

Uniwersalizmy domyślne, nieobecne i niemożliwe

Uwagi o „oduczaniu się” i eksperymentalnym instytucjonalizmie

Arkadiusz Półtorak

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Strategie deflacji w dzisiejszych sztukach, takie jak *unlearning*, rodzą się współcześnie na zrębach działań i dyskursów zakorzenionych w ruchu feministycznym, dekolonialnym czy ekologicznym. Ten rodowód nadaje omawianym strategiom rozpoznawalny „sznyt” – oduczanie okazuje się etapem pracy kulturowej skupionej na emancypacji grup wykluczonych. Czasownik „*to unlearn*” wchodzi dlatego w kolokacje z rzeczownikami, które odsyłają do strukturalnych form przemocy; można oduczać się kolonializmu, rasizmu, seksizmu itp. Z perspektywy filozoficznej warto przyjrzeć się jednak szczególnej odmianie deflacyjnego dyskursu, w którym *unlearning* wiąże się nie tyle z „izmami” oznaczającymi stereotypizujące i przemocowe praktyki, lecz z bardziej substancjalnymi kategoriami (co w konsekwencji nadaje omawianym związkom leksykalnym niemal metafizyczną tonację – przynajmniej na pozór). Aby zademonstrować ten mechanizm, można posłużyć się przykładem z literatury. W opublikowanej w 2019 r. książce pod znaczącym tytułem *Self-Portrait in Black and White: Unlearning Race* Thomas Chatterton Williams – amerykański autor z mieszanej rasowo rodziny – w eseistycznym stylu pisze o dyskomforcie, którego źródłem stało się dla niego przykazanie czarnego ojca, by nie zapominać o własnych korzeniach etnicznych i za nic w świecie „nie dać się wybielić”. Aktywne performowanie rasy w ciągu dorosłego życia doprowadziło jednak Williamsa do wniosku, że tego typu performans utrudnia – czy wręcz uniemożliwia – emancypację. Dlatego zgodnie z podtytułem autor namawia swoich czytelników, by zapomnieli o „fikcji rasy”¹.

Niemal natychmiast po ukazaniu się na rynku książka Williamsa wzbudziła kontrowersje. Ku zdziwieniu krytyków, autor proklamuje w niej „z intrygującą ulgą, że to, co nazywamy »czarną Ameryką«, w istocie w ogóle nie istnieje”². Chociaż podtytuł obiecuje iście metafizyczne przestrojenie w stosunkach pomiędzy ludźmi o odmiennym kolorze skóry, propozycja nie polega na głębokim przeformatowaniu



¹ T. C. Williams, *Self-Portrait in Black and White: Unlearning Race*, London 2019, s. 26.

² T. Haslett, *Irrational Man*, „Bookforum” 2019, nr 3; <http://www.bookforum.com/print/2603/thomas-chatterton-williams-s-confused-argument-for-a-post-racial-society-23610> (data dostępu: 8.01.2021).



kultury i ontologii społecznej. Jest raczej kwestią pragmatycznego optymizmu. Jak pisał Williams w omawianej książce, „ludzie zawsze będą się różnić od siebie w sposób, którego nie możemy kontrolować. Mamy władzę tylko nad tym, co pozwalamy sobie zrobić z tych różnic”³. Krytycy podkreślają, że rezultat takiego działania trudno oddzielić od ideologii „rasowej ślepoty” (*race-blindness*), powszechnej m.in. w środowiskach korporacyjnych i maskującej tylko systemowe wykluczenie. Najwyraźniej rasy można oduczać się na różne sposoby – nie wszystkie z nich są jednakowoż równie skuteczne.

Nawiązując do dyskusji, jaka rozgorzała wokół książki Williamsa i jego postawy wobec rasy, chciałbym oddać się spekulacji na temat innej kategorii, która mimo lewicowych sympatii artystów zainteresowanych deflacyjnymi strategiami dość rzadko wchodzi w związek z rzeczownikiem „*unlearning*”. Mam tu na myśli klasę, której rugowanie ze społeczeństwa można ująć – jak sądzę – przynajmniej na trzy różne sposoby, które mieszczą się w obrębie deflacyjnej retoryki. Można – po pierwsze – oduczać się klasowości. To jednak zadanie rewolucyjne, a „*unlearning*” stanowi w tym kontekście eufemizm. Jego horyzont pokrywa się z obrazem społeczeństwa, w którym podziały klasowe zostały usunięte. Można też z całą pewnością oduczać się klasizmu, przez co rozumiem rodzaj afirmatywnej akcji służącej reformie systemu (np. pozytywną dyskryminację w procesach rekrutacji). Ma ona charakter taktyczny; zwalcza schorzenie społeczeństwa poprzez uśmierzenie jego objawów.

Można wreszcie oduczać się myślenia klasą, dezawuuując conceptualną operacyjność kłopotliwej kategorii i przekonując, że droga afirmatywnej akcji nie wiedzie poprzez taktyki bezpośredniego oporu wobec przemocy (atakując tych, którzy się jej dopuszczają, internalizuje się bowiem stereotyp). Prowadzi raczej przez „zmianę świadomości” – zgodnie z myślą, że ludzi należy oceniać podług ich „autentycznych”, „esencjalnych”, „wewnętrznych” przymiotów, do których klasowa przynależność wcale się nie zalicza. Efektem tego rodzaju działania jest jednak ślepotą – *class-blindness*. Kiedy jednym okiem taksuje się czyjeś „autentyczne” przymioty, drugie przyryka się przecież na warunki akumulacji kapitałów społecznych, ekonomicznych i kognitywnych. Wierność tej propozycji charakteryzowała wszakże działania tzw. nowej lewicy z lat 90. XX w., efekt uścisku między socjaldemokracją a neoliberalizmem. Kontrowersje narosłe wokół książki Williamsa, który – jak zwracają uwagę krytycy – nie tylko zaproponował niefortunny model walki z rasizmem, ale i „prześlepił” swe przywileje ekonomiczne, można uznać za echo tej właśnie formacji.

W niniejszym tekście nie zamierzam udzielać odpowiedzi na pytanie, jak można skutecznie oduczyć się klasowości czy pozbyć się rasistowskich stereotypów z kolektywnej wyobraźni. To pytanie postawiłem raczej po to, by wprawić w ruch spekulatywną refleksję o uniwersalizmie, dialektyce oduczania się i uczenia się na nowo



⁴ Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, transl. G. Elliott, London - New York 2005; A. Callinicos, *The Resources of Critique*, Malden-Cambridge 2006; M. Castells, *The Rise of the Network Society*, Malden 1996; *idem*, *The Information Age III: The End of Millenium*, Malden-Oxford 2010.

⁵ Zob. m.in. - w kontekście amerykańskim - M. Hall, J. Iceland, Y. Yi, *Racial Separation at Home and Work: Segregation in Residential and Workplace Settings*, „Population Research and Policy Review” 2019, nr 5.

w kontekście sztuki współczesnej. Dominująca narracja na temat ruchów, które przyniosły nam *unlearning race*, *unlearning sex* itd., co najmniej od początku lat 90. XX w. opiera się na odgraniczeniu ruchów „społeczno-kulturowych” od „wielkiej polityki”, która kieruje się realizmem ekonomicznym. Na ów trop łatwo natknąć się m.in. w głośnych pracach Manuela Castellsa, Alexandra Callinicos czy Luca Boltanskiego i Ève Chiapello⁴. W tym samym czasie, w którym pojawiały się ich syntetyczne komentarze na temat postfordowskiej gospodarki i ponowoczesnego społeczeństwa, same ruchy kulturowe uczyły się jednak realistycznej postawy wobec ekonomii.

Lekcja interseksjonalności – zainicjowana na przełomie lat 80. XX w. w teoriach queerowych i feministycznych – polegała w dużej mierze na oduczaniu się fałszywych uniwersalizmów, które wynikały z „klasowej ślepoty” drugofalowego feminizmu oraz pokrewnych dyskursów czy praktyk. Poczyniono więc pewne kroki, by zasypać rozpadlinę pomiędzy politykami kulturową i ekonomiczną, która dla takich teoretyków jak Castells czy Callinicos wydawała się ewidentna – a wydawała się taka nie bez powodu (gdy dwie dekady po 1968 r. „nowa lewica” wkroczyła do parlamentów, w zarządzanej przez nią krajach zaczęto odtrąbiać sukcesy na polu walki z dyskryminacją rasową czy płciową, choć możliwości awansu społecznego dla kobiet i osób niebiałych pozostawały ograniczone). Z perspektywy zarysowanej w poprzednich akapitach chciałbym jednak pozwolić sobie na jedną korektę owych zapatrywań. Jak sądzę, autorzy wskazujący na ryft między późnonowoczesną polityką kulturową a działaniem na rzecz klasowej równości od początku mylili się, domniemując, jakoby logiki, które rządzą przemianą w obu polach, były drastycznie różne. Współcześnie zarówno tzw. ruchy kulturowe, jak i polityka klasowa cierpią z powodu tych samych bolączek. Pierwszą z nich jest skuteczność marketingu politycznego, który powołuje się na fałszywe, *quasi*-uniwersalne figury emancypacji (jak „bezasowy pragmatyzm” Williamsa oraz „wielkie społeczeństwo” Tony’ego Blaira i jego dzisiejszych kontynuatorów z ramienia tzw. nowej lewicy). Drugą – trudność w budowaniu uniwersalistycznych prefiguracji lepszego świata, które mogłyby konkurować z miałkami ofertami *class-*, *gender-* czy *race-blindness*. Te ostatnie można zilustrować, chwilowo przekierowując uwagę na krytyków Williamsa. Ich oburzenie jest z całą pewnością uzasadnione. Proponowane przez nich alternatywy wobec klasowo-rasowej ślepoty – i ucieczka do taktycznych interwencji oraz reformizmu, i komunitarystyczne próby exodusu z nowoczesności – nie zawsze przynoszą jednak pożądany skutek. Stanowią w równej mierze symptomy kondycji, w której nic nie stoi na przeszkodzie temu, by oduczać się myślenia klasą, rasą czy płcią; dopuszczalne jest w niej również taktyczne oduczanie się klasizmu, rasizmu i seksizmu – choć, jak pokazują badania socjologów, tylko w ograniczonym zakresie⁵. Oduczanie się rasy, klasy i płci w sensie ścisłym – a zatem rewolucyjnym – pozostaje jednak zabronionym posunięciem.

Obok problemów z dopełnieniem „oduczania się” warto zwrócić uwagę na problemy z podmiotem – a więc z próbami wskazania adresatów propozycji dydaktycznej, jaką rozwijają współcześnie artyści związani z ruchami dekolonialnymi, feministycznymi itp. Przyglądając się książkom, tekstom kuratorskim i wypowiedziom na sympozjach, czasownik „to unlearn” napotkać można zazwyczaj w hasłowej formie rzeczownika odczasownikowego („unlearning”) albo w liczbie mnogiej. W tym drugim przypadku to jednak najczęściej *pluralis maiestaticus*. Zbiorowość, do której odsyła „my”, nie jest więc konkretnie zdefiniowana. Domniemanie uniwersalnego wpływu omawianych propozycji bywa forsowane na poziomie języka, chociaż – jak już zaznaczyłem – ich społeczne upoważnienie pozostaje chwiejne. Ów zabieg retoryczny okazuje się mimo to skuteczny jako element marketingu polityczno-kulturalnego. Z jednej strony, nawiązuje do retoryki poradników, której tropy obecnie łatwo rozpoznać nawet w wytworach kultury o „wysokich” aspiracjach. Z drugiej, nadaje postulatowi wspomnianych ruchów conceptualną nośność w kontekstach, w których podejmuje się dyskusję o ideałach powszechnej edukacji, powracając niejednokrotnie do paideicznych koncepcji kształcenia. W tych właśnie kontekstach problem legitymizacji wkracza jednak na wokandę ze zdwojoną siłą.

Dobrej ilustracji problemów z uniwersalizmem dostarczają instytucje sztuki współczesnej, które powstały w ostatnim ćwierćwieczu na fali eksperymentalnego instytucjonalizmu i które lansują strategie deflacyjne właściwie już od swojego zarania (instytucje takie jak BAK i Casco w Utrechcie czy Tensta Konsthall w Sztokholmie). Fundacyjnym celem ich działalności – jak wspominał w jednym z wywiadów Charles Esche (obecnie dyrektor Van Abbemuseum w Eindhoven) – jest „podminowanie i przekształcenie północno-europejskiej ekologii [instytucjonalnej]”. Reprezentantom eksperymentalnego instytucjonalizmu przyświecała wola, by „uczyć się od pozostałych instytucji [spoza pola sztuki, np. od nauki – A. P.], a jednocześnie zachować [...] prawo do wolnej przestrzeni eksperymentu, które stanowi dziedzictwo artystycznej awangardy”⁶. Losy awangardowych fantazji owych kuratorów zdefiniowała jednak ambiwalentna pozycja placówek, które zakładali – a które powstawały w dużej mierze dzięki korzystnej koniunkturze ekonomicznej na przełomie XX i XXI wieku. Kwestionując podstawy „systemu”, eksperymentatorzy korzystali zarazem z pozycji sztuki w obrębie socjaldemokratycznego kontraktu decydującego o tym, że spora część nadwyżek budżetowych w okresie trwającej *prosperity* mogła podlegać redystrybucji w sektorze kultury. W rezultacie te same instytucje okazały się jednak szczególnie wrażliwe na kryzysy umowy społecznej, która umożliwiła samo ich powstanie. Tę właśnie wrażliwość ujawnił kryzys ekonomiczny, jaki rozpoczął się w 2008 roku. W krajach Europy Zachodniej jego efekty były gorzkie dla sektora kultury – musiał on odnaleźć się w pejzażu rynkowym zgodnie z bezwzględną regułą: „Market, sell or perish”.



⁶ L. Kolb, G. Flückiger, *An Interview with Charles Esche: „We were learning by doing”*, „On Curating” 2013, nr 21, <http://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.YDK-7fKeBjwd> (data dostępu: 8.01.2021).



⁷ M. Hlavajova, Ch. Esche, *The Making of „Once Is Nothing”. How to Say No While Still Saying Yes*, „Open” 2009, nr 16, <https://www.onlineopen.org/the-making-of-once-is-nothing> (data dostępu: 8.01.2021).

Jednocześnie zadanie przebudowy ekologii instytucjonalnej *in abstracto* – jako rodzaj „eksperymentu wysokiego ryzyka” – przestało służyć za wystarczającą legitymizację wobec jakichkolwiek poważnych ruchów w omawianym sektorze. W tej sytuacji reprezentanci eksperymentalnego instytucjonalizmu przyjęli różnorodne postawy. Niektórzy – jak Nicolas Bourriaud, były współdyrektor paryskiego Palais de Tokyo – wybrali alians z rynkiem. Część – jak Ute Meta Bauer, dyrektorka Centrum Sztuki Współczesnej w Singapurze (jednostki podległej Nanyang Technological University) – zdecydowała się wejść w inne związki z kapitałem, starając się dopasować do retoryki innowacyjności i zabezpieczając dla swej działalności miejsce u boku technonaukowych fabryk wiedzy.

Niewielu instytucjom – takim jak wspomniane BAK i Casco w znanym z lewicowych tradycji Utrechcie – udało się zaważać o własną autonomię i względną niezależność od prywatnych sponsorów. W tych nielicznych przypadkach pytania dotyczące dróg i motywacji przebudowy instytucjonalnej stały się bardziej konkretne, i to z korzyścią dla spraw reprezentowanych przez ruchy społeczne. Zarazem warto podkreślić, że przestrzeń negocjowania relacji pomiędzy sztuką a aktywizmem poza bezpośrednim wpływem globalnego kapitału staje się z biegiem lat coraz węższa, a dużym wyzwaniem okazuje się obecnie już samo jej nazywanie. Dyrektorka BAK, Maria Hlavajova, proponuje, by określać ów obszar jako „to, co publiczne”⁷. Kuratorzy Casco mówią tymczasem o *the commons*, a więc o „dobrach wspólnych”.

Wspomniane sposoby definiowania przestrzeni poza prywatyzacją dowodzą starań o wypracowanie upoważnienia dla działań na przecięciu sztuki i aktywizmu w uniwersalnych kategoriach – ale w równej mierze obrazują trudności, jakich nastęcza to zadanie. Kategorii „tego, co publiczne”, do której odwołują się Hlavajova i Esche, można przypisać rodowód oświeceniowy, liberalny. Nie sposób bowiem ignorować jej związku z Kantowską koncepcją sfery publicznej jako domeny działania prawnego, intelektualnego i praktycznego, w którym autonomiczne jednostki wyrzekają się prywatnych interesów na rzecz dobra wspólnego. Obecnie do kultury politycznej oraz obyczajności w ramach „tego, co publiczne”, na różne sposoby nawołują zaangażowani intelektualiści, tacy jak Sylvia Sassen, Judith Butler czy Bruno Latour. Nie zmienia to mimo wszystko faktu, że co najmniej od czasu wydania głośnej publikacji Oskara Negta i Alexandra Klugego *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Sfera publiczna i doświadczenie, 1972) – w której autorzy próbowali pogodzić oświeceniową koncepcję sfery publicznej z neomarksistowskim, równościowym dyskursem emancypacji – operacyjność omawianego terminu gwałtownie zmalała. „To, co publiczne”, stało się już niemal prostym antonimem prywatnego posiadania, a współcześni populiści włączają pozostałości nieprywatnej domeny w „narodowe” konstrukty. Z kolei w ich właśnie ramach kwestia prywatyzacji pozostaje niemal

zupełnie obojętna tak długo, jak długo nie szkodzi nacjonalistycznej *Idealpolitik*. Kiedy mowa o tym, co publiczne, trwa się zatem w defensywie.

Na tle „tego, co publiczne”, kategoria dóbr wspólnych obiecuje coś bardziej radykalnego. Angielski rzeczownik „*commons*” wiąże się etymologicznie ze słowem „komunizm”. Wieloznaczność wspomnianego określenia pozwala jednak na bardzo swobodną interpretację – od utożsamienia z zasobami naturalnymi, które determinują u podstaw zdolności produkcyjne społeczeństwa, przez totalność wygenerowanej przez nie siły roboczej, po kulturę czy język jako uwspólniony zasób kompetencji społecznych, wreszcie – po *faux frais* produkcji (niefortunnym „dobrem” okazują się zatem np. zanieczyszczenia powietrza, których wpływ odczuwamy wspólnie)⁸. Rozumienie wyrazu „*commons*” proponowane przez kuratorki i kuratorów Casco wydaje się mimo wszystko ekstrawaganckie. Jest bliższe strategii socjalistycznej w ujęciu Chantal Mouffe i Ernesta Laclau niż komunizacji. Często nawiązuje też raczej do afektywnych więzi, stanowiących spoiwo wspólnoty, niż do konkretnych zasobów, z których ta korzysta. Na sztandarach instytucji powiewają nazwiska Gilles’a Deleuze’a czy Félix’a Guattariego i hasła „molekularnej rewolucji”, nie zaś nazwisko Karla Marksa i uniwersalistyczne postulaty jego kontynuatorów.

Choć mowa o instytucjach w kraju Europy Zachodniej – Holandii – ich wysoce swoistą retorykę, zdradzającą dyskomfort w budowaniu uniwersalnych ram odniesienia dla *praxis* kulturowej, można uznać za symptom kondycji postkomunistycznej. Jak pisał Boris Groys, w kontekście krajów byłego bloku wschodniego, postkomunizm oznacza przemierzanie osi czasu historycznego wstecz:

po 1989 r. banki, pożyczki i polisy ubezpieczeniowe zaczęły podnosić się ze swoich literackich grobów, stając się rzeczywistością; dla przeciętnego Rosjanina wyglądało to więc tak, jak gdyby ze swych starożytnych grobowców powstały mumie, które zaczęły przywracać swe dawne prawa⁹.

Jak sądzę, o postkomunistycznej kondycji można dyskutować również w kontekście Zachodu czy całej globalnej Północy. Kompromitacja ostatniej alternatywy historycznej dla kapitalizmu skazała Marksa na widmowe powroty zarówno we wschodniej, jak i w zachodniej Europie. Wpływ owej alternatywy jest zaś widoczny w obu przypadkach nie tylko w polityce, ale także w myśli estetycznej i *praxis*. Jak twierdzi Groys, radykalizm w tym pierwszym polu nie obywat się bez „politycznego smaku” – zdaniem krytyka, „by przyjąć i wesprzeć radykalne projekty polityczne i estetyczne, należy wykazywać preferencję estetyczną do jednorodności – w odróżnieniu od różnorodności”¹⁰. Na antypodach radykalnej estetyki autor sytuuje „smak postmodernistyczny”, który uznaje za „smak fundamentalnie antyradykalny”:



⁸ Zob. K. Polanyi, *Wielka transformacja. Polityczne i ekonomiczne źródła naszych czasów*, słowo wstępne J. E. Stiglitz, wpraw. F. Block, przeł. M. Zawadzka-Strączek, Warszawa 2010.

⁹ B. Groys, *Poza różnorodnością. Kulturoznawstwo i jego postkomunistyczny inny*, przeł. R. Kuczyński, „Kronos” 2015, nr 3, s. 164.

¹⁰ *Ibidem*, s. 162.



¹¹ *Ibidem*, s. 161.

¹² R. Bradley, S. Bu Shea, *Poetics of Living*, <https://casco.art/en/studylines/poetics-of-living> (data dostępu: 8.01.2021).

¹³ B. Groys, *op. cit.*, s. 168.

Przysłuchując się postmodernistycznemu dyskursowi krytycznemu, odnosi się wrażenie konieczności wyboru między pewnym uniwersalnym porządkiem, wcielonym w państwo nowożytne, a sfragmentaryzowanymi, rozdartymi, różnorodnymi „rzeczywistościami społecznymi”. W istocie jednak tego rodzaju różnorodne rzeczywistości nie istnieją, wybór zaś pozostaje całkowitą iluzją. Pozornie sfragmentaryzowane rzeczywistości kulturowe faktycznie, z samego już założenia, są ze sobą połączone przez rynek globalny¹¹.

Zestawienie radykalnej estetyki z postmodernizmem u Groysa może wydawać się przyczynkarskie. Znaczenie wiązania pomiędzy koncepcjami estetycznymi a politycznym widzeniem rzeczywistości łatwo jednak zilustrować na przykładzie eksperymentalnego instytucjonalizmu. W działaniach instytucji jak BAK czy Casco nietrudno zidentyfikować cechy „postmodernistycznego smaku” (choć obie instytucje dystansują się na rozmaite sposoby od skojarzeń z rynkiem, które w ujęciu autora *Art Power* pozostają nieodłącznie związane z postmodernizmem). Upodobanie do pluralizmu estetycznego nastęrcza pewnych trudności artystom czy kuratorom związanym z wymienionymi ośrodkami, kiedy starają się oni wyeksplikować motywacje swoich politycznych zainteresowań lub nadać im syntetyczny wyraz w praktykach estetycznych. Jesienią 2020 kuratorzy Casco zorganizowali projekt „Common Grounds: Song/Value”, którego mottem stało się pytanie: „Gdyby rzeczy wspólne mogły śpiewać, jak brzmiałby ich głos?”. Jeden z komponentów owego działania polegał na stworzeniu polifonicznej kompozycji na bazie nagrań, które drogą elektroniczną mieli nadsyłać do instytucji odbiorcy, zainspirowani samym mottem projektu. Zaproponowane „ćwiczenie” można uznać za naiwną wręcz ilustrację idei wpisanej w misję instytutu:

Kliniki antypsychiatryczne, kluby nocne, międzypokoleniowe komuny *queer*, grupy opiekuńcze, nie-białe queerowe grupy punkowe, dekolonialne kolektywy artystów aktywistów oraz sieci radykalnej opieki zdrowotnej mają swoje własne, unikalne formy organizacyjne, wizualne, choreograficzne i architektoniczne. Podobne przykłady wyznaczają trajektorię naszych badań. Wspólnie dążymy do tego, aby uczyć się od tych infrastruktur społecznych i ludzi, którzy w nich uczestniczą – zwłaszcza tego, jak „wspólnotowić” [*to common*], poprzez wzajemność, różnice czy afektywne rejestry radości i walki¹².

Ideologiczną podszewkę przytoczonego cytatu można skomentować poprzez analogię z opisem stalinowskiej estetyki, jaką w przywołanym wcześniej tekście proponuje Groys. Jak twierdzi, „kluczowa zasada stalinowskiego materializmu dialektycznego [...] została ucieleśniona w tak zwanym prawie jedności i walki przeciwieństw”¹³. Dlatego „w przeciwieństwie do wyraźnej i agresywnej estetyki awangardy artystycznej estetyka epoki Stalina nigdy nie definiowała się w kategoriach pozytywnych” –

działała raczej jak niewidzialna ręka kryjąca się za heterogenicznością, różnorodnością i pluralizmem poszczególnych projektów artystycznych – cenzurując, redagując i łącząc je według własnej wizji ideologicznie właściwej mieszanki¹⁴.



¹⁴ *Ibidem*, s. 169.

Z pozoru misja Casco odzwierciedla logikę stalinowskiej dialektyki: również ją zdefiniowano *via negativa*, na tle różnorodnych „rzeczywistości społecznych”, jak kluby nocne czy queerowe komuny. Abstrahując od tego, czy przez przytoczone wyliczenie faktycznie przemawia wpływ „niewidzialnej ręki rynku”, warto podkreślić, że schemat, z którym mamy tu do czynienia, różni się jednak od groysowskiej wizji stalinizmu przynajmniej pod jednym względem. Efektem działania „niewidzialnej ręki” regulującym polityczno-estetyczną totalność w przypadku Stalina były cenzura i redakcja, albowiem jedność przeciwieństw musiała w ostateczności odnaleźć swój uniwersalny wyraz estetyczny – choćby w negatywnej postaci ikonoklazmu. Dłoń postmodernisty nie brudzi się tymczasem cenzurą, redakcją czy – przynajmniej do trwającej obecnie fali *cancel culture* – wypraszaniem tych, których postawa nie daje się wpisać w plan jedności. W istocie pluralizm postmodernistyczny wycofuje się z wszelkich gestów o charakterze metaestetycznym. Aby rzecz ująć aforystycznie, dla kuratorów instytucji jak Casco estetyka nie istnieje – istnieją tylko różne, partykularne estetyki, których sprzeczności nie należy za wszelką cenę godzić, choć z powodzeniem można je **badać**. Razem składają się one na współczesność (*the contemporary*) – brikolazowy przedmiot zainteresowań kuratorów, krytyków, a także samych artystów, nieustających w próbach jego redefinicji, jak również aktywnej przebudowy.

Krytyką zamiłowania do partykularyzmów, które charakteryzuje ponowoczesną (para)estetykę, zajmuje się dzisiaj głównie nacjonalistyczna prawica. Skrywając swą własną stronniczość w fałdach uniwersalizującej retoryki, jej reprezentanci zarzucają artystom dzisiejszym fetyszyzację interesów mniejszościowych. Zarazem można jednak napotkać krytyczne głosy ze strony lewicy, w partykularyzmie odnajdującej przeszkodę w projektowaniu uniwersalistycznego języka na użytek własnej agendy – zgodnie z myślą, że równościowa polityka wymaga nie tylko obrony praw mniejszości, ale także prefiguracji przyszłego, egalitarnego społeczeństwa (i to zarówno w sferze koncepcji politycznych, jak i przedstawień kulturowych czy poetyk twórczej egzystencji).

Analogiczne myśli odnaleźć można już to w tekstach akceleratorystów jak Nick Srnicek czy Alex Williams, już to u utopistów podążających szlakami Fredrica Jamesona. Problem dotyczy jednak nie tylko konkretnych przejawów ponowoczesnego partykularyzmu – wystarczającego upoważnienia dla emancypacyjnej polityki nie dostarcza z ich perspektywy nawet empiryczne „mapowanie” wszystkich potencjalnych grup interesu. O pułapkach pluralizmu pisał w podobnym



¹⁵ A. Badiou, *Manifesto of Affirmationism*, przeł. B. P. Fulks, „Lacanian Ink” 2005, nr 24/25 (zima/wiosna); <http://www.lacanian.com/frameXXIV5.htm> (data dostępu: 8.01.2021).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. Schlenzka, *What Art Spaces Can Learn from Legendary Berlin Nightclub Berghain*, 30 stycznia 2019, <https://www.frieze.com/article/what-art-spaces-can-learn-legendary-berlin-nightclub-berghain> (data dostępu: 8.01.2021).

¹⁸ *Ibidem*.

tonie Alain Badiou, przekonując zarazem – podobnie jak Groys – że równościowa polityka nie obywa się bez „estetycznego smaku” i antycypując nadejście sztuki, jaka byłaby absolutnie jednostkowa, a przy tym absolutnie uniwersalna. Mowa tu o sztuce wolnej od przymusu mierzenia się z heterogenią (w przeciwieństwie do sztuki stalinizmu czy tej postmodernistycznej), albowiem idealnie samotożsamej; adresowanej „do nikogo i wszystkich zarazem”. Filozof wypatruje uniwersalizmu, który (jeszcze) nie istnieje – i który nie mieści się ani w nowoczesnym rewolucjonizmie, stalinowskiej antyestetyce i materializmie dialektycznym, ani też w postmodernistycznym porządku *class-blindness* oraz pluralizmu polityczno-estetycznego¹⁵.

Badiou trudno odmówić teoretycznej ekstrawagancji. Jak sądzę, pragnienie, któremu filozof dał wyraz w parafrazowanym tu już *Manifesto afirmacjonizmu* – pragnienie, by przywrócić doświadczeniu estetycznemu powab „monumentalnej konstrukcji”¹⁶, nie uciekając się zarazem do propagandy ani do wyboru utowarowionych tożsamości – nie jest wcale obce kulturze współczesnej. Tej tezy można dowodzić, sięgając do repertuaru „afektywnych rejestrów radości i zmagania”, o jakich mowa w tekście Casco – np. do tych, jakie dają się rozpoznać w życiu nocnym. W krótkim liście opublikowanym na stronie magazynu „Frieze” w styczniu 2019 Jenny Schlenzka (dyrektorka Performance Space New York) przekonywała, że instytucje sztuki współczesnej powinny uczyć się od klubów techno. Swoją argumentację rozwijała, odwołując się do wspomnień z berlińskiego klubu Berghain, popularnego nie tylko przez wzgląd na program muzyczny, ale i przyzwolenie na transgresję seksualną, dogmatyczny zakaz fotografowania czy postindustrialne wnętrze, w którym nie zainstalowano – nawet w łazienkach – żadnych lusterek. Schlenzka odnosiła się do tego detalu związanego z wystrojem w swoim tekście, pisząc, że „brak refleksyjnych powierzchni chytrze uniemożliwia typowe zaafekowanie samym sobą i wyzwala tym samym z samoświadomości”¹⁷. W jej liście łatwo rozpoznać tropy absorpcyjnego doświadczenia, charakterystyczne zarówno dla ponowoczesnej ekologii mediów, która uprzywilejowuje immersyjne interfejsy, jak i dla tradycyjnej estetyki spod znaku Denisa Diderota, Clementa Greenberga i Michaela Frieda. W obu kontekstach doświadczenie estetyczne staje się samoistnym fetyszem. Schlenzka wiąże je jednak w omawianym kontekście z problematyką klasy – „wyzwolenie z samoświadomości” łączy się bowiem z przekierowaniem uwagi na otoczenie społeczne:

Najlepsze imprezy to takie, na których tańczysz i pocisz się z ludźmi, z którymi rzadko miałbyś kontakt w życiu codziennym. W przeciwieństwie do tego muzea i teatru nie potrafią, pomimo swoich najlepszych starań, rzucić wyzwania podziałom klasowym swoich odbiorców¹⁸.

Przywołany przez Schlenzkę argument łatwo odbić, wskazując na komercjalizację życia nocnego. Na obronę można jednak przyto-

czyć równie poważne argumenty. Dzisiejsza kultura klubowa została zbudowana ostatecznie na kulturze, która nosiła w sobie element utopijny. Zdaniem Barretta Wattena muzyka techno ma u swoich źródeł „moment konstruktywistyczny”; jej twórców (głównie czarnych kompozytorów-samouków z odprzemysłowionego Detroit) charakteryzowała postawa porównywalna do awangardowych artystów jak El Lissitzky, nazywany przez autora książki *The Constructivist Moment* „wolnym radykałem”. Podobnie jak słynne *Prouny*, muzykę techno odznacza „zdepersonalizowany styl, który otwiera drogę dla kolektywnej estetyki, [jak również] duża wrażliwość na kwestie formalne i jednoczesne odrzucenie ekspresyjnej podmiotowości”¹⁹. Istotne jest też sytuacyjne dopełnienie samych kompozycji. Jako doświadczenie estetyczne, udana noc w klubie otwiera przestrzeń niewymuszonej partycypacji – jest spektaklem równie niezobowiązującym, co wybuch sztucznych ogni (zdeteterminowanym zawsze przez przypadek, tj. losowy assemblaż gości, techniki, dźwięku i używek), a zarazem kodującym utopijne impulsy dzięki samej sile wrażenia. W kontekście szarego, zgnębionego przestępczością i biedą miasta jak Detroit w latach 80. XX w. podobne noce mogą zaś zyskać wymiar fantasmagorii, której naoczność ukształtowana jest przez napięcie pomiędzy utopijnym marzeniem a niedojrzałością materii, w jakiej to marzenie próbuje się ulokować.

W zarysowanym kontekście warto postawić pytanie, czego *de facto* sztuka (instytucje sztuki) mogłyby się nauczyć od klubów nocnych. Albo od klinik antypsychiatrycznych. Co mogą zrobić z tymi afektami, które są tam generowane i które organizują utopijne estetyki? Z całą pewnością fiksjacja na współczesności jako *quasi*-totalnościowej ramie pluralistycznego repertuaru – mającej znaczenie przeważające w ostateczności nad poszczególnymi projektami – utrudnia przetworzenie owych afektów i utopizmów w projekt estetyczny, edukacyjny czy polityczny o uniwersalnym charakterze. Problem polega na tym, że omawiana współczesność okazuje się najzupełniej nieswoista. Nie jest punktem odniesienia, który mógłby „zapłodnić” momenty konstruktywistyczne. Staje się raczej miejscem przepływu między przeszłością a przyszłością; miejscem „pustym”, „przejrzystym”, w którym kształtują się ramy transcendentalnego pola, lecz w którym nie rodzi się żadna rzeczywista totalność. Choć mieści w sobie różne teraźniejszości, wciąż wypełnione doświadczeniem, jako całość nie ma żadnego smaku, zapachu, głosu. W tym sensie nic jej nie łączy z estetyką (nawet w ujęciu „antyestetyki”), chyba że z poetyką enumeracji.

The contemporary ujmując różne – w tym radykalne – estetyki i sztuki egzystencji w pluralistyczny wielogłos w duchu empirycznym. Tego rodzaju empiryzm kończy się jednak czymś zupełnie abstrakcyjnym. Abstrakcja (z łac. *abstrahere* – ‘odrywać’) nie oznacza w tym kontekście dialektycznego oddzielenia tego, co uniwersalne (np. wizji lepszego, równościowego świata), od mrowia różnych moż-



¹⁹ B. Watten, *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics*, Middletown [Connecticut] 2003, s. 190.



²⁰ D. Diederichsen, *Jakiego rodzaju spe-tryfikowany czas ludzkiego życia kupujesz, gdy nabywasz sztukę – i jakbyś go chciał ponownie upłynnić*, przeł. M. Rajtaczak, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski [et al.], Warszawa 2011, s. 268–269.

liwości. Rezultatem jej działania jest raczej – by przywołać raz jeszcze teatralną figurę – repertuar; horyzontalny agregat rozmaitych podmiotów i stylów stawania się, który aspiruje tylko do rangi totalności (w istocie brakuje w nim bowiem wspólnych mianowników, „formy” czy *conatum*). Myślę, że ów problem nie wynika jednak z prostego błędu, złej woli czy ideologicznej nieczystości, raczej z balastu nowoczesnej tradycji. W pewnym sensie zachodnia sztuka nie robiła niczego innego od początku XX w., kiedy Henri Toulouse-Lautrec portretował postaci z Les Folies Bergère, a Charles Baudelaire opisywał w poetycki sposób życie prostytutek. Jak podkreśla Diederichsen, to właśnie w tym okresie formowały się fundamenty nowoczesnego kontraktu nadającego sztuce długotrwałe miejsce w porządku europejskiej socjaldemokracji:

Burżuazja, która kolekcjonowała sztukę w długim wieku dwudziestym, nabywała i gromadziła, w celu ponownego upłynnienia, petryfikacje szczególnego rodzaju, petryfikacje dobrego życia, życia pełnego sensu, czasami także pełnego ekscesów, pijaństwa, heroizmu, erotyzmu, skandali, narkotyków, chorób psychicznych, relacji homoseksualnych, życia krytycznego i radykalnego – życia w każdym razie, którego sami nie mogli wieść. [...] Burżuazja wiedziała, że nie mogła wieść takiego życia, może nawet go nie chciała – chciała jednak takiego trofeum, chciała tych innych produktów, indeksów, śladów takiego życia²⁰.

Jak podkreśla Diederichsen, omawiane relacje artystów z burżuazją miały dwoiste konsekwencje: z jednej strony, umożliwiały „przemycanie” transgresyjnych fantazji o życiu i kontrhegemonicznych wiedz czy afektów do sfery publicznej; z drugiej jednak strony, uczyniły ze sztuki „usługodawczynię” kapitalistycznych modernizatorów i zredukowały jej polityczną funkcjonalność do roli kompensacyjnej. Jakkolwiek instytucje takie jak Casco cieszą się względną niezależnością od prywatnych sponsorów, ich pozycja pozostaje w dużej mierze analogiczna. Unaoczniał to dobitnie globalny kryzys ekonomiczny sprzed dekady i polityka *austerity*, w których następstwie przyszłość wielu instytucji kultury okazała się chwiejna. Doprowadziło to do weryfikacji awangardowych nadziei przyświecających reprezentantom eksperymentalnego instytucjonalizmu (a jeszcze wcześniej przedstawicielom „nowego muzealnictwa”, jak Pontus Hultén), przekonujących, że ponowoczesne postmuzea i instytuty sztuki współczesnej mogą stać się matecznikami zmiany społecznej. W istocie nie są jednak „matecznikami” ani „tworzywem” daleko idącej transformacji – oferują raczej narzędzia, które przydają się istniejącym *in situ* ruchom społecznym i kulturowym w osiągnięciu widoczności czy dostępu do pewnych zasobów (intelektualnych, ekonomicznych, organizacyjnych). W tym sensie trafnie zdefiniowała ich funkcje Hlavajova, formułując w programowym tekście z 2001 r. koncepcję instytutu sztuki jako „bazy”: miejsca, w którym „coś **innego** może być zbudow-

wane; prostego, lecz solidnego fundamentu, który **podtrzymuje** aktualne praktyki twórcze [podkreśl. A. P.]”; miejsca, które „jest komfortowe i w którym gościnność stanowi wartość porządkującą życie codzienne”; „forum dla idei, które dopiero się rozwijają”²¹.

W świetle przedstawionych uwag można prowokacyjnie odwrócić tezę Stephena Wrighta mówiącą, że współczesne związki sztuki i aktywizmu dowodzą „użyteczności sztuki”. To nie sztuka jest użyteczna, lecz sztuka sama używa „Sztuki”: minoritytne sztuki egzystencji posługują się instytucjami, dyskursem krytyki, wystawami, tekstami kuratorskimi itp. Nie jest jednak oczywiste, do jakiego stopnia mogą (i kiedykolwiek mogły) odnaleźć się w pejzażu instytucjonalnym. Przedwojenni awangardiści, jak i reprezentanci neoawangardy bojkotowali instytucje kultury jako miejsca, gdzie życie wekuje się w puszkach. Dzisiaj, pomimo fantazji o heterochroniach, heterolaliach itp., jakie materializują się w projektach podobnych do „Common Grounds: Song/Value” w Casco, instytucje zawodzą w urzeczywistnianiu afektu, który towarzyszy stawaniu-się-rewolucyjną w klinikach antypsychiatrycznych, klubach nocnych itp. Wątpliwe, czy w tym świetle warto oczekiwać od współczesnych instytucji, by przekształcały się w „laickie świątynie zajmujące się życiem i śmiercią”²² czy mateczniki nowych (post)szkół lub (post)uniwersytetów.

Eksperymentalny instytucjonalizm można potraktować jako awangardowe dopełnienie krytyki instytucjonalnej; jego moment konstruktywistyczny prowadzi jednak do innych konsekwencji niż działalność wolnych radykałów jak Lissitzky czy Jeff Mills i Moodymann – wielcy awangardiści muzyki techno i house. Jak pisał brytyjski filozof kultury Peter Osborne, krytyczność stała się dla współczesnych instytucji walutą, która wzmacnia je kosztem wykluczonych. W tym zaś świetle przejawy krytyki instytucjonalnej i różne próby ich praktycznego dopełnienia kończą jako przykłady „neoliberalnego konstruktywizmu”, a zatem działając na przekór ideowych deklaracji zaangażowanych artystów, kuratorów i eseistów²³. O napomnieniu Osborne’a warto pamiętać również w kontekście edukacyjnych ambicji instytutów sztuki współczesnej, które – jak odnotowali już liczni komentatorzy – na fali zwrotu edukacyjnego stały się potencjalnymi fabrykami specyficznych towarów (*knowledge economical commodities*) oraz ośrodkami dystrybucji „kapitału kognitywnego”²⁴.

Dziś status eksperymentalnych instytucji jako baz dla artystów, jak i dla ruchów społecznych oraz kulturowych wydaje się pod wieloma względami satysfakcjonujący. Te pierwsze w istocie oferują aktywistom i zaangażowanym twórcom ważne zasoby i widoczność. Warto pomyśleć jednak, jak długo jeszcze ich własna legitymizacja – wypracowana w ramach socjaldemokratycznego kontraktu i związana z liberalną koncepcją sfery publicznej – umożliwi podtrzymywanie emancypacyjnej działalności w takim zakresie jak obecnie. Kończąc pisanie niniejszego tekstu, przysłuchując się relacjom ze szturmowanego przez trumpistów Kongresu. Ta demonstracja wyznacza być może



²¹ Wszystkie cytaty z: M. Hlavajova, *Becoming Oneself*, [w:] *Becoming Oneself: Four Conversations on Art and Institutional Creativity Today*, ed. eadem [et al.], Utrecht 2002, s. 16.

²² M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2, s. 40.

²³ P. Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London – New York 2013.

²⁴ S. Sheikh, *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research*, „Art & Research” 2009, nr 2, s. 6, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html> (data dostępu: 8.01.2021).



²⁵ I. Kant, *Odpowiedź na pytanie, czym jest oświecenie*, przeł. T. Kupś, [w:] *idem, Rozprawy z filozofii historii*, Kęty 2005, s. 44.

nowy etap zmagania kulturowo-politycznych, w którym zdolność do za pośredniczenia różnic kulturowych czy klasowych okaże się wyjątkowo przydatna. Sztuka może odegrać w nich istotną rolę m.in. dlatego, że już dziś pyta o sens i cele edukacji, przez filozofię oświecenia zdefiniowane w sposób uniwersalny – zgodnie z jego wartościami edukacja musi być kwestią publiczną (powinna przygotowywać obywateli do publicznego użytku z rozumu), a przy tym służy osiągnięciu dojrzałości (oświecenie polega bowiem – by sparafrazować Kanta – na wychodzeniu z niepełnoletności, w którą człowiek popadł z własnej winy²⁵). „Prawdziwa sztuka” tkwi jednak – jak zawsze – w unikaniu prostych i fałszywych odpowiedzi. Kantowskie uniwersalizmy nie zostały (częściowo) wyrugowane z teorii i *praxis* społecznej bez powodu. Te zaś, do których współcześni badacze, artyści czy kuratorzy odnoszą się w aluzjach, „domyślnie”, na poły ironicznie – tj. odwołując się bez końca ich definicję – należą do pieśni lepszego jutra; jego wszakże nadzieje wydaje się niekiedy niemal niemożliwe.

Słowa kluczowe

eksperymentalny instytucjonalizm, uniwersalność, partykularyzm, *unlearning*, studia kuratorskie, sztuka postkonceptualna

Keywords

experimental institutionalism, universality, particularism, unlearning, curatorial studies, post-conceptual art

References

1. **Badiou Alan**, *Manifesto of Affirmationism*, przeł. B. P. Fulks, „Lacanian Ink” 2005, nr 24/25 (zima/wiosna), <https://www.lacan.com/frameXXIV5.htm> (data dostępu: 8.01.2021).
2. *Becoming Oneself: Four Conversations on Art and Institutional Creativity Today*, ed. M. Hlavajova [et al.], Utrecht 2002.
3. **Boltanski Luc, Chiapello Ève**, *The New Spirit of Capitalism*, transl. G. Eliott, London – New York 2005.
4. **Callinicos Alexander**, *The Resources of Critique*, Malden–Cambridge 2006.
5. **Castells Manuel**, *The Information Age III: The End of Millenium*, Malden–Oxford 2010.
6. **Diederichsen Diedrich**, *Jakiego rodzaju spetryfikowany czas ludzkiego życia kupujesz, gdy nabywasz sztukę – i jakbyś go chciał ponownie upłynnić*, przeł. M. Ratajczak, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski [et al.], Warszawa 2011.
7. **Groys Boris**, *Poza różnorodnością. Kulturoznawstwo i jego postkomunistyczny inny*, przeł. R. Kuczyński, „Kronos” 2015, nr 3.
8. **Haslett Tobi**, *Irrational Man*, „Bookforum” 2019, nr 3; <http://www.bookforum.com/print/2603/thomas-chatterton-williams-s-confused-argument-for-a-post-racial-society-23610> (data dostępu: 8.01.2021).
9. **Kant Immanuel**, *Odpowiedź na pytanie, czym jest oświecenie*, przeł. T. Kupś, [w:] *idem, Rozprawy z filozofii historii*, red. M. Żelazny, Kęty 2005.
10. **Kolb Lucie, Flückiger Gabriel**, *An Interview with Charles Esche: „We were learning by doing”*, „On Curating” 2013, nr 21; <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.YDK7fKeBjwd> (data dostępu: 8.01.2021).

11. **Laderman Ukeles Mierle**, *Manifest sztuki opieki*, przeł. E. Majewska, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2.
12. **Polanyi Karl**, *Wielka transformacja. Polityczne i ekonomiczne źródła naszych czasów*, przeł. M. Zawadzka-Strączek, Warszawa 2010.
13. **Watten Barrett**, *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics*, Middletown [Connecticut] 2003.
14. **Williams Thomas Chatterton**, *Self-Portrait in Black and White: Unlearning Race*, London 2019.

**Arkadiusz Póltorak, PhD, arkadiusz.poltorak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-1350-705X**

Art curator, critic and scholar. Assistant researcher in art theory at the Institute of Media Arts at the Pedagogical University in Kraków; lecturer at the Faculty of Polish at the Jagiellonian University. Secretary in the Polish Section of the International Association of Art Critics AICA. Graduate of De Appel Curatorial Programme (2018) and recipient of an individual research grant funded by the Ministry of Science and Higher Education in Poland (Diamantowy Grant, 2015–2019). Co-founder and co-curator of the Kraków-based space for contemporary art and music Elementarz dla Mieszkańców Miast (Primer for the Citi Dwellers; with Leona Jacewska and Martyna Nowicka).

Summary

ARKADIUSZ POLTORAK (Pedagogical University of Krakow) / Implicit, absent and impossible universalisms. Notes on unlearning and experimental institutionalism

This article attempts a speculative reflection on the political character of deflationary strategies in art and curating. Referring to the history of experimental institutionalism, the author demonstrates that strategies such as unlearning reflect post-foundational and post-communist thinking about political community. Despite their declared commitment to building (future) communities, their proponents face difficulties in articulating the upcoming polis.