Marta Kosińska, kulturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa na UAM. Autorka książki *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* (2012). Jej obszar zainteresowań obejmuje zagadnienia związane z historią kultury audiowizualnej, performatywnym wymiarem mediów, teorią komunikacji, sztuką mediów. Tłumaczka, krytyczka sztuki.

Marta Kosińska

„Co" wizualnego w sztuce partycypacji

Polityka patrzenia jako praktyka aktywnego uczestnictwa

Denuncjacja

Wśród prób teoretycznego ustrukturyzowania podstawowych terminów związanych ze sztuką współpracy pojawia się podjęty przez Claire Bishop problem statusu wizualności w działaniach artystycznych opartych na współpracy i współuczestnictwie. Czy partycypacja i wizualna dokumentacja zamknięta w porządek obrazu wykluczają się? Czy wizualna reprezentacja stabilizuje inny porządek niż głębokie uczestnictwo? Niniejszy tekst stanowi rekonstrukcję dyskursu wizualności w ramach sztuki partycypacji, odsłaniając te jego momenty, w których osuwa się on w rozważanie patrzenia jako uczestnictwa i działania, a w konsekwencji powtarza wiele retorycznych gestów dyskursu emancypacji odbiorczej.

W dyskursie dotyczącym sztuki współpracy zadanie odzyskania tego, co

wizualne, w tym, co partycypacyjne, wynikało z uwydatnionego w polemice Claire Bishop z Nicolasem Bourriaudem, poszukiwania takich form sztuki społecznego zaangażowania, które wymykają się przechwyceniu zarówno przez procesy instytucjonalizacji życia artystycznego, jak i przez wykorzystujące krytyczny impet sztuki polityki kreatywności. W tekstach *Antagonism and Relational Aesthetics*[1] oraz *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*[2], Bishop punktowała pozorny charakter relacji społecznych odtwarzanych przez projekty sztuki relacyjnej, produkującej dobrze sprzedające się prace oraz ich bierne/biernych, niezdolne/niezdolnych do działania odbiorczynie/odbiorców. Tym samym retoryka Bishop oscylowała w obrębie dychotomii aktywne-pasywne, działanie-patrzenie, współuczestnictwo-spektakl, drobiazgowo rysując kartograficzną odrębność sztuki partycypacji, sztuki relacyjnej, performansu oraz atrakcyjności medialnego spektaklu. Winą za wygaszanie aktywistycznych dążeń praktyk artystycznych obarczony został ich walor estetyczny wyrażający się poprzez to, co wizualne. W założeniu tym kryła się istotna ekwiwalencja: estetyczne-wizualne. Oba te porządki składają się na spektakl, w którym estetyczne ponosi odpowiedzialność za „specjalizację obrazów", przez co wizualne uniezależnia się od realnego świata, wtórnie go represjonując[3]. Oba porządki pracują na ten sam mechanizm „maskowania nierówności, opresji i wykluczeń"[4].

Postawione przez Claire Bishop zadanie denuncjacji porządku wizualnego jako uwikłanego w mechanizmy społecznej represji nie było nowe. Przyświecało ono zarówno krytyce społeczeństwa spektaklu, jak i sztukom wizualnym, gdzie to, co wizualne, odsłaniało swoje własne manipulacyjne mechanizmy. Od późnych lat czterdziestych na różne sposoby poddawano krytyce skomercjalizowaną, wyspecjalizowaną produkcję medialną na gruncie amerykańskich sztuk audiowizualnych[5]. Najjaskrawsze fale krytyki fałszywej siły mediów w amerykańskiej awangardzie filmowej były trzy: (1) uprawiana od połowy lat czterdziestych przez Mayę Deren, w duchu krytyki rozumu instrumentalnego, punktująca schizofreniczny, podtrzymywany przez skomercjalizowany przemysł medialny charakter amerykańskiej kultury; (2) krytyka z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, w zasadniczej linii swej argumentacji zbieżna z koncepcją społeczeństwa spektaklu Guy Deborda, łącząca dyskurs estetyczny z duchem kontrkultury; (3) krytyka z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ferowana już z filozoficznych pozycji poststrukturalizmu i dyskursu emancypacji odbiorcy. Wszystkie one rozpoznawały represjonujący, usypiający świadomość odbiorczą, a co za tym idzie, aktywność społeczną i obywatelską charakter komercyjnej kultury medialnej. Wszystkie także przyznają moc krytyczną i subwersywną mediom w funkcji estetycznej, filmowi jako sztuce *vis a vis* komercyjnej produkcji me-

1 C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October" 2004 nr 11.
2 C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, „Artforum" 2006 nr 44 (February).
3 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33.
4 C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London–New York 2012, s. 17.
5 Zob. M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej, amerykańskiej awangardzie filmowej*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej „Arsenał", Poznań 2012.

dialnej[6]. Tym samym poddawany denuncjacji wizualny spektakl nie będzie już jeden, ten sam, lecz wyodrębni z siebie szczególną siłę sprawczą mediów jako sztuki. Z jednej strony pogłębi rozdział pomiędzy członami problematycznych dychotomii: aktywne-pasywne, działanie-patrzenie, współuczestnictwo-spektakl, z drugiej – będzie pracował nad rozmontowaniem tych opozycji.

Odzyskiwanie

Obecne w pierwszych tekstach Bishop represjonowanie estetycznego waloru sztuki współpracy na rzecz jej społecznego zaangażowania niosło ze sobą niebezpieczeństwo sprowadzenia sztuki partycypacji do terminów teorii społecznej i tym samym zredukowania jej roli do politycznie przechwytywanej kreatywnej efektywności. W wydanych w 2012 roku *Artificial Hells* obawa ta zostaje wyrażona wprost i uzbrojona w program odzyskania tego, co estetyczne. Bishop zachowuje przy tym wspomnianą wcześniej ekwiwalencję pomiędzy tym, co estetyczne, a tym, co wizualne. Konsekwentnie więc poprzedni program denuncjacji tych dwóch porządków poddaje odwróceniu w postać strategii odzyskiwania: jeśli odzyskuje dla sztuki współpracy to, co estetyczne, to jednocześnie odzyskuje dla niej to, co wizualne. Bishop mierzy się z pytaniem: ile wizualnego w sztuce współpracy? I stara się postawić to pytanie w taki sposób, aby wizualność wyprowadzić z obszaru klasycznej już dzisiaj krytyki społeczeństwa spektaklu.

Uzasadnienie tej palącej potrzeby odnajduje swoje racje także w historycznej rekonstrukcji praktyk sztuki współpracy. Bishop podkreśla swoistość projektów artystycznych traktowanych dziś jako prekursorskie dla sztuki partycypacji, wielu performatywnych, konceptualnych i happeningowych działań z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odrzucających ideę obiektowości dzieła sztuki[7]. Charakteryzuje je jako nieautonomiczne względem form ich wizualnej dokumentacji lub punktuje nieoddzielność doświadczenia oraz jego mediatyzacji w ramach tej samej formy artystycznego działania: wizualność stanowiła nieodzowny element tych praktyk i najważniejszy sposób ich dokumentacyjnego zapisu. Inaczej we współczesnych artystycznych projektach partycypacyjnych: te doceniają przede wszystkim to, co niewidoczne, „dynamikę grupy, sytuację społeczną, przemiany energii, wzrost świadomości"[8], i ze względu na wydłużony czas trwania, procesualny, niespełniający się w jednorazowym *evencie* charakter, z trudem poddają się obserwacji, analizie oraz dokumentacji. Mogłoby się więc wydawać, że te dwie historyczne formy praktykowania sztuki współpracy fundują odmienne zapotrzebowanie na kontrybucję wizualności[9]. A jednak Bishop przyznaje, że nie da się komponentu wizualnego ze współczesnych

6 Najsilniej opozycja ta wybrzmiała w koncepcji filmu horyzontalnego i wertykalnego Mayi Deren, zob. M. Deren, *Poetry and the Film. A Symposium*, „Film Culture" 1963 nr 29.

7 Zob. M. Fried, *Art and Objecthood*, „Artforum" June 1967.

8 C. Bishop, *Artificial Hells...*, s. 6.

9 Bishop podkreśla, że badanie współczesnej sztuki partycypacyjnej nie może opierać się w całości na metodach wizualnych, musi zostać uzupełnione przez narzędzia „filozofii politycznej, historii teatru, studiów performatywnych, polityki kulturowej i architektury". Tamże, s. 7.

praktyk partycypacyjnych wyrugować całkowicie. Trudna, rozciągnięta w czasie procesualność tej sztuki na żadną inną – poza wizualną, bądź tekstualną formę udokumentowania liczyć nie może; są to formy, w których procesualność praktyk współdziałania stabilizuje się. Uznanie to czyni kluczowym poszukiwanie nowej polityki widzenia (*politics of spectatorship*). Chodziłoby zatem o:

> *znalezienie sposobu rozumienia sztuki partycypacji, który bardziej skupia się na znaczeniu tego, co ta sztuka produkuje, niż na samym procesie. Ów rezultat – mediujący obiekt, koncept, obraz, historia – stanowi niezbędne połączenie pomiędzy artystą a wtórną publicznością [secondary audience] […] historyczny fakt naszej niewykorzenianej obecności wymaga analizy polityki widzenia [politics of spectatorship], nawet jeśli, a nawet szczególnie wtedy, gdy sztuka partycypacji się jej wyrzeka*[10].

Polityka widzenia w rozumieniu Bishop jest więc nieodzownie polityką odbioru. W konsekwencji problem, jaki stawia Bishop, dotyczy konieczności uznania nieredukowalnej roli wizualnego w sztuce współpracy w taki sposób, aby nie reprodukowało ono bezwładu pasywnego patrzenia. Aby to, co partycypacyjne, i to, co wizualne, grało o tę samą stawkę pogłębionego uczestnictwa w kulturze. Problem ten nie był nowy; na gruncie amerykańskiej awangardy filmowej także punktem wyjścia była dychotomia: pasywność widza komercyjnego medialnego spektaklu – aktywność krytycznego, zaangażowanego obywatela. Budzenie zaangażowanych postaw aktywistycznych postrzegano jako możliwe tylko pod warunkiem obudzenia świadomości Odbiorczyń/Odbiorców. To w tym zadaniu film-jako-sztuka upatrywał swojej roli. O ile więc opozycja aktywne-pasywne potrzebna była amerykańskim artystom jako rękojmia utrzymywanego rozziewu pomiędzy wysoką sztuką wizualną a masowym przemysłem medialnym, to jednocześnie już na gruncie artystycznej kultury filmowej batalia toczyła się o aktywny odbiór. Dla wizualności odzyskiwano kategorię działania, artystyczna dekonstrukcja polityki widzenia była w istocie walką o świadome/świadomych Partycypantki/Partycypantów kultury. Od rozpoznania rytualnej, choreograficznej zasady rządzącej formą filmu w funkcji sprawczego konstruowania zmiany kulturowej, poprzez łączenie działań happeningowych i performatywnych w postać jednorazowej rejestracji filmowej, uznanie kamery filmowej za rodzaj optycznej protezy zdolnej rejestrować doświadczenie i przemiany świadomości filmującego podmiotu, po rozumienie filmu jako uzgodnionego z odbiorcą eksperymentu na jego świadomości – na wiele sposobów dekonstruowano i konstruowano na nowo film jako medium doświadczenia i obecności[11]. Rozpoznanie filmu-jako-sztuki w funkcji działania i zmiany społeczno-kulturowej, podobnie jak dekonstrukcja polityki widzenia-odbioru przez Bishop, wpisują się więc w historyczny już dziś dyskurs otwartej struktury dzieła sztuki oraz

10 Tamże, s. 9.

11 Spośród najważniejszych kategorii uznawanych za konstytutywne dla medium filmowego: światła, ruchu i czasu, to kategoria ruchu przesądziła o uznaniu działaniowej, sprawczej charakterystyki filmu. We wstępie do pierwszego wydania *Film as Subversive Art* czytamy: „pojedyncza klatka nie tworzy jeszcze filmu. Brakuje jej wymiaru czasu oraz ruchu – elementów niezbędnych filmowi artystycznemu". S. MacDonald, *Foreword*, [w:] A. Vogel, *Film as Subversive Art*, d.a.p/c.t. Editions 2005, s. 3.

nieodłącznie także odbiorczej emancypacji. Rekonstruują wyznaczone wcześniej przez Umberta Eco cztery najważniejsze funkcje dzieł otwartych: (1) sztuki rozumianej jako świadectwo swoich czasów, w szczególności wskazywanych przez Eco „dzieł w ruchu", dwudziestowiecznych struktur muzycznych, które dążyły „do ustanowienia harmonijnych i konkretnych związków z życiem, pragnąc dać świadectwo współczesnej wrażliwości i wyobraźni"[12]; (2) sztuki jako płaszczyzny struktur komunikacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą, przestrzeni rewolucyjnej pedagogiki; (3) dzieła jako nieustannie odnawiającej się formy rzeczywistości o naturze sprawczej[13]; (4) sztuki jako formy poznania – jej charakterystykę rysuje Eco w odniesieniu do księgi Mallarmégo. W tej charakterystyce programy artystyczne klasyfikowane są jako analogiczne względem programów poznania naukowego. Wartość analogii pomiędzy poznaniem naukowym a artystycznym posiada charakter historyczny: w danym momencie historycznym forma postępowania poznawczego w praktykach artystycznych jest analogiczna względem przyjętego w tym samym czasie paradygmatu naukowego. Dlatego w sztuce dwudziestowiecznej charakterystyczne będzie „zerwanie z ładem tradycyjnym" na rzecz chaosu, przypadku, niezdeterminowania, dwuznaczności, wieloznaczności. Film artystyczny jako medium ruchu realizował w szczególności tę ostatnią funkcję: jako medium techniczne nie tylko wydawał się szczególnie predestynowany do zgłębiania nowych jakości czasu i przestrzeni, ale w sposób uprzywilejowany dzielił z nimi to samo doświadczenie. Jakość jego eksperymentów w wieku XX szła ręka w rękę ze zdobyczami nowoczesnej nauki, rozbudowując, jak nazywał to Amos Vogel, zasadniczy obraz świata dla filmu jako sztuki subwersji[14].

„Co" i „jak" sztuk wizualnych

Co dokładnie w zarysowanym przez Bishop programie polityki widzenia / polityki odbioru miałoby być przedmiotem poszukiwania? Status obrazu w sztuce partycypacji? Siła jego oddziaływania? Wartość semiotyczna? Czy też może raczej obraz jako metoda artystyczna? Narzędzie artystycznego poznania i działania? Wydaje się, że jednak żadna z tych kategorii. Wpisanie wizualnego w obszar polityki widzenia przesuwa akcent w stronę relacji pomiędzy obrazem a jego publicznością i kładzie nacisk na sposoby odbioru, interpretacji. Spośród dwóch możliwych analitycznych pytań możliwych do zadania w odniesieniu do statusu wizualnego w sztuce współpracy, „co" i „jak", Bishop koncentruje się na tym drugim, nie wprowadza jednak tym sposobem żadnej nowej jakości do dotychczasowych rozważań nad obrazem i jego relacją względem przestrzeni działania. Pytanie „co" dotyczyłoby samego obrazu jako przestrzeni reprezentacji, jego struktury, w ramach której dokonuje się, jakby powiedział Jacques

12 U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 42.

13 Roland Barthes pisał w tym kontekście o językowych strukturach sprawczych, w których „działa już tylko język, w którym to nie «ja» czynię cokolwiek, lecz język". R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999 nr 1–2, s. 248.

14 Zob. A. Vogel, *Film as a Subversive Art*.

Rancière, „przemiana fabryki zmysłowości", podział zmysłowości, transformacja dostępnej widzialności[15]. Obraz można by w tym kontekście rozważać jako wpisany w pewną formę dyspozytywu (*dispositif*), zestawu założeń, dzięki którym widzialne staje się widoczne i staje się formą widzialności sztuki[16]. Pytanie „jak" wpisywałoby się natomiast w ten kierunek myślenia, który prezentuje Jörg Heiser w *All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art*: odejścia od biografii artysty i jego medium w stronę artystycznych metod działania i poznania[17]. Claire Bishop koncentruje się jednak na owym „jak" w odniesieniu do polityki odbioru, interpretacji; tego, co z obrazem w sztuce partycypacji robi sam jej adresat.

Wydaje się, że eksperymenty amerykańskiej awangardy filmowej stawiały sobie szerzej zarysowany cel: pobudzenie krytycznej świadomości odbiorcy nie było możliwe bez głębokiej przebudowy struktury medialnego obrazu, „jak" dzieła filmowego szło ręka w rękę z jego „co" – przebudową struktury filmu jako mechanizmu widzenia. Polityka widzenia nie rewolucjonizuje się poza estetyczną i formalną jakością sztuk wizualnych, nie można myśleć ich osobno. Innymi słowy: nie każdy obraz przyczyni się do konstruowania krytycznej polityki widzenia/odbioru. Z tego względu szczególnym przedmiotem artystyczno-filmowego eksperymentu była przebudowa jego struktury znaczącej, rewolta struktury filmowej. Za najbardziej zaawansowane eksperymenty amerykańskiej awangardy w tym zakresie należy uznać nieme filmy Andy'ego Warhola oraz film strukturalny: realizowały one przede wszystkim strategie subwersji na filmowej narracji, przestrzeni i czasie. Jednak szczególnym przykładem subwersywnych działań w obrębie wizualnego „co" była praktyka filmowa Bruce'a Connera, dokonująca dekonstrukcji komercyjnych obrazów medialnych w obrębie struktury filmu artystycznego. Conner należał do pionierów techniki *found footage* – wykorzystywał zastane materiały wizualne; dekontekstualizując je, wyzyskiwał wbrew pierwotnym intencjom tych obrazów[18]. Rozpoznawał je jako wpisane w mechanizmy władzy, regulujące porządek społeczny, polityczny, seksualny i obyczajowy. Medialny i ograniczony w swym zasobie „bank obrazów"[19] naturalizuje i tym samym podtrzymuje panowanie tego porządku. Wizualna praca Connera na strukturze obrazów medialnych wykazywała wszystkie cechy sztuki filmowej jako praktyki subwersywnej. Amos Vogel określał ją nie tylko jako wywrotową praktykę, lecz także jako formę krytycznej refleksji nad materialnymi konflikta-

15 J. Rancière, *Sztuka tego, co możliwe. Jacques Rancière w rozmowie z Fulvią Carnevale i Johnem Kelseyem*, [w:] tegoż, *Estetyka jako polityka*, wstęp A. Żmijewski, posłowie S. Žižek, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 157.

16 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, [w:] tegoż, *Estetyka jako polityka*, s. 24.

17 J. Heiser, *All of the Sudden: Things that Matter in Contemporary Art*, Ram Publications & Dist., 2008. Heiser pytanie „co" wiąże z siłą skuteczności twórczego działania, i zadaje je wtedy, gdy rozważa społeczne i ekonomiczne warunki pracy artystycznej: w jego mniemaniu miałoby ono rozbrajać maskującą siłę dyskursu kreatywności, odsłaniać i porównywać efekty działań twórczych, możliwych do przeprowadzenia według dokładnie takiej samej metody zarówno w artystycznej pracowni, jak i w korporacyjnym biurze.

18 M. Turvey, *Bruce Conner and the Power of Repetition*, [w:] *Bruce Conner. The 70s*, red. U. Blickle Stiftung, G. Matt, B. Steffen, Kunsthalle Wien, Wien 2010.

19 *Bruce Conner in Conversation with Peter Boswell*, [w:] tamże.

mi w obrębie struktur społecznych. Nacisk położony w definicji Vogla na ów intelektualny aspekt działań subwersywnych był następstwem braku złudzeń co do rzeczywistej skuteczności politycznej filmu subwersywnego[20]. Jako sztuka wymagająca w latach sześćdziesiątych szczególnych nakładów finansowych i organizacyjnych (przewrotnie w tym kontekście wybrzmiewa nazwa, którą Conner opatrywał swoje prace – *poverty films*), w dystrybucyjnym i produkcyjnym sensie, jak wspominał Vogel, „nie miała szans docierać do mas ze swym przewrotnym przekazem"[21]. W tym kontekście trudno rozważać wizualną krytyczną pracę na strukturze medialnego przedstawienia osobno względem strategii, jaką przybiera artysta-aktywista. Dla Connera strategia ta była odgrywaniem roli teatralnej: artysta może robić rzeczy, które nikomu innemu nie są dozwolone, dzięki temu, że pole, w którym działa, jest z góry społecznie i politycznie wyznaczoną dla sztuki przestrzenią manewru. Gra, którą uprawia artysta, nigdy więc nie będzie miała w pełni wywrotowego charakteru. Jest jedynie rekombinacją zastanych obrazów, wyjawianiem ich sztucznej, kinematograficznej natury i rezygnuje z utopijnego gestu subwersji totalnej.

Polityczny gest wizualnego

W 2006 roku, we wstępie do antologii *Participation*[22], Bishop artykułuje konieczność przekroczenia niewdzięcznych, upraszczających opozycji: aktywny twórca i pasywny odbiorca; sztuka i prawdziwe życie; oraz „złe" pojedyncze autorstwo dzieła sztuki *vs* „dobre" kolektywne współtworzenie[23]. Wszystkie one wyrastały z krytyki wizualnego jako represjonującego umasowionego odbiorcę, oddzielającego go od wymiaru pogłębionego doświadczenia. Wyjściowy problem stojący za opozycją autor/widz Bishop widzi z jednej strony w stanowisku Waltera Benjamina[24], z drugiej zaś w krytyce społeczeństwa spektaklu Guy Deborda. Temu pierwszemu, nie do końca słusznie, przypisuje gloryfikację nowych wizualnych mediów fotografii i filmu, pomijając neomarksistowskie źródła rozważań Benjamina nad mediatyzacją nowoczesności, jego krytykę poli-

20 Amos Vogel wraz z Marcią Vogel prowadził jedną z pierwszych instytucji filmu niezależnego w powojennym Nowym Jorku, Cinema 16, w latach 1947–1963.

21 A. Vogel, *Film as Subversive Art*, s. 318.

22 C. Bishop, *Introduction/Viewers as Producers*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel – MIT Press, London–Cambridge, Mass. 2006.

23 Wątek ponownego jednoczenia artystów i ich publiczności szczególnie często pojawia się na gruncie analiz sztuki partycypacyjnej, zob. B. Groys, *A Genealogy of Participatory Art*, [w:] R. Frieling, B. Groys, R. Atkins, L. Manovich, *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art – Thames & Hudson, San Francisco 2009. Wydaje się jednak, że Claire Bishop błędnie ustanawia dychotomię pomiędzy sztuką partycypacji a sztukami wizualnymi ze względu na kategorię autorstwa. Przyjmuje bowiem, że aktywistyczni, zaangażowani artyści od lat sześćdziesiątych pracowali zawsze, realizując model produkcyjnej współpracy, w przeciwieństwie do artystów wizualnych, dla których model tego rodzaju nie zdołał się wytworzyć. Warto jednak zauważyć, że właśnie od lat sześćdziesiątych na gruncie filmowych eksperymentów amerykańskiej awangardy model kolaboracji był szczególnie ceniony, a film bezdyskusyjnie pojmowano jako sztukę kolaboracji z bardzo wyspecjalizowanym podziałem pracy, zob. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, Oxford 2000; M. Kosińska, *Ciało filmu*....

24 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, *Twórca jako wytwórca*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.

tycznego wykorzystania mediów technicznie reprodukowanych oraz diagnozę nowego trybu odbioru kultury wizualnej, utrzymującego odbiorców w stanie „rozproszonej uwagi". Z kolei krytykę społeczeństwa spektaklu uznaje Bishop za niewygasłe źródło odniesień dla krytyków i kuratorów sztuki partycypacji, wraz z podjętą w jej ramach denuncjacją społeczeństwa kapitalistycznego destruującego głębokie więzi społeczne, powołującego do życia pseudowspólnotę konsumentów[25].

Redefinicja tych dawnych, lecz jeszcze niewygasłych opozycji jest możliwa według Claire Bishop dzięki Rancièrowskiemu pogodzeniu tego, co estetyczne, z tym, co polityczne, estetyki wzniosłości i estetyki społecznego zaangażowania, uznaniu ich w równym stopniu za projekty polityczne, wykonujące ten sam gest podziału zmysłowości, nieposiadającego celu poza samym sobą, ustanawiającego „sensorium odmienne niż porządek dominacji"[26].

Sposób rozumienia subwersywnych mocy operacji wizualnej w obrębie filmu-jako-sztuki antycypuje to rozumienie polityczności gestu artystycznego. Dla Amosa Vogla filmowe praktyki subwersywne zakładają równoważność, izomorfię, pomiędzy porządkiem wizualnym a normatywnym. Zakładają także ten sam paradoks, który zachowa później w swojej koncepcji Jacques Rancière, kiedy rekonstruując krytykę społeczeństwa spektaklu, wydobywa te jej elementy, które zwracają szczególną uwagę na odcieleśnienie kontemplacji, zdystansowany charakter aktu obserwowania – a więc generalnie „zewnętrzność" podmiotu względem spektaklu, wizji wobec świadomości. Pojawia się tu para kategorii: zewnętrzność-mimetyzm; kontemplacja tego rodzaju jest kontemplacją mimetyczną, naśladowczą – nieoferującą jedynie naśladowania, reprezentacji: „obiekt kontemplacji człowieka to działanie, które mu zostało skradzione, to jego własna istota, od której został oderwany, która stała mu się obca, wręcz wroga"[27].

O ile dyskurs emancypacji widza, artystyczna rewolta struktury filmowej oraz sama koncepcja Rancière'a zamieniają ową „zewnętrzność" widza wywłaszczonego z obecności *vis a vis* spektaklu na wolność i swobodę twórczą dystansu interpretacyjnego, o tyle jednocześnie wszystkie one nie rezygnują z dystansu Autora wobec dzieła. Artysta odchodzi od struktury wizualnego na kilka kroków i jest to odejście także o charakterze politycznym. Subwersja jako forma refleksji nad materialnym konfliktem w łonie społeczeństwa wymaga krytycznego dystansu. Powołuje także artystyczne działanie, które choć wyrasta ze społecznego usytuowania artysty w świecie, niekoniecznie jest głosem jakiejś konkretnej wspólnoty. W przypadku Bruce'a Connera był to problem identyfikacji z jakąkolwiek wspólnotą w San Francisco, w imieniu której jako artysta mógłby przemawiać. Jego praktyka artystyczna była więc formą gry nie tylko ze spektaklem medialnym, ale także z nieokreśloną do końca publicznością.

25 To stanowisko przywołuje Bishop w *Artificial Hells*, za: G. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004.
26 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 29.
27 J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13, s. 313.

Zawieszenie-projekcja-identyfikacja

Szczególnie istotny dla odzyskiwania wizualnego w sztuce partycypacji jest według Bishop *Widz wyemancypowany* Jacques'a Rancière'a, tekst, w którym problem wychodzenia poza opisane powyżej dychotomie zostaje postawiony w terminach relacji pedagogicznej. Rancière wychodzi od sformułowanego w dyskusjach dotyczących reformy teatru „paradoksu widza", powołującego logikę, wedle której (1) patrzenie jest przeciwieństwem poznania, nieznajomością warunków produkcji spektaklu lub ukrytej za nim rzeczywistości; (2) patrzenie jest przeciwieństwem działania, bycie widzem oznacza bierność. Podstawowy słownik tego dyskursu opiera się na następujących pojęciach: oglądanie / bierność / nieświadomość / pasywność / fascynacja obrazem / utożsamienie się z nim. W wynikaniu tym ukrywa się oczywiście, niewyartykułowany *explicite* przez Rancière'a, istotny dla teorii filmu mechanizm projekcji-identyfikacji. Odnajdujemy jego ślad w założeniu, wedle którego utożsamienie się z wizualnym spektaklem oznacza pozostawanie we władzy jego magicznej siły, pozbawiającej odbiorcę mocy działania i władzy samostanowienia. Rancière za najistotniejsze uznaje dwa sposoby przekroczenia tak postawionego paradoksu: Brechtowski model odbiorcy – krytycznego obserwatora, wchodzącego w rolę badacza, oraz zwrot w stronę witalnej, autentycznej energii teatru działania w duchu Artauda. Szczególnie w tym drugim projekcie realizowała się „idea wspólnoty jako obecności-dla-siebie przeciwstawionej dystansowi reprezentacji"[28]. Dystans pomiędzy tymi dwoma sposobami przekroczenia dychotomii aktywność-pasywność był w istocie dystansem między biegunami „chłodnego dociekania a witalnego wcielenia"[29].

Kategoria dystansu nie zostanie jednak przez Rancière'a całkowicie porzucona; restytuuje on jej wagę, przenosząc rozważania nad zniesieniem utrzymujących krytykę spektaklu alegorii nierówności (patrzenie/poznanie, patrzenie/działanie, pozór/rzeczywistość, aktywność/pasywność) na poziom relacji pedagogicznej. Przywołując radykalną teorię emancypacji Josepha Jacotota z początku XIX wieku, wraz z jego koncepcją stultyfikacji (ogłupiania), Rancière przechodzi od metafory radykalnego rozstępu pomiędzy dwiema inteligencjami do idei emancypacji poprzez edukację. Przepisuje relację pomiędzy nadawcą a odbiorcą w sytuacji wizualnego zapośredniczenia ich komunikacji na sytuację pedagogiczną, w której nauczyciel uznaje ucznia za ignoranta, a swoje zadanie rozumie jako stopniowe wydobywanie go ze stanu niewiedzy. Relacja tego rodzaju rodzi mechanizm podtrzymywania nierówności pomiędzy dwoma podmiotami sytuacji pedagogicznej: „stopniowe nauczanie jest nieskończoną weryfikacją swego punktu wyjścia: nierówności"[30], zaś stopniowa weryfikacja nierówności jest nie oświecaniem i emancypowaniem z głupoty, lecz ogłupianiem, czyli stultyfikacją. Reformatorskie wysiłki zniwelowania oddalenia, zewnętrzności widza w te-

28 J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, s. 312.
29 Wynikająca stąd wizja zapośredniczającego głęboki kontakt spektaklu jest w istocie wizją „samoznoszącego się zapośredniczenia"; to mediatyzacja, która ma zostać zniesiona jako ta, która prowokowała dystans. Tamże.
30 Tamże, s. 314.

atrze są dla Rancière'a niczym więcej, jak tylko podtrzymywaniem mechanizmu stultyfikacji: dystansu pomiędzy twórcą teatru (nauczycielem) a widzem-uczniem. Klasyfikacja widza jako przedmiotu emancypacji przez teatr oświecony już uprzednio stanowiła istotny element takiego porządku, w którym obowiązywały alegorie nierówności, partycje „tego, co zmysłowe, dystrybucje miejsc i zdolności"[31]. W punkcie wyjścia zarówno myślenie o teatrze klasycznym, jak i o jego reformie opierało się na tych samych alegoriach nierówności, poza które nie udało się wykroczyć.

Gest sztuki uznającej siebie za awangardową, dystansującej względem siebie ciągle zapóźnionego odbiorcę – będzie podtrzymywaniem procesu stultyfikacji i opóźnianiem wyznaczenia czasu rzeczywistego zniesienia alegorii nierówności. Amerykańska awangarda filmowa fundowała w tym kontekście istotny paradoks: z jednej strony podtrzymywała dystans pomiędzy wymagającą wysoką kulturą filmu artystycznego i porządkiem mediów masowych, z drugiej zaś chętnie mieszała różnorodne estetyki, sięgając do slapstickowych korzeni dadaizmu i surrealizmu. Nie oznacza to jednak, że docierała tym samym do pierwotnych widowni tych popularnych motywów medialnych. Jej adresatem byli wciąż odbiorcy „wyrobieni", przygotowani na wysiłek i ogromne wymagania płynące ze strony artystów. Ów pedagogiczny eksperyment edukacyjny można by więc uznać za nieudany, pogłębiający dychotomię wysokie-niewybredne, aktywne-pasywne, podtrzymujący paradoks awangardy uciekającej przed swym edukacyjnym (stultyfikacyjnym) sukcesem jako widmem swego samozniesienia, gdyby nie jeden istotny element filmu-jako-sztuki w kontekście pedagogicznym: wpisany weń mechanizm projekcji-identyfikacji. Rozważmy film jako przestrzeń zarówno sztuki, jak i polityki, za Rancière'em, jako nową formę podziału zmysłowości, przestrzeń „zawieszenia władzy poznawczej intelektu podporządkowującego dane zmysłowe własnym kategoriom; a także zawieszenia władzy zmysłowości narzucającej obiekty pragnienia" po to, by wejść w wolną formę zabawy, w której gracz, odbiorca zawiesza swoje własne władze w obliczu „bezczynności" dzieła, z którego „usunięto wszelką wolę"[32]. Otóż film w tym sensie nie jest bezczynny – został rozpoznany z pozycji artystycznych jako aparat ideologiczny, który te dwa rodzaje zawieszeń (intelektu i przedmiotów pragnień) sam prokuruje, a następnie wypełnia ideologiczną treścią. Amerykański film artystyczny próbował więc rozmontować nie tyle tę treść, ile sam aparat projekcji-identyfikacji. Niebezpieczeństwo stultyfikacji w zakresie politycznej subwersji filmowej polegało więc na rozmontowaniu mechanizmu identyfikacji widza z medialnym obrazem, by w jego miejsce podłożyć analogiczny mechanizm prokurowany przez artystę-nauczyciela i tym samym podtrzymywać mechanizm „nieskończonej weryfikacji nierówności".

W tym kontekście strategia medialna Bruce'a Connera wydaje się świadoma tych zagrożeń. Wykorzystuje strategie przechwycenia i powtórzenia zasad konstruowania medialnego spektaklu (zestawia ze sobą sekwencje wojenne z ero-

31 Tamże, s. 316.
32 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 29–30.

tyzującymi sekwencjami streapteasu: pokazuje łatwość łączenia przez media przyjemności płynącej z przemocy z przyjemnością seksualną, *A Movie*, 1958); nie dopuszcza do narracyjnego suspensu (ucina sekwencję, nie doprowadza do erotycznego spełnienia, zaburza mechanizm projekcji-identyfikacji i tym samym defamiliaryzuje obrazy medialne); stosuje zabiegi powtórzenia (odracza kolejne ujęcia, opóźnia je, drażni się zarówno z samym przekazem, jak i ze spektatorskim przyzwyczajeniem widza, *Report*, 1963–67, *Crossroads* 1975). Stawką w tych działaniach jest alienacja widza względem obrazu, zdystansowanie go na odległość ostrości widzenia perwersji medialnego spektaklu[33].

Rozsuwanie

Przeciwieństwem podtrzymywanej w wizji teatru wspólnoty stultyfikacji jest emancypacja rozumiana jako „proces weryfikacji równości inteligencji"[34]. Punktem wyjścia czyni się tutaj założenie, że obie inteligencje, nauczyciela i ucznia, w procesie pedagogicznym niczym się nie różnią. Nauczyciel sam przyjmuje postawę ignoranta, który podobnie jak uczeń nie wie, czego nie wie.

W idei emancypacji Rancière'a dystans pomiędzy podmiotami komunikacji pedagogicznej nie zostaje zniwelowany – jest cały czas obecny, tylko rozumiany inaczej – nie jako przepaść pomiędzy nauczycielem a uczniem, lecz jako dystans: teren, przestrzeń rozpościerająca się między nauczycielem a uczniem. Rancière porównuje ją do lasu znaków, poprzez który mówiące zwierzęta próbują się porozumiewać[35]. Dystans pomiędzy nadawcą a odbiorcą był także tym „trzecim elementem", który wybrzmiał w dyskursie emancypacji odbiorcy. U Eco jest on samym dziełem, strukturą znaczącą, wszak proces emancypacji widza przebiegał równolegle względem emancypacji struktury dzieła[36]. U Rolanda Barthes'a z kolei, przed odrodzeniem aktywnego czytelnika następuje śmierć Autora: ukazana przez problematyzację procesu pisania jako wchodzenia we własną śmierć, gdy głos piszącego odrywa się od swego źródła. Autor zostaje zastąpiony s k r y p t o r e m, który pisząc, wchodzi w pismo jako „wielowymiarową przestrzeń, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury"[37].

Podobnie u Jacques'a Derridy uwydatniony zostaje „trzeci termin", „trzeci element", pismo, znak, o którym Derrida będzie myślał jako o dowolnej formie zapośredniczenia („wszelki znak, językowy lub niejęzykowy, mówiony lub pisany"[38]). W równym stopniu Autor i Odbiorca zostają zdystansowani względem tekstu, znaku, emancypacja odbiorców u Derridy odbywa się niejako „przy oka-

33 Zob. M. Turvey, *Bruce Conner and the Power of Repetition*", s. 66.
34 Tamże, s. 314.
35 Tamże, s. 315.
36 Choć Eco próbuje dowodzić, że nieokreśloność znaczenia jest cechą każdego dzieła sztuki, systematycznie prowadzi wywód historyczny, wykazując stopniową emancypację struktury dzieła literackiego aż po wiek XX, kiedy niezdeterminowanie struktury staje się funkcją sztuki wysuniętą na plan pierwszy.
37 R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.
38 J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992, s. 10.

zji" emancypacji iterowalnej struktury samego znaku. Jeśli u Eco pomiędzy tekstem a odbiorcą tworzy się dystans pozwalający na swobodne działanie interpretacyjne, jeśli Roland Barthes mówi o odsunięciu Autora od tekstu, a Derrida skupia się na samym znaku poza wszelkim kontekstem – w dyskursie emancypacji odbiorcy dokonuje się gest „rozsunięcia" przestrzeni pomiędzy tekstem, odbiorcami i autorem: tworzy się dystans. W szczególności w koncepcji Derridy rozsunięcie, wydobycie dystansu i odsłonięcie pisma posiada walor wywrotowy: Derrida próbuje odzyskać pismo jako element porzucony przez logocentryzm „w regionie zmysłowości i wyobraźni"[39], kontynuować wydobytą przez Rousseau w XVIII wieku groźbę pisma przeciwko fonologizmowi i logocentryczną metafizyką. Jedyne bowiem, co zostaje po „rozsunięciu" nadawcy i odbiorcy na odległość znaku i pisma, to „owo zasadnicze dryfowanie, dotyczące pisma jako struktury iterowalnej, odciętej od wszelkiej absolutnej odpowiedzialności, od ś w i a d o m o ś c i jako autorytetu ostatniej instancji […]"[40].

Gest rozsunięcia w dyskursie emancypacji odbiorcy sankcjonuje dystans przede wszystkim pomiędzy dziełem a jego odbiorcą. Ten ostatni zostaje wyposażony w znaczącą swobodę już w momencie percepcji; według Eco moment ten zawiera w sobie jednocześnie akt interpretacji oraz wykonania. Niezależnie więc od struktury dzieła, odbiorca po swojej stronie zawsze wprowadza jakiś element nieoczekiwanej, zaskakującej, niepowtarzalnej lektury. Rancière w swojej koncepcji emancypacji powtarza tę decyzję o uaktywnieniu odbiorcy-ucznia, punktem dojścia jest u niego wszak zasada równości wiążąca podmioty sytuacji pedagogicznej. Odrzuca więc przeciwieństwo patrzenia i działania, uznaje, że dystrybucja tego, co widzialne, sama jest częścią konfiguracji panowania i poddaństwa. Uświadomienie, że „patrzenie także jest formą działania, które potwierdza i modyfikuje tę dystrybucję, i że «interpretowanie świata» jest już pewnym sposobem jego zmieniania, rekonfiguracji"[41], pozwala uczynić odbiorcę takim samym gwarantem znaczenia, jakim jest nadawca. Dopiero wtedy możliwe jest ustanowienie relacji równości, relacji dialogicznej.

Wysiłek uczenia się w koncepcji widza wyemancypowanego Jacques'a Rancière'a, jest wysiłkiem podejmowanym wspólnie przez nauczyciela i ucznia. Zostaje on wyrażony z wykorzystaniem inteligencji, „która tworzy metafory i porównania w celu przekazywania swoich intelektualnych przygód i rozumienia tego, co inna inteligencja próbuje w zamian przekazać"[42]. Jest poetycką pracą przekładu. Widać tu wyraźnie, jak u Rancière'a spośród dwóch sposobów wyjścia z klasycznego teatru następuje przechylenie na korzyść dystansu w teatrze Brechta, a nie głębokiego zanurzenia w eksperymencie Artauda. Model Brechtiański opiera się bowiem na zasadzie dialogicznej komunikacji – tej samej, którą za podłoże „rewolucyjnej pedagogiki" uznaje w *Dziele otwartym* Umberto Eco[43]. Właściwie Rancière, przyjmując koncepcję emancypacyjnego

39 J. Derrida, *Wprowadzenie do „epoki Rousseau"*, [w:] tegoż, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 145.
40 J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 6.
41 J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, s. 316.
42 Tamże, s. 315.
43 U. Eco, *Dzieło otwarte*, s. 37–38.

uczenia się jako pracy przekładu, pracy z metaforą, podąża tą samą ścieżką co wcześniej Eco, wykorzystujący amerykańskie badania nad tropami literackimi, w szczególności właśnie nad metaforą jako oferującą różne typy wieloznaczności w interpretacyjnej pracy twórczego przekładu[44]. Aktywizację odbiorcy widzi więc jako przynależną do dyskursu poetyckiego; Eco punktował tu przede wszystkim poetykę kreacji w poezji czystej, Novalisa koncepcję poezji jako medium ewokacyjnego i jej nieokreśloności znaczeniowej. Wskazywał na prawdziwie świadomą poetykę dzieła otwartego pojawiającą się w symbolizmie, w twórczości Verlaine'a, w dziełach Kafki, przemierzając trajektorię strategii poetyckich od baroku po dwudziestowieczne, niewygasłe poetyki symbolistyczne, ze szczególnym zwróceniem uwagi na muzyczną awangardową tradycję postwebernowską.

Performowanie

Zarówno w dyskursie emancypacji odbiorcy, jak i w koncepcji emancypacji pedagogicznej Rancière'a wybrzmiewa wątek wolności twórczej artysty oraz swobody interpretacyjnej odbiorców, realizowanych najpełniej w ramach kreacji poetyckiej. Podobnie na gruncie amerykańskiej awangardy filmowej, medium poezji było pierwszą przestrzenią, w obrębie której odnalazł swoje swobody film-jako-sztuka. Poezja wraz z nieodzownym jej tropem metafory oferowała wolność interpretacji, nieoczekiwane zderzenia różnych porządków znaczeniowych oraz narzędzie dekonstrukcji dawnych, dominujących i represjonujących poetyk realistycznych. Poetycka metafora stanowiła także rękojmię dystansu artysty względem struktury znaczeniowej dzieła – często na zasadzie podobnej poezji Baudelaire'a – rewolucyjnej poetyki, która nie tylko defamiliaryzowała zderzane w poetyckich porównaniach porządki znaczeniowe, ale także alienowała artystę-poetę od możliwej, zawiązywanej w języku, wspólnoty z jego odbiorcą[45]. Metafora pozostaje narzędziem „rozsuwania" przestrzeni pomiędzy tekstem, odbiorcą i autorem, narzędziem tworzenia dystansu. Sytuacja wyemancypowanej równości pomiędzy nadawcą a odbiorcą miałaby zatem polegać nie na wyjściu nadawcy i odbiorcy z poluźnionego zewnętrza wobec e l e m e n t u t r z e c i e g o, lasu znaków, tekstu bądź obrazu, i wejścia do wnętrza wspólnie działającej i odczuwającej wspólnoty – a więc nie na przemieszczeniu się (przestrzennym) w terenie sytuacji estetycznej, ale na czymś zupełnie innym: na uznaniu, że tylko bycie w zewnętrzu – jest byciem w równości możliwości i inteligencji.

Tymczasem, jeśli rozumieć metaforę (i metonimię) jako tak zwane „duże figury semantyczne", narzędzia poznania, ewokacji i przekształcania rzeczywistości[46], to metafora będzie tropem dystansu, nieobecności, a także metafizycz-

44 W.Y. Tindall, *The Literary Symbol*, Indiana University Press, Bloomington 1955.
45 B. Johnson, *Défigurations du language poétique: la seconde révolution baudelairenne*, Flammarion, Paris 1979, [za:] D.L. Potter, *Finding a City to Live in: Metaphor and Urban Subjectivity in Baudelaire and Mayakovsky*, Stanford University, Stanford, Calif. 1986.
46 Zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

nych uroszczeń[47]. Metonimia z kolei rozumiana w zakresie tropizmu śledzącego w języku ślady rzeczywistości, doświadczenia, zdarzenia, doznania[48], może być rozumiana jako narzędzie zamykania obecności podmiotu w świecie w ślad (tekstowy, wizualny). Takie postawienie problemu relacji metafora – metonimia, poezja – proza, poetycka dekonstrukcja – mimetyczna reprezentacja, wprowadza rozważania nad wizualnym i partycypacyjnym w okowy jeszcze jednej alegorii nierówności: obecne – nieobecne. Zauważmy, że Rancière, zachowując kategorię dystansu, zwracając się w stronę Brechtiańskiej rewolucyjnej pedagogiki zamiast teatru wspólnoty Artauda, jak gdyby eliminuje tę opozycję ze swoich rozważań. Nie znajdziemy jej także wśród wymienianych przez niego, koniecznych do zanegowania ekwiwalencji: „teatru i wspólnoty, widzenia i bierności, zewnętrzności i separacji, zapośredniczenia i symulakrum; opozycji między zbiorowością a jednostką, obrazem a żywą rzeczywistością, aktywnością a pasywnością, samoposiadaniem a alienacją"[49]. Przestrzenią, w której waga tej opozycji wybrzmiała z pełną mocą, jest obszar studiów performatywnych, szczególnie dyskusja pomiędzy Peggy Phelan a Philipem Auslanderem na temat mediatyzacji performansu, oraz inkorporacja na grunt *performance studies* Derridiańskiej reinterpretacji teatralnego *mimesis* w Teatrze Okrucieństwa Artauda[50]. W obu tych dyskusjach uznana zostaje niezbywalnie iterowalna, skazana na logikę powtórzenia i medialnego zapośredniczenia charakterystyka działania i performansu[51]. Źródłowa nieobecność w koncepcji Derridy dotyczy zatem nie tylko nadawcy, nie tylko adresata, ale także desygnatu, elementu znaczonego, czy intencji znaczeniowej.

Podobnie widzi to Roland Barthes w swojej koncepcji skryptora, kiedy mówi: „przestrzeń pisania można przemierzyć wzdłuż i wszerz, ale nie można jej przebić na wylot"[52]. Skryptor nie tyle więc „tworzy" tekst albo „zapisuje", „reprezentuje w języku" gonitwę swoich myśli, jakiś uprzednio istniejący, gorejący sens, ile raczej zaczynając mówić, pisać, wchodzi w przestrzeń języka, po której trzeba się poruszać jak w obcym sobie gąszczu – język, znak, obraz, wymykają się, nigdy do końca nie chcą być „jego", odsuwają się na odległość żalu za sensem, który nie chce się domknąć, a co chwilę migocze czymś nowym. To nie jest reprezentacja jakiejś uprzedniej obecności: tekst – ten zastępuje Barthes samym wysiłkiem pisania. W pisaniu zawiera się ten właściwy obszar, w którym następuje utrata, rozsnuwanie się sensu, a także, według Barthes'a, przestawie-

47 J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

48 Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2012.

49 J. Rancière, *Widz wyemancypowany*, s. 313.

50 J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Gołębiewska, W. Kroker, „Dialog" 1996 nr 4.

51 U Auslandera zgodnie z definicją Fredericka Jamesona wpisującą sztukę w powtarzalne, cytowalne medium w obrębie innych mediów. Zob. F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, s. 162, [za:] P. Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, (wyd. 2), Routledge, New York 2008. U Derridy jako niemożność dotarcia do jakiegokolwiek źródła tak znaku, jak i obecności podmiotu: „nie istnieje doświadczenie c z y s t e j obecności, lecz tylko łańcuchy różnicujących znamion". J. Derrida, *Sygnatura, znaczenie, kontekst*, s. 8.

52 R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

nie kultury na tryb performatywny: skryptor rodzi się wraz ze swoim tekstem, objawia się sam sobie w pisaniu. Wykorzystana przez Rancière'a metafora translacji, przekładu przestaje tutaj pracować – pojawia się za to problem dążenia do uobecnienia, którego nic nie gwarantuje. Paradoksalnie to praca skryptora jest metonimiczna: tekst mu się dzieje, on dzieje się tekstowi: następuje tkanie, przeplatanie, dotykanie, przyleganie do siebie – i jednocześnie rozsuwanie się na odległość nieprzewidywalności rodzącego się w ten sposób sensu. Zadanie do wykonania w dyskursie emancypacji i odzyskiwania tego, co wizualne, dla sztuki performatywnej (przy założeniu, że zarówno Derrida, jak i Barthes mówią o znaku w ogóle, włączając w zakres swoich rozważań także obraz), polegałoby zatem na przesunięciu akcentu na sam las znaków, medium. Bo przecież emancypacja społeczeństwa spektaklu odbywała się nie tylko za pomocą emancypacji nadawcy czy odbiorcy, poluźniania relacji pomiędzy nimi, ale także poprzez „majstrowanie" przy samej strukturze zapośredniczenia, obrazu, tego, co wizualne. Odsłonięcie „trzeciego członu", zapośredniczenia poprzez trzeci termin (u Stana Brakhage'a to film był tym „trzecim elementem"[53]), pozwoliłoby wyemancypować dyskursy emancypacyjne z nieustępliwego trybu lektury, skupienia na relacji pomiędzy znakiem a interpretatorem (wszak rozważania Jacotota na ten temat także odnosiły się właśnie do trybu lektury – elementem zapośredniczającym była bowiem książka).

Zadanie to pozwoliłoby wykroczyć poza te ujęcia na gruncie współczesnych *visual studies*, w których przyjmuje się kategorię performatywności jedynie jako krytyczny model wymiaru uczestnictwa w kulturze wizualnej, wyznaczający głębię zaangażowania odbiorcy *vis a vis* tekstu wizualnego. Inkorporacja performatywności w obręb studiów nad wizualnością, na przykład w ujęciu Amelii Jones i Andrew Stephensona[54], nie polega więc na uznaniu, że obrazy „działają", na przypisaniu im pewnej sprawczej agentury, lecz odnosi się do procesów wytwarzania znaczenia po stronie odbiorcy, który zamiast biernie oglądać obraz, poddawać mu się, raczej aktywnie go performuje. Performowanie realizuje się w luźnej, dialogowej strukturze, pomiędzy nadawcą, wykonawcą a odbiorcą, ale jednak ponad samym obrazem, którego trwałe znaczenie nie jest już asekurowane przez żadną ze stron tej otwartej wymiany. Jego zwrotny, krytyczny, autorefleksyjny charakter dotyczy również instytucjonalnych form interpretacji praktyk artystycznych, uprawianych przez zawodowych krytyków sztuki, historyków, kulturoznawców: performatywność ich praktyk angażuje autokrytyczną refleksję nad uprawianym przez nich performatywnym czytaniem. Raczej właśnie czytaniem niż działaniem – tryb lektury, który zdominował od lat sześćdziesiątych dyskurs emancypacji odbiorcy, nie zostaje tu wcale odrzucony. Model odbiorców jako aktywnych

53 Brakhage pisał o nim: „Taka sztuka, będzie po prostu odpowiedzią, angażującą całość organicznego systemu (nie jest to więc wcale proste): dlatego potrzebny jest akt przekładu, rodzaj medium pomiędzy tym, co organicznie doświadczane, a refleksją o doświadczaniu – «trzeci» element". S. Brakhage, *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*, Documenttext, New York 2003.

54 *Performing the Body, Performing the Text*, red. A. Jones, A. Stephenson, Routledge, London–New York 2005.

współtwórców dzieła sztuki pozostaje ten sam, tak samo jest także klasyfikowana ich aktywna postawa: jako interpretacja. Podkreśla się tu po prostu wymiar „interpretacji jako performansu zdecydowanie zaangażowanego”[55], co także nie wprowadza niczego nowego do dawnych rozważań Umberta Eco, Rolanda Barthes'a czy Jacques'a Derridy. I nie dotyka w gruncie rzeczy problemu wizualnego lasu znaków w obszarze działania, a jedynie ponownie osadza się w starej dyskusji o emancypacji odbioru.

“WHAT” VISUAL IN PARTICIPATORY ART

The polemics of Claire Bishop and Nicolas Bourriaud loomed the need to determine the role of visual art within the art of cooperation. The role of retaining the visual for artistic practices of participation has been repeated in many gestures of viewer emancipation discourse as well as subversive, visual practices on the grounds of American film avant-garde. The problems of neutralizing dichotomies, activeness - passiveness, looking – acting, interior – exterior have been incorporated in concepts of pedagogical emancipation of creator and recipient by Jacques Ranciere. The text shows the possibilities of unreeling it by performative concept of sign, and the visual as “the third element” of communication through art.

55 Tamże, s. 2.