

335 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

Studia de Arte et Educatione

redakcja
Arkadiusz Półtorak

15 • 2020

Recenzenci/Reviewers

prof. dr hab. Anna Markowska
dr Agnieszka Jankowska-Marzec
dr Monika Weychert

Rada naukowa/Advisory board

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski, Rita Mikućionyte, Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis, Barbara Simcoe, Milan Sokol, Seweryna Wysłouch

Rada naukowa/Advisory board

Diana Wasilewska (redaktor naczelny), Krzysztof Siatka (zastępca redaktora naczelnego), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji), Arkadiusz Półtorak

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2020

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:
<http://studiadearte.up.krakow.pl>

ISSN 2081-3325

e-ISSN 2300-5912

DOI 10.24917/20813325.15

Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel. / faks 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa Zespół Poligraficzny WN UP

Spis treści

Arkadiusz Półtorak

Egzystencjały i metalogi.

Kilka słów wprowadzenia do Wiedzy niekonwencjonalnych 5

Simon Sheikh

List do Jane (Dochodzenie w sprawie pewnej funkcji) 8

Martyna Nowicka-Wojnowska

Chybiając do celu. Uwagi o niezrealizowanych projektach muzeów 21

[*]**

Węzły. O improwizacji jako ćwiczeniu wspólnotowości rozmawiają
Sara Piotrowska, Iza Szostak, Maciej Szczęśniak, Tomasz Węgorzewski
i Arkadiusz Półtorak 29

Anna Batko

Generał Bem powraca. Performowanie tożsamości etnografa
i edukacyjny potencjał dekolonizacji 43

Clémentine Deliss

Prywatne + dialekt = kapitał 56

Justyna Ryzek

Krytyka artystyczna – doświadczenia z pola nauczania 67

Egzystencjały i metalogi.

Kilka słów wprowadzenia do *Wiedzy niekonwencjonalnych*

Najnowsze wydanie czasopisma „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” nosi tytuł *Wiedze niekonwencjonalne*. Został on zapożyczony z tematu dziewiątej edycji festiwalu Wydział Sztuki w Mieście, którego miałem przyjemność być kuratorem w październiku 2020 roku we współpracy z Krzysztofem Siatką. Nawiązując do debat trwających w sztuce obszaru euroatlantyckiego co najmniej od drugiej połowy lat 80. XX wieku, jako kuratorzy zapytaliśmy o poznawczy potencjał praktyk twórczych i kuratorstwa, a do wspólnej refleksji w ramach projektu rezydencyjnego zaprosiliśmy osobliwy, interdyscyplinarny zespół artystów: choreografkę Izę Szostak, dramaturga i reżysera Tomasza Węgorzewskiego oraz duet twórców wizualnych i doktorantów Wydziału Sztuki UP, Macieja Szczęśniaka i Sarę Piotrowską. Oprócz dyskusji fundacyjnych dla zwrotu edukacyjnego, który kształtuje myślenie o kreatywności bez mała od trzydziestu lat, kontekst dla omawianego wydarzenia wyznaczały dwa czynniki oddziałujące na bieżące życie akademickie w Polsce. Mowa tu, z jednej strony, o coraz wyraźniejszej tendencji, aby umacniać – w duchu dbałości o społeczne oddziaływanie nauk humanistycznych – związki pomiędzy działalnością badawczo-dydaktyczną na uniwersytetach a praktykami wiedzytwórczymi w polu sztuki i aktywnością publicznych instytucji kultury. O znaczeniu tej skłonności zaświadczać mogą teksty czołowych polskich humanistów, takich jak Ryszard Nycz, Agata Skórzyńska czy Ewa Domańska, a także przyrost badawczo-artystycznych inicjatyw czy organizacji, takich jak Centrum Badawcze HAT przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu lub Kolektyw Kuratorski działający na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Nycz 2017: 18–40; Domańska 2017: 41–59; Skórzyńska 2017). Drugi ze wspomnianych czynników stanowiła niedawna reforma nauki i szkolnictwa wyższego. Jednym z jej rezultatów było bowiem wprowadzenie głębokich zmian w sposobie ewaluacji szkolnictwa twórczego i badań prowadzonych w szkołach projektowo-artystycznych. Przy okazji Wydziału Sztuki w Mieście oba zjawiska stały się pretekstami do tego, by poddać twórczej rewizji założenia zwrotu edukacyjnego i zastanowić się nad tym, jakie rodzaje wiedzy rzeczywiście generuje dziś sztuka, a także nad jej statusem w obrębie instytucji akademickich. Z kolei najnowszy numer „Studia de Arte et Educatione” dopełnia te wysiłki. Autorzy i autorki zawartych w nim tekstów dowodzą, że współczesne praktyki artystyczne czy kuratorskie nie

tylko skłaniają do namysłu nad problematyką „poza-estetyczną”, ale też stają się użyteczne jako narzędzia produkcji wiedzy.

W centrum uwagi dwojga pierwszych autorów znajduje się instytucja muzeum. W tekście *Listy do Jane* (2010) Simon Sheikh – dyrektor programu *art-based research* w londyńskim koledżu Goldsmiths – pisze o mediacji muzealnej jako praktyce o potencjale wiedzotwórczym, ale i narzędziu dystrybucji władzy i wiedzy. W swoim artykule Sheikh zastanawia się nad tym, w jakim stopniu odpowiedzialność za pedagogiczny wymiar działalności muzeów spoczywa na barkach artystów i kuratorów, a na ile stanowi efekt polityki kulturalnej, którą można potraktować jako czynnik zewnętrzny wobec procesu twórczego. Jego tekst stanowi zarazem zachętę do kontynuacji artystycznych i badawczych poszukiwań zapoczątkowanych pod koniec ubiegłego stulecia w ramach zwrotu edukacyjnego. W kolejnym tekście – *Chybiając do celu* – krytyczka i muzeolożka Martyna Nowicka opowiada się z kolei za spekulatywną refleksją nad historią muzeów. W artykule zestawia ze sobą dwie perspektywy badawcze – podejście kontrfaktualne i preposteryjne – w których muzeum jawi się jako soczewka, przez którą przyglądać się można dynamice szerokich zmian społecznych i stosunku ludzi nowoczesnych do modernizacji, a nie tylko zmianom artystycznym mód czy wartości estetycznych.

W drugiej sekcji numeru znajdują się teksty poświęcone konkretnym praktykom twórczym, które potraktować można jako komplementarne wobec nauki. Ich komplementarność jest tu rozumiana na dwa sposoby. Z jednej strony, sztukę traktuje się jako „inną” wobec naukowego dyskursu (a zwłaszcza tego w wydaniu obiektywizującym i pozytywistycznym). Z drugiej jednak strony, autorzy i autorki wskazują, że przez wzgląd na swą „inność” czy „obcość” sztuka może funkcjonować jako dobroczynny suplement nauki (czy, by rzecz ująć w języku platońskim, *pharmakon*). W tekście o twórczości Przemysław Branasz doktorantka Instytutu Sztuki PAN Anna Batko pokazuje, w jaki sposób artysta przejmując w swojej twórczości strategię badawczą entografii, zarazem obnażając w swoich praktykach niektóre ich ograniczenia i dopełniając je zarazem. W obszernym wywiadzie rezydenci dziewiątej edycji Wydziału Sztuki w Mieście – Tomasz Węgorzewski, Iza Szostak, Sara Piotrowska i Maciej Szczęśniak – dyskutują natomiast o poznawczym potencjale improwizacji.

Dwa ostatnie teksty odnoszą się do tematu *Wiedze niekonwencjonalne* dwojako. Są one próbami refleksji nad poznawczym i pedagogicznym potencjałem praktyk w polu sztuki, a przy okazji ukazują poznawcze pożytki z autoetnografii. W artykule *Prywatne + dialekt = kapitał* (2008) kuratorka i członkini Instytutu Studiów Zaawansowanych w Berlinie Clémentine Deliss omawia relacje władzy i wiedzy w polu sztuki, odnosząc się do własnych prób ich (re)negocjowania w instytucjach wydawniczych i wystawienniczych. Z kolei w tekście *Krytyka i jej nauczanie* Justyna Ryczek – adiunktka w Wydziale Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – czerpie z własnych doświadczeń, by ukazać socjotwórczy potencjał edukacji artystycznej, a w szczególności dydaktyki warsztatowej w zakresie krytyki sztuki.

W swoim eseju Clémentine Deliss przywołuje koncepcję metalogu Gregory'ego Batesona, by opisać specyfikę wiedzy tworzonej w polu sztuki. Jak pisze Bateson, „metalóg jest rozmową o problematycznej kwestii. W trakcie takiej rozmowy nie tylko dyskutuje się o problemie, ale także struktura całej rozmowy ujawnia się w odniesieniu do tego samego tematu” (Bateson 1972: 1). Wszyscy autorzy i autorki tekstów zawartych w niniejszym tomie zdają się podzielać ten właśnie sposób myślenia. Akcentują oni związek artystycznych badań i wszelkich poznawczych procedur z subiektywnym doświadczeniem, które pozwala weryfikować pretensje akademickich dyskursów do obiektywizmu i domniemanej neutralności. Zarazem zwracają jednak uwagę na autorefleksyjność współczesnych artystów – a także innych udziałowców pola sztuki – oraz przekonują, że ich wrażliwości na to, co subiektywne, nie sposób utożsamiać z radykalnym relatywizmem, postawą skrajnie antyracjonalną czy społeczną nieodpowiedzialnością. Żadna rozmowa – a w szczególności ta o metalogicznym charakterze – nie może odbywać się ostatecznie w pojedynkę, a by nawiązać komunikację z innym, należy zadbać najpierw o odpowiednie warunki.

W *Stosowanych sztukach społecznych* Artur Żmijewski przekonywał, że sztuka „ciągle produkuje pożyteczne procedury poznawcze”, pojęte jako „egzystencjalne algorytmy, których stosowanie pozwala przemierzać z otwartymi oczami struktury społeczne, wchodzić w miejsca ukryte i w prawdziwe relacje” (Żmijewski 2007: 20). Ufam, że teksty zawarte w niniejszym wydaniu „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*” mogą przysłużyć się do ożywczej aktualizacji rozpoznania Żmijewskiego, którego wizję artystycznej algorytmiki utożsamiam właśnie z batesonowskim metalogiem.

Arkadiusz Półtorak

Bibliografia

- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Nowy Jork: Ballantine Books.
- Domańska, E. (2017). *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej. Teksty drugie*, 1.
- Nycz, R. (2017). *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji. Teksty drugie*, 1.
- Skórzyńska, A. (2017). *Praxis i miasto. Ćwiczenia z kulturowych badań angażujących*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Żmijewski, A. (2007). *Stosowane sztuki społeczne. Krytyka polityczna*, 11–12.

Simon Sheikh

List do Jane (Dochodzenie w sprawie pewnej funkcji)¹

Tłumaczenie: Arkadiusz Półtorak

W 1666 roku, za namową Colberta, LeBrun wprowadził praktykę Dyskursu; co miesiąc dzieło z królewskiej kolekcji miało być dyskutowane publicznie przez Académie zebraną w całości. Podczas gdy wcześniej gildie przekazywały instrukcje poprzez praktyczny przykład, teraz instrukcje przybierają formę kodeksu, a oficjalny stenograf jest zatrudniony do przepisywania i późniejszego publikowania przebiegu debat.

Norman Bryson (1981: 32)

Nie mówmy tylko o sztuce. Bo w końcu celem muzeum nie jest tylko rozwijanie uznania dla sztuki, ale rozwijanie uznania dla wartości.

Jane Castleton, a.k.a. Andrea Fraser (1991: 122)

Zrozumienie nigdy nie jest czymkolwiek więcej niż tłumaczeniem, to znaczy podaniem ekwiwalentu tekstu, ale w żadnym wypadku jego przyczyny. Za kartką papieru nie ma nic, żadnego fałszywego dna, które wymaga pracy innej inteligencji, inteligencji eksplikującej; nie ma języka mistrza, nie ma języka, którego słowa i zdania są w stanie przemówić do rozumu słów i zdań tekstu.

Jacques Rancière (1991: 9-10)

W swoim słynnym performansie z 1989 r., *Museum Highlights: A Gallery Talk*, Andrea Fraser wystąpiła jako mediatorka [*docent*²] Jane Castleton, oprowadzając po Filadelfijskim Muzeum Sztuki i jego zbiorach wielu niczego niepodjęziewających gości. Dzieło Fraser zajmuje obecnie znaczące miejsce w historii sztuki jako sztandarowy przykład krytyki instytucjonalnej – a ściślej, tego, co niektórzy nazywają jej „drugą falą” – a także przykład sztuki-usługi (by posłużyć się krytycznym terminem samej Fraser). Jest to wreszcie przełomowe dzieło sztuki wydarzeniowej, które aktualizuje takie koncepcje teoretyczne jak performatywność czy akty mowy.

1 Tekst w wersji oryginalnej (j. ang.) opublikowano w tomie *Curating and Educational Turn*, red. Paul O'Neill i Mick Wilson, Open Editions / De Appel Arts Center, Londyn 2010, s. 61–75. Uprzejmie dziękujemy autorowi za zgodę na tłumaczenie artykułu.

2 Postanowiłem, że będę tłumaczyć angielskie słowo *docent* jako „mediatorka”, gdyż sposób ten wydaje mi się zgodny z wymową tekstu, a zarazem pozwala uniknąć problemów, jakich nastęrczają konotacje polskiej „docentki” [przyp. tłum.]

Persona, w którą wciela się Fraser, aby przeprowadzić swoją krytykę (instytucji, płci i mowy), jest niezwykle istotna. Chodzi tu o rolę mediatorki, a więc kogoś związanego z instytucją w szczególny sposób – „zinstytucjonalizowanego”, by tak rzec – jako przewodniczka dla publiczności, pedagożka, członkini działu edukacyjnego, a nie jako kuratorka czy, tym bardziej, muzealna dozorczyńni.

Mediacja jako medium

Jane Castleton pojawia się po to, aby uczyć i angażować publiczność w imieniu instytucji, zarówno w wąskim znaczeniu – tj. w imieniu konkretnej placówki, Muzeum Filadelfijskiego – jak i w szerszym sensie. Jest również rzeczniczką sztuki jako instytucji oraz jej składowych. Co najważniejsze, nie jest ona jednak twórczynią sztuki ani producentką wiedzy. Z wytworami artystycznej pracy wiąże ją szczególna relacja zakotwiczona zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Jej działanie rozgrywa się po zakończeniu procesu twórczego (który, jak można przypuszczać, ma miejsce w pracowni) i po finalizacji współpracy, a nawet umowy zakupu, pomiędzy artystą a kuratorem (który jest innym przedstawicielem instytucji, zarówno w znaczeniu konkretnym, jak i tym ogólniejszym). Mediatorka wkracza też na wystawę po zakończeniu montażu, kiedy sposób prezentacji artefaktów zyskał już właściwą formę. Pojawia się w chwili upublicznienia i zadumy; w tym samym momencie, w którym publiczność konstituuje się jako **specyficzny** krąg odbiorców, czyli widzowie sztuki. Pod względem przestrzennym umiejscowienie Castleton jest również dość szczególne, a wręcz osobliwe. Stoi ona przed dziełem artysty, pomiędzy dziełem a widzami. W tej pogranicznej pozycji odgrywa podwójną rolę tłumacza i pośrednika. Zapewnia wstęp do dzieła, a co za tym idzie, do instytucji sztuki oraz wiedzy o niej [*art appreciation*]. Jako przedstawicielka muzeum przedstawia publice od wewnątrz jego perspektywę, jej „porządek rzeczy”. Tym samym dyktuje właściwy sposób odbioru sztuki, lecz **jednocześnie** włącza publiczność w obszar wiedzy o samym muzeum.

Jane Castleton jest podmiotem pedagogicznym. Jej pozycja jest pozycją pedagoga i jako taka wpisuje się w szczególne relacje wiedzy i władzy w obrębie muzeum, w ramach specyficznej polityki (która stanowi politykę reprezentacji). Zarazem Castleton wpisuje w te same sieci relacji samych odwiedzających, a czyni to zgodnie z dwoma regułami, które mogą wydawać się sprzeczne. Z jednej strony, przemawia do odwiedzających, ale – w przeciwieństwie do krytyka, innej istotnej postaci pośredniczącej – nie jest rzeczniczką publiki. Przemawia raczej w imieniu samego muzeum. Z tej **instytucjonalnej** perspektywy widzowie jawią się przede wszystkim jako przedmioty dyskursu o sztuce, na podobieństwo wystawianych artefaktów. Mediatorka umiejscawia więc odbiorców pośród przedmiotów wiedzy konstruowanej w muzeum. Z drugiej strony, chociaż rolą przewodniczki jest kształtowanie ciał podatnych na przewodzenie [*docile*], nie jest to jednak funkcja pozbawiona niuansów. Zupełna bierność oprowadzanych ciał nie jest ani mile widziana, ani produktywna; pożądaną jest raczej ich współdziałanie i zaangażowanie. Widzów nakłania

się, by aktywnie uczestniczyli w dystrybucji wiedzy, stając się osobami „rozeznany-mi” w sztuce. Innymi słowy, muszą oni przekroczyć pozycję czysto przedmiotową i stać się podmiotami. Dlatego właśnie mediatorka pozostaje otwarta na pytania. Działa w imieniu muzeum, ale i dla publiczności, oferując, by posłużyć się znów określeniem Fraser, *usługę*:

Świadcząc usługi przewodnika w galeriach i w punkcie informacyjnym, mediator-wolontariusz jest nie tylko osobą, która oprowadza niewielki odsetek zwiedzających; jest on przedstawicielem muzeum. W przeciwieństwie do niewyspecjalizowanego personelu muzeum, z którym widzowie mają kontakt – woźnych, ochroniarzy czy pracowników sklepu z pamiątkami – przewodniczka jest figurą, z którą może utożsamić się głównie biała publiczność z klasy średniej. I w przeciwieństwie do zatrudnionych w muzeum specjalistów, jest ona przedstawicielką muzealnego sektora wolontariatu (Fraser 1991: 107).

Mediacja jest usługą dla publiczności, częścią tego, co czyni muzeum miejscem publicznym. Edukowanie odwiedzających, ich oprowadzanie czy informacja, to – obok samego dostępu do przestrzeni wystawowych muzeum i wystawionych dzieł – właśnie usługi publiczne (warto jednak pamiętać, że istnieją niepubliczne przestrzenie muzeum, takie jak biura, warsztaty, magazyny itp.). W istocie usługa ta polega na zapewnieniu innego dostępu do dzieł niż ten, który zwiedzający uzyskałby, spędzając w muzeum czas samodzielnie. Chodzi tu o dyskursywne wprowadzenie; wtajemniczenie w interpretację dzieł i kryteria ich oceny, a zwłaszcza odczytania oraz kryteria „właściwe” – nawet jeśli te nie zostały skodyfikowane. Zawsze chodzi o coś więcej niż tylko patrzenie. O patrzenie „sprawiedliwe”, patrzenie w „odpowiedni” sposób, o robienie tego dobrze, a nie źle. Wykonawcom tej usługi przyświeca założenie, że istnieją rzeczy, których nie można zobaczyć bez wprowadzenia; że pewna wiedza – właściwy pogląd, a nawet właściwy „punkt widzenia” – powinna być przekazana publiczności przez instytucję przy udziale mediatorów i pedagogikę w jej rozlicznych formach czy mediach.

Muzeum pośredniczy, a pedagogika uosobiona w figurze przewodniczki nie jest ledwie drugorzędną funkcją instytucji. Jest dla niej wręcz konstytutywna. Stanowi narzędzie, dzięki któremu muzeum ustanawia podmioty oraz przedmioty swojego dyskursu. Muzeum – a tym samym kuratorstwo – wpisuje zarówno podmioty, jak i przedmioty w swoiste relacje władzy i wiedzy, w mechanizmy transferu wiedzy oraz koordynacji pragnień i sprawczości, które określa się jako edukację, rozrywkę, narrację i informację (funkcje tyleż komplementarne, co mogące przeczyć sobie)³. Mówiąc prościej, muzealnictwo i działania wystawiennicze można potraktować jako praktyki pedagogiczne już w punkcie wyjścia, zawsze i nieodwrotnie. Dowodził tego między innymi Tony Bennett w swojej analizie historii muzeów i tego, co nazywa „kompleksem wystawienniczym” (Bennett 1996: 81–112). Nawiązując do sugestii

3 W rzeczy samej, zestawienie relacji między nimi jest zadaniem każdej refleksyjnej praktyki kuratorskiej i tym, co powinno być nauczane w niezliczonych już programach kształcenia kuratorów. Te kuratorskie programy szkoleniowe są na swój sposób także przejawami pedagogicznego zwrotu w kuratorstwie, jak również profesjonalizacji tej dziedziny.

Douglasa Crimpa, że muzeum powinno być postrzegane jako przestrzeń dyscyplinarna w znaczeniu proponowanym przez Foucaulta, Bennett położył nacisk nie tylko na porządek ciał, ale także na ten, który osiąga się poprzez oświecanie umysłów. Jak przekonywał, w przestrzeni ekspozycyjnej dyscyplina nie idzie w parze z karą, lecz z pedagogiką – muzeum to panoptikon i panorama w jednym, przestrzeń nadzoru i spektaklu zarazem. Nie sprawuje swojej władzy poprzez przymus, ale poprzez perswazję. Wraz z narodzinami kompleksu wystawienniczego ujawniła się „władza, której celem było wywieranie efektu retorycznego poprzez reprezentację inności raczej niż jakiegokolwiek efekty dyscyplinarne” (Bennett 1996: 89).

Już od zarania kompleksu wystawienniczego właściwy sposób widzenia miał być narzucany widzom nie siłą, ale poprzez narracyjną przyjemność – udzielenie im dostępu do perspektywy spojrzenia władzy. Oznaczało to, w istocie, upodmiotowienie widzów poprzez nasycenie ich wiedzą i umiejscowienie ich w ramach wielkich narracji państwa narodowego i cywilizacji zachodniej. Dyskurs muzeum jawi się w tym świetle jako dyskurs kultywacji, ale także korekcyjnej wizji, co można zaobserwować od wczesnego akademizmu XVII-wiecznej Francji po dzisiejsze wieloaspektowe i refleksyjne instytucje sztuki z ich konfluencją spektaklu i edukacji, narodowej historii i wielokulturowego internacjonalizmu. Kompleks wystawienniczy – z jego niezliczonymi dyscyplinami, funkcjami oraz technikami kuratorskimi – jest z definicji pedagogiczny. Funkcja pedagogiczna nie jest zaledwie czymś przynależnym działom edukacji, które wyodrębnia się zwłaszcza w dużych instytucjach publicznych. W rzeczywistości istnienie takich działów można postrzegać jako względne *novum* i przejaw stopniowej specjalizacji muzealników, obok powstawania osobnych zespołów kuratorskich i tych odpowiedzialnych za programy publiczne. Proces ów świadczy o korporyzacji omawianych placówek – widocznej w ich administracyjnej strukturze oraz kierunkowych strategiach zarządzania – jak i o szczególnym podziale postrzegalnego w sensie estetycznym i filozoficznym. Być może obecny podział pracy w kulturalnych instytucjach, jak i czasowa nieciągłość pomiędzy procesami produkcji oraz odbioru sztuki – zarysowana powyżej w odniesieniu do roli mediatorki – wskazują w rzeczywistości na to, że kluczowy związek między tym, co wystawiennicze, a tym, co pedagogiczne, został w ostatnich dekadach zerwany. Czy zatem pedagogiczny „zwrot” we współczesnym kuratorstwie nie jest raczej powrotem?

Dwie retoryki

Powyższe pytanie można ująć w inny sposób. Jak mamy rozumieć rolę działów edukacji w instytucjach sztuki, jeśli tworzenie wystaw jest samo w sobie przedsięwzięciem o charakterze pedagogicznym? Czy zakładanie tych działów to kwestia „edukacji na temat edukacji”, a jeśli tak, to co taka formuła mogłaby właściwie oznaczać? I dalej, jeżeli wystawiennictwo jest rzeczywiście przedsięwzięciem edukacyjnym, to czy pewne założenia pedagogiczne podszycają nieodzownie metodykę kuratorstwa

i stoją u podstaw jego rozwoju, czy też edukacyjna funkcja wystaw pozostaje w nich tylko implikowana przez nawiązania do pewnych tematów i kontekstów? Czy artykulacje technik kuratorskich – a więc narracyjność i uprzedmiotowienie podmiotów, obiektów oraz ich relacji – kształtują implicytną pedagogikę wystawiennictwa? Ponieważ pytania te nie są retoryczne, lecz zanurzone w *praxis*, zasługują one na odpowiednie rozwinięcie i krytyczną refleksję.

Wyrażenie „edukacja na temat edukacji” może sugerować, że wkraczamy w obszar metarefleksji o pedagogice i kuratorstwie, podczas gdy w myśl współczesnego zarządzania kulturą edukacja uchodzi za zbyteczny dodatek do działalności muzeum – służba publiczna ulega bowiem przekształceniu w korporacyjną obsługę. Wbrew owej tendencji przyjmuję jednak, że kategoria „edukacji o edukacji” może służyć za podstawę dla spekulatywnej refleksji, a w szczególności dla praktyki artystycznej. Dowodzi tego transpozycja przewodniczki w estetyczny obiekt pożądania, jakiej dokonała Fraser, a także najnowsze koncepcje paraedukacji i partycypacji, rozwijane przez takich artystów jak Sarah Pierce i Jorge Menna Barretta⁴. Jak pokazała interwencja Andrei Fraser, edukowanie publiczności w zakresie wystawieni- niczych przejawów wiedzy i wartościowania jest środkiem kontroli nad językiem dyskusji o sztuce, jeśli nie nad językiem samej sztuki.

Rzeczywiście, może – chociaż nie musi – istnieć różnica, a nawet głębokie poróżnienie pomiędzy językiem „o sztuce” a językiem (czyli retoryką, artykulacją i pedagogiką) należnym dziełom sztuki i samym artystom. Jak poucza Fraser w cytowanym wyżej tekście o *Museum Highlights* (swej meta-wypowiedzi o języku lub „pouczeniu o edukacji”), przewodniczka muzealna istnieje po to, by reprezentować określone interesy klasowe, ale także po to, by umożliwiać dojście do głosu klasowym aspiracjom. Jane Castleton jest wolontariuszką, reprezentującą zarówno

4 „Paraedukacja” odnosi się [w ujęciu S. Pierce – przyp. tłum.] do organizowanych oddolnie grup czytelniczych i spotkań, które odbywają się w ramach wystawy, ale za punkt wyjścia przyjmują problemy i zainteresowania, które mogą leżeć poza obrębem wystawy jako takiej. Czerpie z kilku prostych zasad angażowania oraz idei edukacyjnych takich pisarzy-edukatorów jak Noam Chomsky, Paulo Freire i Ivan Illich. Grupy zainteresowanych otrzymują dostęp do przestrzeni [instytucjonalnej], ich członkowie nie występują jako reprezentanci stałych pozycji czy organizacji i są samowystarczalne, przynajmniej na początku. Naczelną zasadą jest dla nich samoksztalcenie. (zob. Pierce 2006). Pracujący w Brazylii Jorge Menna Barretta w swoich projektach partycypacyjnych również wykorzystuje przestrzeń wystawienniczą jako przestrzeń społecznych interakcji. Jedną z metod jest stworzenie w ramach wystawy miejsca do refleksji, które pozwala na bardziej nieformalną mediację, tak zwanej *Café Educativo*. Jest to kawiarnia na terenie wystawy, gdzie publiczność może napić się czegoś, zrelaksować się, ale zyskuje również dostęp do czasopism, filmów, komputerów i innych „materiałów mediacyjnych” (zarówno bezpośrednio związanych z wystawą, jak i niezwiązanych z nią). Interakcja z tym materiałem nie zależy więc wprost od dyskursu mediatorów. Różnica między tego rodzaju kawiarnią a podobnymi obiektami polega na tym, że personel posiada wykształcenie i umiejętność rozmawiania o sztuce w ogóle i konkretnej wystawie, a także związanych z nimi kwestiach kulturowych i społecznych. Stąd właśnie nazwa *Café Educativo*. Innymi słowy, pracownicy kawiarni są również „współpracownikami”, są przeszkoleni tak samo jak inni mediatorzy i mogą w nieformalny sposób zaangażować się w rozmowę z publicznością.

muzeum (bezpośrednio), jak i publiczność (pośrednio). Kontakt z tą ostatnią może poszukiwać na mocy utożsamienia, ale i dzięki aspiracjom właśnie. Jej odbiorcy chcą wiedzieć to, co wie ona – chodzi przecież o wiedzę, którą dysponuje władza; zarazem pożądaną i osiągalną. Jako przewodniczka Jane Castleton jest ekspertką, ale jako wolontariuszka jest również amatorką (w pozytywnym znaczeniu tego słowa, czyli entuzjastką). Jest zatem znacznie bliżej świata życia i doświadczeń publiczności niż, powiedzmy, kurator czy artysta. Wydaje się reprezentantką „nas-widzów”, a nie tylko przedstawicielką „ich” – instytucji, muzeum. W istocie każdy może „wejść w jej buty”, zająć jej pozycję podmiotową, i dlatego to ona, a nie kurator, oprowadza po wystawie czy kolekcji. Kuratorzy wolą zapewne oprowadzać innych profesjonalistów na branżowych premierach, a także – w ramach *fundraisingu* – potencjalnych i obecnych sponsorów muzeum. W obu przypadkach – kuratora i przewodniczki – chodzi jednak o przejmujące mówienie „ponad” dziełami, a nie „u ich boku”. W grę wchodzi ironiczna hierarchia języka, głos instytucji ponad dziełami sztuki, artystami, ich czasami i kontekstami. Jak napisał kiedyś Robert Smithson, wskazując na determinujący charakter języka muzeów, „funkcją strażnika-kuratora jest oddzielenie sztuki od reszty społeczeństwa” (Smithson 1996: 154–155).

Komentarz Smithsona został pierwotnie wygłoszony jako jego kontrybucja dla Documenta 5 w 1972 roku (prawdopodobnie pierwszej dużej międzynarodowej wystawy, w której sylwetka głównego kuratora, Haralda Szeemana, została uwypuklona w szczególny sposób), a tematem tej wypowiedzi był oczywiście język kuratorski (ujawniający się już w selekcji prac i aranżacji). To prowadzi nas do istotnej kwestii – pytania o możliwość **utożsamienia** wystawiennictwa z edukacją, a kuratorstwa z pedagogiką. W jego kontekście nasuwa się myśl, że edukacja jest nieodłącznym aspektem wystawienniczych trybów adresowania, jako że integralnym ich elementem jest umiejscawianie podmiotów i obiektów w ramach specyficznej sytuacji, narracji czy nawet zbiorowości jak naród. Edukacyjny potencjał wystaw opisać można na dwa sposoby – zgodnie z retoryką mediacji i retoryką kuratorską. Te dwie retoryki są oddzielone poprzez warunki instytucjonalnej hierarchii, podział pracy i specyfikę przestrzennej oraz czasowej lokalizacji, ale, co ważne, nie rozgranicza ich funkcjonalność czy przynależność do określonej ideologii. Obie retoryki mogą – ale nie muszą – nadpisywać nowe znaczenia nad dziełami i kontekstem ich powstania. Warto zaznaczyć też, że to tylko dwa języki z wielu możliwych. Widziana ze współczesnej perspektywy, wyraźnie antykuratorska krytyka instytucjonalna Smithsona wydaje się zbyt dydaktyczna i nachylona ideologicznie (choć Smithson słusznie postrzega sceptycyzm wobec władzy muzeum i kuratorskiego autorytetu, nigdy nie kwestionuje on autorskiego autorytetu artystów w taki sposób, w jaki czyni to w swojej twórczości na przykład Fraser). W obecnej chwili wzrasta tymczasem znaczenie innych antagonizmów [niż ten pomiędzy artystami i „strażnikami-kuratorami”, który uwypukla Smithson – przyp. tłum.], w tym właśnie powszechnego w dzisiejszych instytucjach napięcia pomiędzy praktyką mediacji a procesem kuratorskim, które stanowi niefortunną konsekwencję specjalizacji i podziałów wynikających z technik

zarządzania. Procesy, które powinny być co najmniej równoległe, w dzisiejszych warunkach zbyt często stają się sprzeczne, a co za tym idzie – kontrproduktywne. Zwrot pedagogiczny, czy też edukacyjny, jest w najlepszym razie próbą ponownego połączenia tych procesów i odzyskania tego, co zostało utracone w wyniku podziału. Najbardziej ambitne przejawy owego zwrotu stają się próbami przekierowania obu omawianych procesów w stronę nowej autorefleksyjności, nowej autokrytyki, a nawet – co więcej – w stronę nowego gospodarowania „tym, co publiczne” i odnowienia sposobu, w jaki konstytuuje się i opisuje różne „publiczności”.

Istnieją antagonizmy inne niż te, które mogą pojawić się między artystą a kuratorem, a także między intencjami kuratorskimi a praktycznymi aspektami mediacji – jak to między wystawianymi dziełami sztuki nowoczesnej i współczesnej a ich (obecnymi i nieobecnymi) widzami. W ramach mediacji i kuratorstwa oraz ich zbiegu pedagogika nie zawsze osiąga swój cel, ponieważ aktywizowane podmioty nie zawsze są responsywne lub gotowe do przyjęcia odpowiedzialności za swój współudział, a przy tym nie zawsze zadowolone z tego, w jaki sposób są angażowane i reprezentowane. W spotkaniu z dziełem sztuki i muzealnymi pośrednikami – z prezentacją i reprezentacją – mogą przyjąć wręcz postawę buntowniczą. Warto podkreślić jednak, że, aby móc mówić o sobie jako „publiczności”, potrzebny jest tylko najmniejszy stopień uczestnictwa; wystarczy, że jest się obecnym w przestrzeni i czasie wydarzenia. Stąd tak wielkie zaabsorbowanie statystykami uczestników i rozliczaniem liczby słuchaczy lub „obecności publicznej” w warunkach współczesnej demokracji, autoryzacją i postrzeganą prawomocnością tej ostatniej. Podmioty mogą zanegować mediację bezpośrednio, odmawiając pojawienia się, a tym samym odmawiając stania się – choćby nominalnie – „publiką”. Czy to w wyborach do parlamentu, czy w muzeach, nieobecność może być aktem odmowy. Rzuca to światło na liczne programy rozwoju publiczności, realizowane w instytucjach sztuki ze względu na żądania polityczne. Muzea pośredniczą w przekazywaniu wielkiej sztuki grupom społecznym, które z tego czy innego powodu nie czują się adresatami sztuki, nie uznają siebie za reprezentowane przez instytucję i jej wartości, a nawet czują się wykluczone przez sztukę i jej instytucje.

Pedagogika i problem błędnego rozpoznania

To, czy wspomniane wykluczenia są aktywne czy bierne, postrzegane czy rzeczywiste, nie jest tu najważniejsze. Wystarczy powiedzieć, że „tego, co pedagogiczne” nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od produkcji artystycznych czy polityk instytucjonalnych. Należy raczej dostrzec jego obecność w sposobie zwracania się do odbiorców, który aktywnie wytwarza publiczność i wspólnoty konstytutywne [*constitutencies*⁵], na dobre i na złe, w najróżniejszych kontekstach – od przejawów tak

5 Dwa terminy pojawiające się w niniejszym podrozdziale – *constituencies* oraz *insti-tuting* – tłumaczę w taki sposób, aby uwydatnić ich związek z teorią władzy konstytutywnej Antonia Negriego („instytuować”, dla przykładu, wiąże ze sobą słowa „instytucjonalizować” i „konstytuować”, choć w dużo mniej zgrabny sposób niż angielskie *to institute*). Badacze jak

zwanego populizmu po tak zwane społecznie zaangażowane praktyki artystyczne. Kuratorstwo nie może być wyraźnie oddzielane od procesu mediacji. Programy rozwoju publiczności nigdy nie będą zaś mogły dotrzeć w przekonujący sposób do odbiorców i nigdy nie będą adekwatne w sensie politycznej podmiotowości i sprawczości bez (ponownego) rozważenia złożoności *praxis*, która polega na tworzeniu wystaw i „instytuowaniu” [*„instituting”*] – wystawa nie prezentuje tylko dzieł sztuki, lecz reprezentuje także podmioty społeczne. Umieszcawia ona widzów w specyficznej relacji do dzieł i narracji, i wytwarza publiczność, a więc relację, która jest jednocześnie społeczna i estetyczna. Jeżeli rzeczywiście wystawy zawsze pełniły rolę pedagogiczną – i nawet jeśli o tej roli często zapominano – to jest to również rola **historyczna**. Historia wystaw jest również historią specyficznych i zmieniających się sposobów pedagogiki, zmieniających się pozycji podmiotowych i produkcji podmiotowości. Podczas gdy na przestrzeni historii wystawy starały się wytworzyć (narodowego) obywatela, a także, zwłaszcza od XIX wieku, specyficzny mieszczański podmiot-rozum – co motywowało silną skłonność do dyscyplinowania – dziś pedagogika wystawiennictwa musi brać pod uwagę fragmentację publiczności. Współczesne wystawiennictwo i nieodłączna pedagogika muszą zaakceptować fakt, że nie istnieje jednolita publiczność, a jedynie szereg możliwych formacji publicznych, które czasami są do siebie dopasowane, ale równie często opozycyjne względem siebie i wielkich narracji państwowych – tak, w istocie, opozycyjne wobec ideologicznych aparatów państwowych, takich jak samo muzeum publiczne. Podobnie, muzeum (a wraz z nim wystawa) nie jest już centralną i centralizującą przestrzenią, w której artykułuje się narodowe narracje, jaką zapewne było w okresie nowożytnym. Dotyczy to nawet sytuacji, w których wystawa stara się działać jak medium masowe, jak w przypadku megamuzeów i wielkoskalowych pokazów typu *blockbuster*. Takie modyfikacje i modulacje [sfer publicznych i kontrapublicznych – przyp. tłum.] muszą być brane pod uwagę we współczesnych projektach i w dążeniu do wytworzenia publiczności poprzez wystawy. Trzeba sformułować inne narracje i sposoby zwracania się, zarówno polityczne, jak i społeczne, jeśli prawdziwym zamiarem jest dotarcie do innych grup i wytworzenie innych tematów, a nie tylko opowiadanie tych samych starych historii nowymi słowami. Dopiero wtedy można rozpocząć dyskusję na temat polityki pedagogiki; tylko w takich okolicznościach możemy uczciwie pytać o to, czy muzealne pedagogiki służą dyscyplinie czy emancypacji, postępowi czy regresji, i w świetle jakich kryteriów należy dochodzić odpowiedzi na te pytania oraz wymieniać powiązane poglądy.

W międzyczasie jednak alienacja wynikająca z wypaczonych przedstawień [*misrepresentation*] ujawnia swoje oblicze nie tylko w braku zainteresowania i (domniemanej) bierności widzów wobec sztuki i instytucji, ale także w pogardzie dla sztuki współczesnej i jej (domniemanych) wspólnot konstytutywnych czy wartości,

Simon Sheikh czy Gerald Raunig podkreślają często, że postoperaistyczne inspiracje odgrywają dużą rolę w zwrocie edukacyjnym oraz społecznym w sztuce, jak i eksperymentalnym instytucjonalizmie. Por. Raunig 2009: 3–12.

w bezpośrednich konfliktach i konfrontacjach, od szyderczych uwag po krzyki. Wpływ tej alienacji zaznacza się jednak nie tylko na poziomie jednostkowych decyzji, by zbojkotować instytucjonalną mediację w najwęższym sensie (oprowadzanie itp.), ale także na poziomie reprezentacji w mediach masowych. Jest to alienacja, która zyskała specyficzny wydźwięk nawet w masowych ruchach, które w epoce postmodernizmu zyskują coraz większą siłę polityczną. O ile w okresie historycznego modernizmu (mniej więcej od połowy XIX do połowy XX wieku) istniały znaczące platformy antymodernistyczne, o tyle obecnie takie postawy są wręcz integralną częścią powszedniej polityki partyjnej, nawet jeśli widoczne pozostają głównie na prawym krańcu politycznego spektrum. Sztuka współczesna i jej struktury wspierające są postrzegane nie tylko jako kosztowne, ale i zbędne – jako wątpliwa forma służby publicznej. Argumentuje się, że sztuka współczesna jest trudna do zrozumienia, z gruntu elitarna i stoi w opozycji do „prawdziwych” ludzi i ich „prawdziwych” wartości. Co więcej, jest ona postrzegana jako antynarodowa, a zatem nie jest warta finansowania przez państwo; jest interpretowana jako coś, co nie leży w interesie narodowym. Jest to postawa, którą modernistyczni myśliciele, tacy jak Adorno, uznawali za „filisterską”; niedawno termin ten został przywołany ponownie przez Dave’a Beecha i Johna Robertsa w ramach „kontrowersji filisterskiej”, przy czym filisterstwu przyznano pozytywny status, a przynajmniej zwrócono na niego większą uwagę jako na nieuniknione „inne” lub aporię sztuki (Beech, Roberts 2002). Co ciekawe, Beech i Roberts postrzegają filistynizm jako potencjalny akt oporu w tym, co zasadniczo jest kulturową odsłoną walką klasowej i z tej perspektywy próbują pisać na nowo historię debaty o napięciach pomiędzy kulturą wysoką i niską. Autorzy kwestionują coś, co nazywają „nową estetyką” lewicy, czyli jej ciągłą wiarę w maksymy wysokiej sztuki modernistycznej i jej oświecającą, jeśli nie wprost emancypacyjną, politykę [otwierania nowych poznawczych, egzystencjalnych – przyp. tłum.] możliwości. Zamiast tego, Beech i Roberts odnajdują polityczną sprawczość i emancypację w przyjemnościach kultury „masowej” i „niskiej”; w tym, co moglibyśmy nazwać kulturą fanowską, czyli strategiach (nad)identyfikacji ustanawianych raczej poprzez dobrowolną autokreację niż przez dyscyplinarne wytwarzanie podmiotu związane z kryterium „dobrego smaku” i ustalonym kanonem (modernistycznej) kultury. Słusznie krytykują przy tym (być może nawet samokrytycznie) lewicową teorię kultury, niemniej jednak, podobnie jak Smithson, w swojej krytyce nie celują oni wprost w modernistyczne strategie artystyczne *per se*, a jedynie w teorię estetyczną.

W ostateczności, czy antymodernizm lub filistynizm, jest zawsze już tylko reakcją? Antymodernizm – czy to oceniany przez teoretyków jako wstecznictwo, czy jako forma uzasadnionego oporu – jest postrzegany raczej jako styl odbioru niż produkcji, jako efekt pozostawiania na końcu wadliwej linii komunikacji. Bywa, że interpretuje się go jako nieudaną formę pedagogiki, a czasem, co więcej, filistynizm sytuuje się – sugerując jak gdyby, że pewne podmioty nie mieszczą się w domenę oświeconej wiedzy – poza zasięgiem pedagogiki w ogóle. Co jednak, jeśli filisterska

negacja jest w istocie stymulowana przez nowoczesne tryby adresowania, a nawet – jeśli jest ona w istocie wymaganą reakcją? Co począć, jeśli, innymi słowy, program ideowy sztuki jest wyraźnie antypedagogiczny? I nie mam tu wcale na myśli prowokacyjnych czy transgresyjnych praktyk artystycznych, które – choć nigdy nie można tego otwarcie przyznać – mają wyraźnie pedagogiczne zaplecze, choć pod postacią wysoce redukcyjnej dialektyki. Prowokator zawsze dąży do odsłonięcia granic, udowodnienia racji, nawet jeśli tą racją jest tylko to, że każdego można sprowokować, jeśli się go wystarczająco mocno naciska (wow!). Myślę tu raczej o modernistycznych tradycjach nieuchwytności i postaw wrogich językowi, zarówno w ich dekonstrukcyjnych, jak i romantycznych odmianach, na przykład dadaizmie i ekspresjonistycznym abstrakcjonizmie (by posłużyć się moją własną redukcyjną dialektyką). W przypadku tych podejść, a także ich współczesnych permutacji, nigdy nie ma żadnego wyjaśnienia, nigdy nie ma dyskursu do przedyskutowania. Wręcz przeciwnie, postawy te kontestują założenie, że język czy dyskurs może zaoferować trwałą podporę [dla doświadczenia czy myśli – przyp. tłum.], albo też próbują istnieć poza językiem lub przynajmniej lingwistyką (co widać, gdy język „artystyczny” lub „malarzski” próbuje się przeciwstawiać temu, którym zajmuje się właśnie lingwistyka). Takie tendencje oszukańczo pozwalają artystom odciąć się od polityki i etyki obrazu, przekonując – i tym samym powielając najsłabszą z wymówek w (post)nowoczesnym słowniku sztuki – że dzieło „znaczy to, co chcesz, żeby znaczyło”. Przyznanie, że odczytanie dzieła ostatecznie nie może być kontrolowane przez jego twórcę, nie może samo w sobie oznaczać, że autor nie ponosi żadnej odpowiedzialności! Śmierć artysty/autora nie oznacza automatycznie narodzin odbiorcy, choćby dlatego, że odbiorca automatycznie zostaje wpętany w grę znaczeń prowadzoną w procesie recepcji, a czasem i on może polec, dławiąc się w ciasnej pętli komentarza.

Polityka pedagogiki

Odrzucenie znaczenia lub publiczności przez autora, **jak również** odrzucenie przez widza (nowoczesnej) sztuki **jako** sztuki (w sensie uniwersalnym) lub wielkich narracji jako nieadekwatnych, nie-dość-inkluzywnych reprezentacji i tożsamości, to wszystko postawy polityczne. Jako takie, wysycane są znaczeniem przez konflikty, sprzeczne pragnienia oraz próby ich przekierowania. Mają swoje manifestacje regresywne i/lub progresywne, dyscyplinarne i/lub emancypacyjne, i tak dalej. Tak więc, mówiąc o pedagogice, o „zwrotach edukacyjnych”, mówimy o polityce – w dodatku nie tylko polityce czytania i reprezentacji, ale także obiegu i produkcji. W rzeczy samej, można by napisać wiele tomów analizujących nowoczesną historię sztuki pod kątem relacji do widza i do pedagogiki, na wzór Briana O’Doherty’ego, który w swoim tomie *Inside the White Cube* przepisał historię sztuki nowoczesnej, za punkt wyjścia biorąc specyficzne wykorzystanie przestrzeni przez modernizm (O’Doherty 1986) Czymże była sztuka konceptualna, jeśli nie zwrotem pedagogicznym, zarówno

w technikach prezentacji sztuki, jak i w filozofii estetyki⁶? Jednocześnie w obrębie teorii estetycznej istnieje jednak antypedagogiczny impuls, który kształtował praktyki konceptualne. Weźmy pod uwagę trzy wpływowe eseje z okresu konceptualizmu – *Poetykę dzieła otwartego* (1959) Umberta Eco, *Przeciw interpretacji* (1964) Susan Sontag i *Śmierć autora* (1967) Rolanda Barthes’a – z których każdy przedstawia różne sposoby na obalenie władzy dyskursu, znajdując wyzwolenie w otwartości, milczeniu, a nawet śmierci. W przypadku Eco i Barthes’a główny nacisk położony jest na rolę czytelnika, przy czym Eco uznaje konkretne praktyki artystyczne za pouczające i produktywne w cementowaniu [poetyki – przyp. tłum.] otwartości (Eco 1979: 47–66). Próba Sontag jest bardziej zastanawiająca; jej tekst dotyczy w istocie roli krytyka, który został już przywołany w niniejszym tekście jako wielka figura mediatora. Sontag stara się osiągnąć coś, co na pozór wydaje się niemożliwe; stara się bowiem usunąć funkcję pedagogiczną z roli krytyka. Choć być może nie jest to niemożliwe zupełnie, autorka konstruuje jednak wysoce paradoksalną figurę – **pedagoga zwróconego przeciwko pedagogice** (Sontag 1966: 3–14).

Heroiczną figurę antypedagoga spotykamy również w filozofii Jacques’a Rancière’a, dziś tak istotnej dla dyskursu o sztuce. Antypedagogiczny pedagog jest tematem książki *Le Maître ignorant* [*The Ignorant Schoolmaster*] – historii Josepha Jacotota, francuskiego nauczyciela na wygnaniu, który na początku XIX wieku odkrył, że może uczyć holenderskich uczniów francuskiego, nie znając ani słowa w ich języku, i *vice versa*. Zamiast hierarchicznej dystrybucji wiedzy od mistrza do podległych mu uczniów, tym razem mistrz zdefiniował się poprzez swoją ignorancję, a tym samym emancypację, zapobiegając tym samym stulifikacji studentów. Rancière określa ten sposób postępowania jako uniwersalne nauczanie, oparte na idei, że wszyscy jesteśmy równi, a tym samym zdolni na różne sposoby: „Uniwersalne nauczanie jest przede wszystkim powszechną weryfikacją podobieństwa tego, co mogą zrobić wszyscy wyemancypowani; wszyscy ci, którzy postanowili myśleć o sobie jako o ludziach takich samych jak wszyscy inni” (Rancière 1991: 41). Nie jest to zatem żadna prawdziwa metoda nauczania, żadna pedagogika, żaden model eksplikacyjny, ale radykalne zerwanie z dystrybucją wiedzy oraz kręgami władzy i bezsilności. Jest to raczej metoda **artystyczna**: „Ja też, jestem malarzem!” – wykrzykuje filozof, najwyraźniej naśladując Josepha Beuysa. Ale, skoro wysuwa on takie roszczenia wobec roli artysty, trudno nie zastanawiać się, czy niektórzy z jego obecnych zwolenników – tacy jak Thomas Hirschhorn i Liam Gillick – naprawdę podążają za Rancière, gdy ten twierdzi, że artyści potrzebują równości tak, jak pedagodzy potrzebują nierówności, albo że prawdziwa emancypacja unicestwi wszelkie różnice między artystami i nie-artystami, a nawet wszelką wiedzę ekspercką. Jest to oczywiście najbardziej radykalna manifestacja antypedagogicznego impulsu w dorobku autora i przejaw

6 Postać Jane Castleton pojawia się w ramach drugiej fali krytyki instytucjonalnej, ale mediator-przewodnik był bodaj jedynym funkcjonariuszem muzeum, którego Marcel Broodthaers nie uprzestrzenił w swoich przełomowych instalacjach (prawdopodobnie dlatego, że nie można było tej roli przetworzyć w instalację, lecz trzeba było ją odegrać). Pracę Andrei Fraser można postrzegać jako kontynuację pracy Broodthaersa w innym medium.

o wiele silniejszego nacisku na równość jako podstawową wartość, niż wynikałoby z pobieżnej lektury późniejszej *Polityki estetyki*.

We wcześniejszej książce Rancière opisuje, w jaki sposób Jacotot osiąga swój pedagogiczny cel dzięki lekturze powieści – czyli przy pomocy artystycznej ekspresji – ale jednocześnie wskazuje, że mogłaby to być jakakolwiek inna książka. Lecz czy tak jest naprawdę? Czy języka francuskiego można by się nauczyć z książki, która nie miałaby tak wyraźnej narracji, jak ta, którą znajdziemy w *Télémaque*, owej klasycznej powieści, z której korzystał Jacotot? Co by się stało, gdybyśmy zamiast tego zamienili ją na dzieło kwintesencyjnie modernistyczne, powiedzmy tłumaczenie *Finneganów trenu*? Czy z tego dzieła można by się nauczyć francuskiego, czy też raczej jego lektura prowadziłaby do zupełnie innych wyobrażeń o języku? Książka, każda książka, z pewnością uwiecznia pracę artykulacji; z pewnością sytuuje swojego czytelnika w relacjach, które są zarówno pedagogiczne, jak i narracyjne, literackie, estetyczne i tak dalej. Nie chodzi o to, że książka wymaga wyjaśnień i poszukiwań jako uzupełnienia; nie chodzi o to, że książka przekazuje jakąś treść z powodzeniem lub bez powodzenia; nie chodzi o to, czy jest pouczająca czy dekonstrukcyjna, ale raczej o to, że zawsze jest już w pełni zanurzona w tych nieczystościach. Książka, czy dowolne dzieło sztuki, musi być stale formułowana i przeformułowywana w odniesieniu do konkretnej polityki pedagogicznej. Musimy zapytać, w jaki sposób to, co pedagogiczne, może zostać przekształcone przez to, co estetyczne, i na odwrót. Musimy zatem spróbować zaangażować edukatorów w kwestie estetyki i produkcji, zaangażować kuratorów w problemy mediacji i traktować modele edukacyjne jako sposoby zwracania się do odbiorców na równi z tworzeniem wystaw. W kolejnym kroku musimy wypracować własne modele działania; praktyki „instytuujące” raczej niż instytucjonalne; modele pedagogiki emancypacyjnej, a nie dyscyplinarnej. Takie emancypacyjne pedagogiki muszą pracować na rzecz innej konstrukcji tego, co społeczne, która może obejmować doświadczenia ludzi ze sztuką, jak i te z nią niezwiązane. To ustanowienie będzie serią dialogów i dyskusji bez końca i bez rozstrzygnięcia – raczej rozszerzeniem postawionych pytań niż ich uproszczeniem czy wręcz zamknięciem. Potrzebujemy nie tylko zwrotu edukacyjnego czy pedagogicznego, ale raczej zwrotu w pedagogice.

Bibliografia

- Beech, D., Roberts, J. (2002). *The Philistine Controversy*. Nowy Jork – Londyn: Verso.
- Bennett, T. (1996). *The Exhibitionary Complex*. W: Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, and Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*. Nowy Jork – Londyn: Routledge.
- Bryson, N. (1981). *Word and Image — French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1979). *The Poetics of the Open Work*. W: tegoż, *The Role of the Reader*, tłum. F. Jameson i in. Bloomington IN: Indiana University Press.
- Fraser, A. (1991). Museum Highlights: A Gallery Talk. *October*, 57.

Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster – Five lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford CA: Stanford University Press.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube*. San Francisco: The Lapis Press.

Pierce, S. (2006). *The Paraeducational Department*. Belfast: Interface.

Smithson, R. (1996). 'Cultural Confinement'. *The Collected Writings*. Berkeley CA – Londyn: University of California Press.

Sontag, S. (1966). *Against Interpretation*. Nowy Jork: Farrar Giroux and Strauss.

Abstrakt

W eseistycznym tekście autor rozwija oryginalne ujęcie zwrotu pedagogicznego czy edukacyjnego w sztukach i kuratorstwie. Posiłkując się interpretacjami prac artystycznych (jak *Museum Highlights: A Gallery Talk* Andrei Fraser 1991), wiedzą historyczną oraz analizami pojęć teoretycznych, autor przekonuje, że omawiany zwrot stanowił swoistą odpowiedź na przemiany muzeów w dobie późnego kapitalizmu, w tym na pogłębiającą się specjalizację pracy muzealników. Postuluje też, że związek pomiędzy praktykami wystawienniczymi oraz pedagogiką nie jest wcale *novum* w historii sztuki, lecz stanowi relację konstytutywną dla sztuki nowoczesnej od samego jej zarania.

Słowa kluczowe: zwrot edukacyjny, pedagogika, kuratorstwo, krytyka instytucjonalna, sztuka współczesna

Martyna Nowicka-Wojnowska

Chybiając do celu.

Uwagi o niezrealizowanych projektach muzeów

W 2015 roku podjęłam się tłumaczenia *Krótkiej historii kuratorstwa* Hansa Ulricha Obrista. W książce tej, złożonej z wywiadów z jedenaściorzgiem kuratorek i kuratorów, których praktyki ukształtowały współczesne rozumienie tego zawodu, moją uwagę zwróciło pytanie łączące wszystkie rozmowy, a mianowicie – pytanie o niezrealizowane projekty. Kiedy, już po przetłumaczeniu książki, przygotowywałam się do rozmowy z jej autorem, przekonałam się, że to pytanie powraca właściwie we wszystkich przeprowadzanych przez niego wywiadach, niezależnie od tego, czy jego rozmówcami są artyści, architekci czy kuratorzy (Obrist 2020)¹. Pod wpływem tego impulsu zdecydowałam się połączyć badanie historii XX-wiecznego muzealnictwa z zamyśleniem do utopijnych projektów architektonicznych, manifestów artystycznych czy wreszcie powieści *science fiction*. Badanie niezrealizowanych koncepcji muzeów okazało się dużym wyzwaniem: o ile opracowań dotyczących realizacji, szczególnie tych najważniejszych, nie brakuje, literatura dotycząca projektów niezrealizowanych jest bardzo znikoma. Wyzwanie wydawało się jednak godne podjęcia nie tylko z uwagi na braki w literaturze z porządku historii sztuki, ale i na badawczą koniunkturę w rozmaitych nurtach nowej humanistyki – w tym zainteresowanie narracjami kontrfaktualnymi w naukach historycznych czy powracające od lat dziećmiędziesiątych zainteresowanie widmontologią. W niniejszym tekście chciałabym przedstawić kilka argumentów na rzecz rozwijania tego typu badań.

Tytuł niniejszego tekstu jest parafrazą tekstu poświęconego Cedrikowi Price'owi, architektowi-wizjonerowi i współautorowi projektu Fun Palace – jednego z najsłynniejszych niezrealizowanych projektów muzealnych, który wywarł jednak przemożny wpływ na inne realizacje. Podsumowując przedsięwzięcia urodzonego w 1934 roku brytyjskiego architekta, Roy Landau pisze, że Price w swojej praktyce *was aiming to miss* – a zatem: celował, by chybić (Landau 1985: 7). Odwracając to sformułowanie, postanowiłam zająć się projektami, które nazwać

1 Temat ten doczekał się nawet osobnej rubryki w magazynie „Flash Art”. Por. Obrist 2020.

można „chybieniem do celu”, za cel uznając zmianę sposobu myślenia o muzeum sztuki zachodzącą w XX wieku. Projektu Price’a (i Joan Littlewood) nie zrealizowano według pierwotnych zamierzeń. Chybiając w ten sposób, architekt ofiarował jednak innym ważny punkt odniesienia. Projekt stał się inspiracją dla architektury Centre Pompidou stworzonej przez Renzo Piano i Richarda Rogersa, a wizja otwartej struktury, która umożliwiałyby widzom nie tylko bierny odbiór sztuki, ale także aktywne decydowanie o kształcie własnej wizyty, stawiała się coraz bardziej kusząca na przełomie XX i XXI wieku. Do projektu Fun Palace w ostatnich latach nawiązywali m.in. projektanci The Shed w Nowym Jorku. Obok Fun Palace można jednak mnożyć przykłady wielu innych „wyśnionych muzeów”, które wywarły wpływ na rzeczywiste instytucje, kształtujące dwudziestowieczne i współczesne życie artystyczne. Chociaż międzynarodówka nie stworzyła publicznego muzeum ze zbiorami obejmującymi cały świat, które marzyło się już rosyjskim kosmistom pod koniec wieku XIX, a Oskar Hansen nie dopasował architektury w Skopje do zmiennych muzealnych potrzeb, ich koncepcje przyczyniły się na różne sposoby – podobnie jak projekt Price’a i Littlewood – do redefinicji pojęcia muzeum.

Zajmowanie się podobnymi projektami może wydać się uzasadnione w kontekście rosnącej już od trzech dekad popularności narracji kontrfaktualnych w naukach historycznych, o której świadczy choćby wydanie zbioru esejów: *Virtual History. Alternatives and Counterfactuals* (1997) pod redakcją Nialla Fergusona czy zredagowanego przez Roberta Cowleya tomu *What If?* (1999). Lektura kontrfaktualnych tekstów poświęconych zjawiskom historycznym paradoksalnie zniechęciła mnie do spekulacji biorącej za punkt wyjścia pytanie zawarte w tym ostatnim tytule. Według Catherine Gallagher, autorki książki o historii narracji kontrfaktualnych, kluczową cechą takich opowieści jest „oparcie analitycznego czy opisowego dyskursu na kontrfaktualno-historycznej hipotezie, definiowanej jako wyrażone pośrednio lub bezpośrednio hipotetyczne, warunkowe przypuszczenie dotyczące czasu przeszłego przeprowadzone w sytuacji, gdy uprzednie wydarzenie jest niezgodne z faktami” (Gallagher 2018: 2). Warto podkreślić, że w ostatnich latach podobne hipotezy stawia się coraz chętniej nie tylko w twórczości literackiej i dyskursie historycznym, ale także w badaniach kulturoznawczych (por. m.in. Sugiera 2018). W przeciwieństwie do autorów, którzy w swoich naukowych rozważaniach stawiają pytania o losy dynastii czy państw w sytuacji, gdyby losy bitwy czy wojny potoczyłyby się inaczej, nie podejmują jednak próby odpowiedzi na pytanie „Co by było, gdyby?”. Moim celem nie jest ustalenie, jak wyglądałaby rzeczywistość, gdyby któryś z prezentowanych projektów udało się zrealizować. Zależy mi raczej na tym, by pokazać źródła przemian w myśleniu o muzeum sztuki, często leżące w innych dziedzinach nauki; na sprawdzeniu, jak impulsy te oddziaływały na rzeczywistość.

Słowo „impuls”, odnoszące się do wizjonerskiego projektu nie pada tutaj przypadkowo. Myśląc nad statusem opisywanych przeze mnie koncepcji muzeum, sięgnęłam po klasyczną analizę utopijnych form we współczesnej kulturze, czyli *Archeologie przyszłości* Frederika Jamesona. W jednym z pierwszych rozdziałów tej

książki autor wprowadza rozróżnienie między dwoma przejawami kultury utopijnej: obejmującymi całe systemy „programami” oraz „impulsami”, skupiającymi się na przeobrażeniu konkretnych zjawisk. To rozróżnienie nie ma jednak charakteru wartościującego. Z proponowanej przez Jamesona perspektywy lokalne impulsy zasługują na równie dużą uwagę co wielkie, totalizujące projekty.

Dla Jamesona reprezentatywnymi przykładami programów utopijnych – bezpośrednimi „spadkobiercami” oddzielonej od reszty świata wyspy Morusa – są między innymi programy reformy miast. Zaczynając od architektury, twórcy utopijnych modeli dążyli do odmiany wszystkich aspektów ludzkiego życia. Wektor skalowania można jednak odwrócić, spoglądając na miasto jako quasi-totalność, w obrębie której da się pomieścić wiele pomniejszych spekulatywnych projektów. „A skoro już wśród fundamentalnych form utopijnej wyobraźni wskazaliśmy miasto (podobnie jak wioska, miasto jest odzwierciedleniem wszechświata) – pisze Jameson – może powinniśmy też odnaleźć utopijną inwestycję w jednostkowym budynku – monumentalnej części, która nie może być całością, a jednak stara się ją wyrażać” (Jameson 2011: 4). Podobnie jak miasto, synekdochą większego projektu utopijnego może być więc pojedyncza budowla (jak choćby muzeum). Nie trzeba zresztą, by odzwierciedlała wiernie systemowy sposób myślenia, pewien *masterplan* – wystarczy, że wprowadza do rzeczywistości **impuls**, sugestię. Istotne w tym kontekście są dwa spostrzeżenia Jamesona. Po pierwsze, jak zauważa, każda utopijna narracja jest z konieczności ograniczona, definiuje ją bowiem usytuowane doświadczenie. Po drugie, punktem wyjścia dla utopii, w przeciwieństwie do sielanki, jest nie tyle gotowa wizja szczęśliwego społeczeństwa, co wola naprawy zastanego świata – wyrugowania istniejących nierówności, podskórnej przemocy, niesprawiedliwych stosunków, niewygód życia. Jak pisze autor, „utopista łączy w sobie umiejętność rozpoznawania problemu, który należy rozwiązać, i wynalazczą pomysłowość pozwalającą proponować i sprawdzać nowe rozwiązania” (Jameson 2011: 12). Dlatego właśnie niezbędnym warunkiem do pomyślenia całościowego utopijnego projektu jest enklawa: wyspa czy samowystarczalne miasto, w których ustroju zapisana jest zasadnicza zmiana dotycząca stosunków własności, administracji czy pożądania (Jameson 2011: 14–15).

Intuicje Jamesona łatwo potwierdzić na przykładzie muzeum, który Alexander Bogdanow opisuje w swojej powieści science fiction *Czerwona gwiazda* (1908). Opisane przez Bogdanowa muzeum czerpie w równym stopniu z filozofii kosmistów, upatrującej w tej instytucji mesjańskiego potencjału, umożliwiającego synom wskrzeszenie ojców, oraz wizji społeczeństwa złożonego z równych jednostek, posługujących się jednym językiem, odnoszącej się do wspólnego, prezentowanego w muzeum kanonu przedstawień. To właśnie muzeum, obok fabryki, szpitala i „kolonii dziecięcej”, czyli placówki wychowawczej, jest przestrzenią reprezentatywną dla marsjańskiej tożsamości. Chociaż Bogdanow opisuje (pokrótce) zarówno prezentowaną we wnętrzu gmachu sztukę, jak i muzealną architekturę, harmonijnie wpisującą się w otoczenie, dzieła pełnią tu rolę narzędzi służących formułowaniu

opowieści o społeczeństwie. Analizując działalność spekulatywnego muzeum, nie sposób więc odbiec od sposobu konstruowania szerszej wizji świata – alternatywnej rzeczywistości, w której spełnia się sen o wspólnotowym, równym społeczeństwie, pracującym razem na rzecz rozwoju. Wizja ta nie była jednak ledwie idiosynkratyczną wizją autora.

Książki napisanej przez Bogdanowa, polityka Socjaldemokratycznej Partii Rosji i bezpośredniego konkurenta Lenina w walce o przywództwo nad frakcją bolszewików, nie sposób czytać ignorując szerszy kontekst społeczno-polityczny. Sama zresztą powieść jest – podobnie jak później książki powstające w nurcie realizmu socjalistycznego – raczej nośnikiem pewnej wizji świata, niż dziełem o rozwiniętej warstwie literackiej. Opowieść o wizycie matematyka Leonida na Marsie, tytułowej czerwonej gwiazdzie, nosi zresztą podtytuł „bolszewicka utopia”. Książka Bogdanowa – utopijna powieść o idealnym porządku społecznym wpisuje się w rosyjską tradycję literacką i filozoficzną. Punktami odniesienia dla autora mogły być teksty takie jak niedokończony *Rok 4338* (z 1838 roku) księcia Władimira Odojewskiego czy *Sen* dekabrysty Aleksandra Ulybyszewa (wydany w 1819 roku), które w formie literackiej łączą analizę społeczną i refleksję filozoficzną. Co najmniej równie ciekawym punktem wyjścia dla lektury *Czerwonej gwiazdy* są aktualizacje utopijnych wizji autora, które zaistniały po publikacji książki – niekoniecznie, zresztą, w domenie literatury.

Od początku swojego istnienia (za który uznać można otwarcie Wielkiej Galerii w Luwrze pod koniec wieku XVIII) publiczne muzea sztuki służyły cementowaniu wspólnot narodowych. Prezentacja napoleońskich zdobyczy w Luwrze, obiektów ze wszystkich zakątków imperium w British Museum, a później także Victoria&Albert Museum, „narodowe” kolekcje sztuki w bawarskim Germanisches Nationalmuseum czy praskim Varterländisches Museum, pokazywały możliwości narodów w zakresie konserwacji i ochrony zbiorów – wspólnego dziedzictwa. Bogdanow, który swoje zainteresowanie instytucją muzeum zawdzięczał zapewne filozofii Nikołaja Fiodorowa, muzeum na Marsie uniezależnił od koncepcji narodowych. Było to możliwe dzięki zmianie zakresu wspólnoty z narodowej na globalną, z uczynienia planety „bolszewicką utopią”, zamieszkałą przez jedną rasę androgynicznych istot, przedkładających kolektywne dobro nad jednostkowe czy narodowe interesy. Ten właśnie aspekt świata przedstawionego w *Czerwonej gwiazdzie* okazał się szczególnie inspirujący z perspektywy świata sztuki. Sposób myślenia Bogdanowa o muzeum na Marsie – instytucji sztuki stworzonej przez społeczność równych sobie jednostek – wpłynął na kształt Muzeum Kultury Malarskiej. Muzeum założone tuż po rewolucji październikowej miało realizować opisane przez Bogdanowa założenie instytucji stworzonej dla szerszej – już nie narodowej, a globalnej wspólnoty. Z twórcami MKM spotkał się w Moskwie Alfred Barr, pierwszy dyrektor nowojorskiego Museum of Modern Art: prowadzona przez niego instytucja w swoich założeniach prezentowała osiągnięcia globalnej sztuki współczesnej, nie koncentrując się na budowaniu przy pomocy prezentowanych zbiorów narodowej tożsamości.

Trudno oczywiście traktować nowojorskie Museum of Modern Art, powstałe w zgoła innych warunkach społeczno-politycznych, jako materializację utopii Bogdanowa, ale prześledzenie związków między utopijnym rosyjskim impulsem do myślenia o sztuce jako przestrzeni globalnej wspólnoty a praktyką Barra, może prowadzić do inspirujących wniosków teoriopoznawczych. Dotyczą one tyleż trwałości utopijnych impulsów w kulturze nowoczesnej, co „ślepych plamek” w tradycyjnej historii sztuki i muzealnictwa. Analizę muzeów z perspektywy historyczno-artystycznej wzbogacano co prawda – zwłaszcza w ciągu ostatnich trzech dekad, a w szczególności po wydaniu *The New Museology* pod redakcją Petera Virgo – o perspektywę społeczną, pokazując je nie tylko jako miejsca prezentacji sztuki, ale podkreślając ich znaczenie dla reprodukcji obowiązujących wzorców oraz tworzenia obrazów nowej przyszłości². Jak sądzę, historia sztuki wciąż gospodaruje niewystarczająco wiele miejsca dla spekulatywnych sposobów poznania. Koncepcje takie jak muzeum na Marsie, „składane” muzeum-instrument Oskara Hansena zaprojektowane dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje czy wreszcie nieistniejące muzeum wyłaniające się z manifestów futurystów, powstawały z myślą o nowej rzeczywistości społecznej, która miała jednocześnie warunkować ich funkcjonowanie. Muzeum Bogdanowa jest instytucją globalnej wspólnoty, przestrzenią spędzania czasu wolnego, przypominającą jednocześnie o nowym (z punktu widzenia Ziemiańska) łańdźu społecznym. Fun Palace Joan Littlewood i Cedrika Price’a jest wyrazem przekonania o nadchodzącym świecie, w którym praca przestaje odgrywać w życiu jednostek kluczową rolę, a czas wolny przeznaczać można na rozwój. Dzięki Muzeum Kultury Malarskiej, Centre Pompidou czy The Shed podobne marzenia zyskały nowe życie, ale efektem owych „reanimacji” nie były ledwie proste powroty modernistycznego utopizmu. W każdym ze wspomnianych przypadków utopijne impulsy przyczyniły się do powtórnej artykulacji społecznej i kulturowej roli muzeum, odmieniając tym samym rzeczywistość doświadczaną „tu i teraz”.

Naprzeciw Bogdanowa i Fun Palace można wyróżnić wiele podobnych projektów, które nie odegrały jednakowoż znaczącej roli w czasie swojego powstania – radykalny projekt zniszczenia muzeów przez futurystów, czy futurystyczny zespół ruchomych pawilonów wystawowych Jana Głuszaka *Dagaramy* (Kiecko 2018: 122–155). Nie zawsze też redefinicja koncepcji muzeum sztuki była zadaniem, którego stawiali przed sobą ich twórcy. Mimo to również w takich przypadkach warto wskazywać na zbieżność tych niezrealizowanych projektów z przemianami, które w XX wieku przeszło muzeum sztuki (jak i samo pojęcie muzeum). Kluczem do takiego myślenia jest dla mnie koncepcja preposternej historii sztuki, którą w swojej książce *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* szkicuje Mieke Bal. Holenderska badaczka, przyglądając się połączeniom pomiędzy sztuką współczesną a *oeuvre* Caravaggia, zamiast jednostronnie szukać wpływów malarza

2 Wątek ten można było prześledzić choćby na wystawach powstałych z okazji stulecia rewolucji październikowej, takich jak *Revolution: Russian Art 1917–1932*, Royal Academy of Arts, Londyn, 11.02 – 17.04 2017, *Imagine Moscow*, Design Museum, Londyn, 15.03 – 4.06.2017.

w praktykach współczesnych jej twórców, zauważa, że ich dzieła również kształtują krytyczne postrzeganie sztuki barokowej.

To zestawienie odsyła wcześniejsze prace jeszcze dalej w przeszłość. Takie re-wizje sztuki barokowej nie łączą przeszłości z przyszłością, jak dzieje się w wypadku źle pomyślanego prezentyzmu, ani nie czynią przeszłości obiektem możliwym do zrozumienia, jak w problematycznym pozytywistycznym historyzmie. Pokazują za to, jak możemy sobie radzić z „przeszłością dziś”. Odwrócenie, które to, co chronologicznie wcześniejsze („-pre”) czyni następstwem własnego późniejszego recyklingu („post”), chciałabym nazwać historią preposteryjną (Bal 1999: 6–7).

Bal zaznacza, że kwestię współczesnego warunkowania spojrzenia na dawne dzieła wielokrotnie poruszali badacze, a szczególnie – historycy literatury. Tym, co odróżnia jej koncepcję od wcześniejszych ujęć tematu, jest stosunek do czasowej relacji następowania – uznawanej nie za ograniczenie, które teoretyczka musi przezwyciężyć, ale raczej sytuację sprzyjającą bogatszej lekturze prezentowanych dzieł. Zgodnie z takim rozumieniem przywoływani przez nią artyści, tacy jak Dottie Attie, Ken Aptekar czy David Reed nie tylko cytują barokowe dzieła, ale ich prace rzucają nowe światło na źródło, na które się powołują.

Mechanizm działania preposteryjnej historii sztuki Bal zestawia z Freudowskim pojęciem opóźnionego działania, *Nachträglichkeit* (Bal 1999: 9). Wydaje się on szczególnie przydatny dla rozumienia proponowanej przez badaczkę koncepcji. Termin, dotyczący powstawania traumy, zakłada, że proces ten przebiega pomiędzy dwoma wydarzeniami, z których żadne samo w sobie nie musi być traumatyczne. Pierwsze z nich następuje we wczesnym dzieciństwie, a ponieważ jednostka pozbawiona jest narzędzi by je zrozumieć, zostaje zapomniane. Dopiero po drugim, późniejszym wydarzeniu, wcześniejsze zostaje „odpomniane” i staje się źródłem traumy³ (por. Leuys 2015: 109–137). Bal postuluje porzucenie tej rygorystycznej Freudowskiej interpretacji i chociaż w jej rozumieniu preposteryjna historia sztuki wiąże ze sobą dwa wydarzenia, połączenie między nimi jest obustronne. Źródło cytatu nie zostaje zapomniane, przeciwnie – cytujący świadomie powołuje się na wcześniejsze dzieła, a praktyka cytowania pozwala nam pomyśleć oryginał na nowo. Korzystając z psychoanalitycznego słownika, pisanie preposteryjnej historii sztuki porównać można do terapii, w trakcie której pierwotne wydarzenie zostaje rozpoznane, a wzajemna relacja przyszłości i przeszłości wyraźnie zarysowana. Bal wyobraża sobie czas historyczny nie jako biegnącą wciąż naprzód linię postępu, lecz płaszczyznę dwukierunkowego ruchu i ciągłej komunikacji.

W centrum zainteresowania Bal znajduje się nie proste następstwo dwóch faktów, ale proces zapożyczania, kadrowania, przycinania fragmentu źródłowego do współczesnych potrzeb. To właśnie rozróżnienie wydaje mi się kluczowe z perspektywy refleksji o muzealnictwie: interesować mnie będą nie tylko

3 Por. z: Ruth Leuys, *Freud i trauma*, tł. A. Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Kraków: Universitas 2015, s. 109–137.

ciągi przyczynowo-skutkowe, ale różne sposoby hartowania (czy może odwrotnie – rozhartowywania) pojęcia muzeum sztuki. Projekty odkładane – często także przez swoich twórców – do lamusa, zbyt radykalne dla decydentów i potencjalnych sąsiadów, traktowane z przymrużeniem oka lub z dystansem, dopiero dziś mogą zostać „odpomniane” i potraktowane jako początki procesu przemian. Koncepcja preposteryjnej historii sztuki Mieke Bal, w połączeniu z rozpoznaniem w przywołanych projektach niezrealizowanych muzeów Jamesonowskiego „impulsu”, pozwala myśleć o ich wpływie na współczesną definicję instytucji sztuki. Takie podejście umożliwia śledzenie wpływu sposobów myślenia o instytucji bardziej skomplikowanych niż proste odniesienie do konkretnego niezrealizowanego projektu przez twórców późniejszego, powstałego. Metoda ta, podparta rzetelnymi badaniami, pozwala również dotrzeć do nieoczywistych początków najważniejszych przemian XX-wiecznego muzealnictwa, pokazując jak zjawiska pozornie odległe – np. zainteresowanie działaniami edukacyjnymi, mogą być częścią większych fenomenów kulturowych, takich jak zmiana środka ciężkości pomiędzy dbaniem o dziedzictwo, a udostępnianiem go kolejnym generacjom odbiorców.

Preposteryjna historia muzealnictwa, w przeciwieństwie do przywołanych narracji kontrfaktualnych, pozwala pełniej wprowadzić do dyskursu projekty niezrealizowane. Pojawiająca się w tytule tekstu metafora „chybienia do celu” wydaje mi się dobrym podsumowaniem proponowanej przeze mnie metody: cel, zgodnie, jak wskazuje pojęcie opóźnionego działania, stosowane przez Bal za Freudem, zostaje wyznaczony później – pomysły Bogdanowa, Price’a i Littlewood czy futurystów są symptomami przemian, który dopiero mają nadejść. Ich twórcy nie zawsze proponowali taki czy inny kształt muzeum sztuki z intencją przemiany – kierunek utopijnego impulsu wyznaczyć można dopiero śledząc historyczne następstwa tych projektów. Wreszcie – tytułowe „chybienie” staje się okazją, by przyjrzeć się temu, co pozornie chybione, nieudane – zaproponowane za wcześnie, zbyt radykalne, niezgodne z wyobrażeniami odbiorczyń. Pomysły te jednak, ze współczesnej perspektywy, dodającej według propozycji Bal znaczenia historycznym wydarzeniom, prowadzą do celu: przemiany oświeceniowej instytucji zajmującej się klasyfikacją i konserwacją narodowego dziedzictwa, do otwartego na widza, współczesnego muzeum o globalnym zasięgu.

Bibliografia

- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago.
- Gallagher, C. (2018). *Telling Like It Wasn't. The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kiecko, E. (2018). *Futurologiczne uniwersum Jana Głuszaka „Dagaramy”*. W: tejsze, *Futurologia i architektura w PRLu*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Landau, R. (1985). An Architecture of Enabling: The Work of Cedric Price. *AA Files*, 8.
- Leuys, R. (2015). *Freud i trauma*, tł. A. Rejniak-Majewska. W: Tomasz Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*. Kraków: Universitas.

- Jameson, F. (2011). *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Obrist, H.U. (2020). *The History of The Unrealised*, portal „Flash Art”, dostęp online: <https://flash---art.com/2020/05/a-history-of-the-unrealised-part-i/>
- Sugiera, M. (red.) (2018). *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[ff]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Abstrakt

Tekst poświęcony jest dwudziestowiecznym projektom muzeów, które z rozmaitych względów nie zostały wcielone w życie, a jednak wywarły wpływ na myślenie o architekturze, a przede wszystkim – o powinnościach muzealnych placówek. Autorka postuluje, by takich projektów nie ignorować w historii sztuki, docenić ich spekulatywny potencjał i podejmować ich badania z perspektywy preposteryjnej.

Słowa kluczowe: muzeum, historia preposteryjna, praktyki spekulatywne, sztuka nowoczesna

Węzły.**O improwizacji jako ćwiczeniu wspólnotowości rozmawiają****Sara Piotrowska, Iza Szostak, Maciej Szczęśniak,****Tomasz Węgorzewski i Arkadiusz Półtorak**

Arkadiusz Półtorak: Zacznę od retrospekcji. W trakcie zeszłorocznej edycji festiwalu „Wydział Sztuki w Mieście” i krakowskiego tygodnia sztuki „Krakers” mieliśmy przyjemność pracować wspólnie nad działaniem performatywnym pt. *Węzły. Wiedze niekonwencjonalne*. Podstawą do działania – rozciągniętego na trzy trzygodzinne sesje improwizacji przed publicznością – były prywatne archiwa pracowników Wydziału Sztuki, którzy zgłaszali się do projektu dobrowolnie, a także archiwa kilkorga zaproszonych przeze mnie artystów spoza uczelni. Pracowaliście – z drobnym wsparciem kuratorów, czyli mnie oraz Krzyśka Siatki – z zapiskami, szkicownikami, nagraniami publicznych wypowiedzi, makietami i różnymi „półproduktami” działań następujących twórców: Magdaleny Lazar, Wioletty Sowy, Karoliny Szafran, Jasminy Metwały, Jakuba Słomkowskiego, Marysi Lewandowskiej, Marka Chlandy, Moniki Drożyńskiej, Elżbiety Szurpickiej, Marii Lobody i Huberta Gromnego. Samo działanie przyjęło charakter zespołowego remiksu audio-wideo, rozwijanego w czasie rzeczywistym i przeplatane choreograficznymi interwencjami. Wszystko to odbywało się w galerii Elementarz dla Mieszkańców Miast. Pierwsze pytanie: czy miało dla was znaczenie, że nie pracujecie z gotowymi dziełami, ale zagłębicie raczej do czyjejs kuchni?

Iza Szostak: Nie poświęcaliśmy chyba tej kwestii zbyt wiele uwagi – i zadawaliśmy naszemu archiwum pytania, które dotyczyły raczej motywacji stojących za „wejściem w proces” niż samego procesu. Dla mnie szczególnie ważny był problem użyteczności sztuki. Artyści, których pracom, zapiskom i wystąpieniom poświęciliśmy najwięcej czasu, bardzo wyraźnie eksponowali tę kwestię w swoich archiwach. I odnoszą się do niej na co dzień w swoich praktykach. Dla przykładu – Jasmina [Metwały] i Kuba [Słomkowski] starają się łączyć sztukę z aktywizmem. Z kolei Marysia Lewandowska zadaje pytania o krytyczne dyspozycje sztuki i jej upoważnienie w sferze publicznej...

AP: Lewandowska kwestionuje jednak status gotowego dzieła właśnie w tym wykładzie, z którego korzystaliście¹. Mówi o tym, że wytwarzanie artefaktów jest dla niej nieatrakcyjne; że woli zawsze być „w procesie”, którego rezultatem może być publiczne wystąpienie, a nie dzieło sztuki...

Maciej Szczęśniak: Lecz właśnie dlatego jej wykład potraktowaliśmy po prostu jako skończone dzieło zamiast roztkliwiać się nad tym, czy wykład w ogóle może być dziełem. W ramach proponowanej przez autorkę logiki takie pytania mają marginalne znaczenie.

Tomasz Węgorzewski: Nawet jeżeli podejmowaliśmy się ramowania rzeczy „niegotowych”, nie czułem, że są „nieskończone”.

AP: Czy gdyby archiwa miały inną zawartość, powstałoby coś radykalnie innego? Czy też sam proces ramowania – wasz osobisty wkład – „przesłaniał” archiwalne znaleziska, i stałoby się tak niechybnie w każdej innej sytuacji?

Sara Piotrowska: Na pewno performans byłby zupełnie inny. Instynktownie poddawaliśmy się temu, co znajdowaliśmy w archiwach. Dodatkowo, kiedy nabraliśmy rozpędu w naszej improwizacji, w naszą „bezpieczną przestrzeń” wtargnęły czynniki zewnętrzne – jak pierwsze protesty przeciwko delegalizowaniu aborcji tuż za oknami Elementarza... Punkt wyjścia pozostawał jednak przez cały czas bardzo znaczący. Być może gdyby archiwum było bardziej wizualne, nie poszlibyśmy w słuchowisko. Ale też gdyby Karolina Szafran nie podzieliła się z nami projektem talii karcianej, nie zaczęlibyśmy rozmawiać o ezoteryce i uruchamiać pewnych hermetycznych odniesień w trakcie performansu.

TW: Z całą pewnością to właśnie Marysia [Lewandowska] bardzo mocno „pociągnęła” nas w stronę działania audio. Gdyby w archiwum nie znalazł się jej wykład, nasz projekt byłby też zupełnie o czymś innym.

IS: Ważne z naszej perspektywy było to, że Lewandowska dzieliła się w swoim wystąpieniu wiedzą i krytycznymi przemyśleniami. To okazało się kuszące. Właśnie przez Lewandowską – lub „dzięki niej” – zaczęliśmy flirtować z autotematyzmem. Grzebiąc w archiwach, znaleźliśmy wypowiedź, w której ktoś mówił wprost o archiwum i kulturowym czy poznawczym statusie archiwistyki... a dzięki temu odkryciu, które okazało się interesujące dla każdego z nas z osobna, weszliśmy w bardzo zgodną współpracę. Zastanawiam się jednak, jak potoczyłyby się losy naszej improwizacji, gdybyśmy zetknęli się z bardzo kontrowersyjną pracą lub tekstem, który wywołałby w grupie poróżnienie. Może wtedy nasze dyskusje zyskałyby inną temperaturę.

AP: Chyba nie obyło się jednak w waszej pracy bez poróżnień?

¹ Zob. <http://www.marysialewandowska.com/waa/detail.php-id=14.html> (protokół dostępu 10 listopada 2020).

SP: Krótka dyskusja o talii kart zarysowała na chwilę pole poróżnienia... Okazało się, że inaczej podchodzimy do pracy projektowej czy ezoteryki. Trochę inaczej patrzymy też na to, co jest wiedzą lub może być za nią uznane. Nie wyniknął z tego jednak żaden spór.

TW: Naszym zadaniem nie było wytworzenie agonu, lecz ansamblu. Samo archiwum także nie było zbiorem osobnych, jednostkowych bytów, ale czymś „kompaktowym”. Przynajmniej tak wyglądało z naszej perspektywy. Jakieś napięcie wytwarzało się na styku naszego ansamblu oraz archiwum pojętego jako osobna „substancja”. Zależało nam jednak na osiągnięciu dialogu – pomiędzy nami, w obrębie archiwum i z zawartymi w jego wnętrzu głosami – raczej niż na tym, żeby eksponować poróżnienie.

AP: Skoro o napięciu mowa... Pamiętam szczególnie dobrze wasz performans z drugiego dnia. Krążyliście wtedy wokół takich tropów jak „pragnienie archiwum”, inspirowanych bodaj przez wykład Marysi Lewandowskiej, i daliście szczególny wyraz temu pragnieniu, inkorporując do swojego działania elementy alt-rightowej estetyki.

MS: To było na pewno nasze najspójniejsze, najbardziej harmonijne wykonanie.

SP: Mniej harmonijny performans z dnia trzeciego był próbą przełamania tej symfonicznej, ale też mrocznej formuły, którą wypracowaliśmy dzień wcześniej. Muszę jednak podkreślić, że nie zdawałabym sobie sprawy z tego, jakie demony wywołał drugi dzień, gdyby nie feedback, który dostarczałeś nam na bieżąco, Arku, jako kurator. Ale też jako ktoś, kto rozmawiał każdego dnia z widzami.

IS: Improwizacyjny format pozostawia dużo przestrzeni do podejmowania decyzji i do pracy z porażką, kryzysem. Ale to nadal powoduje, że grupa działa wspólnie i bierze odpowiedzialność za decyzje poszczególnych członków. Gdybyśmy wypracowali każdego dnia scenariusz, to pewnie te przebiegi by wyglądały inaczej.

TW: Medium nie odpowiada za to, co wywołane.

AP: A więc byliście mediami?

TW: W dosyć archaicznym sensie... Przynajmniej ja tak to rozumiem.

AP: Iza wspomniała o braku scenariusza. Każdego dnia w trakcie dyskusji poprzedzającej performans pojawiały się jednak przewodnie hasła-tematy na kolejną improwizację. „Pragnienie archiwum” było właśnie jednym z nich...

IS: Z perspektywy czasu nie jestem w stanie przypomnieć sobie, które hasło przypisaliliśmy do danego dnia... To wychodziło bardzo organicznie i podążaliśmy cały czas za spontanicznymi impulsami. Alt-rightowe tropy pojawiły się w improwizacji z mojej inicjatywy dlatego, że w drugi dzień postanowiliśmy otworzyć prywatne archiwa i miksować ich elementy z naszym źródłowym materiałem. Przemówienie Trumpa było zaś częścią ścieżki dźwiękowej do spektaklu, który współtworzyłam wcześniej

(Magda Jędra, Weronika Pelczyńska, Iza Szostak, *Europa. Śledztwo*, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014). Z tego co pamiętam, chcieliśmy wtedy obrać jakiś boczny kurs – zderzyć wyjściowy materiał z czymś innym. Padło akurat na historię o wężu, który zjada własny ogon – tj. historię z przypowieści, którą opowiadał Trump, perorując o relacjach między USA i Europą. Ale warto podkreślić, że to nie był nasz ostatni performans, a kolejnego dnia cały materiał uległ kolejnej przemianie.

AP: Można jednak pokusić się o stwierdzenie, że tropy konserwatywne należały do głównego kursu... W materiałach, na których bazowaliście, pojawiały się takie figury jak dom czy źródło... Sporo było o melancholii związanej z przemieszczeniem, opuszczaniem „domowego ogniska”... Pytanie, które zadałem wam w drugi dzień pracy, wiązało się jednak z potrzebą czy koniecznością reprodukcji tej estetyki, której na poziomie deklaracji nie uznalibyście za „swoją”. Dotyczyło upoważnienia takich wyborów jak odtwarzanie Trumpowskiej przypowieści bez krytycznego komentarza.

TW: Ta reprodukcja, o której mówisz, wydarzyła się moim zdaniem raczej na planie formalnym niż w treści, jeśli można tak powiedzieć. Nasza kompozycja drugiego dnia stała się harmonijna, a w tym sensie konserwatywna – tak jak nasze poczucie spełnienia, kiedy udało się ją wypracować. Maciek ma rację, wskazując na kwestię harmonii. Myślę, że w naszej improwizacji momentem prawdziwie politycznym – i ambiwalentnym w swojej polityczności – nie było pojawienie się cytatu z Trumpa czy nawet radzenie sobie z „presją ulicy”, kiedy kilkaset metrów od naszego schronienia ludzie wychodzili na ulicę protestować. Lub kiedy Iza zaproponowała nam i zebranym widzom choreograficzną rozgrzewkę przed wyjściem na protest... W drugi dzień wypłuliśmy z siebie „przedwcześnie” udoskonaloną formę i właśnie to zdarzenie sprowokowało nas najsilniej do autorefleksji.

MS: Ale nasze początkowe zadowolenie z formalnej doskonałości wynikało też najzwyczajniej z pokonywania technicznych ograniczeń.

IS: To fakt. W pierwszy dzień podstawowym zadaniem było opanowanie Abletona tak dobrze, jak tylko mogliśmy. I poszło nam zaskakująco szybko [śmiech].

MS: Uczyliśmy się tego właściwie od zera, zainspirowani wykładem Marysi Lewandowskiej. Ona mówiła w jego trakcie o slajdach, których nie mogliśmy zobaczyć, a więc nasz dostęp do jej archiwum był w pewnym sensie ograniczony. A może po prostu szczególny: mieliśmy dostęp do przywoływanych przez nią obrazów wyłącznie za pośrednictwem dźwięku. Paradoksalnie, to bardzo pobudziło naszą wyobraźnię – mimo tego, że na co dzień wszyscy pracujemy raczej z obrazem niż z audiosferą.

AP: Czemu jednak porwaliście się na działanie z dźwiękiem bez gruntownego przygotowania? Rozumiem, że pewną rolę odegrało tu konkretne źródło inspiracji – ale żeby od razu wskakiwać w „nieswoje buty”...

TW: Dla mnie najciekawszy w tej decyzji był właśnie nasz brak kompetencji. On okazał się dobrym spoiwem grupy – połączyła nas decyzja o podjęciu pewnego wyzwania.

IS: To było ciekawe wyzwanie. *Tabula rasa*... i zdobywanie nowej wiedzy czy umiejętności.

AP: Czy czuliście, że któreś z waszych kompetencji okazały się szczególnie przydatne w radzeniu sobie z kryzysowymi sytuacjami?

TW: Kompetencje interpersonalne, miękkie, miały w tej sytuacji kluczowe znaczenie.

SP: Ewidentnie zadziałała jakaś magia. Dzięki tym miękkim kompetencjom byliśmy w stanie działać jak jeden organizm, obdarzony różnymi kończynami. A może stworzyliśmy coś na podobieństwo chóru.

IS: Rzeczywiście, dzięki „wspólnocie w niewiedzy” wytworzyliśmy jakiś rodzaj porozumienia... intymności wręcz. Muszę przyznać, że to było dla mnie bardzo pozytywne doświadczenie. Pozytywne, bo umacniające wiarę w potencjał sztuk performatywnych i improwizacji, który zawsze wydawał mi się bardzo atrakcyjny. Moment zderzenia, mniej lub bardziej przypadkowa konstelacja osobowości, ta niewiedza i oczekiwanie na ruchy pozostałych osób, a nawet przypadkowe zdarzenia; bazowanie na intuicji, efemerycznych impulsach, ale też niestresowanie się, bycie w bliskości i w dystansie jednocześnie... To wszystko wzięte razem może wytworzyć świetną sytuację performatywną.

AP: Bycie w bliskości i dystansie zarazem... To ciekawa myśl.

IS: Improwizacja na tym właśnie polega. Ważne jest to wyczekiwanie, słuchanie, a nawet odsunięcie na bok swojego „ja”. Performując, musisz wytworzyć dystans – odłożyć ego na bok i nie bać się zaangażowania w sytuację. Ta odwaga jest bardzo ważna. Ważne jest również to, żeby wygospodarować przestrzeń na nieprzewidywalne zdarzenia albo impulsy, które uobecniają się w miarę działania – i to, żeby obserwować innych. Jeżeli zbyt wcześnie podejmiesz decyzję, możesz wyhamować jakiś narastający potencjał. W naszej improwizacji było sporo takich sytuacji, ale i równie wiele odważnych, silnych i twórczych wyborów.

SP: Sam fakt, że podjęliśmy rękawicę, wymagał już od nas pewnego wyrzeczenia – zgody na wejście w większy organizm, a nawet dwa organizmy. Po pierwsze, twórczy kolektyw; po drugie, w odmęty archiwum. Ciekawe było dla mnie wrażenie, że „uwspólniliśmy” nasze procesy poznawcze – jako zespół działaliśmy czasem zgodnie z jedną, wspólną intuicją, jeśli mogę tak powiedzieć...

IS: Nawigowanie w decyzjach czy dać komuś więcej czasu, czy działać w opozycji wobec tego, co się wydarza, to strategię. I tak samo może działać w psychoanalizie ktoś, kto słucha. Słucha pilnie, ale tak naprawdę ma jakąś teorię na temat tego, o co chodzi pacjentowi. Strategie czasami bywają produktywne, ale czasem też nie do końca.

TW: Lacanowska analia mówi o skandowaniu, punkcie zapikowania. To taki „plask” w trakcie sesji, wybijanie z rytmu, które ma uświadomić pacjentowi, że doszedł do ważnego momentu. Ale też dać do zrozumienia, że cała praca przed nim – i że analiza *de facto* nigdy się nie kończy...

MS: Sporo było takich momentów zapikowania w naszej pracy. Ale wypadałoby odróżnić je właśnie od wykalkulowanych, strategicznych interwencji.

TW: W ciągu trzech godzin performowania każdego dnia przemierzaliśmy różne intensywności. Te przesunięcia wynikały między innymi ze zmiennych relacji z widzami, którzy pojawiali się, by po pewnym czasie zniknąć i ustąpić miejsca innym. To były bogate relacje, dalekie od oczywistości. Bardzo podobało mi się to, że nie próbowaliśmy nigdy robić naszych „popisowych numerów” pod publiczność. W najlepszych, najbardziej intensywnych momentach naszej improwizacji tej publiczności czasami zwyczajnie nie było – a my bardzo szybko wyzbyliśmy się poczucia, że nasz performans może być zmarnowany bez udziału widza.

AP: Rozmawialiście o tym wprost?

TW: To była raczej niepisana reguła... Zamiast wymuszać powtórki udanych sekwencji, podążaliśmy za wewnętrznym nurtem performansu. To, co stracone dla widza, musiało pozostać stracone – i w naszym ansamblu wyczuwałem jakiś rodzaj organicznego porozumienia co do tej kwestii.

MS: Warto podkreślić, że nasza relacja z widzami była wyraźnie ograniczona przez maski krasnali-koboldów, które znalazła dla nas Monika Drożyńska w swoim prywatnym archiwum. Podczas improwizacji trwaliśmy w swego rodzaju transie, widzowie byli zewnątrz wobec nas.

IS: Widzowie pełnili raczej funkcję świadków niż współuczestników, to fakt. Stół, na którym mieściły się nasze sprzęty, stawał się czymś w rodzaju stołu laboratoryjnego.

SP: Ale też nie do końca. Chwilami miałam wręcz wrażenie, że produkowaliśmy śluz. Ktoś, kto wchodził, zostawał nim oblepiony. Tak jakbyśmy wciągali widzów do środka jako „dane z góry” elementy choreografii – albo rzeźbiarskiej kompozycji. Ktoś, kto został godzinę, stawał się integralną częścią układu, który „zagęszczał się” wokół niego.

IS: Myślę, że fakt, że byliśmy przez większość czasu zwrócenii do siebie, dawał jednak widzom swoiste poczucie komfortu. Sytuacja była skupiona na naszym „kalibrowaniu się” w kostium. Ucieleśnianiu sensów „wywoływanych” w ścieżce audio – albo i w kontrze do niej... Choreograficznej pracy z architekturą... Zmianach kompozycji, o której wspomniała Sara, poprzez proste przemieszczenia ciała i obiektów... To były w dużej mierze ruchy subtelne, detaliczne.

AP: Czy były jakieś rodzaje sensów lub bodźców, na które aktywnie wyczekiwaliscie w trakcie improwizacji?

SP: Mała obliczalność całego procesu dawała największą frajdę.

IS: Zgadzam się, to było najbardziej rajcujące – niewiedza, niepewność. Po pewnym czasie dochodziło już do tak irracjonalnych sytuacji, że gdybym ja sama stanęła z boku, pomyślałabym chyba – „co my do diabła robimy?” Zdaje się, że mechanika naszej improwizacji działała podobnie do *chance operations* Cage’a.

TW: Trudno jednak odmówić uroku momentów najwyższej intensywności, kiedy faktycznie nasz ansambl przeobrażał się w jeden organizm pod wpływem adrenalin... To były dla mnie tytułowe „węzły”. Na to się w rezultacie pracowało, ale droga do osiągnięcia tego prowadziła za każdym razem, hm...

IS: Przez spoczone ręce [śmiech].

SP: Z drugiej strony, było też pikowanie w dół. Dla mnie równie ekscytujące. Jak na boisku siatkówki – czy będzie kolaps, czy ktoś to podbije?!

IS: Sytuacje były afektami. Wyzyskiwaliśmy z archiwów, sprzętu, architektury, relacji w zespole i tych z widzami jakąś afektywność.

AP: A czy udało wam się wytworzyć jakąś wiedzę? Wyjściowym założeniem całego działania było uchwycenie w archiwach tego, co za wiedzę mogłoby uchodzić, lecz niekoniecznie w świetle pozytywistycznych, naukowych ideałów.

SP: Dla mnie ciągle ślizganie się pomiędzy dyskursem, komunikacją i melodyką dźwięku miało głęboko poznawczy potencjał. Tradycyjnie pojmujemy wiedzę jako katalog, taksonomię – coś ułożonego i „wyporcjowanego”. W rzeczywistości wiedza ma jednak bardzo „magnową” postać, którą nauczyliśmy się dopiero niedawno upychać w szufladki. Takie działanie z afektem, o którym mówiła Iza, pozwala doświadczyć naocznie, jak upychamy swoje poznanie w struktury. Improwizowane, niekiedy automatyczne reakcje na słowa, dźwięki i obrazy nie są pozbawione rozumienia, ale ono wydarza się jakby „gdzie indziej”, „poza dyskursem”.

IS: Ja wolałabym chyba mówić o pewnych kompetencjach niż wiedzy. Tworzenie takich mikrowspólnot jak nasza jest moim zdaniem receptą na uleczenie społeczeństwa. Może brzmi to górnolotnie, ale wiecie chyba, co mam na myśli... To naprawdę dobre ćwiczenie. Dzięki niemu można nauczyć się, jak lepiej funkcjonować w społeczeństwie – przynajmniej w małej, lokalnej skali. Zderzenie różnych osobowości w działaniu usposabia do tego, żeby wymieniać się wrażliwościami, sposobami na życie – i uczyć się tego życia wspólnie, w mikrospołecznościach. Proponuję, żeby upowszechnić narzędzia improwizacji. Dzięki nim można uczyć się, jak rejestrować zewnętrzne bodźce na poziomie intymnym, cielesnym. Ale też uczyć się, kiedy stawiać opór – kiedy sprzeciwiać się siłom, które na ciebie działają; zmienić coś, podjąć inną decyzję.

SP: Zgadzam się w stu procentach.

TW: Ta wiedza, o którą pytasz, jest równoważna z doświadczeniem mikrospołeczności, której członkowie wchodzą w buty amatorów. W improwizacji zawsze jesteś amatorem. Z pełną świadomością źródłosłowu, bo tutaj stawką jest właśnie „miłośność”, jaką można odkryć w relacji cząstkowej wiedzy i aktywnego doświadczenia.

IS: Moim zdaniem w procesie edukacji młodzieży powinno znaleźć się miejsce dla ćwiczeń z improwizacji. One uczą całkiem dosłownie, jak można radzić sobie z kryzysami w życiu prywatnym czy społeczeństwie. Dają narzędzia do negocjacji. Chodzi też o wychodzenie ze strefy komfortu. Z jednej strony, sytuacja nie jest inwazyjna; możesz po prostu siedzieć i się przyglądać. Ale już wtedy immersyjnie jesteś „skali-browany”, doświadczasz czegoś innego niż twój codzienny, własny świat.

AP: Wracamy do gry bliskości i dystansu...

MS: Ale nie dystansu, który można zrozumieć jako ignorowanie pewnych bodźców. Tu chodzi o dystans do samego siebie...

IS: Dystansu, który przydaje się często w kryzysowych sytuacjach. Mierzysz się właśnie z porażką? Okej – zagrajmy z nią! Zmienimy parametry, zobaczymy świat z innej perspektywy.

AP: Ciekawe, że te doświadczenia, o których tutaj mówicie, są dosyć zbieżne z koncepcją „czasu wystawienniczego”, którą rozwijała w swoich tekstach teoretyczka Claire Bishop. Zwracała ona uwagę, że we współczesnych sztukach performatywnych – a przede wszystkim tzw. „nowej choreografii” w muzeach – charakterystyczna jest rezygnacja z sytuacji scenicznej i modulowanie intensywności w podobny sposób, w jaki miało to miejsce podczas waszej improwizacji... Widzowie mogą wejść w dowolnym czasie na performans i w dowolnym momencie z niego wyjść. Skłonność do „komponowania” sytuacji i dramaturgii po stronie artystów ściiera się zaś nieustannie z tendencją do improwizacji. Wspominam o tym, bo Bishop ocenia omawiane zjawisko krytycznie. Wiąże ten typ performatywności z wpływem mediów cyfrowych i „rozbrojeniem uważności”, które definiują jej zdaniem obraz kultury współczesnej. Wasz entuzjazm może wydawać się na tym tle zaskakujący...

IS: Dwie rzeczy różnią to doświadczenie. Po pierwsze, kontekst instytucji. W muzeum inaczej funkcjonuje twoje ciało – na przykład wtedy, gdy jesteś w jednej z sal wystawienniczych Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie kiedyś pracowałam nad zbiorowym projektem opartym na improwizacji (*Układy odniesienia*, kur. Katarzyna Słoboda, Mateusz Szymanówka, 2016). Mówię tu między innymi o znaczeniu architektury. To jest kontekst, któremu twoje ciało się podporządkowuje. Coś innego dzieje się u mnie na sali prób, co innego na strychu – i tak dalej. Więc kontekst instytucji i architektury dużo zmienia. Druga sprawa – w Łodzi pracowałam indywidualnie nad moim researchem o intymności i siedziałam tam od dziesiątej rano do osiemnastej. Odwiedzający sobie przychodzili i odchodzili, ja robiłam notatki. Czasem ktoś mnie o coś zapytał, więc tłumaczyłam. Czasem testowałam fragmenty choreografii. To miało formę roboczą. To nie był projekt nastawiony na performowanie, a raczej

na rozmowę pomiędzy odwiedzającymi i twórcami czy wzięcie udziału w próbie. Z kolei na strychu byliśmy nastawieni na wspólne wytwarzanie czegoś w oparciu o archiwum. Czegoś performatywnego w bardziej tradycyjnym sensie. To była z pewnością bardziej intensywna, „gorąca” sytuacja.

AP: Rozumiem.

IS: Tak czy inaczej, nie odrzucałabym tego formatu działania, który wydaje się typowy dla choreografii przemieszczonej w pole sztuk wizualnych, choćby z powodów wskazanych przez Bishop. Ten format jest ciekawy z różnych względów. Z mojej perspektywy kluczowe są kwestie pracownicze. Muzea dają pracę komuś, kto nie ma dla siebie „własnego” miejsca. W Polsce nie ma ani jednej instytucji, która zajmowałaby się wyłącznie tańcem. Dlatego muzea i galerie dają mi – oprócz honorariów – nieocenione możliwości rozwoju. A przy okazji pozwalają zderzać się z przedstawicielami innych dyscyplin.

TW: Do rozmowy o naszym projekcie chyba warto dodać, że tego rodzaju zderzenie wydarzyło się i w trakcie *Węzłów*. Z mojej perspektywy to było ważne – spotkać się z artystami wizualnymi i choreografką poza murami teatru.

Abstrakt

W rozmowie z Arkadiuszem Półtorakiem rezydenci dziewiątej edycji Wydziału Sztuki w Mieście – Tomasz Węgorzewski, Iza Szostak, Sara Piotrowska i Maciej Szczęśniak – dyskutują o poznawczym potencjale praktyk artystycznych opartych na improwizacji.

Słowa kluczowe: sztuki performatywne, improwizacja, badania oparte na sztuce, archiwum



Il. 1, 2. Dokumentacja performansu Izzy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 3. Dokumentacja performansu Izzy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka Węzły. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 4, 5. Dokumentacja performansu Izzy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej, Macieja Szczęśniaka, *Węzły. Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 6. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka Węzły. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 7, 8. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak

*Anna Batko***Generał Bem powraca.****Performowanie tożsamości etnografa i edukacyjny potencjał dekolonizacji**

W 1996 zwrot etnograficzny w sztukach wizualnych ogłosił Hal Foster. W klasycznej już pozycji *Powrót realnego* (Foster 2010) amerykański historyk i krytyk sztuki pisał o nowej roli, jaką zaczęli pełnić jego zdaniem współcześni artyści. Jak przekonywał, wielu z nich przestało interesować się tradycyjną produkcją artystyczną i modernistycznym paradygmatem myślenia o twórczości, który wiązał ją z postępem technologicznym czy konsekwencjami rewolucji industrialnych i społecznych. Reprezentantów zwrotu etnograficznego interesowała raczej kwestia wykluczenia i próby opisywania – ale też aktywnego doświadczania – świata z perspektywy innego. Inność stała się w tym kontekście zarówno tematem, jak i swoistym narzędziem – luką, przez którą wypływa nieświadome, ale i luftem, przez który artysta i odbiorca mogą przyglądać się swojej własnej tożsamości.

W uproszczeniu, ale też w odniesieniu do najbardziej rozpowszechnionej w krajach byłego bloku wschodniego definicji, etnografia to nauka o narodach, ludach i grupach etnicznych. Zajmuje się opisem i analizą ludowych kultur, tropiąc i wyjaśniając związane z nimi fenomeny. Etnografia pojęta jako strategia artystyczna materializuje się tymczasem pod postacią działań *site-specific*, wizualności znamionującej krytyczną obserwację i działań partycypacyjnych, które polegają między innymi na pracy z lokalną społecznością. Co nie bez znaczenia, o ile materia sztuki etnograficznej jest to, co wydarza się „w terenie”, to koniec końców efekty owego „wydarzania się” i tak prezentowane są – zwykle pod postacią wyrwanych z kontekstu artefaktów – w jasnej, odizolowanej przestrzeni galerii lub muzeum. W myśl teorii Fostera, taka dekontekstualizacja osłabia często społeczno-polityczny potencjał sztuki etnograficznej (Foster 2010: 199–252). Inna sprawa, że powiązane z nią myślenie o partycypacji łączy się zarówno z opracowaną przez George’a E. Marcusa w połowie lat 90. koncepcją badań wielostanowiskowych, których fundamentem było współdziałanie, jak i koncepcją *community arts*, która akcentuje nie tyle znaczenie samoistnych efektów działania, co raczej samego procesu (Rossal 2016).

Chociaż zainteresowanie antropologią i etnografią w sztukach wizualnych z perspektywy ostatnich dziesięciu lat nie wydaje się nie być już żadnym *novum*, to, poza kilkoma wyjątkami, upowszechnienie opisywanych przez Fostera strategii w sztuce nie przełożyło się to reakcją zwrotną. Dziwi to, jeśli wziąć pod uwagę, że w przeszłości etnografowie i antropolodzy zmuszeni byli działać trochę po omacku, nierzadko ocierając się o narzędzie i warsztat pracy artysty. Nie tylko badali mit, ale wchodzili również do jego wnętrza. Bronisław Malinowski, polski antropolog, który w swoich dziennikach zwierzał się z nigdy niezrealizowanego pragnienia bycia artystą, swoje naukowe prace pisał, posługując się retoryką typową dla powieści, ale też bogato ilustrując je silnie wyestetyzowanymi fotografiami własnego autorstwa (Malinowski 2002). Podobne skłonności zdradzał też Claude Levi-Strauss, który przy okazji prowadzonych przez siebie badań w terenie równoległe z naukowymi dziełami pisał sztukę teatralną. Pełniła ona, zresztą, podobną rolę jak dzienniki w dorobku Malinowskiego – zbierała wrażenia i subiektywne refleksje związane z pracą antropologa. Jednego z bohaterów sztuki, niejakiego Cynna – alter-ego badacza, który cieszy się sławą odkrywcy i eksploratora – prześladuje nie tylko niekończący się głód podróży, ale też przeświadczenie, że każda z nich jest zawołowanym i dobrze opakowanym szachrajstwem. Kłamstwem, które prawdziwe wydaje się jedynie tym, którzy nigdzie nie byli i nic nie widzieli, może oprócz obrazów-cieni – wyestetyzowanych powidoków z etnograficznych eskapad (Lévi-Strauss 1964).

W kontekście powyższych uwag chciałabym przyjrzeć się praktyce artystycznej Przemka Branasa, autora licznych performansów i obiektów, którego twórczość czerpie w dużej mierze z tradycji zwrotu etnograficznego. Interesuje mnie przede wszystkim jego projekt z 2016 roku, *Bem*. Jak postaram się pokazać, artysta nie tylko zaczerpnął w nim z etnograficznej metodologii, ale dostarczył również przesłanek do refleksji o jej własnym pokrewieństwie ze strategiami reprezentacji charakterystycznymi dla sztuki.

Punktem wyjścia dla wspomnianego projektu, na którego rezultaty złożyły się obiekty, filmy, fotografie i działania performatywne, była sylwetka Józefa Bema – polskiego generała, stratega i inżyniera wojskowego, dowódcy artylerii Wojska Polskiego w trakcie powstania listopadowego, działacza Wielkiej Emigracji, uczestnika Wiosny Ludów i trzeciej rewolucji wiedeńskiej, naczelnego wodza powstania węgierskiego i feldmarszałka armii Imperium Osmańskiego. Będący legendą już za życia generał urodził się w Tarnowie w 1794 roku. Zmarł z kolei na malarię w 1850, w Aleppo, jako wysokiej rangi urzędnik osmańskiej Turcji, w chwilę po zwycięskiej bitwie z powstańczymi wojskami Beduinów. Jego ostatnimi słowami miało być zdanie „Polsko, Polsko! Ja cię już nie zbawię”. Wcześniej ten sam Bem na prośbę sułtana dokonał konwersji z chrześcijaństwa na islam i przyjął imię Murad Pasa. To właśnie pod takim imieniem z największymi honorami został pochowany na wojskowym cmentarzu w Aleppo, lecz to dopiero w 1929 roku, prawie osiemdziesiąt lat po swojej śmierci, Bem wyruszył w swoją ostatnią podróż. Jego ciało zostało wtedy sprowadzone do Polski, a na trasie tej podróży połączonej odbył się szereg uroczystości

mających na celu upamiętnienie Bema. Zaangażowane w ich przygotowanie były rządy Turcji, Węgier i Polski, a ciało generała składano hołd w Stambule i niemal na każdej stacji na terenie Węgier. W Budapeszcie wyeksponowano jego trumnę w Muzeum Narodowym, a w Krakowie wystawiono ją na Wawelu. Manifestacjom towarzyszyły wojskowe defilady, pochody i liczne owacje. Warto zaznaczyć, że akcja wtórnego pochówku generała i jego pośmiertne tournée po Europie wpisywało się doskonale w propagandową politykę historyczną, którą prowadziła wówczas II Rzeczpospolita. W latach dwudziestych do Polski sprowadzono szczątki wielu narodowych bohaterów i wieszczów, za każdym razem ubarwiając te powroty patriotycznymi ceremoniami, które – jak pisze Dorota Sajewska – przypominały wielkie, zbiorowe nekroperformanse (Sajewska 2016).

Ciało Bema po trwającym kilka tygodni pochodzie zostało pochowane przy okrzykach rozentuzjasmowanego tłumu w Tarnowie – w miejscu urodzenia bohatera, w specjalnie na tę okazję wybudowanym mauzoleum w Parku Strzeleckim. Obiekt małej architektury zaprojektowany przez Adolfa Szyszko-Bohusza przypominał w symboliczny sposób zarówno wojskową biografię Bema – pojawiają się tam kule nawiązujące do artylerii i łańcuchy z przetopionych armat – jak i kosmopolityczną postawę generała oraz międzynarodowe znaczenie postaci (na sarkofagu umieszczono napisy w trzech językach: polskim, węgierskim i arabskim). Zgodnie z muzułmańską tradycją głowę bohatera zwrócono w grobowcu w stronę Mekki, a sam sarkofag umieszczono na środku stawu na wysokich kolumnach korynckich – jako muzułmanin Bem nie mógł bowiem zostać pochowany w ziemi. Historia wojakowskiego – zarazem „prawdziwego Polaka” i wojującego o globalną sprawiedliwość kosmopolity – stała się w sztuce Przemka Branasa punktem wyjścia dla eseistycznej, wielowątkowej opowieści, a przy tym przedmiotem quasi-etnograficznego badania i pretekstem, by wyruszyć śladem nie tyle Bema-generała, co właśnie jego martwego ciała. Podróż Branasa na wschód była nie tylko podróżą do geograficznej krainy, ale też do mitycznego wnętrza zbiorowego imaginarium. Ciało, którego wędrówkę śledził artysta, jawi się bowiem jako brikolazowe, pełne dziur i przekłamań archiwum.

W sierpniu 2016 roku, osiemdziesiąt lat po sprowadzeniu ciała generała Bema do Polski, Branas wyruszył z Tarnowa do Aleppo, pokonując tą samą drogę, co ideologicznie zdefiniowany podmiot-przedmiot – tj. generalskie zwłoki – tyle że w odwrotnym kierunku. Performatywną wędrówkę artysta dokumentował zarówno na filmie, jak i na fotografiach. Pierwsza część przygotowanego przez artystę filmu – zatytułowana *Generał Bem daje mi znak do podróży* – rozgrywa się przy tarnowskim mauzoleum Bema i przedstawia osłonięcie srebrną folią termiczną kamiennego sarkofagu. Nad tym zdarzeniem nadbudowują się gesty aktora-perfomera, który nosi srebrną maskę o groteskowym kształcie. Przy jej użyciu – maska jest bowiem jednocześnie trąbą – performer wydaje doniosły dźwięk („daje znak”). Niosący się po Parku Strzeleckim odgłos kojarzy się nie tylko z wezwaniem w drogę, ale też z apokaliptycznym odgłosem trąb, które zwiastują koniec świata. Nie bez znaczenia w tym

kontekście jest współczesna sytuacja polityczna, a w szczególności wojna domowa tocząca się w Syrii od 2011 roku. Kluczowym jej elementem była bitwa o Aleppo z lat 2012–2016, która zakończyła się zwycięstwem sił rządowych, okupionym śmiercią cywili i zniszczeniem miasta. W tym samym czasie (2016) w związku z nieudanym zamachem stanu pobliską Turcję objęto stanem wyjątkowym, w Europie toczyła się dyskusja o kryzysie i relokacji syryjskich uchodźców, a zarówno w Polsce, jak i na Węgrzech szerzyły się nacjonalistyczne i islamofobiczne nastroje. Wyprawa Przemka Branasa została naznaczona przez te konteksty.

Wyprawa do Aleppo, miasta ogarniętego wojną, z góry skazana była na niepowodzenie. Przekroczenie turecko-syryjskiej granicy była nie tylko niebezpieczne, ale też z powodów *stricte* formalnych niemożliwe. W tej sytuacji Branas skazany był na niedosłowne powtórzenie, odwrócenie i odegranie na nowo społeczno-politycznego spektaklu, jaki stanowiła pośmiertna podróż Bema – jej swoistą reinscenizację w nowych dekoracjach i na innych zasadach. Szczęśliwie to gest, który umożliwia nie tylko prostą reprodukcję, ale i subwersywne przetworzenie u wspólnionej wiedzy o przeszłości. W dialog, który Branas prowadzi z martwym ciałem Józefa Bema, z miejsca wkradła się jeszcze jedna symptomatyczna dla dwudziestolecia międzywojennego postać – figura etnografa-amatora. W 1928 roku w patriotyczną pielgrzymkę do miejsca pochówku polskiego generała wyruszył prawnik i literat – Juliusz Stanisław Harbut – który zbierał, opisywał i klasyfikował swoje doświadczenia, by kilka lat później opracować je w książce *Po prochy generała Bema. Wrażenia i rozważania z podróży przez Rumunię, Bułgarię, Turcję i Syrię. Z 30 fotografią i ilustracjami* (1929). Publikacja ta jest zapisem podróży w czasie, przestrzeni i po szczeblach hierarchii społecznej, a jako taka nie jest epistemologicznie i aksjologicznie niewinna. Została napisana z perspektywy oświeceniowej, zabarwionej przez pozycję władzy, pełnej klisz, stereotypów i wykluczeń. Warto porównać zawarte w niej przedstawienia z pracami Branasa. O ile tekstualno-wizualna narracja Harbuta wpisuje się w typowy dla jego czasów schemat kulturowego kolonizatora i orientalisty, reprodukując zachodnioeuropejskie spojrzenie, o tyle Branas próbuje przekroczyć dychotomię Wschodu i Zachodu. Opisy Harbuta – takie jak przedstawienia egzotycznych fizjonomii czy anegdota o działającej na terenie Aleppo sekty czczącej diabła – oraz reprodukowane w książce i mocno wyestetyzowane fotografie są barwne, bogate i egzotyczne. Z kolei filmy i fotografie Branasa wydają się zaskakująco zwyczajne, „suche”, powszednie. Pozbawione są malowniczości, naiwnych wyobrażeń i orientalistycznych obrazów, do których przyzwyczaiła nas zachodnia ikonografia mitycznego Wschodu, ale też scen przemocy, którymi karmią nas współczesne media, transmitując relacje z bliskowschodnich konfliktów. Branas przekracza też granicę pomiędzy badanym i badającym. Występuje bowiem na przemian – a może właśnie zarazem – w roli współczesnego artysty-etnografa (zainteresowanego innością z pobudek etycznych), dwudziestowiecznego etnografa-amatora (a więc Juliusza Stanisława Harbuta, który prawie sto lat wcześniej postanowił przebyć

tę samą drogę), jak i samego generała Józefa Bema (reinscenizując elementy jego biografii).

Choć Branasa stroni od oświeceniowej pozycji władzy, jego podróż ma jednak wewnętrzną, naddaną logikę. Dokumentujący ją film urywa się, kiedy artysta po przejściu na islam – konwersji, która jest rodzajem dokamernego performansu – wchodzi na szczyt minaretu. Stąd rozpościera się widok na turecko-syryjską granicę – pejzaż, który skrywa w sobie zarówno drogę do Aleppo, jak i samo miasto, a w nim cmentarz i puste – niemal fantomowe – miejsce po ciele generała Bema. Jest to również pejzaż zdominowany przez wysoki, zwieńczony drutem kolczastym mur. To on powstrzymuje syryjskich uchodźców przed nielegalnym przekroczeniem granicy i jednocześnie ucieczką z miejsca, które jak pisze Wojciech Szymański, samo w krótkim czasie stanie się jednym wielkim cmentarzyskiem, zawierającym w sobie zarówno realne, jak i symboliczne mogiły (Szymański 2019: 54–57). By rzecz ująć w idiomie Gillesa Deleuze’a, ów pejzaż stanowi scenę, na której toczy się nieustanna gra powtórzenia i różnicy (Deleuze 1988: 75). Przemoc powraca tutaj co rusz w zmiennych kontekstach politycznych, a napięcia wynikające z tożsamościowych różnic generują bezustanne konflikty, które nie znajdują łatwego rozwiązania. Tego rodzaju niestałość wprowadza też w performatywną (auto)kreację Branasa, który przemierza trasę z Polski do Syrii jako kompozytowa persona – na poły odbywający konwersję Bem, a na poły (samozwańczy) etnograf, ale także artysta-performer. Gra różnicy i powtórzenia widoczna jest również w montażu omawianego filmu i sposobie wiązania rozmaitych motywów na zasadzie kontaminacji. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na motyw cokolwiek niepozorny, który pełni kłamliwą rolę w projekcie artysty. Film zamyka obraz pokrytej pleśnią kanapki, którą Branasa przywiózł ze sobą z Tarnowa. Owinięta w folię zostaje złożona albo porzucona na autostradzie przy turecko-syryjskiej granicy. W pewnym sensie ta kanapka zawiera w sobie symbolicznie całą opowieść – historię „żywo-martwego” zombie, wspomnienie obumierającej materialności, ale też zdolność śmierci/umarłych do opanowywania świata żywych. Kluczową figurą staje się w tym kontekście pleśń, której wielokomórkowe włókna nazywane strzępkami, charakteryzuje zdolność do niewidzialnego pożerania całych ekosystemów. Nie wystarczy odciąć pokrytej grzybem części ani zdrapać białego nalotu. W chwili, w której zaczyna się psuć, kanapka cała staje się pleśnią; żywą substancją, która znaczy swoją obecnością okoliczną materię i unosi się w powietrzu pod postacią kłębow zarodników. Ta sama, ale – by przywołać Deleuze’a – nie-tożsama kanapka, do połowy zapakowana w aluminiową folię i pokryta jaskrawozieloną pleśnią, pojawia się też w innej pracy Branasa – fotografii zatytułowanej *In the fear of the world's evil (Ze strachu przed złem świata)*. Tytuł w prosty sposób nakierowuje uwagę widza na wojnę – nie tylko tą, którą oglądamy codziennie na ekranach telewizorów, ale też tą, która toczy się permanentnie pod pozorami pokoju i autorytetu władzy, politycznego ładu i powszechnego dobrobytu (i która stanowi wyraz panujących w społeczeństwie antagonizmów, asymetrii i nierówności). Kanapka, chciałoby się dodać, jest tak samo banalna jak zło. Jednocześnie bułka

z masłem opakowana w błyszczącą folię aluminiową staje się też nieoczywistym, symbolicznym odnośnikiem do sarkofagu Bema. Jak pisałam, ów sarkofag Branasa owinał wcześniej folią termiczną – tą samą folią, którą okrywa się ciała docierających do Europy drogą morską uchodźców. W obu przypadkach mamy do czynienia z dwuznacznym uprzedmiotowieniem podmiotu, który staje się wzniosłym obiektem ideologii – fantazmatyczną konstrukcją, która, jak chce Slavoj Žižek, nie pomaga w ucieczce z rzeczywistości nie do wytrzymania, ale tę właśnie rzeczywistość czyni ledwie znośniejszą, działając jako mechanizm obronny (Žižek 2001: 73–74). Performatywna podróż Branasa do Aleppo to rodzaj halucynacyjnego dialogu żywych i umarłych, teraźniejszości z przeszłością (i tym, co nadchodzi), a przy tym forma przedstawienia granego na kilku scenach jednocześnie, nawet jeśli jedna niekoniecznie zdaje sobie sprawę z istnienia tej drugiej.

Kontaminacja wspomnianych obrazów i motywów odzwierciedla w dużej mierze współczesny stan polskiej świadomości zbiorowej. Postać Józefa Bema – polskiego patrioty i muzułmanina – w homogenicznej Polsce, dla której uosobieniem esencjonalnego lęku jest figura uchodźcy, nie może funkcjonować inaczej jak tylko w szczelinie. Bem powraca jako zombie – zlepek fragmentarycznych, kulturowych klisz, których nie sposób złożyć w spójny obraz lub linearną narrację, jakkolwiek publiczne rytuały – a w szczególności oficjalne nekroperformanse – starają się podążać właśnie w ich kierunku. Podążanie śladami generalskiego ciała okazuje się właśnie dlatego dobrą sposobnością, by zadać polskiej kulturze pytania pokrewne myśli dekolonialnej. Skąd mówimy, w jaką nowoczesność wierzymy, gdzie sytuujemy się względem centrum i jego peryferii, i jaki wpływ na nasze otoczenie ma dialektyka dominacji i poddania? Od takich właśnie pytań rozpoczyna się proces uwalniania się od form racjonalności i kulturowych matryc wypracowanych przez kolonialną władzę, które – głęboko zakorzenione w mentalnej tkance postkolonialnego świata – nadal oddziałują, skoro „uciśnieni goszczą opresorów w sobie” (Romão, Gadotti, 2012: 22). Strukturę tego dramatu w twórczości Branasa wyznacza nie tyle historia Bliskiego Wschodu, co Polska i schizoidalna tożsamość jej mieszkańców. Choć polskie państwo nigdy nie zostało skolonizowane, ani samo nie kolonizowało, Polacy reprodukuja wzorce zachowań typowe zarówno dla krajów postkolonialnych, jak i byłych kolonizatorów. Umacnianiu tożsamościowych antagonizmów i asymetrii w polskiej przestrzeni publicznej towarzyszą przejawy „kompleksu białego człowieka”, ale niekiedy i jego duma – a także voyeurystyczne, zapośredniczone zachodnioeuropejską perspektywą spojrzenie (Zarycki 2009). Napięcie pomiędzy nimi skutkuje trudnościami w zmierzeniu się z własną historią, która nie pasuje w pełni do żadnej gotowej matrycy, i przymusem przepisywania tych samych historii od nowa raz po raz. Z perspektywy Branasa w owym przymusie tkwi jednak szansa na poznawcze i tożsamościowe otwarcie.

Projekt Branasa stanowi próbę zmierzenia się z problematyką polskiej pamięci zbiorowej, ale – jak zaznaczyłam na początku tekstu – jest również swoistym meta-komentarzem na temat etnograficznej metody. Branasa-antropolog nie odkrywa, nie

bada i nie opisuje. Performatywne gesty artysty czerpią co prawda z tradycji zwrotu etnograficznego, a wędrowka artysty powtarza trasę Juliusza Stanisława Harbuta. Warto podkreślić jednak, że wejście w rolę samozwańczego etnografa jest na poły ironiczne. Twórca jest aktorem, który gra rolę obserwatora i reprodukuje obrazy, powidoki i klisze związane z kulturową kolonizacją. Z tej perspektywy przygląda się temu, jak konstruowane są arbitralne reprezentacje. By posłużyć się goffmannowską metaforą, to nieustanne, samoświadome przygotowywanie się do roli i ciągle jeszcze nieudolne recytowanie czyichś kwestii (Goffmann 1981). Kluczowa jest tu strategia mimikry, która nie tylko jest metodą władzy dyscyplinującą innego, ale też autorefleksyjną techniką wtapiania się w tło (czy „zrastania się z pejzażem”). Branas jest etnografem, ale – nawiązując do Homiego Bhabhy – jest *the same but not quite*; taki sam, ale nie całkiem (Bhabha 1984: 125–133). Odwracając założenia kolonialnej władzy, ale też grając ze znaczeniem mimikry w postkolonialnym świecie, samozwańczy etnograf wskazuje na nieprzystawalność własnego działania do rzeczywistości. Porażka jest tu nie tyle jego efektem, co zamierzonym celem, umożliwia bowiem dekolonizujące spojrzenie z wnętrza kolonialnego fantazmatu.

Działanie Branasa dotyka jeszcze jednego problemu, a mianowicie napięć związanych z dominacją białego sześcianu i czarnego pudełka jako dwóch hegemonicznych form prezentacji sztuki w świecie zachodnim (w tym – warto dodać – sztuki etnograficznej). Obie te formy, jak postuluje Claire Bishop, kształtują i dyscyplinują burżuazyjny model podmiotu, model uwięziony między rywalizującymi koncepcjami publicznego i prywatnego, ale też fizycznego i wirtualnego (Bishop 2018: 22–42). Biały sześcian ma oferować właściwe warunki dla zdystansowanego, neutralnego odbioru za cenę alienacji. Czarne pudełko – możliwość stanięcia oko w oko z aktorem i intymnej przemiany, pozorując jednak fałszywe poczucie identyfikacji. W swojej twórczości Branas moduluje tymczasem afektywną relację widza wobec prezentowanego materiału w inny, pograniczny sposób. Na wystawach podsumowujących podróże śladami Bema – *Praca-technika* w CSW Zamek Ujazdowski (2016) i *Generał Bem wraca do domu* w BWA Tarnów (2017) – pokazywał dokumentację działania, które równie dobrze mogłoby się nie wydarzyć, ale nie tylko dlatego, że jego ogólnym założeniem jest niepowodzenie. Problemem jest również to, że prosta i oszczędna w środkach narracja wizualna, którą zaproponował na tych wystawach Branas, zakrywa więcej niż odkrywa; stymuluje afektywne pobudzenie oraz zachęca do identyfikacji, lecz w sposób nielinearny i aluzyjny. Z całą pewnością nie zdradza zaś pretensji do obiektywizmu. Z jednej strony, jest to być może wyraz szczególnego charakteru dokumentacji w kontekście sztuk performatywnych – dokument nigdy nie jest w stanie uchwycić pełni wydarzenia czy procesu twórczego i zawsze pozostaje szczątkowy. Z drugiej jednak strony, przyjęcie takiej perspektywy może wydawać się w tym przypadku nieadekwatne – zarówno etnografowie, jak i artyści wyruszają w podróż po to, by zdobyć cenne materiały, które można następnie opracować i opublikować lub pokazać. Innymi słowy, zapisana na filmie i fotografiach relacja z podróży to nie tylko banalna ilustracja podróży

etnografa-amatora, ale część samego procesu i dwuznaczny substytut cielesnego, usytuowanego doświadczenia. Decyzja Branasa o tym, by na poziomie formalnym zrezygnować zarówno z uprzywilejowania chłodnego, obiektywizującego dystansu, jak i „rozgrzanej”, angażującej narracji, jest w tym kontekście znacząca. Wyjście zarówno z białego sześcianu, jak i z czarnego pudełka kończy się w polu szarej strefy – miejscu, którego wewnętrzne struktury wciąż są negocjowane. W przestrzeni tej dużą rolę odgrywa afekt, który może stać się zarzewiem empatii i współodczuwania. To afekt – raczej niż spójna narracja – w momencie wprzęgnięcia w politykę staje się pretekstem dla tożsamościowego otwarcia. Branas nie tylko jest autorem swojego dzieła, ale też jest jego protagonistą. Od początku w całym działaniu chodziło nie tyle o etnograficzne czy antropologiczne badanie – ono jest rodzajem wytrychu – ale refleksję nad ekspansywną siłą i autorytarną władzą badacza-voyeura; kogoś, kto wyrusza „w teren” po wiedzę, lecz może wyzyskać ją tylko poprzez subiektywne doświadczenie. Dlatego logika pracy Branasa przemawia nie tylko do intelektu, ale też do zmysłów, otwierając poznawczą „ziemię nieznaną”. Reszta uzależniona jest od intelektualnego i afektywnego zaangażowania odbiorcy¹.

We wspomnianym już dramacie Lévi-Straussa bohater, który zajmuje się antropologicznymi badaniami w pewnym momencie odkrywa, że dokonując heroicznego wyboru zwrócenia się przeciwko własnej cywilizacji w tym samym momencie do niej powraca. Zatacza koło i wraca do punktu wyjścia.

Bibliografia

- Arendt, H. (1987). *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*, tł. A. Szostkiewicz. Kraków: Znak.
- Bal, M. (2007). *A gdyby tak? Język afektu*, tł. M. Maryl. *Teksty drugie*, 1–2.
- Bhabha, H. (1984). Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*, 28.
- Bishop, C. (2018). Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. *TDR: The Drama Review*, 62.
- Deleuze, G. (1988). Różnica i powtórzenie, tł. B. Banasiak. *Colloquia Communia*, 1–3.
- Foster, H. (2010). *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tł. M. Sugiera i M. Borowski. Kraków: Universitas.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Smutek tropików*, tł. A. Steinberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Malinowski, B. (2002). *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa*, red. G. Kubica. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Romão, J.E., Gadotti, M. (2012). *Paulo Freire e Amílcar Cabral. A descolonização das mentes*. São Paulo: Instituto Paulo Freire.
- Rossal, E. (2016). Etnografia twórcza. O budowaniu warsztatu metodologicznego łączącego badania etnograficzne z praktykami ze sztuki współczesnej. *Studia etnologiczne i antropologiczne*, 16.

1 Por. Bal 2007.

- Sajewska, D. (2016). *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru wielkiej Wojny*. Wrocław: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Szymański, W. (2019). *Wehikuł czasu*. W: Przemysław Branasa, *Dwa wschody lub więcej*. Gdańsk –Lublin–Orońsko–Tarnów: Gdańska Galeria Miejska, Galeria Labirynt, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, BWA Tarnów.
- Zarycki, T. (2009). Ku socjologicznej analizie dyskursu elit peryferyjnych. W: M. Zahorska, E. Nassalska (red.), *Wartości, polityka, społeczeństwo*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Žižek, S (2001). *Wzniosły obiekt ideologii*, tł. J. Bator i P. Dybel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Abstrakt

Tekst poświęcony jest projektowi *Bem* Przemysława Branasa. Artysta wyruszył w 2016 roku w podróż z Tarnowa do Aleppo, śledząc tym samym trasę, jaką w 1929 roku przebyło ciało Józefa Bema, zmarłego i pochowanego w 1850 roku właśnie na terenie współczesnej Syrii. Autorka artykułu dowodzi, że w swojej twórczości Branasa porusza istotne kwestie związane z polską pamięcią zbiorową, ale i problematyką dekolonizacji oraz zwrotu etnograficznego w sztuce współczesnej.

Słowa kluczowe: Przemysław Branasa, Józef Bem, dekolonizacja, zwrot etnograficzny, pamięć kulturowa, sztuki performatywne



Il. 1. Przemysław Branas, *Sandwich*, fotografia 160 x 110cm, 2016; dzięki uprzejmości artysty



Il. 2–7. Przemysław Branas, *Bem*, film 18'18" (dokumentacja działania performatywnego), 2016; dzięki uprzejmości artysty





Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de arte et Educatione 15 (2020)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.15.5

Clémentine Deliss

Prywatne + dialekt = kapitał²

Tłumaczenie: Martyna Nowicka-Wojnowska, Arkadiusz Półtorak

Skoro mówi się, że sztuka to produkcja wiedzy, do jakiego rodzaju wiedzy się odnosimy?

BAK (basis vor actuele kunst, Utrecht)

Wiedza, o której chcę opowiadać, nie jest skierowana do szerokiej publiczności, nie odwołuje się do masowego gustu ani nie jest dystrybuowana na wielką skalę. Produkcja wiedzy, która mnie interesuje, i która stanowi centralną część mojej praktyki jako badaczki, kuratorki i wydawczyni, wymaga *inicjacji*. Mam przez to na myśli, że jest ona wybiórcza i dostępna zaledwie kilkorgu. Dostrzeżenie jej i odnalezienie do niej klucza jest czasochłonne. Jest zakodowana tak, by uniemożliwić łatwe czytanie, a także utrudniać produkcję i konsumpcję praktyki artystycznej w ramach przemysłu kulturalnego i edukacyjnego, czy to poprzez standaryzację pewnych tendencji teoretycznych, aktualnych koncepcji badań artystycznych, czy to przez ramy artystycznej widoczności. Ten obszar wiedzy może być uznawany za problematyczny, ponieważ ucieka od odpowiedzialności – mogą się po nim poruszać tylko ci, którzy płynnie operują charakterystycznymi dla niego metodami i językami. W tym sensie, bardziej niż abstrakcyjne dyskursy produkcji wiedzy, interesują mnie jej konkretni producenci, ludzie, którzy tworzą dialekty czy mediują pomiędzy różnymi dialektami. Na tego rodzaju pośrednictwie polega, zresztą, moja rola jako kuratorki: na mediacji i tłumaczeniu pomiędzy dialektami proponowanymi przez artystów i badaczy, którzy pracują w różnych miejscach, kontekstach, instytucjach i dyscyplinach. Odbiorcami tego procesu są przede wszystkim artyści i badacze; dopiero w drugiej kolejności interesuje mnie zaspokajanie potrzeb niezidentyfikowanej szerokiej publiczności³.

2 Tekst w wersji oryginalnej (j. ang.) opublikowano w tomie *On Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary Art*, red. Maria Hlavajova, Jill Winder, BAK / Revolver, Utrecht–Frankfurt 2008, s. 50–67. Uprzejmie dziękujemy autorce za zgodę na tłumaczenie artykułu.

3 Przez wiele lat nie chciałam, by publikacje „Metronome” były obecne w Internecie. Dopiero w 2005 roku, kiedy zaczęliśmy współpracować z Thomasem Boutoux, zakładając Metronome Press w Paryżu, o *Metronome* można było się czegoś dowiedzieć oraz zamówić nasze publikacje przez Internet. Wcześniej w obiegu uczestniczyli tylko artyści i pisarze

Chciałabym wskazać na interesujące tarcie obecne w relacji pomiędzy indywidualnymi producentami pewnego typu wiedzy – prywatnego, czasem nawet sekretnego czy anonimowego – i równoległą potrzebą tworzenia nowych wspólnych przestrzeni, kolektywów czy nawet instytucji, umożliwiających ewaluację, barter czy wymianę różnych „walut” istotnych w produkcji wiedzy. Za tło dla mojej argumentacji posłużą wydania „Metronome” (numery 3, 9 i 10) i niedawny Think Tank w Tokio, którego byłam kuratorką – wydarzenie, które stanowiło podstawę dla następnego numeru „Metronome”. Odniosę się również do aktywności Future Academy, kolektywu badawczego, którego działanie zainicjowałam cztery lata temu. Będę się też odnosić do nieszablونowego człowieka renesansu i ekologa Gregory’ego Batesona, do prac naukowców zajmujących się bronią jądrową w amerykańskim Livermore Lab, a także do przykładu anonimowości i kolektywności w sztuce, jakim jest projekt neurocam.com.

W 1998 roku w Kunsthalle Basel byłam kuratorem wystawy *Tempolabor*. Przez niespełna tydzień trzydzieścioro pięciorgo artystów i artystek oraz mediatorów i mediatorów zebrano się za zamkniętymi drzwiami w Wartheck, gdzie mieszczą się pracownie i sale wystawowe, by zmierzyć się z niektórymi z trudnych pytań bez odpowiedzi, jakie definiują ich praktyki. Co istotne, uczestnicy nie pochodzili z jednego kontynentu, znaleźli się wśród nich aktywiści z Indii, członkowie senegalskich grup artystycznych Huit Facettes i Laboratoire Agit’art., a także artyści i kuratorzy z Europy Wschodniej i Zachodniej oraz Stanów Zjednoczonych. Miałam nadzieję, że uda mi się zainicjować w tym kontekście formę produkcji wiedzy, która odzwierciedlałaby libertyńskie tropy filozoficzne: fikcję, kamuflaż, umiejętność zapamiętywania; oraz użycie języka i tłumaczenia w taki sposób, by pomagało otwierać proces myślenia przy pomocy metafor w prywatnym, a nawet intymnym kontekście. Na potrzeby trzeciego numeru „Metronome” zmontowałam dwadzieścia kilka godzin nagrań z *Tempolabor*, tworząc dramat, a za wzór dla fizycznej formy publikacji posłużyły szyte, składane książki w miękkich oprawkach, które są nadal popularne we Francji. Trzeba też dodać, że w 1998 roku organizowanie w publicznej galerii spotkania zamkniętego dla publiczności było dosyć niespotykane. Zarówno Petera Pakescha (ówczesnego dyrektora Kunsthalle Basel), jak i mnie, interesowało to wyzwanie. Świadomi ślepych plamek w próbach podejmowania międzykulturowego, jak i interdyscyplinarnego dialogu, chcieliśmy zdystansować się od tradycyjnych oczekiwań względem wystawiennictwa i jego tradycyjnych protokołów. Zorganizowaliśmy więc spotkanie, które z założenia miało pozostać – przynajmniej w dużej mierze – ukryte.

W trakcie zamkniętego spotkania, które znacznie później zorganizowałam w Tokio, poprosiłam każdego z sześćdziesięciorga pięciorga uczestników (artystów, architektów, naukowców i projektantów z Japonii, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Australii i Europy) o zaproponowanie obrazu, który reprezentowałby

zaangażowani w projekt i, na bardzo niewielką skalę, dwie czy trzy księgarnie w Londynie, które zdecydowały się prowadzić sprzedaż najnowszych numerów.

jakąś nową dziedzinę wiedzy¹. Wyobrażając sobie, że tworzymy nową instytucję – coś przypominającego najbardziej eksperymentalne wydanie szkoły artystycznej – chciałam zadać pytanie o to, na jakich podstawach wnosi się nasza wspólna wiedza. Jakie wydziały mogłyby składać się na taką instytucję? Jak byśmy je zwizualizowali? Czy możemy na chwilę odciąć się od produkcji wiedzy za pośrednictwem tekstu i – korzystając z naszej biegłości w kulturze wizualnej – przekazać, na czym miałyby opierać się taki wydział przy pomocy zdjęcia, ilustracji, schematu czy planu?

W rezultacie powstało 140 obrazów dzieł sztuki, detali dzieł sztuki, stylizowanych sytuacji, miejsce, ludzi w trakcie różnych czynności – od łowienia ryb do surfowania, mycia samochodu, aż po strzelanie ślepakami w opuszczonym budynku. Tytuły tych wydziałów są same w sobie znaczące: „Wydział anonimowości, samobalania, zaufania, ludzkości; percepcji fizjognomicznej, fetyszyzmu, myślenia magicznego, schodów i labiryntów, konfliktów politycznych, samoleczenia, rządzenia i sadomasochizmu, nieporozumień, nawigacji, dryfowania, hałasu...” – a obok tych wiele, wiele innych. Bardzo mnie zaskoczyło, że niewiele osób korzystało z definicji wydziału zasadzającej się na władzy konkretnej jednostki czy grupy osób, wydziału tworzego przez osobę, która dysponuje wiedzą, posiada jakąś umiejętność czy zna metody, co czyni ją żywym repozytorium wiedzy. Ktoś taki może zostać natychmiast nazwany i od razu włączony do grupy, do *wydziału wydziałów*. Tymczasem wydziały wydają się wyczyszczone, zdehumanizowane, nazwane przy pomocy długich, od rzeczownikowych nazw i zobrazowane przy pomocy pojętych w mainstreamowy sposób obrazów: obrazów wyjętych albo z archiwów historyczno-artystycznych (zawierających interdyscyplinarne odniesienia do geologii i kultury materialnej), czy przeniesionych ze stocków, wygooglowanych przy użyciu słów-kluczy i wyabstrahowanych do przestrzeni wolnej od intersubiektywnych zobowiązań, gdzie przetrwać mogą także współczesne instytucje. Eksperyment pozostaje niedokończony, ale zadane w jego ramach pytanie można uznać za kluczowe w kontekście trwających dyskusji na temat produkcji wiedzy w sztuce: jak nazywać wiedzę, metodologię i jednostki, które ją produkują i przekazują w taki sposób, by nie wykluczać, zachowując jednocześnie dostępność i precyzję?

Przyglądanie się sposobom zdobywania wiedzy to kolejny sposób sprawdzania, jak bardzo gotowi jesteśmy uznać produkcję wiedzy za tworzenie metodologii wynikających z osobistych doświadczeń, które mogą prowadzić do powstania nowych sposobów widzenia i rozumienia. Roger Macdonald, współdyrektor Arts Initiative Tokyo, podkreśla, że decydujący wpływ na umiejętność translacji, przekraczania granic oraz otwartość i elastyczność na różne semantyczne odczytania, ma sam proces zdobywania wiedzy, a nie jego ostateczny produkt. Wspomina on o czterech metodologiach, umożliwiających zdobywanie wiedzy, które otwierają nas na ruchliwość pojęć i reprezentacji. Pierwsza z nich to poznanie duchowe (za przykład można tu uznać pielgrzymkę); edukacja, która jest międzyludzka, być

1 *Metronome Think Tank Tokyo*, 16–17 września 2006, Mori Art Museum, Tokio, zorganizowany we współpracy z *documenta 12 magazines*. Por. „*Metronome*”, nr 11, 2007, Tokio.

może nie za szybka i wymaga zaangażowania niemal całego horyzontu poznawczego jednostki. Drugie podejście to mimikra i kopiowanie, metoda często praktykowana w Japonii (gdy wykorzystuje się ją do kontroli i represji, może z łatwością doprowadzić do wykształcenia subwersywnych pozycji²). Trzecia metoda wiąże się ze wspólnym spożywaniem – choćby narkotyków – co pozwala odnieść się zarówno do osobistego doświadczenia i dostarczyć użytkownikom potencjalnego doświadczenia wspólnoty i połączenia. W tym kontekście Macdonald odnosi się do rave'ów jako doświadczenia z kluczowego dla zdobywania i rozumienia wiedzy z okresu swoich studiów. Kurator kończy wreszcie swoją wypowiedź, opowiadając o błędach i marnowaniu, o procesie kształcenia opartym na błędach, trafianiu kulą w płot, o porażce jako niezbędnym składniku formułowania myśli. W tym, co mogłoby się wydawać przestarzałym zestawem kategorii, w ramach których nauczyciel, guru, profesor czy starszy artysta oferuje nauki i wprowadza adepta czy studenta w sposoby uczenia się i produkcji wiedzy, można dojrzeć ciekawy i nie tak anachroniczny punkt widzenia, jeśli przywołane uwagi zestawimy ze współczesnymi propozycjami w polu artystycznego researchu, a w szczególności jego odmiany wynikającej z reform szkolnictwa artystycznego.

Jeśli przemysł dyskursywny wpływa na podstawy produkcji wiedzy, to gdzie lepiej zacząć niż od edukacji artystycznej i uczelni artystycznej? W swojej idealistycznej konstrukcji to miejsce produkcji wiedzy przypomina uniwersytet: powinno umożliwiać naukę i zdobywanie wiedzy każdej osobie, która jest jego częścią, niezależnie od tego, czy jest ona studentem pierwszego roku, starszym artystą, teoretykiem czy emerytowanym profesorem. Wszystkie te strony mają być zaangażowane w rozwój formalnych metodologii, ale jednocześnie – w poszukiwanie sposobów wytwarzania wiedzy „bezwarunkowej”. Jacques Derrida zauważa, że Oxford English Dictionary wywodzi znaczenie słowa *professor* od czasownika *to profess*, czyli od składania ślubów – a zatem czynności o charakterze performatywnym (Derrida 2001). Jednak ta stara wizja empatycznego uczenia się i praxis, która uznaje sprawczość nauczyciela i współzależność poziomów kompetencji, ale także bardziej impli-cytne, a nawet milczące formy przekazywania wiedzy, które nie wymagają formalnej autoryzacji, nie znajduje już szerokiego poparcia. Została ona zdeklasowana jako odzwierciedlenie kondycji pańsko-niewolniczej, skrytykowana przez wzgląd na relacje władzy, które może cementować i wykorzystywać w niecny sposób, a ostatecznie uznana za nieoperacyjną. Mówiąc prozaicznie: artysta-profesor nigdy nie pojawia się na czas, kursy nie mają solidnej struktury, w systemie istnieje spora szara strefa bez jasno określonych celów i rezultatów nauczania, a potrzeba twardego dowodu,

2 Macdonald mówi: „Podstawowym aspektem większości tradycyjnych sztuk japońskich, w tym ikebany, parzenia herbaty i wielu sztuk walki, jest to, że poprzez naśladowanie mistrza, człowiek powoli przyswaja sobie pewne kody i formy. Praktyka rysowania z życia i odlewów gipsowych (która w Japonii jest nadal stosowana jako metoda egzaminów wstępnych) również odnosi się do tego rodzaju zdobywania wiedzy. Kopiowanie może być wykorzystywane do kontroli i represji, ale może być również skuteczną taktyką oporu i kamuflażu” (Macdonald 2007).

że przekazaną wiedzę można reprodukować w praktyce, staje się coraz bardziej nagłą. Produkcja wiedzy w większości brytyjskich uczelni artystycznych jest czymś, za co trzeba zapłacić i za co można otrzymać dyplom, certyfikat lub stopień, który ma wartość akademicką i biurokratyczną, przynajmniej w całej UE. Dlatego **legalne** uczęszczanie na uczelnię artystyczną wymaga dziś ogromnej inwestycji symbolicznej ze strony studenta i równie znacznego zaangażowania finansowego, najczęściej w 99% opartego na długu. Warto wspomnieć też, że termin „badania” – choć może być obecnie szczególnie modny w kręgach artystycznych – w nauce funkcjonuje w powszechnym użyciu dopiero od początku XX wieku, a od początku był powiązany z instytucjonalnym podziałem pracy. Jeśli badania nie przynoszą widocznych efektów, to zgodnie z logiką owego podziału mamy do czynienia z kryzysem³. Nie bez powodu język opisujący badania w sztuce jest w znacznym stopniu standaryzowany na suchą prozę, konspekty i raporty, a w wielu przypadkach podszywa go ideologia trwałości i ciągłości. Jednocześnie wszyscy wiemy, że doktorat nie uczyni z ciebie interesującego artysty, ani nie wprowadzi cię przebojem w aktualny obieg sztuki. Najlepsze, co może zrobić, to zapewnić drogie alibi dla dłuższego przebywania w środowisku, które kiedyś definiowało akademię. Środowisku ukształtowanemu przez kolegalność, ale i estymę dla prywatnych poszukiwań, jak i heretycką inklinację do pewnych form produkcji wiedzy.

Pracuję **wewnątrz** od 1998 roku. Nigdy formalnie nie prowadziłam jednak żadnego kursu. Zamiast tego, w tym zamkniętym, półautonomicznym środowisku (gdzie aktywni artyści, jeśli nie są czujni, szybko zostają zredukowani do zwykłej kadry nauczycielskiej), udało mi się stworzyć idiosynkratyczną platformę, dzięki której mogę rozwijać swoją pracę i przetwarzać jej efekty, pod postacią „Metronome”, a ostatnio także Future Academy. Żadna z tych inicjatyw – które uważam za kuratorskie – nie mogłaby zostać zrealizowana w obrębie muzeum, głównie dlatego, że opierają się idiosynkratycznym stylowi badania. Wydania „Metronome”, które powstały w tym szczególnym kontekście, aspirują być może do bycia rozszerzoną formą tego, co Gregory Bateson nazwał metalogiem. Innymi słowy, zachęcają one do rekurencyjności, zapętlenia wiedzy w duchu samoświadomości i „ekologicznej epistemologii”. Bateson pisze: „Metalog jest rozmową o problematycznej kwestii. W trakcie takiej rozmowy nie tylko dyskutuje się o problemie, ale także struktura całej rozmowy ujawnia się w odniesieniu do tego samego tematu. Tylko niektóre z rozmów osiągają ten dwoisty charakter” (Bateson 1972: 1). W większości numerów „Metronome” staraliśmy się zbudować właśnie metalogiczne warunki i środki przekazu. To wyjaśnia,

3 Na niedawnym panelu badawczym w Genewie fizyk Jean-Marc Levy Leblon upierał się, że w przeszłości „robiło się naukę, a nie badania” i że późniejsza zmiana idiomu jest nieodłącznie związana z rozszerzeniem stanowisk pracy i finansowaniem nauki przez rządy krajowe. Paradoksalnie, ekscytacja wokół badań w sztuce, argumentował Levy Leblon, pojawia się w czasie, gdy w rzeczywistości mamy do czynienia z kryzysem koncepcji badań naukowych. Projekty zostały zredukowane i stały się krótkoterminowe, w przeciwieństwie do mega-naukowych badań z przeszłości. Ma to na celu zapewnienie, że szybko przyniosą one jakiś rezultat.

dlaczego przyjmują one różne formaty w zależności od prowadzonych badań i są produkowane w różnych miastach. System rekurencyjności jest jednakże skazany na wytwarzanie wiedzy hermetycznej; być może autorefleksyjnej, ale jednak – wiedzy, która musi zostać zdekodowana w zgodzie z jej źródłowymi formułami, a przynajmniej umieszczona w pobliżu innych metalogów, aby zainicjować dynamiczny proces interakcji i ujawniania. Ważne są tutaj dwie kwestie: po pierwsze, problem transmisji i oralności definiowany przez batesonowskie odniesienie do rozmowy, a po drugie, natura ludzkiego środowiska, w którym transmisja dochodzi do skutku.

W swojej analizie Livermore Laboratory, drugiego co do wielkości laboratorium zbrojeniowego w USA, założonego w 1952 roku w celu badania i produkcji bomb atomowych i wodorowych, antropolog Hugh Gusterson przedstawia dziwny fenomen quasi-średniowiecznej formy produkcji i obiegu wiedzy (Gusterson 1999). W przeciwieństwie do naukowców akademickich, których motywacją jest zdobywanie uznania poprzez gromadzenie opublikowanych artykułów, naukowcy, którzy trafiają do Livermore nie są poddawani żadnej presji, by publikować. Zamiast tego uznanie zdobywa się tam poprzez spotkania twarzą w twarz, plotki i oficjalne prezentacje ustne, ale nigdy poprzez dokumentację pisemną (i na szczęście nie istnieje żadne czasopismo specjalizujące się w badaniach nad bronią jądrową). Badania naukowców z Livermore należą do państwa. Również z tego powodu pozostają one tak prywatne, że naukowcy z trudem mogą sporządzić uczciwy życiorys, a kiedy przechodzą na emeryturę, nie dysponują żadnym pisemnym zapisem swojej pracy. Pozostaje im tylko pamięć i to, jaki napis na powierzchni Ziemi wyryły ich **wydarzenia** (żargonowe określenie testów jądrowych, sic). W jednym z najbardziej ultranowoczesnych środowisk na świecie okazuje się, że nieformalna oralność jest medium, za pomocą którego wytwarza się i rozpowszechnia wiedzę. Jak zauważa Gusterson, „jak na ironię, współcześni naukowcy zajmujący się badaniami jądrowymi martwią się, że zaawansowana technologicznie kultura oralna, za pośrednictwem której się komunikują, umrze wraz z nimi, gdy przejdą na emeryturę, gdy pamięć o nich zaginie, i że w związku z tym umrze również znaczna część ich nauki. Nauka o broni ma tu więcej wspólnego ze średniowiecznymi praktykami rzemieślniczymi niż ze skomputeryzowanymi dyscyplinami naukowymi”. W rezultacie pojawiają się „nuklearni teoretycy ocalenia” (by przywołać frazę Gustersona), którzy rekompensują ten brak autorstwa, tworząc dość mętne, a czasem błędne lub fikcyjne interpretacje wkładu poszczególnych osób w wielkie odkrycia naukowe.

Livermore jest społecznością wysoce zaawansowanych naukowców, jednak gospodarka oparta na wiedzy, w ramach której działa, opiera się na zatartych nazwiskach i tożsamości tych naukowców. Na potwierdzenie tego, jak skrajna jest tamtejsza kultura anonimowości, Gusterson przywołuje opowieść jednego z naukowców, którego kolega zdobył prestiżową nagrodę Lawrence’a za swoją pracę; rozmówca badacza nie był jednak w stanie dowiedzieć się, czego dokładnie ta osoba dokonała. Kiedy zapytałam Guy’a Billingsa, neuronaukowca i informatyka, który koordynuje nasze Future Academy Studiolar w Edynburgu, co sądzi o tej sytuacji, odpowiedział,

że argumentacja Gustersona – choć istotna – pomija istotny problem w pracy badawczej. Chodzi tu mianowicie o kwestię motywacji. Ta wiąże się często z wolą odnalezienia alternatywnego środka wyrazu, który napędzałby badacza do tworzenia nowych argumentów i przetwarzania ich w naukową walutę, a tym samym przekazywania ich więcej niż jednemu rozmówcy. Chęć zrozumienia, jak skonstruować alternatywną społeczność naukowców i respondentów, których produkcja wiedzy nie jest zależna od obiegu ustalonego i coraz bardziej korporacjonistycznego dyskursu uniwersyteckiego, jest zresztą jednym z bodźców, które przybliżyły Billingsa do Future Academy i – przez to – do praktyki artystycznej.

Future Academy to eksperymentalny, mutujący bezustannie kolektyw, który powołałam do życia w 2002 roku po pięciu latach badań na uczelniach artystycznych w całej Europie. W swojej obecnej formie skupia około piętnastu młodych artystów, architektów i naukowców (matematyków, programistów, specjalistów od gier) z Japonii, Islandii, Niemiec, USA i Wielkiej Brytanii. Spotykamy się regularnie, uczestniczymy dobrowolnie (nie płacimy składek, nie zaciągamy długów), a w miarę jak zaczynamy budować relacje, staramy się też wspólnie wytwarzać wiedzę. Obecnie pracujemy nad programem komputerowym, który umożliwi stworzenie wielojęzycznej biblioteki ustnej, do której dane będą mogły być wprowadzane przez telefony z całego świata. Praca bez typowej wizualnej kartografii strony internetowej zbliża nas do nawigacji osoby niewidomej – nie oferując możliwości identyfikacji rozmówcy poprzez kolor skóry czy płeć mówiącego – a także do obszaru informatyki, który wciąż pozostaje prototypowy. Tłem dla tej formy produkcji wiedzy jest budowanie społeczności *wtajemniczonych*, a doświadczenie z Future Academy pokazało, jak złożony może być to proces. Uczestnicy muszą bowiem chcieć zbudować platformę, poprzez którą będą się ze sobą komunikować. Nowe hipotezy, charakterystyczne dla ich indywidualnych dyscyplin lub środowisk kulturowych, muszą ulec transmutacji, a pielęgnowanie wspólnej płaszczyzny musi opierać się na zaufaniu, połączonym zarówno z uznaniem złożoności dziedzin, którymi zajmują się inni, jak i ze strategicznym, quasi-politycznym podejściem do zarządzania własnym czasem pracy. Związek pomiędzy wiedzą specjalistyczną a formowaniem się nowej społeczności, która poszukuje odnowionego poczucia autonomii w produkcji wiedzy, naprowadza nas znów na potrzebę skodyfikowanych walut wymiany, które nie muszą być jednak kompatybilne z populistycznymi protokołami przemysłu kulturalnego lub publicznych programów na rzecz upowszechniania nauki.

Przyznaję, że mam niejednoznaczne zdanie na temat granic między pozycjami *insiderów* i *outsiderów*. Ostatecznie preferuję formalność i sztuczność prywatnych struktur, takich jak laboratoria, biura, salony, loże, think tanki i niezależne organy wydawnicze, a także dialekty, które im towarzyszą. Moje akty dekonstrukcji mają miejsce w procedurze „**transwestycji**”, którą staram się uruchomić: przenoszeniu jednego kontekstu na inne pole lub nakłanianiu artystów do realizacji nowej produkcji, która wpasowuje się w osobliwe ramy konceptualne „Metronome” i wciąga ich tym samym na nową arenę identyfikacji (Deliss 2004, 2007). Niemniej jednak

zdają sobie sprawę, jak ambiwalentne mogą wydawać się podobne procedury. Fascynują mnie te rodzaje środowiskowej organizacji i urządzeń, które przydają się w ramach oporu, sekretnej działalności i szpiegostwa, i które stanowią podstawę produkcji wiedzy dla inteligencji, która wcale nie chciałaby być ujawniona. Nie uważam tego za jedną z wielu mód w obrębie produkcji artystycznej, nie różniącą się niczym od wielości powołań i oportunistycznych struktur proponowanych przez rynek pracy nowej ekonomii, ale za definicyjne jądro sztuki. W Dakarze przez wiele lat pracowałem z grupą artystów, dla których termin *abstynencja komunikacyjna* był najważniejszym sposobem określenia sposobu, w jaki prowadzili dialog z zewnętrznymi kuratorami i historykami (Deliss 2000). W przypadku „Metronome” obieg jest ograniczony do tych, którzy wiedzą o wydawnictwie lub z nim pracują, oraz do tych nielicznych, którzy po prostu się na nas natkną. Na fali upodobania do sekretności powstały ostatnio dwie produkcje „Metronome”, które bardzo kontrastują ze sobą pod względem sposobu, w jaki traktują pojęcia anonimowości i wiedzy prywatnej, a zarazem przybrały bardzo różne formaty. Numer 9. można opisać jako ezoteryczny zbiór promocyjnych recenzji „spod lady”, a numer 10. jako podziemny survivalowy zin.

W 2004 r. wraz z francuskim krytykiem Thomasem Boutoux zaczęliśmy analizować pracę osławionego paryżanina Maurice Girodiasa, który na początku lat 50. założył Olympia Press. Girodias, okryty złą sławą twórcą *beat publishing*, wydawał pisma Williama Burroughsa, Vladimira Nabokova, Jeana Geneta i pornografów. Książki wydawane przez Olympia Press w Paryżu były drukowane w języku angielskim i większość publikujących tam autorów występowała pod pseudonimami (niektórzy posiadali wręcz do czterech lub pięciu w zależności od stylu ich tekstów). Powody były dość konkretne: cenzorskie ustawy McCarthy’ego w Stanach Zjednoczonych oraz powojenna surowa wrażliwość nie tylko wyhodowały nowy gatunek poezji beatowej i seksualnej prozy rewolucyjnej, którą publikował Girodias. Poddały one również te formy kultury ciągłej cenzurze i tłumieniu. Boutoux i ja chcieliśmy zrozumieć, co skłoniłoby artystę lub pisarza dzisiaj – nieco ponad pięćdziesiąt lat później – do zatajenia swojego nazwiska. Dlaczego artysta mógłby zdecydować się dziś na pseudonim lub w niektórych przypadkach na całkowitą anonimowość? Jakie reprezentacje wizualne, symboliczne formy i znaczenia w języku – słowem, formy produkcji wiedzy – wymagałyby dzisiaj wycofania tożsamości? Badania, które trwały ponad rok, były związane z naszym pragnieniem stworzenia nowego kontekstu dla pracy (wiedzo)twórczej ze zróżnicowaną grupą operatorów, do której mogłoby należeć architekt, socjolog, ikonograf, pisarz, filmowiec i kilku artystów. Boutoux i ja mieliśmy nadzieję, że uda nam się stworzyć coś w rodzaju społeczności podobnej do niesławnej trupy Girodiasa, którego hotel i klub niestety skazane były na bankructwo (być może jest to jedyny aspekt jego działań, co do którego byliśmy mniej przekonani). Rezultatem jest oficyna Metronome Press w Paryżu uformowana na bazie ośrodka resocjalizacji i *maison de passe*, a wraz z nią dwa zestawy działalności wydawniczej – kolekcja powieści napisanych przez artystów i „Metronome” nr 9,

Le Teaser & Le Joker. Numer dziewiąty „Metronome” zawiera krótkie fragmenty fikcji obok sekwencji obrazów, które zostały przejęte przez artystów ze striptizowych stron, które Girodias zawarł w broszurze promocyjnej z 1953 roku. Co ważne, ponad jedna trzecia autorów zdecydowała się na pisanie pod pseudonimem. Decyzja ta nie wynikała z próżności *nom de plume*. Chodziło raczej o to, aby stworzyć odpowiednie warunki dla dygresyjnych formy wiedzy, rozwijanych przez naszych współpracowników przede wszystkim dla siebie i rozwoju własnej samoświadomości. Ciemna strona tego manewru jest widoczna w jednym lub dwóch z sześciu tomów, które razem składają się na „Metronome” nr 9, ale ostatecznie niebezpieczeństwo wywołane przez ten proces jest bliższe przekroczeniu własnego systemu bezpieczeństwa i tożsamości jako artyści, niż kwestii publicznej dezaprobaty.

Kolejne wydanie „Metronome” wyprodukowane w Oregonie w 2006 roku i współredagowane z artystą Oscarem Tuazonem nie mogłoby różnić się bardziej od poprzedniego pod względem obrazów, formatu i treści. W tym przypadku mamy do czynienia z survivalowym zinem, skonstruowanym tak, by zaprezentować wyniki czterech lat działalności Future Academy w Senegalu, Indiach, Edynburgu i wszędzie tam, gdzie członkowie i współpracownicy przenieśli się lub pracowali. „Metronome” nr 10 – *Shared, Mobile, Improvised, Underground, Hidden, Floating* – podąża za stylem pisma i formatem wizualnym „Dwelling Portably”, powielanego na maszynie czasopisma, a zarazem mimograficznego dziennika pary, która od ponad trzydziestu lat mieszka w przenośnym anty-domu w głębi lasów Oregonu. Pod nazwiskiem Bert i Holly Davis wydają oni od dwóch do czterech numerów „Dwelling Portably” rocznie, wysyłając je do społeczności liczącej ponad 1500 czytelników za pomocą skomplikowanej operacji pocztowej, która wymaga dostępu do skrytki w Philomath (Oregon) w godzinach nocnych, a także wykopanych magazynów w różnych częściach lasu. Wstrzemięźliwość komunikacyjna jest tutaj wysoka. W zeszłym roku wraz z Tuazonem i dwoma członkami Future Academy (Guy'em Billingssem i Marjorie Harlick) przejechałam kamperem przez 2000 mil oregońskich lasów i dróg zrębowych, aby odnaleźć Berta i Holly, ale bezskutecznie. Oni naprawdę istnieją, nie są ironicznym żartem stworzonym przez zbyt pomysłowego hollywoodzkiego producenta. Tyle tylko, że tajemnica jest częścią ich przetrwania i podstawą ich produkcji wiedzy – dialektu, którym posługuje się grupa, która chce pozostać niewidzialna. Ujawnienie własnej tożsamości jest aktem, który potencjalnie naraża na niebezpieczeństwo ich pracę, a tym samym ich kapitał czy waluty. Dopóki sami nie nawiążą kontaktu, tajemnica ich działalności i produkcji pozostaje nieujawniona.

Całkiem inny przypadek anonimowego kolektywu stanowi neurocam.com, projekt zainicjowany przez australijskiego artystę z Melbourne. Dwa lata temu na billboardzie w Melbourne pojawił się slogan *Get of your mind. neurocam.com* zachęcający ludzi do zarejestrowania się na tym portalu. Od tego czasu liczba członków znacznie wzrosła i zbliża się do 20 000. Każdy z abonentów poddawany jest inwazyjnym *background checks*, nie może ujawnić swojej prawdziwej tożsamości

i otrzymuje polecenie wzięcia udziału w różnych „zadaniach” (od ćwiczeń szkoleniowych, przekazywania dokumentów lub miękkich form szpiegostwa, aż po wywózki w nieznane miejsca). Strona neurocam.com zawiera długą deklarację zrzeczenia się odpowiedzialności, która sugeruje, że nie jest to ani produkt, ani usługa, ani też agencja randkowa, religia kultowa, gra, nauka, terrorystyczna organizacja szkoleniowa, ani inna rzecz lub działalność wymieniona w długim katalogu możliwości. W tej liście istotne jest zwłaszcza jedno zastrzeżenie: że neurocam nie jest również projektem artystycznym. Zaniepokojony tym, że „operatorzy” neurocam.com chcą teraz finansować zlecenia i mieć poczucie, że są częścią czegoś większego, artysta, który założył stronę wyjaśnił mi jednak, że chciałby przywrócić trudną do opanowania sytuację z powrotem do świata sztuki.

Gdy problem produkcji wiedzy przeanalizuje się w kontekście różnych wariantów wspólnotowej praktyki i tożsamości, a w szczególności tych anonimowych, można dojść do całkiem inspirujących wniosków. Tutaj skupiłam się na pozycji producenta wiedzy, starając się w miarę możliwości krzyżować różne środowiska, od nauki, przez ruch alternatywnego mieszkalnictwa, aż po sztukę, aby położyć nacisk te sposoby myślenia i badania, które wymagają ukrytych środowisk i które przetwarzają wiedzę poprzez wdrażanie metod i platform, które pozostają niestabilne i nieuchwytnie dla zewnętrznego odbiorcy. Te warunki nie wykluczają jednak cyrkulacji. Jeśli już wytwarzana we wspomnianych środowiskach wiedza krąży szerzej, to czasami bez wystarczającej kontekstualizacji – a wówczas zachowuje jednak zdolność do pobudzania ekstrawaganckiej heterodoksji (Gobille 2007). Uważam, że dzisiaj heterodoksyjny potencjał tkwi przede wszystkim w kulturze oralnej; mówionym przekazywaniu wiedzy od jednej osoby do drugiej, ze wszystkimi nieporozumieniami i tawestacjami znaczenia, które generuje język idiomatyczny. Interpersonalne tłumaczenie jest istotną cechą produkcji wiedzy w sztuce w XXI wieku – a więc, by tak rzec, jej kapitałem (Stadler, Snyder 2007). Polimatyczna zdolność do działania ponad granicami kultur, języków i dyscyplin może ostatecznie stworzyć bardziej efektywne warunki dla produkcji wiedzy, niekoniecznie negując pragnienie prywatności i dialektu. Nie oznacza to oczywiście, że powinniśmy bojkotować skłonność instytucji sztuki do teorii i intelektualnego dyskursu, ponieważ zawsze należy wspierać przestrzenie, które zachęcają do refleksji i dyskusji między ludźmi. Zamiast tego możemy jednak zachęcać instytucje do tego, by dzieliły się scenariuszami działania, które – jak zgrabnie ujął to Bateson – budują wokół siebie nowe, metalogiczne formy produkcji wiedzy.

Bibliografia

- Macdonald, R. (2007), *Ways of Knowing. Metronome*, 11.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Nowy Jork: Ballantine Books.
- Deliss C. (2004). *Transvesting with Institutions*. W: Maria Lind, Liam Gillick (red.), *Curating with Light Luggage*. Frankfurt–Monachium: Kunstverein Munich / Revolver.
- Deliss, C. (2000). *The Parallax View. Afterall*, 1.

- Deliss, C. (2007). On Conceptual Intimacy. W: Jochen Gerz (red.), *The Antology of Art*, dostęp online: <http://www.anthology-of-art.net>
- Derrida, J. (2001). *L'Université sans condition*. Paryż: Editions Galilée.
- Gobille, B. (2007). Ambivalent Modernities. *Metronome*, 11.
- Gusterson, H. (1999). Secrecy, Authorship and Nuclear Weapons Scientists. *Cornell University Peace Studies Occasional Paper*, 23.
- Stadler, M., Snyder, S. (2007). Another Derelict Shore. *Metronome*, 11.

Abstrakt

Esej stanowi próbę namysłu nad specyficznym charakterem produkcji wiedzy w kontekście sztuki współczesnej. Autorka dowodzi w nim znaczenia nieformalnych działań wiedzotwórczych, odnosząc się w autoetnograficzny sposób do własnych projektów edukacyjnych, wydawniczych i kuratorskich (jak Metronome Press czy Future Academy).

Słowa kluczowe: produkcja wiedzy, sztuka współczesna, autoetnografia, anonimowość

*Justyna Ryczek***Krytyka artystyczna – doświadczenia z pola nauczania**

Dyskusja o stanie krytyki artystycznej w Polsce trwa już od wielu lat. Jej liczne przejawy można wskazać już w latach 60. XX wieku – między innymi w klasycznych tekstach Mieczysława Porębskiego czy Stefana Morawskiego, którzy wyrażali zaniepokojenie stanem ówczesnej krytyki i już wtedy snuli wizje jej głębokich przeobrażeń. Zwracali także uwagę na zmiany dokonywane pod wpływem nowych możliwości medialnych. W następnych dekadach rozważania wokół krytyki zarówno literackiej, jak i artystycznej jeszcze się nasiliły, co przejawiało się chociażby w głosach zamieszczonych w 2. numerze „Czasu kultury” w 2005 roku⁴. Rozważania nad możliwym czy nadchodzącym kryzysem zastąpiły defetystyczne tezy o upadku krytyki, a nawet wypowiedzi kwestionujące potrzebę jej istnienia. Trwanie w permanentnym kryzysie ma jednak zdecydowanie jedną pozytywną konsekwencję – wymusiło bowiem metarefleksję nad rozważaną dziedziną. Współcześnie coraz częściej zastanawiamy się nad językiem, sposobem pisania, adresatami, nad celem i uzasadnieniem swoich krytycznych postaw. Ale także nad miejscem, z którego przyglądamy się sztuce i kontekstom, w których ją umieszczamy. Wykorzystując teorię Donny Haraway, możemy spojrzeć na współczesną (meta)krytykę jako na rodzaj wiedzy usytuowanej, w której bardzo ważne jest uświadomienie własnego punktu widzenia, ograniczeń używanych narzędzi, sposobów przekazywania, czy korzystania z różnorodnych teorii (Haraway 2009).

Dobrze jest, gdy własne usytuowanie uświadamiają sobie osoby piszące, ale równie ważne, gdy problematyzują je osoby uczące krytyki artystycznej. Od wielu lat wykładam właśnie taki przedmiot. Od czasu do czasu zdarza mi się nadal być czynną krytyczką sztuki, ale przede wszystkim jestem wykładowczynią, zatem refleksja metakrytyczna towarzyszy mi właściwie na co dzień. Dlatego z zainteresowaniem i ciągłym pytaniem o aktualność czytam starsze teksty dotyczące krytyki,

4 Jeszcze wcześniej ukazały się polskie tłumaczenia wybranych tekstów metakrytycznych różnych autorów wydane w antologiach z serii *Współczesne teorie badań literackich za granicą* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984–1992). Odbływały się także liczne spotkania dotyczące krytyki i czasopism kulturalnych w Polsce.

jak legendarny już *Raport o stanie krytyki* autorstwa Janusza Boguckiego, Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego, o tekstach Porębskiego i Morawskiego nie wspominając. Z dużym zainteresowaniem śledzę także bieżące dyskusje. Za inspirujące uważam między innymi teksty zebrane na przykład w 18. numerze „Biura – Organu Prasowego BWA Wrocław”, zatytułowanym *Krytyka i po krytyce*. W 2019 roku sama uczestniczyłam aktywnie w konferencji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA w Warszawie. Jak wiele osób zajmujących się krytyką, często sięgam do też jednego z najczęściej przywoływanych tekstów metakrytycznych w ostatnich latach – książki Jamesa Elkinsa *What Happened to Art Criticism*. Dokonana w niej analiza porusza wiele istotnych kwestii i stawia jedno bardzo ważne pytanie. Wyliczając, ile tekstów krytycznych powstaje rocznie w USA, Elkins zapytuje, kto czyta te wszystkie artykuły poza zainteresowanymi artystami i ich współpracownikami. „Krytycy rzadko wiedzą, kto czyta ich prace poza galeriami, które je zamawiają i artystami, o których piszą: a często to publiczne czytanie jest widmowe właśnie dlatego, że nie istnieje. Widmowy zawód, służący duchom, ale w wielkim stylu.” (Elkins 2003: 10). Jego pytanie przywołuje na myśl zarzut Porębskiego, który zwracał uwagę w latach 70. XX wieku, że nawet krytycy nie czytają siebie wzajemnie¹. Amerykański teoretyk przenosi jednak problem czytelnicstwa krytyki w szerszą przestrzeń społeczną i wątpi w aktywność „zwyczajnych” – tj. nieprofesjonalnych – czytelników.

Po prawie dwudziestu latach słowa Elkinsa zyskały swoiste potwierdzenie w tekście Jakuba Banasiaka *Skoro jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze? O krytyce artystycznej dzisiaj* (Banasiak 2019: 24–25). W artykule tym autor wyliczył dumnie *różnorodne przejawy krytyki, przeciwstawiając się sądowi o jej wyczerpaniu i postulując wręcz, że polska krytyka ma się w XXI wieku lepiej niż kiedykolwiek wcześniej*. Miał z pewnością świadomość problemów *związanych z recepcją, zwrócił* bowiem uwagę na kwestię „klikalności” artykułów pisanych dla „Szumu”, a więc magazynu, który sam redaguje. Niestety, nie przedstawił wiarygodnych dowodów na szeroki społeczny odbiór krytyki. Wymieniając media, w których pojawia się pisarstwo krytyczne, autor wskazywał *głównie na media branżowe. Gdy pisał o prasie codziennej, pomijał fakt, że coraz mniej miejsca poświęca się w niej kulturze, a publikowane tam teksty są często sponsorowane przez organizatorów artystycznych wydarzeń i mają charakter marketingowy. Słowa zadowolonego krytyka wyraźnie kontrastują także z moim pedagogicznym doświadczeniem, o którym chciałabym napisać więcej na kolejnych stronach*.

Prowadzę zajęcia z krytyki artystycznej ze studentkami i studentami kierunku „edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych” na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Są to zajęcia na pierwszym roku studiów licencjackich,

1 „Prawdę mówiąc, nie ma pośród nas autorytetów na tyle bezsprzecznych, żeby czuć się zobowiązanym do ich czytania, żeby mieć ochotę ich czytać. Czytamy dużo, czytamy jednak antropologów, semiologów, lingwistów, psychologów i prawdę mówiąc, nie czytamy jeden drugiego. Jak starożytnym augurom wystarczy nam inteligentne mrugnięcie” (Porębski 2004: 20).

czyli skierowane do młodych osób, które dopiero wchodzą do świata sztuki. Prowadząc zajęcia, nieustannie zastanawiam się nad tym, czego właściwie powinnam uczyć: przywoływać historię krytyki, zaznajamiać słuchaczki i słuchaczy z ważnymi tekstami oraz konwencjonalnymi podziałami, czy też podważać istniejące stanowiska. Szczęśliwie zajęcia o krytyce pozwalają mi jednak diagnozować na bieżąco stan oczekiwań wobec tego sposobu przybliżania sztuki, jak i weryfikować wiedzę dotyczącą znaczenia i wpływów krytyki artystycznej. Moja rola nie polega więc wyłącznie na „nauczaniu” (które w ostateczności – co warto podkreślić – rozumiem raczej jako stymulowanie krytycznej refleksji niż przekazywanie z góry ustalonej wiedzy); polega ona również na konfrontacji teoriopoznawczych założeń wpisanych w praktykę krytyczną z jej żywą, bieżącą recepcją po stronie studentów. Niestety, wnioski z moich badań zapośredniczonych przez dydaktykę nie są optymistyczne. Swoich spostrzeżeń nie mogę potraktować jak dobrze, metodycznie prowadzonych badań ilościowych – choćby ze względu na słabą reprezentatywność grupy. Ponieważ omawiane zajęcia prowadzę już kilkanaście lat, chciałabym jednak pokusić się o pewne uwagi ogólne.

Od około 6 lat na początku zajęć przeprowadzam krótką ankietę, w której jedno z pytań dotyczy znajomości krytyków i krytyczek sztuki². Od 90% studentów i studentek nie dostaję żadnej odpowiedzi – znaczna większość nie zna żadnego krytyka sztuki. Czasami padają najbardziej rozpoznawalne nazwiska, a czasami nazwiska kuratorów, co pokazuje wzajemne przenikanie się tych dwóch profesji. Częściej pojawiają się jednak nazwiska krytyków i krytyczek filmowych czy muzycznych, co skomentuję jeszcze poniżej. Można być może przyjąć, że mam po prostu słabych studentów; wydaje mi się jednak, że opisana sytuacja mówi przede wszystkim o niewielkim odbiorze krytyki artystycznej i jej znikomym oddziaływaniu społecznym.

Zadanie – idealny model

W trakcie zajęć poświęconych krytyce artystycznej realizujemy ze studentami i studentkami wiele aktywności – śledzimy medialną obecność krytyki, analizujemy wybrane teksty i tworzymy własne, zastanawiamy się również nad koniecznością wartościowania i legitymizacji krytycznych postaw. Na dalszych stronach chciałabym skupić się jednak na jednym ćwiczeniu, które uważam za szczególnie cenne, a które polega na konstruowaniu modelu idealnego krytyka/krytyczki. Na zajęciach studentki i studenci – przyglądając się z początku swoim własnym potrzebom i upodobaniom, a później naprowadzani przez pytania prowadzącej – tworzą rysopis idealnego krytyka/krytyczki sztuki. W tym zadaniu nie chodzi o to, żeby umieć wskazywać istniejące, opisane w literaturze modele, lecz o to, by – korzystając ze zdobytych informacji o relacjach w polu sztuki oraz roli krytyka zarówno wobec artystów, jak i odbiorców – wskazać na niezbędne, zdaniem uczestników,

2 Pozostałe pytania dotyczą znajomości galerii sztuki czy muzeów, artystów/artystek oraz ważnych wydarzeń artystycznych.

kompetencje, umiejętności i postawę osoby krytykującej. W trakcie burzliwych dyskusji zastanawiają się oni między innymi nad wykształceniem, kompetencjami językowymi, kompetencjami medialnymi, usytuowaniem w świecie sztuki czy budowaniem autorytetu. Co roku poszczególne modele delikatnie różnią się od siebie, jednak na przestrzeni lat można wskazać pewne ogólne tendencje.

Gdy mowa o niezbędnym wykształceniu krytyka/krytyczki, studenci jako pierwszą wymieniają historię sztuki. Później pojawiają się różne kierunki artystyczne i humanistyczne. Czasami uczestnicy proponują też inne, jednak po zastanowieniu odrzucają konkretne wskazania i posługują się ogólniejszymi formułami – jak to, że odpowiednie jest wykształcenie wyższe (choć w ostatnim czasie to także zaczęto kwestionować), ale przede wszystkim, że powinien posiadać wiedzę z wielu dziedzin oraz bazować na bogatym doświadczeniu zawodowym. Jeszcze więcej ambiwalencji pojawia się jednak, gdy wykraczamy poza dyskusję o podstawowych kwalifikacjach związanych z edukacją czy profesjonalnym dorobkiem. Zdaniem większości studentów idealny krytyk/krytyczka to osoba, która bywa na najważniejszych wydarzeniach i wernisażach i zna wielu artystów/artystek. Jednocześnie nie powinien wchodzić z nimi w żadne relacje sugerujące zależność. Zdaniem niektórych najlepiej wręcz, jeśli zna twórczość, nie znając wcale samych ludzi. Często pojawia się określenie „bycia niezależnym”. Dlatego proszę studentów/studentki każdorazowo, by uściślili swoje rozumienie tej frazy – co to jest niezależność, od czego i kogo krytyka ma być niezależna: od instytucji, redakcji, artystów? Niezależna finansowo czy towarzysko? Zastanawiamy się, czy niezależność nie jest aby utopijną mrzonką, której nie sposób ignorować z uwagi na utarte konwencje myślenia. Warto podkreślić, że problem ów nie jest ignorowany w literaturze branżowej, a splątanie studentów odzwierciedla w dużej mierze złożoność problemu, na którą zwracają uwagę praktykujący krytycy (warto przywołać tu m.in. rozmowy Iwa Zmyśłonego z krytykami, które pojawiły się w ostatnich latach na łamach „Dwutygodnika” – i w których pytanie o autonomię powraca raz po raz; por. Zmyślony 2017).

Z powyższymi rozważaniami wiąże się kolejne ważne zagadnienie – problem autorytetu. Często w tworzonych modelach pada sformułowanie, że krytyk powinien cieszyć się właśnie poważaniem autorytetu godnym. Gdy przyjrzeć się bliżej temu postulatowi, ogniskuje on wiele istotnych problemów. Po pierwsze – związanych z dzisiejszym rozumieniem przywołanej kategorii. Czy wypracowany autorytet eksperta jest nadal aktualny, czy też lepiej sięgnąć po nieautorytarny autorytet w ujęciu Josepha Beuysa, prestiż Jeana Baudrillarda, kapitał kulturowy Pierre’a Bourdieu, a może lepiej wypracować zupełnie nowy sposób rozumienia? Po drugie, pamiętając wiele lektur, gdzie podważano potrzebę autorytetu, pytam czy jego wskazanie nie stanowi jedynie nawyku – czy to nie teoretyczny postulat lub pusty slogan, za którym nie kryje się autentyczna potrzeba. Powyższe wątpliwości są uzasadnione, ponieważ osoby uczestniczące w zajęciach podkreślają ważność autorytetu, a jednocześnie mają skłonność do traktowania wszystkich napotkanych opinii jako równoważnych. Tym samym dotykam trzeciego istotnego zagadnienia

– relacji pomiędzy wiedzą ekspercką a ocenami tak zwanych laików. W kontekście wartościowania wiedzy eksperckiej oraz działalności amatorów nie można zapominać o wpływie mediów cyfrowych na współczesną kulturę i humanistykę, a w tym również na dyskurs krytyki artystycznej. Szczególnie w mediach społecznościowych każda zamieszczona opinia może zyskać popularność; tak samo ważny jest głos profesjonalistów, jak opinia „znajomych” na Facebooku. Jak przestrzegał kilka lat temu Andrew Keen, pisząc o kulcie amatorstwa, można mówić wręcz o zaniku kultury eksperckiej. Jego zdaniem teraz wszyscy możemy znać się na wszystkim – „wszyscy możemy być jednocześnie myśliwymi, rybakami, pasterzami i krytykami, czy ktokolwiek z nas może być wybitny w którejkolwiek z tych dziedzin: czy to w polowaniu, łowieniu ryb, pasterstwie czy krytykowaniu?”. Co więcej, jak przekonywał, zanik owej figury może doprowadzić ostatecznie do dewaluacji wiedzy jako takiej (Keen 2007: 54). Warto podkreślić jednak, że wielu innych badaczy ocenia zanik kultury eksperckiej w odmienny sposób. Gdy krytykę artystyczną uwolni się z jej ograniczeń, wszelkie opinie krytyczne będą wtedy przykładem użycia narzędzi krytycznych i posługiwania się kompetencjami krytycznymi (ten tok rozumowania można wynieść na przykład z pism Stephena Wrighta, choć ten skupiał się przede wszystkim na narzędziach i kompetencjach samych artystów). Napięcia pomiędzy przywołanymi postawami generują mnogie pytania, na które trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć. Na zajęciach nie dążę, zresztą, do takiej jednoznaczności – za ważniejszą uważam świadomość złożoności omawianych problemów.

Jak przekonują moi studenci, bardzo ważną kompetencją osoby uprawiającej krytykę jest umiejętność „zarządzanie obecnością” w przestrzeni cyfrowej. Znajomość technologicznych narzędzi i dobre posługiwanie się nowymi mediami pozwala w łatwy i skuteczny sposób dotrzeć do młodych ludzi. Dowodzi także dobrego osadzenia we współczesnym świecie i zrozumienia jego zasad – świadczy o „byciu na czasie”. Zdarzają się jednak także opinie/przestrogi, jako że świat mediów społecznościowych zawiera również liczne pułapki, w które może wpaść osoba wykorzystująca je, ale nierozumiejąca ich specyfiki. Sieciowa obecność może przyjmować różnorodny charakter i wchodzić w różne relacje z aktywnością krytyczną, od całkowitego zespolenia, przez bycie platformą budowania wspólnoty i zbliżenia z innymi, po pełnienie jedynie roli tablicy ogłoszeniowej. Ciekawym przykładem jest Jerry Saltz – amerykański krytyk współpracujący z „New York Magazine”, który umiejętnie gra swoją sieciową aktywnością, czasami posuwając się do bardzo radykalnych form, żeby pobudzić dyskusję i zainteresować swoich followersów. Tym samym staje się jednym z nich – członkiem artystycznego „fandomu”. Ewa Wójtowicz określa go jako krytyka-prosumenta, który umiejętnie wykorzystuje swoją publiczność; z jednej strony znosi bowiem elitarność, z drugiej nieustannie wzmacnia swoją pozycję krytyka sztuki piszącego dla nowojorskiej gazety (Wójtowicz 2016: 89–95).

Blisko związany z kwestią mediatyzacji wydaje się problem poetyki. Jak przekonują moi studenci, idealny krytyk/krytyczka sztuki umiejętnie posługuje się językiem. Ma on być prosty i zrozumiały, ale nie banalny; naukowy, ale nie hermetyczny.

Gdy jest zbyt trudny, żongluje naukowymi terminami – zniechęca, gdy jest zaś zbyt oczywisty – nudzi. Jednocześnie w tym kontekście studenci zwracają uwagę na miejsce publikacji, które implikuje zmiany języka – inaczej piszemy na internetowym blogu czy poście, a inaczej w naukowym, akademickim czasopiśmie. Ważna jest umiejętność swobodnego przystosowania sposobów wypowiedzi do konkretnego miejsca. W powyższym kontekście ciekawa jest bardzo często pojawiająca się uwaga. Właściwie każda grupa podkreśla, że popularność i łatwość publikacji internetowych odbiera ważność poszczególnym opiniom. Dopiero tekst wydrukowany w czasopiśmie nadaje odpowiednią rangę i buduje autorytet autora. To pewien paradoks – z jednej strony bowiem studenci chętnie opierają się na krytyce internetowej, a z drugiej osłabiają jej znaczenie, wskazując na związek pomiędzy prestiżem danej osoby a drukowaniem jej tekstów w czasopiśmie.

Powyższe kompetencje powinny być, zdaniem studentów i studentek, wzmacniane cechami charakterologicznymi, z których najważniejsza jest asertywność, połączona z otwartością i skłonnością do dyskusji. Osoba krytykująca powinna umieć wyrażać swoje subiektywne opinie, zachowując obiektywność spojrzenia. Nie ulegać wpływom i być niezależną. Odznaczać się własnym, rozpoznawalnym stylem zarówno pisania, jak i bycia, z lekką nutą ekscentryczności. Ostatnio przy tworzeniu modelu idealnego krytyka pojawił się również problem światopoglądu osoby krytykującej. Jedni uważają, że musi ona mieć konkretne poglądy polityczno-społeczne i ściśle określać swoje stanowisko w tekstach. Inni postulują wręcz odwrotnie, że taka osoba nie powinna dzielić się swoimi poglądami w krytycznej działalności. Studenci zgodnie uznali jedynie, że kwestie światopoglądowe nie powinny wpływać na ocenę wartości dzieła sztuki czy wystawy.

Podczas pracy nad modelem idealnego krytyka/krytyczki wśród moich studentów ujawniło się wiele stereotypowych podejść, nie zawsze uświadamianych wprost. W samym modelu zauważamy wiele sprzeczności, jak jednocześnie żądanie bycia obiektywną w swych subiektywnych recenzjach. Dziwi także prawie zupełne pominięcie uwarunkowań pragmatycznych. Stworzone modele to ideały, które bardzo trudno realizować w rzeczywistości. Takie podejście implikuje kolejne ważne zagadnienie – relację wiedzy teoretycznej do jej praktycznego zastosowania. Jak uczyć, żeby uzyskana wiedza dała się zastosować w życiu pozaakademickim?

W dyskusjach o przywołanej tu problematyce szczególnie cenne wydaje się odniesienie do tekstów Donny Haraway, której esej *Wiedze usytuowane* przywołałam na początku artykułu. Spojrzenie na krytykę właśnie jako na rodzaj (interpretacyjnej, doświadczeniowej) wiedzy, która zawsze konstruowana jest z określonego punktu widzenia, pozwala ekstrapolować metakrytyczne dyskusje w pole szerszego namysłu o kulturze współczesnej. Komplementarnym kontekstem są również rozpoznania dzisiejszych medioznawców, którzy zwracają uwagę na postępującą polaryzację opinii publicznej i kwestionują istnienie obiektywnej wiedzy poza murami akademii – w środowisku medialnym, w którym fikcja neutralnego informowania ustępuje miejsca post-prawdzie i mnogim fikcjom autorów-marek. Autokreacja zakrawająca

o późnokapitalistyczny *branding* została już w pewnością znaturalizowana w polu krytyki artystycznej. Nie oznacza to jednak, że starsze strategie – równie przydatne w mitologizacji krytyków i krytyki – zostały „wymazane”. Kluczowe jest właśnie, kto pisze lub mówi, w jakim otoczeniu, w którym/czego imieniu i – wreszcie – za czyje pieniądze. Z kolei, jeżeli nawet przekonanie najmłodszych studentów o „niezależności” krytyka/krytyczki stanowi odległy, nieuświadomiony w ich przypadku powidok modernistycznych doktryn, dyskusja na ich temat pozwala otwierać w trakcie zajęć ścieżki kulturowej edukacji, które wykraczają poza wysoko wyspecjalizowany model dydaktyki.

Uwagi ogólne

Z doświadczeń pedagogicznych wynika wiele ciekawych zastrzeżeń, w podsumowaniu chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze dwa zachodzące procesy.

1) Perspektywa czasowa pozwala zauważyć ciągłe odchodzenie od różnych mediów ku internetowi. Od jakiegoś czasu Sieć staje się pierwszym, a często jedynym medium, z którego korzystają młodzi ludzie. To przez nią następuje przejście ku innym – prasie, radiu czy, coraz rzadziej, telewizji. Jak w soczewce widać tu proces konwergencji, o którym pisał Henry Jenkins (Jenkins 2007). Sieciowe połączenie poszczególnych mediów jest oczywistością. Dostępność, poręczność i łatwość – to niezbędne cechy społecznego funkcjonowania. Konwergencja nie dzieje się jedynie na poziomie technologicznym, to również proces kulturowy współtworzenia znaczeń, wiedzy, nieustanna wymiana poglądów i opinii, czyli również współtworzenie krytyki. Powyżej pisałam o zaniku kultury eksperckiej, choć lepiej określić obecny stan jako nieustanne tarcie pomiędzy różnymi sposobami funkcjonowania kulturowego. To bardzo ważny współczesny proces, który kształtuje się wraz z kolejnymi pokoleniami i przechodzi liczne pozytywne i negatywne przeobrażenia³. Wydaje się, że krytyczność pojęta jako stabilny, „wzniosły” ideał myślenia albo pisania należy do kultury modernistycznej, dwudziestowiecznej, cokolwiek archaicznej. Jeżeli krytykę zdefiniuje się jednak jako heterogeniczny rodzaj kulturowej praktyki – a nawet pole mnogich, przecinających się, konwergentnych działań – okaże się jednak, iż w jej polu można realizować różne strategie, wśród których mieszczą się zarówno nowatorskie próby zerwania z modernizmem, jak i kontynuacje nowoczesnych tradycji oraz ich twórcze „remiksy”.

2) Druga uwaga ogólna dotyczy znikomej ważności, a właściwie marginalności krytyki sztuki. Gdy śledzimy obecność krytyki kulturalnej, znacznie bardziej popularna jest krytyka muzyczna, teatralna, filmowa i literacka. Co więcej nawet osoby dobrze zaznajomione z kulturą w sensie ogólnym nie wykazują głębszej potrzeby zainteresowania się sztukami wizualnymi. Przez kilka lat uważnie śledziłam

3 Sygnalizowane zagadnienia są bardzo szerokie i nie tak proste, jak przedstawiam je powyżej. Wymagają bardzo wnikliwej analizy i poszerzenia o kolejne stanowiska – w tym rozpoznania kulturo- i medioznawców jak Derick de Kerckhove, Lev Manovich czy Grant McCracken – a przede wszystkim śledzenia zachodzących w rzeczywistości zmian.

„Tygodnik kulturalny”, a więc program TVP Kultura, w którym spotykali się krytycy i omawiali najważniejsze wydarzenia minionego tygodnia. Mogłam zaobserwować wtedy, jak sztuka znikała stopniowo z pola ich zainteresowań. Wśród gości zaproszonych tylko sporadycznie nie było krytyków teatralnych, filmowych, literackich czy muzycznych, ale stosunkowo często nie pojawiały się osoby związane ze sztukami wizualnymi. Często także przy omawianiu konkretnej wystawy inni nie zadali sobie trudu jej obejrzenia. Bardzo rzadko zdarzało się tak z kolei w przypadku przedstawienia teatralnego, książki czy filmu. O przewadze kultury słowa nad kulturą obrazu w polskiej tradycji napisano już sporo, lecz chciałabym inaczej wytłumaczyć zaobserwowane zjawisko. Jak sądzę, marginalizowanie krytyki sztuk i przedmiotu jej zainteresowań wiąże się z przywoływaną już wcześniej medialną dostępnością innych dóbr kultury. Film, muzyka czy literatura są łatwiejsze do „pozyskania”, dostępne przez internet, bez wychodzenia z domu. Z kolei w przypadku sztuki ważne jest bezpośrednio doświadczenie, niezapśredniczony medialnie kontakt (to bardziej wymagająca forma uczestnictwa w kulturze, wymagająca zauważalnego zaangażowania). Ponieważ wyżej pisałam o kulturze konwergencji, wypada jednak zwrócić uwagę również na istniejące przepływy pomiędzy poszczególnymi sztukami. W połączonym medialnie świecie poszczególne sztuki nie istnieją w oderwaniu, lecz przenikają się i rolę krytyki artystycznej jest także wskazywanie tych styków i połączeń. Ucząc krytyki artystycznej, doszłam do wniosku, iż powinienam większą wagę – zarówno jako praktykująca krytyczka, jak i nauczycielka akademicka – na wspólnotowość niż podziały. Z perspektywy osoby praktykującej istotne może być choćby budowanie takich ram interpretacyjnych, w których instytucjonalne wystawy współczesnych artystów mogłyby funkcjonować na równych prawach z serialami HBO czy Netfliksa, które ogląda dziś bardzo wiele osób – i których recenzenci mogą liczyć na uwagę szerszego grona czytelników niż tradycyjna (tj. modernistyczna, autonomizująca) krytyka sztuki. Zwracam na to uwagę, ponieważ pomimo licznych prób przekształcania samego języka krytyki i dostosowywania go do potrzeb nowych mediów i nowych odbiorców, podstawowy krąg krytycznych odniesień pozostaje dziś wciąż zaskakująco „wsobny”.

Zakończenie

Większość zagadnień przywołanych w tekście jest ze sobą powiązana, a wskazywane problemy wzajemnie się przenikają i wymagają znacznego rozwinięcia. Dodatkowo inspirują pytania wykraczające poza samą materię krytyki artystycznej, które zadawałam sobie wielokrotnie w trakcie uniwersyteckiej dydaktyki. Czy prowadząc przedmiot krytyka artystyczna nauczam krytyki, czy refleksji nad nią, a tym samym w ogóle krytycznego namysłu nad sztuką, pisanie, czy też po prostu rzeczywistością? Na ile sztuka wkracza do rzeczywistości? Jakie zadania stoją przed krytyką dzisiaj? Czy wystarczy jedynie skupienie się na opisywaniu, wartościowaniu i wydawaniu opinii? Krytyka sztuki wymaga zwrócenia uwagi na szerszy kontekst

otaczającego świata, wskazywania powiązań z rzeczywistością, budowania relacji z odbiorcami i współtwórcami. Żyjemy w ciekawych czasach – pandemia zmieniła nasz kontakt ze światem, innymi ludźmi, ze sztuką. Wszechpanująca komunikacja internetowa przenika naszą rzeczywistość, zmieniając po drodze wiele z naszych przyzwyczajeń i utartych schematów. Dodatkowo w Polsce odbywają się liczne protesty i obywatelskie spaceracje w ramach strajku kobiet i strajku klimatycznego. Dlatego warto pytać nieustannie o miejsce i rolę krytyki artystycznej wobec pola sztuki, jak i świata pozaartystycznego – w tym również w kontekście jej nauczania – nie obawiając się konfrontacji i kwestionowania własnego profesjonalizmu.

Przedstawione powyżej obserwacje są z całą pewnością nazbyt syntetyczne i rozproszone, by uczynić zadość wymaganiom, jakie współczesność stawia przed metakrytyczną refleksją. Mogą jednak okazać się przydatne tym, którzy podobnie jak ja podejmują trud takiego namysłu wspólnie z swoimi studentami i studentkami. Moje doświadczenia z kilkunastu lat pracy dydaktycznej pokazują, iż nie należy ulegać pokusie zbytnej specjalizacji – konwergencja mediów i hybrydyczność współczesnej kultury narzucają konieczność pielęgnowania poznawczej otwartości oraz zdolności do budowania powiązań pomiędzy różnymi sektorami praktyki i teorii. Równie istotne wydaje mi się, by nawet na zajęciach warsztatowych – skupionych na kształtowaniu praktycznych kompetencji, takich jak te potrzebne w zawodzie krytyka sztuki – nie uciekać od dyskusji o statusie wiedzy, znaczenia obiektywizmu i wartości usytuowanej perspektywy.

Bibliografia

- Banasiak, J. (2019). Skoro jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze? O krytyce artystycznej dzisiaj. *Biuro – Organ Prasowy BWA Wrocław*, 18.
- Bogucki, J., Borowski, W., Turowski, A. (1981). Raport o stanie krytyki i instytucji artystycznej. *Odra*, 1.
- Elkins, J. (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2009). *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tł. A. Czarnacka. Think Tank Feministyczny; dostęp online: <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>
- Jenkins H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictw Akademickie i Profesjonalne.
- Keen, A. (2007). *Kult amatora. Jak internet niszy kulturę*, tł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Gharini. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Porębski, M. (2004). *Krytycy i sztuka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wójtowicz, E. (2016). *Sztuka w kulturze postmedialnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Wright, S. (2015). *W stronę leksykonu użytkownika*, tł. Ł. Mojsak. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Zmyślony, I. (2017). *Paradoksy krytyki, Spór. Antologia internetowego „Obiegu” 2004–2015*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

Abstrakt

Artykuł stanowi próbą refleksji nad wyzwaniami, przed jakimi stoją współcześnie osoby prowadzące zajęcia o krytyce artystycznej w kontekście akademickim. Bazując w duchu autoetnograficznym na własnych doświadczeniach w polu nauczania, autorka wskazuje przede wszystkim na problemy związane z zanikiem kultury eksperckiej, słabnącym zainteresowaniem sztukami wizualnymi wśród młodych odbiorców, a także zjawiskiem konwergencji mediów.

Słowa kluczowe: krytyka artystyczna, pedagogika artystyczna