość atrakcyjności, nowości i różnicy, walka o uwagę, istotność tego, co wizualne, konkurowanie z innymi o miejsce w polu percepcji, spektakularność jako warunek społecznego istnienia) i wpisuje się w jego logikę"[19]. Z jednej strony (nie tylko w przypadku tego sloganu) korzysta się z sieciowego obiegu gotowych haseł wytwarzanych seryjnie na potrzeby protestów, te zaś wykorzystywane są jako oddolne i wykonane samodzielnie, co markować ma estetyka DIY, jaką reprezentują współczesne napisy na transparentach. Z drugiej strony, te bardziej przyciągające uwagę teksty znów krążą „w globalnych sieciach komunikacyjnych" i zyskują „nowe znaczenia i użytki", co gwarantuje dalsze działanie systemu opartego na przykuwaniu uwagi, angażowaniu jej i naszego czasu[20], lecz niekoniecznie wpływa na spopularyzowanie ekologicznej idei. Na manifestacje klimatyczne doskonale daje się przełożyć obserwacja Krajewskiego dotycząca roli materialności, głównie rzeczy, w protestach XXI wieku, przy czym chodziłoby tym razem o materialność rozumianą jako środowisko (klimat, natura, powietrze) i jego nie ludzcy aktorzy: „Nie można więc zmienić systemu poprzez spektakularny protest przeciwko niemu, protest, który staje się kanwą dla gorącego *newsa* krążącego po globalnych sieciach, *newsa*, o którym wszyscy rozmawiają i dyskutują, który wywołuje kolejne fale protestów czy nasze oburzenie, rozgrzewa do czerwoności temperaturę debat na internetowych forach i prowokuje do działania blogerów, *subvertiserów* i semiotycznych partyzantów. Jest on nieskuteczny w roli narzędzia przekształcania świata, ponieważ dostarcza systemowi tego, co niezbędne jest dla jego funkcjonowania, a więc zaangażowania emocjonalnego, działań uruchamiających krążenie informacji w globalnych sieciach, nowych typów relacji sklejających ze sobą jednostki"[21].

Włączenie internetu w obszar działania współczesnego „człowieka zbuntowanego" na rzecz ekologii niewiele tu więc zmienia: zasada widzialności, przykuwania uwagi i inspirowania medialnych spektakli, charakteryzująca kapitalizm tak krytykowany przez niektórych protestujących

19 M. Krajewski, *Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna*, „Kultura Współczesna" 2010, nr 2, s. 40.

20 Tamże, s. 41.

21 Tamże.

– pozostaje w mocy. „We cannot eat money", „Planeta jest ważniejsza od pieniędzy!", „Nie czas żałować kasy, gdy płoną lasy", przekonywanie przez XR, że pieniądze zapewniają ochronę przed katastrofą tylko na chwilę i odraczają ją jedynie w czasie, a także proklamowanie zjednoczenia mimo różnic klasowych, rasowych i majątkowych – wszystkie te hasła nie są w żaden sposób impregnowane na kapitalizm czy neoliberalizm[22], w których granicach poruszają się protestujący. Ostatecznie mają one moc komercjalizacji ich buntu czy zwracania społeczeństwu określenia „ekologiczny" w postaci skradzionego, Barthesowskiego słowa-mitu uspokajającego ich zachowania konsumenckie kupowaniem przedmiotów z metką „eko". Niektóre działania proekologiczne same się w ten porządek wpisują. Biennale Warszawa ma też w ofercie wokół wystawy *Rewolucja roślin* „Limitowaną edycję używanych ubrań z nadrukowanymi sloganami", która „dostępna jest w sprzedaży w kasie"[23].

Krajewski, choć nie pisze o ekologii, lecz o stosunku człowieka do rzeczy i materialności, dochodzi do podobnych wniosków jak Stalpaert, proponując odrzucenie protestu i wojowniczego buntu spod znaku xx-wiecznych rewolucji na rzecz oporu, który oznaczałby między innymi świadome wyjście z medialnego i komercyjnego obiegu, aby skupić się nie na spektaklach protestu, lecz wytwarzaniu własnych mikropraktyk opartych na „chęci bezinteresownego działania na rzecz dobra wspólnego", „obchodzeniu systemu", próbach „domowego wytwarzania żywności, ubrań, mebli i energii, tworzenia własnej i przeznaczonej do prywatnego wyłącznie użytku kultury" czy nawet „odrzucenia możliwości korzystania z zasobów systemowych, traktowanego jako celowe działanie na rzecz społecznej zmiany"[24].

Drgnięcia, przesunięcia

Spośród ekologicznych haseł towarzyszących manifestacjom najciekawsze wydają mi się nie te o największej temperaturze buntu czy najzabawniejsze i najbardziej przyciągające uwagę mediów, lecz napisy najskromniejsze, najcichsze i najprostsze, a jednocześnie znacząco przedefiniowujące koncepcję podmiotu oraz adresata tych protestów i działania. „Klimat już się zmienił, czas na nas!!!" to hasło inkluzywne, wygłaszane w imieniu podmiotu zbiorowego, do którego przynależność czują również protestujący; zielony, prosty w wymowie napis „Ratujmy ziemię", choć zakłada

22 Szerzej na ten temat zob. M. Markiewicz, *Zielony aktywizm w pułapce Kapitałocenu. Neoliberalna ekologia jako uprzywilejowanie*, „Anthropos?" 2019, nr 18.

23 Wystawa *Floraphilia. Rewolucja roślin*, dz. cyt.

24 M. Krajewski, *Dyskretna niezgoda...*, dz. cyt., s. 42.

sprawczość człowieka, nawołuje jednak do wzięcia zbiorowej odpowiedzialności za planetę: ratowania jej, nie siebie. W sedno trafia też krótkie i zwarte hasło „Eko *not* ego", celnie wskazujące na istotę problemu i zmianę, której początkiem jest transformacja jednostek, a nie rewolucyjne wymuszenie działania na innych osobach, pozwalające zachować ich dobrostan. „I speak for the trees" odwołuje się z kolei do podmiotu, który przemawia w imieniu nieludzkich istot wspólnej, środowiskowej sieci. Transparent protestującej osoby staje się tu medium głosu bytów niemych, trzymające go ciało nie jest więc przedstawiane ani jako zagrożone, ani zagrażające, lecz jako odpowiedzialne za otoczenie.

Badacze języka dowodzą co najmniej od ponad dekady, że rozpowszechnienie i spopularyzowanie haseł ekologicznych nie wpływa na stan społecznej świadomości ani poczucie odpowiedzialności za środowisko, ponieważ słowa związane z ekologią ulegają rozproszeniu, namnożeniu i uproszczeniu, a w konsekwencji także banalizacji, ostatecznie zatracają zaś znaczenia lub stają się pustą nowomową czy też językiem tzw. poprawności ekologicznej, za którym nie stoją realne przekonania i działania[25]. Sposoby mówienia o ekologii i kryzysie klimatycznym nie są niewinne, choć może się wydawać, że w obliczu erupcji zagrożeń klimatycznych oraz w kontekście dobrych intencji, jakie kierują protestującymi, są czymś wtórnym i nieistotnym, bo liczy się słuszny cel, a nie sposób jego osiągnięcia. Jak dowodzą jednak ekolingwiści, język skupiony na przyrodzie jako czymś, co człowiek zanieczyszcza, otacza opieką i czym może sterować, odnosi się do wizji „otaczającego nas świata" (*Umwelt*), wobec którego my, ludzie, jesteśmy zewnętrzni, podczas gdy właściwą ekspresją świadomości ekologicznej powinien być język przedstawiający środowisko jako „świat z nami" (*Mitwelt*)[26]. Różnicę tę doskonale oddają dwa typy haseł protestów MSK.

„Ty nie straszysz ludzi wykresami zwiększonej emisji CO^2, ale otwierasz przestrzeń, w którą ludzie mogą wejść, bezbronni na doświadczenie tej niby hipotetycznej, a przecież tak bardzo realnej zależności, przez bezwzględną prawdę, z której nie da się uciec"[27] – mówiła Urszula Zajączkowska, komentując *Rhizopolis* Joanny Rajkowskiej w jednym

25 M. Steciąg, *Słowa-klucze w ekologii i ich krytyka z perspektywy ekolingiwistycznej*, „Problemy Ekorozwoju – Problems of Sustainable Development" 2009, t. 4, nr 2.

26 Tamże, s. 65. Badaczka powołuje się w tym miejscu na koncepcję W. Trampe'a przedstawioną w *Language and ecological crisis: Extracts from a Dictionary of Industrial Agriculture*, w: *The Ecolinguistics Reader. Language, Ecology and Environment*, red. A. Fill, P. Mühlhäuser, London – New York 2001.

27 *Z Urszulą Zajączkowską rozmawia Joanna Rajkowska*, https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/z-urszula-zajaczkowska-rozmawia-joanna-rajkowska [dostęp: 26.04.2021].

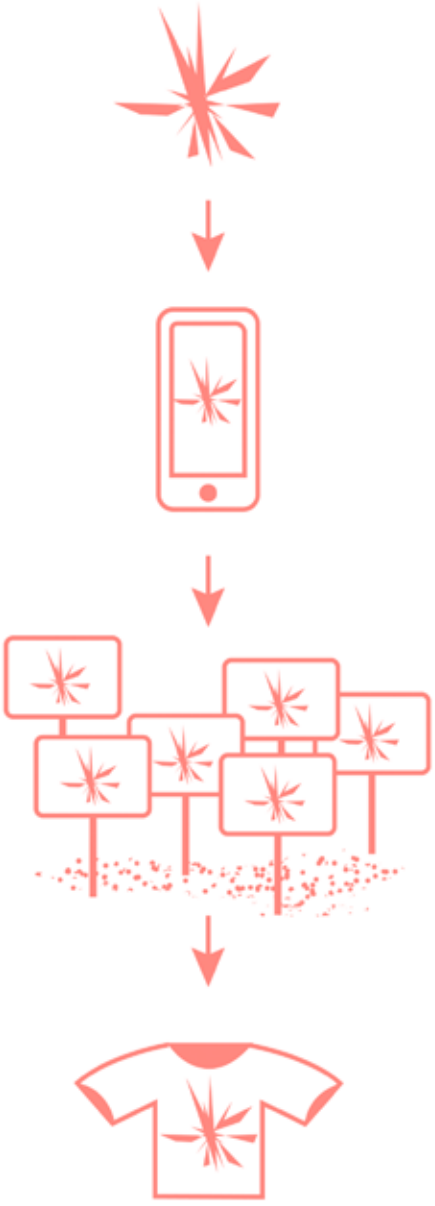
z wywiadów, wskazując na podobną prawidłowość. Nowy język sztuki „świata z nami" nie tylko nie powiela antropocentrycznej wizji „pana": zbioru pojedynczych bytów otoczonych zagrażającym im środowiskiem czy władających nim, lecz także – a może przede wszystkim – ujawnia jej absurdalność. W książce *Patyki, badyle* Zajączkowska powraca wielokrotnie do figury spojrzenia na człowieka z perspektywy ekosystemu i zamieszkujących go roślin, na przykład gdy pisze o fotografiach powojennej Warszawy: „Gdybyśmy przynajmniej część tego getta zostawili samemu sobie, stałby tam las"[28]. Rośliny ruderalne i synantropijne w przeciwieństwie do człowieka, sugeruje Zajączkowska, mogą żyć w każdych warunkach: „Zagajniki ruderalne. Wymiętoszone miastem kotłowiska chwastów i moczu. Oaza nędzy i żuli. Nawłoć późna, bylica pospolita, robinie, pokrzywy, klony jesionolistne, rzygi. Wszystkie korzenie w pustym szkle. Przechodzę przez środek tego **awangardowego piękna**"[29]; „Wszystko się zawaliło i rozsypało. Tylko one dadzą tu sobie radę, bo w swojej naturze mają nie oczekiwać za wiele, by nie zabijać, aby żyć"[30]. Nie-ludzkie istoty, w tradycyjnie antropocentrycznej wizji słabe i wymagające ochrony, okazują się silniejsze, bardziej samodzielne i długowieczne od gatunku ludzkiego, przystosowują się do niekorzystnych zmian otoczenia, nie potrzebują „opiekuna" ani „gospodarza".

Obieranie perspektywy roślin jest częstą figurą wyrażającą poszukiwanie stabilności, trwałości i odporności na zmiany geopolityczne albo punktu oparcia i czegoś stałego w obliczu ludzkiej zawieruchy. Świetnym przykładem może tu być jedno ze wspomnień zgromadzonych przez Karolinę Grzywnowicz w cyklu *Osobiste pomniki przyrody*, dotyczące nieistniejącego już dziś dębu rosnącego przy drodze z Sobótki do Sulistrowiczek: „W strasznych czasach wojny koło dębu przechodziły niekończące się kolumny uciekinierów z obu brzegów Odry. W styczniu 1945 roku nieprzyzwyczajone do gór konie, ciągnące wozy z dużym ciężarem, z trudem wdrapywały się na Górę Szubieniczną. Ludzie pomagali, pchając, tylko dąb spoglądał milcząco. Widział, jak płonął Wrocław. Ogień zbliżał się i dotarł do Będkowic. Radzieckie myśliwce strzelały do ludzi i żołnierzy niemieckich, niektóre pociski trafiały również w dąb. Zwycięzcy jeździli koło niego małymi wozami z okrzykiem «hurra» na ustach, a nocą przyjeżdżali do wiosek na szaber. Nasz dąb słyszał trzy różne języki: niemiecki, rosyjski i już od roku – polski. Później Dąb Szubieniczny musiał się przypatrywać, jak wyrzucają Ślązaków. Przepędzani z całym dobytkiem przechodzili koło niego, ostatni raz, już

28 U. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, Warszawa 2019, s. 71.

29 Tamże, s. 201, wyróżnienie A.K.

30 Tamże, s. 72.



rys. Maja Starakiewicz

na zawsze […]. Nie można go było wyrwać z korzeniami z ziemi, tak jak to robiono z ludźmi”[31].

Najbardziej rewolucyjne wydają się nie głośne okrzyki protestu, lecz właśnie te języki ekologiczne, które uczą pokory, bo pozwalają odwrócić perspektywę, podobnie jak w słynnym dziele *De revolutionibus orbium coelestium*, którego pierwszy człon tytułu stanowi źródłosłów pojęcia „rewolucja”. Pokazują one, że to nie Słońce kręci się wokół Ziemi: człowiek nie znajduje się ponad środowiskiem czy na zewnątrz lub obok niego, lecz w środowisku, wewnątrz niego i jest od niego słabszy, ale też od niego zależny, bo to ono przewyższa go swoją siłą przetrwania, zwłaszcza gdy dostosowuje się do warunków będących wynikiem ludzkich zniszczeń i poniechania. „Gdybyśmy umarli wszyscy, za kilkaset lat mogłaby tu być puszcza”[32] – pisze Zajączkowska o drobnych, pojedynczych listkach wyrastających na wielkiej, betonowej pustyni.

Przewidywanie wstrząsów

Twórcy wystawy *Floraphilia* przekonują, że sama obserwacja roślin może być źródłem „inspiracji dla działalności politycznej”, a przez to prowadzić do wieszczonej tu rewolucji: „Fascynuje ich odporność, zdolności adaptacyjne i komunikacyjne oraz obojętność wobec jakichkolwiek granic państwowych. [...] Ich tożsamość jest głęboko pluralistyczna: od korzeni będą-

31 S. Fuhrmann-Wróbel, *Jestem Niemką w Polsce. Fragment mojego życia*, przeł. D. Nowak-Oprzalska, Wrocław 2013, s. 59, cyt. za: K. Grzywnowicz, *Grün/Zielony. Baza osobistych pomników przyrody*, http://grun.wrocenter.pl/dab-szubieniczny-galgeneiche [dostęp: 26.04.2021].

32 U. Zajączkowska, *Patyki...*, dz. cyt., s. 205.

cych siedliskiem zdecentralizowanej inteligencji po łączące je z innymi organizmami relacje zależności. Czyż nie jest to panaceum na współczesny indywidualizm?”[33]. Również w dyskursie publicznym zauważalny jest duży wpływ terminów społeczno-politycznych na język ekologiczny: „[...] (ustrój ekologiczny, konstytucja ekologiczna, norma ekologiczna, tolerancja ekologiczna, edukacja ekologiczna, ekologiczny ruch społeczny), który ewokuje podobieństwa między sposobem zorganizowania życia roślin i zwierząt w środowisku oraz działaniami na rzecz ochrony przyrody a funkcjonowaniem państwa”[34]. W obu przypadkach mamy do czynienia z językowymi próbami upolitycznienia środowiska, niezależnie od tego, czy ma ono służyć ludzkiej rewolucji, czy przedłużeniu istniejącego już ustroju. Jak echo powraca dziś również określenie „zielona rewolucja”, popularne w kontekście nowych, nastawionych na ekologię polityk miejskich. Nazwa ta brzmi o tyle złowieszczo, że skompromitowały ją odwrotne od zamierzonych skutki pierwszej „zielonej rewolucji” – programu wsparcia rolnictwa z lat 60. XX wieku, który zamiast przyczynić się do eliminacji głodu w krajach najbiedniejszych i znoszenia nierówności społecznych, spowodował jeszcze większe dysproporcje między bogatymi a biednymi, doprowadził do większego uzależnienia rynków krajów Azji i Ameryki Południowej od Zachodu oraz zanieczyszczenia środowiska z powodu używania chemikaliów do uprawy roślin.

Według badaczki nowożytnych rewolucji ekologicznych, Carolyn Merchant, są one niewartościowanymi jednoznacznie pozytywnie czy negatywnie złożonymi procesami, „poprzez które różne społeczeństwa zmieniają swój stosunek do przyrody”[35]. Rodzą się one w wyniku „napięć między produkcją i ekologią, a także produkcją i reprodukcją”[36], ich efektem jest zaś nowy sposób wyobrażania sobie i konstruowania natury, zarówno w sensie materialnym, jak i tym dotyczącym wyobraźni symbolicznej i imaginarium[37]. Wiążą się one z „poważnymi przekształceniami w relacjach człowieka z nie-ludzką przyrodą”, zakładają zmianę materialnego środowiska i przemiany ekonomiczno-gospodarcze, ale też akceptację dla nowych form świadomości, idei, obrazów i światopoglądów dotyczących natury[38]. Z tych prawidłowości, a zwłaszcza relacji

33 Wystawa *Floraphilia. Rewolucja roślin*, dz. cyt.

34 M. Steciąg, *Słowa-klucze w ekologii...*, dz. cyt., s. 64.

35 C. Merchant, *The theoretical structure of ecological revolution*, „Environmental Review” 1987, t. 11, nr 4, s. 273, https://nature.berkeley.edu/departments/espm/env-hist/articles/27.pdf [dostęp: 29.04.2021].

36 Tamże.

37 Zob. C. Merchant, *Ecological Revolutions: Nature, Gender, and Science in New England*, Chapel Hill 2010.

38 Tamże, s. 265.

między kryzysem ekologicznym a reprodukcją, zdają sobie sprawę również osoby manifestujące na rzecz klimatu, jak Julia z Warszawy, która wyjaśniała: „Wzięłam udział w fali buntu, żeby zwrócić uwagę rządzącym na problem, który nas zabija. Wydają duże pieniądze na badania mające odpowiedzieć na pytanie: dlaczego Polki nie chcą rodzić. Szkoda, że nie wydają ich na to, by Polki miały gdzie żyć”[39].

Kierując się rozpoznaniami Merchant, trzeba by stwierdzić, że wywoływanie ekorewolucji jest dziś o tyle bezcelowe, że ta po prostu właśnie się dokonuje. Zapis jej językowego sejsmogramu jest wyraźny, z czego zdaje sprawę już samo natężenie ekologicznych drgań języka w wielu obszarach społecznych i artystycznych. W tym kierunku wyraźnie się też przemieszcza współczesna wyobraźnia symboliczna; w zasadzie we wszystkich wskazanych przez Merchant polach warunkujących zmianę widać mniej lub bardziej wyraźne rekonfiguracje. Przyglądanie się współczesnym językom ekologicznym, również to krytyczne i zdystansowane, może być konstruktywną podpowiedzią nie tyle, jak zmianę wywołać, ile jak na nią odpowiedzialnie reagować.

39 N. Frątczak, *Extinction Rebellion. Bunt, smutek, miłość i nadzieja. Cztery marsze przeszły przez miasto. Trwa Rebelia w miasteczku na Jazdowie*, „Gazeta Wyborcza” ze-wyruszaja-przez-miasto-spotkaja-sie-w-miasteczku.html [dostęp: 29.04.2021].

Abstrakt: W artykule przedstawiono panoramę współczesnych języków proekologicznych i zanalizowano mechanizmy ich działania, zwłaszcza w kontekście kryzysu klimatycznego. Autorka – posługując się metaforą sejsmografu – obserwuje zaangażowane społecznie sposoby mówienia o działaniu na rzecz zmiany w przestrzeni publicznej: aktywistycznej, artystycznej, w dyskursie publicznym, a ostatecznie zadaje pytanie o (nie)skuteczność współczesnych ekojęzyków i o to, czy są one symptomem nowej „zielonej rewolucji".

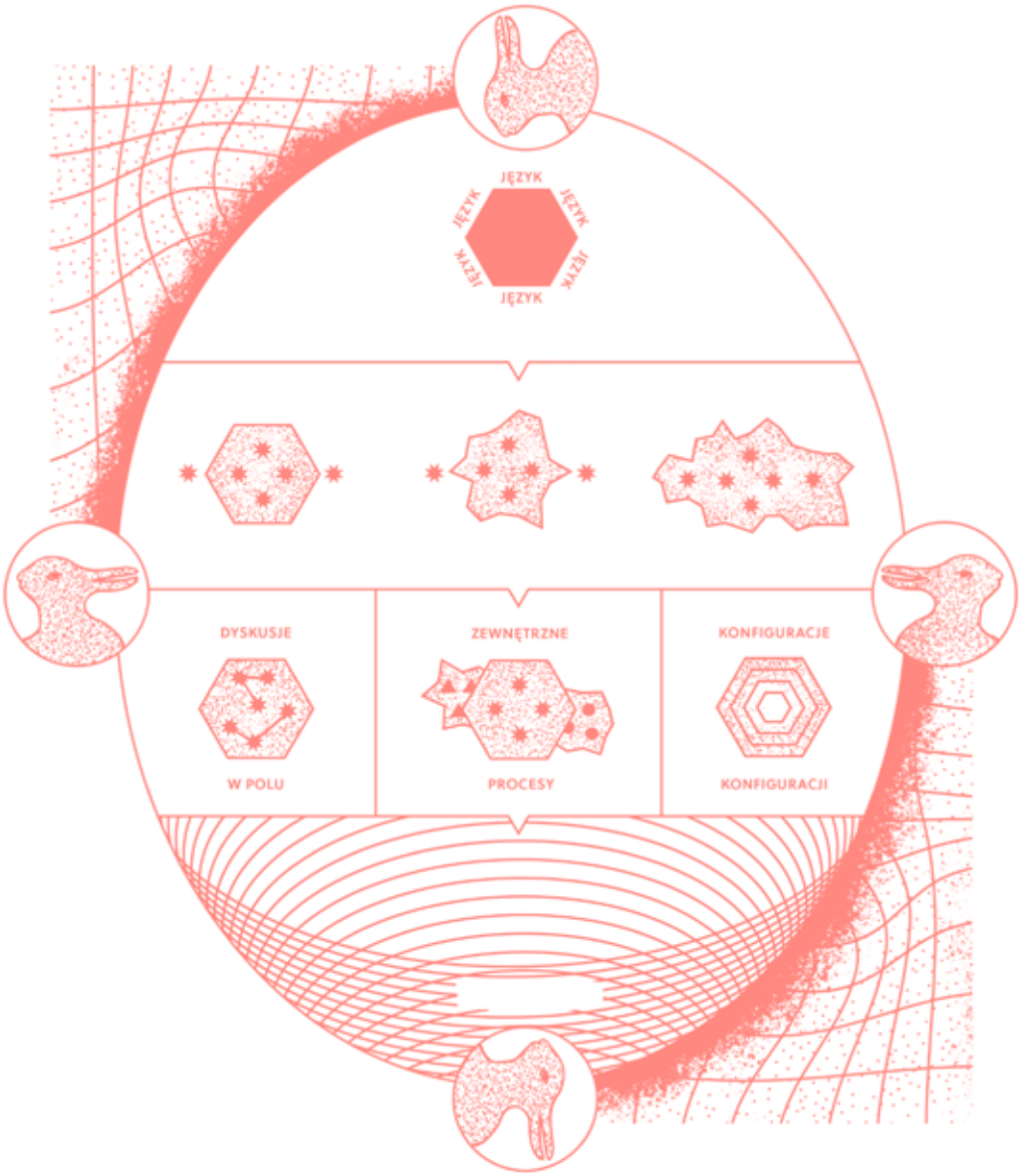
SŁOWA KLUCZOWE:
EKOLOGIA, KRYZYS KLIMATYCZNY, REWOLUCJA, JĘZYKI PROTESTU, JĘZYKI EKOLOGII

Abstract: The article presents a panorama of contemporary pro-environmental languages and analyses their mechanisms, especially in the context of the climate crisis. By using the metaphor of a seismograph, the author observes socially engaged ways of talking about action for change in public space: activist, artistic, in public discourse, and ultimately asks the question about the (in)effectiveness of contemporary eco-languages and whether they are a symptom of a new "green revolution".

KEYWORDS:
ECOLOGY, CLIMATE CRISIS, REVOLUTION, LANGUAGES OF PROTEST, LANGUAGES OF ECOLOGY

Bibliografia

- Bennett J., *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham – London 2010.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2.
- Extinction Rebellion, *Po co się buntować?*, https://rebellion.global/pl/why-rebel [dostęp: 24.04.2021].
- *Floraphilia. Rewolucja roślin*, wystawa, https://biennalewarszawa.pl/floraphilia [dostęp: 21.04.2021].
- Frątczak N., *Extinction Rebellion. Bunt, smutek, miłość i nadzieja. Cztery marsze przeszły przez miasto. Trwa Rebelia w miasteczku na Jazdowie*, „Gazeta Wyborcza" 2020, 5.09, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26271066,cztery-marsze-wyruszaja-przez-miasto-spotkaja-sie-w-miasteczku.html [dostęp: 29.04.2021].
- Grzywnowicz K., *Grün/Zielony. Baza osobistych pomników przyrody*, http://grun.wrocenter.pl/dab-szubieniczny-galgeneiche [dostęp: 26.04.2021].
- Klein N., *No logo*, przeł. H. Pustuła, Izabelin 2004.
- Klein N., *To zmienia wszystko. Kapitalizm kontra klimat*, przeł. H. Jankowska, K. Makaruk, Warszawa 2016.
- Krajewski M., *Dyskretna niezgoda. Opór i kultura materialna*, „Kultura Współczesna" 2010, nr 2.
- Kronenberg A., *Geopoetyka jako metodologia praktyczna – studia przypadków*, w: *Refleksja humanistyczna w planowaniu przestrzennym*, red. A. Wójtowicz, J. Paulinek, Warszawa 2019.
- Markiewicz M., *Zielony aktywizm w pułapce Kapitałocenu. Neoliberalna ekologia jako uprzywilejowanie*, „Anthropos?" 2019, nr 18.
- Merchant C., *Ecological Revolutions: Nature, Gender, and Science in New England*, Chapel Hill 2010.
- Merchant C., *The Theoretical Structure of Ecological Revolution*, „Environmental Review" 1987, t. 11, nr 4.
- Młodzieżowy Strajk Klimatyczny, Cieszyn, https://www.facebook.com/msk.cieszyn [dostęp: 24.04. 2021].
- Policht P., *Czarne słońce. Zwrot ekologiczny dawniej i dziś*, „Szum" 2019, nr 26.
- Stalpaert Ch., *This Body is in Danger! Ekologia, protesty i aktywizm w sztuce*, przeł. M. Chaberski, „Didaskalia" 2018, nr 143.
- Steciąg M., *Dyskurs ekologiczny w debacie publicznej*, Zielona Góra 2012.
- Steciąg M., *Słowa-klucze w ekologii i ich krytyka z perspektywy ekolingiwistycznej*, „Problemy Ekorozwoju – Problems of Sustainable Development" 2009, t. 4, nr 2.
- Trampe W., *Language and ecological crisis: Extracts from a Dictionary of Industrial Agriculture*, w: *The Ecolinguistics Reader. Language, Ecology and Environment*, red. A. Fill, P. Mühlhäuser, London – New York 2001.
- Turowski A., *Rewolucja, Rewolucja, Rewolucja*, „Sztuka i Dokumentacja" 2018, nr 19.
- *Z Urszulą Zajączkowską rozmawia Joanna Rajkowska*, https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/z-urszula-zajaczkowska-rozmawia-joanna-rajkowska [dostęp: 26.04.2021].
- Zajączkowska U., *Patyki, badyle*, Warszawa 2019.
- Zańko P., *Prowokacja kulturowa. Między sztuką a aktywizmem*, w: P. Zańko, *„Zabijemy was słowami". Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Warszawa 2012.



Kuba Szreder

O CZYM NIE SPOSÓB MÓWIĆ, O TYM NA PEWNO NIE NALEŻY MILCZEĆ, PRZYNAJMNIEJ NA ROZSZERZAJĄCYM SIĘ POLU SZTUKI

rys. Maja Starakiewicz

„O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć" – ta ostatnia teza dzieła *Tractatus logico-philosophicus* Ludwiga Wittgensteina jest radykalnym wyrazem filozoficznego sceptycyzmu co do możliwości wyrażenia wiedzy o rzeczywistości w logicznie spójnym języku. Mój tekst nie jest jednak wykładem historii filozofii analitycznej, lecz raczej esejem o teorii sztuki. Dlatego też Wittgensteinowski bon mot (który nieuchronnie tutaj spłaszczam) przytaczam jedynie jako dający do myślenia kalambur. Traktuję go niczym filozoficzną trampolinę dla rozważań o sposobach mówienia i myślenia o takiej sztuce, która wydarza się poza obrębem pola artystycznego. Nie jest to także tekst o języku rewolucji, a raczej wstępne rozważania o rewolucyjnych przemianach języka, którym posługuje się teoria sztuki. Postuluję tutaj, żeby zmieniać artystyczne formuły językowe i idące z nimi w parze praktyki kuratorskie w taki sposób, aby stawały się wehikułami rozszerzania pola praktyk i teorii artystycznych, a nie utwardzania jego granic. W moim przekonaniu te zmiany się dokonują, moje stanowisko nie jest głosem odosobnionym, a postulaty nie są jakoś szczególnie nowatorskie, wysuwane są – w różnych formach – od dekad.

Jednak język teorii artystycznej wciąż jest polem zmagań i konfliktów. Z jednej strony historycy oraz historyczki sztuki często korzystają z repozytorium socjologii czy etnografii, żeby lepiej uchwycić procesualny, społeczny wymiar procesów artystycznych. Krytyka artystyczna często uprawiana jest w bardziej empatycznych i refleksyjnych odmianach, których celem jest raczej zrozumienie wielowymiarowości sztuki niż jej pobieżna ocena. Praktyki kuratorskie są bardziej otwarte na to, co wydarza się poza radarami artystycznych instytucji, zadomawiając się w przestrzeniach hybrydycznych i traktując je z szacunkiem, a nie jako obszar kuratorskiego safari.

Z drugiej strony, wciąż mamy do czynienia z tendencjami przeciwnymi. Chociażby w ostatnich atakach na Galerię Labirynt w Lublinie prawicowi politycy zaczęli wchodzić w rolę arbitrów smaku, którzy wyrokują, co jest sztuką, a co za nią uznane być nie może. Zarzuty, że „coś nie jest sztuką, tylko wypowiedzią polityczną" bardzo często pojawiają się przy okazji różnych działań cenzorskich, jak to miało miejsce w krakowskiej Cricotece w czerwcu 2021 roku. W takich przypadkach odwołania do artystycznej autonomii idą w parze z ograniczaniem jej zakresu. W kuluarowych rozmowach przewijają się opowieści o tym, że jakaś instytucja czegoś tam nie wystawi, ponieważ nie uznaje tego za sztukę. Sztandarowym przykładem takiego siłowego domykania artystycznego pola są ostatnie „konsultacje" w sprawie ustawy o statusie artysty zawodowego. Tutaj język przybiera już konkretny wymiar norm prawnych, definicji i rozporządzeń, które mają wpływ na to, jakie grupy osób będą

miały dostęp do podstawowego systemu wsparcia socjalnego. Dyskusje toczą się o to, czy do zawodów artystycznych zaliczane mogą być artystki i artyści interdyscyplinarni, kuratorzy i kuratorki czy też osoby zajmujące się profesjonalnie pisaniem o sztuce. Te konflikty wskazują, jak ważne są, pozornie abstrakcyjne, rozważania o języku teorii artystycznej i jego rewolucyjnych przemianach.

Taka przemiana języka musi się wiązać z transformacją pola, w którym jest on umocowany – z pola zhierarchizowanego do struktur opartych na włączaniu różnorodności i wspierania wielości (osób, praktyk czy obiektów). Taka rewolucyjna zmiana nie jest możliwa do przeprowadzenia za pomocą czysto lingwistycznych środków. W myśleniu o rewolucyjnych przemianach języka i ich politycznej skuteczności nie można popadać w scholastyczne skrzywienie, które tak przenikliwie analizował Pierre Bourdieu w *Medytacjach pascaliańskich*[1]. Scholastycy – czy to akademicy, czy teoretycy – zbyt dużą wagę przywiązują do słów. W grach o akademickie uznanie spory terminologiczne są powiązane z walką o zasoby i stanowiska, stąd tak łatwo akademikom pomylić bitwy o słowa z realnymi zmaganiami społecznymi. W tych ostatnich czysto teoretyczne niuanse odgrywają drugorzędną rolę. Z drugiej strony wszyscy aktorzy społeczni działają w pewnym środowisku językowym, które nader często – idąc za Antoniem Gramscim – jest ukształtowane na wzór wartości wyznawanych przez klasę dominującą. Znajduje to swój wyraz w języku, którym posługują się także klasy zdominowane. Chociażby takie słowa, jak: „indywidualizm", „aspiracja", „populizm" czy „ludowy", mają wydźwięk pejoratywny lub pozytywny właśnie dlatego, że wpasowują się w system wartości specyficzny dla neoliberalnej sfery publicznej, w której aspiracyjni indywidualiści opiewani są na reklamowych megaboardach, a populistyczni trybuni ludowi obrzucani są medialnym błotem. W takim systemie wartości, który przeniknął do pola sztuki wraz z etosem wyższych klas społeczeństw burżuazyjnych, kolektywizm staje się wyzwiskiem czy określeniem sztuki słabej albo predykatem praktyk, które w ogóle za sztukę uznane być nie mogą (chociażby Claire Bishop wciąż propaguje tezę, że indywidualne autorstwo jest warunkiem możliwości zaistnienia jakiejkolwiek sztuki godnej tego miana[2]).

W każdym razie nie wystarczy inaczej nazwać mechanizmów władzy, żeby przestały funkcjonować. Dlatego, kiedy mówię tutaj o języku, mam raczej na myśli splot sposobów mówienia i myślenia, które są ściśle związane ze społecznymi praktykami, które znowu są wbudowane

1 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.

2 C. Bishop, *Sztuczne piekła: sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.

w mechanizmy podtrzymywania (czy podważania) społecznych hierarchii. Wychodząc z tego założenia, na warsztat biorę związki między teoretycznymi ujęciami takiej sztuki, która wydarza się poza polem sztuki, a praktykami kuratorskimi czy procedurami instytucjonalnymi, które są związane z jej wystawianiem i wspieraniem.

Światy sztuki i ich reguły

Granice pola sztuki są wyznaczane i utrzymywane za pomocą komentarzy oraz dyskursów generowanych i powielanych przez ekspertów, takich jak estetycy, historycy czy krytycy sztuki. W efekcie ich dyskursywnej aktywności niektóre zjawiska (jak Duchampowski urynał) są uznawana za wiekopomną sztukę, coś innego zaś za sztukę uznawane już nie jest (np. modele motylich skrzydeł wykonywane kolektywnie przez ekoaktywistki) lub uznawane jest za sztukę złą (m.in. reprodukcje dawnych mistrzów sprzedawane w supermarketach budowlanych czy w malowniczych centrach starych miast). Społeczne reguły rządzące budowaniem takiego wykluczającego nomosu (zbioru prawideł, często nieskodyfikowanych) pola sztuki są dogłębnie analizowane i przystępnie przedstawione przez Bourdieu w jego klasycznej książce *Reguły sztuki*[3]. Jednym z dyskursywnych narzędzi władzy ekspertów jest tworzenie takich definicji sztuki, które mają moc odróżnienia prawdziwej sztuki od tego, co nią nie jest, miernych kopii od oryginału, a sztuki dobrej od złej. W niniejszym tekście nie tropię artystycznych esencji, które określałyby Istotę Wielkiej Sztuki, właśnie z tej przyczyny, że takie koncepcje są zazwyczaj niepokojąco blisko związane z preferencjami czy praktykami ich propagatorów (wielką sztuką jest to, czym sam się zajmuję, czy to, co sama lubię).

Zamiast tego przyjmuję pragmatyczną postawę badawczą, której zręby sformułowane zostały przez wybitnego socjologa światów sztuki Howarda S. Beckera. W iście wittgensteinowski sposób radzi on, żeby przy analizie światów sztuki brać pod uwagę zjawiska marginalne, których status artystyczny jest niepewny, ponieważ w innym wypadku ryzykujemy albo definicję zbyt szeroką, albo zbyt wąską[4]. W drugim przypadku powielamy jedynie mechanizmy eksperckiego wykluczenia zamiast poddawać je w wątpliwość. W tym pierwszym zaś arbitralnie przypisujemy status sztuki temu, co nią raczej nie jest. Najbardziej nawet rozproszone światy sztuki nie obejmują przecież całego życia społecznego. Zawsze jest coś, co sztuką nie jest, a praktyki artystyczne stanowią wręcz jedynie niewielki wycinek tego, co społeczne. Mimo że zdarza-

3 P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

4 H.S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley (CA) – London 1984, s. 37–38.

ją się piekarnie powstające jako projekty artystyczne, jak Homebaked w Liverpoolu, zainicjowana przez Jeanne van Heeswijk[5], to jednak przytłaczająca większość osób na świecie piecze chleb bez żadnego związku z jakimkolwiek światem sztuki (na szczęście). Chociaż warto zauważyć, że samo pieczenie i konsumowanie chleba – jak wskazuje ostatni wysyp piekarni rzemieślniczych – może polegać na podobnych mechanizmach budowania marki, mody czy wartości jak te, które powodują, że niedopieczone projekty absolwentów akademii artystycznych zaczynają być sprzedawane i kupowane niczym świeże bułeczki.

Skupienie się na działaniach marginalnych, o hybrydycznym, niepewnym statusie pozwala Beckerowi na bieżąco uchwycić procesy zmiany społecznej. Różne działania zaczynają być uznawane za praktykę artystyczną, jak chociażby występy DJ-ów, którzy ze zwykłego „puszczania płyt" awansowali do najbardziej rozpoznawanych artystów sceny klubowej. Coś przestaje nią być, jak rzemieślnicza praca malarzy pracujących w jednej z artystycznych fabryk wytwarzających dzieła artystów z górnej półki, do których nie mają żadnych autorskich praw. Jednak skupienie się na działaniach marginalnych nie oznacza, że należy porzucić analizę mechanizmów władzy, które powodują, że niektóre światy sztuki cieszą się wyższym statusem i dostępem do zasobów niż inne. Jak podkreśla Becker na późniejszych stronach swojej książki, estetycy biorą aktywny udział w zmaganiach o społeczny szacunek, przypisując różnym artystycznym zjawiskom predykat sztuki, a także wydając werdykty o wartości różnych praktyk artystycznych[6]. Z dezynwolturą muzyka jazzowego (którym zresztą faktycznie był) Becker pisze w dosyć przewrotny sposób o paradoksach tych zmagań na polu estetycznej teorii. Otóż nazwanie czegoś „sztuką" jest niezbędne jedynie wtedy, jeżeli walczy się o dostęp do zasobów i prestiżu powiązanych ze statusem sztuki wysokiej. Może być jednak zupełnie niepotrzebne, ponieważ zazwyczaj można zrobić to samo, w ogóle nie używając słowa „sztuka". Mobilizuje się wtedy zasoby za pomocą innych sieci kooperacji, które pozwalają ludziom na wytwarzanie, przekazywanie, podziwianie czy używanie czegokolwiek, co zostanie przez nich w danym momencie uznane za artystycznie wartościowe[7].

Językowe pogranicza

W przeprowadzaniu takiej oddolnej socjologii emergentnych światów sztuki za filozoficzną dźwignię służyć może inne popularne

5 S. Jones, *Becoming homebaked*, „Stages" 2014, nr 2, www.biennial.com/journal/issue-2/becoming-homebaked [dostęp: 19.04.2021].

6 H.S. Becker, *Art Worlds*, dz. cyt., s. 133.

7 Tamże, s. 133–137.

Wittgensteinowskie powiedzenie o granicach języka, które jednocześnie są granicami postrzeganego świata. Filozofia ta zresztą przyświeca pragmatycznemu, socjologicznemu przedsięwzięciu Beckera, który język uznaje nie tyle za opis rzeczywistości, ile raczej za sposób jej wytwarzania. Koncepcja gier językowych, wedle której znaczenia słów pozostają w zwrotnej relacji ze społecznymi praktykami oraz – w najszerszej perspektywie – z granicami społecznego uniwersum, jest punktem centralnym tak zwanej hipotezy Sapira-Whorfa, stworzonej ok. 1930 roku przez dwóch amerykańskich antropologów i lingwistów: Edwarda Sapira i Benjamina Lee Whorfa. Hipoteza ta mówi o nierozerwalnym związku między nieuświadomionymi strukturami języka a systemami postrzegania oraz oceniania świata[8]. W swojej radykalnej wersji językowego determinizmu i ontologicznego relatywizmu prowadzi do dosyć wypaczonej koncepcji solipsyzmu społecznego (każda grupa językowa ma „swoją" rzeczywistość). Uniemożliwia to zrozumienie procesów hybrydyzacji, zmiany, przenikania, tłumaczeń, nauki nowych języków czy ewolucji systemów językowych, które są przecież fundamentalną składową życia społecznego. W wersji uwspółcześnionej, o wiele bardziej produktywnej dla moich rozważań o teorii sztuki, wskazuje ona na subtelne relacje między językiem używanym do opisu świata, systemami percepcji oraz praktykami społecznymi, które są w ten sposób umożliwiane. Tak więc chociażby ludy inuickie, żyjące za kołem podbiegunowym, mają kilkanaście różnych określeń na rodzaje i barwy śniegu, które są w stanie dostrzec, precyzyjnie opisać, uzasadnić. To językowe bogactwo jest fundamentem różnych praktyk społecznych umożliwiających przetrwanie w środowisku, które Europejczycy postrzegają jako białe pustkowie. Językowo umocowane inuickie pasmo percepcji jest po prostu szersze niż Europejczyków.

Piszę o tym po to, żeby ponownie wrócić do językowych zwyczajów ludów sztuki, które – jak to określił Bourdieu – otaczają artystów czcią podobną do tej, jaką magików darzą grupy tubylcze, a dzieła sztuki traktują niczym fetysze – przedmioty obdarzone społeczną mocą[9]. Mówienie o sztuce – w postaci czy to pochlebnych, czy negatywnych komentarzy – służy wytwarzaniu i podtrzymywaniu artystycznej wartości dzieł oraz ich twórców; jest sposobem na to, żeby – jak to mówi Luc Boltanski – zwykła rzecz zamieniła się w dzieło, a nawet w ikonę, nabierając wartości ekspozycyjnej, zagęszczając tym samym swoją aurę[10]. Z kulturą komentarza powiązane są rytuały kanonizacji (artystów oraz

8 B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.

9 P. Bourdieu, *Reguły sztuki*..., dz. cyt., s. 260–68.

10 L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadżijewa, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej*

artystek) czy codziennej celebracji (dzieł sztuki), w efekcie których niektórzy artyści są podziwiani, a ich wystawy przyciągają tłumy, inni zaś zostają sam na sam z własnym resentymentem. Ten tradycyjny system budowania wartości artystycznej ulega jednak dekompozycji. Jak argumentuje Boltanski, w coraz bardziej urynkowionym obiegu krytycy sztuki zostali zdegradowani z pozycji proroków artystycznej wartości do roli komentatorów sportowych czy doradców giełdowych. Pozostało im komentowanie dokonań wielkich graczy: kolekcjonerów, inwestorów, galerzystów, wielkich kuratorów i artystycznych celebrytów, bez wpływu na podejmowane przez nich decyzje. Co ciekawe, o ile symboliczna ważność pojedynczych głosów krytycznych uległa osłabieniu, to rola teorii artystycznej – jako wyznacznika granic świata sztuki – się wzmocniła.

Jest to jeden ze skutków rewolucji konceptualnej z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, w efekcie której wyznacznikiem wielkiej sztuki przestała być artystyczna forma, a zostało raczej jej umiejscowienie w świecie sztuki, jak o tym pisał Arthur C. Danto[11]. To właśnie dzięki atmosferze artystycznej teorii i znajomości historii sztuki, jak lakonicznie zdefiniował świat sztuki Danto, urynały stają się fontannami, czarne kwadraty – suprematystycznymi majstersztykami, monochromy są sprzedawane za miliony, a dmuchane króliczki robione z lśniącej blachy uznawane są za dzieła ikoniczne. Nawet po pięćdziesięciu latach taka sytuacja budzi resentyment wśród kadr dydaktycznych artystycznych akademii, przyzwyczajonych do starego porządku świata, w którym artysta jest świętym, dzieło – objawieniem, a krytyk – jego prorokiem.

Domorosłe urządzenie cyrkulacji działa w powolnym rytmie konsekracji, która często następuje dekady po stworzeniu dzieła. Pozwala to na zachowanie poczucia własnej wartości artystom, których prace nie mają żadnej wartości w systemach opartych na spekulacji, błyskawicznym wyławianiu potencjalnie drogocennych dzieł i agresywnym podbijaniu ich wartości. Towarzyszy temu nostalgiczne odgrywanie konsekracyjnych rytuałów przez zastępy historyków i krytyków sztuki, których indywidualna rola w systemie zorientowanym bardziej rynkowo jest znikoma. Byłoby to nawet zabawne, gdyby nie fakt, że poczucie utraty własnego znaczenia bywa kompensowane jeszcze bardziej zażartą obroną dyskursywnych opłotków artystycznego poletka. Niezależnie bowiem od wykształconego w procesie wieloletniego treningu zmysłu estetycznej gry z płaszczyzną, formą czy kolorem, język opisu eksperymentów estetycznych wciąż bywa

---

kreatywności, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, J. Szreder, Warszawa 2011, s. 17–49.

11 A.C. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.

Proces rozszerzania się pola sztuki można zrozumieć raczej jako proces wyłaniania się różnorodnych światów sztuki. Część z nich powstaje w efekcie wewnętrznych przemian i dyskusji w obrębie pola, w efekcie których wyłaniają się praktyki dysydenckie. Na przykład w ten sposób wyłoniły się środowiska propagatorów i propagatorek nowej sztuki publicznej na przełomie lat 80. i 90 XX wieku[14]*. Inne światy sztuki wyłaniają się w efekcie procesów zewnętrznych wobec reguł pola sztuki. Tak chociażby wczesna sztuka internetu powstawała na przecięciu środowisk hakerskich, cyfrowych laboratoriów, centrów sztuki i akademii artystycznych.*

14 M. Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (MA) 2002; S. Lacy (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle (WA) 1995.

czarnobiały, oparty na językowych kliszach i zero-jedynkowych kategoriach, mających na celu raczej rozróżnienia niż inkluzje. Dobra sztuka i zła sztuka. Wielka sztuka i nie-sztuka. Moja sztuka i kolektywne badziewie. Są to kategorie-narzędzia używane w celu podtrzymywania poczucia (własnej) wartości przez wyznaczenie obszaru, który można uznać za własny. Jednak tam, gdzie ludy sztuki widzą jedynie białą pustkę, która niczym niezamalowane płótno czeka na artystowski gest, praktycy sztuki poza sztuką – ci bywalcy artystycznego wieloświata – widzą bogate uniwersum migoczące tysiącami barw.

Rozszerzające się pole sztuki

Język teorii artystycznej bazujący na wykluczeniu coraz bardziej się zacina, nie będąc w stanie uchwycić dynamicznego procesu rozszerzania się pola sztuki oraz jego odgórnej dekompozycji. Jak pisze o tym Karen van der Berg, zapożyczając koncepcję rozszerzonego pola sztuki ze znanego eseju Rosalindy Krauss[12], granice pola sztuki zaczęły się rozmywać już w latach 60. XX wieku w efekcie wyłaniania się nowych form artystycznych, takich jak: nowa dematerializacja dzieła sztuki, happening, performans, sztuka publiczna, sztuka aktywistyczna, estetyka relacyjna czy artystyczna praktyka społeczna[13]. Nie mieszczą się one w konwencjach kompleksu galeryjno-wystawienniczego, który zresztą, począwszy od lat 70., ulega daleko posuniętej konsolidacji wraz z wyłonieniem się globalnego rynku sztuki, domów aukcyjnych, międzynarodowych targów sztuki, korporacyjnych muzeów i dużych biennale.

Warto podkreślić, że rozkład romantycznych fantazmatów, idealizujących wolność twórczą, samotność pracy artystycznej i odrębność artystycznego studio, jest raczej pochodną nacisku z góry niż spoza pola, z racji na niewiarygodną wręcz presję domów aukcyjnych i megagalerii, które obracają przedmiotami artystycznymi wytwarzanymi w artystycznych fabrykach prowadzonych przez artystów-celebrytów-menadżerów. Korzystają one z konwencji romantycznych (aura dzieła i wyjątkowość twórców) w celu generowania i spekulowania cenami dzieł sztuki. Warto o tym procesie pamiętać, mówiąc o nieadekwatności języka sztuki, który powstał po to, żeby opisywać unikatowe oryginały czy wiekopomne dzieła, a teraz jest wykorzystywany do pisania prospektów reklamowych wielkich domów aukcyjnych. Wiadomo, że w kraju nad Wisłą brzmi to niczym społeczna fikcja z alternatywnego uniwersum. Przecież nawet największe lokalne galerie są pionkami na globalnym polu, a najlepiej

12 R. Krauss, *Sculpture in the expanded field*, "October", t. 8, wiosna 1979, s. s. 30-44.

13 K. van der Berg, *Fragile productivity: Artistic activities beyond the exhibition system*, w: *Art Production beyond the Art Market?*, red. K. van den Berg, U. Pasero, Berlin – New York 2013, s. 45–71.

się sprzedający artyści wciąż zgrzebnie malują obrazy w zaciszu swoich pracowni. Jednak – analizując potoczną mowę artystycznych ludów – warto brać pod uwagę zachodzące globalnie procesy, ponieważ wpływają na leksykę i składnię, którymi ludzie sztuki się posługują.

Wracając jednak na rozszerzające się pole sztuki, nie należy go sobie wyobrażać jako wyrazistego obszaru, który następnie się rozszerza na inne przestrzenie społeczne. Jest to wizja bardzo uproszczona, która weszła do wulgaty teorii artystycznej. Ten światopogląd w pełni wyraża Andrea Fraser, jedna z najbardziej wpływowych reprezentantek krytyki instytucjonalnej[14]. W jej rozumieniu świat sztuki jest niczym wszystkożerny moloch, który w paliwo własnej ekspansji zamienia to, co sztuką nie jest, swoje własne alternatywy czy też wszelkie formy krytyki, dokonując ich instytucjonalizacji. Wizja ta nie oddaje wielowarstwowej rzeczywistości raptownie rozszerzającego się artystycznego uniwersum.

Proces rozszerzania się pola sztuki można zrozumieć raczej jako proces wyłaniania się różnorodnych światów sztuki. Część z nich powstaje w efekcie wewnętrznych przemian i dyskusji w obrębie pola, w efekcie których wyłaniają się praktyki dysydenckie. Na przykład w ten sposób wyłoniły się środowiska propagatorów i propagatorek nowej sztuki publicznej na przełomie lat 80. i 90 XX wieku[15]. Inne światy sztuki wyłaniają się w efekcie procesów zewnętrznych wobec reguł pola sztuki. Tak chociażby wczesna sztuka internetu powstawała na przecięciu środowisk hakerskich, cyfrowych laboratoriów, centrów sztuki i akademii artystycznych. Działania art-aktywistyczne są równie mocno zakorzenione w ruchach protestu i ich wernakularnej plastyce, jak i w tradycjach awangardowych. Takie światy sztuki przypominają bąbelki na fali społecznego oceanu: niektóre z nich unoszą się i płyną wraz z prądem polityczno-ekonomicznych trendów, inne zaś – ulotne niczym motyle skrzydełka – pękają tuż po zaistnieniu, zasilając kolejne efemeryczne konfiguracje. Ten wielowiat można sobie wyobrazić, wykorzystując bardziej kosmologiczne metafory, jako galaktykę różnych układów społecznych, w centrum której tkwi gigantyczna czarna dziura kapitalistycznego rynku sztuki. Albo też – idąc tropem Gregory'ego Sholette'a – można myśleć o tych emergentnych światach sztuki jako o „artystycznej ciemnej materii"[16].

14 A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, w: *Institutional Critique and After*, red. J.C. Welchman, Zurich 2006, s. 123–137; A. Fraser, *L'1%, C'est moi*, „Texte zur Kunst" 2011, nr 83, s. 114-126.

15 M. Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (MA) 2002; S. Lacy (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle (WA) 1995.

16 G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London – New York 2011.

Odgrywa ona fundamentalną rolę w podtrzymywaniu spoistości artystycznego uniwersum pomimo swojej niewidoczności, reprodukowanej za pomocą rytuałów dyskursywnego wykluczenia (coś nie jest uznawane za sztukę, coś jest sztuką słabą). Być może jednak najlepiej sobie wyobrazić te światy sztuki jako kłącze czy grzybnię, posiłkując się znanymi pojęciami-metaforami Felixa Guattariego i Gillesa Deleuze'a[17]. Taka niewidoczna grzybnia jest kolebką rozrastającej się wielości artystycznych światów; jej odnogi mogą zaplatać się wokół korzeni scentralizowanego pnia artystycznego głównego nurtu – czerpać z jego tradycji czy wykorzystywać generowane na nim idiomy – które niczym humus metabolizowane są w procesach oddolnej twórczości. Na pewno wiadomo, że tych światów jest wiele i że część z nich przybiera także dosyć tradycyjne formy (np. kółko niedzielnych malarzy amatorów, którzy uprawiają tradycyjnie pojmowaną sztukę), ale też część z nich eksperymentuje z nowymi formami estetycznymi.

Kartografię tego artystycznego wieloświata zarysowuje kolektyw Basekamp w książce-atlasie *Plausible Art Worlds*, która podsumowuje ich wieloletnie badania oddolnych światów sztuki rozsianych po całym globie[18]. Nawiązując bezpośrednio do myśli Howarda S. Beckera i w opozycji do ekspansjonistycznych koncepcji Andrei Fraser, piszą, że takie światy ustanawiają własne, relatywnie autonomiczne środowiska wytwarzania i podtrzymywania sztuki. Nadawanie wartości odbywa się w nich poza językowymi konwencjami sztuki głównego nurtu.

Królikokaczki dyskursu, czyli język sztuki w epoce postartystycznej

Klucza do zrozumienia kompozycji tego artystycznego multiwersum dostarczają nam królikokaczki – stworzonka umiłowane przez Ludwiga Wittgensteina. Królikokaczka, jak to opisuje Sebastian Cichocki, jest znaną percepcyjną iluzją, która po raz pierwszy pojawiła się w 1892 roku na łamach niemieckiego pisma satyrycznego „Fliegende Blätter"[19]. Jest to obrazek zwierzątka, które zależnie od kąta widzenia wygląda jak kaczka albo królik. Wytrawni miłośnicy i miłośniczki tej zabawy widzą już kaczkokróliki – obrazek, który jest w tym samym momencie i kaczką i królikiem. Królikokaczka pojawia się na łamach tego eseju nie jako wittgensteinowski refren, ale raczej dlatego, że widnieje na sztandarach Konsorcjum Praktyk Postartystycznych (KPP; w sensie dosłownym w 2018

17 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, [b.tłum.], Warszawa 2016.

18 Basecamp Group & Friends, *Plausible Artworlds*, [b.m.] 2013.

19 S. Cichocki, *And you may find yourself living in the post-artistic times*, „Revista-ARTA" 2020, nr 44–45, s. 61.

roku na antyfaszystowską demonstrację z okazji 11 listopada KPP przyniosło sztandar z wyszytą królikokaczką). To właśnie doświadczenie KPP zakotwicza moje dywagacje, skądinąd akademickie, w życiowej praktyce. Królikokaczka została adoptowana przez KPP, ponieważ jest wizualnym odwzorowaniem percepcyjnej migotliwości najlepiej oddającej atmosferę artystycznego pogranicza, tej sfery przejścia, w której coś czasami miga nam jako sztuka, czasami jako praktyka nieartystyczna, a czasami jako dwie rzeczy na raz – zarówno jako sztuka, jak i nie-sztuka. Niekiedy jest obrazem, a niekiedy demonstracją obrazów; może też być artystycznym performansem, który jest jednocześnie aktywistycznym protestem. Dobrym przykładem takiego migotania są demonstracje motyli, które w drugiej dekadzie XXI wieku współorganizowała Cecylia Malik razem z Kolektywem Modraszek w obronie krakowskiego Zakrzówka. Mogą być one uznane za akcję hybrydyczną, która w mistrzowski sposób łączy aktywistyczne zaangażowanie z wyobraźnią plastyczną. Z drugiej strony potencjał takich działań może być pomniejszany przez ich uznanie za ludowe dziwadło, sztukę słabą czy naiwną (taka zresztą przewijała się interpretacja w niektórych kręgach artystycznych). W tym drugim przypadku teorie estetyczne są używane do uzasadnienia kuratorskich wykluczeń: nie pokazujemy i nie wspieramy, bo przecież to jest „tylko" aktywizm albo po prostu „słaba" sztuka. Jeżeli jednak wyjdzie się poza te ograniczenia, Kolektyw Modraszek czy praktyki artystyczne Malik za nim stojące może być uznany za nader ciekawy przykład praktyki usytuowanej na pograniczach rozszczelniającego się pola sztuki. Ten potencjał – który ginie w języku zero-jedynkowym – ujawnia się dzięki zastosowaniu ram językowo-percepcyjnych, które pozwalają na jego zauważenie i opis. Rozszerzone ramy teoretycznej wyobraźni uzasadniają progresywne praktyki kuratorskie, takie jak zorganizowanie przez krakowski Bunkier Sztuki wystawy *Rezerwat Miasto* w 2013 roku. Idąc na wskroś konwencji wystawy monograficznej, w ramach „swojej" wystawy Cecylia Malik zainicjowała między innymi kolektywną akcję *Warkocze Białki*, która w kolejnych latach stała się zaczynem, z którego wyrosły Siostry Rzeki – hydrofeministyczny kolektyw sprawnie funkcjonujący do dziś. Tak właśnie brzydkie kaczątka (za jakie – niesłusznie – były przez niektórych uznawane kolektywne działania Malik) ewoluują w sfory królikokaczek.

Podsumowując, praktyki nazywania związane są z poszerzaniem (albo zawężaniem) pola możliwości. Uzasadniają działania kuratorskie czy procedury instytucjonalne, które już w bardzo konkretny sposób nastrajają systemy wsparcia tak, żeby kanalizować społeczne zasoby do praktyk uznanych za wartościowe. Dlatego właśnie, kiedy razem z Sebastianem Cichockim kuratorowaliśmy wystawę *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* (2016, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), równie dużo

czasu poświęciliśmy znajdowaniu różnych przykładów praktyk postartystycznych, jak i pracy nad językiem, który pozwoliłby nam na uchwycenie tego pola w procesie oddolnego pączkowania. Nasz domorosły leksykon – z hasłami takimi, jak: epoka postartystyczna, muzeum 3.0, ciemna materia, kompetencje artystyczne czy skala 1: 1 – zajmował na wystawie centralną pozycję. Był wydrukowany w formie dużoformatowych ściennych zrywek i wystawiony na pierwszej (i jedynej nieruchomej) ścianie wystawy. Wykorzystywany był też do opisów wszystkich wystawianych przez nas praktyk postartystycznych i stanowił dyskursywny rdzeń hipertekstowego katalogu wystawy, umieszczonego na – wciąż dostępnej – stronie projektu www.makinguse.artmuseum.pl.

Naszym mottem stał się – wielokrotnie już przeze mnie przytaczany przy innych okazjach – pasaż z eseju *Sztuka w epoce postartystycznej* Jerzego Ludwińskiego: „Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w coś zupełnie innego, coś, czego nie potrafimy już nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości”[20].

Esej Ludwińskiego zainspirował koncepcję praktyk postartystycznych, o których on sam jednak nie pisał. Zajmowała go sztuka niemożliwa, tworzona w kontekście implozji panującego porządku artystycznego. Wieszczył nastanie epoki postartystycznej w efekcie szalonego nawarstwiania się kolejnych awangardowych zwrotów, których areną były lata 60. i 70. xx wieku. Ludwiński zauważał wielość pączkujących idiomów artystycznych, które wlewają się w rzeczywistość pozaartystyczną, stając się estetycznym klejem wypełniającym puste przestrzenie społeczne, pozostawione przez zawężanie się coraz bardziej zbiurokratyzowanych i oddzielonych eksperckimi barierami dziedzin ludzkiej myśli, jak technika, nauka, myśl społeczna czy humanistyka. Już w latach 70. zauważał, że sztuka straciła własne, autonomiczne miejsce społeczne, ale też widział w tym okazję do twórczej fuzji z innymi obszarami ludzkiej działalności. To właśnie ta ziemia niczyja, społeczny nieużytek wypełniony estetycznym klejem, jest naturalnym habitatem postartystycznych królikokaczek.

Królikokaczki zostały zaadoptowane przez KPP z racji na ścisłe teoretyczne związki z innym pojęciem kluczowym dla zrozumienia lingwistycznego uniwersum postsztuki. Mowa tutaj o skali 1: 1, pojęciu wprowadzonym przez Stephena Wrighta w jego przełomowej książeczce *W stronę leksykonu użytkowania*[21]. Skala 1: 1 oznacza praktyki o po-

20 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, w: tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań – Wrocław 2009, s. 66.

21 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, Warszawa 2014.

dwójnej ontologii, czyli takie, jakie mają wymiar artystyczny, ale których konceptualny i wyobrażeniowy potencjał jest realizowany w rzeczywistej skali społecznej. Królikokaczkę można postrzegać jako królika albo kaczkę naprzemiennie czy też wprowadzić się w stan lingwistyczno-percepcyjnego migotania, kiedy widać, że jest zarówno jednym, jak i drugim naraz. Podobnie projekty tworzone w skali 1 : 1 mogą być wystawiane i opisywane jako sztuka; mogą też być mylone ze „zwykłymi" praktykami społecznymi albo uznawane za pełnoprawne obywatelki postartystycznego multiwersum. Za przykład weźmy Company Drinks z Londynu, założone w 2015 roku przez Kathrin Böhm, artystkę wizualną i feministyczną przedsiębiorczynię[22]. Company Drinks jest jednocześnie sprawnie działającym przedsiębiorstwem społecznym i praktyką artystyczną, która jest wystawiana w instytucjach artystycznych na całym świecie, opisywana w tekstach teoretycznych czy recenzowana w pismach o sztuce. Jednak jej królikokacza migotliwość jest trudna do uchwycenia przez klasyczne urządzenia wystawiennicze, które – w swojej niezrewolucjonizowanej wersji – mają tendencję do zamieniania wszystkiego w „zwykłą" sztukę przez oddzielenie zbioru wystawianych obiektów od tego, co sztuką nie jest. Ale te reguły – jak każde ludzkie konwencje – można nagiąć, podważyć, przenicować. Chociażby w przypadku *Robiąc użytek* Company Drinks było zaprezentowane w całej swojej ontologicznej dwuznaczności. W części ekspozycyjnej wystawiony był zestaw produktów Company Drinks. Estetycznie zaprojektowane butelki samorobnej koli i napojów gazowanych, z których każda jest dokumentacją performansu społecznego, w efekcie którego powstają, były pokazane pod sterylną, szklaną gablotką, zgodnie ze wszystkimi regułami sztuki wystawienniczej. Jeżeli osoba odwiedzająca wystawę przeszła przez ogród zimowy, który był jej częścią, i zawitała do naszego otwartego biura (z miejscami pracy dostępnymi dla wszystkich odwiedzających), była częstowana tymi samymi napojami, które przed chwilą mogła oglądać pod wystawienniczym kloszem. Były one także serwowane na różnych spotkaniach: seminariach, wykładach i warsztatach, stając się punktem wyjścia do niekończących się rozmów o sztuce, nie-sztuce, skali 1 : 1 i meandrach życia w epoce postartystycznej.

Na tym przykładzie widać, że teoria postsztuki tworzona jest w praktycznym zwarciu. Z lingwistyczną materią majsterkuje się *ad hoc* w odpowiedzi na zaistniałą potrzebę. Tworzy się pojęciowe wihajstry służące do echolokacji praktyk, które w zero-jedynkowym języku sztuki uznawane są za sztukę słabą albo niesztukę, tym samym blokując drogę do uzyskania instytucjonalnego wsparcia czy też należnego takim praktykom miejsca w podziale społecznych zasobów.

22 K. Böhm, M. Pope, *Company: Movements, Deals and Drinks*, Heijningen 2015.

Trzeba podkreślić, że migotliwość postartystycznego spektrum nie jest łatwa do oddania w języku używanym przez osoby o czarno-białej wizji. Jak to rzucił Aleksy Wójtowicz w trakcie jednej z naszych dyskusji na seminarium poświęconym sztuce poza sztuką: języki Wrighta czy Ludwińskiego wydają się dziwaczne i niezrozumiałe, ponieważ próbują wytłumaczyć trzeci wymiar w języku stworzonym przez stworzenia operujące w dwóch wymiarach. Dlatego Wright w *W stronę leksykonu użytkowania* nagina hegemoniczny język teorii sztuki – na którym swój ślad pozostawiają i w którym osadzone są gmachy pojęciowe europejskiego modernizmu – z jego kultem autorstwa, bezinteresownego zainteresowania, estetycznego oglądu, fetyszyzacji dzieł czy fiksacją na atrybucji i własności. Pisze o hakowaniu, kłusownictwie, pokłosiu, użytkowaniu i robieniu rzeczy razem. Jest to język przechwyceń i nieciągłości, język dżudoki – ucieczkologa, który wykorzystuje siłę języków hegemonicznych przeciw nim samym. Stosując kalambury i językowe przechwyty, wymyka się wrażym przejęciom przez strażników artystycznej czystości, językowych purystów i komanda ekspertokracji.

Językowe rewolucje a język rewolucji

Pierwszy numer „Elementów" poświęcony jest zagadnieniu języka rewolucji. Ja jednak – jak każda czytelniczka i każdy czytelnik zdążyli się zorientować – uchyliłem się tym razem od spełnienia rewolucyjnego obowiązku. Zamiast tego postarałem się zarysować dialektyczną perspektywę rozpadu tradycyjnych, wykluczających form języka sztuki oraz wyłaniania się nowych, bardziej włączających form językowych. Zająłem się majsterkowaniem przy teoretycznych narzędziach, które pozwalają nam na lepsze rozpoznanie procesów artystycznej emergencji – wyłaniania się nowych światów społecznych, które podtrzymują różnorodność artystycznej wyobraźni i wielość postartystycznych praktyk. Specjalnie unikałem tematu społecznego zaangażowania czy skuteczności sztuki, nie dlatego, żebym uznawał te problemy za nieaktualne. Wręcz przeciwnie – uważam, że zarysowują się istotne homologie między wernakularnymi językami ruchów społecznych, które dążą do obalenia kapitalistycznego czy autorytarnego porządku, a formowaniem się królikokaczych kluczy. Podążam tutaj tropem Rasheeda Araeena, klasyka myśli postkolonialnej i sztuki poza sztuką. W jego przekonaniu zachodnia estetyka małpuje wartości społeczeństw burżuazyjnych: artystyczne narcystyczne ego jest kliszą indywidualizmu kapitalistycznych wyzyskiwaczy, kult podpisu jest marnym ekwiwalentem świętego prawa własności, artystyczna arogancja (traktowanie świata i życia innych jako materiału sztuki czy pustego płótna artystycznej ekspresji) jest ana-

logonem zachodniej kolonizacji[23]. Wszystkie te mechanizmy odbijają się w językowych kalkach, za pomocą których wciąż są podtrzymywane określone systemy wartości oraz uzasadniane praktyki kuratorskie czy zinstytucjonalizowane systemy dystrybucji zasobów oraz uznania. W swoim manifeście ekoestetyki Araeen postuluje, żeby wyzwolić wyobrażeniowy potencjał sztuki przez jej uwolnienie z gorsetu burżuazyjnej współczesności. Uważam, podobnie jak Araeen, że idee nie powinny być zawłaszczane jako indywidualna własność. Interesuje mnie fuzja postartystycznych żywiołów z siłami społecznego oporu. Dokładnie w tym duchu działa Biuro Usług Postartystycznych, które wyewoluowało w 2020 roku ze środowiska KPP, a którego zadaniem jest wspieranie ekologicznych, feministycznych czy antyfaszystowskich ruchów społecznych za pomocą postartystycznej wyobraźni.

Mimo że aktywnie wspieram takie działania i manifesty, otwartą chciałem pozostawić kwestię relacji między wyłanianiem się nowych form opisu postsztuki a procesami przemiany globalnej sfery publicznej, wyłaniania się feministycznych, queerowych, proletariackich, antyrasistowskich i zdekolonizowanych kontrpubliczności, z którymi obecnie mamy do czynienia. Młodzi teoretycy i teoretyczki sztuki, tacy jak Kuba Depczyński i Bogna Stefańska, w języku i praktyce postsztuki znajdują nowy zestaw narzędzi, który pozwala na sformułowanie artystycznych odpowiedzi na katastrofę klimatyczną[24]. Kolektywna intuicja podpowiada mi, że królikokaczki odgrywają w tych procesach znaczącą rolę, z lubością nurkując w strumieniach społecznego oporu czy drążąc swe norki w zmurszałych fundamentach burżuazyjnej współczesności. Parafrazując Waltera Benjamina, można powiedzieć, że niczym autorki-producentki biorą one aktywny udział w wykuwaniu się postartystycznych form takiej współczesności, która nie byłaby oparta na wyzysku innych ludzi czy podmiotów nieludzkich. Czy jednak faktycznie tak jest – pozostaje pytaniem bez odpowiedzi. Na pewno nie zostanie ono rozwiązane w trakcie akademickich sporów. Odpowiedzieć na nie można jedynie w efekcie rozwoju ludzkiej teoriopraktyki i równie ludzkiej zdolności do przekraczania granic tego, co w danym momencie możliwe do powiedzenia, pomyślenia czy zrobienia.

23 R. Araeen, *Return to Balochistan. Nominalising the bourgeoisie aesthetics*, w: tegoż, *Art beyond Art: Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century*, London 2010, s. 61–81.

24 B. Stefańska, J. Depczyński, *Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego,* „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego" 2021, nr 1(59), s. 66–86.

Abstrakt: Artykuł dotyczy przemian języka współczesnej teorii artystycznej, konieczności jego dostosowania do realiów rozszerzającego się pola sztuki. Wykorzystując repozytorium teoretyczne socjologii sztuki (teorie Pierre'a Bourdieu oraz Howarda S. Beckera), autor rekonstruuje rolę języka teorii i krytyki w budowaniu granic artystycznego pola. Następnie analizuje proces rozszerzania się pola sztuki, a tym samym dekompozycji jego granic, argumentując, że język teorii i krytyki artystycznej powinien stać się raczej empatycznym wehikułem inkluzji tych trendów niż narzędziem wykluczenia. W ten sposób językowe rewolucje na artystycznym polu pozwalają na sformułowanie bardziej adekwatnych odpowiedzi na język rewolucji społecznych, które następują poza jego obrębem.

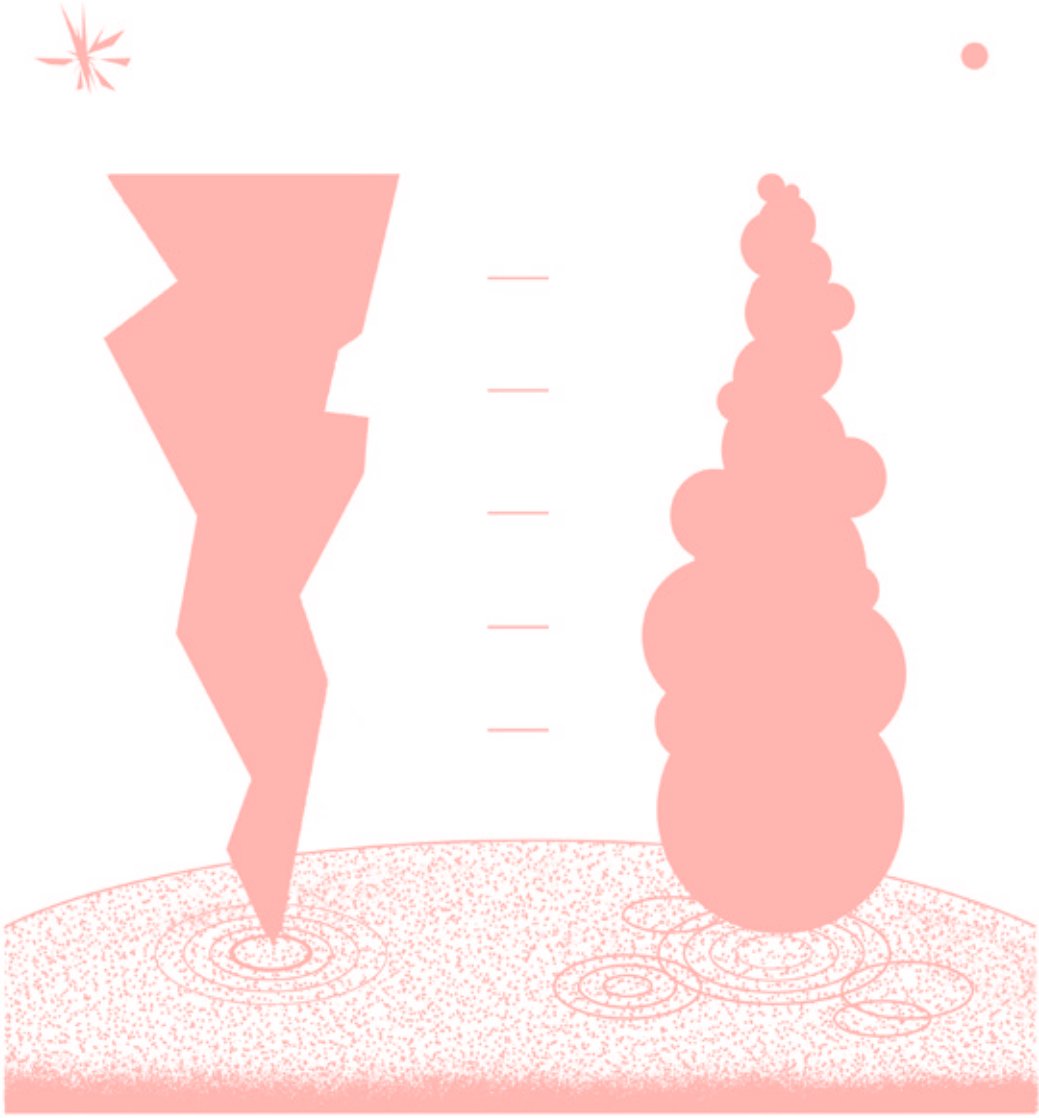
SŁOWA KLUCZOWE:
EKOLOGIA, KRYZYS KLIMATYCZNY, REWOLUCJA, JĘZYKI PROTESTU, JĘZYKI EKOLOGII

Abstract: The article is focused on the transformation of the language of contemporary artistic theory, the necessity of its adaptation to the realities of the expanding field of art. Using the theoretical repository of art sociology (the theories of Pierre Bourdieu and Howard S. Becker), the author reconstructs the role of the language of theory and criticism in constructing the boundaries of the artistic field. Then, the analysis of the process of the expansion in the field of art, and thus the decomposition of its boundaries is carried out, arguing that the language of art theory and criticism should become an emphatic vehicle for the inclusion of these trends rather than an instrument of exclusion. In this way, the linguistic revolutions in the artistic field allow us to formulate more adequate responses to the language of the social revolutions that take place outside of it.

KEYWORDS:
ECOLOGY, CLIMATE CRISIS, REVOLUTION, LANGUAGES OF PROTEST, LANGUAGES OF ECOLOGY

Bibliografia

- Araeen R., *Return to Balochistan. Nominalising the bourgeoisie aesthetics*, w: R. Araeen, *Art beyond Art: Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century*, London 2010, s. 61–81.
- Basecamp Group & Friends, *Plausible Artworlds*, [b.m.] 2013.
- Becker H.S., *Art Worlds* Berkeley (CA) – London 1984.
- Berg K. van der, *Fragile productivity: Artistic activities beyond the exhibition system*, w: *Art Production beyond the Art Market?*, red. K. van den Berg, U. Pasero, Berlin – New York 2013, s. 45–71.
- Bishop C., *Sztuczne piekła: sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Böhm K., Pope M., *Company: Movements, Deals and Drinks*, Heijningen 2015.
- Boltanski L., *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadżijewa, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, J. Szreder, Warszawa 2011, s. 17–49.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Cichocki S., *And you may find yourself living in the post-artistic times*, „Revista-ARTA" 2020, nr 44–45, s. 54–62.
- Danto A.C., *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Fraser A., *From the critique of institutions to an institution of critique*, w: *Institutional Critique and After*, red. J.C. Welchman, Zurich 2006, s. 123–137.
- Fraser A., *L'1%, C'est moi*, „Texte zur Kunst" 2011, nr 83, s. 114-126.
- Jones S., *Becoming homebaked*, „Stages" 2014, nr 2, www.biennial.com/journal/issue-2/becoming-homebaked [dostęp: 19.04.2021].
- Krauss R., *Sculpture in the expanded field*, „October" 1979, t. 8, s. 30-44.
- Kwon M., *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (MA) 2002.
- Lacy S. (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle (WA) 1995.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań – Wrocław 2009.
- Sholette G., *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London – New York 2011.
- Stefańska B., Depczyński J., *Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego,* „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego" 2021, nr 1(59), s. 66–86.
- Whorf B.L., *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.



Anna Nacher

POETYCKI GEST PROTESTU NA ROZDROŻU

rys. Maja Starakiewicz

Sztuka mająca charakter protestu społecznego lub towarzysząca ruchom protestu jest zjawiskiem znanym i dobrze wpisanym w dynamicznie zmieniające się na przestrzeni XX wieku pole sztuki. Przybiera rozmaite formy, sytuuje się w bardzo czasem odmiennych gatunkach, zasiedla rozmaite media: od dobrze znanych monumentalnych murali Diego Rivery do mniej znanego cyklu sześćdziesięciu paneli Jacoba Lawrence'a zatytułowanego *Great Migration*, przedstawiającego ucieczkę przed rozmaitymi formami rasizmu blisko sześciu milionów Czarnych Amerykanów z Południa Stanów Zjednoczonych na Północ w latach 1917–1970. W tej grupie była także rodzina Lawrence'a, który urodził się w 1917 roku jako syn migrantów z Południa Stanów Zjednoczonych[1]. Różnorodność form ekspresji obejmuje także akcje performatywne towarzyszące burzliwej historii XX wieku, na czele z amerykańskimi performansami ulicznymi przeciw wojnie w Wietnamie. Do równie znaczących działań należą te dobrze opisane i mocno zmediatyzowane rosyjskiej grupy Wojna i Pussy Riot, wraz z rozpaczliwymi niekiedy i wstrząsającymi akcjami Piotra Pawlenskiego. Mają źródło w działalności znacznie mniej znanego rosyjskiego kolektywu Mitki oraz jego „hybrydowej estetyki obrazu, dźwięku i działania", sięgającej po estetykę i gesty kultury pop[2]. *Net art* lat 90. przyniósł performanse realizowane w sieci i sięgające po gesty zaczerpnięte z kultury hackerskiej: od wirtualnych *sit-ins* wykorzystujących masowe akcje DDOS w wykonaniu Electronic Disturbance Theater do interwencji Johna DeLappe, który zamienił znaną grę *American Army* w miejsce upamiętnienia ofiar wojny w Zatoce Perskiej (w tym żołnierzy amerykańskich). Mieszczą się w tym obszarze także akcje, których celem jest upamiętnienie będące niezgodą na przemilczenie i dyskryminację. Takim przykładem są rozliczne projekty związane z epidemią AIDS (zwłaszcza w latach 80.), w tym słynny gest zaszycia ust Dawida Wojnarowicza (krążący m.in. jako portret artysty oraz obecny w filmie *A Fire in My Belly*), który miał być niemal literalnie potraktowanym hasłem „Silence = Death" grupy aktywistów ACT UP; gest powtórzony później w niemniej słynnym *Stitch* Pawlenskiego będącego niezgodą na proces artystek z Pussy Riot. Obfitych przykładów dostarcza oczywiście sztuka feministyczna, na cze-

1 Jacob Lawrence (1917–2000) jest w tym przypadku nazwiskiem zdecydowanie mniej znanym. Artysta mocno związany z Harlemem, który sztuki uczył się w tamtejszym *community center* i mocno zainspirowany artystycznym fermentem Harlem Renaissaince (którego geneza także tkwiła w Wielkiej Migracji, stanowiącej temat malarski Lawrence'a), dopiero stosunkowo niedawno zaistniał w *artworldzie*, co może być wynikiem wzmożonej widoczności amerykańskich dyskusji o kwestiach rasowych wywołanych przez ruch BLM.

2 A. Mihailovic, *The Mitki and the Art of Postmodern Protest in Russia*, Madison (WI) 2018.

le z ikonicznymi pracami Barbary Kruger i działaniami Guerilla Girls. Artyści towarzyszą także bardzo konkretnym protestom, Najświeższym przykładem jest Black Lives Matter i interwencje przestrzenne, jak na przykład przekształcenie w lipcu 2020 roku pomnika Roberta E. Lee w Richmond w stanie Virginia w nośnik dla prezentacji portretu Breonny Tylor (pracownicy służby zdrowia zmarłej w wyniku interwencji amerykańskiej policji w jej własnym mieszkaniu w marcu 2020 roku) lub praca Dreada Scotta *A Man Was Lynched by Police Yesterday* z 2015 (upamiętniająca Waltera Scotta zastrzelonego przez policjanta w Południowej Karolinie). Dla niektórych artystów – na przykład dla Aia Weiwei – protest staje się zasadniczą strategią wyrazu. Świadczą o tym jego nowsze prace poświęcone uchodźcom, takie jak *Safe Passage* (instalacja z czternastu tysięcy kamizelek ratunkowych uchodźców dryfujących na Morzy Śródziemnym), *Inflatable Boat* (siedemdziesięciometrowa łódź ratunkowa z ponad dwustu postaciami gumowych uchodźców pozbawionych twarzy, instalowana w wielu galeriach świata) czy film *Human Flow*.

Poczynając co najmniej od końca lat 90., daje się jednak zauważyć, jak masowe protesty społeczne podlegają wyraźniejszym rekonfiguracjom za sprawą sieci. Zmiany te – wbrew popularnym przekonaniom – biegną wielotorowo i są dalekie od jednoznaczności. Najczęściej podkreśla się przy tym znaczące fluktuacje (by nie rzec wręcz: konwulsyjność) społecznego zaangażowania. Akcje protestu na masową skalę wylewają się na ulice miast, po czym… często kończą się rozczarowaniem, że pożądana zmiana nie pojawiła się wystarczająco wyraźnie lub szybko (a czasem nie pojawiła się wcale). Przykłady z bardzo różnych realiów wydają się multiplikować: od fali masowych protestów przeciw Brexitowi w Wiekiej Brytanii w latach 2016–2019, przez masowe marsze niezgody przeciw politycznym działaniom Donalda Trumpa w Stanach Zjednoczonych (w tym marsze kobiet zainicjowane w 2017 roku), po Umbrella Movement w Hongkongu w 2014 roku i latach późniejszych, oraz oczywiście serię protestów Ogólnopolskiego Strajku Kobiet w latach 2016–2021.

W obliczu dynamicznych przepływów protestu sieciowego oraz tego, co bywa postrzegane jako jego porażka – czasem także przez samych aktywistów i aktywistki – chciałabym przyjrzeć się dokładniej czemuś, co można nazwać poetyckim gestem na rozdrożu: sztuce protestu, która jest daleka od publicystycznej oczywistości i zachowuje miejsce dla ciszy, poezji i rytuału, nie rezygnując jednocześnie ze społecznego zaangażowania.

W przypadku portugalskiej malarki Pauli Rego może być realistycznym malarstwem i pozostawać jednocześnie – jak to określiła Rego w jednej ze swoich wypowiedzi – „cicha". Istotne bywa przy tym wpisanie

praktyk artystycznych w skalę czasową rozciągniętą poza bezpośredniość i natychmiastowość gestu niezgody, wyjście poza aktywistyczną teraźniejszość. Podążę tropem przykładu zaczerpniętego z pozornie odległego geograficznie kontekstu, ale zaskakująco bliskiego społecznie i kulturowo. Najważniejszym jednak tłem mojej propozycji jest sytuacja pewnego wyczerpania (często także bardzo dosłownego) środowisk aktywistycznych zaangażowanych w Czarny Protest. Trudno się temu wyczerpaniu dziwić wobec zmasowanych form represji ze strony policji i części aparatu sądowego, wzywaniu w charakterze oskarżonych osób bardzo młodych (często uczniów i uczennic), z małych miejscowości, które mogą być pozbawione wsparcia większych sieci; wobec licznych aktów wrogości skierowanych przeciwko graficznym znakom przynależności, a przede wszystkim wobec rosnącej, przytłaczającej siły środowisk antydemokratycznych, antyliberalnych i neofaszystowskich, które cieszą się wsparciem instytucji państwowych w Polsce[3]

Konieczne jest jednocześnie zastrzeżenie, że niniejszy artykuł jest pisany z pozycji feministycznych. Choć wrażliwość na niuanse uważam nie tylko za istotną cechę refleksji humanistycznej, ale także konieczne uposażenie aktywistyczne, nie zamierzam jednak dążyć do iluzorycznego „obiektywizmu" języka naukowego, który często przybiera formę swoistego kagańca i funkcjonuje jak opresyjne urządzenie dyskursywne. Wołanie o „obiektywizm" i „zrównoważenie" bywa zresztą najczęściej – zwłaszcza w obecnym stanie debaty publicznej w Polsce – rozpisywane według ideologicznych trajektorii. Każą one teorii i refleksji feministycznej zawsze ściszać głos i uwzględniać wszystkie strony debaty, ale nie żądają tego samego od religijnie motywowanych fundamentalizmów czy antydemokratycznych krańców spektrum politycznego. To jeszcze jedno potwierdzenie, że „cichy" protest nie oznacza głosu dążącego do mitycznej równowagi i symetryzmu w artykułowaniu poglądów.

3 Atmosfera zorganizowanej państwowo nagonki ma przełożenie na akty zagrożenia przemocą nie tylko wobec pojedynczych osób, ale także wobec organizacji feministycznych, por. Human Right Watch, *Polska: aktywistki coraz bardziej zagrożone*, 31.03.2021, https://www.hrw.org/pl/news/2021/03/31/378389 [dostęp: 25.05.2021]; H. Margolis, *Wezwanie, aby Komisja Europejska podjęła działania w odpowiedzi na łamanie praw kobiet w Polsce*, https://www.hrw.org/pl/news/2021/02/26/377998 [dostęp: 26.05.2021]. Postępuje także proces autocenzury przez instytucje sztuki, co demonstrują wydarzenia związane z decyzją dyrekcji Cricoteki o zdjęciu instalacji K. Powierży *Banery z placu Wilsona* z wystawy *Powaga sytuacji*, motywowane chęcią do utrzymania, jak to określono, „neutralności światopoglądowej", por. M. Kościelniak, *Strefa wolna od ideologii*, https://didaskalia.pl/pl/artykul/strefa-wolna-od-ideologii-czyli-cenzura-w-cricotece [dostęp: 10.06.2021].

Malarska sztuka protestu Pauli Rego

Choć – jak wspomniałam na wstępie – sztuka protestu miewa rozliczne formy, to jednak najczęściej bywa postrzegana przez pryzmat działań najszybciej zagospodarowujących społeczną wyobraźnię; tych, które są obliczone jako wyrazisty oraz spektakularny ruch niezgody i oporu. Stosunkowo rzadko mieści się w tej kategorii tradycyjne malarstwo (jeśli pominąć murale i inne formy sztuki ulicy, na przykład udane i mocno zazwyczaj zmediatyzowane interwencje w przestrzeń publiczną Banksy'ego). Do interesujących przykładów sytuujących się na tym przeciwległym krańcu należy cykl dziesięciu prac portugalskiej artystki, Pauli Rego, zatytułowanych *Untitled*: *The Abortion Pastels*, zrealizowanych między lipcem 1998 a lutym 1999 roku w odpowiedzi na referendum aborcyjne w Portugalii. Autorytarny reżim Salazara opierał się na skrajnie konserwatywnej wizji rodziny oraz miejsca kobiety: kobiety były zniechęcane do podejmowania pracy poza domem bez względu na swój status rodzinny, a nawet nie mogły opuścić kraju bez pisemnej zgody męża. Konstytucja z 1933 roku gwarantowała, że Estado Novo (Nowe Państwo) będzie się opierać na rodzinie, korporacjach i lokalnych władzach. W czasie, kiedy paternalistyczny model rodziny uznano za jedyny naturalny, około 70% społeczeństwo Portugalii mieszkało na wsiach i funkcjonowało właśnie w takim modelu[4]. W wywiadach z lat 50. i 60. António de Oliveira Salazar nie pozostawiał wątpliwości co do tego, jak widzi rolę kobiet: „Uważamy, że to mężczyzna powinien pracować i utrzymywać rodzinę, i że powinno się zniechęcać do pracy poza domem kobiety zamężne i stare panny"[5]. W 1967 roku wprowadzono rozwiązania prawne, które jasno określały role w rodzinie: „Mąż jest głową rodziny i decyduje o wszystkich kwestiach małżeńskich"[6]. Co więcej, w kolejnym zdaniu pojawiało się istotne doprecyzowanie: „To ojciec, jako głowa domu, decyduje o edukacji dzieci i zarządza nimi zgodnie z ich płcią oraz broni ich i je reprezentuje, zanim jeszcze się urodzą"[7].

Na fali demokratyzacji kraju, dziesięć lat po słynnej rewolucji goździków w 1974 roku, która obaliła autorytarne rządy Salazara, parlament zliberalizował prawo aborcyjne, dopuszczając do przerwania ciąży w trzech przypadkach: do dwunastego tygodnia wobec zagrożenia życia i zdrowia kobiety; jeśli ciąża była wynikiem gwałtu; do szesnaste-

4 J.M. Magone, *European Portugal. The Difficult Road to Sustainable Democracy*, Basingstoke – London 1997.

5 Cyt. za: M.M. Lisboa, *An interesting condition: The "Abortion Pastels" of Paula Rego*, "Luso-Brazilian Review" 2002, t. 39, nr 2, s. 137.

6 D.J. Sadlier, *The Question of How: Women Writers and Portuguese Literature*, New York – London 1989, s. 2–3.

7 Tamże.

go tygodnia w przypadku śmiertelnego uszkodzenia płodu. Utrzymano jednak prawo lekarzy do odmowy wykonania zabiegu oraz utrzymano kary więzienia od 2 do 8 lat za aborcję z innych powodów. Referendum, które przeprowadzono w lipcu 1998 roku, miało zalegalizować aborcję – przy uczestnictwie na poziomie poniżej 32% przyniosło jednak wyniki wskazujące na niemal równy rozkład sił: 49,08% osób opowiedziało się za liberalizacją prawa, a 50,92% – przeciw. Nie oznaczało to zakończenia walki o prawa reprodukcyjne kobiet: w samym tylko 2004 roku odrzucono cztery wnioski legalizacyjne w parlamencie, a u wybrzeży Portugalii pojawił się statek Women on Waves, holenderskiej organizacji zapewniającej dostęp do bezpiecznej aborcji w krajach, gdzie jest to utrudnione lub niemożliwe. Wreszcie w referendum w 2007 roku – przy uczestnictwie ponad 43% uprawnionych do głosowania – 59,23% głosujących opowiedziało się za liberalizacją prawa aborcyjnego, czyli aborcją na żądanie do dziesiątego tygodnia.

Cykl prac Pauli Rego powstał właśnie jako gest protestu wobec referendum z 1998 roku. Kobiety przedstawione na wielkoformatowych, naturalistycznych reprezentacjach są w trakcie lub tuż po nielegalnej aborcji. Rego spędziła okres studiów i znaczną część życia w Londynie, najpierw podejmując studia w londyńskiej Slade School of Fine Arts, a później na dobre przenosząc się z Portugalii do Londynu po przewrocie z 1974 roku, który – paradoksalnie – przyniósł w efekcie także bankructwo rodzinnej firmy artystki. Jej *Abortion Pastels* są echem realnych przeżyć i doświadczeń: jej własnych, koleżanek i znajomych oraz całej generacji kobiet doświadczających zinstytucjonalizowanej przemocy. W filmie zrealizowanym przez jej syna, Nicka Willinga, *Paula Rego: Secrets and Stories* (2020), malarka wspomina liczne aborcje, które w latach 50. były odpowiednikiem późniejszej skutecznej antykoncepcji – jej własne i młodych kobiet z jej otoczenia, czy to w Londynie, czy w Portugalii. Są przy tym przykładem rzadkich w historii sztuki reprezentacji kobiecego doświadczenia wykraczającego poza skonwencjonalizowane przedstawienia macierzyństwa.

Między prywatnym, które jest polityczne, a „cichym" protestem

Aborcja lub poronienie prawie nigdy nie były tematem artystycznym. Nieliczne prace podejmujące ten temat bywają przywoływane w feministycznych analizach sztuki. Należą do nich dobrze znane prace Fridy Kahlo: obraz *Henry Ford Hospital* oraz litografia *Frida Kahlo and Miscarriage* (1932), przywołujące traumatyczne doświadczenia artystki związane z konsekwencjami nieszczęsnego wypadku tramwajowego, który na zawsze odmienił jej życie. Ten drugi rysunek był także znany

jako *El Aborto* oraz *Untitled*, wprowadzając pewną niepewność co do rzeczywistego tła biograficznego. Następstwo wypadków – aborcję oraz następujące po niej poronienie – wyjaśniła dopiero korespondencja, jaką prowadziła artystka z Diego Riverą, ujawniona publicznie po śmierci opiekuna spuścizny Kahlo i Rivery. Rivera zastrzegł utrzymanie dokumentów w tajemnicy przez 15 lat po jego śmierci, czyli co najmniej do 1957 roku, ale opiekun spadku nie ujawnił ich za swojego życia, obawiając się, że mogłyby skompromitować znaną artystyczną parę[8].

Artystką, która otwarcie wypowiadała się na temat aborcji, jest Tracey Emin, zarówno we własnej sztuce (przykładem może być szkic *Terribly Wrong*, dokumentujący aborcję ciąży bliźniaczej, której artystka doświadczyła w 1994 roku), jak i w wypowiedziach prasowych[9]. Te przykłady, podobnie jak znacząca część sztuki feministycznej w ogóle, odwołują się do intymności cielesnego konkretu dlatego, że dla kobiet prywatne jest polityczne (szczególnie w opresyjnych systemach politycznych czy ideologicznych, które – jak pokazuje wiele współczesnych przykładów – nie są wcale zamkniętą historią), ale także po to, aby uczynić prywatne politycznym. Znane hasło z rebelii feministycznej lat 60. i 70. – „the persona is political" – może nosić zresztą inny wydźwięk w dobie mediów streamingujących intymność w rytmie konwulsyjnych przepływów TikToka i Instagrama. Ich logika przyspieszonego obiegu wnosi ożywczy ferment ruchu #MeToo, ale także niepokojące czasem przejawy *cancel culture*.

Sztuka Pauli Rego rozgrywa się jednak w nieco innej sferze. Jak sama mówi o swoim cyklu, po nieudanym portugalskim referendum z 1998 roku (kiedy, według artystki, wiele kobiet nie ośmieliło się zagłosować z obawy przed presją otoczenia, zwłaszcza Kościoła oraz organizacji antyaborcyjnych) chciała „coś zrobić", żeby wskazać na hipokryzję w kraju, w którym nielegalne aborcje były powszechne, i jednocześnie zachęcić kobiety do głosowania. Jej prywatna historia – w tym historia burzliwego związku i małżeństwa z brytyjskim malarzem Victorem Willingiem, o ambiwalentnych i nieoczywistych rolach, identyfikacjach i przyjemnościach – skrywa się w głębi praktyki artystycznej. W swoich

8 L.J. Rogers, *„Abortion", „Miscarriage", or „Untitled"? A Frida Kahlo litograph's complicated history*, „Hyperallergic" 2015, 29 April, https://hyperallergic.com/202802/abortion-miscarriage-or-untitled-a-frida-kahlo-lithographs-complicated-history/ [dostęp: 07.06.2021]; J. Espinoza, *Frida Kahlo's secret finally revealed*, „The Guardian" 2007, 12 August, https://www.theguardian.com/world/2007/aug/12/artnews.art [dostęp: 08.06.2021].

9 T. Emin, *I felt that, in return for my children's souls, I had been given my success*, „The Independent" 2009, 29 January, https://www.independent.co.uk/voices/columnists/tracey-emin/tracey-emin-i-felt-that-in-return-for-my-children-s-souls-i-had-been-given-my-success-1518934.html [dostęp: 07.06.2021].

pracach nie chciała jednak osiągnąć efektu melodramatycznego, dlatego na obrazach nie znajdziemy krwi czy innych mocnych emocjonalnie elementów (inaczej niż u Kahlo czy Emin) – niektóre postacie są jednak w szkolnych uniformach, aby podkreślić dramatyczną sytuację młodych dziewcząt[10]. „Cichy" protest jest więc nie tyle protestem niezauważalnym i stonowanym w wydźwięku, jak można byłoby sądzić, ile raczej przedkłada realistyczny konkret (co w przypadku prac Rego ma także wydźwięk estetyczny) i zakorzenienie w doświadczeniu wspólnotowej pamięci nad dramatyczny, wyrazisty efekt. Rego w przywołanym dokumencie wspomina zdarzenia ze swojej młodości, historie wiejskich kobiet, które dokonywały nielegalnych aborcji na plaży, często przy pomocy swoich mężów lub partnerów. Jak mówi: „wszyscy to robili". Kiedy więc Abortion Pastels zostały pokazane w galerii Gulbenkian Foundation w Lizbonie, spotkały się z szerokim oddźwiękiem.

Rego wykonała także czarno-białe wydruki, które łatwiej było wystawiać niż wielkoformatowe malarstwo. W przywołanym dokumencie Nicka Willinga Jorge Sampaio, prezydent Portugalii z lat 1996–2006, podkreśla, że cykl Rego z 1998 roku istotnie oddziałał na wyobraźnię społeczną, w czym upatrywał jednego ze źródeł sukcesu referendum z 2007 roku – prace artystki były wykorzystywane w kampaniach informacyjnych przed referendum, które zakończyło się sukcesem liberalizacyjnym. Jego zdaniem sposób, w jaki „rezonowały", przyczynił się do zmiany społecznej.

W innej ze swoich wypowiedzi Rego podkreśla także, jak ważne jest, aby kobiety miały wolny wybór – w Portugalii i na całym świecie. Realistyczne przedstawienia są jednak czymś więcej niż formą upamiętnienia. Jak wskazuje Maria Manuel Lisboa, bywają czasem interpretowane w perspektywie historycznej, bo artystka jest szczególnie zainteresowana dwoma znaczącymi dla historii Portugalii okresami: czasem budowy jej imperialnej potęgi w XVI wieku oraz niemal czterema dekadami rządów Salazara[11].

10 *Paula Rego – Abortion as a subject matter in my pictures*, Web of Stories – Life Stories of Remarkable People, film dokumentalny, https://www.youtube.com/watch?v=igrv3gpT6qU&t=150s [dostęp: 26.05.2021].

11 M.M. Lisboa, *Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics*, London – New York 2003. Jej krytyka rządów Salazara ma bardzo konkretny wymiar, jak pokazują to obrazy z lat 60., np. *Salazar Vomiting the Homeland*. Te dwa okresy – czas imperialnej świetności z XVI wieku i czas rządów autorytarnych w XX wieku – są także ze sobą powiązane na głębszym poziomie: zaistnienie i utrzymanie systemu autorytarnej władzy było możliwe wskutek imperialistycznej gospodarce opartej na zasobach płynących z portugalskich kolonii w Afryce: Mozambiku, Gwinei-Bissau i Wysp Zielonego Przylądka.

Warto zatrzymać się przy tym rezonowaniu, bo być może tutaj kryje się sedno jej „cichego" protestu. Wydaje się, że to strategia, która w przypadku wspomnianego na wstępie Jacoba Lawrence'a została określona mianem „wizualnego *storytellingu*". Kuratorzy niedawnej wystawy *Jacob Lawrence: The American Struggle* (Peabody Essex Museum, styczeń–sierpień 2020) uznali go za „najbardziej znanego Czarnego artystę amerykańskiego XX stulecia"[12]. W przypadku malarza z Harlemu oczywistym punktem odniesienia byli grioci: opowiadacze historii, pieśniarze i depozytariusze zbiorowej pamięci, którzy dla oralnych kultur Afryki Zachodniej są tym, czym w warunkach europejskich dziedzictwo kulturowe zapisane za pomocą różnorodnych form inskrypcji. Lawrence zawsze podkreślał swoje zobowiązanie wobec dzielnicy oraz historii Czarnych Amerykanów i – zdaniem Patricii Hills – widział swoją rolę w „[...] przełożeniu historii Afroamerykanów, mediowanej przez historie wyłonione wśród tej społeczności, na narrację wizualną"[13]. Stąd wyłania się wniosek, że „Niezależnie od tego, czy był tego świadomy czy nie, Jacob Lawrence stał się piktorialnym griotem"[14]. Ów rezonans jest zatem czymś więcej niż pogłosem, echem czy odbitym dźwiękiem. Ma raczej charakter wprawienia w ruch opowieści zdolnych do wędrówki w porządkach czasowych o dłuższym przebiegu.

O tym, jak potężne mogą być takie rezonanse dla podtrzymania wspólnotowej pamięci i determinacji walki o równe prawa, świadczy historia z zupełnie odmiennego kontekstu. Jedną z ważnych ceremonii Siuksów, eliminowanych i rugowanych przez administrację amerykańską, był *ghost dance* (taniec duchów), kultywowany w ramach ruchu duchowego przebudzenia przez Indian Tovusidokado w Nevadzie w 1888 roku. Zainicjował ten taniec charyzmatyczny lider Jack Wilson, znany także jako Wovoka (z Indian Pajutów), który przekonywał, że wykonywany z odpowiednim zaangażowaniem taniec może sprawić, iż Ziemia pochłonie wszystkich Białych, a Indianie wrócą na swoje tereny. Choć taka strategia aktywistyczna może wydawać się nie tylko nieracjonalna, ale całkowicie przeciwskuteczna, to autor książki poświęconej zajęciu wyspy Alcatraz przez grupę indiańskich artystów i aktywistów w 1969 roku, Dean Rader, przekonuje (nie bez racji), że „[...] w czasie pozbawionym nadziei ten taniec był najbardziej angażującym, najbardziej racjonalnym i najbardziej ekstatycznym remedium"[15]. Taniec spotkał się z żywiołowym przyjęciem wielu ówczesnych

12 Por. opis wystawy: https://www.pem.org/exhibitions/jacob-lawrence-the-american-struggle [dostęp: 5.06.2021].

13 P. Hills, *Jacob Lawrence as pictorial griot. "The Harriet Tubman Series"*, „American Art" 1993, t. 7, nr 1, s. 42.

14 Tamże.

15 D. Rader, *Engaged Resistance. American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to* NMAI, Austin (TX) 2011, s. 3.

nacji, także wśród Indian Prerii. Jego ceremonialne wykonania napawały grozą Bureau of Indian Affairs do tego stopnia, że odmowa Siedzącego Byka zaprzestania wykonań tego tańca stała się jedną z bezpośrednich przyczyn zbrojnej potyczki, w której zginął ów legendarny przywódca Indian. Zdaniem Radera był to jednak „pierwszy performance panindiańskiego ruchu oporu”[16]. Echo tego gestu powróci w marcu 1964 roku, kiedy grupa aktywistów wykona ceremonialny taniec, podejmując próbę zajęcia wyspy Alcatraz. Rok wcześniej zamknięto tam słynne więzienie, a wyspa od tego momentu stała się w świetle prawa „zbędnym terytorium”, możliwym do objęcia przez wszystkich zainteresowanych jej użytkowaniem. Akcja Indian powiedzie się dopiero pięć lat później (w 1969 roku i doprowadzi do przejęcia na prawie dwa lata tej wyspy u wybrzeży San Francisco. Przyniesie także w efekcie powstanie jednej z najważniejszych organizacji rdzennego renesansu XX-wiecznych Stanów Zjednoczonych: American Indian Movement.

Nasza skomplikowana, zmienna i wielowarstwowa rzeczywistość rozgrywa się w niewygodnym kontinuum *online – offline*, w którym mamy do czynienia z porządkiem czasowym opartym na wielu skalach jednocześnie. To zaś przekłada się na poczucie, że świat stał się nieprzewidywalny i chaotyczny. Dzisiejsze protesty często nabierają charakteru performansu *par excellance*: mają taki charakter zarówno w przypadku działalności tajemniczego Q i całego splotu ekstremów politycznych sygnowanych najczęściej formułą *alt-right* (bazujących na teoriach spiskowych, podejściach antynaukowych, czasem eklektycznym mistycyzmie, których kulminacją stały się wydarzenia na amerykańskim Kapitolu z 6 stycznia 2021 roku), jak i w przypadku politycznego zaangażowania gwiazd K-popu i ich środowisk fanowskich. Strony barykady mogą być radykalnie różne, ale metody działania i sposoby na zmobilizowanie społecznej wyobraźni – niemal takie same. Te konwulsyjne obiegi są wzmacniane przez bańki informacyjne czy tzw. kamery pogłosowe (*echo chambers*) mediów społecznościowych, według wielu badań sprzyjających polaryzacji i wzmacniających logikę „drugiej strony”. Wobec tych hałaśliwych środowisk informacyjnych, informacji, plotek i pogłosek natychmiast trafiających do *feedów* platform społecznościowych i ulegających błyskawicznemu wzmocnieniu, warto być może odwrócić wzrok i posłuchać upartych opowieści rezonujących pracochłonnie, uporczywie, z cierpliwością (ale i nieprzewidywalnością) wody drążącej skałę. Warto posłuchać „cichego” protestu i zastanowić się nad siłą pozornie nieracjonalnego rytuału, który rozciąga się w wielu logikach czasowych jednocześnie, jak nurt wód podskórnych, często wypływających w zaskakujących miejscach, w nieprzewidywalnych interwałach czasowych.

16 Tamże.

Abstrakt: W artykule wprowadzam kategorię „cichego" protestu, bazując na omówieniu cyklu prac portugalskiej artystki Pauli Rego *Abortion Pastels* (1998), które wzbudziły znaczącą społeczną dyskusję i miały swój wkład w wynik referendum 2007 roku, które zdecydowało o liberalizacji prawa aborcyjnego w Portugalii. Wskazuję na odmienność strategii artystycznej, która sięga do klasycznego repertuaru reprezentacji, czyniąc przedmiotem prac tematykę stosunkowo rzadko podejmowaną w sztuce, na przykład aborcję czy inne kwestie związane ze zdrowiem reprodukcyjnym kobiet. „Cichy" protest oznacza nie tylko gest niezauważalny czy stonowany, ile raczej niepoddający się formule radykalnie szybkiego obiegu informacji wymuszonej przez media społecznościowe. To zaś oznacza, że rozgrywa się on w innych przedziałach czasowych i pozwala uwzględnić dłuższe czasy trwania.

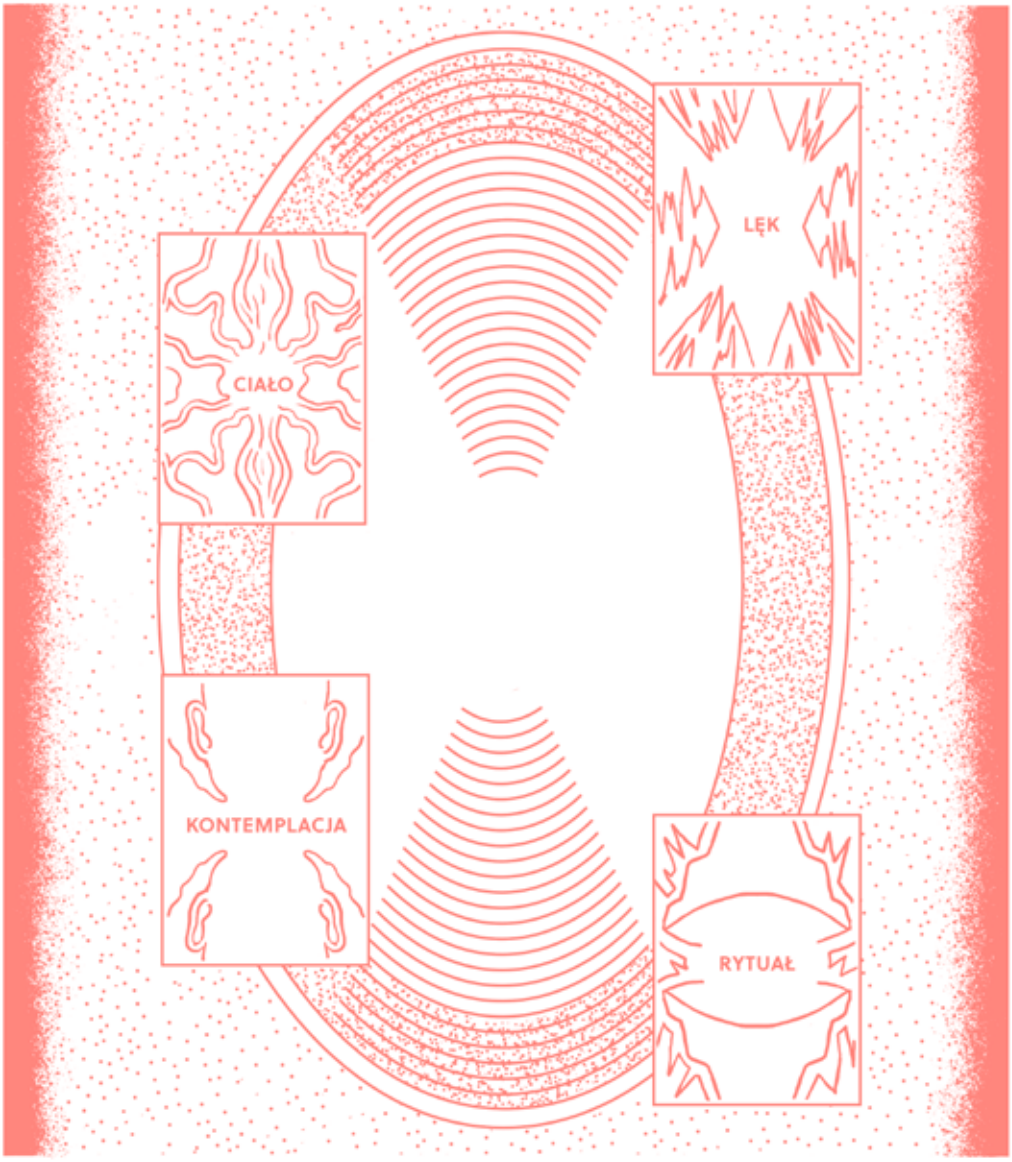
SŁOWA KLUCZOWE:
SZTUKA PROTESTU, PAULA REGO, SZTUKA FEMINISTYCZNA, PRAWA KOBIET

Abstract: In my article, I introduce the category of a "silent" protest based on a discussion of a series of works by Portuguese artist Paula Rego, *Abortion Pastels* (1998), which sparked significant social discussion and contributed to the outcome of the 2007 referendum that decided to liberalise abortion law in Portugal. I point out the difference in the artistic strategy, which reaches back to the classical repertoire of representation, making the subject matter of the works relatively rarely dealt with in art, such as abortion or other issues related to women's reproductive health. "Silent" protest means not only an unobtrusive or subdued gesture, but rather one that does not succumb to the formula of radically rapid information circulation enforced by social media. This in turn means that it takes place in different time frames and allows for longer durations.

KEYWORDS:
PROTEST ART, PAULA REGO, FEMINIST ART, WOMEN'S RIGHTS

Bibliografia

- Espinoza J., *Frida Kahlo's secret finally revealed*, "The Guardian" 2007, 12 August.
- Hills P., *Jacob Lawrence as Pictorial Griot. "The Harriet Tubman Series"*, „American Art" 1993, t. 7, nr 1.
- Lisboa M.M., *Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics*, London – New York 2003.
- Magone J.M., *European Portugal. The Difficult Road to Sustainable Democracy*, Basingstoke – London 1997.
- Mihailovic A., *The Mitki and the Art of Postmodern Protest in Russia*, Madison (WI) 2018.
- Rader D., *Engaged Resistance. American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to NMAI*, Austin (TX) 2011.
- Sadlier D.J., *The Question of How: Women Writers and Portuguese Literature*, New York – London 1989.



Marta Lisok

CIAŁA, KTÓRE DRŻĄ. DŹWIĘK W TWÓRCZOŚCI KONRADA SMOLEŃSKIEGO

rys. Maja Starakiewicz

Jedną z metafor zakotwiczonych w doświadczeniu słuchowym może być ilustracja zamieszczona w traktacie *Utriusque Cosmi Historia* Roberta Fludda z 1617 roku. Na rycinie przedstawiono proces strojenia świata, w którym kula ziemska została ujęta jako korpus instrumentu, na jakim boska ręka rozpina struny[1]. Świat ma w tej wizji kształt owalu poprzecinanego liniami wyobrażającymi relacje dźwiękowe przenikające każde ciało i przedmiot. Ta ilustracja mogłaby towarzyszyć powstałej ponad trzysta lat później koncepcji „pejzażu dźwiękowego" (*soundscape*), rozwijanej od późnych lat 60. XX wieku przez R. Murraya Schafera. Jak pisał ten kanadyjski kompozytor, pedagog i badacz: „Będę traktował świat jako makrokosmiczną kompozycję muzyczną. [...] Dziś wszystkie dźwięki należą do *continuum* możliwości znajdujących się wewnątrz wszechogarniającego królestwa muzyki. Oto nowa orkiestra: uniwersum dźwiękowe! A oto muzycy: wszyscy i wszystko, co brzmi"[2].

Zadaniem ustanowionej w ten sposób[3] interdyscyplinarnej „nauki o pejzażu dźwiękowym" są opis i analiza środowisk dźwiękowych, kładące podstawy dla dziedziny rozpatrującej dźwięk w kategoriach: psychologicznych, społecznych i historycznych. Sformułowany na tym polu program edukacyjny, nazwany „czyszczeniem uszu" (*ear cleaning*), miał poprzez pobudzanie wrażliwości słuchowej zastępować ultrawizualny charakter kultury Zachodu symbiotyczną wizją środowiska, badanej z perspektywy nie oka, lecz ucha[4].

Jednym z artystów konsekwentnie sięgających na gruncie polskiej sztuki po dźwiękowe narzędzia w rozbijaniu bezpiecznych, ugruntowanych struktur odbiorczych, do których widzowie zostali przyzwyczajeni w zwykle cichym, sterylnym *white cube*, jest Konrad Smoleński. W swojej twórczości wielokrotnie badał nie tylko doświadczenie hałasu, ale i złowrogiej ciszy. Były w jego pracach zwiastunami nieuchronnej apokalipsy. Wystrzały, ogłuszające dźwięki, uporczywy kaszel, szumy, kakofonia to środki używane przez Smoleńskiego do budowania scenariuszy kresu,

1 R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warren, Gdańsk 2009, s. 54.

2 Tamże, s. 95.

3 *Soundscape* można tłumaczyć jako „pejzaż dźwiękowy". Określenie to wyrasta na gruncie wzrokocentrycznych metafor. Zob. R. Sirko, *Gry przestrzenne, gry z przestrzenią, gry poza przestrzenią*, „Glissando" 2015, nr 26; A. Nacher, *Sto tysięcy miliardów dźwięków – podróż poza wzrokocentryzm (pejzaż dźwiękowy, soundwalk, aural safari)*, „Kultura Współczesna" 2010, nr 3.

4 M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26, s. 187.

których wspólnym mianownikiem jest aktywizowanie u odbiorców lęku przed doświadczeniem własnej cielesności i skończoności.

Już we wczesnych pracach artysty widoczne było zainteresowanie malowniczymi zakończeniami. W 2008 roku Smoleński zbudował z desek napis *Śmierć*, który następnie podpalił. Akcję mogli zobaczyć z okien podróżni przejeżdżający pociągiem ekspresowym na trasie Warszawa – Poznań. W tym samym roku artysta zbudował napis *The End* z chińskich fajerwerków; konstrukcja ta uległa zaplanowanej destrukcji w spektakularnej akcji podczas finisażu wystawy. W ramach wystawy *Sześciolinia* w Muzeum Fryderyka Chopina w 2013 roku zaprezentował instalację *Pleśń*. Zakłócając uładzoną narracje muzeum, zawiesił w jednym z pomieszczeń mikrofony o odwróconym działaniu. Wydobywały się z nich dźwięki kaszlu, dławienia i ciężkich oddechów chorych zapożyczone z nagrań instruktażowych dla studentów medycyny. Niepokojące dźwięki płynące z mikrofonów przywoływały cielesność, która osaczała odbiorcę, przypominając nie tylko o chorobie samego Chopina, ale i zużywaniu się każdego ciała oraz jego nieuniknionym rozpadzie: „Chrząkaniem i kaszlnięciami przypominamy, że to nie muzyka sfer, ale szum krwi jest naszym najbliższym porządkiem dźwiękowym. Drugim odniesieniem, które towarzyszyło mi przy tym projekcie, jest przebieg sygnału w zapisie dźwiękowym. Dostałem kiedyś mikrofon, który kilkanaście lat obsługiwał szkolne apele i dyskoteki. Gdy podniosłem go do ust, poczułem w nozdrzach skondensowany zapach papierosów, sali gimnastycznej, kolorofonu, szkolnego hymnu i sztandarów. Nie po raz pierwszy odwracam kierunek biegu sygnału audio, używając mikrofonu do wyplucia naniesionej w jego wnętrze śliny. Mikrofon użyty jako głośnik staje się wydechem, który w tym przypadku emituje skrywane przejawy naszej cielesności”[5].

Obecność „żenujących”, cielesnych odgłosów uwyraźnia wykształcony w XIX wieku model bezszelestnego odbioru dzieła. Kontemplacyjne nastawienie do sztuki i fundujące go zdyscyplinowane ciało, które nie zakłóca ciszy sali koncertowej, galerii czy muzeum, stało się obowiązującym wzorem doświadczania sztuki. W salach koncertowych i muzeach, jako sanktuariach słuchania i przyglądania się, obowiązywał określony zestaw reguł zachowania narzucających potrzebę przyswojenia sposobów właściwego posługiwania się ciałem[6]. Zgodnie z zasadami etykiety kontemplowania dzieła należało między innymi powstrzymywać kaszel i rozmowy oraz tłumić jakiekolwiek dźwięki ciała świadczące o odbywających się w jego wnętrzu procesach fizjologicznych. To kulturowe wyparcie cie-

5 Tamże.

6 M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012, s. 141.

lesnego wymiaru słuchaczy-odbiorców zostało uwyraźnione przełomowym gestem w historii zarówno sztuki, jak i muzyki XX wieku, jakim była kompozycja *4'33* Johna Cage'a, przygotowana w 1952 roku dla pianisty, który przez cztery minuty trzydzieści trzy sekundy miał nie wydawać żadnego dźwięku, a jedynie oddzielić zamykaniem i otwieraniem klapy fortepianu trzy części utworu mającego na celu uwrażliwić odbiorców na dźwięki otoczenia. Kompozycja Cage'a była tarczą odbijającą dźwięki miejsca, w którym się rozgrywała[7], problematyzując słuchanie jako praktykę artystyczną. Namysł nad „ciszą, która nie istnieje", inicjujący potrzebę odkrywania i nazywania budujących ją części składowych[8], pojawił się u Cage'a po raz pierwszy w trakcie eksperymentu w komorze bezechowej[9]: „Nie istnieje pusta przestrzeń ani pusty czas. Zawsze jest coś, co można zobaczyć, coś, co można usłyszeć. W rzeczywistości, choćbyśmy nie wiem jak próbowali uzyskać ciszę, nie uda nam się jej osiągnąć. Dla pewnych celów inżynieryjnych jest rzeczą pożądaną zaprowadzić możliwie największą ciszę. Służy do tego komora bezechowa – pomieszczenie, w którym nie odbijają się dźwięki. Kilka lat temu miałem okazję przebywać w niej na Uniwersytecie Harvarda. Słyszałem tam dwa dźwięki: jeden wysoki, drugi niski. Kiedy opisałem je pracującemu tam inżynierowi, poinformował mnie, że wysoki dźwięk to mój system nerwowy, niski to moja krążąca krew"[10].

Działania Cage'a z wsłuchiwaniem się w odgłosy własnego ciała stały się przyczynkiem do wielu eksperymentów na polu sztuki eksplorujących zawarty w dźwiękach potencjał niesamowitości[11]. W tym kontekście istotne wydaje się przywołanie obiektu *A bruit secret* Marcela Duchampa z 1916 roku, bazującego na odgłosie wydobywającym się z przedmiotu umieszczonego w zwoju sznurka, który jest słyszalny jedynie przy potrząsaniu. To ukrycie i hipnotyczna siła sekretu wiązanego z dźwiękiem, często wygrywane w pracach *sound artu*, są dla okulocentrycznej kultury szczególnie intrygujące. Realizacje Smoleńskiego wpisują się w badania nad niesamowitym potencjałem dźwięku-widma, objawiającym niepokojącą podszewkę w tym, co oswojone i familiarne.

Na przykład narastający, drażniący dźwięk generowany przez mikrofony pojawił się w jego pracy *The End of the Radio* z 2012 roku. Z kilkudzie-

7 T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2012, s. 60.

8 J. Cage, *Tematy i wariacje*, przeł. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie" 1996, nr 1–2, s. 246.

9 P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, Poznań 2016, s. 103.

10 J. Cage, *Experimental Music*, w: J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (CT) 1961, s. 8.

11 D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 121.

sięciu ustawionych blisko siebie urządzeń wydobywał się zniekształcony dźwięk zaczerpnięty z przemów zarejestrowanych podczas pochodów. Nagrania nie były czytelne, lecz tworzyły chmurę nakładających się na siebie głosów, z których można było wyłapać tylko pojedyncze słowa.

Niepokój trudnego do zidentyfikowania dźwięku powracał w praktyce *sound bombingu* w ramach złowieszczo brzmiących, prowokacyjnych koncertów duetu BNNT, granych od 2012 roku przez zamaskowane postaci z dachu furgonetki przemierzającej miasto.

Wzniosłość dźwięku ujawniona została również w realizacji *Boga nie ma* z 2009 roku. Praca składała się z drgających, zakurzonych głośników estradowych ułożonych w formę przypominającą mur. Używając zestawu głośników, ale nie podłączonych do źródła samego dźwięku, Smoleński generował tzw. biały szum, generowany przez prąd krążący w obwodach. Przywołując energie nie mogącą znaleźć ujścia, artysta snuł opowieść o fiasku wierzeń przeciwstawiających się potężnym siłom. Odnosił się do lęku, który towarzyszy jednostce pozbawionej oparcia w konstrukcjach symbolicznych. Zamiast wygłaszania przykazań, rozkazów i nakazów dźwiękowa rzeźba Smoleńskiego milczała. Tytuł kierował ku fragmentowi z *Radosnej wiedzy* Fryderyka Nietzschego: „Czy nie błąkamy się, niczym po nieskończonej nicości? Czy wokół nie zieje pusta przestrzeń? Czy nie zrobiło się zimniej? Czy nie nadchodzi wciąż noc i noc? Czy nie trzeba przed południem zapalać latarni? Czy nie słychać już wrzawy grabarzy, którzy pogrzebali Boga? Czy nie czuć już woni boskiego rozkładu? – wszak i bogowie ulegają rozkładowi! Bóg umarł! Bóg pozostaje umarły!”[12].

Podobnie odczucie trwogi pojawiło się w pracy *To jest większe ode mnie* z 2012 roku, kiedy artysta zaprojektował emitujące ogłuszający hałas drewniane konstrukcje przypominające fragmenty monstrualnych słuchawek albo archaiczne figury bóstw. Sposoby używania dźwięku w działaniach Smoleńskiego pozwalają sytuować jego działania w kontekście historii tworzenia prainstrumentów. Powstawały one z potrzeby przywołania duchów przodków, które stawało się możliwe właśnie przez użycie dźwięków wprowadzających uczestników rytuału w stan trwogi, wywołując ich rozdrażnienie i rozedrganie[13].

Wibracja

Jacques Attali po publikacji książki *Bruits*[14] w 1977 roku, w której przekonywał, że muzyka wyprzedza ekonomię i politykę, dzięki czemu zwia-

12 F. Nietzsche, *Radosna wiedza*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 138.

13 P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, dz. cyt., s. 67–91.

14 J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis (MN) 1985.

stuje nowe relacje społeczne, został uznany za jednego z największych filozofów muzyki w Europie. Uważał, że każda muzyka, jako organizacja dźwięków, jest narzędziem do tworzenia lub jednoczenia społeczności. W tym kontekście można postawić pytanie: Jaką rzeczywistość opisywałaby najgłośniejsza praca Konrada Smoleńskiego z Biennale w Wenecji z 2013 roku? Nie bez znaczenia jest tu kontekst miasta. Praca *Everything Was Forever, Until It Was No More* powstała w Wenecji, w której – jak napisał Jean-Paul Sartre – „ciszę się słyszy”[15].

Brak miejskiego hałasu uwyraźniony doświadczeniem ciszy znajduje swoje odbicie również u Winfrieda Georga Sebalda: „W tym mieście budzi się inaczej niż zwykle. Dzień mianowicie rozpoczyna się cicho, przerywany tylko pojedynczymi zawołaniami, odgłosem podciągania blaszanych rolet, uderzeniami skrzydeł. […] cisza nad Wenecją tego wczesnego ranka, kiedy białe opary wnikały przez na wpół otwarte okno do mego pokoju i osuwały wszystko, tak że leżałem jakby pośród morza mgły, ta cisza wydała mi się czymś nierealnym, tak jakby zaraz coś miało ją gwałtownie zakłócić”[16].

Smoleński, odwołując się do praktyki audioterroryzmu, przygotowywał w audiosferze Wenecji dźwięk tak silny, że oddziaływał na ich ciała w sposób fizyczny, powodując drżenie. Artyści tego nurtu w sposób świadomy wykorzystują fizjologiczne reakcje ciała na zbyt głośne dźwięki. Do najbardziej znanych audioterrorystów należy Mark Bain, który wykorzystuje infradźwięki (dźwięki poniżej progu słyszalności). W serii *Archisonic* z 2008 roku za pomocą induktorów sejsmicznych wprawiał w drgania budynek galerii, który funkcjonował jak olbrzymi instrument. Jego działania na architekturę można nazwać rzeźbami dźwiękowymi, po których odbiorca może się przemieszczać i zmieniać w ten sposób trajektorie swojego doświadczenia.

Zgodnie z etymologią słowa „terroryzm”, wywodzącego się od greckiego słowa *treo* (drżeć, bać się; stchórzyć, uciec) i czasownika łacińskiego *terreo* (wywoływać przerażenie, straszyć), celem pracy Smoleńskiego było osaczenie odbiorców siłą dźwięku wychodzącego od uderzenia dzwonu, przetworzonego i emitowanego z głośników. Zgodnie ze scenariuszem artysty raz na godzinę nad weneckimi Giardini rozlegało się miarowe bicie dzwonów. Ich dźwięk docierał do innych pawilonów i zalewał zgromadzone na Biennale dzieła sztuki. Dzwony odmierzały czas. W momencie gdy cichły, zaczynało działać „pudło rezonansowe” pawilonu, występującego tu w roli gigantycznego instrumentu. Z głośników wydo-

15 J.-P. Sartre, *Wenecja z mojego okna*, przeł. J. Kossobudzki, „Twórczość” 1962, nr 10, s. 73.

16 W.G. Sebald, *Czuję. Zawrót głowy*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1988, s. 49–50.

bywały się komputerowo przetworzone dźwięki: zarejestrowane wcześniej bicie dzwonów. Artysta opisywał działanie pracy: „Spreparowany dźwięk tak samo traktuje szafki, ludzi, podłogę i szklany sufit. Przenika je i wszystko zaczyna drżeć. Stąd z ludzkiego punktu widzenia takie poczucie jedności ze środowiskiem, rozpuszczenia się, zniknięcia, stania się równym z podłogą, szafką, jest ciekawe. I, jak sądzę, właśnie to powoduje u odbiorców pomieszanie niepokoju z zachwytem”[17].

Idąc za rozwijanymi od XIX wieku wyobrażeniami dźwięku, między innymi niemieckiego fizyk i fizjologa Hermanna Helmholtza, jawi się on jako forma wibracji rezonującej w ciele słuchacza. Modele te powstają w orbicie analizowanych przez Jonathana Crarego[18] zjawisk towarzyszących narodzinom pojęcia uważnego podmiotu, który nie jest tylko biernym odbiorcą bodźców płynących z otoczenia, ale współtworzy je w odpowiedzi na trafiające doń sygnały z zewnątrz. W tym kontekście *Everything Was Forever, Until It Was No More* przypomina o falowej budowie materii, jednocząc ciała odbiorców z miejscem i splatając je w całość.

Jak zauważa Tomasz Misiak, człon „sfera” w pojęciu audiosfery, rozumianej jako całokształt dźwięków otoczenia, kieruje uwagę na kulisty charakter przestrzeni rozchodzenia się fal akustycznych i ich powiązania z przestrzenią[19]. Wskazuje na relacje między zjawiskiem akustycznym a jego uczestnikiem[20].

Dźwięki w pracy Smoleńskiego zastąpiły kolory, materiały i kształty jako podstawowe komponenty języka sztuki. Swoją siłą i stopniowym jej wyciszaniem wyznaczały formę, kształt, granice doświadczenia, będąc przykładem topografii bazującej na niewizualnej percepcji[21].

17 *Wenecja 2013. Dźwięk musi rozsadzać. Rozmowa z Konradem Smoleńskim*, http://magazynszum.pl/rozmowy/wenecja-2013-dzwiek-musi-rozsadzac-rozmowa-z-konradem-smolenskim [dostęp: 2.12.2016].

18 J. Crary, *Techniques of Observer. On Vision and Modernity In the Nineteenth Century*, London 1992.

19 T. Misiak, *Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszenie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna*, http://kaleka.net/files/od_przestrzeni_akustycznej_do_akustycznej_cyberprzestrzeni [dostęp: 16.08.2012].

20 A. Regiewicz, *Między ustami a brzegiem klozetu czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia*, w: *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015, s. 16.

21 Innym przykładem topografii opartej na niewizualnej percepcji jest teoria tzw. linii śpiewu australijskich Aborygenów, gdzie informacje o drogach wyznaczonych przez duchy przodków przechowuje się w pieśniach, za: B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu,* przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1998. Oznaczanie przestrzeni przez śpiew występowało również u Saamów, por. *Yoik: A Presentation of Saami Folk Music,* red. M. Arnberg, I. Ruong, H. Unsgaard, Stockholm 1997.

Ich brzmienie związane było zarówno z pozycją odbiorcy i jego potencjalnym ruchem, jak i echem dyktowanym przez architekturę, jego sferyczną dynamiką zależną od pogody i wilgotności powietrza[22]. Było namową do głębokiego słuchania, w którym niemożliwe jest zdystansowanie się od własnego ciała i otoczenia[23]. Przypominało zaproponowaną przez sytuacjonistów taktykę dryfu, będącego sposobem gry z przestrzenią, uwrażliwieniem na daną sytuacje[24]. Było próbą wyjścia poza strategie spektaklu, polegającą na „[...] przekształcaniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma postać płynną, w zakrzepłe rzeczy, które jako negatyw bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną"[25].

Doświadczenie inicjowane w pracy Smoleńskiego było próbą przekroczenia dystansu wprowadzonego przez różnego rodzaju audialne protezy izolujące słuchacza w prywatnej przestrzeni dźwiękowej[26]. Pozbawieni możliwości odgrodzenia się od odgłosów, odbiorcy definiowali swoje ciało w stosunku do otoczenia jako naturalnego medium dźwięków. Bezpośrednio na własnej skórze każdym mięśniem odczuwali drżenia wywoływane przez zalewające ich fale akustyczne. Ich ciała były osadzone w czasowości i materialności budynku, zakorzenione w fizycznym wymiarze otoczenia i wypełniających go przedmiotów.

Hałas

Smoleński przez generowane w jego pracy dźwięki dzwonu anektował ogromne terytorium: całe Giardini i zasiedlające go tymczasowo Biennale. Jego praca nasuwała skojarzenia z wykorzystującą pozamuzyczne dźwięki słynną *Symfonią syren fabrycznych* Arsenija Awraamowa, do której wykonania wykorzystany został zestaw maszyn: działa okrętowe, buczki mgłowe i gwizdki, klaksony samochodowe, syreny fabryczne, artyleria, hydroplany oraz specjalnie zaprojektowana gwizdawka parowa, która wplatała w kompozycje motyw z *Międzynarodówki*. Symfonia została odegrana w Baku w roku 1922 w ramach obchodów piątej rocznicy rewolucji

22 D. Ihde, *Listening and Voice. Phenomenology of Sound*, Athens (OH) 1976.

23 F. Lopez, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. J. Kutyła, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 117.

24 J. Stasiowska, *Przeczyść uszy, przetrzyj oczy, przewietrz mózg – ekologia akustyczna, soundscape studies, sound studies*, „Glissando" 2015, nr 26, s. 55.

25 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 45.

26 E. Flügge, *Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową. Ku praktycznemu ujęciu jednostkowego doznania słuchowego*, przeł. S. Królak, M. Pasiecznik, „Glissando" 2015, nr 26, s. 17.

październikowej. Jej przebieg koordynował zespół dyrygentów używających flag i pistoletów. Kompozycja miała być buntem wobec muzyki tradycyjnej, a jednocześnie odzwierciedlać życie codzienne rosyjskich robotników i nobilitować odgłosy towarzyszące ich pracy w fabrykach[27].

Symfonia syren fabrycznych wskazywała na przełom w historii doświadczeń audialnych. Wielki entuzjasta hałasów, który próbował stworzyć muzykę odzwierciedlającą ewolucję na polu techniki, jaka zaszła na początku XX wieku, uwyraźniając przesunięcia akcentów związane z rewolucją przemysłową, futurysta Luigi Russolo pisał: „Życie przeszłości było ciszą. Dopiero w XIX wieku wraz z wynalezieniem maszyn narodził się hałas. Dziś hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka. Przez wiele stuleci życie upływało w ciszy, bądź przynajmniej w spokoju. Najgłośniejszy z hałasów, które przerywały tę ciszę, nie był ani długotrwały, ani intensywny, ani różnorodny. W końcu jeśli pominąć wyjątkowe poruszenia skorupy ziemskiej, huragany, sztormy, lawiny i wodospad, natura jest cicha"[28].

Artyści początku XX wieku do swoich prac często zaprzęgali technikę, służącą im do podejmowania dociekań nad istotą materii, co wiązać można ze zmianą paradygmatu naukowego dokonującego się w tym okresie w świetle badań prowadzonych nad wieloma niewidocznymi i niemierzalnymi siłami (np. promieniami rentgenowskimi czy falami elektromagnetycznymi). Linda Henderson nazywa tę tendencję „modernizmem drżeń". Badaczka tropiła jej ślady w twórczości artystów awangardowych, zwracając uwagę na dzieła sztuki, na których teoria fal świetlnych, magnetycznych czy dźwiękowych odcisnęła szczególne piętno[29].

„Ewolucja w kierunku dźwięku-hałasu nie była wcześniej możliwa. Ucho człowieka żyjącego w XVIII wieku nie mogło znieść nieharmonijnej intensywności niektórych akordów, jakie wytwarza nasza orkiestra. Nasze ucho czerpie z tego przyjemność, ponieważ jest już dostrojone do hałaśliwego, nowoczesnego życia. Nasze ucho jest niezaspokojone i domaga się coraz większych wrażeń akustycznych"[30]. W manifeście *Sztuka hałasów* z 1913 roku Russolo przedstawił nurt alternatywny dla tradycji muzycznej. Czerpiąc inspiracje z przemysłowego pejzażu dźwiękowego, wskazywał, że specyfika nowoczesnego życia, zdominowana przez pręd-

27 T. Misiak, *Kulturowe przestrzeni dźwięku*, dz. cyt., s. 52.

28 L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, przeł. J. Kutyła, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 32.

29 L. Henderson, *Vibratory Modernism: Kupka, Boccioni, and the Ether of Space*, w: *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, red. B. Clarke, L.D. Henderson, Stanford (CA) 2002, s. 126–149.

30 L. Russolo, *Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny*, dz. cyt., s. 33.

kość, nie może być uchwycona przez tradycyjne instrumenty[31]. Owładnięty potrzebą stworzenia nowych dźwięków odpowiadających dynamice przemian industrialnych, Russolo próbował chwytać: szum zasysanej wody, powietrza lub gazu w rurach metalowych, terkot motorów, przesuwy tłoków czy zgrzyt piły mechanicznej. Z zapałem konstruował *intonarumori* – maszyny do wytwarzania hałasu, takie jak: pękacz, rechotacz, wyjec, pocieracz, wysadzacz, gwizdacz, bulgotacz. Jego instrumenty generowały nie prozaiczny odgłos, ale wszechogarniający duszny i klaustrofobiczny hałas. Miały imitować odgłosy aeroplanów, silników i automobili, umożliwiając zbliżenie sztuki do rzeczywistości[32].

Hałasy Russola zagarniały przestrzeń, dublując głośną pracę maszyn. Podobnie działa dźwięk w pracych Smoleńskiego, zawłaszczając określone terytorium i osaczając obecne w nim jednostki. Hałas, jako nieharmonijny, zbyt głośny albo długotrwały, służył jako narzędzie tortur. Dźwiękowa kaźń była uznawana za jedną z najcięższych kar. Wzrok można odwrócić, natomiast dźwięk przeszywa na wskroś, wwierca się w ciało. Dlatego w starożytnych Chinach hałasowano w obecności skazanego, doprowadzając go nieustającą wrzawą do śmierci[33]. Możliwości rażenia dźwiękiem wykorzystywane były również w średniowieczu, kiedy skazańców zamęczano długotrwałym dzwonieniem[34]. W książce *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*[35] Steve Goodman analizuje niszczycielski wpływ dźwięku na ciało, jego związki z przemocą i strachem, a także eksperymenty z bronią soniczną, dowodząc, że dźwięk nie musi być głośny, aby był odbierany jako natarczywy. Jego negatywny odbiór jest związany raczej z zamkniętą przestrzenią i ograniczoną sprawczością osoby wystawionej na jego działanie[36].

Transy i przesilenia

Jak podaje Rufin Makarewicz, w języku polskim słowo „hałas" (i jego synonimy) pojawiło się w XVI wieku oraz pochodzi od ukraińskiego słowa *hałasaty*, które znaczyło „krzyczeć". Niemiecki *Larm* pochodzi od włoskiego *al arem* (do broni), angielski *noise* bierze swój początek od łacińskiego *nocere* (czynić szkodę)[37]. W tym kontekście silny sygnał akustyczny jawi się jako stan alarmu przygotowujący ciało do walki o przetrwanie, przyspieszający

31 Tamże, s. 32.
32 Tamże, s. 35.
33 M.S. Czeskin, *Człowiek i hałas*, Warszawa 1972, s. 25.
34 Tamże.
35 S. Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge (MA) 2012.
36 E. Flügge, *Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową...*, *dz. cyt*, s. 13.
37 R. Makarewicz, *Hałas w środowisku*, Poznań 1996, s. 12.

tętno, zwiększający ciśnienie krwi, rozszerzający źrenice, wprowadzający ciało w stan szczególnej czujności.

Czynienie hałasu było również działaniem magicznym. Szamani używali wyreżyserowanych doświadczeń audialnych przy wprowadzeniu siebie i członków grupy w stan transu. Jedną z metod była intensywna gra na bębnie, którego monotonne i długotrwałe dźwięki doprowadzały zebranych do poczucia oderwania się od rzeczywistości. „To na bębnach spoczywa ciężar zintegrowania uczestników w jednorodną zbiorowość. Bębnienie stapia pięćdziesiąt i więcej osób w jedno ciało; sprawia, że poruszają się one identycznie, tak jakby wszystkie były związane jedną nicią pulsu”[38].

Rytuałom różnych kultur towarzyszyły podobne transowe doświadczenia słuchowe, które miały na celu zmianę percepcji uczestników. Odwołanie do **wrzawy obrzędowej**, symbolicznego traktowania dźwięków odrywających od codzienności, gwarantowało przekroczenie jej rutynowych struktur. Wśród pierwotnych ludów pochodzenie dźwięku przypisywano bogom. Był on uznawany za święty i zastrzeżony dla kapłanów, którzy używali go, aby nadać swoim działaniom bardziej tajemniczy wymiar[39].

Hałas eksploatowany w obrzędach pełnił funkcję katalizującą; pozwalał na wydatkowanie nadmiaru energii i rozładowywanie napięcie. Rezonował w ciele, był niewidzialnym pomostem między otoczeniem a uczestnikami. Hipnotyzujący dźwięk bez względu na kontekst czasowy i geograficzny był znakiem szczególnego statusu uczestnika przechodzącego przemianę, dlatego utożsamiany był z kontrolowanym niebezpieczeństwem wpisanym w stan liminalny. Używano go jako aktywatora zmiany percepcji, który umożliwiał wejście w obszar doświadczenia ekstatycznego, zbiorowej hipnozy. Transowość dźwięku była załamaniem zwykłej czasowości. Hałas naznaczał przełomy, sygnalizował je i obwieszczał. Dzięki jasno określonym momentom przesileń *continuum* czasowe mogło być zachowane, ramując aktywność jednostki i zapewniając jej poczucie bezpieczeństwa[40]. Oparty na dźwięku rytuał był wentylem bezpieczeństwa; pozwalał przy wsparciu wspólnoty przetrwać przesilenie, na przykład podczas lamentów, czyli śpiewania przy umierającym, które miały pomóc duszy oddzielającej się od ciała znaleźć drogę w zaświaty.

38 M. Deren, *Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Z. Zagajewski, M. Wiśniewska, Kraków 2000, s. 286.

39 B. Blesser, L. Salter, *Acoustic archaeologists interpret ancient spaces*, w: *Making the Walls Quake As If They Were Dilating With the Secret Knowledge of Great Powers*, oprac. M. Libera, M. Klein, Warsaw 2012, s. 54.

40 M. Lisok, *Rzeźba jako pojemnik na dźwięki*, w: *Przesilenia*, red. M. Lisok, Katowice 2017, s. 8.

Fizyczne i psychiczne wyczerpanie długotrwałym oddziaływaniem miarowego dźwięku powodowało uzyskanie aktywności mózgu podobnej do tej odnotowywanej podczas snu. Było więc sposobem na wprowadzenie się w stan hipnozy[41]. Tak modelowany dźwięk otwierał bramy do świata *sacrum*[42]. Był narzędziem kontaktu z siłami większymi od człowieka, ale też sygnałem sprawczym, wzywającym na modlitwę, narzędziem władzy, synonimem panowania w fonosferze. Miał pobudzać wiernych do modlitwy i sprowadzać błogosławieństwo, ale i ostrzegać przed niebezpieczeństwem, wojną czy zarazą. Zwyczaj dzwonienia z trwogi na burze, praktykowany od średniowiecza do XIX wieku, miał na celu ostrzeganie wiernych przed zbliżającym się gradem i nawałnicą[43]. Dźwięki dzwonów mapowały powietrze, uspokajając je i odbierając siłę zamieszkującym je demonom[44]: „[…] pospolicie w kościołach na burzę dzwonią. Naprzód, żeby przed nimi, jako przed trąbami Bogu poświęcone, szatani uciekali i odbiegali od swoich czarów. Po tym też, żeby ludzie do modlitwy byli pobudzeni i bożej pomocy przeciw burzom używali"[45]. I dalej: „[…] złe duchy zawsze odgania się hałasem, więc dlatego i dzwon ma wielkie znaczenie, zwalcza bowiem złe duchy, jako taki zaś może mieć korzystny wpływ na urodzaj, rozprasza burzę"[46].

W pracy *Everything Was Forever, Until It Was No More* dźwięk powracał co godzinę, w zapętlonym cyklu bicia dzwonów i ich przetworzonym nagraniu, wprawiających w drżenie ciała odbiorców i samą architekturę. Smoleński dekonstruował w ten sposób bieg czasu[47]. W tej kompozycji największe znaczenie miało opóźnienie, stopniowe wytracanie mocy. Przetworzony przez artystę dźwięk był znakiem pęknięcia w strukturze znanej rzeczywistości, artykulacją momentu kumulacji energii i nagłej utraty sił, balansowania na granicy szczytu formy i bezsilności, procesów narastania i opadania, stopniowego dojrzewania i nagłego schyłku, nadmiaru graniczącego z agresją przechodzącego w odurzenie i ulgę.

Jak piszą kuratorzy pawilonu polskiego, Agnieszka Pindera i Daniel Muzyczuk, poszukiwania Smoleńskiego wykorzystane w ramach

41 P. Lichota, *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, dz. cyt., s. 160.

42 M. Zych, *To fale i wiara. O dzwonach, złej pogodzie i etnografii*, w: *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona prof. Czesławowi Rybotyckiemu*, red. J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, A. Niedźwiedź, Kraków 2015, s. 326.

43 Tamże, s. 305–326.

44 Tamże, s. 305.

45 M. Mąka, *Dzwony na burzę*, w: *Kapliczki i zabytkowy dzwonek na chmury w Targowisku*, red. M. Mąka, Kraków 2000, s. 31.

46 A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921, s. 145.

47 M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 32–33.

Everything Was Forever, Until It Was No More przywodziły na myśl wizję iluzoryczności czasu współczesnego fizyka Juliana Barboura, roztaczającego wizję bezczasowego wszechświata, w którym jedną z kluczowych kategorii jest teraźniejszość[48]. Wenecka praca Smoleńskiego stała się w tym kontekście maszyną do zaburzania czasu.

Naznaczanie czasu biciem dzwonu jako podstawowa forma kontroli dźwięku obwieszczającego rytm przełomów: narodzin, zaślubin, alarmów i śmierci, został tu unieważniony przez wprowadzenie opóźnienia. Odbiorcy stali się w ten sposób świadkami entropii sygnalizowanej zaburzonym rytmem uderzeń i finalną wibracją, która wprowadzała w taki sam rezonans zarówno materię ożywioną, jak i nieożywioną. Razem z wygasającymi powoli drganiami odczuwało się stopniowy proces zaniku, ubywania, zastygania, wyczerpywania się sił cywilizacji, ale i przyrody. Ostatnie fale zwiastowały koniec symfonii świata, jaki znamy. Paraliż czasu, z którym eksperymentował Smoleński, przywodził na myśl niepokoje późnego antropocenu, z krążącym nad nim widmem przyszłości przynoszącej nieuruchomioną zagładę.

„XXI wiek zamiast spełniania obietnic nowoczesności, świetlanej lub po prostu lepszej przyszłości, przynosi za sobą realną groźbę wyginięcia. Ziemskie dzieje do tej pory były postrzegane przede wszystkim przez pryzmat idei rozwoju i nieskończonej ewolucji, które miały doprowadzić nas do świata najlepszego z możliwych. Jednak okazało się, że historia wbrew prognozom i pokładanym w niej nadziejom nie jest wcale trwale związana z ideą postępu i nie układa się w linearną opowieść o progresie, lecz jest poprzecinana okresami katastrof, nazywanych masowym wymieraniem"[49].

Z perspektywy geologicznej *homo sapiens* jest na ziemi stosunkowo niedługo, od około 250 tysięcy lat. Aby ułatwić umiejscowienie tego procesu na osi czasu, naukowcy posługują się analogią, odwzorowując historię planety na 24-godzinną dobę. Godzinie 00:00 w tym modelu odpowiada moment powstania Ziemi (około 4,467 miliarda lat temu), natomiast godzinie 24:00 – czasy współczesne. *Homo sapiens* pojawił się zgodnie z tym modelem umowne 4 sekundy temu. Techniczne możliwość modelowania i udoskonalania planety zgodnie z jego wizją szybko doprowadziły do jej wydrenowania i dewastacji. Perspektywa, w której niebawem jego centralne miejsce „gospodarza" zajmą inne, bardziej odporne gatunki, nie wydaje się zaskakująca.

48 D. Muzyczuk, A. Pindera, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Warszawa 2013, s. 43.

49 A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021, s. 51.

Konrad Smoleński pozwala w kolejnych doświadczeniach audialnych wybrzmieć katastroficznym przeczuciom wpisanym w cywilizację antropocenu, rozwijającym się na granicy wzniosłości i przestrogi. Jednocześnie podsuwa odbiorcom cień nadziei niesiony przez symbiotyczną naturę dźwięku. Może to właśnie metafory oparte na bacznym wsłuchiwaniu się w środowisko[50], wplecione w głoszone przez filozofie nowego materializmu, doświadczenie spojenia, ciągłego rezonowania tego, co nieożywione i ożywione, okażą się sposobem na złagodzenie niepokojów towarzyszących nadciągającej nieuchronnie katastrofie ekologicznej. Zamiast wpisanej w kulturę oka, kontroli i dystansu, przyniosą zbawienną wizję dostosowania się, dostrajania do różnych nie-ludzkich form istnienia, harmonijnego współbrzmienia z innymi bytami.

50 W. Welsch, *W drodze do kultury słyszenia?* przeł. K. Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność"*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 56.

Abstrakt: Tematem tekstu jest wykorzystanie dźwięku w sztuce współczesnej na przykładzie twórczości Konrada Smoleńskiego. Recepcja jego twórczości w kontekście metafory drżącego ciała odbiorcy staje się znakiem przeciwwagi dla wpisanych w kulturę współczesną zapośredniczonych doświadczeń wzrokowych.

SŁOWA KLUCZOWE:
**AUDIOSFERA,
AUDIOTERRORYZM,
INSTALACJA,
RZEŹBA DŹWIĘKOWA**

Abstract: The subject of the text is the use of sound in contemporary art, based on the works of Konrad Smoleński. The reception of his art in the context of the metaphor of the trembling body of the recipient becomes a sign of a counterbalance to the mediated visual experiences inscribed in contemporary culture.

KEYWORDS:
**AUDIOSPHERE,
AUDIOTERRORISM,
INSTALLATION,
SOUND SCULPTURE**

Bibliografia

- Attali J., *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis 2009.
- Blesser B., Salter L., *Acoustic archaeologists interpret ancient spaces*, w: *Making the Walls Quake As If They Were Dilating With the Secret Knowledge of Great Powers*, oprac. M. Libera, M. Klein, Warsaw 2012.
- Brzostek D., *Nadsłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.
- Cage J., *Tematy i wariacwje*, przeł. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie" 1996, nr 1–2.
- Crary J., *Techniques of Observer. On Vision and Modernity In the Nineteenth Century*, London 1992.
- Cusick S., *Muzyka jako tortura, muzyka jako broń*, przeł. H. Chmielewska-Schlajer, w: *Słuchawy. Projektowanie dla ucha*, Warszawa 2009.
- Debord G., *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Deren M., *Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Z. Zagajewski, M. Wiśniewska, Kraków 2000.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Fischer A., *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921.
- Flügge E., *Rozważania nad osobistą przestrzenią dźwiękową. Ku praktycznemu ujęciu jednostkowego doznania słuchowego*, przeł. S. Królak, M. Pasiecznik, „Glissando" 2015, nr 26.
- Goodman S., *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge (MA) 2012.
- Henderson L., *Vibratory modernism: Kupka, Boccioni, and the ether of space*, w: *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, red. B. Clarke, L.D. Henderson, Stanford (CA) 2002.
- Kapelański M., *Śladami wyobraźni kosmologicznej, metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26.
- Libera M., *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012.
- Lichota P., *Tradycje hałasu w sztuce dźwięku*, Poznań 2016.
- Lisok M., *Rzeźba jako pojemnik na dźwięki*, w: *Przesilenia*, red. M. Lisok, Katowice 2017.
- Lopez F., *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. J. Kutyła, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
- Mąka M., *Dzwony na burzę*, w: *Kapliczki i zabytkowy dzwonek na chmury w Targowisku*, red. M. Mąka, Kraków 2000.
- Makarewicz R., *Hałas w środowisku*, Poznań 1996.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021.
- Misiak T., *Kulturowe przestrzenie dźwięku*, Poznań 2012.
- Muzyczuk D., Pindera A., *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Warszawa 2013.
- Nietzsche F., *Radosna wiedza*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008.
- Regiewicz A., *Między ustami a brzegiem klozetu czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia*, w: *Od-głosy jedzenia*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, Częstochowa 2015.
- Schafer R.M., *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warren, Gdańsk 2009.
- Stasiowska J., *Przeczyść uszy, przetrzyj oczy, przewietrz mózg – ekologia akustyczna, soundscape studies, sound studies*, „Glissando" 2015, nr 26.
- Welsch W., *W drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność"*, red. E. Wilk, Katowice 2001.
- Zych M., *To fale i wiara. O dzwonach, złej pogodzie i etnografii*, w: *W krainie metarefleksji. Księga poświęcona prof. Czesławowi Rybotyckiemu*, red. J. Barański, M. Golonka-Czajkowska, A. Niedźwiedź, Kraków 2015.

META
KRYT

YKA

Część III

Magdalena Ujma

STRATEGIE POLSKIEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ PO 1989 ROKU

rys. Jakub Woynarowski

Krytyka eksperymentalna

Za krytykę eksperymentalną należy uznać takie rodzaje wypowiedzi, które oddalają się od tradycyjnie zdefiniowanej krytyki[1], rozwijając niektóre z jej elementów i odrzucając inne. W tego typu wypowiedziach obserwować można takie dążenia, jak: poszerzanie pola dyscypliny, badanie jej granic, eksperymentowanie z formami przynależnymi do krytyki.

Krytyka bywa, lecz nie zawsze uznawana jest za działalność literacką, twórczą[2]. Dlatego w przypadku jej eksperymentalnej wersji powinny zainteresować nas właśnie koncepcje związane z wprowadzaniem elementów literackich do wypowiedzi krytycznej. Naszą uwagę powinien przyciągnąć także język zapożyczony z innych dziedzin refleksji badawczej i wypróbowywanie form wypowiedzi zaczerpniętych z innych pól, na przykład z kultury popularnej. Przyglądając się zatem, jakie strategie przybierano, aby poszerzać pole krytycznego tekstu, sięgać będziemy po te związane z literackością, ale i konceptualnością. Będziemy poszukiwać szczególnych zastosowań języka i retoryki, gatunków zaczerpniętych z literatury, a także przykładów metakrytyki i konceptualnego formułowania wypowiedzi. Używając terminu „konceptualny", mam na myśli pewien odgórnie powzięty koncept, czyli pomysł organizujący wypowiedź krytyczną. Często właśnie dzięki takiemu konceptowi teksty krytyki przynależą do dziedziny twórczości.

W tym miejscu należy wspomnieć o tym, co różni strategię konceptualną od literackiej. Obie opierają się na świadomości formy. O ile jednak strategia literacka definiowana jest według języka i formy, które są kształtowane decyzją krytyka-twórcy, o tyle w strategii konceptualnej stanowią one elementy całości wyższego rzędu – krytyki pomyślanej jako dzieło. Dyskursywne znaczenie samego tekstu schodzi tutaj na dalszy plan.

W niniejszym eseju, dla zwartości i wyrazistości wywodu, ograniczę się do omówienia tylko niektórych, wybranych przeze mnie tekstów powstałych po 1989 roku. Nie pretenduję do stworzenia obrazu całości i wyczerpania tematu krytyki przekraczającej swoje gatunkowe granice.

Krytyka jako gra

Za obszar naszych zainteresowań przyjmijmy polską krytykę artystyczną po 1989 roku. Na początek sięgnijmy jednak po znacznie wcześniejsze teorie Mieczysława Porębskiego. Seria tekstów jego autorstwa opublikowanych w latach 60. na łamach „Współczesności" jako *Wstęp do metakrytyki*,

1 Za tradycyjną definicję krytyki przyjmuję tę zapożyczoną z nauk o literaturze, sformułowaną przez M. Głowińskiego, *Krytyka literacka*, w: M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 205–206.

2 Zob. np. S. Melkowski, *Krytyka jako twórczość*, „Dykcja" 1997, nr 5, s. 101–105.

a także teksty rozproszone, zebrane w 1983 roku w tomie *Pożegnanie z krytyką*[3], należą do wyjątkowych na gruncie polskim przykładów tak obszernej, konsekwentnej i całościowej metarefleksji, jakiej dokonał krytyk sztuki względem uprawianej przez siebie dyscypliny. „Krytyk dnia dzisiejszego to ekspert" – twierdził w latach 60.[4], wprowadzając kategorie „krytyki poetów" i „krytyki ekspertów" ogłaszając odejście od tej pierwszej na rzecz tej drugiej. Minął już czas pisania esejów – rolę krytyków przejęli kuratorzy, galernicy, muzealnicy, dokonujący wyborów najlepszych dzieł, a także interpretujący je przez takie, a nie inne wystawy.

Dla nas istotniejsze jest jednak sformułowane przez Porębskiego idei krytyki jako gry. Inicjatywa w niej miała należeć do artysty, następny krok miał wykonać krytyk, który – ryzykując i decydując o takiej, a nie innej ścieżce postępowania – „[...] wygrywa, gdy jego wybór znajdzie potwierdzenie [...] w wyborach następnych. Przegrywa, jeśli jego początkowy wybór przechodzi bez następstw"[5]. Gra zatem idzie o bycie widzialnym i aby wybory czynione przez krytyka miały realne znaczenie, prowokując określone następstwa: reakcje artystów i publiczności[6]. W ten sposób krytyk staje się odpowiedzialny za kształt sztuki.

Koncepcję gry podjął w latach 90. Łukasz Gorczyca. Tekst *Gra o sztukę* rozpoczął od stwierdzenia: „Lata 90. zdominowała strategia gry"[7]. Jest ona rozumiana jako klucz do taktyk stosowanych przez głównych aktorów pola sztuki tamtych lat. Ich celem ma być „[...] uczynienie sztuki w Polsce ważną, zaś artystów – cenionymi w świecie"[8]. Udział w tak rozumianej grze brać miało – mniej lub bardziej świadomie – całe środowisko artystyczne.

Krytyka jako strategia

W latach 90. XX wieku duże znaczenie zyskała strategia, która swoją obecność zaznaczyła około połowy dekady. Stała się symbolem zmiany. Młoda sztuka domagała się świeżego języka opisu, związanego z rzeczywistością kraju, w którym wprowadzano na szeroką skalę kapitalizm i neoliberalizm[9]. To strategia szeroko dzisiaj znanego w środowisku artystycznym

3 M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983.

4 Tegoż, *Krytyka jako gra,* w: tamże, *Pożegnanie z krytyką*, dz. cyt., s. 138.

5 Tamże, s. 137.

6 Zob. P. Taranczewski, *Próba syntezy*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1973, nr 5, s. 153.

7 Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak" 1998, nr 12, s. 41.

8 Tamże.

9 J. Banasiak pisał: „Na «Rastrze» i galerii Raster wychowałem się […] nie tylko ja. Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński przemeblowali umysły całego pokolenia młodych ludzi z wielkich miast, którzy mieli już swoją muzykę, swoją literaturę,

„Rastra". Na jej wysoką pozycję zapracowali Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński, współzałożyciele[10] Nieregularnika Artystycznego „Raster". Czasopismo powstało w końcu 1995 roku[11]; z początku było wydawane na papierze, lecz szybko zmieniło się w internetowy blog.

Tym, co wyróżniało strategię „Rastra", była świadomość języka. Gorczyca i Kaczyński mieli za sobą udane doświadczenia literackie: Gorczyca publikował opowiadania[12], a Kaczyński wiersze[13]. Ich strategia polegała na próbie stworzenia nowego języka, zawierającego sporą dawkę nowych słów. Neologizmy zatopione były w języku literackim, z odczuwalnym wpływem języka mediów, reklamy i kolokwialnej polszczyzny. Łukasz Gorczyca opowiadał Dorocie Monkiewicz: „To, co my robiliśmy, to była próba języka użytkowego. Nie dokonywaliśmy nadinterpretacji"[14]. Do tworzenia nowego języka przydała się autorom lekcja zaczerpnięta z nowej generacji pism kolorowych. „Pierwszy", „najlepszy", „ulubiony", „rewolucyjny" – te przykłady samochwalstwa nie miały jeszcze w tamtym czasie posmaku zużycia; były świeże jak polski kapitalizm[15]. Nowa strategia powstała w reakcji na niespokojny czas transformacji ustrojowej i zyskującą popularność sztukę krytyczną, która – odzwierciedlając nastrój tych lat – była ponura, wręcz mizerabilistyczna. Nowe pisanie promowało inteligentną zabawę i oddawanie się małym przyjemnościom związanym z życiem codziennym. Było wyrazem dążenia do mieszczańskiej stabilizacji początku lat dwutysięcznych. Jeszcze w latach 90. rozpoczął się w Polsce boom na kulturę popularną. Jakub Banasiak pisał, że język „Rastra" „[...] zręcznie balansuje na granicy wysokiego i niskiego"[16].

---

swoje czasopisma i swoje ulubione sklepy z ubraniami, ale ciągle nie mieli swojej sztuki", *Historia pewnej epoki*, w: *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 488.

10 Razem z A. Olszewskim, który wycofał się z przedsięwzięcia.

11 *Dorota Monkiewicz w rozmowie z Łukaszem Gorczycą /Nieregularnik Artystyczny „Raster"*, w: *na wolności /w końcu. Sztuka polska po 1989 roku /in freiheit /endlich. Polnische Kunst nach 1989*, katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Muzeum Narodowe w Warszawie, przeł. C. Jenne, E. Kozyra, J. Sztaba, red. D. Monkiewicz, D. Teuber, Warszawa – Baden-Baden 2000, s. 109.

12 Ł. Gorczyca był laureatem III konkursu literackiego „Czasu Kultury" (1996). Wśród jego książek są zbiory opowiadań *Najlepsze polskie opowiadania* (Poznań 1999) i *Bałwan w lodówce* (Warszawa 2017). Wspólnie z Ł. Rondudą napisał także powieść *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010.

13 M. Kaczyński jest poetą i opublikował m.in. tomiki w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża: *Warszawa płonie* (2001) i *Szczęśliwice* (2012).

14 *Dorota Monkiewicz w rozmowie...*, dz. cyt., s. 111.

15 W późniejszych omówieniach ich działalności pojawiają się zresztą uwagi o narcyzmie, który wpisywał się w ich strategię; zob. np. J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 488.

16 Tamże, s. 487.

Jego twórcy nie widzieli sprzeczności między promowaniem dobrej sztuki a pisaniem do popkulturowego pisma „Machina". Najważniejszym kryterium była skuteczność i możliwość dotarcia do szerokiej publiczności. Cel był długofalowy i dydaktyczny: wychowanie odbiorców do własnej działalności, tę zaś utożsamiano z polepszaniem stanu sztuki w Polsce. Nie można także zapominać o ostatecznym środku do osiągnięcia tak nakreślonego celu: stworzeniu komercyjnej galerii sztuki i promowaniu przez nią najlepszej – zdaniem krytyków – sztuki. Strategia „Rastra" staje się w tym kontekście świadectwem skutecznego przyjęcia zasad rynkowych przez młodą polską inteligencję.

Co jednak zasługiwało na miano eksperymentu w skutecznej i zwieńczonej sukcesem strategii „Rastra"? Nowy język i konsekwentnie stosowane nowe formy wypowiedzi. Były to prowadzone od samego początku istnienia pisma „kroniki towarzyskie", których formuła wywodziła się z kolorowych, popkulturowych czasopism. Noszące tytuł WARPÓŁ („**W**IEŚCI Z **AR**tystycznego **PÓŁ**światka"), przynosiły plotki o środowiskowych incydentach i poczynaniach mniej lub bardziej znanych osób ze świata sztuki. Wiele znanych postaci nie zostało oszczędzonych (o krytyku starszego pokolenia: „Osęka znowu stęka"[17]), jednak inne zostały potraktowane łagodnie.

Także gatunkowa formuła słownika doczekała się reinterpretacji. *Słowniczek artystyczny „Rastra"*[18] po raz pierwszy został opublikowany w 1998 roku. Niektóre terminy z niego wzięte do dzisiaj funkcjonują w powszechnym użyciu. Agata Jakubowska wskazywała, że był to przypadek takich słów, jak: „zniechęta na Zachętę, zuj na CSW Zamek Ujazdowski, buła na BWA"[19]. Hasła w *Słowniczku* dzielą się na kategorie: instytucji, środowisk, typów wystaw, rodzajów sztuki, uczestników życia artystycznego. Znajdują się tutaj odniesienia do krytyki artystycznej. Same ich nazwy niosą w sobie wartościowanie; są to nazwy mówiące. W przypadku instytucji są to hasła takie, jak: „zniechęta" (na warszawską Galerię Zachęta), „zuj" (warszawskie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski), „czerep" (Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku) czy „dupa" (Dom Artysty Plastyka w Warszawie). A zatem instytucje jawią się jako skostniałe i odpychające. Nadawania nowych nazw to oczywiście strategiczne tworzenie własnego obrazu rzeczywistości. Instytucje są żałosne w swoim braku wyczucia ducha czasu, pora więc na stworzenie własnej galerii i opatrzenie jej pracowicie uzbieranym kapitałem symbolicznym.

17 *Raster. Macie swoich krytyków...*, s. 161.

18 *Słowniczek artystyczny „Rastra"*, niniwa22.cba.pl/raster.htm [dostęp: 16.04.2018].

19 A. Jakubowska, *Sztuka pod choinkę*, „Zeszyty Artystyczne" 2003, nr 10, s. 54.

Można jednak sformułować to inaczej: celem twórców strategii było stworzenie wspólnoty generacyjnej oraz danie wyrazu tej wspólnocie, znalezienie dla niej nowego języka, a także miejsca, rozumianego metaforycznie i zarazem dosłownie. W tym celu „Raster" zawarł z czytelnikami specjalne porozumienie, opierające się na założeniu wspólnej wrażliwości, podejścia do świata oraz sytuacji życiowej. Ambicją „Rastra" było zostanie głosem nowego pokolenia, „młodych ludzi z wielkich miast"[20], których potrzeby nie były dostrzegane na dotychczas istniejącej scenie sztuki[21].

Słowniczek nie jest poważnym słownikiem. Jest satyryczną trawestacją, psikusem i zarazem elementem śmiertelnie poważnej rozgrywki o własną pozycję jego autorów. Dlatego jako nazwy środowisk funkcjonuje „kowalnia" (określenie pracowni rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP) czy „grupa cieszyńska" (nazwa artystów i kuratorów wywodzących się z Cieszyna, którzy tworzyli wpływową grupę w polskim świecie sztuki). Typy wystaw to: „zapchajdziura", „ekshibicja" i „ambit". Rodzaje sztuki to: „arte polo", „błoto", „glut", „nowotwory" i „stolec". Uczestnicy życia artystycznego zyskali nazwy: „artek", „arti", „as", „bankieter", „beztalent", „biurwa", „gluciarz" i „naganiacz". Jeśli zaś mowa o zjawiskach artystycznych i z zakresu krytyki, to pojawiły się takie propozycje, jak: „zespół braku treści", „oczapizm", „wichrowatość", „szparyzm" i „sos". Terminy i ich definicje dają efekt komiczny. Został w nich odbity jak w krzywym zwierciadle sposób, w jaki było zorganizowane polskie życie artystyczne w latach 90. i na początku lat dwutysięcznych. Także formuła wykresu została zinterpretowana w sposób satyryczny. Pod koniec lat 90. na łamach „Rastra" ukazał się *Układ scalony świata sztuki*[22]. Był to diagram przedstawiający sieć wzajemnych wpływów i relacji między instytucjami artystycznymi, środowiskami i ludźmi sztuki w Polsce 1998 roku. Znalazły się tutaj informacje na temat układu sił w polskim świecie sztuki i opiniotwórczości poszczególnych jego uczestników. Wcześniej w ten sposób nie pisano.

Kolektywne autorstwo stanowiło charakterystyczny i ważny element strategii „Rastra". Niepodpisywanie tekstów powodowało, że wykraczały one poza wymiar prywatnej wypowiedzi. Spełniały zasadniczą funkcję dla świeżo powołanego przedsięwzięcia: wzmacniały tożsamość marki obu krytyków: pisma i galerii. Na łamach „Rastra" zdarzały się także publikacje autorów spoza krytycznego obiegu. Rzecz dotyczy-

20 Tamże.

21 J. Banasiak pisał o młodych ludziach z wielkich miast, którzy „[...] mieli już swoją muzykę, swoją literaturę, swoje czasopisma i swoje ulubione sklepy z ubraniami, ale ciągle nie mieli swojej sztuki", *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 488.

22 P. Śmigłowicz, *Układ scalony świata sztuki*, „Raster" 1998, nr 6.

ła na przykład wspomnianego *Układu scalonego świata sztuki*. Podpisał się pod nim Piotr Śmigłowicz, biznesmen oraz „utalentowany literat”[23]. Zaproszenie Śmigłowicza zawierało w sobie element gry z publicznością. Zastępcze autorstwo można odczytywać jako rodzaj artystycznego działania, dadaistycznego wybryku, które ma w sobie przekorę, a równocześnie jest sprytnym zabiegiem, aby – wyrażając poglądy autorów strategii – nie obciążać ich ewentualnymi pretensjami opisanych postaci.

Banasiak pisał, że była to krytyka „[...] niebywale witalna, ironiczna, drapieżna, jak najdalsza od akademickiego żargonu, […] bezwzględna”[24]. Teksty mieściły się w gatunkowych granicach form dziennikarskich: sprawozdań i reportaży. Strategia przesuwała krytykę od interpretacji i analizy ku komentarzowi, relacji i opowiadaniu. Gorczyca w ten sposób komentował działalność „Magazynu Sztuki” – kojarzonego z propagowaniem pisania akademickiego, lokującego się na antypodach „Rastra” – „[...] oni marginalizowali całą sztukę, podporządkowując ją sprawom społecznym”. Dodawał: „[...] jeżeli ktoś opisuje sztukę, posługując się pismami Baudrillarda […], to dowiadujemy się o Baudrillardzie, a nie o pracy Jarosa”[25].

Działalność autorów strategii „Rastra” doczekała się wielu dowodów uznania. Banasiak uznał ich pisanie za doświadczenie formacyjne dla pokolenia dorastającego w końcu lat 90. Swoją stronę www.krytykant.pl opatrzył linkiem do internetowej strony „Rastra”, którą określił jako „tata”. Banasiak opracował także antologię tekstów *Raster. Macie swoich krytyków*. W posłowiu pisał: „Na tekstach «Rastra» […] się wychowałem, a stronę www.raster.art.pl otaczałem kultem tylko trochę mniejszym niż ulubione zespoły”[26]. Dorota Jarecka, wieloletnia krytyczka „Gazety Wyborczej”, jedna z najbardziej widocznych przedstawicielek krytyki artystycznej po 1989 roku, napisała: „«Raster» wyraził coś, co ja sama wtedy czułam”[27].

Krytyka jako koncept

Uprawiana dzisiaj w Polsce strategia konceptualna rozumiana jest inaczej, niż chciał Mieczysław Porębski. Konsekwentnie rozwija ją przede wszystkim krytyk i kurator sztuki Sebastian Cichocki, który krytykę traktuje jako

23 „Piotr Śmigłowicz, ur. 1966 [...], biznesmen, utalentowany literat, autor dwóch tomów prozy [...] wydanych bibliofilsko w małym nakładzie [...]. Pod pseudonimem opublikował kilka opowiadań w «Twórczości»”, raster.art.pl/pdf/numer6/uklad.pdf [dostęp: 1.04.2018].

24 J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 490.

25 *Dorota Monkiewicz w rozmowie...*, dz. cyt., s. 111.

26 J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 487.

27 D. Jarecka, *O latach 90. lekko, ale z przymusu*, „Obieg” 2008, nr 1–2, s. 30.

rodzaj działalności twórczej, często we współdziałaniu z artystami czy innymi postaciami z świata sztuki. W ten sposób stworzony został na przykład tekst dla Antje Majewski, kiedy – jak stwierdził autor – „[...] zamiast eseju krytycznego powstało opowiadanie o pewnych praktykach okultystycznych z początku xx wieku”[28]. Cichocki ten tekst potraktował „jako pełnoprawną wystawę”[29]. Zredagował także czwarty numer eksperymentalnego magazynu humanistycznego „Format P”, poświęcony „Przyszłości krytyki artystycznej jako czystej fikcji”[30]. Zaprosił doń autorów z propozycją „[...] napisania fikcyjnego tekstu: opowiadania *science fiction*, wiersza czy wyimaginowanego wywiadu potraktowanego jako wystawa sztuki”[31]. Widać więc, że zasadniczą cechą tej strategii jest ścisły związek z pracą kuratora wydarzeń artystycznych. Stąd wzięło się podkreślanie przez Cichockiego paralelności formy książki do formuły wystawy.

Publikacja Psy z *Üsküdar*[32] składa się ze splecionych z sobą cykli prac Joanny Rajkowskiej i Sebastiana Cichockiego. Powstała „w efekcie spacerów [...] po azjatyckiej części Stambułu”[33], a zamieszczony tekst ma być zarazem jednym z rozdziałów pisanej przez krytyka książki L.A.S.T.L.E.A.K. Autorzy potraktowani są tutaj równorzędnie. Część wizualna to cykl fotografii Rajkowskiej, część tekstowa należy do Cichockiego. Nie istnieje bezpośrednia zależność tekstu od obrazu ani natychmiastowe przełożenie jednego medium na drugie. Narracja wizualna i tekstowa biegną jednocześnie, przy czym większą różnorodność oferują teksty. Są one różnego rodzaju: znajdują się tu powracające opisy, polecenia i instrukcje, niewielkie historie. Narracja jest niespójna; czytelnik odnosi wrażenie, że wylądował w środku jakiejś opowieści, której początku i zakończenia nie zna. Tekstowe fragmenty pełnią różne funkcje: opisy mają wprawiać w czytelnika w odpowiedni nastrój, wywołując skojarzenia, zaciekawiać. Instrukcje mają oddziaływać performatywnie: spowodować reakcję czytelnika; mikroopowiadania zaś mają wprowadzić odbiorcę w historię, która stała się inspiracją do stworzenia książki: zesłanie stambulskich psów na pewną wyspę.

„Im więcej stawialiśmy pytań, tym bardziej legenda rozpadała się na – nieraz sprzeczne – fragmenty” – deklarowali autorzy[34]. Te frag-

28 S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, w: M. Czyż, J. Wielgus, *W ramach wystawy. Rozmowy z kuratorami*, Warszawa 2015, s. 96.

29 Tamże.

30 *The future of art criticism as pure fiction. A set of 19 exhibitions and one collateral event*, red. S. Cichocki, „Format P”, nr 4, Warszawa 2011.

31 S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, dz. cyt., s. 97.

32 J. Rajkowska, S. Cichocki, *Psy z Üsküdar*, Kraków 2011.

33 S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, dz. cyt., s. 96.

34 J. Rajkowska, S. Cichocki, *Psy z Üsküdar*, dz. cyt., s. 99.

menty cechuje bądź styl informacyjny („23 lipca 1973 roku na wyspie Sivri wydeptana została ścieżka”[35]), bądź perswazyjność i zwracanie się do czytelnika, by podjął działanie („Wybierz psa. Zdobądź jego zaufanie. Dokarmiaj go przez kilka tygodni”[36]), bądź też archaizowane słownictwo i składnia („Ponoć noszenie psiego imienia w kieszeni miało zapewniać prawdziwie zwierzęcą płodność”[37]). Teksty są pastiszami; udają większe całości, autentyczne dzieła różnych autorów, które nigdy nie powstały. Znajdują się tu ukryte aluzje, mniej lub bardziej oczywiste nawiązania i cytaty. Teksty usiane są zresztą deklaracjami autorów dotyczącymi ich nieoryginalności[38]. Wiele tu skrótów, inicjałów, dat.

Panuje atmosfera surrealistycznej lub sytuacjonistycznej gry z pamięcią. Opowiastki o wypchanym psie w mundurze[39] i psich watahach noszących tabliczki ze słowami[40] składają się na książkę przepełnioną pragnieniem dotknięcia realnego życia przy niemożności dokonania tego za pośrednictwem opowieści. Ważną rolę odgrywa koncepcja autora i odbiorcy. Autorzy są zbieraczami starych opowieści, deszyfrantami ukrytych w nich treści, archiwariuszami. Przede wszystkim jednak są sztukmistrzami uruchamiającymi grę wyobraźni.

Książkę *Miraż* Sebastian Cichocki stworzył we współpracy z Łukaszem Jastrubczakiem[41]. W krótkim tekście znajdziemy objaśnienie historii jej powstania i zasad obowiązujących przy tworzeniu jej zawartości. W największym skrócie jest to „gra w formie «pojedynku» na obraz i tekst”[42]. Codziennie artysta przesyłał krytykowi fotografię lub materiał wizualny innego rodzaju i codziennie krytyk odpowiadał mu własnym materiałem tekstowym, traktowanym jako „kuratorskie wskazówki i referencje”[43]. Jastrubczak podróżował w tym czasie przez Stany Zjednoczone, Cichocki przebywał zaś w Polsce.

Zawartość *Mirażu* jest wyjątkowo spójna. Materiał wizualny jest równorzędny z materiałem tekstowym. Teksty zostały potraktowane według podobnych zasad jak w poprzedniej książce. Mają sprawiać wrażenie dokumentów z epoki, a zawarte w nich daty pochodzą z połowy lat 70. XX wieku. Cichocki wprowadził skróty, wtręty anglojęzyczne, cytaty z tekstów

35 Tamże, s. 7.
36 Tamże, s. 27.
37 Tamże, s. 37.
38 Tamże, s. 7; „Linia na wyspie, R.L. 1075”, tamże, s. 9; „INSTRUKCJA /Sen psa, różne media, dzięki uprzejmości Muzeum Koyunoglu”, tamże, s. 11, *passim*.
39 Tamże, s. 21.
40 Tamże, s. 35.
41 S. Cichocki, Ł. Jastrubczak, *Miraż*, Kraków 2012.
42 Tamże, s. 119.
43 Tamże.

piosenek i tajemnicze hasła. Jego teksty przybrały formę kartek z dziennika, relacji, instrukcji zadań do wykonania, fragmentów wywiadu, wierszy oraz opisów dzieł. Elementy te sugerują odwoływanie się do kontekstu, jakim miała być wspólnota awangardowych artystów osiadła w północnoamerykańskiej miejscowości Layafette Hills. Autor sugeruje autentyczność, zacierając granicę między zmyśleniem a prawdą. Opowieści obejmują tracącą wzrok dziewczynę, zapomnianego artystę i związaną z nim kobietę piszącą dziennik. W przypadku *Mirażu* mamy do czynienia z fikcją, która odwołuje się do historii amerykańskiej sztuki awangardowej.

Wyraźniej niż w książce poświęconej Stambułowi mamy tutaj do czynienia z efektami gry między autorami. Jastrubczak zaznacza swoją obecność równie silnie jak Cichocki. Jego prace przyciągają uwagę, ale stawiają opór, nie będąc zrozumiałe na pierwszy rzut oka. W książce obserwujemy proces przekładu tego, co wizualne, na to, co tekstowe, ale współczesna wersja *ut pictura poesis* nie przynosi łatwych rozstrzygnięć. Obrazy i teksty są znakami większych całości; odsyłają do źródeł sensu, które nie zostały ujawnione. Teksty i obrazy mogą być zaszyfrowanymi przekazami, lecz równie dobrze mogą tylko przynosić sugestię szyfru.

Krytyk w strategii stworzonej przez Cichockiego stawia wyzwania czytelnikom. Pierwszym odbiorcą jego wypowiedzi jest jednak nie publiczność, lecz artysta, którego krytyk wyzywa na pojedynek. Czytelnik może kibicować takiemu pojedynkowi; może także sam spróbować swoich sił, korzystając z interaktywnych elementów tekstowych. Zadania do wykonania według instrukcji są na przykład takie: „Budka telefoniczna, numer wybrany za pomocą kostki do gry. Podtrzymywanie konwersacji z nieznajomymi tak długo, jak to tylko możliwe (język dowolny)”[44]. Widać dług Cichockiego zaciągnięty u surrealistów i sytuacjonistów, polegający na wydobywaniu niezwykłości z dnia powszedniego. W *Mirażu* jednak cel nie sprowadza się do ujawniania „konwulsyjnego piękna”, lecz celem jest ponowoczesna gra z odwołaniami do pamięci kulturowej, gra w skojarzenia, w której obrazy odwołują się do innych obrazów, a teksty do innych tekstów.

Krytyka jako literatura

Gdy mowa o próbach literackich krytyków, przypomnieć trzeba dzieło Mieczysława Porębskiego. Opublikował on w 1989 roku *Z. Po-wieść*. Według Krystyny Czerni jest to „powieść sylwiczna o budowie «szkatułkowej», łącząca różne odmiany i gatunki literackie”. Została „uznana za pierwszą polską powieść postmodernistyczną” i stanowi zarazem

44 Tamże, s. 34.

„[...] intelektualną i duchową autobiografię autora. Figura tytułowego Z (świadka dziejów, ale i *alter ego* pisarza) przemierza w niej dzieje cywilizacji – od epok starożytnych po czasy futurystyczne – odradzając się w kolejnych wcieleniach i odsłaniając «całe zaplecze intelektualne oraz biograficzne Profesora»"[45]. W niniejszym tekście powieść stanowi punkt orientacyjny, wskazując, że krytycy-eksperci, przekraczając epokę nowoczesności, sięgają po literaturę[46].

Powieść, która mocniej niż dzieło Porębskiego zaznaczyła swoją obecność w świecie sztuki, to *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*. Ukazała się w 2010 roku[47]. Jej autorami są Łukasz Ronduda i Łukasz Gorczyca, „dwaj historycy sztuki – pracownik muzeum i właściciel prywatnej galerii"[48]. Wedle notki wydawniczej „[...] wpadają oni na trop tajemniczego artysty"[49] i w efekcie piszą o nim powieść. Książka jest przemyślana na każdym poziomie: języka, formy zapisu oraz opowieści. Zwraca uwagę ponad sto czystych, niezadrukowanych stron, które według spisu treści mają zawierać kilka rozdziałów. Intryguje staroświecki, zaczerpnięty ze starych książek dla młodzieży, opis zawartości każdego rozdziału z listą krótkich haseł[50]. Specjalnie zostały potraktowane przypisy, które pełnią rolę dopowiadającą, niekiedy wręcz prowadzą opowieść. Często rozrastają się do tego stopnia, że konkurują z głównym tekstem. Są liczne i rozbudowane, otwierają nowe wątki i odgrywają rolę podtrzymywaczy opowieści, gdy ta w głównym tekście zamiera.

Dzieje się tak chociażby przy okazji pobocznego wątku o awangardowym artyście Pawle Freislerze[51]. *Notabene* tę historię należy potraktować jako mniejszą opowieść zawartą w opowieści zasadniczej (o Dawickim) i zarazem emblemat tej ostatniej. Ten chwyt – opowieści w opowieści – jest często stosowany przez Gorczycę i Rondudę. Takie cechy samego Freislera, jego działań i przypadków z jego życia, jak „marzycielskie, nieobecne spojrzenie", to, że „[...] fascynowało go zarażanie ludzi niezwykłą (nieważ-

45 K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921–2012). In Memoriam*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2013, nr 3, s. 596.

46 Jako krytyka, który po 1989 r. zajął się literaturą, trzeba wymienić Jarosława Świerszcza, który zrobił karierę jako dramatopisarz Ingmar Villqist.

47 Drugie, uaktualnione wydanie książki ukazało się w 2013 r. nakładem Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Poznaniu.

48 Notka na tylnej okładce książki, Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste...*, dz.. cyt.

49 Tamże.

50 Np. „Rozdział siódmy. Fat & Sugar. Wyobraźnia, fizjologia, metabolizm, twórczość – Nowy Jork utrzymuje palmę pierwszeństwa w sztuce – Czy sztuka po Auschwitz jest możliwa? – Uwodząca siła swojskości – Granice wolności kuratorskiej", tamże, s. 160.

51 Tamże, s. 182–183.

ne – prawdziwą czy nieprawdziwą) opowieścią […], całkowita odmowa, przemiana w legendę, przechodzenie z rzeczywistości materialnej do wyobraźni, obecność przez nieobecność[52], skonstruowanie androida, którego misją miało być odwalanie «czarnej roboty» […], czyli jeżdżenie po świecie i rozpowiadanie legend oraz plotek o kolejnych wyczynach Freislera"[53] – są echem pożądanych cech głównego protagonisty *W połowie puste*. Są to równocześnie cechy odbijające się w koncepcie samej powieści. Pojawiają się w niej rzeczywiste i fikcyjne odwołania, a fakty z historii sztuki celowo zmieszane są z opowieściami zasłyszanymi, legendami i plotkami.

Rozdział dziewiąty *Szaleństwo tkanki miękkiej* został potratowany wyjątkowo: jego połowa została opowiedziana wyłącznie z użyciem przypisów. Miejsce głównego tekstu pozostaje niezadrukowane. Biel papieru jest upstrzona numerami odwołań. Ich treść odnosi się do życia osobistego i uczuciowego autora, jak również do życia erotycznego polskiego świata sztuki[54]. Zabieg ten można uznać za skierowane do czytelnika zaproszenie do gry w podglądanie. Podrażniona ciekawość każe zastanawiać się, co znajdowało się na niezadrukowanych kartkach. Czytelnikowi pozwolono zajrzeć przez dziurkę od klucza i zobaczyć fragmenty opowieści o miłościach Dawickiego. W połowie rozdziału, od połowy zdania, główny tekst się pojawia.

W złośliwy sposób zostali tutaj opisani przedstawiciele środowiska artystycznego: instytucje i sami artyści, inteligentni, narcystyczni, leniwi. Pojawiają się takie postacie, jak potraktowani z ironią, lecz pobłażliwie artyści Generał czy Najdroższy, opisana bez litości Lady Orez, złośliwie wzmiankowany Lansas, a także między innymi opisywani z mieszanką zgryźliwości i swady: kuratorka Anna Sośnicka, kurator Modny, krytyczki Zuzana Markowa i Barbara Kozakowska, docent Borys i wielu innych. Niektóre z postaci są rozszyfrowane już w samej książce, inne banalnie proste do odgadnięcia, inne jeszcze są trudniejsze do rozszyfrowania, stanowiąc zapewne zlepek cech różnych osób. Wątek wyzwania i gry z czytelnikami pojawia się wyraźnie w wypowiedzi jednego z autorów. Gorczyca mówił: „Wielu ludzi nas dręczy i dopytuje się o to, kim są osoby występujące w książce, czy są to postaci prawdziwe. Książka rzeczywiście momentami sugeruje, że osoby te są autentyczne – głównym bohaterem jest przecież Oskar Dawicki"[55]. Kraków z jego instytucjami sztuki został na ła-

52 Tamże, tekst główny oraz przyp. 19.

53 Tamże, s. 183, przyp. 20.

54 Np.: „Oskar Dawicki przysięga, że kwestia «wystawa za sex» za wystawę nigdy go nie dotyczyła", tamże, s. 225, przyp. 13.

55 *W połowie wycięte. Z Łukaszem Gorczycą, współautorem (wraz z Łukaszem Rondudą) powieści „W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego" rozmawia Bogna Świątkowska*, „Notes na 6 tygodni" 2011, nr 66, s. 106.

mach książki nielitościwie wykpiony, tak samo jak wzbudzające zazwyczaj wielką ekscytację polskiego świata sztuki Biennale w Wenecji, którego edycja z 2009 roku została przez autorów nazwana Biennale Nicości[56]. Autorzy nie oszczędzili także siebie, komentując swoje książkowe *alter ego* w sposób następujący: „SZKOŁA GŁOŚNEGO MÓWIENIA /Dr Łukasz Ronduda, mgr Łukasz Gorczyca /Sprzedaż tanich złośliwości"[57].

Sposób, w jaki książka została zbudowana, można odczytać jako zabieg metakrytyczny, rodzaj autokomentarza. Stanowi on ramę opowieści, jej „obwolutę". Konstrukcja książki znajduje odzwierciedlenie w tekście. Na każdym poziomie daje się tutaj czytelnikowi do zrozumienia, że wysiłki opisania czyjegoś życia są skazane na niepowodzenie, że zawsze znajdzie się coś niedopowiedzianego, a dążąca do kompletności literacka kompozycja rozsypie się na niepasującym kawałku. W takich zabiegach, jak: aluzje, dygresje i różne style pisania (odnajdzie się tutaj artykuły gazetowe, zapis czatu internetowego czy rozmowy telefonicznej), można ujrzeć gest odejścia od elokwencji, królującej w oficjalnym życiu artystycznym. Wszak każdy współczesny artysta, aby zrobić upragnioną karierę, musi w co najmniej wystarczającym stopniu opanować sztukę autointerpretacji i autoprezentacji.

Opowieść autorzy snują wartko, sprawnie mieszając styl gawędziarski, trzecioosobową relację z wydarzeń, opowieść wszechwiedzącego narratora i styl plotkarski. Stare słowa z nowymi znaczeniami, zapadające w pamięć sformułowania, bon moty i hasła (z inwencji do ich wymyślania znany jest Gorczyca) mnożą się na każdej stronie powieści, o ile nie świeci akurat pustką. Oto kilka przykładów: „przeleciał mnie dyskurs", „sztuka preposteryjna", „lans kalczer", „przewrotne pierdnięcie", „artysta jest jak filtr od papierosa: przepuszcza przez siebie to, co jest", „Sztuka Świadomie Zła". Jak twierdzi Gorczyca, „[...] książka oprócz tego, że bardzo przypomina normalną książkę, jest też działaniem performatywnym, zapisem aktywności, jakie podejmowaliśmy jako autorzy z bohaterem. Jest więc w niej także opis procesu powstawania książki"[58]. Książka wpisuje się także w pisanie i przepisywanie historii sztuki najnowszej. Dostrzec w niej można próbę stworzenia takiego modelu pisania, który gra z tradycyjnym modelem biografii artysty. W książce *W połowie puste* to sztuka, a raczej pogoń za jej ulotną ideą usprawiedliwia życie, wyprzedza je i zapowiada. Życie jest pełne porażek. Sztuka w rozumieniu, jakie Dawickiemu przypisują autorzy książki, także jest porażką, co więcej, porażką żenującą. W tym sensie przewyższa życie.

56 Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste*..., dz. cyt, s. 205.

57 Tamże, s. 176.

58 *W połowie wycięte*..., dz. cyt., s. 106.

Opublikowana w 2020 roku książka *Projekt* przypomniała Annę Sudoł[59]. Ta autorka, jeszcze jako studentka warszawskiej ASP, opublikowała w 2015 roku kryminał *Jak sztuka krytyczna zniszczyła mi życie*, w odcinkach zamieszczanych na łamach internetowego „Magazynu Szum"[60]. W powieści tej Sudoł zaproponowała podejście autobiograficzne. Pisząc w pierwszej osobie, dokonała ryzykownej stylizacji językowej i w efekcie jej debiut razi przegadaniem, rozwlekłością, brakiem dyscypliny formalnej. Mimo to książka warta jest analizy. Historia autorki i jej rodziny zostały opisane w sposób ironiczny i nieodparcie komiczny, zwłaszcza we fragmentach poświęconych dzieciństwu na zapadłej prowincji. Nowe jest wprowadzenie postaci starych ludzi i uczynienie babki („babuli") jedną z głównych bohaterek, która zresztą okazuje się czarnym charakterem i motorem wydarzeń. Zwróćmy uwagę na to, że – wykorzystując osobiste wspomnienia i indywidualny, naiwny, punkt widzenia dziecka „w rodzinie konserwatywnej do szpiku kości, na uboczu, daleko od wielkiego świata, w małej mieścinie, zabór austriacki"[61] – autorka przepisuje ważny fragment najnowszej polskiej historii sztuki. Ta historia zyskuje wymiar tragikomiczny, okazuje się bowiem, że w powstanie czołowych dzieł sztuki krytycznej, egzystencjalnych, pesymistycznych, penetrujących ciemne strony doświadczenia ludzkiego – wmieszana zostaje właśnie wspomniana babka autorki.

Powieści towarzyszy warstwa wizualna złożona ze zdjęć pochodzących zapewne z albumu rodzinnego autorki. Autorka podtrzymuje wizerunek autentyczności, swoistego naturszczykostwa, tłumacząc się w pewnym momencie przed czytelnikami, dlaczego nie zdołała napisać jednego z odcinków. Oto próbka jej stylu: „Wypadałoby dalej pisać i wyżymać pamięć zarzynać, bo to wagi światowej historie; spiski sztuki na jaw trzeba wywlec, póki żywot, póki pamięć dopisuje, toż to rodzaj misji, obowiązku przeto. Dzisiaj jednak niemoc proza życia dobicia. […] dwa dni temu zamach na moje życie został podjęty. Kabel kablówkowy kamienicowy spadł w nocy po północy i uderzył w okno me i wybił je. Tak się składa, że pod oknem łóżko me tam śpię"[62]. Autorka swoje pisanie utrzymuje w tonie zwierzenia; pisze przy tym w nieznośnie stylizowanej, pełnej manieryzmów, rymowanej formie. Zwraca się bezpośrednio do czytelnika, jakby szukając w nim pociechy. Styl kryminału *Jak sztuka krytyczna…* scharakteryzować można jako nacechowany brawurą przemieszaną z niepewnością i zerkaniem w stronę czytelnika.

59 A. Sudoł, *Projekt*, Kraków 2020.

60 Tejże, *Jak sztuka krytyczna zniszczyła mi życie*, magazynszum.pl/tag/jak-sztuka-krytyczna-zniszczyla-mi-zycie/ [dostęp: 31.05.2021].

61 Tamże.

62 Tamże.

Kolejna powieść Sudoł, *Projekt*, jest zdecydowanie bardziej uporządkowana i – *nomen omen* – zaprojektowana. W przeciwieństwie do debiutu jest napisana zwięźle i lakonicznie. W recenzjach zaznaczano, że występującym w niej postaciom autorka nadała cechy odrażające, że bohaterowie przypominają roboty i nie sposób się z nimi zaprzyjaźnić. Bohater jest zresztą tutaj zbiorowy. Mamy do czynienia z postaciami, którzy zostały wyposażone w cechy znanych osób ze środowiska sztuki współczesnej. Ta sportretowana grubymi kreskami grupa zawodowa posługuje się na łamach książki typowym dla niej żargonem. A jednak pewnych zasadniczych słów autorka nie użyła. Wyjaśniała: „[...] w książce ani razu nie pada słowo sztuka. Był to celowy zabieg. Nie ma tam słów: sztuka, kurator, artystyczny. Starałam się stworzyć figury, które będą bardzo pojemne, dlatego mamy: Instytucję, Wielki Projekt, Głównego Merytorycznego. Moją intencją było wyjście poza recepcję świata sztuki. Nie chciałam, żeby była ona czytana tylko przez sto osób, czyli wąskie środowisko sztuk wizualnych. […] Chciałam stworzyć uniwersalną opowieść”[63]. Sudoł pisze o funkcjonowaniu grupy, o jej prawach, języku, stylu życia i rytuałach. Jej książka jest próbą włączenia do krytyki artystycznej portretu całego środowiska.

Wśród autorek umieszczających swoje pisanie między twórczością literacką a krytyką należy wymienić Karolinę Plintę. Rozpoczęła działalność od publikacji w internecie: spośród jej blogów najbardziej znana była *Sztuka na gorąco*[64]. Tam właśnie rozwinęła swoją koncepcję krytyki będącej adaptacją popularnej około 2010 roku strategii *gonzo*[65]. Plinta w tekście *Gonzo po polsku? Poradnik desperata*[66] zadała retoryczne pytanie: „Któż powiedział, że nie można być krytykiem na opak?”[67]. Zawarła tutaj interesujący program postępowania „jak w każdej literaturze”. Trzeba bowiem

63 M. Sablik, *Artyści piszą inaczej. Wywiad z Anną Sudoł, autorką książki „Projekt”*, liniaprosta.com/artysci-pisza-inaczej-wywiad-z-anna-sudol-autorka-ksiazki-projekt/ [dostęp: 6.06.2021].

64 Blog sztukanagoraco.blogspot.com funkcjonował w latach 2011–2013. Autorka publikowała felietony o tym samym tytule na stronie pisma „Ha!art” (2012), a następnie „Magazynu Szum” (2013–2014).

65 Strategię tę zapoczątkował H.S. Thompson. W. Orliński pisał: „Urok *gonzo journalism* –– polega na tym, że nawet dziennikarska klęska […] może być przekuta w sukces”, *Gonzo journalism pana Thompsona*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 31.12, wyborcza.pl/1,75410,10893744,Gonzo_journalism_pana_Thompsona.html [dostęp: 19.04.2018]. Na grunt sztuki ideę *gonzo* przenieśli A. Rostkowska i J. Woynarowski, opisując ją w manifeście *Katalog wypadków, czyli stosowane sztuki gonzo*, sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html [dostęp: 19.04.2018].

66 K. Plinta, *Gonzo po polsku? Poradnik desperata*, http://sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html [dostęp: 19.04.2018].

67 Tamże.

– według autorki – zacierać granicę między kłamstwem a prawdą – „[...] po prostu trzeba kłamać, by zbliżyć się do prawdy”[68].

Krytyczka stworzyła własny gatunek pisania i rozpoznawalny język. Gatunek ten jest jej osobistą wersją relacji, które dotyczą spotkań, wizyt, wydarzeń i rozmów; autorka przedstawia także własne myśli i dialogi wewnętrzne. Pisanie w swoim imieniu, pamiętnikarskie, pojawiło się w krytyce uprawianej przez tę autorkę pod wpływem doświadczeń związanych z blogami. W efekcie teksty Plinty sytuują się między wyznaniem skierowanym do grona najbliższych znajomych a adresowaną do wszystkich opowieścią o przygodach krytyczki w świecie sztuki, pełną zabawnych i złośliwie, od siebie opowiedzianych historii[69]. Spopularyzowała kilka wyrażeń: „spiseg sztuki”, „krytyk jako hipster” i „artysta jako hipster”.

W cyklu *Mistrzynie $tylu*[70] Plinta sportretowała wyróżniające się – jej zdaniem – kobiety ze świata sztuki. Oddajmy jej głos: „Każdy tekst będzie poświęcony jednej interesującej mnie artystycznej postaci, którą uznam za spełniającą standardy Mistrzyni $tylu [...]. Celem tych starań jest zaś odpowiedź na kłopotliwe pytanie: «Jak to nosić, skoro do niczego nie pasuje?»”[71]. Plinta powoływała się na Urszulę Czartoryską, która wypowiedziała się kiedyś o odpowiedzialności związanej z decyzjami, jakie ma podejmować krytyk. Podawała przykład sukienki i wyboru pomiędzy „staromodną”, „prowincjonalną” albo „aktualną”. Podchwyciła to Plinta. Krytyka jako wybór modnego fasonu, krytyka jako styl życia – oto projekt, jaki wyłania się z założeń cyklu *Mistrzynie $tylu*.

Pierwszy odcinek Plinta poświęciła Katarzynie Kozyrze. Tekst ułożyła w formie poradnika pod hasłami: *Bądźcie jak Katarzyna Kozyra* oraz *Katarzyna Kozyra: know how*. Stworzyła tym samym efekt komiczny przez kontrast stylu porad z pism kobiecych z krytyczno-tożsamościowym charakterem sztuki artystki. Plinta używa języka potocznego, niedbałego, młodzieżowo-internetowego, z wtrętami anglojęzycznymi, spolonizowanymi. Wprowadza klisze językowe i tytuły piosenek. Wyraźna jest stylizacja na plotkarskie teksty o celebrytach: „Była jeszcze jedna dziedzina, do której ostro aspirowała gwiazda: taniec. I słusznie, bo przecież wiadomo, że jeśli chcesz przebić się do mejnstrimu, nie wystarczy

68 Tamże.

69 Korzystając z ustaleń M. Czermińskiej, możemy powiedzieć, że teksty K. Plinty balansują między wyznaniem a brawurowym wyzwaniem; zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2004.

70 Cykl był publikowany na łamach internetowego wydania „Ha!artu”; złożyło się na niego pięć odcinków.

71 K. Plinta, *Mistrzynie $tylu (1): Katarzyna Kozyra*, http://haart.e-kei.pl/projekty/felietony/2999-karolina-plinta-mistrzynie-tylu-1-katarzyna-kozyra.html [dostęp: 20.04.2018].

ładnie śpiewać”[72]. Wrażenie nieprzystawalności sprawiają wtręty naukowe („derridiańska hauntologia”[73]). Autorka często zwraca się do czytelnika w trybie rozkazującym, nie ukrywając perswazyjności: „Skończ z tymi ceregielami i wybierz nagość, swobodę i permanentny przewiew. […] goło zawsze jest wesoło”[74]. Podkreślanie wesołości, zabawy, jakich źródłem może być sztuka współczesna, jest zresztą stałym punktem pisania Plinty. Pisze na przykład o „feministycznej zabawie z penisem”[75].

Temu pisaniu patronuje swobodne przypisywanie artystom intencji, emocji oraz myśli, a także docieranie do granic interpretacji, jak również twórcza eksploatacja banału. Krytyczka ocenia, że „[...] jedną z cech charakterystycznych dla Kozyry jest to, że jak wpadnie na jakiś pomysł, potrafi go rozwijać w nieskończoność, aż do porzygu”. Albo: „Niektórzy co prawda uważają to za puste gwiazdorzenie, ale kurczę! Kaśka Kozyra to chyba jedyna artystka w Polsce, która dzięki sztuce spełniła wszystkie swoje skryte marzenia i zachcianki”[76]. W tego rodzaju pisaniu dzieło jest pretekstem, najważniejszą zaś postacią – autor. Inną ważną cechą tego typu pisania jest jednak jego bezradność w kwestii rzeczowej i merytorycznej argumentacji, która jest zastępowana retoryką. Jest to pisanie antyakademickie, przypominające raczej prozę niż krytykę, często pozbawione dyscypliny i zamieniające się w żywiołowy słowotok.

Nowe wcielenia krytyki

Krytyka w poszerzonym polu jest takim rodzajem piśmiennictwa, które oddala się od funkcji tradycyjnej krytyki artystycznej. Nie proponuje się w jej obrębie wartościowania, klasyfikacji, interpretacji i analiz. Czytelnicy nie dowiedzą się, czy warto zobaczyć daną wystawę, a kolekcjonerzy, czy kupować dzieła danego artysty. Warto jednak podkreślić, że w omawianych przykładach znalazła się inna, zasadnicza, a często zaniedbywana rola krytycznego pisania, jaką jest rozważanie przyszłości sztuki. Snucie wizji, kreślenie planów, wytyczanie przyszłych kształtów działalności artystycznej – to wątek silnie obecny w publikacjach Sebastiana Cichockiego. W tekstach tego autora, jak i innych piszących, na przykład Anny Sudoł, Łukasza Gorczycy czy Karoliny Plinty, pojawiają się także wizje alternatywnych ścieżek rozwoju sztuki. Punkt, z którego piszą autorzy, jest umieszczony zasadniczo w sferze prywatnej. To pisanie autobiograficzne, pisanie od siebie, relacjonujące spotkania, wyjazdy, rozmowy, przemyślenia, jakby usprawiedliwia ich eksperymentowanie z formą krytyczną, jej rozluźnianie.

72 Tamże.
73 Tamże.
74 Tamże.
75 Tamże.
76 Tamże.

Jak wskazują przytaczane w niniejszym tekście przykłady, w krytyce eksperymentalnej autorzy usiłują podążać za artystą. Są to strategie przyjmowane tak wewnątrz tekstu, jak i wobec wypowiedzi pisanej. Autorzy kreują się na przykład na świadków czy podmioty rozmaitych wydarzeń (Anna Sudoł); autorzy dbają także o takie lub inne usytuowanie się wobec tekstu, prowadząc z nim grę i usiłując wpływać na jego odbiór (Łukasz Gorczyca). Różne sposoby uprawiania takiej krytyki – a zatem wyodrębnione na tych łamach strategia: literacka, konceptualna, autobiograficzna – łączy to, że stały się rodzajem kreatywnej wymiany, opartej raz na przyjaźni, raz na współzawodnictwie między twórcami (krytykiem i artystą), których nie dzieli już różnica języków. Krytyk może tworzyć tak jak artysta, artysta zaś komentować tak jak krytyk. Krytyka staje się rodzajem rozpoznania dzieła przez podjęcie pełnej inwencji gry z nim samym, z jego autorem, z czytelnikiem wreszcie.

Omawiane przykłady są odpowiedzią na słabnięcie tradycyjnej krytyki – zjawisko opisywane co najmniej od lat 70. XX wieku. Są próbami znalezienia miejsca dla krytyki w świecie, który nie potrzebuje już jej tradycyjnej formy polegającej na wskazywaniu, wartościowaniu, doradzaniu i uzasadnianiu dlaczego coś jest dobrą lub złą sztuką. Nie uważam, jak James Elkins, że istnieje siedem typów krytyki, chociaż zgadzam się z amerykańskim badaczem, że krytykę można porównać do Hydry lernejskiej, mitologicznego stwora, któremu: jeśli odcinano jedną z siedmiu głów, to natychmiast odrastała na nowo[77]. Podobnie dzieje się z krytyką: jeśli zanikają stare sposoby jej uprawiania, zaraz pojawiają się nowe. Tym właśnie są przejawy krytyki eksperymentalnej, które pojawiając się, wyznaczają zmiany języka kultury. Ten nowy, patrząc na przytoczone próbki tekstów, wydaje się antyakademicki, autobiograficzny, gawędziarski, intuicyjny i przepełniony emocjami.

77 J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago (IL) 2003, s. 16.

Abstrakt: W tekście przeanalizowano szczególny rodzaj krytyki artystycznej, jaką jest krytyka eksperymentalna. Postawiono tezę, że pojawia się ona tam, gdzie następuje przekroczenie granic tradycyjnej krytyki, którą określa definicja ze *Słownika terminów literackich*. Poddano analizie wybrane przykłady tekstów powstałych po 1989 roku wskazując przykłady poszerzania pola krytyki i wychodzenia poza tradycyjnie zakreślone granice. Przeanalizowano zatem sposoby traktowania krytyki jako gry, świadomie stosowanej strategii, używania konceptów i zapożyczeń z pola literatury. Dokonano analizy tekstów i zastosowanych w nich środków retorycznych, a także koncepcje autorów. Na zakończenie wysunięto konkluzję: krytyka korzysta ze środków wcześniej przypisanych sztuce i jest wyznacznikiem przemian języka kultury.

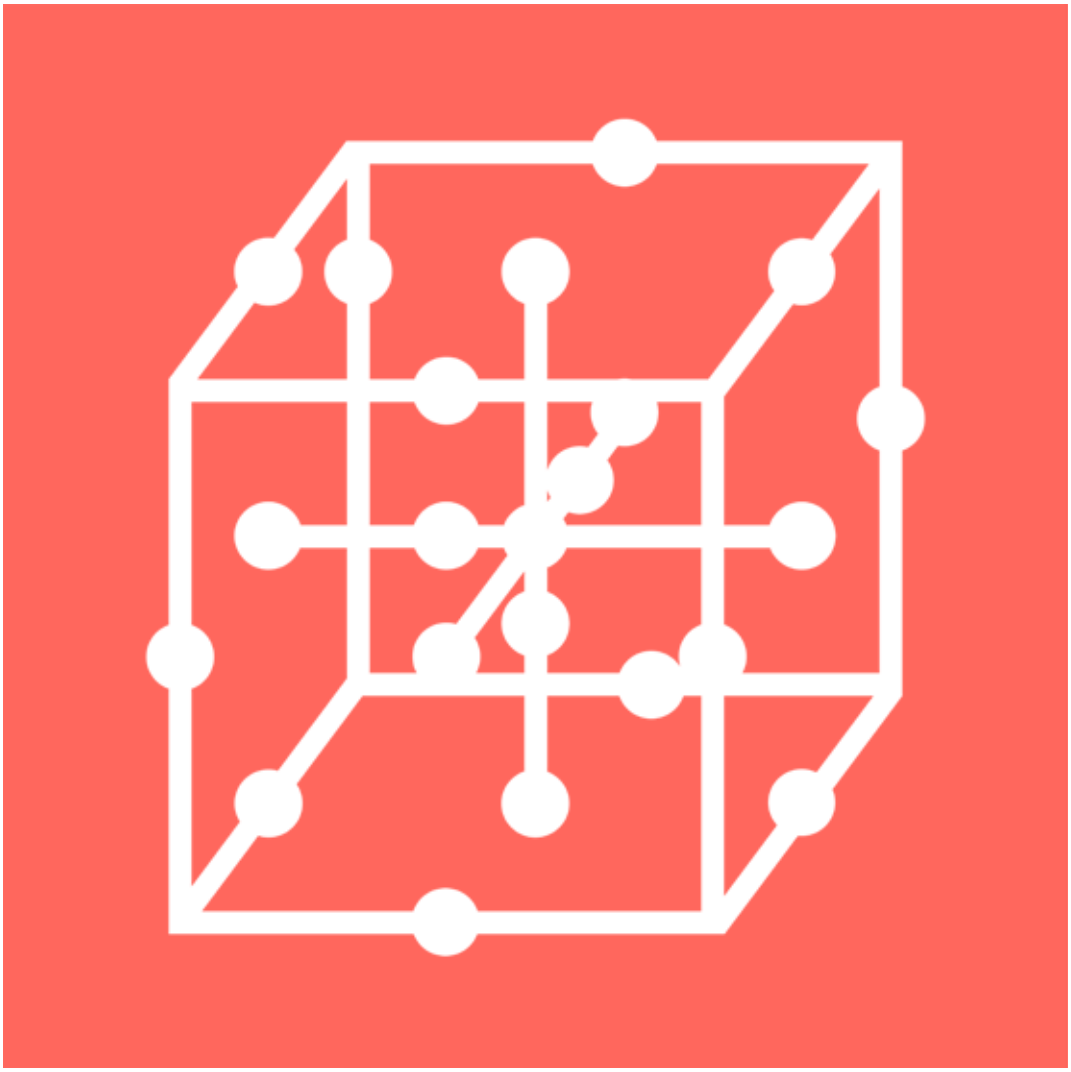
SŁOWA KLUCZOWE:
KRYTYKA EKSPERYMENTALNA, KRYTYKA ARTYSTYCZNA, KRYTYKA JAKO GRA, KRYTYKA A LITERATURA, SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Abstract: The text analyses a particular type of art criticism, that of experimental criticism. It has been theorised that it occurs where there is a transgression of the boundaries of traditional criticism as defined by *Słownik terminów literackich* (*Dictionary of Literary Terms*). Selected examples of texts written after 1989 have been analysed, showing examples of broadening the field of criticism and going beyond traditional boundaries. Thus, the ways in which criticism is treated as a game, a deliberately applied strategy, the use of concepts and borrowings from the field of literature have been analysed. An analysis of the texts and the rhetorical devices used in them has been made, as well as the authors' concepts. It concludes: criticism uses means previously attributed to art and is a marker of changes in the language of culture.

KEYWORDS:
EXPERIMENTAL CRITICISM, ART CRITICISM, CRITICISM AS A GAME, CRITICISM AND LITERATURE, CONTEMPORARY ART

Bibliografia:

- Cichocki S., J. Rajkowska, *Psy z Üsküdar*, Kraków 2011.
- Cichocki S., Ł. Jastrubczak, *Miraż*, Kraków 2012.
- Czerni K., *Mieczysław Porębski (1921–2012). In Memoriam*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2013, nr 3, s. 596.
- Czyż M., J. Wielgus, *W ramach wystawy. Rozmowy z kuratorami*, Warszawa 2015.
- *Dorota Monkiewicz w rozmowie z Łukaszem Gorczycą / Nieregularnik Artystyczny „Raster"*, w: *na wolności /w końcu. Sztuka polska po 1989 roku /in freiheit /endlich. Polnische Kunst nach 1989*, katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Muzeum Narodowe w Warszawie, przeł. C. Jenne, E. Kozyra, J. Sztaba, red. D. Monkiewicz, D. Teuber, Warszawa – Baden-Baden 2000, s. 109–113.
- Elkins J., *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2003.
- *The Future of Art Criticism as Pure Fiction. A set of 19 exhibitions and one collateral event*, red. S. Cichocki, „Format P", nr 4, Warszawa 2011.
- Głowiński M., *Krytyka literacka*, w: M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 205–206.
- Gorczyca Ł., *Gra o sztukę*, „Znak" 1998, nr 12, s. 41–53.
- Gorczyca Ł., Ł. Ronduda, *W połowie puste puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010.
- Jakubowska A., *Sztuka pod choinkę*, „Zeszyty Artystyczne" 2003, nr 10, s. 53–61.
- Jarecka D., *O latach 90. lekko, ale z przymusu*, „Obieg" 2008, nr 1–2, s. 23–33.
- Melkowski S., *Krytyka jako twórczość*, „Dykcja" 1997, nr 5, s. 101–105.
- Plinta K., *Gonzo po polsku? Poradnik desperata*, http://sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html [dostęp: 19.04.2018].
- Plinta K., *Mistrzynie $tylu (1): Katarzyna Kozyra*, http://haart.e-kei.pl/projekty/felietony/2999-karolina-plinta-mistrzynie-tylu-1-katarzyna-kozyra.html [dostęp: 20.04.2018].
- Porębski M., *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983.
- *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009.
- Rostkowska A., J. Woynarowski, *Katalog wypadków, czyli stosowane sztuki gonzo*, sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html [dostęp: 19.04.2018].
- *Słowniczek artystyczny „Rastra"*, niniwa22.cba.pl/raster.htm [dostęp: 16.04.2018].
- Taranczewski P., *Próba syntezy*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1973, nr 5, s. 150–155.
- Sablik M., *Artyści piszą inaczej. Wywiad z Anną Sudoł, autorką książki „Projekt"*, liniaprosta.com/artysci-pisza-inaczej-wywiad-z-anna-sudol-autorka-ksiazki-projekt/ [dostęp: 6.06.2021].
- Sudoł A., *Jak sztuka krytyczna zniszczyła mi życie*, magazynszum.pl/tag/jak-sztuka-krytyczna-zniszczyla-mi-zycie/ [dostęp: 31.05.2021].
- Sudoł A., *Projekt*, Kraków 2020.
- Śmigłowicz P., *Układ scalony świata sztuki*, „Raster" 1998, nr 6.
- *W połowie wycięte. Z Łukaszem Gorczycą, współautorem (wraz z Łukaszem Rondudą) powieści „W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego" rozmawia Bogna Świątkowska*, „Notes na 6 tygodni" 2011, nr 66, s. 106.



Marta Kudelska, Jakub Woynarowski

DROGA ERNESTY THOT – KURATORSKA PODRÓŻ PRZEZ WIELKIE ARKANA TAROTA

rys. Jakub Woynarowski

Wstęp

Wróżenie za pomocą kart tarota jest doświadczeniem niecodziennym i pobudzającym wyobraźnię. Nie tylko przenosi nas w przyszłość, ale przede wszystkim przez rozbudowaną symbolikę poszczególnych kart ukazuje nam nasze podskórne lęki, marzenia, pragnienia, a także konfrontuje nas z samymi sobą. Naturalną reakcją wobec tych kart jest lęk – poczucie zagrożenia, którego źródła do końca nie umiemy określić, które być może wynika ze strachu przed odkryciem, że przyszłość wygląda inaczej niż w naszych snach i marzeniach. Temu irracjonalnemu lękowi towarzyszy także inne uczucie. Ekscytacja, która powstaje w kontakcie z kolorowymi kartonikami, wynika być może z faktu, że one same nie mają do końca jasnej historii, przez co możemy odnieść wrażenie, iż oto dotykamy pradawnej tajemnicy. Nikt do końca nie wie, kiedy tarot pojawił się w Europie ani co samo to słowo oznacza[1]. Jego genezy szukano w fantastycznych historiach dziejących się w cieniu egipskich piramid i mistyce dalekich Indii. Tarot łączono nie tylko z wróżbami, ale utożsamiano go także z wiedzą dawnych alchemików poszukujących kamienia filozoficznego. Współcześnie tarot stał się jednym z elementów oferty salonów wróżb, a zarazem symbolem coraz częściej wykorzystywanym przez artystów. Wielu z nich, jak chociażby: Salvador Dali, Leonora Carrington, Bea Nettles, Ithell Colquhoun, Niki de Saint Phalle, Suzanne Treister, Frieda Harris czy Pamela Colman Smith, uczyniło zeń narzędzie artystycznej ekspresji i podjęło się próby stworzenia własnych kart tarota. Fascynacja ta nie ominęła też polskich artystów sztuk wizualnych. Wystarczy wspomnieć Małgorzatę Markiewicz, Jana Możdżyńskiego, Milenę Soporowską czy Macieja Nowackiego.

Tym, co przede wszystkim fascynuje współcześnie w tarocie, jest nie tylko jego historia, ale możliwość opowiadania za pomocą zawartych w nim symboli i archetypów o otaczającym nas świecie i drodze, którą pokonuje każdy z nas. Tarot stał się zatem także narzędziem do opowiadania historii. Świadczy o tym nie tylko jego obecność w sztuce współczesnej, ale także w filmie, czego przykładem jest chociażby *Święta Góra* Alejandra Jodorowskiego czy literacki *Zamek krzyżujących się losów* Itala Calvina. Tym samym poszczególne karty tarota stają się elementami większej układanki, a ich znaczenie – kolejnymi etapami opowieści. Zresztą same Wielkie Arkana są wizualnym przedstawieniem tzw. Drogi Głupca, który zdobywa kolejne etapy wtajemniczenia. Ta pozornie chaotyczna struktura – swoisty wizualny hipertekst – pozwala na niezliczoną ilość interpretacji i nowych opowieści. Dzięki temu tarot staje się medium pozwalającym na zbudowanie dowolnej historii.

1 J.W. Suliga, *Tarot. Karty, które wróżą*, Łódź 1990, s. 9.

III

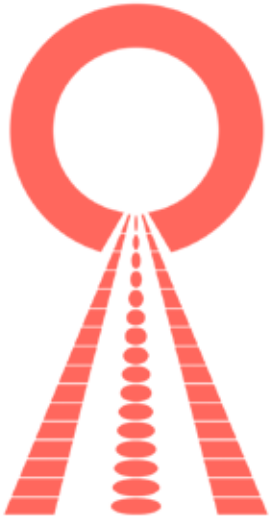
Tym, co przede wszystkim fascynuje współcześnie w tarocie, jest nie tylko jego historia, ale możliwość opowiadania za pomocą zawartych w nim symboli i archetypów o otaczającym nas świecie i drodze, którą pokonuje każdy z nas. Tarot stał się zatem także narzędziem do opowiadania historii.

Od 2020 roku realizuję projekt poświęcony Erneście Thot, zapomnianej polsko-styryjskiej kuratorce sztuki[2], śledzącej związki między sztuką nowoczesną a tradycją alchemiczną i ezoteryczną. Niniejszy tekst jest kolejną częścią tej opowieści, ale także próbą opowiedzenia za pomocą znaczenia poszczególnych kart tarota o profesji samego kuratora sztuki. Można go czytać na kilka sposobów: jako narrację ciągłą, skupić się tylko na warstwie wizualnej autorstwa Jakuba Woynarowskiego albo – podobnie jak w przypadku kart tarota – przetasować poszczególne fragmenty i ułożyć z nich nową całość. Każdy rozdział jest osobnym fragmentem, opierającym się na znaczeniu poszczególnej karty tarota, w której znaczenie zostają wplecione postać Ernesty Thot i cytaty traktujące o kuratorach, wystawach, ale i samych instytucjach sztuki. Tym samym artykuł staje się pewnego rodzaju eksperymentem, który nie tylko mówi o sile fikcji literackiej, ale za jej pomocą podejmuje refleksję dotyczącą zasad działania współczesnych kuratorów.

2 Zob. M. Kudelska, *The alchemical life of Ernesta Thot: A romantic heroine of art, w: Aesthetics, Organization, and Humanistic Management*, red. M. Kostera, C. Woźniak, London – New York 2020, s. 73-93; tejże, *The childhood of Ernesta Thot*, „Pavilionesque" 2020, nr 3, s. 52-59; www.facebook.com/ErnestaThot [dostęp: 10.01.2021].

Głupiec

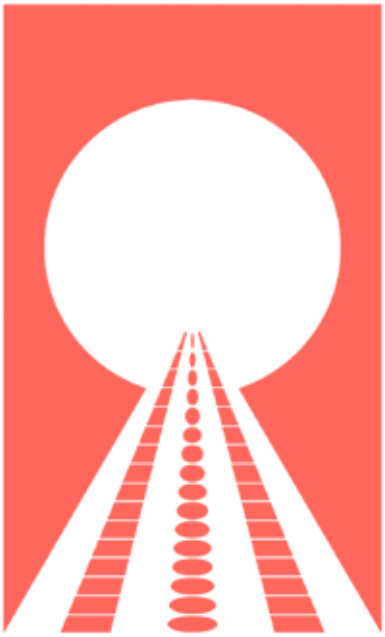
Ernesta Thot, pochodząca od strony matki z rodziny Wosińskich, wyruszyła z zakrytej białym puchem Polski na zachód, do dalekiej Francji. Odgrażała się co prawda wszystkim swoim przyjaciołom, że wcale tak nie zrobi, ale były to słowa pozornie puste i pozbawione mocy sprawczej jak miejsce, gdzie wszyscy się ostatnio widzieli. Ta przestrzeń, zwana galerią, była dla niej początkiem, ale i końcem wszystkiego. Pozwalała opowiedzieć wszystko, ale i nie powiedzieć nic. Miała „[...] status podobny do otchłani: aby się tam dostać, musisz być już martwy”[3]. Jednak ona jedna wiedziała, że – podobnie jak słowa rzucone na wiatr – miejsce to nie było pozbawione wartości, lecz miało potencjał do opowiedzenia wszystkiego. Było jak impuls, który mógł wywołać lawinę zmian, i tylko ona, znając jego nieograniczony potencjał, mogła odszyfrować ukryte w nim tajemnice.



Mag

W rodowej posiadłości Thotów znajdowało się wiele dziwnych przedmiotów. Niektóre z pokoi, a zwłaszcza gabinet pana domu, przypominały wunderkamery. Po brzegi wypełniały je obrazy, rzeźby, grafiki, bryłki węgla, minerały, zasuszone żaby i kruche pąki wyblakłych kwiatów. W jednym z nich Ernesta w dzieciństwie znalazła kartonik z narysowanym na nim mężczyzną, stojącym przed ni to ołtarzem, ni to stołem. Był to alchemik. W leżących przed nim przedmiotach, podobnie jak tych znajdujących się w domu, skupiała się wiedza nie tylko ta namacalna, ale także ta zmysłowa. Gromadzone przez niego rzeczy stawa-

3 B. O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2006, s. 453.



ły się odbiciem reguł rządzących kulturą człowieka[4]. Intuicję Ernesty wiele lat później uchwycił Walter Benjamin, pisząc „[c]zegoż tam nie zatopiono i nie złożono w ofierze z wypowiadaniem czarodziejskich formuł, jakiż straszny gabinet osobliwości tam w dole, gdzie na to, co najpowszechniejsze, przeznaczono najniższe warstwy”[5]. Ów tajemniczy mężczyzna i jego władza nad przedmiotami były dla Ernesty pierwszą wskazówką, kim powinien być kurator sztuki. Chociaż oczywiście wówczas nie miała jeszcze pojęcia o tym, kim on właściwie jest.

Kapłanka

„Esencją czystej mistyki jest aktywność twórcza”[6]. Ernesta Thot – jak wielu późniejszych kuratorów sztuki – była wizjonerką. Podobnie jak jej wielki i równie szalony następca Harald Szeemann, Ernesta miała dar tworzenia niezwykłych światów. Czuła jednak, że tak naprawdę nie przynależy do żadnego z nich. Miała wrażenie, że cała jej postać i osobowość usytuowała się na ich granicy. Celem jej żywota było pośredniczenie pomiędzy tym, co świadome, a tym, co podświadome. Legendarna Szmaragdowa Tablica, której szukała przez całe życie, miała jej pomóc nie tylko w zrozumieniu natury świata, ale i tworzeniu samej sztuki. Jednak w głębi nurtowało ją pytanie: Czy w tym przypadku powinna zaufać wiedzy, czy może oddać się własnej intuicji i przeczuciu?

4 J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki*, w: tegoż, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa 2000, s. 236.

5 W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, Warszawa 2011, s. 19.

6 V. Tomberg, *Kapłanka*, w: tegoż, *Medytacje o 22 arkanach Tarota: napisane przez autora, który chciałby zachować anonimowość*, Warszawa 2013, s. 51.

Cesarzowa

Potem coraz częściej w Erneście pojawiało się przekonanie, że jej rolą powinna być opieka nad sztuką. Czytając stare słowniki, natrafiła w nich na słowo *cura*. Jego znaczenie idealnie odpowiadało jej intuicji, choć czaiło się w nim niebezpieczeństwo despotyzmu, nadmiernej władzy i chęci prestiżu za wszelką cenę.

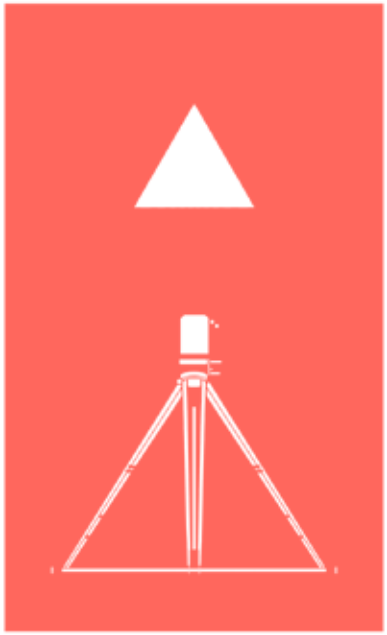
Cesarz

Podczas mediumicznych seansów duchy szeptały Erneście Thot najróżniejsze historie. Jeden z nich opowiedział jej o wielkim sporze, który miał wydarzyć się wiele lat po jej śmierci. Po latach nikt nie połączył tych faktów, ale zza ciężkich powiek Thot ujrzała nierozpoznaną przez nią postać brodatego mężczyzny, który – siedząc na wielkim taborecie – wrzucał do otwartej księgi miniaturki najróżniejszych dzieł sztuki. Po latach okazało się, że ujrzała słowa Jeana-Marca Poinsota, według którego Harald Szeemann rzucił sztukę „na pastwę semiologów, psychoanalityków i innych socjologów”[7]. Ta wizja wydała jej się tak samo szalona, jak fascynująca. A wyśniony przez nią konflikt autentycznie miał miejsce: wydarzył się na Documentach 5 w Kassel i był jednym z momentów zwrotnych w historii kuratorstwa sztuki.

Papież

Przez całe życie Thot wierzyła, że sztuka nowoczesna ma wiele wspólnego z alchemią. Swoją rolę tłumaczki sztuki rozumiała bardzo poważnie. Nikomu nie chciała się do tego przyznać, ale czuła, że jest kimś na wzór kapłana. Kogoś, kto posiada –

7 A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 341-342.



podobnie jak artysta – moc przemiany rzeczy w sztukę i nadania im głosu. „Nie wszystko jest sztuką, lecz wszystko może się nią stać, albo raczej każda rzecz może stać się materią dla sztuki, pod warunkiem że wpisuje się ona w proces artystyczny. Tak, więc sztuka jawi się, jako procedura i jako wiara”[8]. Tylko co, gdy ta wiara stawała się narzędziem w rękach fanatyków? Na to pytanie nie znalazła już odpowiedzi.

Kochankowie

Każda wystawa, jej zdaniem, miała swoje blaski i cienie. Mówiła o pewnym obrazie świata, ale zarazem uświadamiała, że istnieje wiele punktów widzenia. Miłosny uścisk, którego doświadczała w kontakcie ze sztuką, był dla niej doświadczeniem pełnej akceptacji różnorodności. Czasem tylko w chwilach trwogi dopadały ją mroczne uczucia fatalnego zauroczenia. To właśnie w tych stanach dopatrywała się znaków, aby nie zajmować się więcej takimi obrazami.

Rydwan

Spacerując po zaułkach i ukrytych na poddaszach pracowniach, Thot nabrała przekonania, że w trakcie swojej podróży kurator „[...] winien być zawsze otwarty na zaskoczenie, by wydarzyć się mogło to, co nieoczekiwane”[9]. Tę nigdy niezapisaną myśl Ernesty uchwycił wiele lat później Hans Ulrich Obrist w swojej książce poświęconej historii kuratorstwa.

8 A. Rouillé, *Fotografia*…, dz. cyt., s. 341-342.

9 H.U. Obrist, *Foreword*, w: *On Curating. Interviews with Ten International Curators*, red. C. Thea, New York 2010, s. 4, cyt. za: L. Krawczyk, *Co dzisiaj znaczy być organizatorem wystaw?*, w: *Zeszyt realizatora/realizatorki* wystaw, Kraków 2016 [b.s.].

Sprawiedliwość

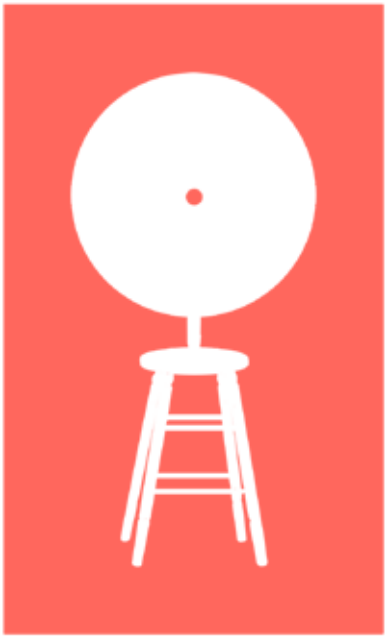
Miarą sukcesu przyszłego kuratora sztuki było, zdaniem panny Thot, utrzymywanie równowagi między intuicją a racjonalnością. Tylko wówczas można było uniknąć stania się szarlatanem sztuki, którego działania, według niej, nie były tu wskazane.

Pustelnik

„Idealna galeria odejmuje dziełu sztuki wszystkie wskazówki mogące zakłócać fakt, że jest to «sztuka». Jest ono izolowane od wszystkiego, co mogłoby umniejszyć jego samoocenę. Daje to galerii właściwość posiadaną przez inne przestrzenie, w których konwencje są zachowywane poprzez powtórzenia zamkniętego systemu wartości. Łącząc część świętości kościoła, formalności sali sądowej i mistyki eksperymentalnego laboratorium z szykowną aranżacją, tworzy ona wyjątkową komnatę estetyki. Percepcyjne pola siłowe wewnątrz tej komnaty mają taką moc, że poza jej obszarem sztuka może osunąć się w świeckość”[10].

10 B. O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, dz. cyt., s. 452.

III



Koło Fortuny

W 1913 roku Marcel Duchamp pokazał na jednej z wystaw zadziwiającą pracę: na niewielkim taborecie umieścił koło rowerowe. Ten *assisted readymade* zafascynował Thot do tego stopnia, że utwierdziła się w przekonaniu, iż oto nadchodzi świat, w którym społeczeństwo obsesyjnie dowartościowuje rzeczy[11]. We wprawionych w ruch szprychach rowerowego koła widziała metaforę przeznaczenia. Jej zdaniem nieuchronnie zbliżał się czas szaleńców sztuki. Nadchodzili „[...] dziwni ludzie, którzy potrafią śnić, którzy doświadczają szybkich iluminacji, w których duszach nie znajduje się kierujący decyzjami parlament”[12]. Ernesta przeczuwała, że to właśnie ich duch wprawił w ruch toczące się koło najnowszej sztuki.

Moc

Wiedza, którą miała o sztuce, dawała jej pewne poczucie władzy. Pozwalała poskromić natrętne myśli, ale też uporządkować przeczucia i intuicje. „Nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nimi pola wiedzy, ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy”[13]. Była ona dla niej siłą, która umożliwiała spełnienie się najskrytszych fantazji o współtworzeniu sztuki.

11 P. Leszkowicz, *Erotyka muzeów: pomiędzy wojeryzmem a fetyszem*, w: *Muzeum jako świetlany obiekt pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007, s. 29.

12 T. Bezzola, R. Kurzmeyer (red.), *Harald Szeemann: with by through because towards despite. Cataloque of All Exhibitions 1957-2000*, Wien – New York 2007, s. 666.

13 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 29.

Wisielec

Obawiała się martwych rzeczy. Stojące samotnie za szklanymi gablotami bibeloty powodowały na jej rękach gęsią skórkę. To zawieszenie między życiem a śmiercią, ale także fakt, że oglądany przez nią przedmiot był „wyrwany z praktyki życiowej”[14], sprawiały, iż zyskiwał niezwykłą moc. Za jego sprawą możliwy stawał się kontakt z duchami przeszłości, które nawiedzały Thot na każdym kroku.

Śmierć

Muzea i inne instytucje sztuki napawały ją lękiem. Wielkie białe sale kojarzyły jej się ze świątyniami albo wręcz grobowcami[15]. Jednak zachodzące w nich procesy przypominały jej alchemiczny proces transmutacji, a sama często wspominała, że proces powstawania wystawy przypomina jej alchemiczny kocioł. Thot, budując swoje opowieści za pomocą sztuki, czuła się trochę jak mitologiczna Mojra. Gdy przedmioty, obrazy i rzeźby trafiały w jej ręce, odcinała cienkie nitki łączące je z rzeczywistością. Ich pierwotne funkcje ulegały rozkładowi, a one same stawały się obiektem do patrzenia[16]. Paradoksalnie ta ich pozorna śmierć pozwalała im na prawdziwą nieśmiertelność i stanie się mitem…

14 P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 61.

15 Zob. C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, dz. cyt.

16 B. O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, dz. cyt., s. 451-453.

Umiarkowanie

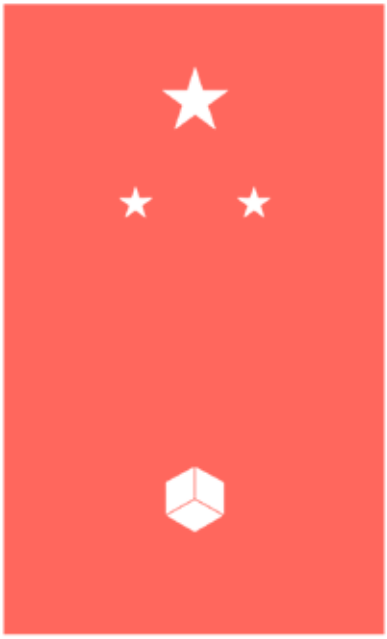
Umiarkowanie było dla niej czymś niepożądanym. Ograniczało wyobraźnie, pętało swobodny przepływ myśli i sprawiało, że czuła silne osamotnienie. W sztuce nie było miejsca na takie postawy: albo brałeś wszystko, albo zostawałeś z niczym.

Demon

W trakcie zwiedzania jednej z wystaw sztuki awangardowej nabrała przekonania, że ta pozornie piękna, oderwana od świata przestrzeń była kolejną maską, kolejnym mitem nowoczesności. Dotykając białych ścian, czuła, że są one niczym innym niż zbiorowym oszustwem, które wiele lat później staną się narzędziem walki już nie o autonomię sztuki, ale jej polityczność, zaangażowanie i wyzysk, który będzie udziałem wszystkich opętanych jej ideą.

Wieża

Jeśli wierzyć plotkom pojawiającym się co jakiś czas na temat Ernesty Thot, to należy uznać, że około 1920 roku usłyszała o projekcie pomnika III Międzynarodówki. Ten niezwykły projekt młodego konstruktywisty Władimira Tatlina był dla niej kolejnym symbolem gwałtownych zmian. „Konstruktywiści uważali, że narodził się nowy świat, przeto artysta [...] powinien stanąć w jednej linii z naukowcem i inżynierem”[17]. Okazywało się, że w tym nowym świecie obowiązujące do tej pory wartości ulegały degradacji… A lekka, ażurowa wieża Tatlina była przeciwieństwem monumentalnych zasad mieszczańskiego świata, który – zdaniem Thot – więził język nowoczesności.



Gwiazda

Przez całe swoje życie wierzyła, że nowoczesna sztuka była odpowiedzią na pytania i pragnienia, które zadawali wszyscy jej poprzednicy. Była prawdziwym *lapis philosophorum*. Czuła, że zmiany, które wywołały płótna Kazimierza Malewicza, Hilmy af Klint i wielu innych doprowadziły do upadku starego świata. Myśląc o tym, przeczuwała nadejście wielkich gwiazd sztuki, które pozwolą jej kontynuatorom przejść przez kolejne etapy wtajemniczenia. Faktycznie tak się stało, gdyż w 1998 roku Michael Brenson ogłosił początek ery kuratorów sztuki.

17 A. Scharf, *Konstruktywizm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, przeł. H. Andrzejewska, red. T. Richardson, N. Stangos, Warszawa 1980, s. 25.

Księżyc

Funkcjonowanie w świecie sztuki było dla Thot źródłem niewyczerpanej inspiracji, ale zarazem zdawała sobie doskonale sprawę z ułudy takiego stanu rzeczy. Sztuka była dla niej narzędziem poznania nie tylko otaczającego świata, ale i jej samej: własnych lęków, majaków i rozczarowań. Praca, którą wykonywała – nieustanne poszukiwania, przechadzki wśród pachnących terpentyną obrazów i jeszcze ciepłych od dłoni artysty rzeźb – była dla niej nieustannym procesem odkrywania jaźni ludzkości. A każda z jej niezrealizowanych wystaw miała na celu „[...] rozmontowanie samego gruntu, na którym teoria stoi”[18].

Słońce

Tworzenie wystawy było dla niej współczesną wersją alchemicznej „operacji słońca”. Przemiana, jaką przechodził w tej drodze obiekt sztuki, przypominała trzy etapy alchemiczne: *nigredo*, *rubedo*, *albedo*. Ten proces był dla Thot symbolem siły sztuki, jej niezwykłości, ale także triumfu jej nowoczesności.

18 A. Demeester, *Bez gruntu pod nogami. Uwagi i refleksje na temat transferu wiedzy kuratorskiej*, „Muzeum” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) 2009, nr 7, s. 2.

Sąd Ostateczny

Rolą gotowej wystawy sztuki było, jej zdaniem, sprowokowanie widza, aby musiał „[...] przemyśleć związek między obrazem i zdarzeniem, między zbiorowymi podaniami a prywatnymi przekonaniami”[19]. Tylko wówczas mógł rozpocząć się kolejny etap obecności sztuki w społeczeństwie.

Świat

W tej dziwnej białej przestrzeni, która była początkowym punktem jej wyprawy, znalazła także kres swoich poszukiwań. Ta jedna chwila, wyłaniająca się z ciemności poszukiwań, rozjaśniała się w blasku uznania swojej drogi i swoich decyzji. Moment, gdy trzymała kieliszek czerwonego wina, łączył w sobie trud, spełnienie i triumf. Był niczym innym jak wiedzą, że rozpoczął się kolejny etap jej własnej podróży.

19 N. Bourriaud, *Anioł Mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, w: *Historia w sztuce*, red. M.A. Potocka, Kraków 2011, s. 21.

Abstrakt: Artykuł jest próbą stworzenia narracji dotyczącej praktyk kuratorskich za pomocą symboliki Wielkich Arkanów tarota. Każda z kart ma indywidualne znaczenie, które umożliwia jej interpretację. Poprzez analizę poszczególnych kart i skonstruowanie za jej pomocą opowieści, której bohaterką jest kuratorka Ernesta Thot, zostaje stworzona pół fikcyjna, pół realna opowieść. Niniejszy artykuł ma na celu zbadanie, w jakim stopniu narracja literacka może nam powiedzieć coś nie tylko o profesji kuratora sztuki, ale także czy można przeczytać jego działalność za pomocą kart tarota. Ponadto artykuł ma na celu ukazanie, że czerpanie inspiracji do tworzenia opowieści o sztuce może dokonywać się przez eksperymenty także na pograniczu projektu kuratorskiego i artystycznego, czym też jest odbywająca się już regularnie na łamach różnych periodyków rekonstrukcja życiorysu Thot.

SŁOWA KLUCZOWE:
TAROT, KURATOR, SZTUKA WSPÓŁCZESNA, SZTUKA NOWOCZESNA, ERNESTA THOT

Abstract: This article is an attempt to create a narrative about curatorial practices using the symbolism of the Great Arcana of the tarot. Each card has an individual meaning that allows it to be interpreted. Through the analysis of individual cards and their use in constructing a story, the protagonist of which is curator Ernesta Thot, a half-fictional, half-real story is created. This article aims to explore the extent to which literary narrative can not only tell us something about the profession of art curator, but also whether it is possible to read their activities through tarot cards. In addition, the article aims at showing that inspiration for the creation of stories about art can also be drawn from experiments on the borderline between curatorial and artistic projects, which is also the case with the reconstruction of Thot's biography, which has already been carried out regularly in various periodicals.

KEYWORDS:
TAROT, CURATOR, CONTEMPORARY ART, MODERN ART, ERNESTA THOT

Bibliografia

- Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011.
- Bezzola T., Kurzmeyer R. (red.), *Harald Szeemann: with by through because towards despite. Catalogue of All Exhibitions 1957–2000*, Wien – New York 2007.
- Bourriaud N., *Anioł Mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, przeł. Ł. Białkowski, w: *Historia w sztuce*, red. M.A. Potocka, Kraków 2011.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Clifford J., *O kolekcjonowaniu sztuki*, w: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, przeł. J. Iracka, Warszawa 2000.
- Demeester A., *Bez gruntu pod nogami. Uwagi i refleksje na temat transferu wiedzy kuratorskiej*, „Muzeum" (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) 2009, nr 7.
- Duncan C., *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. D. Minorowicz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2006.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.
- Krawczyk L., *Co dzisiaj znaczy być organizatorem wystaw?*, w: *Zeszyt realizatora/realizatorki wystaw*, Kraków 2016.
- Leszkowicz P., *Erotyka muzeów: pomiędzy wojeryzmem a fetyszem*, w: *Muzeum jako świetlany obiekt pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007.
- Obrist H.U., *Foreword*, w: *On Curating. Interviews with Ten International Curators*, red. C. Thea, New York 2010.
- O'Doherty B., *Uwagi o przestrzeni galerii*, przeł. A. Szyłak, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2006.
- Poinsot J.-M., *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, przeł. K. Jarosz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2006.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Scharf A., *Konstruktywizm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980.
- Suliga J.W., *Tarot. Karty, które wróżą*, Łódź 1990.
- Tomberg V., *Medytacje o 22 arkanach tarota: napisane przez autora, który chciałby zachować anonimowość*, przeł. A. Onysymow, Warszawa 2013.

Mikołaj Spodaryk

POZA TEKST? W STRONĘ BADAŃ OPARTYCH NA SZTUCE

rys. Jakub Woynarowski

Przejścia

Niniejszy artykuł traktuje między innymi o badaniach opartych na sztuce (*arts based research*, ABR), będących jedną z nowszych propozycji uprawiania humanistyki, choć należy zaznaczyć, że ABR znajdują częste zastosowanie w naukach przyrodniczych oraz ścisłych, na przykład w wizualizacji i upowszechnianiu wyników badań. Tło dla rozwoju badań opartych na sztuce oraz rosnącego nimi zainteresowania naukowców – nie tylko edukatorów artystycznych, ale i badaczy społecznych, socjologów, kulturoznawców, literaturoznawców itd. – stanowi zmiana w sposobie myślenia w naukach akademickich, a przede wszystkim ich tekstowych praktykach. Szczególnie ciekawa jest propozycja przejście do nowego modelu humanistyki – laboratorium, rozumianego szeroko: zarówno jako metafora, wariant operacyjnego tekstu[1], głównego narzędzia pracy humanisty, jak i jako nowa forma, inter- i transdyscyplinarnej pracy zorganizowanej na wzór przyrodoznawczych jednostek badawczych.

Zanim przejdę do właściwej części poświęconej ABR, chcę pokrótce nawiązać do paru problemów humanistyki od kilku lat obecnych w refleksji polskich badaczy, aby zarysować pewien kontekst, w którym koncepcja praktyk badawczych opartych na sztuce, rozwijana między innymi przez Patricię Leavy, może znaleźć miejsce. W końcowej części przedstawię dwie propozycje dzieł artystycznych mieszczących się w paradygmacie ABR i laboratoryjnym modelu uprawiania humanistyki, coraz bardziej popularnym na świecie i w Polsce. Pierwszy pochodzi z samego serca pola artystycznego, drugi można traktować jako pełnoprawny przykład kreatywnego badania.

Pantekstualność

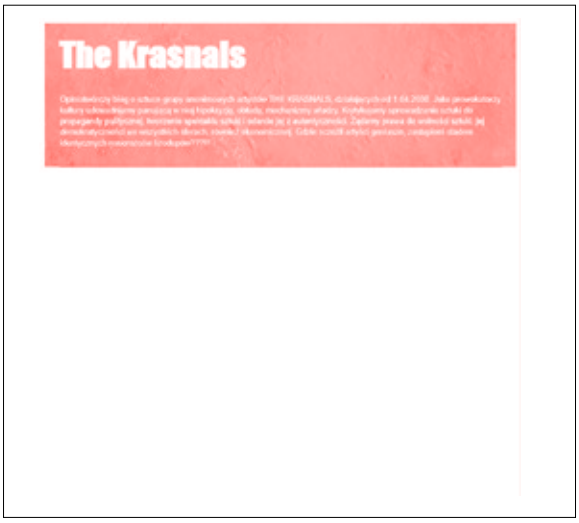
W klasycznych już *Medytacjach pascaliańskich* Pierre Bourdieu przekornie wyznaje: „Będąc przekonanym, że Pascal ma rację, kiedy mówi, że «prawdziwa filozofia drwi sobie z filozofii», często żałowałem, że reguły scholastycznego dobrego wychowania przeszkadzają mi w dosłownym rozumieniu tego powiedzenia. Nieraz miałem ochotę w imię filozofii użyć przeciwko często praktykowanemu gwałtowi symbolicznemu, a zwłaszcza przeciw samym filozofom, broni najczęściej stosowanej w celu przeciwdziałania skutkom tego gwałtu, czyli ironii, pastiszu lub parodii. Jakże nie zazdrościć wolności pisarzom (Thomasowi Bernhardowi przywołującemu Heideggerowski kicz czy Elfriedzie Jelinek mówiącej o czarnych chmurach niemieckich idealistów) lub artystom, którzy od Duchampa do Devautoura nieustannie wpisywali w swoje dzieła wiarę w sztukę i artystów?”[2].

1 R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej. Tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 239.

2 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 9.

Ten głos zazdrości Bourdieu nie jest raczej odosobniony; właściwie można zaryzykować tezę, że stanowi jeden z toposów badawczego życia, szczególnie częsty wśród humanistów czy specjalistów od wiedzy o sztuce.

Zwrócenie uwagi na ograniczenia i pozorną przeźroczystość tekstu naukowego przybierało rozmaite formy: od krytyki zastanych modeli tekstowości po podważenie sensowności uprawiania teorii w ogóle. „Zazdrość artystom" jest także źródłem popularnych wyobrażeń o zawistnych krytykach mszczących się na twórcach za brak własnego talentu, kuratorach tłumaczących artystom, co mieli na myśli, odklejonych od rzeczywistości teoretykach itd. Rzecz jasna te wyobrażenia, nośne i chwytliwe, wyrażają realne konflikty zhierarchizowanego środowiska i rządzących nim dystynkcji.



Il. 1
Whielki Krasnal, *Piramida zwierząt na podstawie pracy Katarzyny Kozyry*, 2008, (screen z bloga The Krasnals, http://the-krasnals.blogspot.com/2008/09/piramida-zwierzat-na-podstawie-pracy.html) [dostęp: 10.06.2021].

Pokusa znalezienia innego sposobu pisania natrafia jednak na istotny problem. Tekst mimo licznych krytyk pozostaje domyślnym modelem uprawiania nauki.

Źródeł praktyki badawczej opartej na dystansie, bezinteresowności, obiektywności, a także – w domyśle – powszechnym uznaniu modelu poznania, jakim jest tekst, można – nie tylko za Bourdieu – szukać w umyśle scholastycznym, specyficznym wytworze tradycji *schole*, z której wykształciło się pole akademii[3], ale i samym modelu tekstualności, wynikającym z kultury druku. W tę stronę idą badacze reprezentujący „twardą" teorię piśmienności, tacy jak: Walter J. Ong, Marshall McLuhan, Jack Goody czy David R. Olson, którzy udowadniają, że logika, jaką narzuca zautonomizowany i zuniwersalizowany, zamknięty tekst, może odpowiadać za ogólny model racjonalności, ale także dominację wizual-

3 Tamże, s. 25.

Jednak i w dziedzinie sztuki nie ma ucieczki „przed preparującym wszystko tekstem”. Wymogi tworzenia tekstu o charakterze naukowym (lub przynajmniej powielającym jego logikę) dotyczą także uczestników pola artystycznego, zajmujących się – jeśli trwać przy ufundowanym przez wspomnianą wcześniej tradycję – dyskursem z gruntu odmiennym od nauki czy literatury. W wielu przypadkach warunkiem uzyskania dyplomu z zakresu sztuk pięknych jest nie tylko przygotowanie zestawu prac, ale także szczegółowej specyfiki technicznej dzieł oraz ich podbudowy teoretycznej.*

* Pozwoliłem sobie użyć frazy z tekstu M. Pieniążka, badającego ograniczenia tekstualności w kontekście doświadczenia poetyckiego; zob. M. Pieniążek, *„Wiersze bez tekstu”. Poetyckie interfejsy w technologii rzeczywistości rozszerzonej (AR)*, w: *Zanurzeni w codzienności. Analizy pogranicza literatury i biografii*, red. W. Doliński, G. Woroniecka, M. Stabrowski, Warszawa 2018, s. 171.

ności w zachodniej kulturze[4]. Przy czym – aby zawczasu oddalić zarzut o determinizm medialny – należy zastrzec, że nie należy w żadnym wypadku lekceważyć kulturowych praktyk dookoła tekstów.

Samo pojęcie tekstu zrobiło w humanistyce zawrotną karierę nie tylko za sprawą strukturalizmu, ale i dzięki upowszechnieniu terminu „tekst kultury", który opiera się na pansemiotycznym modelu poznania zjawisk, dla którego odniesieniem jest logika tekstu. Na potrzeby niniejszego artykułu chcę zastrzec, że poruszamy się jednak wokół wąskiego rozumienia tekstu jako źródła/środka/wytworu zestandaryzowanej pracy naukowej – przede wszystkim w obszarze humanistyki, a także wokół refleksji nad regułami jego tworzenia.

Wszystko to obok silnego rozdziału „teorii" i „praktyki" – przede wszystkim artystycznej, będącej jednym z przedmiotów zainteresowania humanistów – doprowadziło do traktowania tekstów naukowych i artystycznych (czy w ogóle teorii/nauki i sztuki) jako oddzielnych dyskursów o autonomicznym charakterze.

Jednak i w dziedzinie sztuki nie ma ucieczki „przed preparującym wszystko tekstem"[5]. Wymogi tworzenia tekstu o charakterze naukowym (lub przynajmniej powielającym jego logikę) dotyczą także uczestników pola artystycznego, zajmujących się – jeśli trwać przy ufundowanym przez wspomnianą wcześniej tradycję – dyskursem z gruntu odmiennym od nauki czy literatury. W wielu przypadkach warunkiem uzyskania dyplomu z zakresu sztuk pięknych jest nie tylko przygotowanie zestawu prac, ale także szczegółowej specyfiki technicznej dzieł oraz ich podbudowy teoretycznej. W wypadku realizacji konceptualnych/postkonceptualnych to uzasadnienie, najczęściej w formie autoreferatu, może być kluczowe dla oceny pracy. Wreszcie, same uczelnie artystyczne kładą nacisk na prowadzenie badań i poszukiwania innowacyjności, wpadając w sidła grantozy i powielając patologie akademickiego sektora wydawniczego.

Kolejną kwestią jest silna dyskursywizacja i tekstualizacja sztuki, mająca swe korzenie w praktykach sztuki konceptualnej i zerwaniu z tradycyjnymi mediami artystycznymi. Lata 60. i 70. przynoszą wysyp dzieł sztuki operującej tekstem jako głównym elementem komunikacyjnym dzieła. Tekst zaczyna być często stałym elementem dzieła; artyści publikują książki artystyczne i zbiory tekstów, a wiele z nich to swoiste

4 W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, i inne teksty wymienionych wyżej autorów.

5 Pozwoliłem sobie użyć frazy z tekstu M. Pieniążka, badającego ograniczenia tekstualności w kontekście doświadczenia poetyckiego; zob. M. Pieniążek, *„Wiersze bez tekstu". Poetyckie interfejsy w technologii rzeczywistości rozszerzonej (AR)*, w: *Zanurzeni w codzienności. Analizy pogranicza literatury i biografii*, red. W. Doliński, G. Woroniecka, M. Stabrowski, Warszawa 2018, s. 171.

metawypowiedzi na temat sztuki i rzeczywistości[6]. W wielu wypadkach ta tekstualizacja czerpie z modelu „naukowego", spekulatywnego, czego przykładem mogą być wypowiedzi niektórych artystów związanych ze sztuką konceptualną czy działających współcześnie. Uprawiający sztukę, owszem, stawiają sobie za cel refleksję nad rzeczywistością przez jej media i wspierają się rozmaitymi teoriami (również wiele teorii wspiera się wypowiedziami artystycznymi; jest to relacja dwukierunkowa). Jednak czerpanie z „modelu naukowego" oraz z „naukowych" form gatunkowych i tekstowych realizowane jest w polu sztuki często z brakiem jakiegokolwiek poszanowania dla doksy naukowej i metodologii. Innymi słowy, pewien wzór uprawiania refleksji charakterystyczny dla humanistyki i nauki w ogóle jest przenoszony jako model/forma, ale jest to forma pusta lub wypełniona niezbyt trafnymi próbami teoretycznymi.

Być może jest to źródłem niechęci niektórych badaczy do artystów próbujących uprawiać teorię, lecz przede wszystkim wynika z tego, że mówimy o dwóch odrębnych polach produkcji kulturowej, pierwotnie realizujących się w różnych od siebie dyskursach.

Ostatnie lata pokazują jednak, że działania naukowe można godzić z praktyką artystyczną nie tylko w celach krytyki modelu naukowości i tekstualności, ale także tworzenia komplementarnych projektów badawczych.

Laboratorium

Refleksja postmodernistyczna czy kolejne zwroty, takie jak: performatywny, cyfrowy, materialny lub afektywny, stopniowo odchodzą od koncentracji badań na tekście w duchu logiki tekstu, choć tekst w znacznej mierze pozostaje jednym z dominujących sposobów prezentacji badań. Zauważalna jest jednak zmiana jakościowa w podejściu do tego, czym jest tekst, zwłaszcza jego wariant naukowy. Seria efektownych propozycji, które mają na celu poddanie pod refleksję procedur badawczych opartych na tekstowym modelu wytwarzania wiedzy oraz samego sposobu i uwarunkowań tworzenia tekstu, została wysunięta w naukach społecznych, między innymi w historii (czego kanonicznym przykładem są konstatacje Haydena White'a na temat pisarstwa historycznego[7]), a przede wszystkim antropologii, od lat 80. sięgającej po formy opisu etnograficznego mnożącego głosy, denaturalizującego, zaciemniającego, umagiczniającego, ewokującego uczucia, rozbijającego prawidła akademickiego

6 E. Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*, Cham 2016, s. 1.

7 H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009.

wywodu (np. praktyki antropologów z kręgu *writing culture*)[8]. Także rozwój humanistyki cyfrowej doprowadził do zmiany w myśleniu o medium uprawiania humanistycznej refleksji i przesunięciu w kierunku traktowania tekstu jako nieprzeźroczystej sieci relacji.

W tę stronę idzie Ryszard Nycz. Tekst w jego ujęciu przestaje być przeźroczystym pojemnikiem, rodzajem „autonomicznego, skończonego wytworu sensoproduktywnej ludzkiej aktywności"[9], neutralnym nośnikiem. Pozostaje jednak podstawą i dziedziną humanistyki[10], z tym że tekst w jego ujęciu to również „[...] zakumulowany w nim proces (regulowany profesjonalnymi procedurami) tworzenia, poznawania, badania, oraz aktywowane w toku tego procesu środowisko warsztatowo-dziedzinowe i kulturowo-doświadczeniowe, będące «funkcjonalnym odpowiednikiem laboratorium. Jest to miejsce prób, eksperymentów, symulacji» (wedle określenia Latoura)"[11].

Traktowanie, za Brunonem Latourem, tekstu jako laboratorium[12], mając na uwadze wszystkie wspomniane przez Nycza kulturowe praktyki wokół tekstów i uznanie laboratorium „za metaforę izolowanego układu zamkniętego"[13], być może pozwala spojrzeć z boku na praktyki świata akademickiego, także na kontekst oraz zaangażowanych w jego powstanie aktorów i stosowanych procedur. Wydaje się jednak, że takie ujęcie w gruncie rzeczy stanowi uzasadnienie dotychczasowej formy tekstualności, jedynie rozszerzonej o bardziej zniuansowane jej rozumienie. Wypracowana w niej idea tekstu naukowego jest pewną gwarancją rzetelności, tak jak kolejne kroki eksperymentu chemicznego. To za jego pośrednictwem uczymy się, poznajemy, przekazujemy itd. Ale czy tylko za jego sprawą?

Idąc bezpośrednim przykładem Latoura i jego przekornego tekstu w formie dialogu, będącego niczym innym jak symulacją metodologii i opisu teorii aktora-sieci (ANT), możemy pokusić się o myślenie o tekście w kategoriach subwersywnych, eksperymentalnych praktyk, niekoniecznie wpasowujących się w standard tradycyjnej naukowej pracy z tekstem (czy pracy tekstem[14]), uzasadnionej oczywiście o tyle, o ile tę eksperymentalność (rozumianą także jako wypracowywanie metody przez działanie) możemy uznać za wnoszącą coś do możliwości badania i zakła-

8 O. Kaczmarek, *Inaczej niż pisać. Lévinas i antropologia postmodernistyczna*, Warszawa 2016, s. 317.

9 R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej...*, dz. cyt., s. 240.

10 Tamże.

11 Tamże.

12 B. Latour, *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przekł. zbiorowy, „Teksty Drugie" 2007, nr 1–2, s. 135.

13 R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej...*, dz. cyt., s. 247.

14 Tamże.

dając jej zgodność z naukową doksą. Nie wynika to bezpośrednio z dzieł Latoura, choć *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem* dostarcza rozwiązania formalnego, nie będąc rozprawą naukową, do jakich przywykliśmy, lecz fikcją, w pewnym sensie udającą gęsty opis (jeden z dogmatów ANT) i świetnie naświetlającą istotę teorii francuskiego myśliciela.

Czy zatem sięganie po rozwiązanie niemieszczące się w gatunkowych ramach tekstów naukowych przekreśla naukowość? Czy – parafrazując – w końcu wszystko nie zależy od tego, czy tekst będzie jak dobre czy złe laboratorium?[15] W tym duchu jako szczególne krytyczne realizacje pracy tekstem możemy rozpoznać wspomniane prace antropologów, takich jak Kevin Dwyer, Vincent Crapanzano czy Renato Rosaldo, których teksty są szczególnymi przykładami laboratoriów problematyzujących swoją naturę, kwestionujących myślenie o sobie w kategoriach „pojemników na znaczenia" generowanych przez zestaw akademickich reguł, podających w wątpliwość język uprawiania antropologii, jej relacji do rzeczywistości (ale i samej siebie)[16]. To oczywiście szczególne przykłady kontrtekstowości omawiane przez Olgę Kaczmarek[17], mające istotne implikacje etyczne dla całej antropologii. Dyskusja dookoła *Writing Culture* jest jednak inspirująca dla refleksji nad kształtem naukowej narracji i wiedzy w całej humanistyce.

Myślenie „laboratoryjne" o humanistyce wykracza jednak daleko poza metaforyczne, otwarte, operacyjne rozumienie tekstu, traktując go jedynie jako część szerszego procesu, artefakt (również w rozumieniu efektu ubocznego badań), rodzaj śladu. Popularność laboratorium jako instytucjonalnej formy zorganizowanego badania opisywała bardzo przenikliwie Urszula Pawlicka, zwracając uwagę na ponowne próby „unaukowienia" humanistyki w związku ze zwrotem cyfrowym i skierowaniem uwagi na badania empiryczne[18]. Humaniści na wzór swoich kolegów z innych dyscyplin nie tylko zakładają laboratoria badawcze, w których praca kolektywna zastępuje dotychczasowy sposób samotnego działa-

15 B. Latour, *Prolog w formie dialogu...*, dz. cyt., s. 141.

16 M. Lubaś, *Writing Culture i spór o kształt krytyki wiedzy*, s. 42, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/12427/lubas_writing_culture_i_spor_o_kształt_krytyki_wiedzy.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.04.2021].

17 Zob. O. Kaczmarek, *Inaczej niż pisać...*, dz. cyt.; tegoż, *Kontrtekstowość. Zmagania humanistyki z medium,* w: *Twórczość słowna/literatura, performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski i in., Almanach Antropologiczny. Communicare, nr 4, Warszawa 2014, s. 97-108.

18 U. Pawlicka, *Humanistyka: pracownia, centrum czy laboratorium?*, „Teksty Drugie" 2017, nr 1, s. 314–333.

nia w bibliotece i pracowni[19], ale skupiają się na poszukiwaniach innowacji, czerpią z inter/transdyscyplinarności, poruszają zupełnie nowe kwestie, w tym poszukują narzędzi analitycznych i cyfrowych pozwalających na nowe sposoby badania kultury, organizowania archiwów czy wizualizacji danych itd. Wszystko to ma być reakcją na dynamicznie zachodzące zmiany we współczesnym świecie. Łatwo możemy sobie wyobrazić wzbogacenie kompetencji badacza zajmującego się krytyką społeczną przez umiejętność projektowania narzędzi wyszukiwania czy posługiwania się *big data*, czytania metadanych, choćby kodu źródłowego strony, na przykład w celu śledzenia lub manipulacji danymi. Przykładem niech będzie przypadek pewnej rządowej telewizji, która miała umieścić przeprosiny wobec zniesławionego przez nią obywatela. Otóż telewizja ta zadecydowała symulować błąd strony przez umieszczenie komendy przewijającej tekst z przeprosinami. Co bardziej technicznie zorientowani dość szybko wykryli manipulację. Przykład, może z pozoru zaskakujący i odległy od głównego tematu, pokazuje jednak konieczność powszechnego rozwoju pewnych kompetencji, zwłaszcza wśród badaczy, których ambicją jest działalność krytyczna i społeczna, rozumiana także jako aktywizm.

Znaczenie szczególne dla laboratoryjnego modelu ma także kryzys – realny czy wyobrażony – nauk humanistycznych związany z dyskursem cyfryzacji, innowacyjności itp., a także liberalna narracja postulująca praktyczność badań, co należy zaznaczyć, lekceważącą poniekąd specyfikę i formacyjny dla podmiotu charakter humanistyki. Jest to osobny i ważki problem, nie przekreśla jednak możliwości współistnienia różnych modusów uprawiania refleksji, choć jest problematyczny w wymiarze organizacji uniwersytetu i finansowania badań – najchętniej tych poddających się parametryzacji, ewaluacji i przynoszących „praktyczne" rezultaty.

Temu wszystkiemu towarzyszy rozmiękczenie granic między teorią a praktyką, zwłaszcza na gruncie badań kultury, sztuki i literatury, które możemy zauważyć od początku lat 90., przejawiające się odejściem od prób tworzenia wielkich teorii i esencjonalnych rozważań[20] oraz przejściem do ściślejszego związania refleksji z konkretnymi praktykami kulturowymi (np. krytycznym badaniem hegemonii i relacji władzy). Istotne jest też samo dowartościowanie *praxis* będącej przedmiotem refleksji, co widać w stosunku nauk społecznych do znaczenia bezpośredniego świadectwa, rozumienia znaczenia aktora społecznego jako czynnego podmiotu i dowartościowania jego wiedzy o świecie; wreszcie, dowartościowania innych dyskursów niż naukowy jako pełnoprawnych źródeł wiedzy o rzeczywisto-

19 Tamże, s. 328–331.

20 A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 52.

ści, co ma przyczynę we wspomnianych doświadczeniach antropologii kultury i socjologii refleksyjnej.

W stronę badań opartych na sztuce

Traktowanie sztuki jako rodzaju wiedzy ma oczywiście długą tradycję filozoficzną. Ponowne jej odkrycie, czy raczej ponowne dowartościowanie, na pewno można wiązać z antropologiczną koncepcją wiedzy oraz kolejnymi zwrotami, w tym afektywnym, na przykład teoriach Donalda Kuspita czy różnych projektach estetyk, jak chociażby somaestetyką Richarda Shustermana, skupiających się na doświadczeniu (w tym przeddyskursywnym), afekcie i ciele oraz ich roli w budowaniu wiedzy.

Praktyki artystyczne próbowały dostarczać odpowiedzi na niektóre problemy, które jednocześnie stawiała w centrum swoich zainteresowań nauka. Samo łączenie praktyki twórczej z teorią ma swoją dalszą i bliższą historię, czy to w różnych poetykach normatywnych, czy twórczości funkcjonującej w modelu eksperymentalnej pracy tekstem. Nie szukając daleko, na pewno warto wspomnieć liberaturę, której twórcy zarówno formułują pewien program badania określonych dzieł literackich, skupiając się na ich materialności, jak i są aktywnymi twórcami (chodzi oczywiście o Zenona Fajfera), czy też – ciągnąc krakowskimi tropami – ciekawą w tym kontekście praktykę naukowo-artystyczną, jaką jest projekt *wierszy bez tekstu* Marka Pieniążka (wychodzącą właśnie z doświadczeń wspomnianego zwrotu afektywnego), będący próbą odrzucenia tekstowości, a poniekąd także klasycznego wywodu naukowego w imię sondowania osobistej relacji z twórczością.

Szczególnymi przykładami pracy tekstem, które całkowicie wykraczają poza ramy tradycyjnie pojętej naukowości, a jednak będącymi specyficznymi realizacjami w ramach pracy badawczej, może być pisanie fikcji mającej zilustrować jakąś naukową diagnozę (o kwestii dramatyzacji wyników badań piszę w dalszej części), między innymi traumy związanej na przykład z samoakceptacją, tematem społecznego konstruowania kobiecości (zob. Patricia Leavy *Low-Fat Love*)[21] lub badanie na przykład możliwości twórczości elektronicznej przez jej kolaboratywne tworzenie w warunkach laboratoryjnych (czego przykładem mogą być liczne na Zachodzie laboratoria literatury elektronicznej i twórczego programowania[22]). Jeśli za dobrą monetę weźmiemy laboratorium jako metaforę szczególnego rodzaju pracy (także odnosząc ją do tekstu), to być może

21 Zob. zwłaszcza P. Leavy *Low-Fat Love* (Rotterdam – Boston (MA) – Taipei 2011), która jest opowieścią o budowania kobiecej tożsamości, a przede wszystkim krytyką społecznych konstruktów kobiecości.

22 P. Marecki, *Laboratoryjny model humanistyki*, Kraków 2019, s. 11–12.

warto zdać sobie sprawę, że prawdziwie naukowe jednostki badawcze często działają niekonwencjonalnie, w duchu eksperymentu, niektóre zaś badania mają prawo się po prostu nie udać[23].

Takie doświadczenie łączenia teorii i praktyki jest znakomicie znane studentom i wykładowcom uczelni artystycznych, które w swoich programach starają się opierać na naukowym modelu i podpierać ogólnohumanistyczną wiedzą na temat kultury.

W tym kontekście, a także rozwoju laboratoryjnego nauk społecznych i humanistycznych, szczególnie ciekawe są propozycje *arts based research* Patricii Leavy[24] i inne podobne koncepcje, takie jak *creative research* Helen Kary[25].

ABR wykorzystuje sztukę jako komplementarną część badań; ma swoje źródło w paradygmacie badań jakościowych w naukach społecznych. Wychodzi od indukcyjnego podejścia, skupiając się na tym, w jaki sposób doświadczenie sztuki może być elementem wzbogacającym pracę badawczą oraz w jaki sposób sztuka, przekraczając język, jest w stanie przekazywać wiedzę. U jej podstaw leży podobieństwo między sztuką a nauką, rozpatrywanymi jako rodzaj rzemiosła (tj. w kontekście użyteczności)[26]. Źródeł tego alternatywnego paradygmatu można szukać w latach 70. w arteterapii, wykorzystującej sztukę jako ścisły element procesu terapeutycznego. Należy tu zaznaczyć, że – mówiąc o sztuce – możemy mieć na myśli zespół zinstytucjonalizowanych praktyk (posługując się terminologią Bourdieu: tworzących autonomiczne pole sztuki) i rodzaj wytwórczości, niemieszczący się w kategoriach „profesjonalnej" czy „konsekrowanej" produkcji artystycznej. Dla Leavy nie ma to jednak większego znaczenia, gdyż rozpatruje sztukę właśnie z poziomu „twórczości"[27], pozwalającej chociażby dotrzeć do doświadczenia przedjęzykowego czy niedającego się łatwo ująć w karby określonego dyskursu, co zresztą bliskie jest arteterapii, próbującej wydobyć to, co wymyka się całkowicie świadomego przeżyciu. W jej ujęciu sztuka/twórczość, obcowanie z nią, ma przede wszystkim głęboko afektywny i empatyczny wy-

23 Falsyfikacja i weryfikacja są naturalnymi elementami procesu badawczego w naukach ścisłych. Prawo do porażki jest zresztą jednym z postulatów *slow science*, http://slow-science.org/ [dostęp: 28.04.2021].

24 P. Leavy, *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, New York 2020. Książka Leavy ukazała się również po polsku, zob.: P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce,* przeł. K. Stanisz, J. Kucharska, Warszawa 2018. Z powodu braku możliwości skorzystania z przekładu odnoszę się do tekstu oryginalnego.

25 H. Kara, *Creative Research Methods in the Social Sciences: A Practical Guide*, Bristol 2015.

26 P. Leavy, *Method Meets Art...*, s. ix, 18, 32.

27 Tamże, s. 32.

miar, wykraczający poza świadome procesy kognitywne. Sztuka za sprawą swojego doświadczalnego wymiaru wspiera terapię, procesy uczenia się i objaśniania, pozwala przeżyć poruszane problemy lub utrwalić wiedzę na ich temat w pamięci, wzbogaca procesy rozumienia wykraczającego poza samą wiedzę. Zgodne jest to z rozpoznaniami neurobiologii, która bada reakcje zachodzące w trakcie odbioru czy tworzenia sztuki. Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, na potrzeby niniejszego tekstu proponuję sztukę rozumieć możliwie najszerzej: jako dziedzictwo, profesjonalną twórczość i twórcze działania amatorów w różnych mediach. Jest to istotne zastrzeżenie, gdyż niektórzy akademicy zajmujący się ABR wymagają od swoich studentów, aby – decydując się na badania oparte na sztuce (przede wszystkim plastycznej i dramatycznej) – wykazywali się poza potwierdzoną działalnością naukową także potwierdzonymi instytucjonalnie kompetencjami artystycznymi. Inni badacze, na przykład Helen Kara, prezentują w tym względzie odrębne stanowisko, podobnie jak Leavy skupiając się na twórczych praktykach.

ABR wpisuje się w jakościowy paradygmat związany z postmodernistycznymi przewartościowaniami, czerpiąc z doświadczenia etnografów tworzących gęsty opis, skupiających na punkcie widzenia uczestników badania, odwołując się do ich logiki praktycznej i doświadczenia powszechnego, a także do przeżyć samego badacza w terenie. Jest także odpowiedzią na związek wytwarzania wiedzy z powielaniem instytucjonalnej opresji wobec mniejszości (np. LGBTQ+ czy Czarnych) zepchniętych na margines dyskursu, porządków władzy wyrażonych w akademickiej hierarchii i jej języku. ABR czerpie z doświadczeń aktywizmu i wypowiada się przeciw pozytywistycznej obiektywności spychającej nienormatywne jednostki do kategorii „Innego”[28]. Sięga po metody jakościowe, które mogą być subwersywnymi metodami obnażającymi relacje władzy wyrażane w oficjalnym dyskursie. Stara się pokazać, że praktyki akademickie, które można streścić frazą „publikuj albo giń”, nie wnoszą często niczego nowego do nauki, lecz służą tylko powielaniu istniejącego porządku, pozostając niedostępne dla odbiorcy spoza uniwersytetu.

Nastawienie ABR na praktyczność nie jest realizowane za wszelką cenę. Tworzy ono przestrzeń refleksji uwzględniających potrzeby nie tylko badanych, ale także badającego. W wiele praktyk ABR wpisany jest charakter emancypacyjny, wzmacniający podmiotowość i uwłasnowolniający (*empowering*) zarówno badanych, jak i badających, skupia się na praktycznym zastosowaniu wiedzy nie tylko w formie krytyki negatywnej, ale twórczego działania.

28 Tamże, s. 10.

W tym sensie projekt badań opartych na sztuce jest rodzajem praktyki kontestującej tradycyjną logikę akademickiego wywodu. Wywodu nieprzystępnego dla zwykłego czytelnika, zrozumiałego tylko dla specjalistów posługujących się żargonem, istniejącego w silnie zinstytucjonalizowanych ramach akademii, recenzowanego, punktowanego, wpisanego w sztywne ramy tekstualnej naukowości – i przez to posiadającego także bardzo ograniczony zasięg[29].

O ile łatwo wykazać działanie ABR na gruncie wspomnianej arteterapii czy na przykład edukacji kulturowej, o tyle w przypadku nauk społecznych warto wysilić trochę wyobraźnię. Działania twórcze, takie jak współpraca psychologów, artystów i socjologów, mogą owocować zupełnie nowymi, opartymi na sztuce sposobami gromadzenia danych, w których wypowiedź plastyczna może być źródłem informacji, jakiej w inny sposób (np. z powodu tabu, zahamowań lub ograniczonych możliwości werbalizacji, także z powodu choroby) nie udałoby się zdobyć. Wypowiedź artystyczna może być wiarygodnym źródłem danych. Sztuka – realizowana również przy udziale profesjonalnych artystów – może służyć wizualizowaniu[30] i opracowywaniu danych, a także popularyzacji wyników prac, również poza społecznością akademicką. Wreszcie, uczestnicy badania – co stanowi o istocie ABR – mogą wypowiedzieć się przez twórczość własną. Sztuka staje się tu narzędziem pozwalającym poruszać się w obrębie myślenia metaforycznego i symbolicznego, do którego dostęp może być utrudniony podczas normalnego wywiadu. Otwiera także możliwość badania wielozmysłowego doświadczenia rzeczywistości w sposób bardziej bezpośredni. Wiele z tych aspektów sztuki, obecnych w dyskursie afektywnym i neurobiologii, kieruje uwagę na zdolność dzielenia doświadczenia i empatii, ale także cielesnych sposobów rozumienia i funkcjonowania rzeczywistości. Działania plastyczne, teatralne i literackie pozwalają do nich dotrzeć.

Drugą kwestią jest wspomniana możliwość dzielenia się wynikami badań, kwestia wizualizacji rezultatów, uczynienia ich czytelnymi, ale też szeroko dostępnymi i atrakcyjnymi (włączając w to także element zabawy i pasji, czego przykładem może być wspominany przez Leavy projekt „Dance your PhD"[31]). Ta wartość wprowadzona do nauki przez ABR jest szczególnie istotna wobec patologii sektora akademickiego produkującego masowo publikacje, których nikt nie czyta.

29 Tamże, s. VII-VIII.

30 M. Starakiewicz, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019.

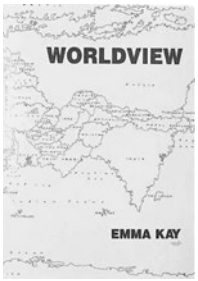
31 Po wpisaniu frazy „dance your PhD" w serwisie Youtube można oglądnąć przykładowe realizacje omawianego projektu. np.: https://www.youtube.com/watch?v=Kdrh82Rvl3M&t=52s&ab_channel=SimuGroupHelsinki [dostęp 15.06.2021].

Od teorii do praktyki, czyli przykłady

Aby dać pewne wyobrażenie o możliwościach badań na sztuce, chciałbym omówić dwa przykłady: pierwszy, z gruntu artystyczny, tworzący potencjalny przedmiot badania (choć w zasadzie będącym bardzo osobistym badaniem), oraz drugi, z gruntu już związany z działalnością badawczą – w laboratoryjnym modelu.

Wokół światopoglądu: Emma Kay *Worldview*

„Pismo (pierwszy znany przykład to *Kamień z Rosetty*) było wytworem pochodzącym sprzed czasów chrześcijańskich. To Egipcjanie opracowali system hieroglifów (znaków ikonograficznych) oraz utrwalili na piśmie sanskryt. Chrześcijaństwo rozwinęło się na bazie alfabetu rzymskiego – graficznej reprezentacji języka łacińskiego, w którym spisana została Biblia. Inne religie posługiwały się bądź sanskrytem, bądź arabskim. Były to pierwsze języki pisane”[32].



Il. 2
E. Kay, *Worldview*, okładka książki – na 1 i 4 wykorzystano pracę z cyklu World from Memory, 1999, (por.: https://www.factum-arte.com/pag/144/emma-kay), [dostęp: 12.06.2021].

Dzieło Emmy Kay zatytułowane *Worldview* stanowi próbę spisania historii świata z pamięci, od Wielkiego Wybuchu do czasów współczesnych, bez korzystania z żadnych pomocy naukowych czy źródeł. Pierwotnie prezentowane było jako instalacja w Tate Modern. Była to słabo czytelna, zajmująca całą ścianę galerii rolka, wykonana wydrukiem cyfrowym na wielkim (1760 × 2705 mm) arkuszu papieru, z kilkunastoma łamami tekstu. W 1999 roku została wydana w formie książki[33], a dzięki umieszczeniu w antologiach pisania konceptualnego (między innymi w *Against Expression*[34]) trafiła również do obiegu literackiego.

Projekt Kay jako przykład sztuki postkonceptualnej czy pisania konceptualnego oparty jest na ścisłym przestrzeganiu procedury. W tym przypadku pisanie z pamięci prowadzi do przywołania własnej wiedzy wyniesionej nie tylko ze szkoły czy przyswojonych w przeszłości książek i podręczników, ale także gazet, czasopism kolorowych, gier komputerowych oraz wspomnień. Autorka próbuje posługiwać się językiem neutralnym, unikać wartościowań i stwarzać pozór obiektywnego wywodu.

Jaka jest historia świata spisana przez Kay? Oczywiście pełna potknięć (a nawet poważnych wywrotek) i pominięć, jak również anglocentryczna z powodu pochodzenia autorki i jej kulturowego uposażenia.

Praca Kay w bardzo bezpośredni sposób ilustruje niemożność ogarnięcia przez jednostkę ogromu wiedzy o świecie. Jednocześnie

32 E. Kay, *Światopogląd (fragment)*, „Ha!art” 2015, nr 50, s. 49–52.

33 Tejże, *Worldview*, London 1999.

34 *Against Expression*, red. C. Dworkin, K. Goldsmith, Evanstone (IL) 2011.

ukazuje całą masę świadomych i nieświadomych obron, które wspierają próby uspójnienia doświadczenia rzeczywistości: czy to przez tworzenie doraźnych związków przyczynowo-skutkowych między odległymi faktami, czy ich asocjacyjne kojarzenie, co często w przypadku doświadczenia historii objawia się wiarą w istnienie teleologicznego porządku, związanego na przykład z nieustannym dziejowym postępem i podobnymi założeniami organizującymi zbiorową narrację.

Mimo autorytarnej poetyki wywodu, złudzenia neutralności i obiektywności opisu sposób przytaczania faktów opiera się na powielaniu pewnych utartych w pisarstwie historycznym, związanych z logiką literatury, figur narracyjnych. Co znamienne, przedstawiona w *Worldview* historia najdawniejsza, związana z wykładem historii cywilizacji, korzysta z XIX-wiecznych romantycznych kalek, które przeniknęły do popularnych wyobrażeń. Przykładem może być tendencja do niemal historiozoficznego traktowania roli bohaterów kulturowych, koncentracji narracji wokół wybitnych postaci, którym przypisana jest szczególna moc sprawcza. Przedstawienie kryzysu cywilizacji rzymskiej jako wyniku tragicznego romansu Antoniusza i Kleopatry jest jednym z takich obrazów przeszłości kreowanej nie tylko przez dobrze przyswojonych publiczności pisarzy pokroju Roberta Gravesa, ale i przez produkcje hollywoodzkie, których zapośredniczony obraz prawdopodobnie znajdujemy w tekście Kay. W jej pracy historia ludzkości przedstawiona jest jako dialektyka sprzecznych porządków, często jako narracja konfliktu między kilkoma wielkimi cywilizacjami. Najczęściej przewijający się motyw stanowi konflikt na linii chrześcijaństwa i islamu, któremu Kay mylnie przypisuje sprawczość nawet w sytuacji, w której do zderzenia dwóch wzorców cywilizacyjnych nie zdążyło dojść. Powyższy problem wynika z powszechności amalgamatów konceptualnych związanych z odtwarzaniem przyczyn i skutków.

Dzieło Kay traktuje przede wszystkim o niedoskonałości ludzkiej pamięci oraz jej kreatywnym wymiarze. Wiedza o świecie dająca się wyczytać z *Worldview* jest w oczywisty sposób odbiciem konstruktu społecznego, który stanowi historia nauczana w trakcie instytucjonalnej edukacji, a konieczna wybiórczość w przedstawianiu poszczególnych faktów w toku wywodu Kay została zdeterminowana nabytą kompetencją kulturową. Stąd wyraźny anglocentryczny wymiar tego artefaktu, w którym spotkamy się z jakościowo lepiej opracowanym wyborem faktów związanych z historią Wielkiej Brytanii i Ameryki. Praca Kay mapuje jednak najważniejsze doświadczenia historii, zwłaszcza XX wieku. Na jej podstawie można by stworzyć dość obszerny katalog miejsc pamięci czy obrazów przeszłości, określonych przez Jana Assmanna jako „figury wspomnień”[35],

35 R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006, s. 33.

będących rodzajem punktów węzłowych pamięci zbiorowej, których obecność w doświadczeniu społecznym ma charakter integracyjny i pozwala spajać wspólną narrację dziejową oraz tożsamościową.

To tylko niektóre z możliwych odczytań dzieła Kay, które – choć jest badaniem w pewnej mierze metaforycznym – dostarcza artefaktu powstałego w wyniku rzetelnie przestrzeganej procedury, samobadania, szczególnej pracy tekstem. Artefaktu, który może stać się przedmiotem refleksji naukowej. Pod tym względem jest podobny do wielu prac powstałych w nurcie ABR. Co więcej, procedurę Kay można powtarzać, zmieniając element badania (przedmiotem pozostanie nadal pamięć i uposażenie kulturowe). Tak zresztą czyniła artystka, tworząc cykle grafik i rysunków *World from Memory*, będące próbą rysowania map świata z pamięci, czy też podejmując się napisania Biblii i rekonstrukcji twórczości Szekspira, również z pamięci. Badawczy potencjał projektu artystycznego Kay to nie wszystko. Możemy wyobrazić sobie jego aspekt edukacyjny i warsztatowy w działaniach służących na przykład edukacji na temat doświadczalnych aspektów dziedzictwa, ideologii, nauczaniu o różnorodności, perspektywiczności poznania, mnogości punktów widzenia i postaw społecznych, budowaniu tożsamości czy sposobów opowiadania o rzeczywistości i jej jednostkowym doświadczeniu. Jest to jeden z cennych elementów ABR.

Wiersz smogowy Leszka Onaka

Jednym z działających w Polsce humanistycznych laboratoriów jest – funkcjonujący na Uniwersytecie Jagiellońskim – UBU lab, stworzony przez Piotra Mareckiego. Powstał w 2016 roku i do 2019 był finansowany w ramach programu finansowanego z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Głównym zdaniem laboratorium była działalność badawcza związana z twórczym wykorzystywaniem techniki cyfrowej, popularyzacja kreatywnego programowania i *digital humanities*, łączenie teorii badawczej z praktyką. Lab jest także miejscem spotkań oraz otwartych dla publiczności wykładów, seminariów i kursów (np. programowania dla osób, które nie miały z nim wcześniej styczności). Istotna część badań laboratorium skupiała i skupia się na badaniach platform szczególnie popularnych we wschodnioeuropejskim kręgu kulturowym, mających wpływ na rozwój rodzimej kultury cyfrowej. UBU lab, mieszczący się na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, wyposażony jest w bogaty zbiór sprzętu elektronicznego, w tym różne generacje platform Amiga, ATARI, ZX Spectrum i innych historycznych urządzeń. W ramach projektu realizowanego w latach 2016–2019 laboratorium kierowane przez Mareckiego zatrudniało bądź współpracowało z zespołem składającym się z naukowców, humanistów, programistów, pisarzy

i artystów. Stworzono też od podstaw pracownię laboratoryjną z bogatą kolekcją funkcjonujących komputerów, między innymi różnych generacji ATARI, ZX Spectrum czy Amigi.

Można śmiało postawić tezę, że praktyka realizowana w UBU lab jest w dużym stopniu oparta na metodach opartych na sztuce i kreatywnej pracy oraz mieści się w paradygmacie ABR. Wśród niektórych projektów na pewno warto wspomnieć książkę Jakuba Woynarowskiego i Jana Argasińskiego *Stilleben*, projekt fikcji interaktywnej *In Nihilum Revertis* w formie gry tworzonej i uwzględniającej specyfikę komputera ZX Spectrum, zrealizowaną przez Yerzmyeya i Roberta „Hellboya" Straka, a także liczne utwory (projekty nowel czy dema) oraz inne narzędzia służące wizualizacji i problematyzacji wiedzy, powstałe w ciągu kilku lat pracy. Integralną częścią wielu z tych działań są raporty techniczne – gatunek humanistom dotychczas raczej słabo znany. Jest to rodzaj sprawozdania z przygotowywania danego dzieła; wyjaśnia założenia stojące u podstaw projektu, metodologię, specyfikację techniczną oraz opisy kolejnych etapów procedury związanych z realizacją i ewaluacją prac.

Spośród utworów, które powstały w UBU labie, chciałbym przedstawić *Wiersz smogowy*[36] Leszka Onaka, a także towarzyszący mu raport techniczny[37], którego współautorem jest Jacek Olczyk.

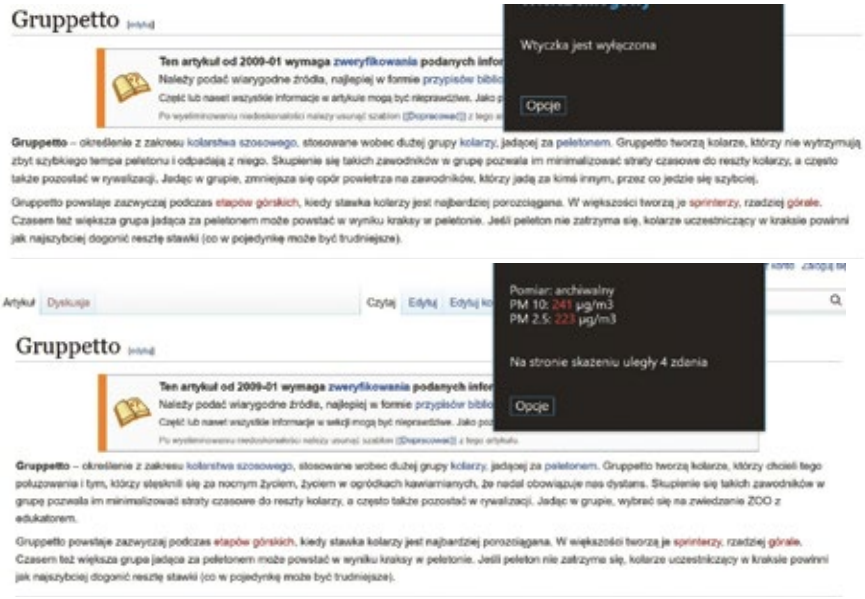
Il. 3.
L. Onak, *Wiersz smogowy*, strona rozszerzenia w Chrome. Wtyczka do pobrania na stronie http://ubulab.edu.pl/projects/smog-poem/ [dostęp: 28.04.2021].

Wiersz smogowy Onaka jest wtyczką do przeglądarki Google Chrome, a w zasadzie – jak pisze autor – wirusem wprowadzającym zmiany do BIOS-u przeglądarki[38]. Korzystając z informacji pobieranych automatycznie ze stacji pomiaru zanieczyszczenia powietrza, w zależności od wielkości stężenia pyłu PM10 i PM2,5 „zanieczyszcza" treści wyświetlanych w danym momencie stron internetowych. Poziomy zanieczyszczenia treści są stopniowane – im większy poziom stężenia pyłów, tym większy poziom

36 L. Onak, *Wiersz smogowy*, http://ubulab.edu.pl/projects/smog-poem/ [dostęp: 28.04.2021].

37 L. Onak, J. Olczyk, *Wiersz smogowy – raport techniczny*, http://ubulab.edu.pl/wp-content/uploads/2020/06/UJ_UBUlab_Raporty_20200122_3.pdf [dostęp: 28.04.2021].

38 Tamże, s. 3.



Il. 4–5.
Efekt działania rozszerzenia na treść strony przy wysokim poziomie zanieczyszczenia powietrza.

dezintegracji strony. Zacytujmy raport techniczny, który najpełniej wyjaśnia ten mechanizm: „Po przekroczeniu norm pyłu zawieszonego PM10 w tkankę przeglądanej witryny «wstrzykiwane» są treści ze stron, które użytkownik kiedyś odwiedził. Metoda transformacji opiera się na połączeniu ze sobą dwóch ciągów tekstowych: zdania z aktualnie przeglądanej strony ze zdaniem archiwalnym znajdującym się w bazie tekstowej. Poziom pyłu zawieszonego PM10 w powietrzu odpowiada za liczbę zarażonych jednostek tekstowych na stronie, natomiast stężenie PM2,5 wpływa na stopień ich deformacji. Im większe zanieczyszczenie, tym zestawiane ze sobą elementy tworzą coraz mniej prawdopodobne związki znaczeniowe”[39].

Nie będę streszczał pełnej specyfikacji (jest w cytowanym raporcie).

Istotą projektu jest wizualizacja czy też dramatyzacja danych na temat zanieczyszczenia powietrza przekraczającego wszelkie europejskie normy – problemu powszechnie występującego w Polsce. Termin *data dramatization* został ukuty przez Liama Younga na oznaczenie takiego przedstawiania danych, które – wykraczając poza przedstawienie/wizualizację (*data visualization*) – pozwala na sprowokowanie empatycznej i emocjonalnej reakcji odbiorców[40]. Dramatyzacja danych może być odpowiedzią zarówno na potrzeby badania jakościowego, jak i ilościowego;

39 Tamże.

40 J.A. Ross, *Liam Young's Data Drama,* https://www.disegnodaily.com/article/liam-young-s-data-drama [dostęp: 28.04.2021].

pozwala na przykład skonkretyzować abstrakcyjną jednostkę miary. Jak wcześniej wspominałem, tego rodzaju podejście jest bliskie nie tylko ABR, ale i teoriom związanym ze zwrotem afektywnym oraz krytykami naukowej pracy tekstem. Można również ten dość specyficzny sposób informowania o zanieczyszczeniu rozpatrywać z perspektywy – choć w tym przypadku na prawie metafory – opisu teorii aktora-sieci, która zwraca uwagę na szczególną rolę nieludzkich aktorów społecznych, do jakich należy zaliczyć smog. W podobną stronę zresztą idzie raport techniczny, który wyczerpująco opisuje konteksty – tak teoretyczne, jak i literackie – całego przedsięwzięcia, odwołując się do myślenia o mediach proponowanego przez Jussiego Parikkę.

Wiersz smogowy i towarzyszący mu raport są bardzo wdzięcznym przykładem komplementarnego badania bazującego na sztuce. Prezentacji podlega nie tylko główny problem wizualizacji i dramatyzacji danych. Raport wyjaśnia szczegółowo źródła projektu, inspiracje oraz kolejne nawiązania, które może byłyby możliwe do wyinterpretowania, ale podane w tej formie czynią zadość oczekiwaniom naukowości. O ile w przypadku utworu Kay „badanie" można było przyjąć za pewną metaforę (choć owszem, proces *Worldview* oparty był na pewnej ściśle przestrzeganej metodzie i stworzył pewien artefakt będący cudownym przedmiotem do spekulacji teoretycznej), o tyle w przypadku *Wiersza smogowego* i kontekstu jego powstania możemy mówić o zaplanowanym, metodycznym działaniu o charakterze badawczym. Popularyzuje on zarówno inter/transdyscyplinarne podejście do nauki, jak i pokazuje kreatywne aspekty programowania. A biorąc pod uwagę możliwość wystąpienia efektów humorystycznych – uczy i bawi.

Zakończenie

Humanistyka nieustannie mierzy się z kolejnymi wyzwaniami. Droga od pracowni do laboratorium naznaczona jest poszukiwaniem innowacyjności i alternatywnych sposobów prowadzenia badań, także wykraczających poza humanistykę. W centrum zainteresowań humanistyki pozostaje tekst, rozumiany jako model wiedzy i pracy naukowej. Jego rozumieniu towarzyszą jednak liczne przewartościowania dotyczące fundamentalnych kwestii jego relacji z rzeczywistością i wytwarzania sposobu jej zapośredniczenia. Obok nowych gatunki twórczości naukowej istnieją stare; wykorzystywane są nowe, nietekstowe narzędzia, które coraz częściej stanowią komplementarną część pracy humanisty, częściowo przekraczając (albo raczej wzbogacając o nowe sposoby wyrazu) naukową tekstualność. Refleksji zostają poddane także kolejne media nauki. Jednym z nich jest upowszechniający się model laboratorium, który wykorzystuje organizację pracy znaną z nauk ścisłych, w interdy-

scyplinarnych zespołach, w specjalnie powołanych do tego jednostkach, zajmujących się wytwarzaniem metodologii przez praktyczne działanie. Praca w laboratorium ma być odpowiedzią na postulowaną potrzebę innowacyjności badania, ale i popularyzacji wiedzy, także poza uczelnią, i działań na styku wielu dyscyplin.

Dyskurs innowacyjności, praktyczności badań, transdyscyplinarności, pracy zespołowej itd. rodzi jednak pewne wątpliwości. Miał być odpowiedzią na kryzys humanistyki. Czy aby jednak nie powiela wymagań jej stawianych, z zupełnym pominięciem specyfiki refleksji humanistycznej, a także jej formacyjnego charakteru? Czy w pewnym sensie nie powiela logiki „publikuj lub giń" albo „bądź innowacyjny"? Czy nie tworzy dodatkowej presji przekładającej się na negatywną ewaluację tradycyjnych – mimo wysuwanych wątpliwości ciągle przecież wartościowych – sposobów prowadzenia badań „w pracowni"? Czy nie jest źródłem komercjalizacji humanistyki i heteronomizacji dziedziny? To kilka pytań, które pozostawiam otwarte, sygnalizując pewne problemy. Na część z nich na pewno można odpowiedzieć przecząco, mimo to wątpliwości pozostaną.

ABR są pewnego rodzaju odpowiedzią na te problemy. Chociaż są nastawione na działanie praktyczne, to w procesie badania uwzględniają jego afektywny wymiar, który może być uruchamiany przez sztukę. Pozwala ona na alternatywny sposób badania za sprawą procesów kognitywnych uruchamianych zarówno przy tworzeniu, jak i odbieraniu artystycznego komunikatu, dostarczając wiedzy trudnej do uzyskania innymi metodami, a czasem niełatwej do ujęcia w standardowy wywód naukowy. Badania te traktują tekst jako jeden z możliwych sposobów uprawiania nauki, przy czym dopuszczają inne narzędzia, takie jak twórczość plastyczna, muzyczna, dramatyczna. Sztuka czy, szerzej, twórczość staje się narzędziem wielozmysłowego rozumienia, jakościowym narzędziem poznania, wspierającym bądź współtworzącym proces badawczy. Badanie oparte na sztuce być może wyznacza jeden z kilku kierunków, w którym może iść humanistyka, także ta realizowana poza uniwersytetem i wykorzystująca różne metody pracy.

Abstrakt: Niniejszy artykuł traktuje o badaniach opartych na sztuce (*arts based research*, ABR) jako alternatywnym paradygmacie badawczym. Kontekstem są współczesne problemy humanistyki z jej głównym medium – tekstem. Tłem dla rozważań nad ABR jest przede wszystkim myślenie o tekście oraz współczesnej humanistyce w kategoriach laboratorium, zarówno jako metaforze tekstualności, „pracy tekstem", jak i modelu pracy w zespole badawczym. W końcowej części, po streszczeniu głównych założeń badań opartych na sztuce, proponuje się dwie interpretacje dzieł spełniających kryteria ABR: *Worldview* Emmy Kay i *Wiersza smogowego* Leszka Onaka.

SŁOWA KLUCZOWE:
ARTS BASED RESEARCH, ABR, CREATIVE RESEARCH, LABORATORYJNY MODEL HUMANISTYKI, BADANIA OPARTE NA SZTUCE, ARTS AND SCIENCE, SMOG, PAMIĘĆ, SZTUKA WSPÓŁCZESNA.

Abstract: This article is an attempt to create a narrative about curatorial practices using the symbolism of the Great Arcana of the tarot. Through the analysis of individual cards and their use in constructing a story, the protagonist of which is curator Ernesta Thot, a half-fictional, half-real story is created. This article aims to explore the extent to which literary narrative can not only tell us something about the profession of art curator, but also whether it is possible to read their activities through tarot cards.

KEYWORDS:
ARTS-BASED RESEARCH, ABR, CREATIVE RESEARCH, LABORATORY MODEL OF THE HUMANITIES, ARTS-BASED RESEARCH, ARTS AND SCIENCE, SMOG, MEMORY, CONTEMPORARY ART

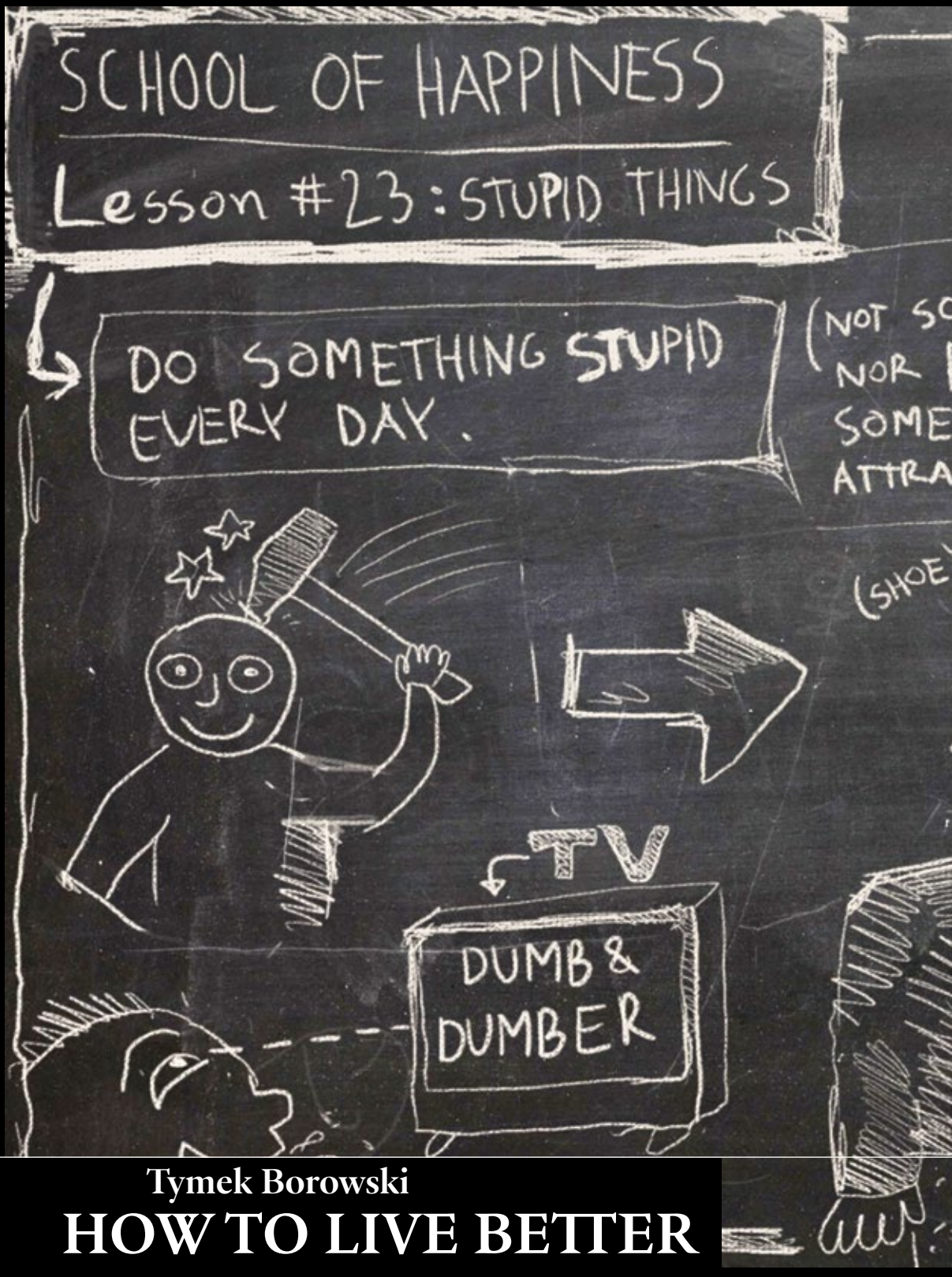
Bibliografia

- *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, red. C. Dworkin, K. Goldsmith, Evanstone (IL) 2011.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
- Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 41–92.
- Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa*, Warszawa 2008.
- Kaczmarek O., *Inaczej niż pisać. Lévinas i antropologia postmodernistyczna*, Warszawa 2016.
- Kaczmarek O., *Kontrtekstowość. Zmagania humanistyki z medium*, w: *Twórczość słowna/literatura, performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski i in., S. Almanach Antropologiczny. Communicare, nr 4, Warszawa 2014, s. 97-108.
- Kalyva E., *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*, Cham 2016.
- Kara H., *Creative Research Methods in the Social Sciences: A Practical Guide*, Bristol 2015.
- Kay E., *Worldview*, London 1999.
- Kay E., *Światopogląd (fragment)*, przeł. M. Potrawiak, „Ha!art" 2015, nr 50, s. 49–54.
- Latour B., *Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przekł. zbiorowy, „Teksty Drugie" 2007, nr 1–2, s. 127–143.
- Leavy P., *Low-Fat Love*, Rotterdam – Boston (MA) – Taipei 2011.
- Leavy P., *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, New York 2020. Wydanie pol.: *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce,* przeł. K. Stanisz, J. Kucharska, Warszawa 2018.
- Lubaś M., *Writing Culture i spór o kształt krytyki wiedzy,* https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/12427/lubas_writing_culture_i_spor_o_ksztalt_krytyki_wiedzy.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.04.2021].
- Marecki P., *Laboratoryjny model humanistyki*, Kraków 2019.
- Nycz R., *W stronę humanistyki innowacyjnej. Tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2, s. 239–255.
- Ogonowska A., *Galaktyka po Gutenbergu…? Reportaż z podróży kulturowych*, Kraków 2004.
- Onak L., *Wiersz smogowy*, http://ubublab.edu.pl/projects/smog-poem/ [dostęp: 28.04.2021].
- Onak L., Olczyk J., *Wiersz smogowy – raport techniczny*, http://ubublab.edu.pl/wp-content/uploads/2020/06/UJ_UBUlab_Raporty_20200122_3.pdf [dostęp: 28.04.2021].
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Pawlicka U., *Humanistyka: pracownia, centrum czy laboratorium?*, „Teksty Drugie" 2017, nr 1, s. 314–333.
- Pieniążek M., *„Wiersze bez tekstu". Poetyckie interfejsy w technologii rzeczywistości rozszerzonej (AR)*, w: *Zanurzeni w codzienności. Analizy pogranicza literatury i biografii*, red. W. Doliński, G. Woroniecka, M. Stabrowski, Warszawa 2018, s. 171–190.
- Ross J.A., *Liam Young's Data Drama*, https://www.disegnodaily.com/article/liam-young-s-data-drama [dostęp: 28.04.2021].
- Starakiewicz M., *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019.
- Traba R., *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.
- White H., *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., Kraków 2009.

OBRA

ZY

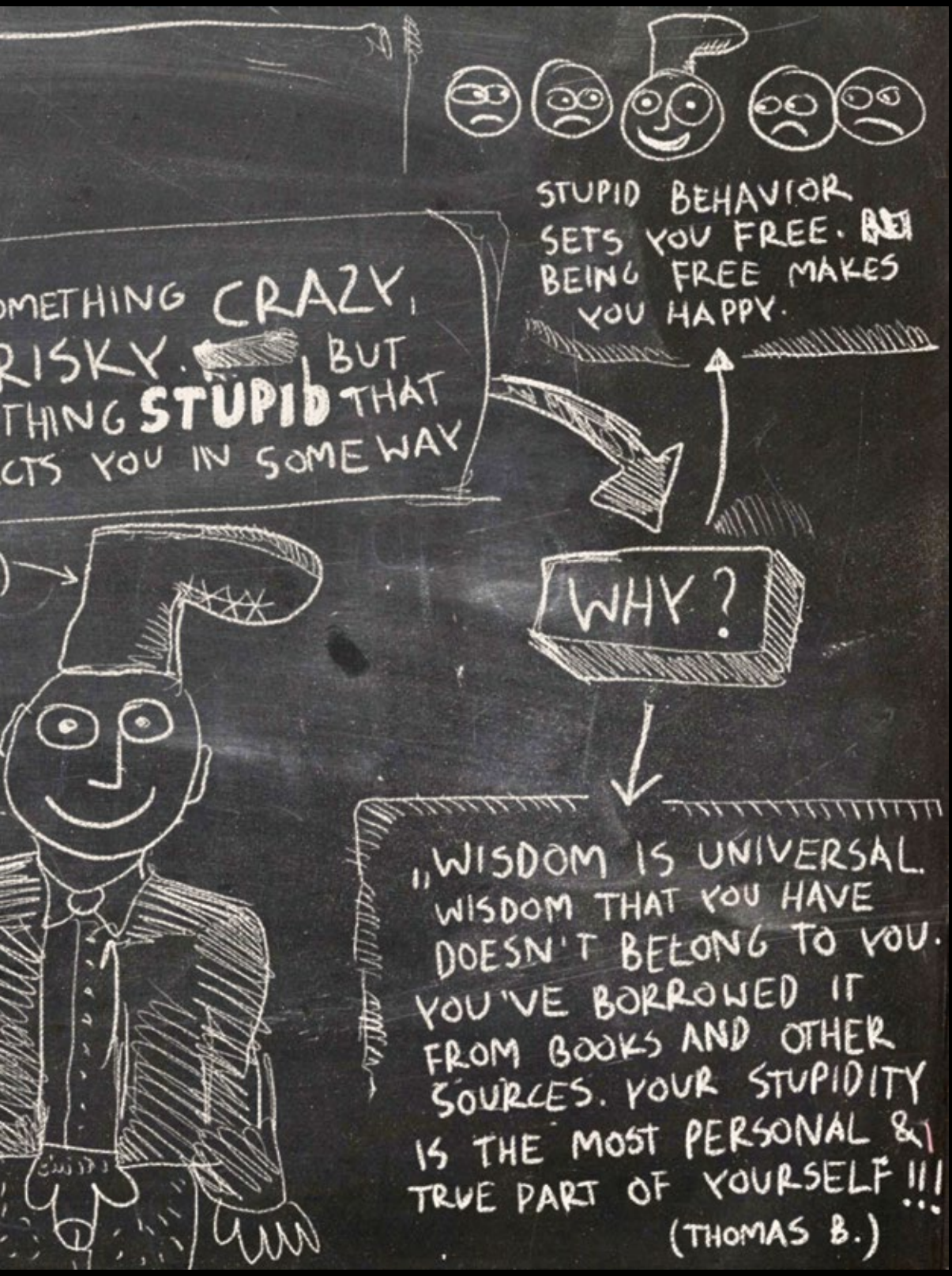
Część IV



Tymek Borowski

HOW TO LIVE BETTER

Rys. Tymek Borowski


STUPID BEHAVIOR SETS YOU FREE. BEING FREE MAKES YOU HAPPY.
OMETHING CRAZY, RISKY. BUT THING STUPID THAT CTS YOU IN SOME WAY
WHY?
„WISDOM IS UNIVERSAL. WISDOM THAT YOU HAVE DOESN'T BELONG TO YOU. YOU'VE BORROWED IT FROM BOOKS AND OTHER SOURCES. YOUR STUPIDITY IS THE MOST PERSONAL & TRUE PART OF YOURSELF !!!
(THOMAS B.)

Do something stupid

(that is also tempting)

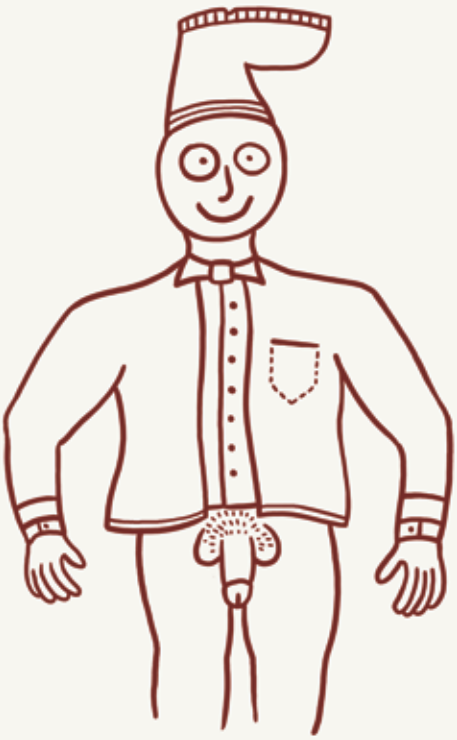
But why do stupid things?
Shouldn't we act wisely?

Wisdom is universal. It is an attempt to generalize, based on the moronic assumption that people are basically the same and their stories are basically the same.

Reality

"Wisdom"

(Something quite stupid. Not THAT stupid)



The wisdom you poses is not yours. You have borrowed it from books and other sources. Your stupidity is the most personal and authentic part of yourself.

-Thomas B.

So follow your stupidity. You know yourself better than anyone, so you have the best chances of knowing what is good for you.

Stupid life choices:
if you want it, go for it.

**It is not about being free.
It is about the fact that people are different.**

by tymekborowski.com

People want to reach their long-term goals via the shortest route possible. → It is a very bad idea. Why?

The shortest way is usually the most difficult one. In fact, it is often so difficult that you give up.

Get lost sometimes!

Longer route, through exciting events and delightful adventures will keep you motivated. → And nearing your goals will make you happy and satisfied.

Go in the right direction, but always through interesting areas.

This way you need not worry if you chose the best destination. Even if you didn't, you still won't have wasted time.

Don't do anything that is too hard to do. If something is too hard, it usually means you have chosen too short a route.

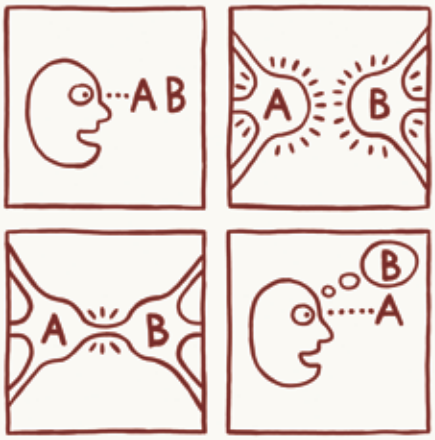
Don't be a martyr.
Do the right thing, and have fun.

by tymekborowski.com

It is hard to change oneself.

Thinking, explaining to oneself, making the decision, it all won't suffice. Why? Because brains do not work like that.

Knowledge, skills, habits, emotional and behavioural patterns – everything is shaped in the same way:



How to learn something?
When you stimulate two parts of your brain (ideas, sensations, symbols etc.) at the same time, a connecting path appears between them. The more stimulation the thicker the path.

Neurons that fire together, wire together

And how to unlearn?
Paths unused will become thinner, but they do so unhurriedly. One can't just dispose of an unwanted path, and every use makes it thicker. Which is why you need to create a new connection with something else and stimulate it often.

Remember, we all have many innate paths (sometimes the size of a motorway). Reshaping them is hard, sometimes impossible.

(A photo of a baby seal, to make you like this graphic)

It always takes time, so don't be too hard on yourself.

Treat your brain like a newborn

- lovingly, leniently, and in a consistent manner.

For example, how to develop the so-called **will power**? The more often you fulfil your resolutions (even the small ones) the stronger association you will develop:

and it will become easier to buckle up and reach goals.

by tymekborowski.com

Abstrakt: Treścią trzech plakatowych infografik są „porady życiowe". Pierwsza zachęca odbiorcę do porzucenia pożyczonej, uniwersalistycznej „mądrości" i ulegania swoim głupim – i autentycznym – pomysłom. Druga zachęca do dążenia do swoich celów bardziej okrężnymi i ciekawymi drogami. Trzecia – do spojrzenia na swój mózg jak na noworodka, którego trzeba traktować cierpliwie, łagodnie i konsekwentnie.

SŁOWA KLUCZOWE:
INFOGRAFIKA, GŁUPOTA, PLANOWANIE, UCZENIE SIĘ

Abstract: The content of the three poster infographics is "life advice". The former encourages the viewer to abandon borrowed universalist "wisdom" and indulge in their own silly – and authentic – ideas. The second encourages you to pursue your goals through more circuitous and interesting routes. The third is to look at your brain as a newborn baby that needs to be treated patiently, gently and consistently.

KEYWORDS:
INFOGRAPHICS, STUPIDITY, PLANNING, LEARNING

Tomasz Kozak

FRAGMENTY FILOZOFICZNO--FELIETONOWE

(https://www.facebook.com/TomaszPorosada)

29.10.2019

Immanencja nie musi być więzienna. Można ją sobie wyobrazić jako przestrzeń potencjalnie przyjazną dla twórczego życia: myślenia i działania – jeśli byłaby pojemna i przestronna na tyle, że ludzie przestaliby się w niej dusić.

W tym kontekście pojawia się kwestia polityki. Jak zarządzać pożądaną przestronnością? Trzeba tworzyć topografie, w których idee transcendencji albo przestaną być ludziom potrzebne, albo będą funkcjonować jedynie jako wewnętrzne generatory wyobraźniowych impulsów animujących rozwojowe procesy przekraczania wewnętrznych ograniczeń, determinujących aspiracje jednostek i grup społecznych, w rozległym wprawdzie, lecz nieprzekraczalnym, bo, koniec końców, bezkresnym horyzoncie immanencji. A jeśli tych topografii nie można zmaterializować, należy przynajmniej o nich marzyć.

Nieprzemierzone krainy, rzadko zaludnione. Tereny dynamicznie napowietrzane, struktury przewiewne, instytucje umożliwiające oddychanie pełną piersią… Zasadniczo chodziłoby o dziedziny oświeceniowo borealne, promieniujące przyjaznym chłodem. W tych topografiach warto uwzględnić topikę tajgi: skandynawskiej lub północnoamerykańskiej, nie azjatyckiej. Megapuszcza pneumatyczna w republice rozważnych śniegów i roztropnych przymrozków – rozumnie pompująca chłodziwo – to nie byłby topos naiwnie naturalistyczny. Przeciwnie, kodowałby złożoną dialektykę politycznej inżynierii. Z jednej strony masywna strzelistość drzewostanu, z drugiej – niska gęstość zaludnienia. Problem teoriopraktyczny: optymalne sprzężenia zwrotne między nimi. Między gęstością a dyspersją. Między koncentracją i mobilizacją a rozluźnieniem, depolityzacją, prawem do nieuczestnictwa. Między momentem wiążącym a gwarantującym swobodę, osobność. W jednym wymiarze gęstość obok-ludzka, wolna od toksyczności ludzkiego zagęszczenia, w innym natomiast sieć ludzkich instytucji: luźna, ale wiążąca cały układ. Pytanie z zakresu ekonomii politycznej, która próbowałaby optymalizować dialektyczne sprzężenie ilości z jakością: Ilu konkretnie węzłów instytucjonalnych – szkół, stacji badawczych (domowych i skoszarowanych), bibliotek, antykwariatów, klubów muzycznych, *coffee shopów* z marihuaną, sklepów, elektrowni, szpitali i posterunków policji – potrzebowałaby tajga, radykalnie zalesiana przez nowomilenijne Oświecenie 2.0?

Nowoczesność, która sformułowałaby potencjalnie choćby skuteczną odpowiedź: demokratyczno-liberalną lub komunistyczną, nie musiałaby chyba bać się antynowoczesnych transgresji. Mogłaby pozostać immanencją: spokojną o nienaruszalność swoich ramowych granic.

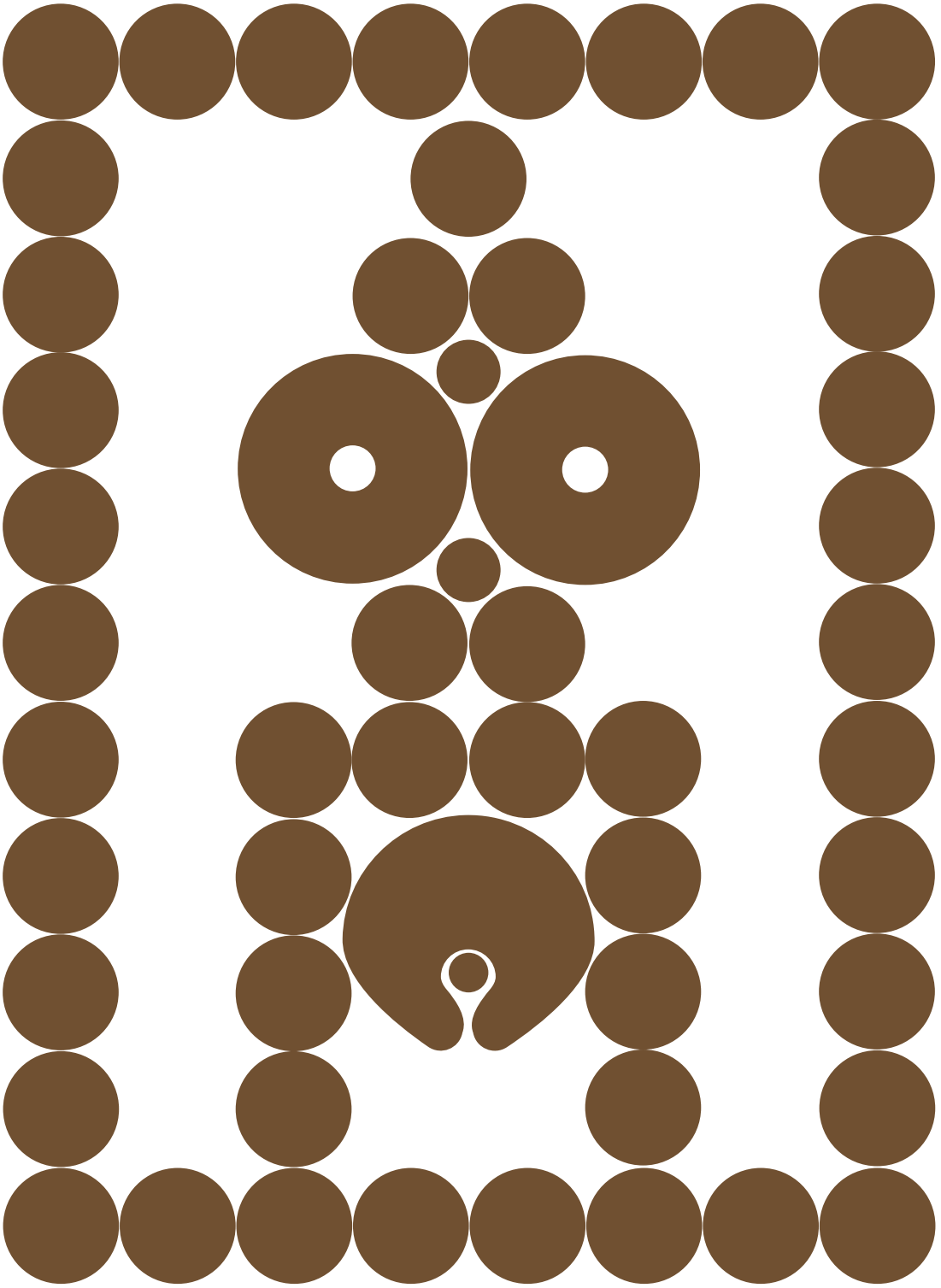
26.11.2019

Hipoteza robocza: dziejowa funkcja nowoczesności – jej zdobyczy i kryzysów przez nią wywoływanych; pozytywnych określeń i nihilistycznych negacji – polega na wykorzenianiu potrzeby uznania. Z pozoru to paradoks, ponieważ wieczne wojny o uznanie (jednostkowe i kolektywne) jawią się jako manifestacje samej istoty nowoczesnej kultury. A jednak dziejowy proces ostatecznie skutkować musi przezwyciężeniem pragnienia prestiżu. Dynamika okrutnych, głupich i nierozstrzygalnych wojen, które z natury rzeczy każde zwycięstwo i każdą klęskę przekształcają w zarzewie kolejnego nierozstrzygalnego konfliktu – powinna mieć finał dialektyczny. Byłaby nim detronizacja regulatywnej idei bycia uznawanym. Tam bowiem, gdzie wszyscy chcą uznania, będziemy mieć ciągłą wojnę wszystkich ze wszystkimi. Pokojowa koegzystencja na poziomie planetarnym, w wymiarze uniwersalnym, stanie się możliwa wówczas, gdy wszystkim, a przynajmniej decydującej większości – przestanie zależeć na uznaniu.

Przeciwko prestiżowi kieruje się także wektor indywiduacji. Kluczowa nowoczesna idea – indywidualizm – może być konsekwentnie rozwinięta jedynie jako alienacja. Konwencjonalna krytyka kultury każe widzieć w wyobcowaniu źródło cierpień. Samowiedza zaawansowana powinna z kolei uznać alienację za podstawowy *locus* jednostkowej suwerenności. Tylko w miejscu wyabstrahowanym z więzi międzyludzkich, z zobowiązań społecznych może najpełniej rozwinąć się jednostkowa wolność: najcenniejsza z nowoczesnych zdobyczy. Człowiek jest wolny naprawdę tylko tam, gdzie cieszy się niezależnością od innych ludzi. W tym kontekście ujawnia się istotowa celowość kapitalizmu: wszystkie jego zdobycze i kryzysy można zsumować w pojęciu pozytywnie waloryzowanej alienacji. Kapitalizm należy afirmować jako prze/moc abstrakcji, która przezwycięża świętości wspólnotowe i umożliwia jednostkom akumulację zasobów pozwalających żyć w stanie satysfakcjonującego wyobcowania. Taki jest kapitalistyczny *telos*, jego ponadhistoryczna idea regulatywna, a historyczne akcydensy, lokalnie negujące tę ideę, nie są w stanie zanegować jej uniwersalnie, mimo że często ją przesłaniają.

Wyobcowany nie znaczy „aspołeczny" ani „oderwany od rzeczywistości". Rację ma Bruno Latour, gdy przypomina, że łacińskie słowo *socius* pierwotnie oznaczało towarzysza i wywodziło się z rdzenia *seq-*, *sequi*, oznaczającego każdą istotę „podążającą za" (kimś albo czymś). Dopiero później owo podążanie przekształcono w konieczne stawanie się częścią wspólnoty. Ale zdaniem Latoura istotą tego, co społeczne, wcale nie musi być wspólnotowość, jest nią natomiast wchodzenie w różnorodne związki z innymi bytami. Człowiek nie musi mieć wiele wspólnego z kotem, aby ustanowić z nim relację społeczną. Można być samotnikiem dialogującym tylko z książkami, z rzeczami, nie z ludźmi – już samo to wystarczy, żeby skonstruować agregat społeczny, ukonstytuować twórczy kontakt z rzeczywistością. Koegzystencja zatem (życie obok innych, równolegle z innymi) – tak. Wspólnota – niekoniecznie. To zakłada dążenie do regulatywnego ideału: samowystarczalności. Tam zaś, gdzie ona będzie możliwa, fetysz uznania przestanie mieć rację bytu. Fetysze są substytutami – egzystencja prawdziwie twórcza bazuje na samostanowieniu.

ALIENA



4.12.2019

Alberto Toscano w eseju o późnym faszyzmie zwraca uwagę na problem myślenia analogicznego. Wartość poznawczą mają nie tyle podobieństwa pomiędzy zjawiskami historycznymi, ile symptomatyczne różnice: epifenomeny owych podobieństw. Nierzadko drugorzędne dysanalogie – rozpoznane w szumie analogicznego tła – dają wgląd w istotę rzeczy.

Tu przypomina się Sartre: *Krytyka dialektycznego rozumu*. Jednym z głównych zagadnień jest reifikacja rewolucji: uwięźnięcie twórczej energii w konserwatywnej sztancy. Tak tężeje stalinizm. Żywą myśl petryfikuje doktryna – krytyka przechodzi w ortodoksję – Kongregacja ds. Wiary zaczyna tropić heretyków. Fatum grozi każdej postępowej samoorganizacji; źródłowy impet zastyga w betonowym bagnie. W nim następuje też regres do tego, co Sartre określa jako „serialność": z betonu odlewa się ujednoliconych, którzy są posłuszni, a jednocześnie zatomizowani (dyktatury nowoczesne to reżimy złożone: z jednej strony integrują społeczeństwo, z drugiej zaś pogłębiają jego atomizację, dzięki czemu łatwiej dyscyplinują ludzi „seryjnych"). Nawiązując do tego problemu, Jameson skwitował emancypacyjne fantazmaty Deleuze'a i Guattariego: ciało bez organów staje się ciałem urzędniczym, nomadowie kończą jako kasta kapłańska.

Katapulta dysanalogii ciska mnie teraz nad Wisłę. Ruchy miejskie, roje i łańcuchy świateł. Manifestacje lewackiej „serialności" – tumulty w obronie „świrów", cnoty Grety Thunberg, przeciw seryjnym Romanom Polańskim i wszechobecnym gwałcicielom… Spazmy ciała bez organów zdolnych do rzeczywistej rewolucji. Nie ma też głowy zdolnej urodzić korpus praw. Jest za to odruch ortodoksji, ale kadłubowej, abstrakcyjnej, pustej – bez kośćca i w sumie bez dogmatów, bo prawdy wiary żyją tu parę dni, tyle czasu co gównoburze; nadymają się i pryskają w sekciarskich bańkach. Wszystko w rytmie biegunki, zawsze reaktywnej: od zniewagi do oburzu, od ofiary do oprawcy, za kolejną czarownicą – stado seryjnie wkurwionych kur, dociętych przez acefalizm… Stalinizmu z tego nie będzie, ale bigoteria już tak: byle jaka, ani czarna, ani czerwona – brązowa z brunatnym podogoniem.

6.12.2019

Jednym z licznych czarów, jakie krążą dziś wokół, wiążąc nas i wciągając w błędne koła społeczno-polityczne, jest klątwa „samowitości". Wszystko: emocje, odruchy, wyobrażenia, idee – tworzy zaklęty krąg swojskości, z której nie możemy wyrwać się i wkroczyć tam, gdzie czeka lepsza przyszłość. Oswoiliśmy *status quo*, odruchy buntu i represji są znane. Nic w sumie nie zaskakuje; dawno nie czytałem nowatorskiego opisu stanu rzeczy: większość dyskursów krytycznych to wysłużone kapcie. Akademie, galerie i media produkują pozór agonu, tym zaś, co się w istocie utwardza, jest trująco cieplarniana wspólnota, którą stabilizują endemiczne tezy przy współudziale udomowionych antytez.

W tej sytuacji pierwsza powinność dialektyki to wytwarzanie efektów alienacji. Trzeba wyobcować siebie i innych z kręgu przytulnych pojęć oraz swojskich relacji między nimi. Zacząć od tworzenia neologizmów. Kluczem powinna być **oikolimia** (gr. *oikos* – dom; *óllūmi* – niszczyć). Zwłaszcza w Polsce musimy rozpruć zrost tego, co domowe, rodzinne, ojczyste, narodowe, państwowe, polityczne. Negacji tej nie zainicjuje lud, lecz mogą to zrobić tylko nowe elity. Przezwyciężaniu populizmu powinna więc towarzyszyć **populimia** (łac. *populus* – naród), pojęta jako negacja państw narodowych. Jedynym rozwiązaniem nowomilenijnych problemów będzie państwo globalne – republikanizm planetarny.

1.01.2020

Joker zawdzięcza swą siłę oddziaływania wybitnej kreacji Joaquina Phoenixa oraz dyscyplinie inscenizacyjnej, która paradę fabularnych atrakcji podporządkowała idei ukazania socjopatycznej ewolucji tytułowego bohatera.

W wymiarze diagnostycznym film okazuje się jednak nieporozumieniem wynikającym z dwóch fałszywych przesłanek. Pierwszą jest wiara w realizm psychologiczny, bazująca na przekonaniu, że istnieją tzw. autentyczne przeżycia jednostkowe i zbiorowe, i że to one animują procesy społeczne. Ale nieprzypadkowo cała psychologia Jokera okazuje się wysypiskiem klisz gatunkowych, kompresującym komiksowe schematy narracyjne oraz kalki strywializowanej psychosocjologii (główny bohater – bezrobotny incel i wzgardzony bękart bogacza – popada w obłęd z powodu niezaspokojonych pragnień seksualnych i potrzeby uznania). Tymczasem autentyczne przeżycia już nie istnieją, a w każdym razie są nieodróżnialne od banalnych abstraktów wszczepianych jednostkom i społeczeństwom przez kulturę masową. W tej sytuacji formuła realizmu psychologicznego staje pod znakiem zapytania. Wszechobecne prefabrykaty psychiczne, produkty przemysłu kulturalnego, wołają raczej o jakiś „ekspresjonizm abstrakcyjny" – być może taka poetyka pozwoliłaby adekwatnie przedstawić morfologię współczesnej afektywności?

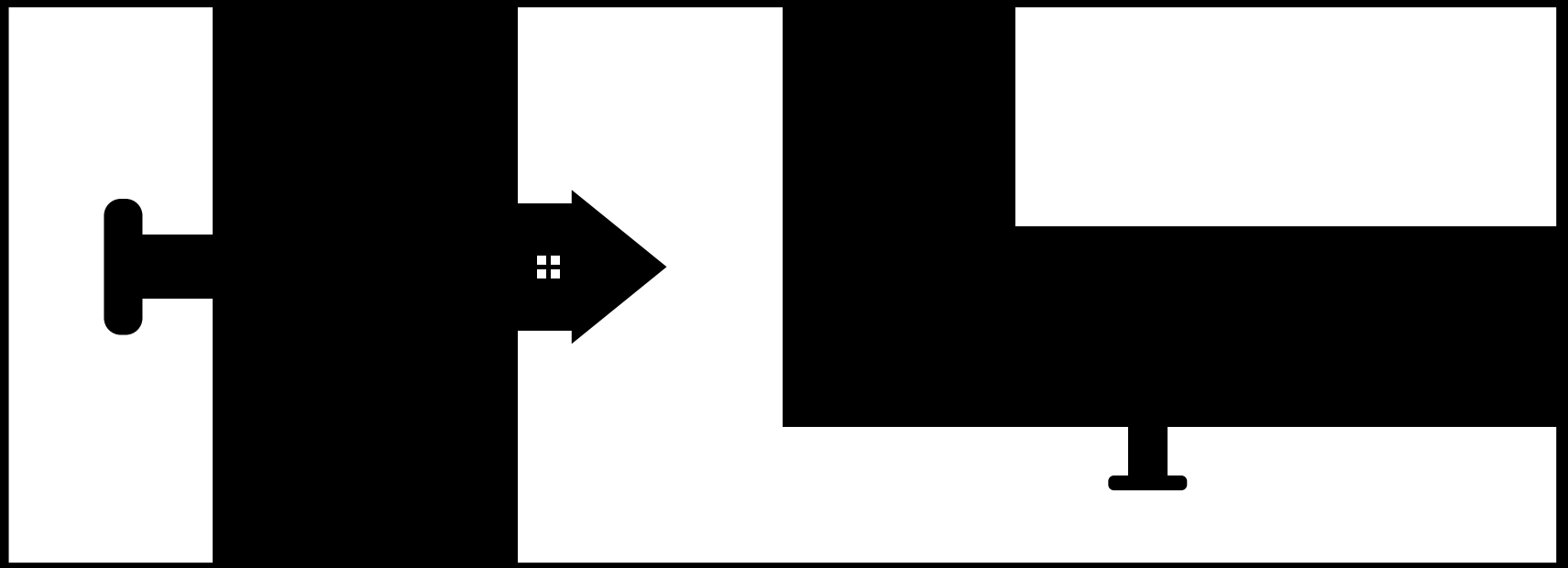
Druga przesłanka ma charakter ideologiczny (ideologię pojmuję tak jak Lukács: jako dyskurs wyjaśniający oraz inscenizujący konflikty społeczne). „Nigdy w życiu ani razu nie byłem szczęśliwy" – wyznaje Joker. Skarga ta urasta do rangi esencjalnej prawdy psychopolitycznej. Jest

to jeden z obiegowych truizmów dzisiejszej krytyki populizmu: jego adherentami mają być wszak „skrzywdzeni i poniżeni". Pobrzmiewa w tym echo starych aksjomatów teorii krytycznej. W *Żargonie autentyczności* (1964) – pamflecie wymierzonym przez Adorna w reakcyjny egzystencjalizm (powojenną antecendencję dzisiejszej polityki tożsamości) – pojawia się teza, że cała struktura demokracji konsumpcyjnej jest podminowana przez faktycznych lub potencjalnych subalternów: bezrobotnych bądź stale zagrożonych utratą pracy (a choćby tylko obniżką statusu społecznego). Jednocześnie Adorno sugeruje inną możliwość: państwo dobrobytu jest istotowo niestabilne, ponieważ nawet w okresach koniunktury czyha pod progiem *taedium vitae*: egzystencjalna nuda wynikająca z przesytu. Dziś widać wyraźnie, że nie musi być ona jedynie epifenomenem nadmiaru dostępnych towarów, lecz może pojawiać się również w przestrzeni komunikacyjnej przeciążonej homogenicznymi bodźcami. Tam, gdzie zbyt długo dominuje ten sam typ dyskursu, gdy ulega on dogmatycznej banalizacji (jak np. dyskurs demokratyczno-liberalny) – pojawia się opór, następnie kontestacja.

W *Jokerze* jej dynamika nieprzypadkowo staje się opaczna (jeden z uczestników finałowych rozruchów dzierży transparent z odwróconym do góry nogami wezwaniem: *Resist!*). To bowiem, co kiedyś było prawdziwą rewolucją, dzisiaj jest regresywnym błędnym kołem. Wbrew złudzeniom celebrowanym przez twórców filmu (a szerzej: przez większość diagnostów aktualnego kryzysu), reakcyjny kołowrót nie żywi się patosem. To nie cierpienie ofiar systemu animuje dialektykę, w której tragedia zamienia się w farsę. Tutaj ludzie mają tyle swobody, beztroski i poczucia bezkarności, że ich rzecznikiem musi być komik. Komedia zaczyna dominować tam, gdzie przestaje grozić widmo dyscyplinarnej konieczności lub fatum, a masy są napędzane pogonią za własną sprawczością. Towarzyszy jej złuda, że tragiczne dylematy nie istnieją, a za dokonane wybory nie trzeba będzie płacić (albo zapłacą za nie inni). Stąd lekkomyślność, dezynwoltura, „ironia" (oznaczająca eskalowanie szyderczego dystansu wobec przyszłości kumulującej konsekwencje dzisiejszych decyzji) – istotne składowe nowomilenijnego populizmu. Pogłębiany przezeń kryzys polityczny bywa nie tyle źródłem cierpień, ile wyrazem toksycznej radości życia mas usposobionych „komediowo".

Twórcy *Jokera* ukazali śmiech jako odruch bezwarunkowy, którym reaguje dogłębnie udręczony człowiek; więcej, cały kolektywny system nerwowy. Jest jednak odwrotnie: wszechwładny rechot to objaw *joie de vivre*. Na tym polega dziś specyfika momentu historycznego – i jego dziejowa nowość.

VOMITORIUM



14.01.2020

Nie wystarczy dziś mówić o „bankach gniewu", żeby zrozumieć złożoną dynamikę szczytowania populizmu, a ściślej: jego przewlekłego plateau (bo do „orgazmów", czyli spełnień inflacyjnych obietnic, realnie nie dochodzi; są one co najwyżej projektowane).

Bank to metafora problematyczna. Po pierwsze dlatego, że nawet nawet Sloterdijk uwzględnia mechanizm odroczenia. Między inwestycją a wypłatą musi dojść do upływu czasu; wskazuje na to już tytuł *Gniew i czas*. Zainwestowany kapitał nie procentuje od razu, grona gniewu muszą dojrzewać... Tymczasem późnonowoczesny populizm współgra z imperatywem natychmiastowości: moratoria na egzekucje nie obowiązują, opóźnienia w wypłatach nie wchodzą w grę (przynajmniej w obszarze wyobrażeń). Kapitał redukuje się zatem do dywidendy, a bank do kikuta-fetysza: jest nim kasa serwująca całodobowe wypłaty dla ludności. Po drugie, „bankowość" zakładałaby obecność metasamowiedzy, regulującej rynek metodycznie, w myśl długotrwałej strategii. Nasza epoka wygląda jednak inaczej: sztaby strategów inwestujących w długofalowość należą do rzadkości. System premiuje taktyki krótkoterminowe; korzystają na tym roje spekulantów, którzy nie znają jutra, nie wpatrują się w przyszłość. Horyzont myślenia i działania jest tak ciasny jak pamięć podręczna, resetowana w cyklach jednodniowych.

Nie znaczy to, że banków w ogóle nie ma – chodzi o to, że nie istnieje transcendentalny Bank Żelazny. Są tylko filie bez Centrali: rozproszone lub zintegrowane wyspowo, chaotycznie. Nie tworzą metaramy, lecz funkcjonują przygodnie (okazjonalnie, oportunistycznie) w systemowej ramie (jako punktowe podzespoły). Co ją tworzy? Alberto Toscano pisał swego czasu o „złej hydraulice", nawiązując do metaforyki proponowanej przez Gabriela Tarde'a w książce *Opinia i tłum* (1901). Hydraulika to *modus operandi* definiujący i kanalizujący „rzeki społeczne", „strumienie opinii". Tam, gdzie miejskie przedsiębiorstwo wodociągów i kanalizacji funkcjonuje wadliwie (bezmyślnie, pod dyktando złej woli) – zalewają nas ścieki…

W tym kontekście proponuję topos kluczowy: **womitorium**. W starożytnym Rzymie womitoria były swoistymi śluzami, z których korzystała publiczność, aby wejść do amfiteatru lub go opuścić. Również aktorzy wykorzystywali je do wchodzenia i schodzenia ze sceny. W topografii klasycznej dominowała funkcjonalność udrażniająca. W horyzoncie późnej nowoczesności – odmiennie. Womitoria (np. media społecznościowe) są nade wszystko kanałami ekspresji: przeładowanymi, zakorkowanymi. Zamiast udrażniać – zatapiają, zasypują. To areny kolizji, przestojów, zawałów. Wbrew hipotezie Sloterdijka wywołuje je nie tylko sam gniew. Paliwem nie są wyłącznie ani przede wszystkim namiętności tymotejskie (egzaltacja napędzana ambicjonerstwem, żądzą uznania i dominacji, resentymentem i gniewem). Furia jest obecna, ale podporządkowana. Komu? Czemu? Podmiotowości Stirnerowskiej, czyli w specyficzny sposób suwerennej. Jak wiadomo, jej maksyma brzmi: „Mam to w nosie!" („Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt!")[1].

1 Takie *credo* — zaczerpnięte z wiersza Goethego *Vanitas! Vanitatum vanitas!* — otwiera legendarny traktat Stirnera *Jedyny i jego własność*. Jak informują tłumacze, „Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt!" jest

IV

Nie jest to „sprawa oparta na nicości", lecz premiująca nadekspresję. „Mam w nosie" znaczy: nie obchodzi mnie to, co myślą, co robią, czego potrzebują inni. Liczą się moje potrzeby. Przywilej nielimitowanej artykulacji okazuje się w takim układzie tożsamy z suwerennością. Wysmarkać, wypluć z trzewi – raz z gniewem, innym razem od niechcenia, często z radością bądź beztrosko – wszystko, na co mam ochotę. Nie jutro, lecz tu i teraz. Womitoria pękają w szwach.

—

xx-wiecznym idiomem wyrażającym myśl: „mam to w nosie", „gwiżdżę na wszystko". Polski przekład zachowuje dosłowne brzmienie idiomu: „Swoją sprawę oparłem na nicości" (por. M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, przeł. J. Gajlewicz, A. Gajlewicz, Warszawa 1995, s. 3).

28.01.2020

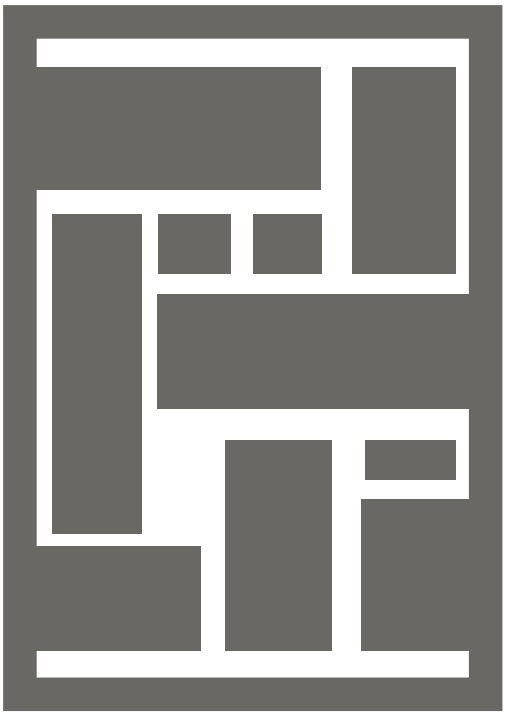
Trzy transcendentalne formuły późnonowoczesnej polityczności:
Metabolityka – formuła ramowa. W jej horyzoncie trwa ciągłe przetwarzanie komponentów (afektów, wyobrażeń, idei, pojęć), które wyłaniają się ze źródłowego wybuchu nowoczesności (najczęściej w konstelacjach paradygmatycznych antynomii: rewolucja *vs* restauracja; demokratyzacja *vs* feudalizacja; indywiduacja *vs* umasowienie; humanizacja *vs* technologizacja itd.).
Pleromatyka – formuła ewakuacyjna. Promieniowanie pierwotnych antynomii, które w procesie historycznym przechodzą ciągłe mutacje – zagęszcza się wraz z rozwojem nowoczesności. Przenika wszystkie układy społeczne; w kulturze masowej wdziera się pod każdą strzechę; infiltruje każdą psychikę na poziomie molekularnym. Stąd narastanie reakcji alergicznych, odczynów zapalnych. Reakcją na szoki popromienne jest odruch ewakuacyjny: poszukiwanie schronów. Ich konstruowaniem, mapowaniem, kodyfikacją dostępu do nich zajmuje się pleromatyka. Toposem źródłowym, a zarazem transcendentalnym: matrycą-matriksem – jest pleroma, pojęta jako pełnia pożądanego bezpieczeństwa (erotycznego, poznawczego, estetycznego, politycznego). Istotowa funkcja azylu pleromatycznego polega na tworzeniu struktur (błon, owodni, kordonów, obwarowań, filtrów itp.) chroniących jednostki i kolektywy przed traumatyzacją, nieuchronną w realiach ciągłej konfrontacji z dialektyką dziejów. Modelowe toposy pleromatyczne to między innymi: kryształowy pałac jako model perfekcyjnie chronio-

METABOLITYKA PLEROMATYKA ALIENATORYKA

nej przed zewnętrzną agresją pojemności mieszczańskiego uniwersum; „przytulny gabinet", „futerał", „marzycielnia" z Benjaminowskich *Pasaży*; Kastalia z *Gry szklanych paciorków* Hessego; „enklawy" z *Szoku przyszłości* Tofflera; „sfery" Sloterdijka z całą dialektyką powrotu do łona i „ginekologii"; „bańki społecznościowe"; uniwersyteckie *safe spaces*…

Alienatoryka – formuła dialektyczna. W kontrze do błędów i wypaczeń pleromatyki radykalizuje się polityczność, będąca kombinatoryką alienacyjną. Rekonfiguruje ona pojęcia wyselekcjonowane z archiwów, przekształca je innowacyjnie i wykorzystuje do generowania „efektów obcości". Tam, gdzie owodnie stały się konserwami, alienacja ma ostrze emancypacyjne. Koresponduje z kluczowym momentem nowoczesności: indywiduacją. Radykalizuje ją, uzbrajając na potrzeby negatywności, kontestującej umasowienie typowe dla początku nowego milenium. Alienatoryka daje szanse na wolnościowe wyobcowanie z zaklętych kręgów pleromatycznych. Rewindykuje jednostkę absolutyzującą własną samowystarczalność, ale unikającą fetyszyzacji swojej podmiotowości (alienacja oznacza też gotowość do wyobcowania się z siebie, incydentalnego uprzedmiotowienia własnego Ja) – wolną od obsesji na punkcie własnego bezpieczeństwa, wyleczoną z analności zafiksowanej na lęku przed „wtargnięciem" – dlatego zdolną do dojrzałej, trzeźwej, chłodnej, pozbawionej re/sentymentów relacji/kooperacji z innymi wykorzenionymi-wyzwolonymi. Antecedencje modelowe to między innymi Stirnerowski Jedyny, bohaterowie powieści Ayn Rand, ludzie przyszłości z noweli Alberta Dama *Za wiele lat*, istota Q z seriali *Star Trek*…

IV



2.02.2020

Zgodnie z legendą wraz z upadkiem starożytnego Rzymu przepadła na tysiąc lat technologia wytwarzania betonu. Zrekonstruował ją dopiero pod koniec XV wieku franciszkanin Giovanni Giocondo, architekt i archeolog, przeczesujący biblioteki i ruiny.

Z tego obrazu można wydobyć substancjalną metaforę nowożytności. Jednym z jej zasadniczych momentów jest bowiem rekonstrukcja i rewitalizacja. Renesans oznacza nie tylko wkroczenie dziejowych nowości, lecz także odtwarzanie i przetwarzanie materii starożytnych. Beton jawi się zatem jako metafora transformacyjnej modalności: nowoczesnej metabolityki.

Dialektyka przetwarzania łączy płynność z zastyganiem, heterogeniczność z ujednoliceniem, różnorodność ze standaryzacją, konkretność (samo pojęcie konkretności pochodzi od łacińskich słów *concretus* i *concresco*, oznaczających mieszanie się zróżnicowanych komponentów, które dążą do spoistości) z abstrakcją. Lawa afektów oraz idei wypływa nieprzerwanym strumieniem i nie przestaje płynąć, zarazem jednak wciąż domiejscowo krzepnie, krystalizuje się (Gehlen) w tradycyjnych i nowatorskich formach odlewniczych. Stąd pseudomorfozy: krzepnięcie nowych treści w starych postaciach (Spengler), a z drugiej strony – neomorfizacje: wieczny powrót tego samego (Nietzsche), przenikanie żywiołów elementarnych do struktur radykalnie nowoczesnych (Jünger), obecność odwiecznego bycia nawet w uprzemysłowionych „zestawach" (Heidegger), ciągłe mutacje kodów źródłowych w najbardziej zaawansowanych pod względem technologicznym układach muzealnych (Baudrillard)…

Jak dotąd nie widać wyjścia poza horyzont tej dialektyki, poza metabolitykę. Pozostajemy nowocześni – na dobre i na złe.

6.02.2020

Esej Schlegla O niezrozumiałości (1800) to jeden z tekstów fundujących nowoczesność, a jednocześnie ironizujących na jej temat już w punkcie wyjścia. Afirmowana „niezrozumiałość" jest afirmowaną ironią – ta z kolei mnoży się „aż po ironię" (jedna z kluczowych figur retorycznych, która powraca w Schleglowskich aforyzmach): radykalizuje nieuchwytność na coraz wyższych piętrach negacji, budowanych „dowcipnie" z antynomii i sprzeczności.

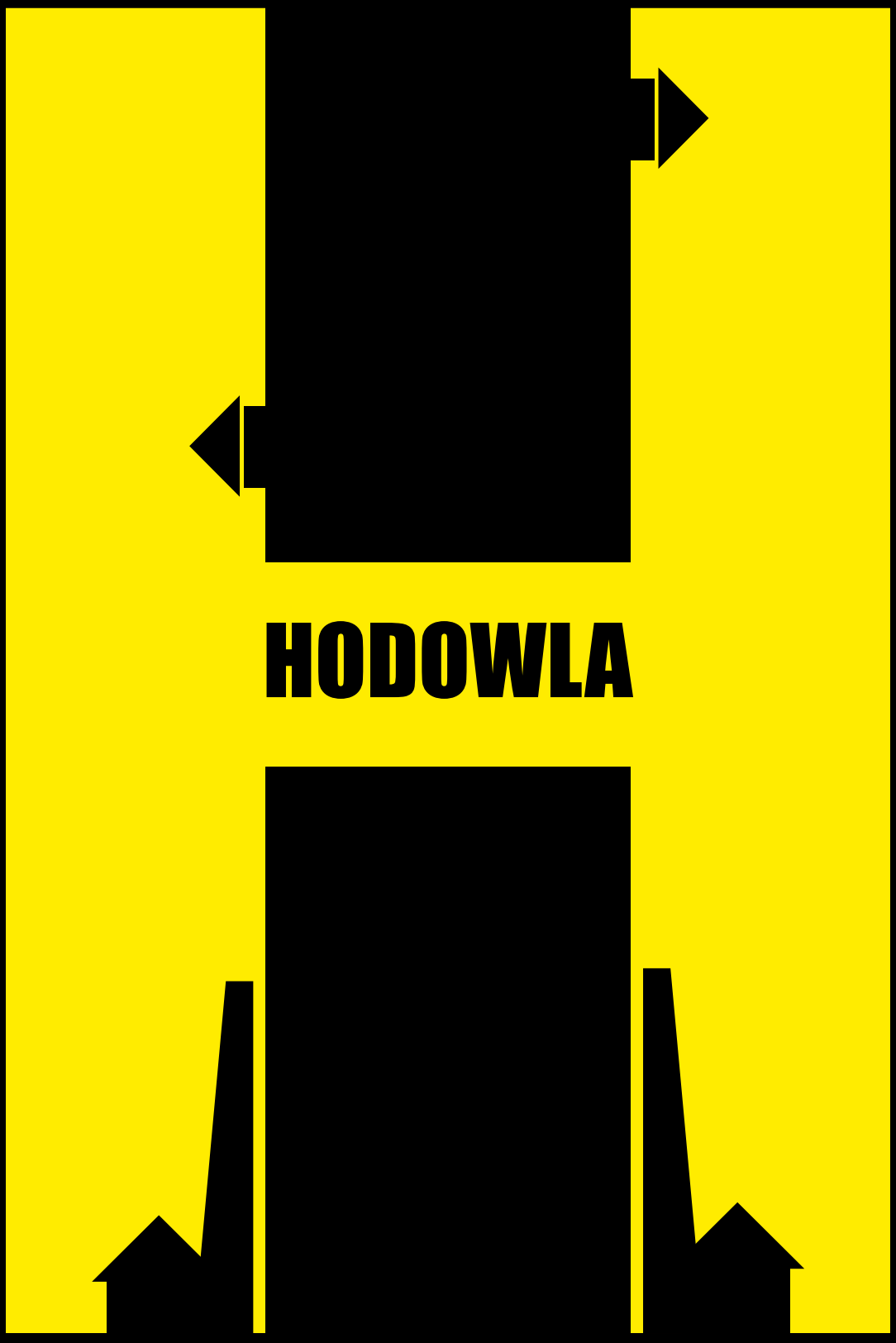
Stawka nieskończonego ironizowania jest następująca: „Wszystkie najwyższe prawdy są na wskroś trywialne – przez co nic pilniejszego, jak wyrażać je coraz to na nowo i coraz paradoksalniej, aby pamiętano, że jeszcze istnieją i że w istocie nie sposób dopowiedzieć ich do końca"[2].

Maksymę tę łatwo uznać za antecedencję postmodernizmu (estetyzującego sceptycyzmu, wymierzonego w integryzm oraz absolutyzm poznawczy, w totalizujące roszczenia etyczne, wreszcie, w „wielkie narracje"), trywialna prawda może jednak być taka, że Schlegel to modernista-fundamentalista. A jego projekt w istocie polega na ciągłym odsuwaniu granicy, którą z pozoru dałoby się przekroczyć, lecz która pozostanie nieprzekraczalna: w ramach odroczenia transgresji. To, co niezrozumiałe, okazuje się niedosiężne. Tego, czego nie pojmiemy, nie będziemy w stanie doprowadzić do kresu, następnie transcendować, wreszcie zaś pozostawić za sobą, po przezwyciężonej stronie przekroczonych ograniczeń.

Tak wygląda nasza relacja z nowoczesnością. Wciąż jeszcze jej nie zrozumieliśmy, wciąż wyrażamy ją coraz paradoksalniej, tym samym przekonując siebie oraz innych, że nowoczesność wciąż istnieje; że my istniejemy w jej granicach – i jednocześnie wciąż na nowo (choć stale po staremu; to ironiczny paradoks) odsuwamy jej kres wraz z linią horyzontu możliwej przekraczalności…

Problem ten można wyrazić w duchu klasycznej metaforyki. Duch nowoczesności już w chwili narodzin zrozumiał swą problematyczność: bycie wiązką sprzecznych momentów, które w procesie rozwoju będą nie tylko negować się nawzajem, lecz w końcu doprowadzą do negacji całego systemu. Cerberem prewencyjnym ma być w tym układzie moment niezrozumiałości. To ona zabezpiecza nowoczesność przed samozniesieniem. Wbrew zapewnieniom Schlegla nie jest więc transgresyjna – jest konserwatywna. Ma zapobiegać „wierzganiu przeciw ościeniowi" (co w wymiarze ideologiczno-praktycznym pozwala zrozumieć późniejszy zwrot Schleglowski ku reakcyjnemu katolicyzmowi).

2 F. Schlegel, *O niezrozumiałości*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000, s. 196.


HODOWLA

9.02.2020

Tu i teraz uczciwy liberał oraz uczciwy lewicowiec powinni nie tylko rozpoznać własne zło, ale i je zaakceptować: uznać dialektycznie, przekształcając w instrument polityki. Trzeba skończyć z angelizowaniem samych siebie – odkrywać w sobie diabły.

Z perspektywy Nietzschego człowiek zły chciał zależeć przede wszystkim od siebie: być niezależnym od tradycji. W horyzoncie demokracji z kolei zło oznacza demoniczny stosunek do demosu. Klarownie wyjaśnia to Gottfried Benn, pisarz pełen zła, w eseju *Hodowla II* (1940). Z jednej strony stoi tam ten, kto urodził się, by wydawać rozkazy, z drugiej zaś *kleine Leute*: mali ludzie, nikczemny lud. Rozkazodawca chce nimi „[...] wstrząsnąć, hodować ich, niszczyć, edukować. Nadaje im wielką wagę, trzyma ich wciąż w zasięgu wzroku, a wzrok ten szuka, dzieli, śle promienie nienawiści, mści się, karze”[3]. Oto wielka „wizja hodowli”. Tak zdaniem Benna wyglądała pożądana i twórcza sytuacja filozofii „hodowlanej” w momencie śmierci „antychrysta”. Potem „ujrzeliśmy innych hodowców”: gangsterów, którzy obstalowali państwo totalne, a „halucynacje pustelnika ziściły się w obozach koncentracyjnych”. Dlatego pół wieku po wybuchu Nietzscheańskiego obłędu filozofia hodowli jest już tylko „klasyką” („obrazem” utrwalonym muzealnie). Obiektywnie skończyła się wraz z wybuchem II wojny. Po niej może odrodzić się tylko w postaci subiektywnej: jako „osobnicza drażliwość i histeryczna imitacja (*Überspielung*)”[4].

Dziś właśnie się odradza: tłoczy klony chore na przeczulicę. Acefalizm z rogami i kłami znów animuje politykę. Liberalizm i socjalizm nie mogą w tej sytuacji hodować aniołków – trzeba zapytać: Czy stać nas na antyfaszystowską „eugenikę”?

3 G. Benn, *Züchtung II*, w: tegoż, *Essays, Reden, Vorträge*, Stuttgart 1977, s. 295–296.

4 Tamże, s. 298.

19.03.2020

„Nuda i niestabilność stały się cechami przyszłości" – aby zrozumieć tę diagnozę Ballarda, trzeba uznać szyk zdania za odpowiednik sekwencji przyczynowo-skutkowej. Przyczyną jest nuda, skutkiem bezpośrednim – niestabilność, a rezultatem długofalowym – przyszłość jako ogólny horyzont możliwości, ramujący myślenie i działanie społeczeństw oraz jednostek.

Nuda pojawia się przede wszystkim tam, gdzie brakuje wewnętrznego zasilania. Podmiotowość (jednostkowa, zbiorowa), która przestaje być samowystarczalna, której dobrostan (egzystencjalny, psychopolityczny) zależy głównie od czynników (bodźców, usług) zewnętrznych, która nie ceni introspekcji, przecenia zaś autoekspresję – nie umie bronić się przed nudą. Ta z kolei przestaje być problemem jednostkowym i narasta „epidemicznie" wtedy, gdy słabnie funkcjonalność dotychczasowej ogólności: modelu kulturowego, systemu społeczno-politycznego. Ogólność taka jest zawsze agregatem generującym impulsy pobudzające ludzi do reprodukcji określonych wzorców myślowych i behawioralnych – jeśli agregat słabnie lub generuje podniety, które przestają podniecać, to pojawia się poczucie miałkości i niewystarczalności. Rezultatem jest destabilizacja (stymulacje, będące zarazem symulacjami porządku społecznego produkowanymi przez systemowe agregaty, mają za zadanie stabilizować podmiotowe zachowania – gdy słabną, system się destabilizuje). Jeden ze skutków ma charakter *stricte* polityczny: okazuje się podatnością Znudzonych-Zdestabilizowanych na to, co aktualnie i przemożnie ciekawsze, od tego, co dotychczasowe. Innymi słowy, na demagogię oraz katastrofizm – narracje, których manifestacyjna apolityczność zawsze kryje polityczną istotę.

Esencją katastroficznej demagogii, inscenizowanej w scenerii społeczeństwa spektaklu, jest paradoksalna mieszanka wybuchowa: koktajl histerii, panikarstwa i zamordyzmu z jednej strony, a beztroski i warcholstwa – z drugiej. Komponenty koktajlu wchodzą w reakcje eskalujące sprzężenia zwrotne. Nadmiar katastroficznych bodźców wywołuje przeczulicę, która jednocześnie staje się znieczulicą, co prowadzi do intensyfikacji bodźcowania (generowanego przez media i polityków), reprodukującego symultaniczność przeczulenia i znieczulenia na kolejnych, coraz wyższych poziomach psychopolitycznej eskalacji.

Tak będzie wyglądać najbliższa, a może i dalsza przyszłość ludzi nowego milenium. Widać to jak w soczewce tu i teraz – w Polsce odgrywającej farsę „zarazy" i „kwarantanny".

NIE!

26.03.2020

Często dziś rezonuje komunikat symptomatycznie sprzeczny. Wołanie o przymus dystansowania, będące jednoczesnym apelem o solidarność. Pomijam fakt, że „biosy" – zabarykadowane w mysich dziurach, sparaliżowane strachem o „własny tłuszcz" (Dostojewski) – nie mogą być solidarne. Zwracam uwagę na coś innego: *social distancing* to etos, który implikuje wykluczenie solidarności – i słusznie.

Bauman miał z solidarnością problem znamienny. Postrzegał ją jako epifenomen przemysłowej strukturyzacji stosunków społecznych. Solidaryzm był możliwy w fabrykach, gdy jednak nastała era postindustrialna, siłą rzeczy uległ dezorganizacji i dewaluacji. Jego powrót jest niepożądany, bo możliwy jedynie za cenę regresu do reakcyjnych form wspólnotowości: klanowo-klasowych. Nieprzypadkowo dziś zwrot ku „retrotopiom", nostalgia za industrialnym dobrobytem z lat poprzedzających kryzys naftowy, karmi się sentymentem reakcyjnym. Jak wskazuje Alberto Toscano w *Notatkach o późnym faszyzmie*, aktualnie powracający rasizm jest koniecznym suplementem (składnikiem, a zarazem końcowym ogniwem łańcucha dziejowego) zarówno nacjonalizmu, jak i, szerzej, historiozofii państwa narodowego. Solidarność, owszem, spajała takie państwo, lecz zawsze wespół ze swym cieniem: bezwzględnością lojalności zarezerwowanej wyłącznie dla „swoich" (przy czym jej beneficjentami nie byli wszyscy swoi, lecz jedynie ci, których utylizowała struktura generująca szybki zysk).

Pożegnajmy więc solidarność bez sentymentów. Także dlatego, że nie ma racji bytu w świecie przeludnionym oraz przegrzanym. Była sztucznym „ciepłem", ubocznie generowanym przez masę zagęszczaną w celach utylitarnych, a nie etycznych. Tu i teraz trzeba nam czegoś innego: nowej etyki – „chłodzącej" i „dystansującej". Zagrożenia związane z przeludnieniem i atomizacją są znane, niewiadomą pozostają wynikające z nich szanse. Myślmy o szansach dialektycznych. Jedną z szans może być globalna reorganizacja zobowiązań wobec innych istot – taka, która nie tylko nie zrezygnuje z indywidualizmu, lecz właśnie w jego horyzoncie dojdzie do skutku. W społeczeństwach przeludnionych dystansowanie będzie koniecznością nie tylko podczas kryzysów, lecz po prostu na co dzień. Twórcze kształtowanie tej codzienności umożliwi wyłącznie indywidualizm. Musi on być radykalny, również w wymiarze etycznym. Dlatego kluczowe pytanie brzmi: W jakich warunkach możliwa stanie się uniwersalna przyzwoitość jednostek zdystansowanych?

31.03.2020

Solidarność – rozbiór etymologiczno-dialektyczny.

IV

Rdzeń *sol-* (całość) w łacińskim słowie *solidus* (niepodzielny, godny zaufania). Stąd francuskie słowo *solidaire* (współzależny, kompletny, całkowity).

W odpowiedzi na protest Agambena przeciwko destrukcyjnemu, jego zdaniem, reżimowi dystansowania, które niszczy tkankę społeczną, Žižek twierdzi, że dzisiaj solidarność polega właśnie na niepodawaniu sobie rąk oraz separowaniu się od innych.

Tym samym dochodzi do zanegowania pojęcia solidarności, ono bowiem odnosi się do tego, co spoiste, nierozerwalne, bliskie. Dystansowanie się może być aktem etycznym, na przykład gestem przyzwoitości, nie będzie już jednak solidarnością w sensie konwencjonalnym lub źródłowym. Co za tym idzie – pojawia się możliwość porzucenia tego pojęcia w ogóle. Byłaby to operacja pożądana o tyle, o ile wyzwalałaby nas z nostalgii za ciepłem tradycyjnej wspólnoty (Nietzscheański Faust mówiłby o „cieple obory"), która dziś jest już tylko inkubatorem toksycznego przegrzania, rozsadnikiem korupcji, źródłem patologii psychopolitycznych.

Czas na nowy etos, nowy ideał egzystencjalny i obywatelski – czas na człowieka schłodzonego, zdystansowanego wobec siebie i innych; inwestującego raczej w introspekcję niż w autoekspresję, wyalienowanego w twórczy sposób. Będzie on rozumnie odciążał przestrzeń publiczną zamiast przeładowywać ją produktami subiektywnej materii. A jednocześnie pozostanie gotowy, by innym pomagać; by troszczyć się nie tylko o siebie, lecz – gdy zajdzie konieczność – także o republikę.

Sam fakt, że o takim ideale można choćby pomyśleć właśnie tutaj i teraz, w warunkach szczególnie niesprzyjających – wskazuje na zakulisową obecność zasady dialektycznej: „Lecz gdzie jest niebezpieczeństwo, wzrasta /Także to, co ocala"[5].

5 F. Hölderlin, *Patmos*, przeł. S. Napierski, https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/patmos.html#footnote-idm140208640010264 [dostęp: 15.07.2021].

Solid

2.04.2020

Retoryka „progresywna" (zarówno liberalna, jak i lewicowa) ocieka dziś „humanistycznym" lukrem. Pod świętoszkowatymi apelami o solidarność, empatię i wspólnotowość kryją się jednak nie tylko reakcyjne ciągoty dyscyplinarne, lecz również fałszywa świadomość. Zapoznaje ona fakt podstawowy – że to czynnik arcyludzki (afektywny, „trzewny": u Nietzschego „jelita" produkują opary złej moralności) jest najsłabszym, najbardziej korupcjogennym komponentem struktury społecznej zdestabilizowanej przez kryzys.

W tym kontekście warto odkurzać *Dżumę*. Ale humanizująca interpretacja tej książki byłaby bałamutna. Bohaterowie Camusa są wszak zdehumanizowani: doktor Rieux działa jak maszyna. To nie tzw. ludzkie uczucia trzymają go w ryzach (śmierć żony przeżywa tak jak „obcy" przeżył śmierć matki, w stanie alienacji afektywnej) – motorem heroizmu okazuje się odcięty od „humanistycznego" sentymentu, w istocie absurdalny (tak jak absurdalne było postępowanie Syzyfa) etos powinności. Ma ona wysoce zmechanizowany i abstrakcyjny charakter; co więcej, współtworzy „nieludzki" układ scalony, który ustanawia metaramę umożliwiającą wtórną egzystencję takich epifenomenów, jak interpersonalna bliskość czy międzyludzkie współczucie. Trzeba o tym pamiętać dzisiaj, ponieważ ratunku nie znajdziemy w afektywnym cieple „humanizmu", w przytuliskach poetyk tożsamościowych – ocali nas dopiero schłodzona, zautomatyzowana ogólność. Jak ją skutecznie wytworzyć, jeszcze nie wiemy. Przypuszczalnie jednak dobrze pojęta dehumanizacja będzie warunkiem koniecznym (choć oczywiście niewystarczającym) zaistnienia nowej ogólności etycznej.

Abstrakt: Autor eksperymentuje z poetyką posta facebookowego, przekształcając go w medium filozoficznej krytyki kultury późnonowoczesnej.

SŁOWA KLUCZOWE:
FACEBOOK, FILOZOFIA, FELIETON, KRYTYKA KULTURY

Abstract: The author experiments with the poetics of the Facebook post, transforming it into a medium of philosophical criticism of late modern culture.

KEYWORDS:
FACEBOOK, PHILOSOPHY, FEUILLETON, CRITICISM OF CULTURE

Bibliografia:

- Benn G., *Züchtung II*, w: idem, *Essays, Reden, Vorträge*, Klett-Cotta, Stuttgart 1977.
- Hölderlin F., *Patmos*, przeł. S. Napierski https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/patmos.html#footnote--idm140208640010264 [dostęp: 15.07.2021].
- Schlegel F., *O niezrozumiałości*, przeł.J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000.
- Stirner M., *Jedyny i jego własność*, przeł. J. Gajlewicz, A. Gajlewicz, Warszawa 1995.

Slavs and Tatars

LOVE LETTERS*

Tłumaczenie Monika Ujma

Sztuka językowa, 2014. Widok instalacji w The Third Line, Dubaj

Love Letters

Dziesięć tuftowanych dywanów o jednakowych rozmiarach ukazuje język jako źródło emancypacji politycznej, metafizycznej, a nawet seksualnej. Projekt *Love Letters* podejmuje niezwykle drażliwą tematykę języka, nawiązując przy tym do rysunków Włodzimierza Majakowskiego, jednego z najbardziej znanych mistrzów słowa, nawet jeśli jego biegłości towarzyszyły rozterki. Językowe *yin* i *yang*, lingwistyczna choroba dwubiegunowa – źródło największych osiągnięć człowieka, jak i przyczyna jego tragicznych porażek – znajduje trafne uosobienie właśnie w postaci Majakowskiego, którego futurystyczne eksperymenty językowe i zachwyt nad rodzącym się reżimem bolszewickim umożliwiły powstanie dzieł należących do najważniejszych dokonań awangardy w sztuce i literaturze. Jednak instrumentalne wykorzystanie języka w służbie rewolucji, którego sam się dopuścił, pozbawiło go złudzeń, a ostatecznie doprowadziło też do samobójstwa – momentu przełomowego, który powszechnie utożsamia się z początkiem stalinowskiego terroru.

Po rewolucji październikowej (1917) bolszewicy stali się spadkobiercami imperium rosyjskiego, zajmującego ogromne tereny zamieszkałe przez ludność w dużej części muzułmańską, posługującą się językami turkijskimi. Zdaniem Lenina rewolucja Wschodu, czyli polityczna emancypacja muzułmanów przez modernizację, dokonywała się drogą latynizacji (a dokładniej, romanizacji) ich języków, zapisywanych dotychczas alfabetem arabskim. Mniej więcej w tym samym czasie, w 1928 roku, swoją rewolucję językową w celach zbliżonych do tych, które przyświecały Leninowi, zapoczątkował Atatürk, który chciał odciąć Turków od dziedzictwa islamskiego i wprowadzić w nowoczesność. Alfabety zawsze szły śladem panoszących się imperiów i wyznań religijnych: alfabet łaciński towarzyszył wierze rzymskokatolickiej, alfabet arabski – islamowi i kalifatowi, a cyrylica – prawosławiu (później ZSRR).

Ezan Cilgıŋŋŋŋlari

Ezan – tureckie tłumaczenie tradycyjnego arabskiego wezwania na modlitwę, prawnie obowiązujące w latach 1932–1950 – było prawdopodobnie najbardziej kontrowersyjnym elementem zaawansowanej układanki reform językowych. Przede wszystkim zamiana słowa *Allah* na *Tanrı* problematyzowała absolutne jądro wiary – jedność bóstwa (*tawhid*), czemu służyło zastosowanie przedislamskiego, szamańskiego zwrotu pochodzącego z epoki Mongołów i Czyngis-chana, oznaczającego „wielkie niebo".

---

* Tekst pochodzi z albumu Slavs and Tatars, *Mouth to Mouth,* edited by Pablo Larios, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw – Koenig Books, London 2017, s. 132-139. Dzięki uprzejmości Slavs and Tatars.

Ezan Cılgıŋŋŋŋŋları – co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „szalonych muezzinów" – opisuje osoby po arabsku nawołujące z minaretów do modlitwy, wyrażające w ten sposób swój sprzeciw wobec wymaganego przez władze tureckiego *ezan*. Wyboiste drogi reformy językowej, znanej jako *dil devrimi*, nie przeszkodziły jej w nieustannym parciu do przodu... do 1950 roku, kiedy to przywrócono arabskie wezwanie do modlitwy. Do dziś wielu kemalistów postrzega to wydarzenie jako pierwsze z wielu ustępstw prowadzących do bardziej wyrazistej obecności islamu w społeczeństwie i polityce ostatnich dekad.

Na 8. Biennale Berlińskim artyści tworzący kolektyw Slavs and Tatars odnieśli się do tego konkretnego epizodu, prezentując niezdarną inscenizację *ezan*. We współpracy z muzykiem Jace'em Claytonem (DJ/rupture) nagraliśmy tureckie wezwanie do modlitwy przy pomocy syntezatora mowy Vocaloid™, co pozwoliło nam uzyskać wezwanie wygenerowane komputerowo, monotonne nawoływanie *a cappella*. Choć młodoturcy, gokalpiści i inni reformatorzy uważali, że turecka wersja pozwoli utrwalić przynależność młodej republiki do struktur Zachodu, pięć dekad później okazuje się, że przedsięwzięcie odniosło skutek dokładnie odwrotny, a mianowicie doprowadziło do reaktywacji zupełnie innego podejścia do tureckiej genealogii językowej i kulturowej. Imperium osmańskie orientowało się na południe i zachód, natomiast *Ezan Cılgıŋŋŋŋŋları* zwraca się na wschód, nie tylko w stronę Bałkanów czy Bliskiego Wschodu, ale w kierunku Azji Środkowej, rozciąga się przez stepy, zbliżając do Chin i oddalając od Europy. Wyraźnie tureckie (w przeciwieństwie do arabskiego) brzmienie wezwania uchroniło je przed potencjalnymi atakami islamofobicznymi i protestami okolicznych mieszkańców, instalację zainstalowano bowiem na wolnym powietrzu przy Haus am Waldsee. Znajdujące się na sielankowym, trawiastym wzgórzu w pobliżu przestrzeni wystawienniczej jezioro służy jako naturalne nagłośnienie, wzmacniając wezwanie, które rozprzestrzenia się na jeszcze szerszym obszarze. Ze względu na szczególne walory tonalne języka tureckiego w *ezan* występuje znacznie więcej spółgłosek niż w arabskim *adhan*, opartym na samogłoskach otwartych. Rozpoznawalność frazy *Allāhu akbar* daje jej moc porównywalną do uderzenia pioruna, czego nie można powiedzieć o *Taŋrı uludur*.

Love Letters nr 1, 2013
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Człowiek, ściśnięty przez politykę wymuszonej zmiany alfabetu, wydaje ostatnie tchnienie zatrzaśnięty między stronicami książki. Poszczególne litery symbolizują liczne, choć bezskuteczne, próby cyrylizacji języków zapisywanych wcześniej innym rodzajem pisma.

Love Letters nr 2, 2013
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Oto język, ważny narząd mowy, obsadzony w roli wroga publicznego. Zamknięty za kratami, wije się w proteście, opierając się jednocześnie pokusie nakładania grafemów (liter) na fonemy (dźwięki). Język jako narząd – a także jako forma wyrażania myśli – kryje w sobie, według kolektywu Slavs and Tatars, potencjalny opór, który może przyjmować różne formy: zmysłową, polityczną lub metafizyczną. Litery przyrównane są do kajdan narzucających językowi kontrolę i ograniczających jego ruchy. Alfabety nadają językowi pewien porządek, zmuszają go do integracji z szerzej zakrojonym programem budowy imperium.

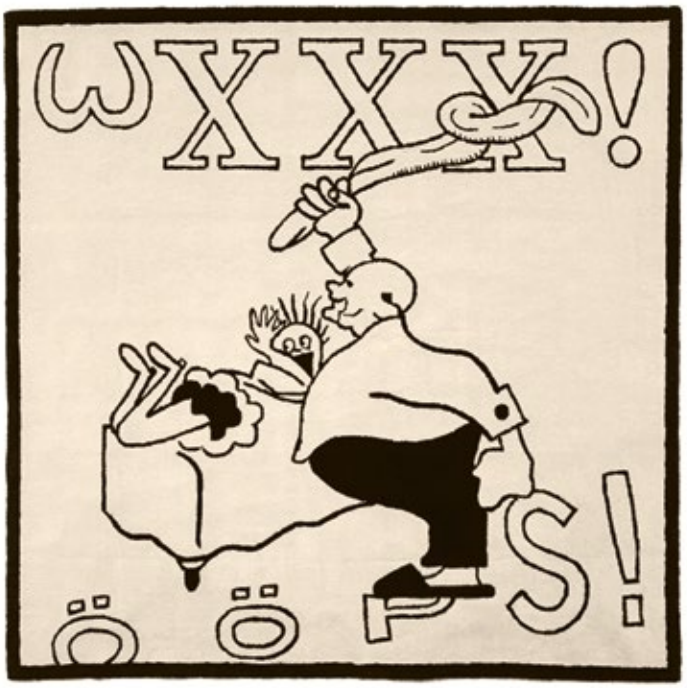
IV

Love Letters nr 3, 2013
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Cztery języki unoszą cztery fonemy (dźwięki) występujące w języku perskim, niemające natomiast swoich odpowiedników w oryginalnym alfabecie arabskim. Zważywszy na rolę arabskiego jako świętego języka islamu, odrębne fonemy: ‘پ’ [p], ‘چ’ [cz], ‘ژ’ [ż] i ‘گ’ [g], są ściśle związane z perską tożsamością kulturową i umożliwiają podkreślenie własnej odrębności w obrębie świata muzułmańskiego.

Love Letters nr 4, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Na obrazie widnieje chłopka całująca dłoń, być może przyklękająca przed przedstawicielem władzy lub kłaniająca się mu w akcie posłuszeństwa. Gdy przyjrzymy się dokładniej, zauważymy, że adoruje arabskie litery ukryte lub zamaskowane na palcach. Symbolizują one nieuchronną utratę fonemów (dźwięków), jaka następuje przy każdej konwersji pisma, dotyczy to szczególnie głosek „gardłowych”: krtaniowej ‘ع’ (*ayin*) i szczelinowej ‘غ’ (*ghayin*), utraconych w wyniku romanizacji języka osmańskiego.



Love Letters nr 5, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Jednym z głównych argumentów za zmianą zapisu języka tureckiego z arabskiego na łaciński wytaczanych przez Mustafę Kemala Atatürka była mnogość samogłosek w języku tureckim (jest ich ogółem osiem), których nie dało się odpowiednio wyrazić przy pomocy trzech samogłosek występujących w alfabecie arabskim. Przedstawione tu słowa – „ω*xxx!*" (co po grecku oznacza „ojej!", odpowiednik angielskiego *oops!*) i *ööps!* (po turecku „pocałunek") – celowo zostały ze sobą zestawione na zasadzie gry słów, aby wykpić zaskakujące podobieństwo dyskursu płci z jego odwołaniami do władzy, uległości, dominacji i oporu, do języka polityki.

Love Letters nr 6, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Bóg przedstawiony jest tu nie jako piorun spadający z niebios, lecz jako pogromca dzikiego języka, który śmie wypowiadać tureckie słowa *Ezan Çılgınları*. Określenie to odnosiło się do osób opierających się narzuconemu przez władze tureckiemu *ezan* (wezwanie na modlitwę). Obowiązujące w latach 1932–1950 wezwanie zostało przetłumaczone z arabskiego na turecki podczas tureckiej rewolucji językowej, znanej jako *dil devrimi*. W ramach tej kontrowersyjnej polityki zamieniono nawet słowo *Allah* na *Tanri*, co doskonale uwidacznia zdolność języka do sięgania samego sedna wiary i tożsamości człowieka.

Love Letters nr 7, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

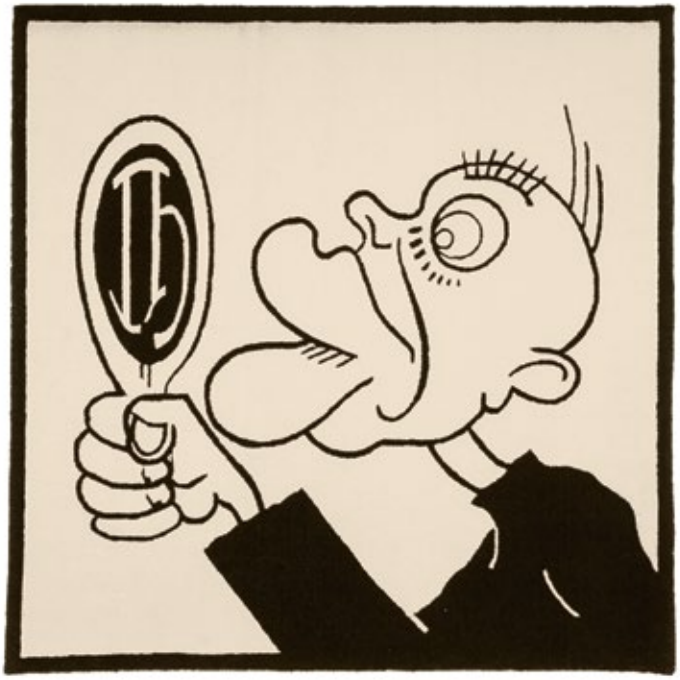
Rola nosa w ekspresji języka jest zwykle niedoceniana, gdyż często za najważniejsze narządy mowy uznaje się język i krtań. Na pobocze drogi pada wiele liter występujących w alfabecie arabskim, łacińskim oraz cyrylicy, odpowiadających głoskom nosowym, które zanikły wskutek konwersji pisma. Szlak wyznaczany przez zapomniane litery, przypominający ścieżkę znaczoną okruszkami, ilustruje przebieg modernizacji tożsamej z postępem – ciągłym ruchem do przodu oraz ścielącym się za nim krajobrazem wstrząsów i zmian.

Love Letters nr 8, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Dzieje reform językowych, przeprowadzanych chociażby w ZSRR, Turcji, Jugosławii bądź Iranie, pokazują, że delikatna misja modyfikowania języków czy alfabetów rzadko powierzana była wykwalifikowanym językoznawcom. Zamiast nich na zmiany złożonego, żywego systemu, jakim jest język, porywają się politycy, nacjonaliści lub filolodzy amatorzy. Tu jako kolejną ofiarę modernizacji języka i „postępu" widzimy chłopkę rozjeżdżaną przez zmiany instytucjonalne. *Kurumumsu* (czyli „quasi-instytucjonalne") to krytyka tureckiej organizacji odpowiedzialnej za program romanizacji: Türk Dil Kurumu (Instytut Języka Tureckiego).

Love Letters nr 9, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Po zlatynizowaniu w ZSRR większości języków turkijskich, którymi posługiwali się obywatele wyznania muzułmańskiego, w 1939 roku zapadła decyzja o kolejnej zmianie alfabetu, tym razem na cyrylicę. W każdym z języków proces ten odbywał się w nieco inny sposób. W rezultacie poszczególne języki przestały być wzajemnie zrozumiałe, a całe przedsięwzięcie stało się przykładem lingwistycznej realizacji zasady „dziel i rządź". Postać na obrazie krzyczy z bólu i aliteracyjnego wyczerpania, wykrzykując ten sam dźwięk – [dż] (jak w imieniu John) – zapisany na pięć różnych sposobów.



Love Letters nr 10, 2014
przędza wełniana
ok. 250 × 250 cm

Mężczyzna widzi w lusterku literę Ҧ, pochodzącą z języka abchaskiego. Odpowiada ona spółgłosce wargowej, od pewnego czasu używanej jako skrót słowa *пиздец* (*pizdiec*), rosyjskiego odpowiednika słowa „kurwa". Historia alfabetu abchaskiego jest niezwykle zawikłana, nie mniej niż imperialne podboje Rosji, z którymi była ściśle związana. W rezultacie składa się on dziś z niemal 75 liter.

KRÓT FORM

KIEY

Część V

Marta Ryczkowska

MEFEDRON, NAUKI JEZUSA I WIRUS JĘZYKA

Nigdy nie będziesz szła sama fot. Wojciech Pacewicz

Język sztuki zmienia się wraz z rzeczywistością. W ciągu ostatniego roku świat, który znamy, radykalnie wymknął się z utartych kolein i pognał w zupełnie nowe rejony, które dotychczas widywaliśmy w filmach postapokaliptycznych. Tymczasem przyszłość stała się naszą realnością. Zastąpiła nagle oswojoną teraźniejszość, wnosząc niepokój i wytrącając ze złudnej równowagi. Stan, w którym jesteśmy, trudno opisać; język przekształca się wraz z naszą świadomością, próbuje nadążyć za zmianami. Z jednej strony pandemia wywołała zatrzymanie, z drugiej zaś niewiarygodną akcelerację. Jest w tym pewien paradoks. *Lockdown* zatrzymał nas w pędzie, ale wzmógł i przyspieszył kursowanie wszelkiego rodzaju treści. Kultura zaczęła funkcjonować wirtualnie w niespotykanym wcześniej wydaniu. Nowojorskie opery i ekspozycja w Luwrze nagle stały się dostępne za pomocą magicznego kliknięcia. Wystawy sztuki współczesnej, których środowiskiem naturalnym są miejsce, czas, doświadczenie zmysłowe i przestrzenne, przechodzą w formę hybrydową, szukają dla siebie właściwego odpowiednika online. Przyszło nam żyć w bardzo ciekawym momencie przekształceń.

Laurie Anderson w wykładzie online zatytułowanym *The Rocks*[1] przywołuje cytat z Williama Burroughsa, który stał się tytułem jednej z jej piosenek: *Language is a virus (from the outer space)*. To ciekawe stwierdzenie w ustach pisarza – język jako choroba komunikowana przez usta.

1 L. Anderson, *The Rocks*, Third Norton Lecture, Mahindra Humanities Center, https://www.youtube.com/watch?v=z0j03lhh4cg [dostęp: 20.05.2021].

Anderson rozwija tę myśl, mówiąc, że jeżeli język jest wirusem, to wirus jest językiem. W gruncie rzeczy są one do siebie bardzo podobne. Łączy je zdolność do mimikry, zarażania, powtarzalności, replikacji; mogą się namnażać i przenosić dalej; stale się zmieniają; podlegają nieustannej edycji. Zarówno wirus, jak i język podróżują po świecie z zawrotną prędkością, ich kody zaś przechodzą rozmaite mutacje. W związku z tym zmieniają się także rola i tożsamość narratora.

Jeżeli funkcją języka jest opisywanie świata, to zawiera się w tym także opis utraty. Nazywamy coś, co chcemy ocalić od zapomnienia, mimo że fizycznie nie jest to już obecne. Nadając imię, potwierdzamy i przedłużamy istnienie. Język mówi o rzeczach utraconych, z którymi nie chcemy się rozstać. Pomaga je odnaleźć i ponownie zgubić. Język sztuki w tym kontekście próbuje ocalić zjawiska, zasymilować emocje, wydarzenia, tąpnięcia i erupcje. Usiłuje uchwycić i zapisać temperaturę zmian społecznych.

Pandemiczne zamknięcie wzmogło w ludziach pierwotne potrzeby: tęsknotę za naturą, potrzebę kontaktów i bycia w świecie, a także zmusiło do konfrontacji z własnymi uczuciami i przekonaniami. Przymusowej izolacji wywołanej strachem przed zarazą i rządowymi rozporządzeniami towarzyszyło stopniowe odbieranie praw obywatelskich i zaciskanie autorytarnej pętli. W zamknięciu wszystko gęstniało; gniew i frustracja nabrzmiewały aż do momentu kulminacyjnego. Punktem zapalnym okazał się wyrok Trybunału Konstytucyjnego Julii Przyłębskiej z 22 października 2020 roku o niekonstytucyjności przepisu dopuszczającego aborcję w przypadku dużego prawdopodobieństwa ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu albo nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu. W jego wyniku Polska znalazła się w niechlubnej grupie krajów o najbardziej restrykcyjnym prawie aborcyjnym na świecie. Zaostrzenie prawa aborcyjnego, które bezpośrednio uderza w kobiety i ich zdrowie oraz możliwość badań i operacji prenatalnych, wywołało olbrzymią falę emocji. Niezgoda na bulwersujący wyrok marionetkowego trybunału zamanifestowała się na ulicach polskich miast i miasteczek. Jesień 2020 roku upłynęła pod znakiem buntu społeczeństwa manifestującego się w protestach organizowanych przez Ogólnopolski Strajk Kobiet. Ludzie dołączali się do niego spontanicznie, wykazując się niebywałą kreatywnością i odwagą. Siła protestów była zaskakująca. Język transparentów stał się najbardziej adekwatnym, żywym głosem tłumów. Krótkie, acz treściwe hasła oddawały gniew i niemoc. Wskazywały także, jak ewoluuje język, obrazowały jego skrótowość i memiczność, podatność na wspomniane mutacje, kulturowe przenikania. Dziś te hasła są znakiem czasów – pokazują, jak zmienia się sposób artykulacji publicznej niezgody.

Język protestów w obronie praw kobiet jest mocny i treściwy; są w nim słowa ostre jak brzytwa, takie, po których wibracje od razu idą w górę. To język, który bawi się własną strukturą, przygląda się cytatom, porzekadłom, legendom miejskim, powiedzonkom i adaptuje je do nowych czasów. Łączy w sobie brutalność, siłę, bunt i potrzebę wolności. To język, który wyzwala z okowów gender i tresury do bycia grzeczną dziewczynką, która nie odzywa się nieproszona; to język odzyskiwania własnego gło-

Nigdy nie będziesz szła sama fot. Wojciech Pacewicz

su, bogaty w słowotwórstwo i neologizmy. Wyróżnia go ekspresja i witalność. Hasła oscylują na różnych poziomach subtelności. Bywają humanistyczne i erudycyjne: „Kaja Godek nie odróżnia *signifiant* od *signifié*", „Annuszka wylała olej". Zaszyfrowane: „***** ***. Paulo Coelho". Literaturoznawcze: „Jarku, daj ać ja pobruszę a ty wyp***". Złowróżbne: „Obyś ch…ju wdepnął w LEGO". Czujne: „Kinga, mrugnij osiem razy, jeżeli potrzebujesz pomocy". Historyczne: „Zaniepokojona to ja byłam w 2016". Staropolskie: „Cni mężczyźni oddalcie się chyżo", „Uprzejmie prosimy uciekać prędziutko". Szkolne: „Jarek, jesteś u pani", „Nawet dziecko o tym wie, wkurzysz mamę, będzie źle". Słowotwórcze: „Nie bać PiS". Menstruacyjne: „Módlcie się, aby nam się okresy nie zsynchronizowały". Politologiczne: „Kto mieszka w Polsce, nie śmieje się w cyrku". Religijne: „Jezus nie narzucał nikomu swoich nauk! Mówił do tych, którzy chcieli go słuchać!", „Jezu, wybacz im ciemnogród". Na modłę łódzką: „PiS miesza bigos łokciem", „PiS gotuje herbatę z wody po pierogach". Gamerskie: „Chcesz decydować o życiu innych to kup sobie k***a Simsy!". Farmakologiczne: „Mefedron ma lepszy skład niż polski rząd". Międzynarodowe: „Pro-sciutto & Pro-choice & Pro-secco". Z okien samochodów: „Przepraszamy za utrudnienia, mamy rząd do obalenia".

WYBORU
AGENT
LEWACKICH SIŁ SPECJALNYCH
GDYBY POLSKA BYŁA ZA ŻYCIEM PRZYJEŁABY, UCHODŹCÓW
In Poland we don't say
MY BODY MY CHOICE
we say
WYPIERDALAĆ
and I think it's beautiful
STRACH SIĘ RUCHAĆ
NA GÓRZE RÓŻE NA DOLE CIS ZAWSZE I WSZĘDZIE
WYŚCIE OCHU JELI?
FUCKOFF
ZABRANIA SIĘ ZABRANIAĆ
NIE!
NA GÓRZE RÓŻE NA DOLE
PUKOJ
PRZEGINA
CENTRUM HANDLOWE

Nigdy nie będziesz szła sama fot. Wojciech Pacewicz

Wszystkie rewolucje zaczynają się podobno od języka. Najpierw dochodzi do przekroczenia granic dopuszczalności – nagle pojawia się coś, czego wcześniej się nie mówiło. Słowo uparcie drąży świadomość, inicjuje mentalną zmianę.

Jesienne strajki to rewolucja młodych, którzy nie brali udziału w karnawale Solidarności; mają inne doświadczenie pokoleniowe, odmienny sposób komunikacji oparty na przekazie tiktokowo-twitterowym. Pokolenie .jpg nie mówi tym samym językiem co pokolenie JP2; czerpie swobodnie z zasobów kultury, żongluje stylami, a słowa fastryguje ironią. Bazuje na uproszczeniach i żartach, ale rewers tych wypowiedzi jest głębszy. Za hasłami z transparentów stoi gorzka prawda o zachwianiu demokracji, lęk o własną przyszłość i elementarne prawa człowieka. Dynamika protestów wydaje się naturalną kontynuacją polskiej tradycji romantyzowania powstań. Edukacja wczesnoszkolna uparcie przesącza mit Polaka walczącego o wolność. Powstanie listopadowe A.D. 2020 wydaje się zatem adekwatną odpowiedzią na odbieranie możliwości decydowania o sobie, swoim życiu i zdrowiu. Jest także konsekwencją demokratyzacji i emancypacji społecznej, która trwa nieprzerwanie mimo odgórnych rządowych nacisków.

Rebecca Solnit wspomina rok 2014 jako rok insurekcji, na który czekała całe życie: „Feministki powstały przeciwko męskiej przemocy: był to rok rosnącego oporu przeciwko milczeniu, rok coraz większej niezgody na wymazywanie naszego życia i naszej udręki. Nie był to czas harmonii, bo za harmonię często się płaci opresją tych, którzy chcą coś powiedzieć. Był to czas zgiełku, rozdźwięku i być może transformacji, mówiono bowiem ważne rzeczy – niekoniecznie nowe, lecz powtarzane dobitnie przez wiele z nas; rzeczy, których nikt dotąd nie chciał słuchać. Dla feminizmu był to rok przełomowy, bo wreszcie przestałyśmy akceptować pandemię przemocy wobec kobiet […]. Kobiece głosy zyskały moc bez precedensu i ton całej rozmowy się zmienił”[2]. Protesty w Polsce mogły wydarzyć się w takiej skali i takim natężeniu również dzięki odrobionej lekcji feminizmu z poprzednich lat.

2 R. Solnit, *Matka wszystkich pytań*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Kraków 2021, s. 101.

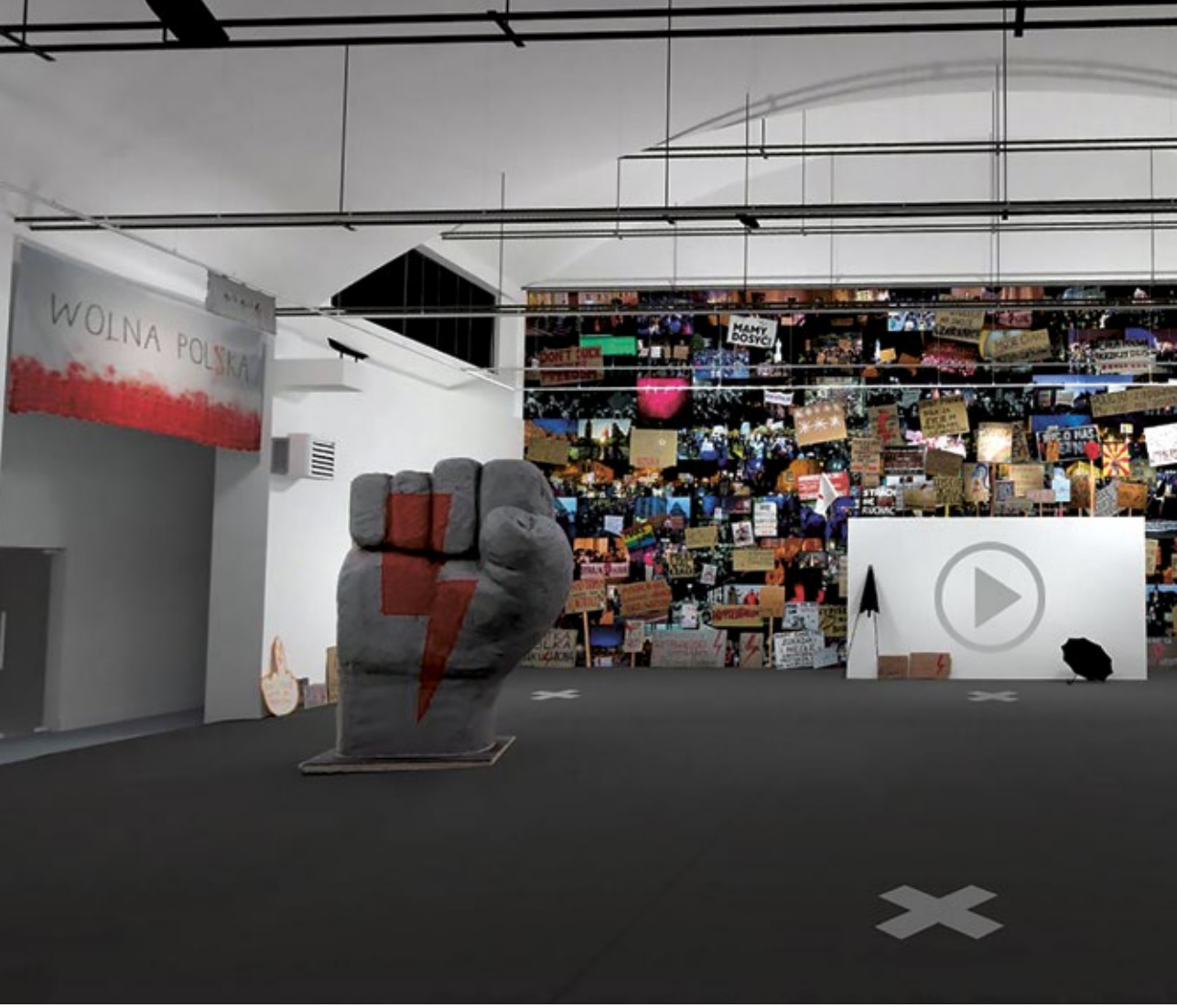
Wszystkie rewolucje zaczynają się podobno od języka. Najpierw dochodzi do przekroczenia granic dopuszczalności – nagle pojawia się coś, czego wcześniej się nie mówiło. Słowo uparcie drąży świadomość, inicjuje mentalną zmianę. W jaki sposób galeria zasysa język ulicy? Czy wystawa w instytucji może stać się odbiciem szybko zachodzących w rzeczywistości przemian? Jedną z zauważalnych w ostatnim czasie strategii jest próba zamrożenia protestu w formie wystawy obiektów i transparentów oraz nagrań wideo. Opada pył, nie ma już aktorów, zostaje scenografia – ślady po performowaniu buntu. Transparenty uwiecznione na ścianach i fotografiach to odpryski historii, jak fragmenty muru berlińskiego w okolicach Checkpoint Charlie.

Kolektyw Imperium Ducha pod koniec 2020 roku wydał album dokumentujący transparenty osób uczestniczących w jesiennych demonstracjach[3]. Fotoreportaż z ulic Krakowa, Warszawy, Zakopanego i Miechowa nie zawiera komentarzy: fotografie mówią same za siebie. Prezentują spontanicznie przygotowane kartony z hasłami, które weszły już do kanonu współczesnej polszczyzny. *Fanpage* Imperium Ducha informuje: „Ponad 200 stron wybuchowych haseł do noszenia w sercu i na kartonach. «Kobiety delikatne jak bomby» to czysta energia i zapis najważniejszego zjawiska językowo-memicznego ostatnich lat. Jeszcze Polka nie zginęła!". Publikacja doczekała się drugiej edycji, poszerzonej o kolejnych 50 fotografii. Została wyprzedana niemal natychmiast. Udało jej się utrwalić ducha wydarzeń w Polsce i z pewnością stanie się za jakiś czas cennym dokumentem epoki. Zysk z jej sprzedaży zasilił Ogólnopolski Strajk Kobiet.

Lubelska Galeria Labirynt, która czujnie śledzi zmiany społeczne i reaguje na wszelkie formy zwalczania oporu obywatelskiego, odpowiedziała na protesty wystawą *Nigdy nie będziesz szła sama*[4]. Wystawa strajkowa została otwarta 13 grudnia 2020 roku, w rocznicę wprowadzenia stanu wojennego, i powstała w duchu solidarności z kobietami, które wyszły na ulice po październikowym orzeczeniu w sprawie aborcji. W toku wystawy prowadzono nabór prac, który nigdy nie został zamknięty; kolejne obiekty, hasła i realizacje wciąż się pojawiają. Ekspozycja jest zatem wielowarstwowa, narasta, prace namnażają się, przenikają, toczą ze sobą dialog. Nadesłano tysiące zdjęć z protestów, setki transparentów, tworzonych na gorąco, z tego, co znajduje się pod ręką. Na wystawie prezentowane są zdjęcia, filmy, prace wideo, grafiki, plakaty, obrazy, wlepki, transparenty, flagi oraz różne inne obiekty, których autorzy i autorki wspierają osoby protestujące oraz Ogólnopolski Strajk Kobiet. W Galerii Labirynt działa także nieprzerwanie Otwarte Studio Transparentów, zachęcające do aktywności obywatelskiej. Każdy może stwo-

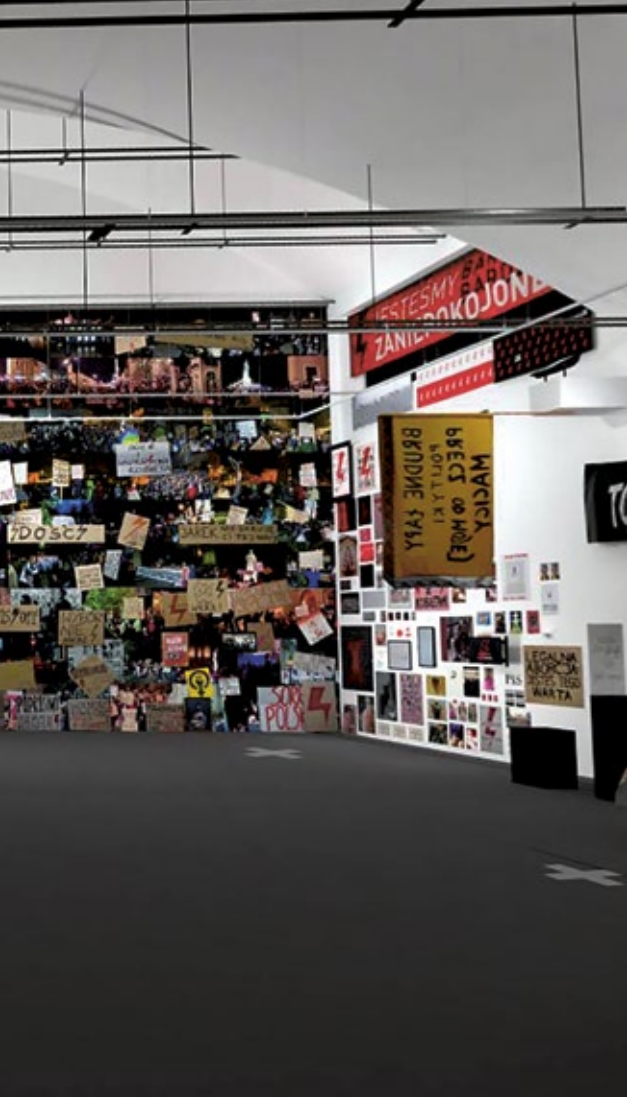
3 No_Pic_No_Chat, *Kobiety delikatne jak bomby. Transparenty z protestów 2020*, wyd. II poszerzone, [b.m.] 2020.

4 *Nigdy nie będziesz szła sama*, wystawa, Galeria Labirynt, 13.12.2020–16.05.2021, koncepcja i koordynacja N. Wójcik, M. Rejman, W. Tatarczuk, http://labirynt.com/wp-content/uploads/2020/12/Lista-uczestnikow-i-uczestniczek-wystawy.pdf [dostęp: 05.05.2021], https://kuula.co/post/7S9g4/collection/7YgmL [dostęp: 05.05.2021].



Zdjęcie z wirtualnej wystawy NNBSS

rzyć własny baner przy użyciu tektur, farb i pędzli, markerów, kijków i taśm. Gotowy transparent staje się kolejnym elementem wystawy albo własnym orężem w nierównej walce o polską demokrację. 30 kwietnia 2021 roku wystawa miała również swoją wirtualną premierę na portalu kuula.co. Podczas spaceru online można obejrzeć dokładnie fotografie z Archiwum Protestów Publicznych oraz wysyłane przez uczestników demonstracji z Lublina, Warszawy, Nowego Jorku oraz wielu innych miast i miasteczek, hasła umieszczone na ścianach galerii aż po sufit, obiekty: zaciśniętą pięść z czerwoną błyskawicą, symbol niezgody na represje wobec kobiet (prezentowany obecnie na dachu Galerii Labirynt), instalację *Mój kwiat* grupy performerskiej Tajskie Kwiatuszki i realizację kolektywu Anka. Dostępne są także nagrania wideo, zarówno dokumentalne, jak i artystyczne, między innymi: teledysk Brokatowych



Kocyków, wideo Anki Leśniak, karaoke kolektywu Łaski, wideo performans Marty Ostajewskiej. Przestrzeń galerii jest gęsta i dynamiczna. Obrazuje protest zatrzymany w kadrze, dokumentuje przełomowy moment walki o prawa człowieka w Polsce. Strategia przyjęta przez autorów wystawy jest odpowiedzią na pytania do sztuki w czasach zmian.

Sztuka zawsze wyprzedzała swoje czasy, ale tym razem czasy wyprzedzają sztukę. Można by zastanawiać się, w jakim stopniu muzealizacja protestu petryfikuje rzeczywistość, traktując ją w sposób zero-jedynkowy. Instytucja ogranicza swoją rolę do dokumentacji stanu rzeczy, co wydaje się pierwszym krokiem w procesie poszukiwania nowego języka. Sztuka społecznie zaangażowana daje szerokie pole wyboru środków i technik działania (oporu). Fotoalbum *Kobiety delikatne jak bomby* i wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama* to projekty interwencyjne, zrodzone z emocji i potrzeby szybkiej reakcji na to, co się dzieje. Kolejnym etapem będzie zapewne próba konceptualizacji zjawisk, dalszej twórczej pracy z materią i zasobem duchowo-mentalnym, jakie wytworzyły się na fali strajków. Pojawia się przy tej okazji pytanie o rolę, jaką może spełniać instytucja kultury w procesie przemian społecznych. Czy przestrzenią jej działania będzie wciąż *white cube* (fizyczny bądź wirtualny)? A może będzie poszerzać pole radykalnej troski, wchodząc głębiej w miejskie ciało, rozwijać praktyki kolektywne i akty regeneracji?

Kiedy myślę o próbach wykuwania nowego języka sztuki, wydaje się, że kluczowe są dla niego słowo i ciało. Słowo staje się ciałem, a ciało słowem. Jednym i drugim można się dzielić, jedno i drugie nosi bagaż opresji oraz manifestuje nastroje społeczne w czasach umysłowej i koronawirusowej pandemii. Ciało i słowo to ruchliwe pojęcia, niedające się łatwo zatrzymać i uziemić.

Łukasz Białkowski

PROJEKT – ROSYJSKI DOWCIP CZY UTOPIA SAMOPOMOCY?

Fot. Jakub Woynarowski

Wbrew przekonaniu polskich rekinów świata korporacji i marketingu lat 90. słowo „projekt" wcale nie jest takie *fancy*, jak mogłoby się wydawać. Z jednej strony za tym etymologicznie łacińskim terminem (łac. *pro* – przed, *jactare* – rzucać) ciągnie się długa tradycja filozoficzna, którą w XX wieku eksplorował szczególnie egzystencjalizm, uznając, że każdy z nas jest długofalowym projektem, niekoniecznie jednak nastawionym na wulgarnie rozumiane efektywność i sukces, ale odpowiedzialnie budującym świat z innymi. Z drugiej strony, choć popularność tego terminu w Polsce wiąże się z rozpowszechnieniem korporacyjnej nowomowy o angielskiej proweniencji, to w użyciu mieszkańców Stanów Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii nie ma ono techniczno-biurokratycznego posmaku, jaki zyskało u nas. Dla Amerykanina lub Brytyjczyka słowo „projekt" jest synonimiczne z terminami: „plan", „pomysł" lub „zamierzenie", i funkcjonuje w rejestrze języka potocznego. Stąd projektem może być zapisanie dziecka do przedszkola, przemeblowanie domu lub wstawienie krasnali do ogródka.

Z jakiego powodu ciężar gatunkowy tego pojęcia w polszczyźnie jest dużo większy? Być może dlatego, że zanim zrobiło ono karierę w świecie korporacji, NGO-sów i instytucji publicznych, istniało poza językiem potocznej komunikacji. Funkcjonowało najczęściej w odniesieniu do świata techniki (projekty urządzeń, mostów, budynków itp.) lub sztuk stosowanych (mebli, ubioru, wystroju itp.), za każdym razem odnosząc się do działania zracjonalizowanego, systematycznego, przedstawionego w sposób możliwie najbardziej obiektywny i przejrzysty. Taki usus z pewnością ułatwił absorpcję słowa „projekt" do polszczyzny w rozumieniu nadanym mu przez biurową nowomowę, która pojawiła się razem z transformacją ustrojową i zachodnimi korporacjami. Termin „projekt" nie tylko zaczął określać jednostkę podziału zadań w ramach organizacji pracy, ale stał się słowem-szyldem – symbolizował atmosferę (a może wręcz swoisty etos?) generacji, która z entuzjazmem i całym dobrodziejstwem inwentarza zaakceptowała inwazję neoliberalizmu. Traktując reguły dzikiego kapitalizmu jako przejaw cywilizacyjnego postępu, a funkcjonowanie w systemie korporacyjnym jako awans społeczny, pokolenie to musiało znaleźć dla tej sytuacji nowy język, którego „projekt" okazał się jądrem kondensacji.

Proces przekształcania się korporacyjnego dialektu w narzędzie tak chętnie wykorzystywane przez instytucje publiczne i NGO-sy wymagałby pewnie badań z zakresu psycholingwistyki. Nie chodzi tutaj rzecz jasna o to, że tego typu organizacje przyjęły w wewnętrznej i zewnętrznej komunikacji język – wydawałoby się – systemowo nieprzystający do ich specyfiki. Paralele między działalnością prywatnych przedsiębiorstw i biurokracją instytucji publicznych nie dziwią i wskazywano je wielokrotnie (np. Mark Fisher w książce z 2009 roku) *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Celowe byłoby raczej przebadanie krok po kroku, jak pracownicy nienastawionych na zysk, finansowanych z budżetu państwa instytucji przyjęli język korporacyjny wraz budowanym przezeń obrazem świata i własnej w nim roli. Właśnie: przyjęli, nie zaś przejęli, bo nie dodali do niego nic nowego. Nie było to subwersywne przechwycenie. Dotyczy to tak samo muzeów i centrów sztuki.

Mimo że lewicowe abecadło znają one na pamięć, to często nie kwapią się, żeby korzystać z niego w praktyce. Innymi słowy, projekt – w jego korporacyjnym rozumieniu – również w sztuce stał się nie tylko elementem nomenklatury, ale sposobem myślenia i działania. Zjawisko to stało się na tyle widoczne, że samo środowisko artystyczne zaczęło je tematyzować. Przykładem są tutaj dwie książki: zbliżona do konwencji akademickiej i opublikowana w 2016 roku *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia* Kuby Szredera oraz powieść zatytułowana po prostu *Projekt* (2020), którą napisała Anna Sudoł. Mimo że przynależą do całkowicie różnych porządków pisania i myślenia, to obie można odczytywać jako analizę stanu mentalnego nazywanego „projektozą".

Ta druga pozycja kreuje obraz zdecydowanie groteskowy, jej bohaterowie zaś noszą równie pretensjonalne ubrania co imiona. Mamy więc do czynienia z: Aurelią (krytyczką sztuki, która nie dość, że jest brzydka, to jeszcze naiwna), Mileną (niegdysiejszą dyrektorką instytucji wystawienniczej, która dziwne machinacje przykrywa wyniosłym zachowaniem), Ludwikiem (artystą, który jest głównie niemającym smartfonu ascetycznym fanem dobrych manier) i Kostkiem (innym artystą, który nie chce dostrzec, że jego pociąg do sławy już dawno odjechał). To tylko kilku bohaterów tej powieści. Nie ma jednak znaczenia, jak wielu by ich było, bo wszyscy zachowują się podobnie i działają na podstawie tej samej motywacji – „być kimś". W świecie opisanym przez Sudoł oznacza to realizację projektów z instytucjami po to, by wzbudzić zainteresowanie i uznanie, dzięki którym będzie można realizować kolejne projekty z instytucjami.

Trudno polubić te postacie lub obdarzyć jakimikolwiek emocjami. Nie tylko dlatego, że są cynicznymi egoistami, ale dlatego, że nie da się traktować ich jako odrębnych osób. Choć nieustannie podkreślają własne „ja", to wszyscy mówią dokładnie takim samym językiem, jedzą te same „wyszukane" potrawy, pragną tego samego i przeżywają te same obawy. Stanowią ludzką pulpę, którą autorka unifikuje właśnie przez język. Dzieje się to zarówno na poziomie leksyki (do której obok projektu należą też między innymi – pisana wielką literą – Instytucja, *deadline*, rezydencje artystyczne), ale również na poziomie poetyki dialogów, która oscyluje między rozmówkami języka polskiego dla obcokrajowców a generatorem tekstów postmodernistycznych *online*. W skrócie: bohaterowie działają i mówią jak Simy z gry komputerowej, napędzane mechaniką tych samych algorytmów nakazujących rozwiązywać problemy w celu realizacji projektów. Zajmowana przez nie przestrzeń kipi od plotek, zazdrości i kombinowania. Wszystko to robią, aby piąć się po szczeblach środowiskowej hierarchii lub przynajmniej z nich nie spaść. Ta współczesna wersja *comedia dell'arte* dzieje się w Warszawie, ale mogłaby się wydarzyć w dowolnym mieście, w którym istnieją środowisko artystyczne i instytucja, o dostęp do której trzeba zawalczyć.

Słowo „projekt" staje się zatem metaforą utraconej niewinności. Pięknej, czystej, młodzieńczej wiary w sztukę, która pod każdą szerokością geograficzną, wszędzie tam, gdzie istnieje *artworld*, zostaje dzisiaj unicestwiona przez projektozę – myślenie i działanie po to, aby zadowolić instytucje wystawiennicze lub wszelkie inne podmioty finansujące

życie artystyczne. Projekt oznacza więc *de facto* relacje władzy, w które wchodzi każdy, kto chce zawodowo zajmować się sztuką. Znaczenia nabiera tutaj napięcie między rzeczywistością a potocznym rozumieniem sztuki jako spontanicznej działalności mającej na celu wyrażenie się jednostki i uprzyjemnienie wszystkim życia. Artysta to przecież ten, który nas wznosi gdzieś wyżej, ponad prozę i błocko życia. Ten wyidealizowany obraz inspiruje pewnie wielu młodych ludzi do podjęcia studiów artystycznych i każe im marzyć, że swoją twórczością zarobią na życie, a może nawet na więcej, i na swojej drodze spotkają tylko piękno. Nikt nie mówi im, że wszystko to maluje się zupełnie inaczej. Bo pomimo tyleż potocznych, co wzniosłych wyobrażeń powielanych przez muzea i podręczniki historii sztuki, codzienność świata artystycznego tak naprawdę niewiele różni się od tej, którą przedstawiła Sudoł. To świat smutnie bezwzględnej gry o przetrwanie w systemie i miejsce w hierarchii.

Trudno przesądzać, czy książka to wyraz osobistego rozczarowania i kryzysu związanego z rozwianiem złudzeń, czy wynik chłodnego oglądu sytuacji. Niemniej poza kilkoma trafionymi bon motami i mniej lub bardziej śmiesznymi dialogami w konwencji filmów Hala Hartleya książka nie mówi nic, czego byśmy wcześniej nie wiedzieli. W całym swoim truistycznym przesłaniu *Projekt* niesie w sobie skądinąd coś z atmosfery rosyjskich dowcipów. Na przykład takiego, w którym dwóch mężczyzn idzie w sobotnie popołudnie do znajomego na urodziny, widzą kompletnie pijanego człowieka leżącego w kałuży, a jeden z nich mówi: „Ten to już się bawi, a my dopiero zaczynamy", albo takiego, w którym publiczność teatru z obojętnością znosi to, że ktoś z balkonu oddaje na nią mocz. Śmieszne? Wielu Rosjan śmieszy. I jeśli nie tylko przysłowia, ale też dowcipy są mądrością narodów, to takie żarty wiele mówią o mentalności rozśmieszanych. W wyobrażeniu stereotypowego Rosjanina jako osoby pogodzonej z losem, znającej swoje miejsce w szeregu i po tołstojowsku uznającej się tylko za pyłek w procesie historycznym, jest z pewnością wiele przesady. Niezależnie jednak od tego, jak wiele w tym prawdy, to podobną postawę sugeruje chyba Anna Sudoł. Ironicznie podpowiada, że artystom, kuratorom, dyrektorom instytucji nie pozostaje nic innego niż zaakceptować własny los – z zaciśniętymi zębami, cynicznie odgrywać narzucony z góry rytuał, nie licząc, że kiedykolwiek to się zmieni. A jedyne, co możemy zrobić, to pośmiać się z beznadziejności własnej sytuacji.

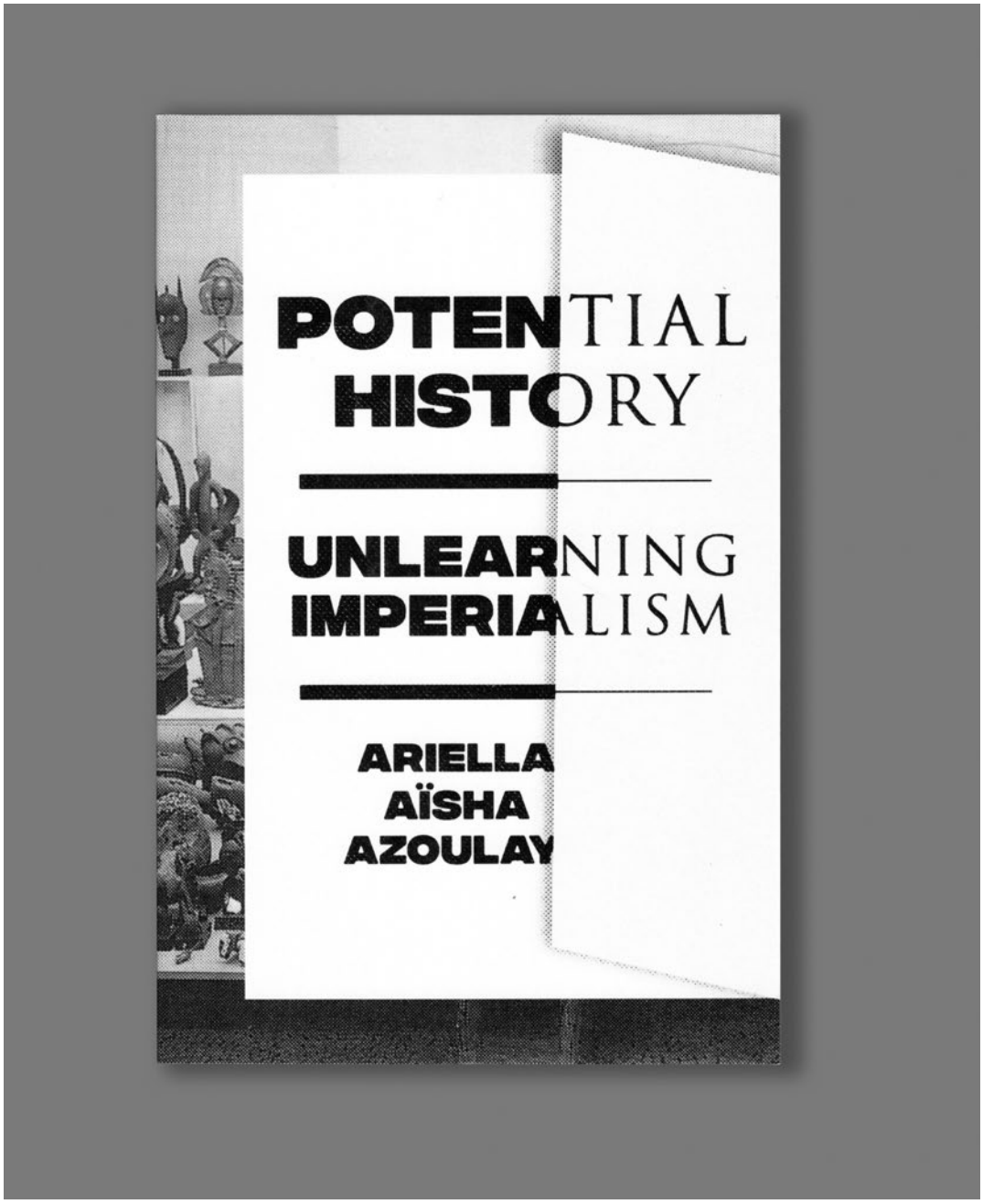
Na rolę cynika godzącego się z upodleniem nie godzi się natomiast Kuba Szreder. Autor *ABC projektariatu* również opisuje projekt jako symbol reżimu pracy we współczesnym świecie sztuki i wiąże go z permanentną prekarnością wielu pracowników tego systemu. Stara się, w przeciwieństwie do Sudoł, konstruktywnie wyciągnąć wnioski i wskazać rozwiązania. To prawda, że projektariat – jak nazywa pracujących od projektu do projektu na umowach śmieciowych – skazany jest na niepewny los i łaskę instytucji finansujących wydarzenia artystyczne; to prawda, że wielu ludzi nie wytrzymuje tego trybu życia i najczęściej między trzydziestym i trzydziestym piątym rokiem życia wypada z projektariackiego obiegu, szukając stabilne-

go dochodu; to prawda, że osoby takie najczęściej pozbawione są regularnych składek emerytalnych i zdrowotnych, ale sposobem na przezwyciężenie niedogodności życiowych wywołanych projektozą jest… solidarność środowiska artystycznego. Zgodnie z takim przekonaniem Szreder proponuje organizowanie „patainstytucji". Gdy normalne instytucje nie mogą lub nie chcą gwarantować projektariuszom środków do życia i do realizacji projektów, należy się od nich uniezależnić przez rodzaj – trudno to nazwać inaczej – samopomocy. Patainstytucje miałyby być siecią wzajemnych relacji między twórcami kultury, którzy wykonują pracę na zasadzie: „ja zrobię ci serię zdjęć, a ty zaaranżujesz mi w zamian przestrzeń na wystawę", lub wymieniają towar na towar. Perspektywa wydaje się ciekawa jednak chyba tylko wtedy, gdy projektariusz zadba o hart ducha i zredukuje swoje potrzeby do poziomu życia członka tajnej komórki rewolucyjnej, której członkowie wymieniają papierosy na konserwy lub onuce.

Autor *ABC projektariatu* pozwala sobie na taki pomysł, bo konsekwentnie wypiera myśl, która jest lejtmotywem powieści Sudoł – świat sztuki zbudowany jest na konkurencji. Jak już wspomniałem, *Projekt* tłumaczy gotowość Aurelii, Mileny, Kostka i innych bohaterów do znoszenia niepewności, lawiranctwa, plotek i kłamstw pragnieniem „bycia kimś", jakąś tkwiącą głęboko w uczestnikach tego cyrku nieustanną potrzebą potwierdzania swojej wartości z zewnątrz. Ponieważ nie wszyscy jednak mogą równocześnie skupić na sobie cudzą uwagę i błyszczeć, przeto muszą być ciągle gotowi, aby walczyć o najbardziej eksponowane miejsca. Tymczasem Szreder tłumaczy ten pęd ku sztuce i poświęcenie „artyzolem" – mającą nieokreślone źródło potrzebą działania w kulturze, gdyż jest to po prostu fajne. Prostota tego rozwiązania dziwi nieco w przypadku autora *ABC projektariatu*, będącego socjologiem i często w swoich tekstach odwołującego się do Pierre'a Bourdieu, czyli badacza, który właściwie nie poświęcił swoich książek niczemu innemu niż różnym formom walki o pozycję w hierarchii społecznej. Proponowanemu przez Szredera rozwiązaniu w tle towarzyszy oczywiście przekonanie, że to sam system polityczno-gospodarczy, w który wrosła projektoza, opiera się na potrzebie konkurowania i reprodukuje mechanizmy rynkowe w świecie sztuki. Stąd też jego negatywnych skutków nie można zneutralizować inaczej niż przez całkowite odsunięcie się od niego i generowanych w jego ramach nierówności. Trudno nie zastanawiać się jednak, czy pragnienie „bycia kimś" i wyróżnienia się na tle innych związane z koniecznością ich pokonania ma wyłącznie podstawy ekonomiczne i stanowi tylko wypadkową mechaniki neoliberalizmu. A co, jeśli wynika z głębszych, nie tak łatwych do pominięcia psychicznych uwarunkowań, których istnienie potwierdzałaby wielokrotnie przedkapitalistyczna historia kultury, począwszy od *exegi monumentum* Horacego?

Można więc odnieść wrażenie, że mimo proponowania konstruktywnego programu, co miałyby odróżniać książkę Szredera od nihilistycznej wymowy powieści Sudoł, *ABC projektariatu* niesie całkiem sporą dawkę pesymizmu. Warszawski socjolog proponuje wizję życia kulturalnego odwróconego plecami do instytucji,

opartego na heroizmie i artystyczno-życiowej ekwilibrystyce jego uczestników. W tym obrazie tworzenia sztuki za psie pieniądze lub dzięki wymianie z innymi jest z pewnością wiele z ducha romantycznej przygody, można jednak powątpiewać, czy pomysł taki sprawdziłby się długofalowo. Koniec końców mechanika działania instytucji pozostałaby taka sama, różnica polegałaby jedynie na tym, że zniknęłyby one z pola widzenia. Straciłyby status punktów odniesienia i powab, przynajmniej dla grupy partyzantów, którzy chcieliby je omijać szerokim łukiem. Można skądinąd powątpiewać, czy Szreder napisał scenariusz, który chciałaby zaakceptować większość zainteresowanych. Obie przywołane diagnozy z pewnością mają więc swoje minusy. Zasługujemy chyba na więcej niż truizmy na temat funkcjonowania środowiska artystycznego z jednej strony, a z drugiej heroiczne wizje dla partyzantów obrażonych na instytucje wystawiennicze. Wydaje się, że pomysł na rozwiązanie bolączek życia instytucjonalnego i związanej z nim projektozy cały czas czeka na swojego Leonarda. Co możemy robić, oczekując na jego pojawienie się? Trudno tu o jakąś błyskotliwą poradę. Dla autora niniejszego tekstu oczywiste pozostaje natomiast, że przekreślanie nadziei na to, iż instytucje można przynajmniej do jakiegoś stopnia reformować i mają one czasem również ludzką twarz, to postawa równie straceńcza jak pławienie się w cynizmie i absolutna zgoda na stanie się trybikiem (choćby był to niezwykle prestiżowy trybik) instytucjonalnej maszynerii.



Michał Zawada

STRAJK PRZECIWKO PRZEMOCY

Potential History: Unlearning Imperialism Arielli Aïshy Azoulay to rozpisany na blisko sześciuset stronach manifest, którego zasadniczą tezę można pokrótce streścić jako wielowarstwowy sprzeciw wobec imperializmu oraz wezwanie do przyjęcia pozycji, w której odwrócenie dewastujących skutków jego hegemonii pozostaje możliwe do pomyślenia. O ile manifesty przyzwyczaiły nas do radykalnego tonu implikującego ruch naprzód, wyprzedzający *status quo* i zwiastujący to, co nowe i jeszcze niepojęte, o tyle Azoulay zachęca nas raczej do wniknięcia w strukturę możliwości zapisaną już w historii oporu – oporu zdławionego brutalną siłą ekspansji, wyzysku, wywłaszczenia czy modernizacji. Daleka od nostalgii za minionym szczęściem, w przeszłych aktach sprzeciwu wobec agresji szuka strategii wyjścia poza tożsamość obywatela imperium. Odkrycie uśpionej w historii potencjalności pozwala dostrzec korzeń przemocy, na której zbudowany został gmach globalnej kapitalistycznej współczesności, aby rozpocząć ruch przekształcania bólu w troskę o współdzielony świat.

Rozgrzebywanie ran – któremu towarzyszy badanie niezrealizowanej potencjalności – staje się u Azoulay politycznym aktem oporu wobec zapomnienia, relegowania aktów emancypacji do zamkniętej w archiwum historii, służącej jedynie jako źródło do badań umacniających i legitymizujących imperialną genealogię. Przemoc imperium nie skończyła się w bliższej czy dalszej przeszłości; przeciwnie, trwa do dziś wraz z instytucjami, które zbudowane zostały na jej fundamencie. „Potencjalna historia jest formą bycia z innymi, zarówno żywymi, jak i martwymi – na przestrzeni czasu, przeciwko oddzielaniu przeszłości od teraźniejszości, ludów skolonizowanych od ich światów i zasobów oraz historii od polityki. W tej przestrzeni, w której przemoc powinna zostać odwrócona, różne możliwości, niegdyś wyeliminowane, są reaktywowane, aby stać się narzędziem w spowolnieniu imperialnego ruchu postępu”[1].

Potential History jest więc projektem niewygodnym, ponieważ uderza w podstawy naszego funkcjonowania w świecie zogniskowanym na niepowstrzymanym rozwoju, który zmusza nas do przyjmowania roli oprawcy w sytuacjach, w których się tego najmniej spodziewamy. Prawdziwa przemoc imperialna nie rozgrywa się tylko tam, gdzie mamy do czynienia z jawnym konfliktem, aktem agresji, grabieżą czy pogwałceniem praw, lecz czai się w znaturalizowanych rytuałach nowoczesności, w jej instytucjach i prawodawstwie, których powstanie i ewolucja łączą się nieuchronnie z aktami wywłaszczenia, ekspansji i sprawowania niepodzielnej władzy.

Azoulay jest przede wszystkim teoretyczką fotografii, która w głośnej książce *The Civil Contract of Photography* analizowała etyczny wymiar funkcjonowania tego medium jako narzędzia reprezentacji w rękach nowoczesnych reżimów[2]. Nie jest więc zaskakujące, że jako metonimię imperialnej sztuki dzielenia wspólnot, terytoriów czy praktyk życia autorka używa pojęcia migawki (*shutter*). Ten fotograficz-

1 A.A. Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York – London 2019, s. 43.

2 Tamże, s. 58.

ny mechanizm, którego działanie opiera się na błyskawicznym przepuszczenia światła na materiał światłoczuły w celu rejestracji wykadrowanego wycinka rzeczywistości, umożliwia stworzenie zapisu, który nieuchronnie wybiera tylko te elementy, jakie ostatecznie mają znaleźć się na obrazie. Reszta pozostaje wykluczona, niepotrzebna i w końcu zapomniana. Zdaniem Azoulay tak działa od wieków strategia imperializmu, jego mechanizm, który powstał setki lat przed wynalezieniem pierwszego aparatu. Technologia fotografii staje się tym samym dziedziczką reżimu zapoczątkowanego przez białych Europejczyków w okresie pierwszej kolonialnej ekspansji. Praca migawki służy więc domykaniu historii – zatrzymywaniu w kadrze tego, co imperialne spojrzenie życzy sobie oglądać. W każdym zdjęciu drzemie jednak podskórna potencjalność oporu – w tym, co nieczytelne, ale jednak obecne na obrazie, a także w tym, co nie zmieściło się w obiektywie. Historia również przechowuje w sobie nadzieję na przywrócenie pamięci tego, co wyparte. Praca nad jej śladami – prowadzona zarówno na archiwalnych fotografiach (autorka często zastępuje je swoimi rysunkami, w których przekształca pierwowzór, zmieniając punkty ciężkości i kompozycyjne akcenty), jak i systematycznie pomijanych źródłach – stała się dla Azoulay praktyczną lekcją oduczania przemocy.

Wobec drastycznej luki, która wytworzona została między realnym życiem ludzi a ich obecnością w imperialnej historii, autorka wzywa do całkowitego obalenia konceptualnego aparatu, na którym posadowiona została eurocentryczna konstrukcja. Ta tworzona przez wieki architektura wyzysku, wykreślająca linie podziału negujące to, co stanowić powinno współdzielone dobro, wznosi się na kilku fundamentach, których analiza zajmuje znaczną część książki. Jako narzędzia, które imperium wykorzystuje do dzielenia, wywłaszczania czy eksploatacji dobra wspólnego, autorka wskazuje: archiwum, historię, państwo, prawa obywatelskie oraz muzeum. Od tego ostatniego – i od idei sztuki, która ukształtowała się w europejskiej nowoczesności – rozpoczyna demaskację procesów, które służą uwikłaniu obywateli imperium, nawet tych całkowicie tego nieświadomych, w machinę przemocy i wyzysku.

Z początku wybór idei sztuki, zakorzenionej w XVIII-wiecznym postkantowskim dyskursie oddzielającym przyjemność estetyczną od wymiaru użyteczności i praktyczności, a także postulującym powszechny jej charakter, wydać się może zaskakujący lub nadmiernie arbitralny. Dla autorki jednak powstanie tego, co nazywa „transcendentalną sztuką imperialną", staje się wyrazistym symptomem procesu wywłaszczania wspólnot z przedmiotów, które często definiowały czy organizowały ich funkcjonowanie: „[...] od samego początku sztuka stanowiła dla imperializmu teren szczególnie faworyzowany"[3].

Europejska idea sztuki i praktyka jej funkcjonowania w obrębie instytucji (muzeum, historia sztuki, krytyka, rynek) opiera się na przeniesieniu konkretnych przedmiotów związanych z polisemicznym zestawem praktyk różnorodnych społeczności do przestrzeni ramowanej zunifikowanym dyskursem, w obrębie którego

3 Tamże, s. 76.

działają jako obiekty dla eksperckiego spojrzenia, a także jako towary w globalnym obiegu rynkowym. W oczywisty sposób dotyczy to przedmiotów rabowanych przez kolonizatorów z eksploatowanych terenów Afryki, Azji czy Ameryk, które zasilały magazyny nowoczesnych muzeów czy prywatnych kolekcji, współtworząc dynamicznie zmieniający się dyskurs dyscyplin naukowych, z akademicką historią sztuki na czele. Wchodząc w obręb uniwersalnego zasobu, nazwanego w końcu „światowym dziedzictwem kulturowym", którego ramy konceptualne wyznaczone zostały przez imperialne centrum, traciły kontakt z żywą tkanką społeczną, która pozwoliła im powstać. Poza klasycznym dyskursem postkolonialnym należałoby stwierdzić, że procedura dekontekstualizacji – wydzierania obiektów z ich dotychczasowych społecznym systemów i konwencji funkcjonowania – dotyczyła w tym samym stopniu dziedzictwa europejskiego. Powstanie pojęć sztuki i estetyki wraz z ich zapleczem instytucjonalnym ugruntowane było na procesach wywłaszczania, rozrywania żywych więzów między efektami praktyk wytwórczych a ich podmiotami. Uniwersalne pojęcie sztuki było tym, co uprawomocniało procedury zawłaszczania, nadając im jednocześnie nobilitujący charakter kulturotwórczy. Można pokusić się o stwierdzenie, że współczesny charakter działalności artystycznej jako oddzielonej od życia i jego codziennych praktyk jest właśnie dziedzicem wielowiekowej praktyki niszczenia wspólnot. To ostatecznie instytucje sztuki są jedynymi aktorami gwarantującymi jakość i tylko konsensus podmiotów świata sztuki decyduje o systematycznym poszerzaniu zbioru zjawisk, które zasługiwać mogą na uwagę i troskę. Azoulay skupia się jednak na tych praktykach, które w bezpośredni sposób odnoszą się do procedur grabieży i wyzysku, dlatego przedmiotem jej zainteresowania pozostają obiekty rabowane w ramach nowoczesnej kolonizacji. Co istotne, pojęcie grabieży nie odnosi się tylko do poszczególnych incydentów z przeszłości – Azoulay podkreśla, że proces ten trwa do dziś i trwać będzie tak długo, jak instytucje sztuki nie zdecydują się na odwrócenie jego skutków. Jak wyobrazić sobie jednak to zaprzeczenie – wyhamowanie stojącej u podstaw przemocy?

Jako odpowiedź na globalny system wywłaszczenia i destrukcji wspólnot Azoulay proponuje zestaw eksperymentów myślowych, które pozwolą na oduczenie się imperialnego modelu życia, i wyodrębnia je w tekście jako podsumowania poszczególnych rozdziałów. Każde z nich nawołuje do podjęcia strajku przeciw instytucjom imperialnego życia. Strajk rozumie nie tylko jako prawo do oporu przeciw wyzyskowi, ale jako „[...] okazję do troski o współdzielony świat, także przez kwestionowanie naszych przywilejów, wycofywanie się z nich i ich wykorzystywanie"[4]. To jej zdaniem szansa, aby sprzeciwić się modelowi świata uzależnionemu od imperialnej przemocy, którego część stanowimy, będąc elementami nowoczesnych instytucji. Prawo do strajku jest, według niej, prawem do rezygnacji z bezpośredniego stosowania przemocy, jak również z uwikłania w nią za pośrednictwem imperialnego prawodawstwa i wyznaczonego przez nie systemu zależności, i w tym sensie stanowi narzędzie produktywnego zaniecha-

4 Tamże, s. 157.

nia. Strajk generalny, który zmierzałby w stronę naprawy zniszczonego imperializmem i kapitalizmem świata, musi uderzyć w fundamenty instytucji, które legitymizują wyzysk, grabież i konstrukcję świata na bazie światopoglądu dominującej ekonomicznie i symbolicznie mniejszości. Ich pracowniczki i pracownicy jako mimowolni spadkobiercy kolonizatorów mają szansę zatrzymać bieg wielowiekowej agresji.

„Wyobraź sobie, iż eksperci świata sztuki przyznają, że cały projekt artystycznego zbawienia, któremu ślubowali wierność, jest obłąkany i nie mógłby zaistnieć bez udziału różnych form przemocy”[5] – pisze Azoulay, zachęcając do krytycznego rozpoznania własnej roli, która przydzielona została nam w scenariuszu napisanym przez wielowiekowy projekt modernizacji. Podobny imperatyw towarzyszy jej analizom archiwum, historii, państwowości czy nierównej dystrybucji praw, których rola sprowadza się do negacji różnorodnych metod współdzielenia świata. W procesie rekonstrukcji strategii oporu wobec wywłaszczającej przemocy imperium jej towarzyszami stają się zapomniani kolonialni buntownicy, byli niewolnicy amerykańskich plantacji, francuskie rewolucjonistki, zgwałcone mieszkanki Berlina, palestyńscy wysiedleńcy, działaczki i działacze ruchu Decolonize This Place, a także przedmioty: dzieła sztuki, dokumenty czy fotografie, które stają się dla nas świadectwami niezgody, subwersji i kontestacji. Wrażliwość na specyfikę fotograficznego medium i uważność w odczytywaniu tego, co znalazło się, a może przede wszystkim tego, co nie znalazło się na zdjęciach dokumentujących XX-wieczne katastrofy, pozwala jej wniknąć głęboko w strukturę nowoczesnej przemocy i poszukiwać zapomnianych aktów oporu. W pozornie niewinnych dokumentach odnajduje historię cierpienia i niezgody, śledzi opowieści nieusłyszanych i zmarginalizowanych, których dotychczas jedyną rolą – o ile jakąkolwiek – jest rola milczącego dokumentu już zakończonej przeszłości.

Tym, co szczególnie cenne w projekcie Azoulay, jest jej umiejętność rozrywania chronologii i osi czasu, tego podstawowego narzędzia nowoczesnej historii, które pozwala uznawać minione wydarzenia za na zawsze zakończone i nieodwracalne. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że historia w rękach autorki staje się żywym organizmem, w którym to, co było, przeplata się z teraźniejszością i determinuje potencjalną moc emancypacji w przyszłości. W zaskakujący sposób myśl Azoulay, niczym zmiennoogniskowy obiektyw, porusza się między skalami – od analizy drobnych gestów zarejestrowanych na zapomnianych fotografiach po globalne ujęcie roli państw narodowych czy międzynarodowych konwencji. Wychodząc od studium potencjalnej historii Palestyny, przemierza stulecia agresji, łącząc często rozsiane po śmietniku historii akty sprzeciwu we wspólny głos przeciwko imperialnej przemocy.

Potential History można zarzucić fragmentaryczność – skupienie się na cząstkowych elementach historii powszechnej, a także wybranych instytucjach nowoczesności. Luke Urbain zwraca uwagę, że na osobny rozdział zasługuje choćby krytyka

5 Tamże, s. 159.

uniwersytetu, którego analiza, jako instytucji nowoczesnej *par excellence*, mogłaby zostać potraktowana równie wyczerpująco co idei muzeum[6]. Wątpliwości budzi także zawężenie imperializmu do aktywności białych mieszkańców Europy u zarania nowożytności (jako wyrazistą cezurę autorka wielokrotnie wskazuje rok 1492, pomijając tym samym nawet najbardziej emblematyczne dla historii kontynentu Imperium Rzymskie). Jak wyglądałby projekt Azoulay, gdyby pojęcie imperium rozszerzyć poza europejski kontekst i sięgnąć do jego korzeni w aktach pierwszych ekspansji terytorialnych, grabieży i podporządkowywaniu ludności?

Założenie autorki wydaje się już na pierwszy rzut oka utopijne, a diagnoza nowoczesności – pomijająca wszelkie pozytywne aspekty procesu modernizacji – nadmiernie pesymistyczna. Mimo swych oczywistych słabości *Potential History* to jeden z najbardziej wyrazistych głosów w chórze krytyki nowoczesnego imperializmu. W niezwykle śmiały sposób podejmuje dyskusję z zastaną rzeczywistością instytucji, których przemocowy charakter (nie tylko historyczny, lecz również teraźniejszy) pozostaje transparentny dla większości aktorów z ich „wnętrza"[7]. Wydana niedługo przed wybuchem pandemii niejako antycypowała falę krytyki instytucjonalnej, która wybuchła w kontekście diagnozy przyczyn aktualnego kryzysu. Dla czytelniczek i czytelników z branży artystycznej obok przejmujących głosów krytycznych, wyrażonych choćby w znakomitych esejach Niki Dubrovsky i Davida Graebera[8] czy na gruncie polskim w głośnych tekstach dotyczących absurdów rodzimego *artworldu*, jest bez wątpienia narzędziem do reinterpretacji systemu legitymizującego hierarchiczną oraz scentralizowaną dystrybucję widzialności i prestiżu. Bezkompromisowo oceniając imperialną genealogię dyscypliny, włącza się w krytyczną diagnozę sztuki i jej współczesnych instytucji, nawołując zarówno do restytucji i reparacji, jak i nowego pomyślenia przestrzeni, którą przyjdzie nam dalej współdzielić. Wreszcie, oduczając imperializmu, uczy nas nowego języka, którym tę przestrzeń przyjdzie nam sobie wyobrażać.

6 L. Urbain, *Potential History: Unlearning Imperialism*, recenzja, „InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture" 2020, 20.07, https://ivc.lib.rochester.edu/potential-history/ [dostęp: 10.05.2021].

7 Pojęcia imperium i dobra wspólnego w oczywisty sposób bliskie są ich konceptualizacjom w pracach Michaela Hardta i Antonia Negriego.

8 N. Dubrovsky, D. Graeber, *Another art world. Part 1: Art communism and artificial scarcity*, „e-flux journal" 2019, nr 102, https://www.e-flux.com/journal/102/284624/another-art-world-part-1-art-communism-and-artificial-scarcity/ [dostęp: 20.05.2021]; tychże, *Another art world. Part 2: Utopia of freedom as a market value*, „e-flux journal" 2019, nr 104, https://www.e-flux.com/journal/104/298663/another-art-world-part-2-utopia-of-freedom-as-a-market-value/ [dostęp: 20.05.2021]; tychże, *Another art world. Part 3: Policing and symbolic order*, „e-flux journal", 2020, nr 113, https://www.e-flux.com/journal/113/360192/another-art-world-part-3-policing-and-symbolic-order/ [dostęp: 10.05.2021].

Karina Jarzyńska

PROJEKTOWANIE TESTAMENTU AWANGARDY ALBO *CZARNY KWADRAT* WYCHODZI Z RAM

Marcin Wicha, *Kierunek zwiedzania*, Kraków 2021

1.

„W końcu wszyscy stajemy się dorośli" – oznajmia Marcin Wicha, grafik i pisarz, w pierwszych słowach swojej nowej książki, sygnalizując czytelnikowi: do tej pory pisałem o swoich rodzicach (*Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Literacka Nagroda Nike 2018) i o sobie jako ich dziecku (*Jak przestałem kochać design*, 2015); pisałem też dla dzieci (m.in. *Wielka księga Klary*, 2019). Tym razem oferuję Wam opowieść o „wieku męskim, wieku klęski". Ta książka jest bowiem opowieścią o przegranej, o zawiedzionych nadziejach, niezrealizowanych projektach awangardy i jednym z jej liderów, Kazimierzu Malewiczu. I jest przy tym lekturą satysfakcjonującą, pod warunkiem że będziemy pamiętać o stojącej za tym wszystkim ambicji.

Wicha postąpił bardzo ambitnie, zderzając w *Kierunku zwiedzania* wiele planów: autobiograficzny, biograficzny – z centralną dla książki postacią Kazimierza Malewicza – oraz szeroki kontekst historii cywilizacji ostatnich stu lat, w której polityka negocjuje swe interesy ze sztuką. Stworzył książkę stale oscylującą między opowiadaniem (wielu) historii a metapoziomem, na którym jest kwestionowana możliwość narracyjnego reprezentowania przeszłości. Osiągnął to za pomocą prostego a bardzo oryginalnego i efektownego zabiegu: wprowadził do tekstu głos, który posługuje się wersalikami i w niemal każdym z około 80 fragmentów komentuje tekst główny tak, jak gdyby oprowadzał czytelnika po wystawie. Mówi na przykład: „PROSZĘ, PROSZĘ, PRZECHODZIMY DALEJ". „SPÓJRZMY, JAK" – dodaje w innym miejscu i często jest właśnie taki: urwany, niejasny, ironizujący. To jeden z wielu sposobów, w jaki Wicha tematyzuje brak koherencji swojej opowieści, odpowiadający brakowi pełnej wiedzy o życiu bohatera. Jego technika przypomina w tym awangardowy kolaż.

Konceptualny charakter książki podkreśla jej forma, dzięki projektowi Przemka Dębowskiego eksponująca swoją materialność i wyciągająca daleko idące konsekwencje z – umieszczonego na okładce – *Czarnego kwadratu* Malewicza (1915). Tak samo jak on została wykonana w płótnie, jest oparta na kontraście czerni i bieli, daje się oglądać do góry nogami i zrywa z dotychczasową konwencją. Pokazuje język przyzwyczajeniom klientów rynku książki przez to, że nie zawiera blurba zachęcającego do zakupu. Na dodatek łatwo się niszczy. Czarny tusz się zmazuje, a białe płótno brudzi. W tym także jest coś z (kontrolowanej) porażki.

Dębowski uczynił projekt książki ekstensją czarnego kwadratu i to samo próbuje robić Wicha wewnątrz niej. To główny bohater *Kierunku zwiedzania*, a nie Malewicz. To raczej esej o projektowaniu graficznym niż biografia. Wicha zawarł co prawda intensywną znajomość z Malewiczem (podobno na zamówienie wydawnictwa Karakter), lecz poznawszy go, wykonał krok w tył, by zobaczyć tę postać na tle interesujących go procesów. Zrobił tak nie tylko dlatego, że projektowanie graficzne interesuje go bardziej niż życie malarza, ale też dlatego, że konstruowanie cudzego życia za pomocą narracji uznał za zajęcie tyleż nieuchronnie chybione, co sprzeczne z duchem awangardy. Stale podważając własny projekt pisania o Malewiczu, Wicha pozostaje, paradoksalnie, wierny temu artyście. Korzysta z jego własnej metody: malarz, który nigdy nie nauczył się malować re-

alistycznie, unikał tego wyzwania, tworząc prace abstrakcyjne i konceptualne. Wicha, uznawszy wysiłek napisania spójnej biografii za skazany na porażkę, zaniechał go, kierując się w stronę eseju.

2.

Zdarzają się jednak Wisze fragmenty, które warto czytać jako biografię, jak *Kanapa* (o śmierci ojca Malewicza) czy *Zbliżenie* (odnoszące się do pierwszego małżeństwa artysty). To udane eksperymenty ze słowem jako nośnikiem fragmentarycznej wiedzy o przeszłości. W swoim laboratorium autor umieszcza fakt (ojciec umarł, żona szybko zaszła w ciążę), garść przedmiotów (kanapa, suknia, pobliska kolej), dużą szczyptę wyobraźni i polewa to wszystko starannie odmierzoną liczbą czasowników. Czytelnik ma z tego sporo literackiej satysfakcji, nic natomiast nie traci przez brak informacji o dacie dziennej rzeczonej śmierci czy okolicznościach spotkania małżonków. Pisząc o Malewiczu, Wicha często decyduje się na takie ćwiczenia wyobraźni, nieco frywolne, karykaturalne, obnoszące swoją umowność. Jakby przestrzegały czytelnika, aby nie pomyślał, że ma do czynienia z prawdą o przeszłości. Przykład: „Kazik wyrósł na dużego chłopca ze strzechą ciemnych włosów. Był z niego kawał łobuza. [...] Ojciec, pan Seweryn, miał ciężką rękę, ale dobre serce. Miał pan Seweryn ciężką rękę, ale kochał swojego urwipołcia. Hu, hu, ha" (s. 23–24). Nie dowiemy się, na jakiej podstawie Wicha rekonstruuje tu relację między synem a ojcem, a użyte przez niego wytarte frazy budzą podejrzenia, że ważną rolę odgrywał w tym procesie chłopski rozum.

Niektóre fragmenty książki są skupione na obrazach, drzeworytach i obiektach, które zaprojektował Malewicz. To zwykle osobne ujęcia, słabo lub wcale niepowiązane z życiem artysty, jedynie wstawione w miejscu, gdzie (mniej więcej) wypada ich miejsce w chronologii wydarzeń. W ten sposób Wicha próbuje – z powodzeniem – uniknąć niebezpieczeństwa grożącego biografom artystów, polegającego na wtapianiu dzieła w życie w sposób, który mu je podporządkowuje. Jak czytamy: „[...] filmy o malarzach z reguły są okropne" (s. 79). Na szczęście *Kierunek zwiedzania* taki nie jest.

3.

Najciekawiej się jednak robi w momentach, w których Wicha pyta (prac Malewicza i innych skrawków przeszłości, jakimi dysponuje: fotografii, listów, tekstów teoretycznych): Dlaczego mimo wszystko malował mimo braku talentu, wsparcia rodziny i zrozumienia u wielu odbiorców? Wtedy właśnie następują próby nazwania stawki sztuki awangardowej, która wobec oporu materii i historii nabiera dodatkowej wagi.

Tak więc, zastanawiając się nad rolą drzeworytu w rozwoju Malewicza, Wicha zauważa, że to technika nieuchronnie odstająca od rzeczy, niedokładna, opierająca się na generowanych przez dłoń artysty pustych miejscach. „Świat się rozsypał. Malarstwo już o tym wie, ale nie chce się przyznać. Drzeworyt jest cyniczny" (s. 43). Takie szczeliny powracają w książce pod różnymi postaciami, niczym portale, za pośrednictwem których Malewicz miał nadzieję osiągnąć metafizyczną odpowiedniość między swoją sztuką a rzeczywistością. Wicha posługuje się metaforą aktu twórczego jako „wsuwania palca w szczelinę", łączenia sztuki z egzystencją. Wspólna podróż Malewicza z ojcem zostaje

przedstawiona jako moment harmonii, do którego syn będzie tęsknił przez resztę życia: „Tam była pierwsza szczelina, rysa, pierwszy wyłom i pierwsza bruzda, w którą mógł wbić paznokcie" (s. 47). Wiele lat później, gdy wraca z więzienia, zastaje zamknięte drzwi domu, siada na schodach i obserwuje fakturę ściany: „Szara farba, zaciek. [...] Wyczuwa to ślepe malarstwo – szuka oparcia – gdyby się uchwycić tej powierzchni, to jeszcze można by się wydostać" (s. 225). Tylko coś jednostkowego, niepowtarzalnego – zdaje się mówić Wicha – może uratować przegranego, upokorzonego awangardzistę.

Podobne jakości zostają przez autora skojarzone z *Czarnym kwadratem*, opisywanym za pomocą leksyki organicznej: „Czarny kwadrat to płat ojczystego czarnoziemu. [...] Tłuste błoto" (s. 17). To esencja dzieciństwa Malewicza, z którego „[...] zapamiętał zapach smoły, zapach ziemi, gówna, dymu. [...] Zapamiętał czarną ziemię. I to, że niebo nigdzie nie jest tak czarne. Noce nigdzie nie są tak ciemne jak na Ukrainie" (s. 24). W ten sposób Wicha buduje alternatywę dla recepcji tego obrazu jako formy abstrakcyjnej i nasyca go konotacjami emocjonalnymi i zmysłowością.

Analogie między *Czarnym kwadratem* a podstawową materią świata skutkują także tym, że proces twórczy Malewicza nabiera cech kosmogonicznych. Artysta „[...] czuje, że wokół coś żyje, szarpie się, drży w drewnie, kamieniu, cegle, papierze, w ziemi i w nim. Linie układają się we właściwych miejscach. Pokój zamienia się w niewidzialne Lascaux" (s. 39). Przenosimy się w archaiczną domenę stworzenia i dowiadujemy, że w gruncie rzeczy awangardzie chodzi o przejęcie boskich prerogatyw: „Po co postęp, jeśli nie można zapewnić ludziom nieśmiertelności?" (s. 82).

Wicha co prawda wkłada te słowa w usta rosyjskich metafizyków początku XX wieku, opatrując je licznymi cudzysłowami, jednak to niejedyny sygnał, że w istocie tę właśnie ambicję awangardy ceni najwyżej. Chodziło o nieśmiertelność, o coś większego od materii świata, o transcendowanie ziemskich uwarunkowań. To dlatego Wicha aprobatywnie pisze o antyutylitaryzmie Malewicza: jedyny zaprojektowany przez niego czajnik nie wszedł do produkcji, bo prawdopodobnie poparzyłby wrzątkiem użytkowników. Gdy artysta celowo stłukł filiżankę, a jego żona wykorzystała jej fragment do nabierania ziarna z worków, Wicha zdaje się stać po stronie Malewicza. Bo przecież nie chodzi o „socjaldemokratyczne marzenia" o wygodnych mieszkaniach i funkcjonalnych przedmiotach. Ceną za tak pojęty design jest przecież masowa produkcja. Pisząc, że „Malewicz przegrał z rzeczami", Wicha zdaje się lamentować, że zdobycze awangardy jako Sztuki – przez wielkie S – zostały rozmienione na drobne w politycznym postulacie użyteczności. Że czarny kwadrat – zamiast pozostać kabalistyczną Szechiną czy Jezusem Chrystusem, jak go przedstawiał autor – stał się wzorem na poduszkę.

Z tych właśnie powodów sojusz awangardy z władzą radziecką został przedstawiony przez Wichę jako nieporozumienie, trwające krótko i zasadzające się na interpretacji nowej sztuki przez rewolucjonistów jako narzędzia do niszczenia starego obrazu świata. Ignoruje w ten sposób rozpoznania wielu teoretyków na temat podobieństw ideowych

między komunizmem i awangardą rosyjską. Pod tym względem obraz wyłaniający się z książki uważam za uproszczony, choć wybrzmiewa w niej trudne pytanie o dalsze koleje tego sojuszu – niezależnie od przyczyn, dla których został zawarty, mającego burzliwy ciąg dalszy.

4.

Jeszcze garść pomniejszych zastrzeżeń. Choć rozumiem, że w książce pomyślanej jako kolaż o rosyjskiej awangardzie nie mogło zabraknąć ludowych przyśpiewek i odniesień do Władimira Putina, zdarzało mi się czuć przy ich lekturze przesyt i dezorientację. Dodatkowo żenowała pretensjonalność niektórych zdań, którym nie pomogła nawet okalająca je ironiczna rama paramuzealnego komentarza. O rewolucji październikowej: „Jeśli ktoś tego dnia zginie, trafiony zabłąkaną kulą, potrącony przez pancerny samochód, dźgnięty nożem czy bagnetem, to jego krew zachlapie niebo. [...] Rewolucja chce wiedzieć tylko jedno. Zadaje tylko jedno pytanie. Malewicz od dawna zna odpowiedź. Brzmi: «Tak»" (s. 122–125). Nie jestem przekonana, czy całkowita rezygnacja z ilustracji w książce była decyzją fortunną. Brak reprodukcji prac Malewicza i innych twórców jest o tyle zrozumiały, że są łatwo dostępne w internecie, a podwyższyłyby koszty produkcji książki. Trudniej pogodzić się z brakiem zdjęć postaci historycznych. Nie dają się łatwo znaleźć w sieci, a mając do dyspozycji jedynie relację Wichy – który widział je prawdopodobnie w rosyjskojęzycznej literaturze przedmiotu – trudno ocenić, gdzie przebiega granica między materiałem dowodowym a fantazją autora. Wicha wystawia na próbę nasze zaufanie.

A może celowo komunikuje w ten sposób, byśmy mu z zasady nie ufali? Może to kolejny argument za tym, że nie należy tej książki czytać jak biografii? Jeśli brak ilustracji jest wyborem podyktowanym jej ogólną koncepcją, to mogło także chodzić o to, że *Czarny kwadrat* obecny na okładce streszcza w sobie wszystko, co jest nam potrzebne jako wizualna podpora do zrozumienia tej książki.

Awangarda chętnie sięgała po technikę wizualno-tekstowego kolażu, wprowadzając między tymi mediami napięcie, by rozszerzyć pole konotowanych znaczeń. Jeśli Wicha rezygnuje z tego narzędzia, poprzez które mógłby jeszcze ściślej zestroić swoje pisanie z praktyką awangardową, prowokuje nas to do refleksji, czy książka, jaką otrzymaliśmy, jest pochwałą malarstwa, którego nam tak brakuje podczas lektury. A może raczej pochwałą słowa, bez którego sztuka konceptualna jest mało czytelna?

5.

Marcin Wicha napisał książkę nowatorską i (przeważnie) olśniewającą formalnie, z Malewiczowskiego *Czarnego kwadratu* wyprowadzając wiele atrakcyjnych poznawczo i artystycznie ścieżek, na których wraz z czytelnikiem zwiedza wschodnioeuropejską odsłonę nowoczesności. Po mniej więcej stu latach od szczytowych osiągnięć awangardy bada przyczyny jej porażki, pytając, co się stało z jej ambicjami i do jakiego stopnia je dziś podzielamy. Choć dają się z tej książki wyczytać nieco uproszczone tezy, nie zostają one jednak wyłożone *ex cathedra*, lecz w trybie meandrującego, eksperymentalnego eseju, który rozgrywa ciekawość i nostalgię autora, zapraszając czytelnika do znalezienia własnego „kierunku zwiedzania".

Z *Czarnego kwadratu* daje się bowiem wyprojektować każdą utopię. Na przykład taką: „Po rewolucji obiecywał, że pewnego dnia wszystko zniknie. Pośpiech, wysiłek, praca. Pewnego dnia nie będziemy już nic produkować. [...] Staniemy się jak pszczoły. Wysnujemy świat z siebie" (s. 251). Wicha wkłada Malewiczowi w usta receptę na problemy współczesności, a my możemy zachwycić się, że rozwiązanie jest tak blisko, a właściwie było już gotowe sto lat temu, zapytać o źródło cytatu albo pójść jeszcze w innym kierunku, rozgrzani (rewolucyjną) energią tej książki.

BIOGRAMY

Łukasz Białkowski
ur. w 1981 r., krytyk sztuki, autor esejów, recenzji i tłumaczeń, niezależny kurator wystaw. Publikował w wielu czasopismach, katalogach wystaw i monografiach książkowych. Autor książek *Celebracja braku. Sztuka współczesna i gry z widzialnością* (Szczecin 2020), *Nieszczere pole. Szkice o sztuce* (Katowice 2015) i *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego* (Kraków 2015). Pracuje jako adiunkt w Katedrze Nauk o Sztuce w Instytucie Sztuki Mediów UP w Krakowie; wykładowca na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. Mieszka w Krakowie.
ORCID: 0000-0002-3895-4462

Tymek Borowski
ur. 1984, mieszka w Warszawie, jest malarzem, autorem filmów i obrazów cyfrowych. Ukończył Wydział Malarstwa warszawskiej ASP w pracowni prof. Leona Tarasewicza (2009). W latach 2008–2012 był współzałożycielem kilku kolektywów artystycznych, galerii i eksperymentalnego studia projektowego. Laureat Nagrody Publiczności w konkursie Spojrzenia (VIEWS Deutsche Bank Foundation Audience Award) (2013) i Paszportu „Polityki" (2016).

Thomas Hirschhorn
ur. 1957 w Bernie (Szwajcaria), studiował w Kunstgewerbeschule w Zurychu, od 1983 r. mieszka i pracuje we Francji. Od lat 80., początkowo jako członek grupy Grapus, tworzy instalacje w muzeach i przestrzeni publicznej, odnosząc się do aktualnych problemów politycznych czy społecznych. Używa przy tym łatwo dostępnych materiałów: wycinków prasowych, taśmy klejącej, kartonów, papieru pakunkowego, plastiku. Wiele z jego prac, często umieszczanych w zaniedbanych dzielnicach czy na obrzeżach miast, jest „pomnikami" poświęconymi filozofom, takim jak Antonio Gramsci, Baruch Spinoza czy Gilles Deleuze. Prace Hirschhorna znajdują się m.in. w kolekcjach nowojorskiej MoMA, Walker Art Center i Tate Modern. Artysta otrzymał liczne nagrody, m.in. imienia Marcela Duchampa i Josepha Beuysa; w 2011 roku reprezentował Szwajcarię na Biennale w Wenecji. Znaczący jest wpływ Hirschhorna na zmianę myślenia o rzeźbie w przestrzeni publicznej, która według artysty powinna mieć formę nietrwałą, „biedną", „publicystyczną", powinna być też negocjowana z lokalnymi społecznościami i służyć ich interesom i potrzebom. (https://artmuseum.pl/en/kolekcja/artysci/thomas-hirschhorn, dostęp: 15.06.2021)

Aleksandra Jach
Kuratorka, edukatorka, historyczka sztuki. Przez wiele lat pracowała w Muzeum Sztuki w Łodzi. Obecnie działa niezależnie. Jej ostatnie projekty to: „How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, lions and bulls?", Hamburger Bahnhof w Berlinie (2018); „Carolina Caycedo i Zofia Rydet. Raport troski", Muzeum Sztuki w Łodzi (2019); „Kongres Empatii", Muzeum Sztuki w Łodzi (2019); „Jak rozmawiać o kryzysie klimatycznym?", Biennale Warszawa (2020); *Zakopane słońce*, Biennale Warszawa (2020). Jest członkinią kolektywów: „Muzea dla klimatu" i „Kultura dla klimatu".
ORCID: 0000-0002-0368-4714

Karina Jarzyńska
literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w badaniu historii literatury polskiej XX wieku w kontekście jej związków z religią, sztukami wizualnymi oraz historią społeczną. Członkini kilku zespołów badawczych, w tym Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci przy WP UJ. Autorka książki *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej* (Kraków 2018) oraz wielu artykułów. Angażuje się także w projekty edytorskie, kuratorskie i edukacyjne.
ORCID: 0000-0002-9308-7357

Agnieszka Karpowicz
dr hab., prof. UW, literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP, stała współpracownica Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się (neo)awangardowymi praktykami językowymi i logowizualnymi XX wieku, a także kulturą miejską. Autorka książek: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji* (2007) i *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (2012). Współredaktorka i współautorka wielu książek w seriach: „Topo-Grafie" (Lampa i Iskra Boża) i „Wiedza o Kulturze" (Wydawnictwo UW), „awangarda/rewizje" (Wydawnictwo UJ) i „MiroFor" (słowo obraz/terytoria).
ORCID: 0000-0001-9593-2350

Tomasz Kozak
polski artysta wizualny i teoretyk kultury, eksperymentujący z filmem animowanym, sztukami wizualnymi oraz literaturą. Absolwent Wydziału Malarstwa i Filmu Animowanego ASP w Warszawie. Pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie. Twórca pojęć „późna polskość" i „kultura trawersująca". Autor powieści encyklopedycznej *Poroseidy. Fenomenologia Kultury Trawersującej* (2017), książki *Akteon. Pornografia późnej polskości*, licznych esejów (*Prolegomena do późnej polskości*, 2009; *Ku polskości trawersującej*, 2016; *Późna polskość: pamięć nie/naturalnie trawersująca*, 2017), filmów animowanych (*Czarna Burleska*, *627 Romans Dżentelmena*), projektów *found footage* (*Klasztor Inversus*, *Lekcja Lucyferyczna*, *Lekcja Jogi*, *Flash of the New Flesh*). Brał udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych.
ORCID: 0000-0003-3477-471X

Marta Kudelska
kuratorka, autorka tekstów o sztuce. Członkini Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Publikowała m.in. w czasopismach: „Szum", „Obieg", „Contemporary Lynx", „Znak" i „Pavilionesque". Doktorantka UJ. Interesuje się pamięcią, refleksją nad instytucjami sztuki, strategiami kuratorskimi, młodą sztuką, a także związkami między sztuką współczesną a grozą, widmologią, magią i tradycją romantyczną.
ORCID: 0000 0001 5436 3075

Marta Lisok
ur. 1983, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i filozofii Uniwersytetu Śląskiego, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Autorka książki *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska* i licznych tekstów o sztuce. Redaktorka książek: *Głębokie słuchanie* (2019), *Próba sił* (2018), *Przesilenia* (2017), *Widmo* (2016), *Mocne stąpanie po ziemi* (2015), *Nocne aktywności* (2015), *O powstawaniu i ginięciu* (2014), *Mleczne zęby* (2013), *Drobnostki* (2012), *Nic nie widać* (2011), *Replikantki* (2010), *Przypadkowe przyjemności* (2009). Krytyczka i kuratorka.
ORCID: 0000-0002-0082-7572

Katarzyna Maniak
Antropolożka, dr, asystentka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Bada formy instytucjonalizacji kultury, teorie i praktyki eksponowania oraz społeczne oddziaływanie dziedzictwa. Obecnie współrealizuje projekt dotyczący postkonfliktowego dziedzictwa na Ziemiach Północnych i Zachodnich przyłączonych do Polski po II wojnie światowej. Jest również członkinią grupy badawczej Homo [Lab]orans, skupionej na tematyce dziedzictwa pracy.
ORCID: 0000-0001-5498-4621

Marta Ryczkowska
dr historii sztuki, krytyczka, kuratorka, koordynatorka wydarzeń artystycznych, edukatorka. Absolwentka grafiki na UMCS i historii sztuki na KUL. Prezes Stowarzyszenia „Otwarta Pracownia" w Lublinie, działa w radzie Fundacji Sztuki Performance. Autorka tekstów z obszaru sztuki najnowszej publikowanych w Polsce i za granicą. Od 2014 roku koordynuje i współprowadzi interdyscyplinarny program edukacji twórczej „Karuzela sztuki" oraz cykl warsztatów performatywnych *Odyseja performera* wraz z Pawłem Korbusem w Fabryce Sztuki w Łodzi. Laureatka medalu 700-lecia miasta Lublin. Kuratorka wystaw m. in. *Capriccia* (Wejman Gallery, Warszawa, 2019), *Beneath the superficies* (Galeria Tabačka, Koszyce/Słowacja, 2016), *Świadomy sen* (Galeria Biała, Lublin, 2016), *Chłodne spojrzenie* (Galeria Salon Akademii, Warszawa, 2013). Interesują ją badania nad ekspresją, śledzenie interdyscyplinarnych powiązań sztuki i nauki oraz społeczny wymiar działań artystycznych.

Mikołaj Spodaryk
dr nauk humanistycznych, kulturoznawca i literaturoznawca. Absolwent Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Kurator i animator kultury. Popularyzator wiedzy o sztuce współczesnej i literaturze eksperymentalnej, twórca tekstów konceptualnych.
ORCID: 0000-0001-8186-3067

Kuba Szreder
dr, wykładowca na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kurator interdyscyplinarnych projektów z pogranicza sztuki, działań publicznych, krytycznej refleksji i społecznych eksperymentów. Jest redaktorem wielu książek i katalogów oraz autorem tekstów z zakresu socjologii i teorii sztuki publikowanych w Polsce i poza jej granicami; napisał między innymi książkę ABC *projektariatu: o nędzy projektowego życia* (Warszawa 2016), wydaną przez Fundację Nowej Kultury Bęc Zmiana. W 2009 roku zainicjował Wolny Uniwersytet Warszawy, z którym zrealizował wiele programów badawczych dotyczących współczesnych systemów produkcji kulturowej. W pracy teoretycznej analizuje obecne formy produkcji kulturowej w kontekście późnego kapitalizmu. W 2015 roku obronił doktorat o politycznych i ekonomicznych aspektach niezależnych projektów kuratorskich na Loughborough University School of the Arts.
ORCID: 0000-0001-5488-5332

Magdalena Ujma
historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw i projektów z zakresu sztuki współczesnej. Ukończyła studia z historii sztuki (KUL) i zarządzania kulturą (Ecole de Commerce, Dijon). Prowadziła Galerię NN w Lublinie, pracowała w redakcji kwartalnika literackiego „Kresy", w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie. Obecnie sprawuje opiekę nad kolekcją w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka" w Krakowie. Jest prezeską Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.
ORCID: 0000-0003-3878-7569

Jakub Woynarowski
artysta wizualny, kurator, designer i ilustrator. Absolwent i wykładowca ASP w Krakowie. Realizuje projekty z pogranicza teorii i praktyki wizualnej. Autor książek, m.in. „Corpus Delicti" (z Kubą Mikurdą), „Martwy sezon" i „November". Twórca koncepcji artystycznej wystawy w Pawilonie Polskim podczas 14. Międzynarodowego Biennale Architektury w Wenecji (2014). Laureat Paszportu Polityki (2015) w kategorii sztuk wizualnych. Swoje prace prezentował m.in. w Fondazione Memmo w Rzymie, MeetFactory w Pradze i MSN w Warszawie
ORCID: 0000-0002-5931-6718

Michał Zawada
Ur. w 1985 roku w Krakowie. W latach 2004-2009 studiował historię sztuki na UJ, a w 2005-2010 malarstwo w ASP w Krakowie w pracowni prof. A Bednarczyka. W 2013 otrzymał stopień doktora sztuki, a w 2020 uzyskał stopień doktora habilitowanego. Od 2012 roku jest asystentem w VI Pracowni Malarstwa prof. A. Bednarczyka. Laureat Stypendium Republiki Austriackiej (Akademie der bildenden Künste Wien, 2014-2015). Od 2016 do 2019 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie. Autor dziesięciu wystaw indywidualnych, brał udział w kilkudziesięciu pokazach zbiorowych w Polsce i za granicą.
ORCID: 0000-0002-9308-7357

ELEMENTY
Szuka i Dizajn
Temat nr 1/2021
Przejęzyczenie

Redaktor naczelna:
Magdalena Ujma

Sekretarz redakcji:
Małgorzata Płazowska
elementy@asp.krakow.pl

Zespół redakcyjny:
Michał Bratko
Kinga Nowak
Michał Pilikowski
Jakub Woynarowski
Michał Zawada

Rada Naukowa:
Marek Bartelik
(The Cooper Union for the Advancement
of Science and Art),
Agnieszka Taborska
(Rhode Island School of Design)

Projekt i skład:
Michał Bratko
mbratko@asp.krakow.pl

Redakcja i korekta:
Radosław Doboszewski
Adam Wsiołkowski

Druk:
Drukarnia Konow-How

Wydawca:
Wydawnictwo
Akademii Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
ul. Jana Nowaka Jeziorańskiego 3
31-154 Kraków

Strona internetowa:
www.elementymag.art
Wersja pierwotną pisma
jest wersja elektroniczna.

Nakład czasopisma: 300 egz.
© Copyright by
Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie

p-ISSN 2720-2291
e-ISSN 2720-2046

Na okładce
Slavs and Tatars
Love Letters nr 2, 2013
przędza wełniana,
ok. 250 × 250 cm
dzięki uprzejmości
Slavs and Tatars

Na stronach: 2 i 263
fragmenty fotografii
Wojciecha Pacewicza
z wystawy *Nigdy nie będziesz szła sama*, Galeria Labirynt

NA GORZE
NIE CHCE BYĆ
TRUMNA
DECYDUJĘ