Ewa Majewska – feministyczna filozofka i aktywistka, adiunkt w Instytucie Kultury UJ, wykładowczyni warszawskich Gender Studies. Autorka książki *Feminizm jako filozofia społeczna. Szkice z teorii rodziny* (2009), współredaktorka tomów *Zniewolony umysł II. Neoliberalizm i jego krytycy* (2009) oraz *Futuryzm Miast przemysłowych* (2007). Niebawem ukaże się jej kolejna książka, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury.*

Ewa Majewska

Między nienawiścią do demokracji a współpracą

Sztuka partycypacyjna, romantyzm i władza

Ten skandal nieobecności prawomocności władzy sprowadza się do modelu socjologicznego, przedstawiającego demokrację jako olbrzymi nieporządek, w którym każdy robi to, co mu się podoba, dzieci panują nad rodzicami, uczniowie organizują lekcje dla nauczycieli, zwierzęta opanowują ulice.

J. Rancière

Bodaj najbardziej w Polsce popularnym autorem zajmującym się sztuką partycypacyjną był przez wiele lat Joseph Beuys, który w swoich tekstach, manifestach, działaniach i strategiach zbudował wizję sztuki uczestnictwa jako lewicowego u swych podstaw, demokratycznego w praktyce i metodzie procesu włączania jednostek i grup we wspólny proces działania artystycznego, które staje się dzięki temu udziało-

wi również polityczne. Jednym z najważniejszych skutków jego teorii „rzeźby społecznej" i związanych z nią praktyk było oczywiście budowanie przekonania o tym, że każdy jest artystą, ale nie mniej ważne było generowanie polityki w przestrzeniach sztuki oraz tworzenie debaty publicznej wychodzącej od narzędzi artystycznych. W ostatnich latach pojawiło się jednak sporo głosów dotykających innych aspektów sztuki partycypacyjnej – jej selektywności, manipulacji oraz zawartego w niej potencjału autorytarnego. Jak podkreśla Claire Bishop, w sztuce partycypacyjnej od samych jej początków często realizowane są klasyczne założenia dotyczące artysty jako mistrza czy przywódcy, który „jedynie wskazuje" ukryte społeczne mechanizmy, uruchamiając mechanizmy rzekomo ukryte przed przeciętnymi użytkownikami i użytkowniczkami kultury[1]. Niczym kapłan czy zbawiciel, artysta odsłania przed publicznością tajniki ludzkiego okrucieństwa, przemocy i władzy, włączając czasem nieświadomych niczego „uczestników" swoich działań w prawdziwy spektakl niepohamowanych namiętności i ukrytych pragnień. Bishop skupia się na krytyce zakładanej przez wiele projektów „partycypacyjnych" nieświadomości odbiorców oraz pasywności i bierności publiczności, w czym uzupełnia i rozwija niektóre tezy Jacques'a Rancière'a z książki *Le Spectateur Emancipe* oraz wcześniejszych prac dotyczących figury nauczyciela-ignoranta. Mam wrażenie, że nakreślona przez tych teoretyków perspektywa krytyki sztuki partycypacyjnej i sztuki współczesnej w ogóle świetnie łączy się z wcześniejszą, feministyczną krytyką męskiego przywództwa i hegemonii w kulturze, co chciałabym w niniejszym artykule pokazać. Zależy mi również na tym, żeby wskazać te elementy feministycznej krytyki kanonu i męskiej dominacji, które powinny, jak sądzę, stanowić kluczowy element krytyki wielu projektów sztuki partycypacyjnej. Interesuje mnie również wskazanie, że propozycje feministycznej krytyki kultury zachowały swoją aktualność nawet tam, gdzie feministyczna sztuka i teoria sztuki uznane są za trwały element dziedzictwa teoretycznego. Zdaniem niektórych teoretyczek i teoretyków, powinniśmy w związku z tym pójść dalej, tymczasem w moim przekonaniu utrwalanie feministycznych postulatów jest sprawą kluczową. Dowodzą tego choćby debaty wokół zaproponowanej przez Antonia Negriego i Michaela Hardta kategorii „pracy niematerialnej", którą obaj autorzy, między innymi wskutek krytyk ze strony autorek feministycznych, zdecydowali się zmodyfikować i przekształcić w pojęcie „pracy biopolitycznej"[2].

W polskiej teorii i praktyce sztuki teoria feministyczna okres największej popularności przechodziła całkiem niedawno. Połączona z elementami analityki władzy Michela Foucaulta czy teorii krytycznej szkoły frankfurckiej, stanowiła

1 C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London–New York 2012, *Wprowadzenie*.

2 W sprawie tej dyskusji, zob. M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. Praktyka Teoretyczna, Korporacja Ha!art, Kraków 2012; S. Federici, *Prekariat – perspektywa feministyczna*, przeł. M. Skóra, publikacja dostępna on-line na stronach Feministycznego Thinktanku; J. Bednarek, *Odzyskać reżimy nadzoru/wyzysku*, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011 oraz E. Majewska, *Potwory. Próba feministycznej lektury Rzeczy-pospolitej Hardta i Negriego*, „Praktyka Teoretyczna" 2011 nr 4.

świetne narzędzie badania strategii demontowania normatywnych dyskursów społecznych oraz praktyki opresji. W niektórych pracach opresja płci czy heteronormatywności stała się matrycą kulturowej przemocy w ogóle; mam wrażenie, że najbardziej intensywnie przebiegało to w kontekście *Pasji* Doroty Nieznalskiej oraz jej ośmioletniego procesu karnego. Opresja ideału piękna dla męskiego ciała splotła się w przypadku jej pracy z próbami ograniczenia jej wolności jako artystki, tworząc konglomerat wyznaczający moment przełomowy w polskiej sztuce, dodatkowo ubarwiony licznymi krzywdzącymi wypowiedziami polityków, mediów i części środowiska artystycznego („to nie jest sztuka" i „to nie jest dobra sztuka" to najłagodniejsze z nich).
Mam wrażenie, że dobrym sposobem rozpakowania części problemu sztuki partycypacyjnej będzie również odwołanie do tego, co Marta Piwińska nazwała w odniesieniu do bohaterów dziewiętnastowiecznej literatury „biografią romantyczną" – do modelu artysty działającego przeciw społeczeństwu i często również przeciw sobie, artysty-oczywiście-mężczyzny, który z wyżyn swojej niezgody i woli samopoświęcenia feruje opinie o społeczeństwie jako całości, nie tylko nie konsultując ich z nikim, ale również nie sprawdzając swoich diagnoz w dialogu z lekceważoną przezeń nauką. Mam wrażenie, że wątki romantyczne w twórczości, ale przede wszystkich w postawach współczesnych polskich artystów, są warte wydobycia między innymi dlatego, że twórcy, którzy debiutowali na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, są dziś postrzegani przede wszystkim jako przedstawiciele nurtu „krytycznego", jak słusznie nazwała go Izabela Kowalczyk w swojej przełomowej dla analiz sztuki książce *Ciało i władza*[3]. W badaniach prowadzonych w jednej perspektywie rzadko udaje się wskazać wszystkie elementy twórczości całej formacji artystycznej, do tego jeszcze artyści mają niekiedy w zwyczaju ewoluować z czasem i generować nowe dzieła sztuki. Tak było, mam wrażenie, w przypadku Zbigniewa Libery, Artura Żmijewskiego, Pawła Althamera czy Katarzyny Kozyry, którzy po 2000 roku wyraźnie przechodzą na stronę romantyzmu – zaczynają marzyć (projekt Libery *Gay, Innocent and Heartless* czy Kozyry *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*), budować utopijne przestrzenie (tu zwłaszcza Althamer i jego projekty z udziałem mieszkańców warszawskiej dzielnicy Bródno) oraz wyrażać sprzeciw wobec norm w zasadzie głównie po to, żeby sprawdzić, jaka będzie reakcja (tak odczytuję projekty Żmijewskiego *80064*, *Powtórzenie* oraz *Oni*), pielęgnując przy tym swoistą wersję mitu „artysty niedocenionego". Mam wrażenie, że od potransformacyjnego „oświecenia", okresu sztuki krytycznej, artyści ci płynnie przeszli do słabo jeszcze rozpoznanej postawy romantycznej. W romantyzmie tym pobrzmiewają dobre dziewiętnastowieczne klisze artysty niezrozumianego, twórcy, który wyprzedza epokę, lidera oderwanego od społeczeństwa etc. Chciałabym je tutaj przynajmniej pobieżnie wskazać, budując zalążek opowieści, która może rozrośnie się do jakiejś większej analizy. Ważną inspiracją do podjęcia tego tematu była przekorna lektura sztuki socrealistycznej

3 Zob. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.,* Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

zaproponowana kilka lat temu przez Ewę Toniak w książce *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*[4]. Niniejszy tekst powstawał też równolegle do projektu wystawy *Wolny strzelec* przygotowywanej przez Toniak, która potwierdziła moje intuicje odnośnie do czytania części polskiej sztuki właśnie kluczem romantycznym. Jednak dopiero analizy romantyzmu, zwłaszcza te podjęte przez Marię Janion i Martę Piwińską, pozwoliły mi zobaczyć mechanizmy, dość anachroniczne skądinąd, które nadal są w tych pracach obecne.

Stereotypy płci pojawiają się oczywiście również w realizacjach projektów partycypacyjnych – jako strategie ich uczestniczek czy uczestników, samych artystek czy artystów oraz odbiorców i krytyków prac. Niebywale mocny performens duetu Sędzia Główny, w ramach którego tworzące go artystki wystąpiły w programie telewizyjnym, który zakładał, że będą one na żywo realizować polecenia dzwoniących pod wskazany numer widzów, wyraziście pokazał, że jeśli uczestniczkami tego typu przedsięwzięć są kobiety, do udziału zgłoszą się przede wszystkim mężczyźni, którzy zaproponują im rozbieranie się i inne praktyki łączące seksualizację z podporządkowaniem, a nawet przemocą[5]. Chłopięca radość uzbrojonych młodych mężczyzn fotografowanych w ramach projektu Zbigniewa Libery *Gay, Innocent and Heartless* również spełnia znamiona stereotypu, tym razem dość świadomie wykorzystanego przez artystę w budowie opowieści o współczesnych Piotrusiach Panach – czasem gejach, ale przede wszystkim chyba jednak wesołkowatych chłopakach, którzy wybierają się z bronią na wielką przygodę.

Mam wrażenie, że w ostatnich latach, w ramach przyswajania strategii feministycznej interpretacji płci, pole cielesności odcięto od szerszych społecznych mechanizmów. Inaczej niż w pracach Deleuze'a i Guattariego czy pracach autorek feministycznych, takich, jak Susan Bordo czy Judith Butler, w wielu polskich reinterpretacjach norm płciowych i strategii ich społecznej inskrypcji doszło do oddalenia polityki rozumianej jako szerokie, ogólne mechanizmy społeczne od ciała i inskrypcji władzy w ciele. Ta autonomizacja ciała jako obszaru działania władzy była w moim przekonaniu konieczna dla wyrazistej artykulacji nowej, foucaultowskiej perspektywy czytania sztuki jako obszaru polemicznej recepcji społecznej reprodukcji norm płci. Przychodzi jednak czas ponownego zwrotu w stronę szerszego, nawet globalnego pola. Zwrot ten nie powinien, jak sądzę, oznaczać zerwania z analizą mikropraktyk, odrzucenia psychoanalitycznych czy inspirowanych Foucaultem form działania władzy w ciele. Wprost przeciwnie – poszukując formuły dla tego, co pozostało po podmiocie, w tym – dla politycznego sprawstwa oraz analizując ogólne mechanizmy działania kultury w makroskali, nie powinniśmy łatwo odrzucać analiz zorientowanych na ciało, seksualność i płeć. Jak już wspomniałam, stanowią one rodzaj matrycy dla relacji władzy w sensie społecznym, są też jej jak najbardziej materialną, ale również zaangażowaną afektywnie i produkującą opór podstawą.

4 E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2008.

5 Grupę Sędzia Główny tworzyły Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak. Opisany tu performans to *Rozdział XXXVIII* – Telegra wykonana w ramach emitowanego na żywo programu *Noc artystów* w TVP Kultura w 2007 roku.

Czytanie sztuki partycypacyjnej dzisiaj nie powinno, jak sądzę, przebiegać w oderwaniu od relacji płci i ekspresji ciała. Nie wystarczy przenieść zainteresowania do obszaru ogólnych mechanizmów reprodukcji władzy. W tym sensie słusznie postępują w moim przekonaniu teoretycy, tacy jak Nicolas Bourriaud, który w swojej teorii sztuki relacyjnej podkreśla znaczenie prac podejmujących problematykę seksualności i płci w budowaniu artystycznego oporu i wychodzącej od sztuki krytyki społecznej. Analizując prace kubańskiego artysty Félixa González-Torresa, Bourriaud zwraca szczególną uwagę na budowanie formuły uniwersalizmu i wspólnoty na matrycy wyznaczonej przez własne przeżycia artysty. Jak czytamy w *Estetyce relacyjnej*:

> *Zmarły w następstwie AIDS, zakotwiczył swoją pracę w silnej świadomości trwania i przeżycia najbardziej ulotnych emocji. Będąc wrażliwym na aspekt wytwarzania, skoncentrował swoje działania na teorii wymiany i podziału. Dążąc do politycznej zmiany, promował nowe formy zaangażowania artystycznego. Będąc homoseksualistą, zdołał przekształcić swój sposób życia w oparciu o kategorie estetyczne i etyczne*[6].

Bourriaud podkreśla, że prace kubańskiego artysty „rezerwują zatem centralne miejsce dla negocjacji i konstrukcji współzamieszkiwania"[7]. Są dla tego teoretyka przykładem sztuki budującej wspólnotę zainicjowaną przeżywanym doświadczeniem wykluczenia i budowania więzi, zapraszającym do tworzenia nowych wspólnot, i docelowo również nowego społeczeństwa.

Estetyka relacyjna jest zakorzeniona w marksowskiej analizie towaru, zbudowanej na kategorii wartości. Sama sztuka była, jak podkreśla Bourriaud, postrzegana przez Marksa jako specyficzna forma towaru, jako „towar absolutny", obraz wartości[8]. Polskie interpretacje estetyki relacyjnej często skupiają się na samym pojęciu relacji i omijają szerokim łukiem marksowską analizę dzieł jako towarów absolutnych w wymianie rynkowej konstytuującej świat, jaki znamy, w tym obszar kultury, zapośredniczony przecież w medium pieniądza i strukturyzujący, jak pokazał to Bourdieu w *Dystynkcji*, współczesne wersje różnic klasowych[9]. Tymczasem rynkowa podstawa zaproponowanej przez Bourriauda analizy pozwala skutecznie odróżnić sztukę koniunkturalną od krytycznej dzięki możliwości wskazania stosunku jej autorów do kwestii wartości. Jest to oczywiście jedynie efekt uboczny teoretycznego projektu estetyki relacyjnej, niemniej – bardzo interesujący dla analizy projektów partycypacyjnych, z których wiele nie przynosi dzieła, które wpisywałoby się w wymianę towarową, skutecznie zakłócając w ten sposób obieg pieniądza.

Mam wrażenie, że szczególnie wyraźnie widać to w działaniach Romana Dziadkiewicza i niektórych pracach Aleki Polisiewicz, która jednak dokumentuje swoje akcje kamerą wideo, tworząc w związku z tym filmy będące przynajmniej potencjalnie dziełem sztuki. W pracach Romana Dziadkiewicza ten aspekt do-

6 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 88.
7 Tamże, s. 90.
8 Tamże, s. 74.
9 Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia,* przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

kumentacji działań performatywno-partycypacyjnych jest często nieobecny, co otwiera możliwości eksperymentu na poziomie ciała/relacji/kontaktu, ale często nie prowadzi do wygenerowania obiektu poddającego się wymianie towarowej. Interesującym działaniem artystów, którzy na ogół generują dzieła, często bardzo wysoko cenione na rynku sztuki, była akcja *wybory.pl*, wykonana przez Artura Żmijewskiego i Pawła Althamera w 2005 roku w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Ta interesująca i wielowątkowa praca bywa definiowana rozmaicie – jako działanie performatywne (Joanna Mytkowska, Claire Bishop), jako przejaw krytyki instytucjonalnej (Łukasz Ronduda) oraz jako „wystawienie instytucji na próbę" (Adam Mazur, Stach Szabłowski)[10].

Działanie *wybory.pl* jest w moim przekonaniu jednym z najciekawszych projektów, w których faktycznie pojawiła się partycypacja, narastając stopniowo. Projekt ten został przez Łukasza Rondudę trafnie zdiagnozowany jako przykład „krytyki instytucjonalnej" i choć przerodził się w działanie partycypacyjne, mam wrażenie, że to, co w interpretacji tego działania uwypuklił Ronduda, jest w tym projekcie najważniejsze. W jego krótkiej analizie tego projektu czytamy między innymi:

> *W „wyborach.pl" dwóch wybitnych polskich artystów – którzy po wielu latach współpracy z instytucjami sztuki zdobyli dość wysoką pozycję na międzynarodowej scenie sztuki – postanowiło cofnąć się w czasie do rzeczywistości pracowni, do stanu pierwotnego nieokreślenia i otwartości na definicję, do stanu jeszcze sprzed filtracji, jakiej poddają artystę i jego propozycje instytucje sztuki, do czasu sprzed procesu negocjowania wartości artysty i jego dzieła*[11].

Ronduda podkreśla, że *wybory.pl* były dla Żmijewskiego formą odpowiedzi na „niską jakość debaty" wokół jego pracy *Powtórzenie*. Mam wrażenie, że jest to informacja znacząca dla interpretacji tego projektu – nie miał on bynajmniej formuły zaproszenia, zazwyczaj kojarzonej z projektami partycypacyjnymi, w każdym razie nie w swojej pierwszej odsłonie; był raczej ćwiczeniem z przekory wobec selektywnego i niesprawiedliwego, zdaniem artysty, muzeum.

Ten odruch sprzeciwu, negacji i oporu jest oczywiście pierwszym symptomem „romantycznego ukąszenia", o jakie podejrzewam tego artystę; jest on – mam wrażenie – klasycznym przedstawicielem romantycznego twórcy działającego „wbrew, a nie za coś", który swoją misję i powinność interpretuje przede wszystkim w kategoriach indywidualnego poświęcenia i odmowy, przebiegających nie według strategii wycofania, jak często dzieje się np. w pracach Oskara Dawickiego, lecz odmowy obligującej do reakcji, odmowy wymuszającej zmianę, czasem nawet ból, jak stało się w projekcie *80064*.

---

10 Wypowiedzi Mytkowskiej, Piotrowskiego, Bishop i Żmijewskiego zebrano w dyskusji w tomie: *1968-1989. Momenty zwrotne w polityce i sztuce*, red. C. Bishop, M. Dziewańska, Wydawnictwo Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2009. Teksty Rondudy, Mazura i Szabłowskiego prezentowane są łącznie na portalu Obieg.pl, http://obieg.pl/wydarzenie/4476#2 (3 czerwca 2013).

11 Ł. Ronduda, *Krytyka instytucjonalna w strategiach polskich artystów współczesnych na przykładzie wystawy „wybory.pl" Artura Zmijewskiego i Pawła Althamera*, tekst dostępny on-line, http://obieg.pl/wydarzenie/4476#2 (3 czerwca 2013).

Podczas dyskusji dotyczącej partycypacji, która odbyła się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Artur Żmijewski jasno sformułował swoją krytykę dotychczasowego funkcjonowania sztuki jako instancji wspierającej społeczeństwo. Powiedział tam między innymi: „Tego właśnie mi brakuje: żeby scena sztuki była ekwiwalentem pejzażu ideologicznego, jaki mamy w polityce. […] Sztuka stała się takim Gandhim naszego czasu – trzeba bronić społeczeństwa"[12]. Niestety, nikt nie zadał mu pytania, po co właściwie sztuka miałaby reprodukować strukturę społeczeństwa oraz, co może ważniejsze, czy faktycznie jest tak, jak mówi, czy też raczej sztuka właśnie lepiej niż jakakolwiek inna dziedzina kultury trafnie oddaje społeczne podziały i różnice ideologiczne... Żmijewski dał też w tej rozmowie wyraz fascynacji twórczością Santiago Sierry oraz w ogóle możliwością zła w sztuce. Stwierdził między innymi:

> *Wydaje mi się, że słabość sztuki polega między innymi na tym, że wszystkie artystyczne działania, choćby skrajnie niegodziwe, są interpretowane w ten sposób, że ich ostatecznym horyzontem jest jednak czynienie dobra […]. A przecież nie jest wykluczone, że Santiago Sierra mówi wprost, otwartym tekstem. Może jego działania reprezentują jego twarde poglądy na to, jak kapitalizm powinien traktować ludzi*[13].

Trudno nie widzieć tu wyraźnej paraleli między zainteresowaniami Żmijewskiego, w późniejszych pracach wielokrotnie zrealizowanymi, a klasyczną postawą pisarza romantycznego, który – jak pisze Piwińska w studium o biografii romantycznej – nie mógł posłużyć się bohaterem dobrym:

> *Romantyczne „ja" miało swoje rachunki ze światem, które mógł przeprowadzić tylko zły bohater, potwór, nihilista, Kain i Maldoror [...]. Inaczej mówiąc, autor romantyczny nie mógł osądzać świata z punktu widzenia bohatera pozytywnego, bo pozytywny byłby w jakiejś zgodzie ze światem, a chodziło o to, żeby ukazać właśnie ostateczną niezgodę między „ja" a rzeczywistością*[14].

Jak będę się starała tu pokazać, to, co w przestrzeni historii literatury wydawać się może jedynie zamierzchłą przeszłością, rozkwita w najlepsze w pracowniach współczesnej sztuki awangardowej. Artyści, którzy stają przeciw wszystkim, testują wszelkie granice, to dziś najbardziej rozchwytywani twórcy. Mam wrażenie, że właśnie wtedy, gdy artysta w pełni utożsamia się z szamańską czy kapłańską figurą mistrza, projekty partycypacyjne muszą okazać się co najmniej dziwne – deklarowany współudział ujawnia się w nich jako pełne podporządkowanie czy manipulacja, zaś powstała w wyniku projektu wspólnota jest przede wszystkim toksyczna, reprodukując standardowe sytuacje wykluczenia, poniżenia i niechęci.
Niewykluczone, że właśnie słowa Żmijewskiego zainspirowały Bishop do rewizji powszechnego przekonania o „emancypacyjnym" charakterze sztuki partycypacji, jaką zaproponowała ona w *Artificial Hells*. Z pewnością jednak

12 A. Żmijewski w dyskusji *Partycypacja*, [w:] *1968-1989. Momenty zwrotne...*, s. 396.
13 Tamże.
14 M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2005, s. 248.

stanowią one wyrazistą deklarację woli wyjątkowości, zaznaczenia własnej oryginalności i inności przez artystę, oryginalności, która nie ma jakiejś szerszej politycznej agendy i jest rozumiana jako ściśle indywidualny wyraz niezgody na unifikację środowiska sztuki, jaką Żmijewski zdiagnozował w odniesieniu do współczesności. Bishop nazywa niektóre projekty sztuki partycypacyjnej wprost – „społecznym sadyzmem, który został wyrażony *explicite*"[15].

Uważam, że właśnie w świetle tych deklaracji Żmijewskiego warto czytać projekt *wybory.pl* – nie tyle jako zaproszenie artystów i artystek z „Kowalni" do wspólnej sentymentalnej podróży, ale raczej jako ćwiczenie z oporu wobec instytucji, która w jakimś wcześniejszym momencie (recepcja *Powtórzenia* w „Obiegu", jak twierdzi Ronduda) niesprawiedliwie odniosła się do artysty. Jak deklaruje Żmijewski w przytaczanej tu już rozmowie: „CSW zostało zgwałcone, ponieważ stawka CSW była inna niż nasza"; projekt ten miał być dla niego i dla Althamera „laboratorium, w którym próbowaliśmy wypracować nowe narzędzia działania"[16]. Interesujące, że do podsumowania relacji z instytucją użyta została właśnie kategoria „gwałtu". Elementem tego „gwałtu na instytucji" jest w moim przekonaniu również sekwencja filmu Żmijewskiego, w której odbywa się dyskusja z pracownicą muzeum, jedną z „pań" pilnujących prac. Scena ta przytoczona została również przez Bishop, niemniej komentarz tej autorki dotyczył wyłącznie kontrastu między entuzjazmem dziecka – córki Althamera – która przeżywa wystawę i dotyka obiektów, budząc tym autorytarnego demona w pilnującej prac kobiecie. Jest w moim przekonaniu niebywałe, że film w ogóle nie podejmuje dyskusji z decydentami muzeum, niejako wyżywając gniew i niezgodę artystów na drętwy schemat udostępniania ekspozycji na szeregowej pracownicy galerii.

Ten fragment filmu jest dla mnie szczególnie ważny przy analizie przejścia od sztuki krytycznej do ideału romantycznego. O ile wcześniej obiektami krytyki artystów faktycznie były mechanizmy systemowe, zwłaszcza opresyjna władza państwowa (wojsko, faszyzm) czy hierarchie płci (rodzina, kościół), i była to faktycznie krytyka może nie tyle systemowa, co celnie odsłaniająca system relacji władzy, o tyle dziś mam wrażenie, że możemy raczej mówić o krytyce „asystemowej", w której nie tylko brakuje intencji krytyki społecznych norm w ich złożoności, ale też nie udaje się takiej krytyki dokonać rozpoznaniem jedynie intuicyjnym. W związku z tym powstają prace, które – niczym omówiona wyżej scena w filmie *wybory.pl* – zwracają uwagę na zjawiska stanowiące część znacznie większej całości, lokując przy tym odpowiedzialność za całość w zaledwie drobnej części źle działającego systemu – tu byłaby to właśnie pilnująca prac „pani". W innych pracach Żmijewskiego mechanizm ten zostaje powtórzony – całe zło Holocaustu zostaje przypisane Józefowi Tarnawie, cała głupota i nienawiść ruchów społecznych jest atrybuowana poszczególnym grupkom zaproszonym przez Żmijewskiego do działania pt. *Oni*.

15 C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London–New York 2012; wersja dla czytnika Kindle, loc. 2244.
16 Tamże, s. 393.

Analizując zjawisko sztuki partycypacyjnej w książce *Artificial Hells*, Bishop zwraca uwagę między innymi na nagminne wykorzystywanie i poniżanie widzów. Artyści, tacy jak Sierra, Żmijewski czy najbardziej chyba przez nią krytykowany Argentyńczyk Oscar Masotta, który w drugiej połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku wykonał szereg działań z udziałem publiczności, w których obrażanie jej i ośmieszanie stanowiły element integralny, są w przekonaniu Bishop częścią szerszej konstelacji twórców próbujących wybić publiczność z otępiałego udziału w spektaklu dominującej ideologii[17]. Diagnozowany przez nią sadyzm tych projektów zostaje zinterpretowany jako element nachalnego dydaktyzmu sztuki o inspiracji lewicowej. Mam wrażenie, że jest to opinia możliwa do utrzymania tylko przy założeniu krytycznej intencji tych twórców, ich społecznego zaangażowania. Tymczasem jeśli zinterpretujemy ich jako twórców dążących przede wszystkim do wykonywania społecznych eksperymentów, w których narracja lewicowa może ułatwić werbowanie uczestników działań albo wręcz stanowić element wyszydzany czy kontestowany w imię romantycznie pojętej autonomii oderwanego od społeczeństwa twórcy, interpretacja Bishop utraci spójność, co więcej – okaże się, że budując wspólny mianownik dla, jak sama ich nazwała, „sadystów" oraz „edukatorów" i innych twórców posługujących się figurą uczestnictwa, autorka źle rozpoznała polityczne stawki znacznej części analizowanych przez siebie artystów[18].
Podobne do dokonań Masotty działania partycypacyjne miały skądinąd miejsce w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych, i interesujące może się wydać charakterystyczne zerwanie z formą partycypacyjną po 1968 roku. W krytyce tych działań Bishop podejmuje wątki nakreślone przez Jacques'a Rancière'a – krytykę przekonania o kapłańskim charakterze artysty, który oświeca publiczność, krytykę debordowskiej figury spektaklu, w której oświecony narrator demaskuje przed niespodziewającą się niczego, bierną masą odbiorców tajne struktury kapitalizmu, etc. Podobnie jak Rancière, również Bishop domaga się uznania politycznego sprawstwa publiczności, niemniej kieruje to roszczenie do sztuki uczestniczącej, w której deklaracja otwartości, wspólnoty i współudziału zostaje zaprzepaszczona we wzmacniających wyższą pozycję artysty strukturalnych założeniach wielu takich działań. Analizując projekt *wybory.pl*, Bishop wskazuje na napięcie między Beuysowskim zaproszeniem formułowanym przez Althamera do uczestników i uczestniczek projektu, by „stali się artystami", i destrukcyjnymi tendencjami Żmijewskiego, wyrażającymi się między innymi w podpalaniu prac innych osób. To pęknięcie wydaje mi się interesujące, ponieważ dobrze oddaje dwie wskazane między innymi przez Rancière'a tendencje w sztuce, zarysowane już w klasycznych tekstach z obszaru estetyki dziewiętnastowiecznej: tendencję do

17 Por. C. Bishop, *Artificial Hells…*, loc. 2231.
18 Ten wspólny mianownik działań opartych na zupełnie różnych w moim przekonaniu założeniach pojawia się skądinąd przede wszystkim we wprowadzeniu i konkluzjach książki *Artificial Hells*. Zawarte w nich analizy poszczególnych nurtów sztuki partycypacyjnej są z pewnością bardzo wnikliwe i rozbudowane historycznie i geograficznie, natomiast wiodąca teza książki wydaje się rozpadać właśnie w związku z nieuprawnionym, jak sądzę, założeniem, że Sierra czy Żmijewski chcą kogokolwiek czegokolwiek uczyć. Zob. tamże (zwłaszcza fragment *Conclusions*).

zniesienia sztuki w życiu, zmierzającą do estetycznej utopii, oraz wolę zniesienia życia w sztuce, skutkującą zainteresowaniem kategorią wzniosłości[19]. Obie tendencje są oczywiście związane z romantyzmem.

Dyskusja zorganizowana przez MSN wokół kwestii partycypacji miała co prawda miejsce dopiero trzy lata po akcji *wybory.pl*, niemniej – przyniosła istotne rozstrzygnięcia w zakresie tego, czym jest partycypacja[20]. Rozmowę otworzyła Joanna Mytkowska, która bezproblemowo odczytała projekt *wybory.pl* jako partycypacyjny, chyba w związku z tym, że rozwijał się on niejako przez pączkowanie – najpierw dwóch zaproszonych przez CSW artystów postanowiło rozszerzyć swoje działanie o innych uczestników i uczestniczki seminarium prof. Grzegorza Kowalskiego, skutecznie rozbijając plany galerii i narażając ją na nieoczekiwane pojawienie się w roli uczestników wystawy osób, które czasem w ogóle nie zajmują się sztuką, inne funkcjonują nie w jej centrum, jak Żmijewski czy Althamer, tylko na jej marginesach, jeszcze inne zaś – choć są popularne i działają w obiegu artystycznym, nie zostały akurat do tej wystawy zaproszone. Poszerzając krąg zaproszonych artystów o kilkanaście osób, Żmijewski i Althamer zwrócili uwagę na ekskluzywność galerii i samej sytuacji udziału w projekcie zatytułowanym *W samym centrum uwagi*. W kolejnych ruchach do działania zaproszone zostały przedszkolaki, uczestnicy pracowni ceramicznej i wreszcie ogół zwiedzających, dla których zbudowano schody po zewnętrznej stronie budynku, dzięki czemu mogli oni przez okno bezpośrednio wchodzić do przestrzeni tej wersji „Kowalni".

W zasadzie żaden z biorących udział w debacie w MSN rozmówców nie zaprzecza interpretacji tego projektu jako partycypacyjnego, choć z pewnością nie tak ujmowali go np. kuratorzy z CSW[21]. W dyskusji przypomniane zostały wcześniejsze wydarzenia polegające na łączeniu nadużyć i partycypacji, jak choćby działanie Włodzimierza Borowskiego *Pokaz synkretyczny* z 1966 roku, które polegało – jak opowiadała Anka Ptaszkowska – na złośliwym oświetlaniu widzów, niepokojeniu ich i wytrącaniu z równowagi. W 1969 roku Tadeusz Kantor obwieścił, że „zrywa z partycypacją", i w tym samym roku działania Oskara Hansena z formą otwartą przeniosły się do galerii Repassage i odbywały się już w kręgu przyjaciół. Jak stwierdził w dyskusji w MSN Grzegorz Kowalski, rok 1968 był momentem, gdy stracił on wiarę w możliwość sensownego działania w państwowym socjalizmie i przeszedł do opozycji. Warto, jak sądzę, przypomnieć o tych zmaganiach z partycypacją oraz jej historycznych komplikacjach i kontekstach. Nie bez powodu, mam wrażenie, *wybory.pl* miały miejsce właśnie w 2005 roku. Nieznośna natarczywość komunikatów i deklaracji politycznych, przedwyborczych kampanii, lansów i turniejów, mogła również stanowić powód, dla którego Żmijewski wycofał się w zacisze galerii.

19 Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

20 Dyskusja została opublikowana w tomie: *1968-1989. Momenty zwrotne...* Wzięli w niej udział: J. Mytkowska, P. Piotrowski, A. Ptaszkowska, A. Żmijewski, K. Sienkiewicz, M. Raczyńska, G. Kowalski, C. Bishop.

21 Zob. teksty A. Mazura, Ł. Rondudy oraz S. Szabłowskiego, zebrane razem na portalu Obieg.pl, tekst dostępny on-line: http://obieg.pl/wydarzenie/4476#2 (3 czerwca 2013).

O wtargnięciu populizmu do przestrzeni projektu *wybory.pl* wspomina Mytkowska, która zwraca uwagę na plakat przedstawiający Donalda Tuska w stroju nazisty, który nieoczekiwanie pojawił się w przestrzeni pracy „Kowalni" w CSW. Stwierdziła ona, że w związku z pojawieniem się tego plakatu: „Efektywność partycypacji jako narzędzia została wystawiona na próbę [...]"[22]. Choć dodała później, że sam projekt *wybory.pl* jest świetnym punktem wyjścia do dyskusji o partycypacji, mam wrażenie, że dokonana przez nią jednoznaczna negacja politycznego populizmu, który uwyraźnił się wtedy w Polsce, stanowi dokładne zaprzeczenie tego, co czyni ów projekt naprawdę interesującym – negację prawdziwego politycznego konfliktu, który tak bardzo interesuje między innymi Chantal Mouffe, ale też samego Żmijewskiego. Jak stwierdza Mouffe w tekście poświęconym przestrzeni publicznej:

> *Według typowego, liberalnego rozumienia pluralizmu, żyjemy w świecie, w którym jest wprawdzie wiele wartości i punktów widzenia, i – z powodu naszych empirycznych ograniczeń – nigdy nie będziemy w stanie ich wszystkich przyswoić, lecz razem tworzą one harmonijną i bezkonfliktową całość*[23].

Mam wrażenie, że sposób, w jaki Mytkowska i Kowalski odnieśli się do wtargnięcia populizmu na polską scenę polityczną, ale również bezpośrednio do działania artystek i artystów w ramach projektu *wybory.pl*, wywodzi się dokładnie z krytykowanej przez Mouffe „polityki konsensu". Kowalski bardziej konkretnie opisuje swoją niezgodę na wspomniany wcześniej plakat: „Ja generalnie jestem za konfliktem. Tylko trzeba widzieć jego cel. Nie może to być konflikt dla konfliktu"[24]. Mam wrażenie, że w tej deklaracji zawiera się zgoda na spór w ramach ustalonych wcześniej reguł. Czegoś zupełnie innego wydają się bronić zarówno Mouffe, jak i autor książki *La Mesentente*, Rancière oraz Piotr Piotrowski, który również zabierając głos w sprawie nieszczęsnego plakatu, wskazał na pułapki pozornie otwartych sytuacji artystycznych, na konieczność rewidowania przyjętych założeń i na rolę sztuki w renegocjowaniu ustalonego zbioru zasad.
W krótkiej wypowiedzi Piotrowskiego pisuar Duchampa funkcjonuje jako przykład takiego aktu niezgody na instytucjonalne reguły, który jest zarazem formą renegocjacji ustalonego kontraktu[25]. Piotrowski upomina się o niezgodę tak w omawianej tu przeze mnie dyskusji, jak i w innych tekstach, gdzie akcentuje rolę sztuki jako przestrzeni renegocjowania społecznych znaczeń. Jest w tym dość bezkompromisowy – najlepszym tego przykładem jest oczywiście zaproszenie przez niego do współpracy queerowego teoretyka sztuki i kuratora Pawła Leszkowicza oraz wspólna organizacja wystawy *Ars Homoerotica* w Muzeum Narodowym, po której Piotrowski przestał być dyrektorem tej placówki. Warto może zaznaczyć, że polska sztuka podejmująca temat homoseksualności jest notorycznie postrzegana jako konfliktowa i stanowi nieustanne zarzewie sporu,

22 J. Mytkowska w dyskusji o partycypacji, w: *1968-1989. Momenty zwrotne...*, s. 389.
23 Ch. Mouffe, *Antagonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, [w:] *K. Wodiczko. Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.
24 G. Kowalski w rozmowie o partycypacji, w: *1968-1989. Momenty zwrotne...*, s. 396.
25 P. Piotrowski, tamże, s. 395.

nawet gdy projekty wystaw są w swej wymowie koncyliacyjne, jak we wspólnym projekcie Leszkowicza i jego partnera, Tomka Kitlińskiego, którzy przygotowali wystawę *Miłość i demokracja* pokazaną w CSW „Łaźnia" w Gdańsku oraz książkę o tym samym tytule.
W kontekście sztuki gejowskiej i *queer* jako typowy romantyczny bohater jawi się Karol Radziszewski, który ostatnio zwrócił uwagę na kwestię wyborów osobistych i biograficznych w bardzo interesującym filmie dokumentalnym *America is not ready for this*, wyjściowo stanowiącym formę namysłu nad biografią Natalii LL, a zwłaszcza jej nowojorskim epizodem, ale rozwiniętym ostatecznie do postaci refleksji nad nowatorstwem, sztuką awangardową i jej złożonymi relacjami z feminizmem; nad tym wreszcie, czy artystka z kraju peryferyjnego musi znaleźć się w centrum, by spełnić swoje powołanie. Biografia Natalii Lach-Lachowicz jest tu tylko punktem wyjścia do szerszego tematu uczestnictwa w świecie sztuki. Artystka, pokazana w swoim domu pod Wrocławiem, jest jakby spełnieniem lekko ironicznych słów Piwińskiej, która w książce *Złe wychowanie* pisze:

> *Romantyk pochodzi z prowincji. Socjologicznie i lirycznie. Ma na prowincji dom rodzinny, przyjaciela, ruiny zamku, ballady i romanse, tam słucha ostatniego barda, brata się z ludem, patrzy w serce [...], a wreszcie z prowincji ucieka. Do stolicy, gdzie nadal jest tym, który pochodzi z prowincji*[26].

Natalia LL staje się w filmie Radziszewskiego swoistą matrycą jego własnych zainteresowań, planów i wątpliwości. Mówiąc o jej perypetiach w Nowym Jorku, prowadząc drobiazgowe śledztwo w sprawie tego, czy faktycznie w 1978 roku Ameryka była gotowa na prowokacyjną, erotyczną i feministyczną sztukę Natalii LL, artysta wchodzi w złożone uniwersum sprzecznych strategii budowania własnej biografii, pośrednio podejmując również analizę mechanizmów rynku sztuki, zaproszeń i wykluczeń, jakie są tego świata integralną częścią. Zadaje także pytania o to, czy faktycznie najważniejsza jest sztuka, jak wyraźnie stwierdza w jego dokumencie Marina Abramović, która tłumaczy (skądinąd wyglądając przy tym jak królowa; jej postawa i sposób mówienia, a właściwie przemawiania do młodego polskiego artysty odsłaniają wszystkie paradoksy autorytetu, który doprowadził do szczęścia starannie wypracowanego w ramach systemu kapitalistycznej wymiany – więc szczęścia zasłużonego, które – jak trafnie zauważył Agamben w *Profanacjach,* nie jest żadnym szczęściem, bo prawdziwe szczęście jest przecież niezasłużone i nie-wypracowane[27]), że dla sztuki należy poświęcić absolutnie wszystko i autorytatywnie stwierdza, że Natalia LL powinna była w Nowym Jorku zostać. Plotkarski wymiar dokumentu Radziszewskiego, nieco irytujący w początkowych sekwencjach filmu, zostaje w wielogłosie odpytywanych z roli sztuki, feminizmu, rynku i wykluczenia postaci zmieniony w barwne widowisko o budowaniu kariery, tworzeniu własnej biografii, o wyborach wreszcie. Postanowiłam wspomnieć o tej pracy między innymi właśnie dlatego, że

26 M. Piwińska, *Złe wychowanie*..., s. 43.
27 Zob. G. Agamben, *Profanacje,* przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 31.

rzuca ona inne światło na kwestię „wyborów", pozwalając szukać budowania podmiotowości artystek i artystów w instytucjach w sposób inny niż „gwałcenie CSW". Wolna od maczystowskiego uwiedzenia praca Radziszewskiego odwraca też tradycyjne relacje płci – przez blisko godzinę słuchamy o wybitnych kobietach i uczestniczymy w dyskusji o tym, jak świat sztuki traktuje kobiety i szerzej, sztukę feministyczną. W kilku wypowiedziach Abramowić, Douglasa Crimpa, Carolee Schneeman, nowojorskich galerników i samej Natalii LL dowiadujemy się mniej więcej tyle o mechanizmach instytucjonalnej selekcji, co z trwającej blisko miesiąc akcji Żmijewskiego i Althamera w CSW.

Jest wiele kwestii, które w *wyborach.pl* zostały wyartykułowane mocno, jednoznacznie i po raz pierwszy. Jedna z nich to kwestia „złych intencji" artysty, pominięta, mam wrażenie, w pierwszych interpretacjach tej pracy, oraz problem, który staram się tu sygnalizować jako „romantyczny model artysty", ściśle związany z faustowską wolą „czynienia zła". Całość każe niewątpliwie zapytać o zasady i reguły tworzenia sztuki, o tak wychwalaną w dobie neoliberalizmu produktywność oraz o rentowność sektora sztuki, o którą w 2009 roku tak bardzo upominali się reformatorzy kultury z Jerzym Hausnerem na czele. Wręcz wielopoziomowo antyrynkowa wymowa *wyborów.pl* stanowi w moim przekonaniu najbardziej interesujący element tej pracy. Sporo zawdzięcza on skądinąd zapraszaniu do wystawy rozmaitych grup „kiedyś artystów", „jeszcze nie artystów", „artystów nieuznanych", „artystów możliwych" oraz „artystów nieprawdopodobnych". Zaproponowana w tym projekcie gra z figurą kulturowego „uznania" artysty za godnego prezentacji w galerii pozwalała, mam wrażenie, budować momenty serdeczności, współpracy i buntu, niezwykle inspirujące i tworzące z tego działania prawdziwy monument krytyki instytucjonalnej. Sama intencja przynajmniej jednego z inicjujących ten projekt artystów, zwięźle przytoczona w cytowanej już frazie „zgwałciliśmy CSW", nie wykluczyła najwyraźniej możliwości sensownego twórczego działania.

W dyskusji wokół sztuki partycypacji, którą obficie analizowałam powyżej, pojawiła się także dość oczywista magiczna formuła dotycząca tego, że opór instytucji jest konieczny, bo jak instytucja się na wszystko zgadza, to nic nie ma sensu. To ugruntowanie sensu sztuki w oporze instytucjonalnym stanowi dla mnie fatalny przykład redukcjonizmu i wydaje mi się, że już nawet analiza omawianego tu projektu przeczy takiemu stanowisku, zwłaszcza że w filmie dokumentującym te wydarzenia w ogóle nie mamy do czynienia z oporem instytucji, może raczej z małym „oporkiem" kobiety pilnującej wystawionych w muzeum prac. Mam wrażenie, że akurat w tym projekcie opór instytucji był słaby, negocjowalny i nie on generował sens działania podjętego przez Żmijewskiego i Althamera, lecz ich własna determinacja i pomysłowość w twórczym przekształcaniu kierowanej określonymi regułami placówki.

Ciekawym przykładem działania artystycznego, które odbyło się przy niemal zerowym oporze instytucji, jest projekt *Orgia*, zainicjowany przez Romana Dziadkiewicza w krakowskim Bunkrze Sztuki na początku grudnia 2012 roku. Działanie, do którego zaproszone zostały osoby uczestniczące w odbywającej

się w tym czasie konferencji poświęconej krytyce społecznej, ekonomii i afektowi, a także postronni przechodnie, stanowiło próbę zaproszenia do tańca, do ekspresji pragnienia i afektu w sytuacji zorganizowanej przez artystę i Ensemble „bezpiecznej przestrzeni" muzeum i grupowej pracy z ciałem. Działanie to budziło od początku liczne wątpliwości niepowiązanych z Bunkrem Sztuki kuratorów i krytyków sztuki, którzy – twierdząc autorytatywnie, że jest to działanie pozbawione strony formalnej – w ogóle nie chcieli uznać możliwości podjęcia go w instytucji sztuki. Tymczasem formalne zaplecze tego działania oczywiście istniało, były nim między innymi działania Adrian Piper w ramach jej performensu dotyczącego tańca (*Funk Lessons* z 1983 roku), inne prace tej artystki podejmujące problem rasy i wykluczenia, teksty autorek z nurtu czarnego feminizmu, w tym monografia Angeli Davis poświęcona czarnym piosenkarkom bluesowym[28], oraz działania sytuacjonistów i historia *performance art*, która, jako obszar sztuki, w którym jako główne narzędzie potraktowane zostaje ciało, dostarcza oczywiście legitymizacji praktyce uwspólniającej doświadczenie indywidualnego działania na szersze, w tym również niezajmujące się profesjonalnie sztuką kręgi. To, co w moim przekonaniu najbardziej interesujące w tym projekcie, ma przede wszystkim związek z połączeniem działania indywidualnego z kolektywnym oraz budowaniem alternatywnej wspólnoty uczącej się, rozwijającej i wspierającej w obszarze uwikłanego w ścisłe reguły formalne muzeum. Jak już wspomniałam, w działaniu tym opór instytucji nie odegrał prawie żadnej roli. Pojawiał się raczej jako podskórne krytyki w środowisku artystycznym, w postaci plotek, a nie publicznie wyrażonych wątpliwości. Nie odebrało to poczucia sensu uczestnikom całej akcji, co więcej – pojawiła się kolejna wersja tego projektu.

Nieco inaczej było podczas innego działania podjętego przez Romana Dziadkiewicza również w sposób kolektywny, z udziałem Ensemble oraz przypadkowych zwiedzających. Wieloczłonowe działanie na „Wyspie", w Parku Krakowskim w czerwcu 2012 roku, zorganizowane w ramach festiwalu Artboom w Krakowie, napotykało opór organizatorów festiwalu, policji, straży miejskiej oraz niektórych przechodniów i okolicznych mieszkańców. Sympatyczna formuła kilkudniowej „okupacji" wysepki na parkowej sadzawce w pełni realizowała oczywiście romantyczną ideę powrotu do natury, podsumowaną przez Piwińską następująco: „Nieszczęśliwy Robinson, który wciąż nie może znaleźć swojej wyspy. To romantyk w poszukiwaniu «wolnej okolicy». Człowiek, który zdziczał od nadmiaru cywilizacji, nie chciał już się godzić na sentymentalne półśrodki [...]"[29]. Dziadkiewicz wymyka się jednak pułapce romantycznego indywidualizmu, ponieważ w obu wspomnianych tu projektach oraz kilku kolejnych poszukuje raczej nowej formuły kolektywności. Jest w tym oczywiście również nuta wyniesionej z romantyzmu wizji utopii, ale jest też ogromna wiedza i wola przepracowania niechlubnych doświadczeń wcześniejszych rewolucji seksualnych.

28 A. Davis, *Blues Legacies and Black Feminism*, Vintage Books, New York 1999.
29 M. Piwińska, *Złe wychowanie*, s. 101.

Budowa tego typu społeczności czy kolektywności wymaga potraktowania serio różnicy między bierną, receptywną formułą odbioru a zaangażowaniem. Jak starała się pokazać Patricia Reed w bardzo interesującym tekście dotyczącym słuchania, nie tylko w sztuce, ale nawet podczas naukowych konferencji publiczność jest elementem kluczowym[30]. Rancière sformułował to mocniej w odniesieniu do twórczości Guy Deborda, zwłaszcza do jego filmów; zwrócił uwagę na wszechobecność narratora, który mentorskim tonem poucza widzów o złożoności kapitalistycznej reprodukcji spektaklu, w której nie ma miejsca nie tylko na opór, gdyż każda jego forma jest niemal automatycznie kooptowana przez opresywny system, ale również na inne głosy krytyki, gdyż istnieje jedna słuszna krytyka i jest nią ta, która przemawia do nas z ekranu. Spacyfikowanie widza hegemonicznym głosem krytyka i utrwalenie w pozycji podległości stanowi, zdaniem Rancière'a, formę reprodukcji opresji, wspierającą deterministyczny schemat wszechpotężnego opresora i biernie znoszącej go masy[31]. Tymczasem autora *Estetyki jako polityki* oczywiście interesuje lud w jego politycznym sprawstwie, lud, który – stanowiąc „wielość", jak stwierdzają Negri z Hardtem – generuje również własne strategie edukacji, współpracy i oporu. Jak autorytatywnie orzeka Rancière w *Le Spectateur Emancipé*, „twierdzenie, że tradycja społecznej i kulturowej krytyki uległa wyczerpaniu, jest zatem fałszywe"[32].

Poglądy Rancière'a na publiczność oraz budowana przez niego krytyka strategii artystycznych, które petryfikują ją w roli i pozycji biernego, niesamodzielnego odbiorcy, są oczywiście ugruntowane tak w jego podejściu do społecznej reprodukcji przywileju, jak i w rozwijanym przezeń sposobie definiowania demokracji. Pierwsza z tych kwestii omówiona jest przede wszystkim w pracach, w których dyskutuje on z Bourdieu, natomiast drugą zajmuje się w pracach o demokracji, z książkami *La Mesentente* oraz *Nienawiść do demokracji* na czele[33]. Dla Rancière'a demokracja to władza ludu, czyli tych, którzy nie mają żadnych podstaw do jej sprawowania. Jest ona założeniem równości, „nie pozwala, by polityka zmieniła się po prostu w policję"[34]. Budzi wściekłość, ponieważ jest zawsze formą kontestacji ustalonych hierarchii; w przekonaniu Rancière'a demokracja zawsze posiada element anarchiczny. Jak czytamy w udzielonym przezeń wywiadzie:

> *Skandal demokracji jest już zauważalny u Platona. Dla dobrze urodzonych Ateńczyków rządy niezidentyfikowanego podmiotu są niedopuszczalne. Jednakże demokracja pojawia się również jako skandal teoretyczny: jako rządy przypadku, negacja całej prawomocności podtrzymującej sprawowanie rządów*[35].

30 Zob. P. Reed, *Niemierzalna praca (albo praca słuchania),* przeł. K. Szadkowski, [w:] *Wieczna radość…*
31 Zob. J. Rancière, *The Emancipated Spectator,* przeł. G. Elliott, Verso, London 2009.
32 Tamże, s. 41.
33 Zob. J. Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres,* Librairie Artheme Fayard, Paris 1983. Problem ten omawiam w książce *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne formy upolitycznienia kultury,* Korporacja Ha!Art, Kraków 2013 (w przygotowaniu).
34 J. Rancière, *Antydemokratyczne demokracje,* [w:] *Co dalej z demokracją?,* red. E. Hazan, przeł. M. Kowalska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 109.
35 Tegoż, *Nigdy nie miałem potrzeby wyjaśnić robotnikowi, czym jest wyzysk,* „Nowa Krytyka" 2011 nr 26/27, s. 419.

W świetle tych wypowiedzi nietrudno zauważyć, że omawiane przeze mnie wcześniej przykłady sztuki partycypacji być może niosą ze sobą momenty romantycznych uniesień czy egzaltacji albo represyjne strategie przywództwa czy kontestacji, niemniej czasem udaje się im zarazem zrealizować przynajmniej chwilowo „rządy niezidentyfikowanego podmiotu" lub uwypuklić jego społeczne wykluczenie. W tym sensie mogą zostać uznane za laboratoria demokracji nawet wtedy, gdy nie generują konkretnej formuły współpracy.
Problemem sztuki partycypacyjnej wydaje mi się w związku z tym nie tyle krytykowany przez Bishop dydaktyzm czy lekceważenie uczestników, co raczej dość miejscami nieznośne powielanie i wzmacnianie społecznego rozproszenia oraz interpretowanie go jako koronnego dowodu niemożliwości budowania demokratycznej wspólnoty. Projekty partycypacyjne są zazwyczaj nastawione na ekspresję jednostek w zbiorowości i stanowią przestrzeń czy laboratorium różnicy. Tymczasem demokratyczna wspólnota posiada, jak sama nazwa wskazuje, dwa elementy, które z perspektywy liberalnej czy konserwatywnej z pewnością wydają się sprzeczne, natomiast w polityce lewicowej są zazwyczaj postrzegane albo jako paradoks, albo jako naturalny związek. Polityka marksistowska, traktowana skądinąd przez Rancière'a jako jedna z kluczowych form ucieczki od polityki, jako „metapolityka", w której różnica i niezgoda zostają spacyfikowane jako pozorne, próbuje nadać demokratycznej wspólnocie sens i znaczenie, którego trudno byłoby szukać tak w „archepolityce", jak i „parapolityce". Niewykluczone, że również kategoria „niezgody" akcentowana przez Rancière'a ostatecznie okazuje się niewystarczająca do opisu tego, co wydarza się w projektach partycypacyjnych, którym udaje się wytworzyć lub wzmocnić demokratyczną postać kolektywności. Świetnie sprawdza się ona jako element dyskursu krytycznego, natomiast nie pozwala budować materialistycznie zorientowanej analizy społecznych realizacji polityki ani odróżnić projektów partycypacyjnych, które wykształciły nowe strategie politycznego sprawstwa, od takich, w których po prostu powtórzone zostały mechanizmy konfliktów społecznych i opresji czy wykluczeń.
Z tej pułapki nieodróżnialności próbują wychodzić autorki i autorzy zajmujący się teoriami afektu, którzy – jak Eve Kosofsky-Sedgwick czy Sara Ahmed – śledzą kulturową politykę emocji i starają się budować fenomenologię *queer*. Inną strategię przyjmują teoretyczki kulturowej subwersji, które – jak Judith Butler czy Jack/Judith Halberstam zajmują się politycznymi skutkami generowanymi przez performatywne, częściowo nieuświadomione powtórzenia kulturowych norm, przynoszące skutki odmienne od normy. Jeszcze inną drogę wskazują teoretyczki tożsamości hybrydycznych, które, jak Donna Haraway, wskazują możliwości taktycznych sojuszy i tworzenia oraz wykorzystywania sieci łączących podmiotowości o sprzecznych celach i niejednoznacznych agendach. Wydaje mi się, że tak w kontekście sztuki, jak i w obszarze polityki są to propozycje znacznie mniej ryzykowne niż próby budowania spójnej konceptualnej matrycy idealistycznie rozumianej wspólnotowości wolnej od zakłóceń i zgrabnie realizującej zamierzoną agendę. Mam wrażenie, że tak w analizie konkretnych prac

artystycznych, jak i w tworzeniu projektów społecznych przemian pozostajemy skazani na przypadkowość, nieudolność oraz niespójność na linii projekt-wykonanie. Dzieje się tak również w obszarze projektów partycypacyjnych oraz ich analiz, które – jak przystało na sytuację laboratorium – generują także błędy, momentami bardzo interesujące. Polityczna sprawczość oraz nośność tych sytuacji wydaje się miejscami wykraczać poza ramy dominujących paradygmatów, jak dzieje się z pracami polskich artystów oraz ich „krytycznością" oraz z pracami podejmującymi kwestie partycypacji i ich ujmowaniem jako zawsze nastawionych na „pasywną, spektakularną konsumpcję"[36]. Do analizy takich sytuacji potrzebna jest jednak koncepcja estetyczna oparta na spójnej wizji politycznego sprawstwa, która nie wyklucza różnorodności form jego występowania.

IN-BETWEEN HATRED TO DEMOCRACY AND COOPERATION. PARTICIPATORY ART, ROMANTICISM AND POWER

In my article I see about the Jacquesa Rancière's and Claire Bishop's criticism of participatory art. I discuss tensions between democracy and community based on examples of practices by Roman Dziadkiewicz, Paweł Althamer and Artur Żmijewski I point out obscure results of participatory activities – new forms of community, radical empowerment of democracy and developing new forms of contestation of capitalist trade market. In the end I state that limiting analyses of the works only to their didactic, sadistic and manipulative qualities is a crucial shortcoming of their criticism.

36 C. Bishop, *Artificial Hells…*, loc. 5384.