Claire Bishop (ur. 1971) – historyczka i krytyczka sztuki, wykłada na Wydziale Historii Sztuki w CUNY Graduate Center w Nowym Jorku. Autorka *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (2012). Redaktorka wpływowych publikacji o sztuce instalacji: *Installation Art: A Critical History*, (2005) oraz sztuce partycypacyjnej: *Participation: Documents of Contemporary Art*, (2006). Kuratorka wystawy „Double Agent" (w 2008 roku, razem z Markiem Sladenem, ICA London, Warwick Arts Centre, Baltic Centre for Contemporary Art., Gateshead). Publikowała m.in. w pismach „Artforum", „October", „Flash Art".

Claire Bishop

Partycypacja i spektakl[1]

Dominującą narracją wyrastającą z analizowanych przeze mnie przykładów sztuki partycypacyjnej jest negacja: zachodzące w jej obszarze aktywizowanie widowni jest przeciwstawiane jego mitycznemu sobowtórowi, czyli biernej, związanej ze spektaklem konsumpcji [*spectatorial consumption*]. Partycypacja tworzy w ten sposób część rozleglejszej, przeszywającej nowoczesność narracji: „sztuka musi być skierowana przeciwko kontemplacji, problemowi

1 Chociaż prezentowane tu tłumaczenie stanowi zakończenie (zatytułowane *Conclusion*) ostatniej książki Claire Bishop *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London–New York 2012, tytuł zapożyczam z jego rozszerzonej wersji opublikowanej jako *Participation and Spectacle: Where We Are Now?*, [w:] *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, red. N. Thompson, Creative Time Books – The MIT Press, New York–Cambridge, MA 2012 (przyp. tłum.).

publiczności [*spectatorship*][2], bierności mas sparaliżowanych przez spektakl nowoczesnego życia"[3]. Pragnienie zaktywizowania publiczności na gruncie sztuki partycypacyjnej stanowi w tym samym momencie dążenie do jej uwolnienia od stanu alienacji narzuconego przez dominujący porządek ideologiczny (np. konsumencki kapitalizm, totalitarny socjalizm czy militarną dyktaturę). Wychodząc od tego założenia, sztuka partycypacyjna celuje w odnowienie i realizację przestrzeni kolektywnej, obszaru wspólnoty, w której mogłoby dojść do współdzielenia zaangażowania społecznego. Próbuje to osiągać na różne sposoby – przez konstruktywistyczne gesty nastawione na wywarcie społecznego wpływu poprzez odrzucenie niesprawiedliwości świata i proponowanie dla niej alternatywy, a także nihilistyczne podwojenie alienacji, które na własny sposób neguje tę samą niesprawiedliwość i nielogiczność świata. W obu przypadkach konkretne prace starają się budować kolektywne, współautorskie, partycypacyjne ciało społeczne. Jedne czynią to afirmatywnie (poprzez realizacje utopijne), inne pośrednio (poprzez negację negacji).

Jedno z pytań, które stale pojawia się po moich wykładach poświęconych tym kwestiom, brzmi następująco: czy naprawdę warto realizować projekty artystyczne, które poprawiają życie zaledwie jednego człowieka? Historia sztuki partycypacyjnej, którą przedstawiłam w mojej książce *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [*Sztuczne piekła: Sztuka partycypacyjna i polityka publiczności*] pozwala nabrać do niego krytycznego dystansu i dostrzec weń najnowszą odsłonę tak typowej dla XX wieku debaty przeciwstawiającej sztukę prawdziwemu życiu. Istniejące między nimi napięcie – to samo dotyczy stosunków równości i jakości oraz partycypacji i publicznego odbioru [*spectatorship*] – sygnalizuje, że sądy społeczne i artystyczne nie podlegają łatwemu połączeniu. W rzeczywistości zdają się domagać innych kryteriów. Impas ten przeszywa każdą opublikowaną debatę czy dyskusję panelową na temat sztuki partycypacyjnej / społecznie zaangażowanej. Zdaniem pewnego grona artystów, kuratorów i krytyków, dobry projekt wypełnia pochodzący z superego nakaz udoskonalania społeczeństwa – tam gdzie zawiodły rozwiązania społeczne, musi wkroczyć sztuka. Rozpatrywane w tym schemacie sądy opierają się na etyce humanistycznej, często inspirowanej chrześcijaństwem. Tym, co ma tutaj znaczenie, jest zatem propozycja rozwiązań ulepszających, nawet jeśli byłyby one krótkotrwałe, a nie ujawnianie sprzecznych prawd społecznych. Dla innych artystów, kuratorów i krytyków sądy opierają się na sensownej odpowiedzi na dzieło artysty, zarazem w jego pierwotnym kontekście i poza nim. W schemacie tym nie ma większego znaczenia etyka, ponieważ sztuka rozumiana jest tu jako dziedzina stale kwestionująca ustanowione systemy wartości, nie wyłączając pytań o moralność. Istotniejsze od etyki jest w tym przypadku wynajdywanie nowych języków, umożliwiających przedstawienie i kwestiono-

2 Ważne dla Bishop pojęcie „spectatorship" nie doczekało się jeszcze w literaturze polskiej jednego, dokładnego odpowiednika. Zazwyczaj oddaję je tutaj za pomocą odniesień do publiczności, odbioru, oglądania, należy mieć jednak na uwadze jego ścisły związek z pojęciem spektaklu (przyp. tłum.).

3 B. Groys, *Comrades of Time*, „e-flux journal" 2009 nr 11.

wanie sprzeczności społecznych. Dyskurs społeczny oskarża z tego powodu dyskurs artystyczny o amoralność i nieskuteczność, nie wystarczy bowiem po prostu ujawniać, powtarzać czy przedstawiać namysł na temat świata. Tym, co się liczy, jest zmiana społeczna. Dyskurs artystyczny rewanżuje się społecznemu oskarżeniami o uparte przywiązanie do istniejących kategorii oraz skupienie na gestach mikropolitycznych kosztem zmysłowej bezpośredniości jako potencjalnego miejsca dezalienacji. Mamy tu więc do czynienia albo z dominacją społecznego sumienia, albo z prawem jednostki do jego kwestionowania. Związek sztuki z tym, co społeczne, opiera się zatem albo na moralności, albo na wolności[4].

Przeciwstawienie to pobrzmiewa także w zaproponowanym przez Luca Boltanskiego i Eve Chiapello wnikliwym rozróżnieniu na artystyczne i społeczne krytyki kapitalizmu. Krytyka artystyczna, tkwiąca korzeniami w dziewiętnastowiecznej bohemie, czerpie z dwóch źródeł oburzenia przeciwko kapitalizmowi: z jednej strony chodzi o związane z nim odczarowanie i nieautentyczność, z drugiej – o opresję. Krytyka artystyczna, jak tłumaczą francuscy socjologowie, „wysuwa na pierwszy plan utratę znaczenia, a w szczególności – sensu tego, co piękne i wartościowe jako wyniku standaryzacji i ogólnego utowarowienia. Wpływa to nie tylko na przedmioty codzienne, ale także dzieła sztuki […] i istoty ludzkie". Będąc przeciwko takiemu stanowi rzeczy, opowiada się ona za „wolnością artystów, dokonywanym przez nich odrzuceniem wszelkiego zanieczyszczenia estetyki ze strony etyki, odmową podporządkowania z uwagi na czas i przestrzeń, a także, w skrajnych przypadkach, każdy rodzaj pracy"[5]. Krytyka społeczna, w odróżnieniu od tej pierwszej, czerpie z odmiennych źródeł antykapitalistycznego oburzenia: egoizmu prywatnych interesów oraz rosnącej biedy klas robotniczych w społeczeństwie bezprecedensowego dobrobytu. Omawiana forma krytyki z konieczności odrzuca moralną neutralność, indywidualizm i egotyzm artystów. Boltanski i Chiapello ostrzegają nas przy tym, iż wymienione krytyki nie są bezpośrednio kompatybilne, a raczej tkwią w nieustannym wzajemnym napięciu[6].

Jak pokazały studia przypadków przedstawione w mojej książce, zderzenie między artystycznymi i społecznymi formami krytyki powraca w określonych momentach historycznych. Wyłonienie się sztuki partycypacyjnej jest symptomem takiego zderzenia, który pojawia się zazwyczaj w okresach politycznej transformacji i przewrotów: w latach prowadzących do włoskiego faszyzmu, w następstwie rewolucji październikowej, w czasach szerokiego społecznego niezadowolenia, które sprokurowało wydarzenia maja 1968 roku i w następujących po

4 Inaczej problem ten ujmuje Tony Bennett – historia sztuki jako burżuazyjna, idealistyczna dyscyplina tkwi w permanentnym konflikcie z marksizmem jako antyburżuazyjną, materialistyczną rewolucją w ramach istniejących dziedzin wiedzy. T. Bennett, *Formalism and Marxism*, Methuen, London 1979, s. 80–85.

5 L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, przeł. G. Elliott, Verso, London–New York 2007, s. 37–38.

6 Z książki Boltanskiego i Chiapello wynika, że w ramach trzeciego ducha kapitalizmu krytyka artystyczna traci na znaczeniu, co daje efekt w postaci niekontrolowanego kapitalizmu, któremu brak nawet „niewidzialnej ręki" przymusowej presji, która zagwarantowałaby ochronę, bezpieczeństwo i prawa dla pracowników.

nich latach siedemdziesiątych. W każdym z historycznych momentów przybiera ona inną postać, ponieważ stara się negować odmienne artystyczne i społeczno-polityczne przedmioty. Jej współczesne odrodzenie dokonuje się w kontekście upadku faktycznie istniejącego komunizmu, widocznego braku rzeczywistej lewicowej alternatywy, wyłonienia się współczesnego „postpolitycznego" konsensusu i prawie zupełnego urynkowienia sztuki i edukacji[7]. Paradoksalność owej sytuacji polega na tym, że partycypacja na Zachodzie ma teraz coraz więcej wspólnego z populistycznymi programami charakterystycznymi dla rządów neoliberalnych. Nawet jeśli partycypacyjni artyści nieodmiennie przeciwstawiają się neoliberalnemu kapitalizmowi, wartości, które przypisują swoim pracom, są rozumiane formalnie (w terminach krytyki indywidualizmu i utowarowienia), bez dostrzeżenia, że tak wiele aspektów omawianej praktyki artystycznej jeszcze doskonalej współgra z nowymi formami neoliberalizmu (sieci, mobilność, znaczenie projektów, praca afektywna).

W związku ze zmieniającym się w XX wieku tłem, wyobrażona tożsamość partycypantów podlegała zmianom w każdym z historycznych momentów: począwszy od tłumu (pierwsza dekada ubiegłego stulecia), przez masy (lata dwudzieste), lud (późne lata sześćdziesiąte i lata siedemdziesiąte), wykluczonych (lata osiemdziesiąte), wspólnotę (lata dziewięćdziesiąte) aż po dzisiejszych ochotników, dla których partycypacja stanowi element ciągły z kulturą spod znaku *reality show* i mediów społecznościowych. Z perspektywy odbiorców możemy to ująć jako ruch od publiczności, która żąda dla siebie roli (co wyrażało się we wrogości wobec przedstawicieli awangardy, kontrolujących proscenium), przez publiczność, która cieszy się, że została podporządkowana dziwnym doświadczeniom zaprojektowanym dla niej przez artystę, aż do sytuacji, w której jest ona zachęcana, by stać się współ-twórcą dzieła (i może nawet zostać za to zaangażowanie wynagrodzona). Można w tym widzieć heroiczną narrację o wzrastającej aktywności i sprawczości publiczności. Możliwa jest jednak również interpretacja zakładająca wzrost dobrowolnego podporządkowania woli artysty oraz utowarowienie ludzkich ciał w ramach gospodarki usługowej (jako że dobrowolna partycypacja to często nieopłacona praca). Historia ta jest prawdopodobnie zbieżna z krętą drogą samej demokracji, czyli pojęcia, z którym nie sposób nie wiązać partycypacji: od żądania uznania, do reprezentacji i konsensualnej konsumpcji własnego wizerunku – w dziele sztuki, na Facebooku, Flickrze czy w *reality tv*. Rozważmy profil medialny przyporządkowany pracy *One and Other* (z 2009 roku) Antony'ego Gormleya, która pozwalała członkom publiczności na stałe okupowanie pustego „czwartego cokołu" na Trafalgar Square w ciągu stu dni trwania projektu. Gormley otrzymał 34 530 zgłoszeń starających się o jedno z 2 400 miejsc. Działania zajmujących cokół osób były transmitowane

7 Klarowny opis postpolityki znaleźć można w: J. Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*, Duke University Press, Durham 2009, s. 13. Dean przedstawia tam dwa jej rozumienia: postpolitykę jako zasługujący na odrzucenie ideał konsensusu, inkluzji i administracji (Chantal Mouffe, Jacques Rancière) oraz jako opis współczesnego wykluczenia albo zamknięcia polityczności (Slavoj Žižek).

online[8]. Chociaż artysta opisywał *One and Other* jako „otwartą dla wielu osób przestrzeń możliwości testowania poczucia ja i komunikowania się ze światem", „Guardian" określił projekt, nie do końca niesprawiedliwie, jako „sztukę Twitterową"[9]. W świecie, w którym każdy może transmitować swe poglądy, mamy do czynienia nie tyle z masowym upodmiotowieniem, co z nieskończonym strumieniem ego sprowadzanych do poziomu banalności. Będąc daleką od przeciwstawiania się spektaklowi, partycypacja zupełnie się z nim scala.
Ten nowy rodzaj bliskości między oboma zjawiskami podkreśla konieczność podtrzymywania napięcia pomiędzy krytyką artystyczną i społeczną. Najbardziej uderzające projekty współtworzące historię sztuki partycypacyjnej podważają wszystkie polaryzacje, na których funduje się jej dyskurs (jednostka/kolektyw, autor/widz, aktywne/bierne, rzeczywiste życie / sztuka). Nie mają jednak na celu ich obalenia. Utrzymują w ten sposób napięcie między wspomnianymi formami krytyki. Jednym ze sposobów myślenia w poprzek owych działań artystycznych jest zaproponowany przez Felixa Guattariego paradygmat transwersalności. Francuski myśliciel pozostawia kategorię sztuki na swoim miejscu, nalega jednak na jej nieustanny ruch w stronę i w poprzek innych dyscyplin. Oznacza to zakwestionowanie tak sztuki, jak i tego, co społeczne, nawet jeśli równocześnie dochodzi tu do potwierdzenia tej pierwszej jako uniwersum wartości. Kolejną propozycję dotyczącą tego rodzaju myślenia zawdzięczamy Jacques'owi Rancière'owi. Zgodnie z przyjętym przez niego stanowiskiem estetyczny reżim sztuki, oscylując między autonomią i heteronomią, jest konstytutywnie sprzeczny („[e]stetyczne doświadczenie jest rzeczywistym doświadczeniem o tyle, o ile jest doświadczeniem owego «i»"[10]). Sztuka, teatr i edukacja potrzebują w tym samym stopniu, pisze Rancière, przedmiotu pośredniczącego, który stoi:

> *między ideą artysty a uczuciem i interpretacją widza. Spektakl jest trzecim członem, do którego obie strony mogą się odnieść, ale który wyklucza wszelki „równy" czy „niezakłócony" przekaz. Stanowi między nimi zapośredniczenie. To zapośredniczenie przez trzeci termin odgrywa kluczową rolę w procesie intelektualnej emancypacji […]. Ta sama rzecz, która ich wiąże, musi ich też oddzielać*[11].

Przywołani przeze mnie filozofowie oferują, na różne sposoby, alternatywne ramy dla myślenia o równoczesności tego, co artystyczne, i tego, co społeczne. Dla obu sztuka i to, co społeczne, nie powinny być godzone ze sobą, lecz utrzymywane w stanie ciągłego napięcia.

8 Różnica między projektem Gormleya i opisywaną niżej akcją Christopha Schlingensiefa zasadza się na tym, że ta druga stanowi świadomą parodię banalności rodem z *reality tv*, podczas gdy pierwszy bezkrytycznie ją powtarza. Jedno ze zdjęć Gormleya z uczestnikami jego pracy przywołuje na myśl fotografię Simona Cowella z jego podopiecznymi z *American Idol*.

9 A. Gormley, www.oneandother.co.uk; Ch. Higgins, *The Birth of Twitter Art*, „Guardian", 8 lipca 2009.

10 J. Rancière, *Rewolucja estetyczna i jej skutki. Sploty autonomii i heteronomii,* [w:] tegoż, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 117.

11 J. Rancière *Wyemancypowany widz*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13, s. 317.

1. Drabina i kontener

Przywołane modele teoretyczne wywiedzione z filozofii kontynentalnej nie redukują sztuki do pytania o etycznie dobre czy złe przykłady. Nie dokonują również prostego zrównania form demokracji w sztuce i form demokracji w społeczeństwie. Większa część współczesnego dyskursu na temat sztuki partycypacyjnej zakłada schemat ewaluacji przypominający klasyczny diagram opublikowany jako *Drabina partycypacji* w 1969 roku w czasopiśmie architektonicznym, w towarzystwie artykułu na temat form obywatelskiego zaangażowania[12]. Drabina ma osiem szczebli. Dwa najniższe wskazują na dwie najmniej partycypacyjne formy zaangażowania obywatelskiego: brak uczestnictwa związany z samą obecnością w ramach procesu „manipulacji" lub „terapii". Kolejne trzy szczeble to stopnie pozornych działań symbolicznych [*tokenism*]: „informowanie", „konsultacja", „ugłaskiwanie" [*„placation"*], które stopniowo kierują uwagę władz na problemy życia codziennego. Na samym szczycie tabeli znajdziemy „partnerstwo", „delegowanie władzy" oraz ostateczny cel, za który Sherry Arnstein uznaje „kontrolę obywatelską". Diagram, o którym mowa, dostarcza użytecznego zestawu rozróżnień służących myśleniu na temat roszczeń, jakie wysuwają wobec partycypacji przedstawiciele władzy. Jest przez to często przywoływany przez architektów i planistów. Kuszące jest w związku z tym (jak potwierdza wiele przypadków) stawianie znaku równości pomiędzy wartością dzieła sztuki a stopniem wpisanej w dany projekt partycypacji. Czyniłoby to z Arnsteinowskiej drabiny wskaźnik mierzący skuteczność konkretnej praktyki artystycznej[13]. Jednak, chociaż otrzymujemy dzięki niej przydatne i zniuansowane rozróżnienia na określone formy obywatelskiej partycypacji, nie jest ona w stanie przedstawić złożoności gestów artystycznych. Najbardziej wymagające dzieła sztuki wymykają się temu schematowi, a dzieje się tak dlatego, że modele demokracji w sztuce nie są wewnętrznie związane z modelami demokracji w społeczeństwie. Takie zrównanie jest mylące i nie rozpoznaje zdolności sztuki do generowania innych, bardziej paradoksalnych kryteriów. Prace, które rozważam w mojej książce, nie mają nic wspólnego z obywatelską kontrolą. Autor polega w nich na uczestnikach, którzy twórczo wykorzystują zaoferowaną przez nią sytuację, ci zaś wymagają jej wskazówek i pokierowania. Relacja między artystą i partycypantem to rodzaj ciągłej gry wzajemnych napięć, uznania i zależności – bliższy modelowi BDSM[14] czy nawet kolektywnie negocjowanej dynamice komedii typu *stand-up* aniżeli drabinie coraz bardziej cnotliwych form politycznych.

12 S.R. Arnstein, *Drabina partycypacji*, przeł. J. Bożek, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012. Wspomniany diagram stał się w ostatnich latach przedmiotem historycznej rewaluacji ze strony architektów i planistów, co zdradza ich odnowione zainteresowanie partycypacją.

13 Zob. np. zaproponowane przez Dave'a Beecha rozróżnienie na partycypację i współpracę. Zdaniem Beecha, partycypanci są podporządkowani parametrom zaproponowanym przez artystę, podczas gdy kolaboracja zakłada współautorstwo i możliwość podejmowania decyzji dotyczących strukturalnych cech pracy: „współpracownicy mają prawa, które odebrano uczestnikom" (D. Beech, *Include Me Out*, „Art Monthly", April 2008, s. 3). Mogłabym się zgodzić z tymi definicjami, jednak nie przekładałabym ich na wiążący zestaw wartości, które należy przykładać do dzieł sztuki.

14 Ang. *Bondage & Discipline* – związanie i dyscyplina; *Sadism & Masochism* – sadyzm i masochizm (przyp. tłum.).

Chciałabym przejść w tym miejscu do studium przypadku, który ilustruje ten rodzaj spojrzenia na sztukę – jako równocześnie zakorzenioną w rzeczywistości i zawieszającą ją. Chodzi tu o *Please Love Austria*, akcję z 2000 roku zaprojektowaną i w dużej mierze odegraną przez niemieckiego filmowca i artystę Christopha Schlingensiefa (1960–2010). W pracy zamówionej na Weiner Festwochen zdecydował się on na bezpośredni komentarz do niedawnego sukcesu wyborczego skrajnie prawicowej partii nacjonalistycznej, której przewodniczył Jörg Haider (Freiheitliche Partei Österreichs – FPÖ). Kampania FPÖ odwoływała się m.in. do jawnie ksenofobicznych haseł i słowa *Überfremdung* (dominacja obcych wpływów), stosowanego przez nazistów do opisu kraju opanowanego przez obcokrajowców. Schlingensief wzniósł pływający na łódce kontener nieopodal budynku Opery Wiedeńskiej usytuowanej w centrum austriackiej stolicy. Na jej szczycie umieścił ogromny baner, na którym widniało zdanie *Ausländer raus* (Cudzoziemcy wynoście się). Wewnątrz kontenera stworzono warunki do życia rodem z „Big Brothera", przygotowane dla osób ubiegających się o azyl, przeniesionych tu z mieszczącego się na przedmieściach ośrodka dla uchodźców. Podejmowane przez nich działania transmitowano w jednym z programów telewizji internetowej – wefreetv.com; za jego pośrednictwem widzowie mogli oddawać swoje głosy, aby wyrzucić najmniej lubianego uchodźcę. Codziennie o godz. 20.00, przez sześć dni, wysyłano do centrum deportacji dwóch najmniej lubianych mieszkańców kontenera. Zwycięzcy zaoferowano podobno nagrodę pieniężną oraz perspektywę otrzymania austriackiego obywatelstwa dzięki wejściu w związek małżeński (co było uzależnione od pojawienia się ochotników). Wydarzenie zostało udokumentowane przez austriackiego filmowca Paula Poeta w sugestywnym i przekonującym dziewięćdziesięciominutowym filmie *Ausländer raus! Schlingensief's Container* (z 2002 roku).

Projekt *Please Love Austria* to typowa praca Schlingensiefa – chodzi tu zwłaszcza o pragnienie antagonizowania publiczności i sceniczną prowokację. Jego wczesne prace filmowe często nawiązywały do współczesnych tematów tabu, łącząc wątki nazizmu, obsceniczności, niepełnosprawności i rozmaitych perwersji seksualnych w filmach, takich jak *German Chainsaw Massacre* (1990) i *Terror 2000* (1992), określonych swego czasu jako „plugastwo dla intelektualistów"[15]. W późnych latach dziewięćdziesiątych Schlingensief zajął się interwencjami w przestrzeni publicznej, w tym m.in. formowaniem partii politycznej, *Chance 2000* (1998-2000), skierowanej do bezrobotnych, niepełnosprawnych i innych osób korzystających ze wsparcia państwa, do których odnosiło się hasło „Głosuj na samego siebie". Artysta nie wahał się wykorzystać w tym przypadku wizerunków swoich długoletnich współpracowników – wielu z nich było psychicznie i/lub fizycznie upośledzonych. Uczestniczący w *Please Love Austria* uchodźcy byli ledwie widoczni – przebrani w rozmaite peruki, kapelusze i okulary słoneczne[16]. Znajdująca się na placu publiczność miała do nich ograniczo-

15 Herbert Achternbusch, cyt. za: M. Löhndorf, *Christoph Schlingensief*, „Kunstforum" 1998 nr 142, s. 94–101.

16 W czasie ewikcji uchodźcy zasłaniali swoje twarze gazetami, odwracając model opuszczania domu znany z „Big Brothera" (pełen celebry i zabiegania o uwagę ze strony

ny dostęp – mogła ich oglądać jedynie przez specjalne wizjery. Większą część performensu wykonywał sam Schlingensief, sytuując się na dachu kontenera, w pobliżu banera „Cudzoziemcy wynoście się!". Używając megafonu, podżegał członków FPÖ, aby przyszli i zerwali transparent (czego ci ostatecznie nie zrobili). Zachęcał turystów do robienia zdjęć, zapraszał publiczność do przedstawiania swoich poglądów i głosił sprzeczne twierdzenia („To jest performens! Oto absolutna prawda!"), naśladując najbardziej rasistowskie opinie i obelgi zasłyszane od tłumu. W chwili eksmitowania kolejnych uczestników projektu Schlingensief dzielił się z zebranym tłumem bieżącym komentarzem: „To czarny! Po raz kolejny Austria eksmitowała czarnucha!".

Chociaż z perspektywy czasu – a szczególnie w filmie Poeta – widać wyraźnie, że omawiana praca jest krytyką ksenofobii i [reprodukujących ją] instytucji, w Wiedniu samo wydarzenie (a także odegrana przez Schlingensiefa charyzmatyczna rola mistrza cyrkowego) jawiło się jako na tyle ambiwalentne, by zdobyć poparcie lub narazić się na potępienie ze strony wszystkich aktorów pola politycznego. Starszy, obwieszony medalami pan stwierdzał radośnie, iż praca jest zgodna z jego prawicowymi poglądami. Inni twierdzili, że sam Schlingensief, pokazując tak zawstydzający spektakl, był brudnym obcokrajowcem, którego powinno się deportować. Lewicujący studenci podjęli próbę sabotażu i „wyzwolenia" uchodźców, a różni lewicowi celebryci – w tym Daniel Cohn-Bendit (kluczowa postać wydarzeń Maja 1968 roku) i noblistka Elfriede Jelinek (która napisała sztukę i odegrała ją razem z uchodźcami w konwencji teatru lalkowego) – pojawiali się na placu, by poprzeć projekt. Dodatkowo liczna widownia śledziła program webfree.tv, głosując za eksmisją konkretnych uchodźców. Kontener wywoływał spory i dyskusje – na otaczającym go placu, w drukowanych mediach i austriackiej telewizji. Gwałtowność odpowiedzi jest wyczuwalna w całym filmie, jednak w żadnym momencie nie czuje się tego tak mocno jak wtedy, gdy kamera Poeta wycofuje się z gorącego sporu, by pokazać cały plac pełen agitujących w ramach intensywnej debaty ludzi. Jedna ze staruszek była tak rozgniewana projektem, że mogła tylko rzucić Schlingensiefowi obraźliwe „Ty… artysto!".

Często powtarzającą się krytyką pod adresem omawianej pracy jest zdanie, że nie zmieniła ona niczyjej opinii: prawicowy emeryt pozostał prawicowcem, a lewicowi protestujący ciągle są lewicowi itp. Jednak tego typu zinstrumentalizowane podejście do krytycznego sądu nie jest w stanie uchwycić artystycznej siły niesionej przez interwencję Schlingensiefa. Nie chodziło tu o „konwersację", bo redukowałoby to dzieło sztuki do propagandy. Omawiany projekt zwraca raczej uwagę na sprzeczności ówczesnego dyskursu politycznego w Austrii. Szokującym faktem jest to, że postawiony przez artystę kontener spowodował więcej publicznego pobudzenia i niepokoju niż obecność *rzeczywistego* ośrodka deportacyjnego wzniesionego zaledwie kilka kilometrów od Wiednia.

jego bohaterów). Zamiast dostrzegać w owym braku tożsamości atak na podmiotowość uchodźców, możemy w tym widzieć raczej artystyczne narzędzie czyniące z nich katalizatory ogólnej dyskusji na temat imigracji (a nie indywidualnych studiów przypadków dla emocjonalnego dziennikarstwa).

Z Please Love Austria płynie niepokojąca lekcja – artystyczna reprezentacja aresztu ma większą siłę wzbudzania dyssensu niż faktycznie istniejąca instytucja karceralna[17]. W rzeczywistości model „niedemokratycznego" zachowania oferowany przez Schlingensiefa dokładnie odpowiada „demokracji" jako praktykowanej rzeczywistości. Sprzeczność ta stanowi centralny aspekt jego artystycznej skuteczności – i jest to jeden z powodów, dla którego polityczna konwersacja nie jest głównym celem sztuki, reprezentacje artystyczne nadal mają potencjał, który może być wykorzystany do zakłócających celów, a *Please Love Austria* nie jest wzorcowym moralnie projektem (i nigdy nie powinien być postrzegany jako taki). Sztuka partycypacyjna nie jest automatyczną formułą dla sztuki politycznej, lecz jedną ze strategii (pośród wielu innych), którą można wdrożyć w konkretnych kontekstach i ze względu na określone cele.

2. Koniec partycypacji

W eseju z 1992 roku – *Użycia demokracji* – Jacques Rancière zauważył, że w ramach tego, co zwykliśmy normalnie określać jako reżimy demokratyczne, partycypacja jest zwykle redukowana do kwestii wypełniania przestrzeni opuszczonych przez władzę. Prawdziwa partycypacja jest czymś innym: wynalezieniem „nieprzewidywalnego podmiotu", który zamiast zajmować ustanowioną przestrzeń z góry przydzielonego uczestnictwa (gdzie kontr-władza zależna jest od dominującego porządku), momentalnie okupuje ulice, fabrykę czy muzeum[18]. Odkładając na bok problematyczną ideę „prawdziwej" partycypacji (która cofa nas do modernistycznych opozycji autentycznej i fałszywej kultury), stanowisko to odnosi się wyraźnie do *Please Love Austria* i wielu innych studiów przypadków przedstawionych w mojej książce. To wymowne, że najlepsze przykłady sztuki partycypacyjnej ostatnich lat, zamiast podtrzymywać niesproblematyzowane zrównywanie inkluzji artystycznej i politycznej, konstytuowały krytykę tego nurtu.

Warto w tym miejscu po raz kolejny przywołać schemat drabiny partycypacji, na której szczycie znajduje się „kontrola obywatelska". Jeśli ma być osiągnięta zmiana społeczna, sztuka musi w pewnym momencie zdać się na inne instytucje. Nie wystarczy produkować aktywistyczną sztukę. Historyczna awangarda była zawsze sytuowana w relacji do istniejącej polityki partyjnej (początkowo komunistycznej), co zdejmowało presję ze sztuki, od której nie wymagano dokonywania zmian. W późniejszym okresie awangardy powojenne odwoływały

17 Silvija Jestrović tłumaczyła ten fakt, odnosząc się do otwierających *Społeczeństwo spektaklu* Guy Deborda słów Ludwika Feuerbacha: „Jest jednak rzeczą jasną, że [nasza] epoka ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę […] najwyższy stopień ułudy jest dla niej najwyższym stopniem świętości". S. Jestrović, *Performing Like an Asylum Seeker: Paradoxes of Hyper-Authenticity in Schlingensief's Please Love Austria*, [w:] *Double Agent*, red. C. Bishop, S. Tramontana, ICA, London 2009, s. 61.

18 Rancière twierdzi, że partycypacja w warunkach demokracji to koncepcja, która „miesza dwie, pochodzące z różnych źródeł idee: reformatorską ideę niezbędnych mediacji pomiędzy centrum a peryferiami oraz rewolucyjną ideę permanentnej aktywności obywatelskich podmiotów we wszystkich dziedzinach". J. Rancière, *Użycia demokracji*, przeł. I. Bojadżijewa, [w:] tegoż, *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 103.

się do otwartości i nieokreśloności jako radykalnej formy odrzucenia zorganizowanej polityki – zarówno międzywojennego totalitaryzmu, jak i dogmatycznej polityki partyjnej. Wiązało się to z możliwością odkrywania najwyższego natężenia tego, co artystyczne w codzienności i banalności, co miało służyć jako szerszy projekt równości i antyelitaryzmu. Od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia sztuka partycypacyjna często przedstawia związek między treścią wygenerowaną przez użytkownika i demokracją, jednak nierzadka przewidywalność jego rezultatów wydaje się konsekwencją braku zarówno społecznego, jak i artystycznego celu. Innymi słowy, sztuka partycypacyjna nie wiąże się dziś w żaden sposób z istniejącym projektem politycznym (co najwyżej z luźno zdefiniowanym antykapitalizmem) i przedstawia się jako opozycyjna względem sztuki wizualnej, stroniąc od samego pytania o wizualność. Za konsekwencję tego faktu uznać możemy sytuację, w której wspomniani artyści internalizują ogromną presję związaną z ciężarem wynajdywania nowych modeli organizacji społecznej i politycznej. Nie zawsze są jednak odpowiednio przygotowani do tego zadania. To, że „polityczność" i „krytyczność" stały się hasłami rozpoznawczymi progresywnej sztuki, oznacza w tym samym momencie brak wiary w wewnętrzną wartość sztuki jako przedsięwzięcia umożliwiającego dezalienację (skoro sztuka tak silnie splata się z globalnym rynkiem) oraz w demokratyczne procesy polityczne (w imię których wyrządza się tak dużo niesprawiedliwości i aktów barbarzyństwa)[19]. Nasze zadanie nie polega w związku z tym na doprowadzeniu do nakładania się sztuki i etyki, lecz raczej na wytworzeniu trwałego międzynarodowego sojuszu lewicowych ruchów politycznych oraz potwierdzeniu inwencyjnych form artystycznej negacji jako wartościowych samych w sobie[20]. Musimy rozpoznać w sztuce formę eksperymentalnej działalności, która pokrywa się ze światem i której negatywność przynosi wsparcie dla projektu politycznego (nie ponosząc całej odpowiedzialności za jego wynalezienie i wdrożenie). Musimy również, w jeszcze radykalniejszy sposób, wspierać progresywne przeobrażenia istniejących instytucji za sprawą przecinania ich takimi ideami, których śmiałość przypomina, a nawet przekracza wyobraźnię artystyczną[21].

Używając ludzi jako medium, sztuka partycypacyjna zyskiwała zawsze podwójny status ontologiczny. Możemy w niej widzieć zarazem wydarzenie dziejące się w świecie i takie, które się z niego wycofuje. Jako taka sztuka partycypacyjna umożliwia dwupoziomową komunikację (chodzi o poziomy uczestników i widzów) tych paradoksów, które wypiera codzienny dyskurs, a także wywo-

19 Słoweński kolektyw IRWIN zasugerował ostatnio, że „krytyczna" i „polityczna" sztuka są tak samo potrzebne neoliberalizmowi jak socrealizm reżimowi sowieckiemu.

20 Pozytywnym przykładem nowych inicjatyw w obszarze organizacji nowolewicowych jest Krytyka Polityczna, polskie wydawnictwo i czasopismo, które organizuje wydarzenia i jest mocno, regularnie obecne w innych mediach (poprzez osobę charyzmatycznego lidera Sławomira Sierakowskiego). Wśród artystów, którzy związali swoje losy z tym projektem, są twórcy tak różni jak Artur Żmijewski i malarz Wilhelm Sasnal.

21 Najlepsza w ustanawianiu tego typu rozwiązań jest Ameryka Łacińska. Chodzi tu np. o inicjatywy z obszaru „sub art" („podsztuki") wprowadzane w Bogocie, gdy jej burmistrzem był Antanas Mockus (w latach 1995–1997, 2001–2003). Na ten temat zob. M.C. Caballero, *Academic Turns City into a Social Experiment*, „Harvard University Gazette" 11 marca 2004.

łuje perwersyjne, zakłócające i przyjemne doświadczenia, które poszerzają naszą zdolność do nowego wyobrażenia świata i panujących w nim relacji. Osiągnięcie drugiego poziomu wymaga jednak trzeciego, pośredniczącego terminu – przedmiotu, obrazu, opowieści, filmu, a nawet spektaklu – który pozwoli temu doświadczeniu wpływać na publiczną wyobraźnię. Sztuka partycypacyjna nie jest uprzywilejowanym medium politycznym ani gotowym remedium na społeczeństwo spektaklu. Stanowi raczej coś tak niepewnego i prekarnego jak sama demokracja. Żadna z nich nie jest z góry usankcjonowana, obie wymagają zatem ciągłego odtwarzania i testowania w określonych kontekstach.

Przełożył Piotr Juskowiak