



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

11

Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Partycypacja na peryferiach

autorka:

Agata Pyzik

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 11 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/343/651/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Partycypacja na peryferiach

Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przełożył Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015

Sztuczne piekła brytyjskiej historyczki sztuki Claire Bishop, rozprawa o szeroko pojmowanej sztuce partycypacji, to praca imponująca pod wieloma względami: obszerności, skali, staranności w odtworzeniu bogatego kontekstu historycznego, rozpiętości analiz historycznej awangardy i neoawangardy XX wieku, liczby analizowanych przykładów, wreszcie – odrzucenia strachu przed politycznością nie tylko przywoływanych prac, lecz także własnego języka. W tym manifestie i fresku historycznym zarazem autorka, mimo dręczących ją wątpliwości co do etycznego statusu i politycznej skuteczności opisywanych przykładów sztuki zaangażowanej, stara się ją jednak wybronić. Równocześnie szerokość perspektywy, ambicja ujęcia całości, pozwalająca Claire Bishop na omówienie zarówno masowych spektakli porewolucyjnej Rosji projektowanych przez artystów awangardowych lub strategii sytuacjonistów, jak i *Bitwy o Orgreave*, współczesnego dzieła *reenactment* Jeremy'ego Dellera, staje się zasadniczą trudnością tomu. Mimo historycznego uporządkowania analizowanych ruchów artystycznych rodzi się bowiem poczucie, że w nawale przykładów ginie siła argumentacji – która jest frapująca i warta uwagi, nawet w świetle współczesnych intensywnych sporów i publikacji na temat autonomii sztuki oraz miejsca artysty w społeczeństwie.

Okres najgorętszych sporów o sztukę partycypacyjną i politycznie zaangażowaną mamy już za sobą, jednak *Sztuczne piekła* pojawiają się w Polsce w doskonałym momencie. Dyskusja, zainaugurowana przez manifest *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego z 2007 roku¹, zaowocowała zadomowieniem się pojęcia



partycypacji w tekstach o sztuce (oraz w socjologicznych artykułach o mieście, architekturze i dizajnie), a także rosnącą popularnością pojęcia przestrzeni publicznej i miejskiej w Polsce, skutkującą popularyzacją „sztuki w przestrzeni publicznej”: od różowych Jelonków Luizy Marklowskiej i Hanny Kokczyńskiej i *Światłotrysku* Maurycego Gomulickiego (Fundacja Bęc Zmiana) przez *Pozdrowienia z Alei Jerozolimskich* i *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej (CSW Warszawa) aż do Parku Rzeźby na Bródnie czy, ostatecznie zdewastowanej przez mieszkańców, a przedstawiającej postać z warszawskiej Pragi, rzeźby *Pan Guma* Pawła Althamera (MSN w Warszawie). Partycypacją zajmują się zarówno małe NGO-sy, jak i państwowe instytucje sztuki, choć wciąż trudno uznać ją za zjawisko masowe i rozpoznawalne. Tego rodzaju działalności towarzyszy zawsze retoryka współpracy, ale także bezinteresownego daru i, mniej jawna, wiara w możliwość rewitalizacji społecznej. Prace te często stają w przestrzeniach deprywacji społecznej, biedy, wykluczenia, a umieszczanym w ich kontekście dziełom sztuki towarzyszy retoryka „pomocy” i „niesienia kaganka oświaty”. Być może stąd wynika oburzenie i niezrozumienie pojawiające się w mediach, gdy znajdujący się w trudnej sytuacji materialnej mieszkańcy niszczą ofiarowywaną im sztukę, jak choćby zniszczone po dwóch dniach reprodukcje arcydzieł malarstwa z Muzeum Narodowego, które **na murach kamienic warszawskiej Pragi wykleił francuski artysta Julien de Casabianca**. Jego praca wpisuje się w łatwe pomysły na „zwiększanie uczestnictwa w kulturze”, ignorowane są jednak przy tym trudne warunki życiowe lokalnych społeczności. Mimo że istnieją jakościowe różnice między sztuką partycypacyjną a sztuką publiczną, w polskich warunkach warto więc rozpatrywać je wspólnie.

Zjawisko sztuki partycypacyjnej dotarło do Polski stosunkowo późno, dobrych kilka lat po tym, gdy podobnych narzędzi zaczęto używać przy wdrażaniu projektów publicznych w Wielkiej Brytanii rządzonej pierwszy raz od kilkunastu lat przez Partię Pracy (1997–2010). Korzenie są jednak podobne. W obu przypadkach koniec zimnej wojny zbiegł się z tryumfem gospodarki neoliberalnej oraz kresem państwa opiekuńczego i przemysłu uznanego za przestarzały, a wraz z nim silnych wspólnot robotników. W Polsce wzbudziło to, by użyć określenia Piotra Piotrowskiego, charakterystyczną agorafilię artystów, spragnionych jawności, nieskrępowanego kontaktu z publicznością i satysfakcji czerpanej ze społecznego udzielania się. W Anglii sztuka partycypacyjna pojawia się w warunkach sprywatyzowanego i zdeindustrializowanego kraju, odziedziczonego po kilkunastu latach rządów

torysów Margaret Thatcher i Johna Majora, katastrofalnych dla tradycyjnej klasy ludowej. Wówczas, pod koniec lat 90., zwycięstwo laburzystów było kontynuacją ideologii thatcheryzmu – odtąd awans społeczny miał wyrażać się raczej w abstrakcyjnej „aspiracji” niż w przysługującym wszystkim państwie socjalnym. Sztuka stała się częścią aspiracyjnej maszyny. Napędzana w sferze kultury sukcesem Young British Artists i brit popu, Labour Party wydała wiele środków publicznych na budowanie nowych instytucji kultury, mających odtąd zajmować się wspieraniem sztuki nastawionej „prospołecznie”. Choć nie miała ona poprawić pogarszających się warunków materialnych zubożałych, pozbawionych zatrudnienia, prowincjonalnych obywateli, to przynajmniej miała pomóc im je zaakceptować. Tym paradoksem właśnie zajmuje się Claire Bishop, która od lat 90. towarzyszyła krytycznie wielu przykładom tak zwanej sztuki współpracy i performansu delegowanego (*delegated performance*) w Europie i na świecie i zauważyła dziwną korelację między znikaniem fordowskiego modelu pracy i państwa opiekuńczego a wzrostem popularności sztuki publicznej. W *Sztucznych pieklach* zadaje więc pytanie: jak traktować sztukę partycypacyjną, skoro została ona już dawno zinstrumentalizowana przez państwo kapitalistyczne, które bez względu na intencje artysty używa jej jako zasłony dymnej dla dalszego rozkładu społecznego?

Mimo że artyści niewątpliwie skorzystali na dematerializacji tradycyjnej pracy i przemysłu, pojawieniu się kapitału kognitywnego i przemysłów kreatywnych, sztuki wizualne nadal prześladowe widmo zaangażowanej społecznie awangardy. Manifest Żmijewskiego, oskarżający dawnych „towarzyszy broni” o konformizm, porzucenie politycznej skuteczności sztuki na rzecz jej autonomii, był interesujący między innymi dlatego, że stanowił dobitny dowód ostatecznego sukcesu tak zwanej sztuki krytycznej w Polsce, będącej odpowiednikiem opisywanych przez Claire Bishop „prospołecznych” działań za pomocą sztuki. Nie powinno nas już zaskakiwać, że neoliberalny system wykorzystuje atrakcyjne aspekty sztuki, używając idealizmu awangardy, by „radykałnym szykiem” legitymizować swoje działania. Z drugiej strony, namnożenie w ostatnich latach wśród artystów urodzonych w latach 70. i 80. malarstwa dekoracyjnego i piktorializmu każe uznać zmierzch „krytycznego” paradygmatu w polskiej sztuce, trwającego od lat 80. Jednym z najbardziej popularnych tematów dziś są za to rozważania na temat „rynku” sztuki: przez jednych pożądanego, przez innych (bardziej lewicowo nastawionych)

kontestowanego, przeciwstawiających optymizmowi realną sytuację prekarnego rynku pracy, dotyczącej również artystów.

Teoretyczne potyczki Claire Bishop ze zjawiskiem partycypacji zaczęły się od eseju *The Social Turn. Art Collaboration and Its Discontents*, opublikowanego w 2006 roku w „Artforum”², będącego słuszną polemiką z nadmuchiwanym długo przez globalny świat sztuki pojęciem „estetyki relacyjnej”³. Obok Jeremy'ego Dellera, zajmującego się porażką i politycznym unicestwieniem angielskiej klasy robotniczej, artystami dostarczającymi autorce najciekawszych argumentów byli właśnie pochodzący z postkomunistycznej rzeczywistości „krytyczni” Paweł Althamer i Artur Żmijewski. Inspirując się pismami o polityczności z kręgu tak zwanej nowej lewicy (między innymi Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua), Claire Bishop broniła sztuki partycypacyjnej i zwracała uwagę na zjawisko antagonizmu, uznawanego przez teoretyków demokracji radykalnej za podstawę społeczeństwa demokratycznego. Zdaniem Mouffe i Laclaua, a za nimi Bishop, dynamiczne społeczeństwo demokratyczne polega nie na braku konfliktów, ale na efektywnym wywoływaniu wciąż nowej debaty o własnym kształcie w wyniku umiejętnego wyciągania na wierzch istniejących antagonizmów. Do takiego działania zdolni są między innymi artyści.

W *Sztucznych piekłach* autorka kontynuuje przeciwstawienie sobie sztuki spełniającej prawidła estetyki relacyjnej – opartej według autorki na płytkim rozumieniu partycypacji, projektującej łatwą wspólnotę, tak naprawdę utwierdzającej niezwykle opresyjne, a nie dyskutowane, warunki ekonomiczno-społeczne – i sztuki partycypacji, uznającej przenikające społeczeństwo antagonizmy, lub wręcz je wywołującej (na linii artysta–uczestnicy projektu, artysta–publiczność oraz pomiędzy samymi artystami). Sztuka partycypacji jest więc niekoniecznie łatwa i przyjemna dla którejkolwiek z zaangażowanych stron. Aby odpowiedzieć na pytanie, jak mimo to ocalić jej siłę, Claire Bishop wskazuje na antagonizm, decydujący o sukcesie (tudzież porażce) niemal wszystkich awangardowych projektów sztuki radykalnej XX wieku. Tytuł książki został w końcu zaczerpnięty z tekstu André Bretona *Les enfers artificiels*, swoistego nekrologu dla jednego z Sezonów Dada w Paryżu z 1921 roku, w którym lider surrealistów z sarkazmem i niepokojem stwierdzał, że publiczność „zasmakowała w ich występach” i stała się współnikiem grupy, prowokując ich do kolejnych skandali.

A „człowiek sukcesu, a w każdym razie człowiek, który przestaje być atakowany, jest trupem” (s. 125). Pism Bretona nie powinniśmy oczywiście czytać dziś bezkrytycznie. Jest jasne, że obsesja prowokowania, nienawiść do mieszczaństwa i konieczność *épater le bourgeois* mają swoje korzenie w charakterze francuskiego społeczeństwa burżuazyjnego, wciąż czekającego na (kolejną) rewolucję (Bishop argumentuje, że wiele działań i akcji surrealistów było opartych na wydarzeniach Rewolucji Francuskiej). Z pewnością Breton, inni surrealiści i przynajmniej część dadaistów z zazdrością patrzyli na urzeczywistnioną rewolucję w Rosji, wyjątkową w skali Europy realizację postulowanych ideałów połączenia sztuki rewolucyjnej z rewolucyjną rzeczywistością, do dziś nieprześcignioną w swoim radykalizmie. Na połączenie to składały się między innymi działania LEF-u (projektowanie dla przemysłu) i Proletkultu, czy strategia „pełnego zanurzenia” produktywistów takich jak Alexei Gan, Boris Arwatow czy Alexei Gastev, zatrudniających się w fabrykach. Niwelowanie różnicy między sztuką a pracą i życiem pozostaje ideałem, możliwym do zrealizowania jedynie w świecie równości społecznej. Dlatego kapitalizm, zarówno w wersji socjaldemokratycznej, jak i neoliberalnej, ze względu na swoje wewnętrzne sprzeczności, umożliwiające awans jedynie wybranym, będzie zawsze dostarczał tej idei napięcie.

Argumentacja Claire Bishop wyrosła z doświadczeń towarzyszenia podejmowanym po końcu zimnej wojny próbom uprawiania sztuki partycypacyjnej/zaangażowanej/opartej na współpracy. Autorka wyczuła, że w przechodzących niedawno zmianę systemową krajach postsocjalistycznych możliwa siła zarówno antagonizmu, jak i jego fascynujących efektów jest ogromna. Z punktu widzenia polskiego czytelnika do najciekawszych aspektów pracy badawczej Bishop należy właśnie włączenie w dyskusję o sztuce partycypacyjnej artystów polskich i wschodnioeuropejskich (także okresu komunizmu). Dzięki temu artyści peryferyjni i artyści globalnego, kulturowego i znaczeniotwórczego centrum zaczynają funkcjonować w tym samym kontekście. Pozwala to lepiej dostrzec problemy i pułapki sztuki partycypacyjnej, występujące w obu kontekstach geograficznych. Akcentując zasadniczą różnicę pomiędzy sensem i znaczeniem sztuki partycypacji uprawianej w warunkach reglamentowanej, ograniczonej politycznie wolności, a świecie pozornie nieskrępowanej, „pełnej” wolności po upadku żelaznej kurtyny, autorka dostrzega podobieństwo różnic i antagonizmów istniejących w krajach odmiennych obozów politycznych, a także pomiędzy sztuką

kulturalnego, skupionego na Europie i jej liberalnych wartościach centrum a jego peryferiami. Jeśli bowiem mimo nastania mitycznej demokracji i wolności wzrasta znaczenie paliatywnej terapii sztuką, mającej za zadanie kreowanie wspólnoty, to z pewnością nadzieje pokładane w zmianie politycznej się nie spełniły. Jak się okazało, nowym, znacznie poważniejszym wyzwaniem dla społeczeństw postsocjalistycznych jest globalny, neoliberalny kapitalizm, dematerializujący pracę porządek post-fordowski.

Celne wydają się zwłaszcza analizy paradoksu konceptualizmu uprawianego w krajach realnego socjalizmu, w których wskutek kontrastu między propagandą socjalistycznej wspólnotowości a jej wątpliwą realizacją, sztuka, mimo subwersywnego charakteru względem autorytarnego aparatu państwowego, najczęściej rejterowała w stronę indywidualizmu, wąsko pojmowanej wolności jednostki i apolityczności. Autorka dostarcza znakomitych analiz czechosłowackiej i rosyjskiej sceny konceptualnej lat 60. i 70. (Milan Knižák, Alex Mlynářčik, Stano Filko, Július Koller, Kolektywnoje Dielstwa, czyli Andriej Monastyrski i Ilja Kabakow), dowodząc miałości prób postrzegania artystów tworzących za żelazną kurtyną tylko przez kliszę „dysydenctwa”. Ciekawie wypada to zwłaszcza w porównaniu z integrującymi społeczeństwo działaniami konceptualistów latynoamerykańskich z tego samego okresu (tworzący na pograniczu teatru, akcji, happeningu i performansu Oscar Masotta, Augusto Boal, Marta Minujín czy Grupa z Rosario).

Jak pisze autorka *Sztucznych piekieł*:

Sztuka partycypacyjna była w bloku radzieckim zjawiskiem rzadkim (...). W odróżnieniu od artystów latynoamerykańskich, dla których partycypacja społeczna w dziedzinie sztuki oznaczała konieczność włączenia do procesu klasy robotniczej czy też przypadkowych amatorów (w odróżnieniu od decyzji angażowania przyjaciół i kolegów samych artystów), kontekst polityczny analizowanych w tym rozdziale działań sprawiał, że tego rodzaju rozróżnienia stawały się zbyteczne.

Impuls do podejmowania współpracy ze społecznościami pozbawionymi praw obywatelskich był wtedy w tej części Europy zjawiskiem nieznanym: w warunkach zimnowojennego socjalizmu każdy obywatel był (przynajmniej nominalnie) równy innym, występował w roli współtwórcy komunistycznego państwa. Nie istniały podziały klasowe (s. 233).

Stąd brak inkluzywności tego typu działań w Europie Wschodniej. Zamiast tego cechował je elitaryzm oraz spory poziom abstrakcji i, zaskakującego w porównaniu z zachodnimi przykładami sztuki konceptualnej, absurdu, poetyckości czy wręcz egzystencjalizmu. Oczywiście dziś coraz lepiej widzimy, że mimo oficjalnej bezklasowości struktura społeczna w państwach socjalistycznych została w gruncie rzeczy podtrzymana, a wraz z nią przetrwały panujące antagonizmy. Porażka państw socjalistycznych we wprowadzeniu autentycznej równości, bądź też równości, której towarzyszyłaby demokratyczna wolność wypowiedzi, negatywnie wpłynęła na postrzeganie równości ekonomicznej i społecznej w latach po zmianie systemu, a wraz z tym do przeceniania działań artystów zaangażowanych, wyrażających sprzeciw wobec systemu komunistycznego. Te rzadko dyskutowane różnice ideologiczne pomiędzy zachodnią lewicą a inteligencją i artystami antykomunistycznymi z bloku wschodniego prowadziły często do znaczących nieporozumień. Kiedy Kniżák, znany z poetyckich, abstrakcyjnych wystąpień na ulicach Pragi pojechał w latach 60. do Stanów Zjednoczonych, jego subtelne, statyczne performanse nie zostały zrozumiane na tle gwałtownych protestów studenckich i antywojennych. Sam Kniżák prędko docenił zaś względną wolność i niezależność artystów niewystawionych na działania kapitalizmu, mogących funkcjonować poza rynkiem. Problemy, z którymi zmagali się artyści po obu stronach żelaznej kurtyny, można interpretować jednak podobnie, jako odpowiedź na porażkę projektów lewicowych. Źródeł niepowodzeń powinniśmy jednak szukać być może nie tylko w samym socjalizmie, lecz w destrukcyjnym wpływie wywieranym na socjalizm przez kapitalizm.

Z pewnością pytanie o sukces sztuki partycypacyjnej jest pytaniem o stan społeczeństwa. Działania takich artystów jak Żmijewski i Deller, choć odwołują się do bardzo odmiennych doświadczeń historii powojennej, zyskałyby na wspólnej interpretacji. Na przykład *Bitwa o Orgreave* odtwarza jedno z największych starć strajkujących górników z policją w 1984 roku. W tym samym czasie w Polsce niezadowolenie społeczne wygenerowane przez działalność „Solidarności” zostało stłumione przez stan wojenny, a generał Jaruzelski dostarczał węgiel Margaret Thatcher, co pomogło brytyjskiemu rządowi skutecznie odeprzeć masowe strajki i ostatecznie zgnieść klasę robotniczą. Warto byłoby więc porównać wpływ równoległych końców komunizmu i socjaldemokracji na społeczeństwo i sztukę oraz zadać pytanie, czy zarówno realny socjalizm, jak i ideologia transformacji

systemowej nie zostały na Zachodzie cynicznie użyte przeciwko wartościom powojennego państwa opiekuńczego. Być może rozprzestrzenienie się sztuki współpracy wiąże się z zanikaniem możliwości partycypacji w procesach demokratycznych, związanym z dominacją porządku neoliberalnego. Mimo przebiegów lewicowych zrywów i reakcji na ograniczanie demokracji dominujący system polityczny i ekonomiczny nie pozostawia wielu złudzeń.

Claire Bishop nie oferuje politycznych recept na pokonanie kryzysu. Oczywiście nie można jej z tego czynić zarzutu. Wymyślanie odpowiedzi na kryzys polityczny i ekonomiczny nie należy przecież do obowiązków historyczki i teoretyczki sztuki. W *Sztucznych pieklach* brakuje jednak jaśniejszego ukazania przyczyn porażki projektów „zaangażowanej społecznie” sztuki współczesnej. Jak się wydaje, płynie ona częściowo z fetyszyzowania dawnej awangardy XX wieku, przy jednoczesnym niepodjęciu wprost jej politycznych afiliacji i pasji. Co więcej, proces wchłaniania pojęcia „kreatywność” przez kapitalizm mści się na sztuce – odbiera jej możliwość pozytywnego skutku politycznego, a oferuje rozbudowane mechanizmy adaptacyjne. W projektach Althamera czy Deller’a ujawnia się przynajmniej świadomość tymczasowości, naskórkowości i pewnej daremności własnych działań. „Nie jestem aktywistą, jestem artystą”, [powiedział mi kiedyś w wywiadzie Deller](#) i trudno nie szanować tego rozgraniczenia. Wydaje się, że dziś sztuka nie powinna pragnąć żadnego wymiernego politycznego skutku i w przeciwieństwie do tego, co głosił Żmijewski w słynnym manifestie, należy upierać się przy odrębnych rolach sztuki i polityki. Ta ostatnia doskonale może się bez sztuki obejść. W *Sztucznych pieklach* piękna jest właśnie ta obrona autonomicznych działań sztuki.

Przypisy

- 1 Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12.
- 2 Polska wersja eseju: Claire Bishop, *Zwrot społeczny: współpraca jako źródło cierpienia*, przekład zbiorowy, w: *Stadion X: miejsce którego nie było*, red. J. Warszawa, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa-Kraków 2008.
- 3 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.