

Arkadiusz Póttorak

Kulturoznawca, niezależny kurator i krytyk sztuki; absolwent MISH UJ, studiów doktoranckich w dziedzinie kulturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ oraz podyplomowych studiów kuratorskich w De Appel w Amsterdamie. Jako wykładowca pozostaje związany z WP UJ oraz Katedrą Nauk o Sztuce na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Od roku 2016 współprowadzi w stolicy Małopolski niezależną przestrzeń dla sztuki i muzyki współczesnej *Elementarz dla mieszkańców miast* (wraz z Leoną Jacewską oraz Martyną Nowicką). Regularnie publikuje teksty o sztuce współczesnej na łamach „Magazynu Szum”. Publikował też w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Didaskaliach”, „Art History & Criticism” oraz „Dwutygodniku”, a także w katalogach wystaw oraz monografiach, m.in.: *Kinship in Solitude. Perspectives on Notions of Solidarity* (red. Anna Jehle i Paul Buckermann, Hamburg 2017) i *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f) aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (red. Małgorzata Sugiera, Kraków 2019).

Rewizje eksperymentalnego instytucjonalizmu w kontekście przemian ekonomiczno-społecznych po 2000 roku (na przykładzie projektu *Once Is Nothing* Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej)

W pierwszej części artykułu autor przedstawia krótką historię działań kuratorskich i organizacyjnych z porządku „eksperymentalnego” czy „nowego” instytucjonalizmu, wskazując na ich powiązania z ruchami społeczno-kulturowymi, które pojawiły się w Europie Zachodniej i Północnej na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Na dalszych stronach skupia się natomiast na przewartościowaniu omawianych praktyk, które nastąpiło na fali kryzysu finansowego w 2008 roku. Analizując esej *The Making of ‘Once Is Nothing’* Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej – dwójga prominentnych przedstawicieli eksperymentalnego instytucjonalizmu – autor wskazuje na przyczyny owej rewaloryzacji (jak kurczenie się sektora publicznego) oraz wybrane kierunki ewolucji zaangażowanego kuratorstwa (np. nacisk na ciągłość podejmowanych działań, refleksję nad suwerennością i autonomią działań twórczych w publicznych instytucjach oraz rewizję strategii socjalistycznych w zaangażowanej sztuce i kuratorstwie).

Rozbudzenie krytycznej refleksji o kuratorstwie w ostatnich dziesięcioleciach można powiązać bezpośrednio z rozwojem nurtu działań wystawienniczych, animatorskich i menedżerskich, który znany jest pod

nazwą eksperymentalnego instytucjonalizmu. Jak zauważa amerykański badacz James Voorhies, tym mianem określa się szereg różnorodnych działań ukształtowanych na przełomie XX i XXI wieku pod wpływem eksperymentów Haralda Szeemana oraz pokrewnych mu umysłów¹. Specyfikę owych praktyk na podstawowym poziomie określa odchylenie od tradycyjnej formy wystawowej i ciągłe starania o ekspansję pola sztuki, najczęściej manifestujące się poprzez organizację projektów z pogranicza sztuki, kuratorstwa i działalności edukacyjnej czy aktywizmu. Nie chodzi w nich jednak wyłącznie o „rozbrajanie formy” – jak wskazuje sama nazwa omawianej tendencji, wspomnianym zmaganiom bowiem towarzyszą próby reorientacji myślenia o powinnościach artystycznych instytucji. Wedle „eksperymentatorów” powinności te nie ograniczają się do prezentacji sztuki *per se*; równie ważne z ich perspektywy jest podejmowanie świadomych interakcji z pozostałymi udziałowcami nowoczesnej ekologii instytucjonalnej oraz wspieranie oddolnych działań społecznych i kulturowych, które zorientowane są na cele emancypacyjne oraz kompensowanie negatywnych skutków modernizacji. Co ważne, u podstaw eksperymentalnego instytucjonalizmu stoi przekonanie, że skuteczna realizacja takich zadań nie jest możliwa w ramach dobrze utrwalonych konwencji, które świat sztuki dziedziczy po dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych formacjach estetycznych. Dlatego działalność reprezentantów nurtu może stać się przyczynkiem do debaty o wartości nowatorstwa – rozumianego na sposób hermeneutyczny, jako próba odchylenia się od tradycji kultury, ale także jako problem z porządku politycznej ekonomii instytucji. Chociaż przez długi czas *novum* stanowiło swoisty „fetysz” eksperymentalnego instytucjonalizmu, wśród reprezentantów nurtu w ostatnich latach można było dosłyszeć namowy do przewartościowania innowatorskiej postawy; namowy, które zasługują – moim zdaniem – na omówienie w kontekście bieżących zjawisk społecznych i ekonomicznych.

Przyjmując stanowisko Jamesa Voorhiesa, który upatruje zarania eksperymentalnego instytucjonalizmu w działaniach Haralda Szeemana (a w szczególności w wystawie *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* z 1969 roku oraz edycji *documenta* z roku 1972), symboliczny początek owej formacji – czy raczej: wachlarza powiązanych ze sobą tendencji w kuratorstwie i „sztuce zarządzania” instytucjami – można wyznaczyć na końcówkę lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Prawdziwy „rozbłysk” kuratorskich eksperymentów rozpoczął się jednak dwie dekady później, kiedy przedstawiciele dwóch-trzech pokoleń następujących po generacji Szeemana zyskali możliwość rozwinięcia strategii zainicjowanych przez kuratora *documenta* 5 czy Pontusa Hultena w nowych warunkach kultu-

» 1 Por. J. Voorhies, *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*, MIT Press, Cambridge (MA) 2017, s. 74.

rowej produkcji (korzystając z „gęstego” usieciowienia globalnych środowisk twórczych czy pozytywnej waloryzacji kreatywności w późnonowoczesnej ekonomii, a zarazem odnosząc się do nich w krytyczny sposób)². Renesans eksperymentalnego instytucjonalizmu w Europie Zachodniej oraz Północnej przypadł na przełom lat 90. XX wieku i pierwszej dekady stulecia bieżącego. To właśnie wtedy z inicjatywy kuratorów kojarzonych z omawianym nurtem powstawały nowe instytucje, takie jak: Tensta konsthall w Sztokholmie (1998), paryskie Palais de Tokyo (placówka, która w obecnej formie funkcjonuje od 1999 roku, kiedy francuskie Ministerstwo Kultury powierzyło pieczę nad budową nowego instytutu sztuki współczesnej przy Trocadéro Nicholasowi Bourriaud i Jérôme’owi Sansowi) czy BAK basis voor actuele kunst w Utrechcie (2000); inne, już istniejące, zyskały pod wodzą ich kolegów międzynarodową renomę (wśród nich warto wymienić np. Rooseum w Malmö, instytucję prowadzoną w latach 2000-2006 przez Brytyjczyka Charlesa Esche’go)³. Pomimo dużej rozpiętości działań z porządku eksperymentalnego instytucjonalizmu można pokusić się o pewne generalizacje dotyczące ich ideowego zaplecza. Łatwo dowodzić powiązań charakterystycznych dla tego nurtu praktyk z post-strukturalistyczną i neomarksistowską filozofią z trzech ostatnich dekad XX wieku; interdyscyplinarne projekty inicjowane przez związanych z nim kuratorów dotyczą nierzadko tematyki kolonialnej i genderowej, odwołują

» 2 Warto zwrócić uwagę na ambiwalentne znaczenie kluczowych dla nowego instytucjonalizmu haseł, takich jak „instytucjonalna kreatywność” czy „sztuka jako produkcja wiedzy”. Odniesienia przedstawicieli nurtu do „kreatywnej ekonomii” czy „gospodarki wiedzy” dowodzą, z jednej strony, ich prób dostosowania się do biurokratycznych dyskursów (wynikających choćby z uwikłania w rządowe systemy grantowe); z drugiej strony, świadczą też o próbach taktycznego „nicowania” tej nowomowy i swoistego *detournement*. Por.: *Education, Information, Entertainment – Current Approaches to Higher Artistic Education*, red. U. Meta Bauer, Edition Selene, Wiedeń 2001; *Becoming Oneself. Four Conversations on Art and Institutional Creativity*, red. M. Hlavajova, A. Fletcher, BAK, Utrecht 2003; *On Knowledge Production. A Critical Reader on Contemporary Art*, red. M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi, BAK, Utrecht 2008; *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, red. G. Raunig, G. Ray, MayFlyBooks, Londyn 2009.

» 3 W Polsce działania z porządku eksperymentalnego instytucjonalizmu miały bardziej rozproszony charakter. Wśród lokalnych przykładów warto wspomnieć projekty Anety Szyłak czy „postartystyczne” inicjatywy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (warto w tym kontekście napomknąć, że od 2018 roku placówka jest członkiem konsorcjum L’Internationale, które zrzesza m.in. muzea prowadzone przez kuratorów kojarzonych z eksperymentalnym instytucjonalizmem – takie jak Van Abbe Museum, kierowane obecnie przez Charlesa Esche). Z omawianym nurtem można wiązać również działania mniejszych instytucji, takich jak Galeria Labirynt w Lublinie czy krakowski Bunkier Sztuki, znane z eksperymentalnych programów edukacyjnych i performatywnych (z tą ostatnią instytucją związane były w ostatniej dekadzie Aneta Rostkowska i Magdalena Ziółkowska, dwie absolwentki edukacyjnego programu dla kuratorów w amsterdamskim instytucie De Appel, który od 1995 roku stanowi ważne centrum dysseminacji studiów kuratorskich związanych z eksperymentalnym instytucjonalizmem). Wśród polskich kontekstów eksperymentalnego instytucjonalizmu warto wspomnieć także moment fundacyjny Instytutu Awangardy w Warszawie – do udziału w konferencji inauguracyjnej działalność placówki zaproszono w 2007 roku m.in. Charlesa Esche oraz Marię Hlavajovą, założycielkę i dyrektorkę BAK w Utrechcie. Por. *Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, JRP Ringier, Warszawa 2010.

się do koncepcji radykalnej pedagogiki (wypracowanych m.in. przez Henri'ego Giroux) czy krytyki hegemonicznej (czerpiących z dorobku Michela Foucaulta czy Chantala Mouffe i Ernesta Laclau). Z kolei podejmując refleksję nad formami instytucjonalnej organizacji w polu sztuki, wielu z następców Szeemana zawierzyło idei, że miarą politycznej efektywności może okazać się „kulturowa ekstrawagancja”, rozumiana przede wszystkim jako poszukiwanie niecodziennych aliansów z przedstawicielami innych dziedzin życia niż sztuka (owo zawierzenie wyróżniało ich działalność zwłaszcza w „heroicznym” stadium ewolucji omawianych tendencji, a więc w kilku pierwszych latach nowego millenium)⁴. W tym kontekście warto wspomnieć, iż terminu „eksperymentalny instytucjonalizm” używa się wymiennie z pojęciem „nowy instytucjonalizm” – dla wielu przedstawicieli nurtu bowiem nowatorstwo stało się w istocie nadrzędną wartością. Jak oceniał w jednym z wywiadów Charles Esche, w latach 90. i 2000. ich ambicje skupiały się na „budowaniu osobnych [nowych] instytucji, wyodrębnianiu ich od całej reszty i robieniu w nich rzeczy, w które się wierzy”; według kuratora takie laboratoryjne działania miały służyć „podminowaniu oraz przekształceniu północno-europejskiej ekologii [instytucjonalnej]” – i chociaż eksperymentujący dyrektorzy muzeów oraz publicznych galerii chcieli „uczyć się od pozostałych instytucji [spoza pola sztuki, np. od nauki; przyp. A.P.]”, jednocześnie zależało im na zachowaniu „prawa do wolnej przestrzeni eksperymentu, które stanowiło dziedzictwo artystycznej awangardy”⁵. Postawę scharakteryzowaną przez kuratora można pojmować jako odzwierciedlenie nurtu postmodernistycznej myśli, który wyżej od pastiszu i historycznych brikolaży wartościował myślenie w kategoriach „wirtualności”.

Instytucjonalno-kuratorskie eksperymenty, o których wspomina w przywołanym wywiadzie Charles Esche, zaczęły wytracać swój impet pod koniec pierwszej dekady bieżącego wieku. Nieprzypadkowo wyhamowanie nastąpiło w tym samym momencie, w którym sromotną porażkę zaliczyła na europejskiej scenie politycznej nowa lewica (upatrująca własnego ideowego rodowodu – podobnie jak piewcy nowego instytucjonalizmu – w kontestacyjnych ruchach społecznych i kulturowych z przełomu lat 60. i 70., a jednocześnie podejmująca próby dostosowania swoich programów socjalnych do warunków dyktowanych przez globalną hegemonię kapitalizmu). Moment przewartościowania w przestrzeni kultury – formacyjny dla kuratorów, których od Haralda Szeemana dzielił dystans dwóch, a nawet trzech generacji – nastąpił symultanicznie z przewartościowaniem aliansu

» 4 Termin „kulturowej ekstrawagancji” zapożyczam od Ryszarda Nycza – por. R. Nycz, Bruno Schulz: *sztuka jako kulturowa ekstrawagancja*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.

» 5 Wszystkie cytaty za: Ch. Esche, *We were learning by doing*, wywiad przeprowadzili L. Kolb i G. Flueckiger, „On Curating” 2013, nr 21.

między socjaldemokratycznymi frakcjami w europejskich parlamentach oraz agentami globalizacji wdrażanej w neoliberalnym stylu⁶. Tym symbolicznym momentem okazał się rok 2008, kiedy globalny kryzys finansowy nadszarpnął w istotny sposób gospodarki europejskich państw. W Holandii, Szwecji czy Francji, gdzie u progu lat 2000. rządzili przedstawiciele partii centrowych i tzw. nowej lewicy, recesja doprowadziła do korekty polityki socjalnej, ale także do cięć budżetowych w sektorze kultury. W rezultacie wiele z publicznych placówek, które w ciągu poprzedniej dekady zakładano bądź uświetniano na fali entuzjazmu wobec eksperymentalnej retoryki kuratorów – i dzięki zasobności państwowych portfeli w trwającym podówczas okresie prosperity – uległo likwidacji, restrukturyzacji lub wchłonięciu przez większe organizacje. Owe wydarzenia zmusiły niektórych przedstawicieli eksperymentalnego instytucjonalizmu do przemyślenia swojego udziału w kapitalistycznym „przemysle doświadczeń” oraz przewartościowania polityki nowatorstwa, która w latach 90. XX wieku stała się wyróżnikiem praktyk kuratorskich podejmujących dziedzictwo Szeemana.

Jednym z najwyrazistszych dokumentów wpływu, jaki reperkusje kryzysu z 2008 roku wywarły na myślenie o sztuce współczesnej i działaniu artystycznych instytucji, jest esej Marii Hlavajovej i Charlesa Eschego pod tytułem *The Making of Once Is Nothing. How to Say No While Still Saying Yes*⁷. Eschego, obecnego dyrektora Van Abbe Museum w Eindhoven, nie trzeba już przedstawiać czytelnikom. Hlavajova – zamieszkała w Holandii Słowaczka – od roku 2000 pozostaje dyrektorką na poły artystycznej, na poły akademickiej instytucji w Utrechcie, BAK, w latach 90. zaś, podobnie jak Esche, zdobywała rozpoznawalność m.in. jako krytyczka, a także kuratorka międzynarodowych biennale sztuki współczesnej. Przywołany tekst jest swoistym sprawozdaniem z ich wspólnej pracy nad wystawą towarzyszącą Brussels Biennale w 2009 roku, która stanowiła rekreację innej, dawniejszej wystawy – *Individual Systems*, zbiorowego pokaz, przygotowanego przez Igora Zabla na Biennale w Wenecji w 2003 roku. Tok dyskursywny tekstu *The Making of Once Is Nothing* nie wyczerpuje się jednak w relacji z omawianego projektu: autorzy przemierzają

» 6 Por. P. Berman, *Opowieść o dwóch utopiach. Ewolucja polityczna pokolenia '68*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2008; P.P. Plucienniczak, *Od Nowej Lewicy do Nowej Prawicy? Droga przez mękę pokolenia '68*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 1.

» 7 Tekst został opublikowany w trzech znacznie różniących się od siebie wersjach – za pierwszym razem w katalogu *Brussels Biennial 1. Re-Used Modernity* (red. B. Vanderlinden, Walther Koenig Verlag, Kolonia 2008); za drugim razem w broszurze towarzyszącej wystawie Artura Żmijewskiego *The Social Studio* w BAK w Utrechcie; za trzecim wreszcie – w najszerszym wydaniu – w czasopiśmie „Open”. W niniejszym artykule cytuję ostatnią wersję; w kolejnych przypisach oznaczając ją skrótem MOIN. Por. Ch. Esche, M. Hlavajova, *The Making of 'Once Is Nothing'. How to Say No While Still Saying Yes*, „Open” 2009, nr 16; <https://www.onlineopen.org/the-making-of-once-is-nothing> [dostęp: 1.07.2019].

się bezustannie pomiędzy wystawą Zabła, jej własną rekreacją oraz polityczno-ekonomicznym kontekstem tej ostatniej. Ów kontekst wyznacza właśnie kryzys w roku 2008 – przedstawiany przez Hlavajovą i Eschego jako moment dialektyczny, wymuszający rewizję przeszłych projektów i wydarzeń oraz ożywcze spojrzenie na „tu i teraz”. Według autorów, najpilniejszym zadaniem na pokryzysowe lata okazało się oddzielenie „operacyjnej” epistemy w zarządzaniu kulturą od epistemy agentów globalnego kapitalizmu, do której uprzednio starała się dostosowywać nowa lewica. Charakterystyczne dla tej formacji strategie immanentnej krytyki systemu okazały się niewydolne zarówno w myśli politycznej, jak i w politycznej oraz kulturowej praktyce.

Esej *The Making of Once Is Nothing* otwiera sentencja „Powiedz po prostu tak”⁸. Zdaniem Eschego i Hlavajovej, to właśnie zdanie można uznać za motto pokolenia, które odbyło zawodową oraz intelektualno-polityczną formację w latach 90. i na początku lat 2000. Autorzy odnoszą się tu do społeczno-politycznego zaplecza własnych praktyk – chociaż od początku lat 90. krytykowali hegemoniczne koncepcje modernizacji, zarazem sami ulegali wrażeniu, że pozorna trwałość socjaldemokratycznego ładu w takich krajach, jak Holandia, gwarantowała ciągłość starań o emancypację w dobie późnego kapitalizmu. Jak piszą dalej – wskazując na wytracanie rewolucyjnego impetu europejskich ruchów społecznych i kulturowych po 1968 roku – „po neokonserwatywnej proklamacji końca historii wściekle młode wilki straciły swój pazur; po prostu łatwiej było się wtedy [tj. na przełomie milleniów – A.P.] zgadzać i próbować »nagiąć« system w taki sposób, by działał jak najlepiej dla tych, którzy zgodzili się na uczestnictwo”⁹. Autorzy przypominają w tekście, że zgodnie z Fukuyamowską historiozofią względny dobrobyt, który umożliwił w krajach rozwiniętych włączające „naginanie systemu”, miał trwać najdługościwiej. Zauważają jednak, że w XXI wieku Historia zaczęła przypominać o sobie w gwałtowny sposób. Zdaniem wielu komentatorów, już upadek wież nowojorskiego World Trade Center w 2001 roku miał wstrząsnąć konformistycznym światopoglądem zachodniej klasy politycznej; według Hlavajovej i Eschego, konsekwencje długotrwałego wpływu owej formacji na współczesną kulturę polityczną stały się jednakowoż jasne i doczekały się gruntownej krytyki dopiero przy okazji kryzysu finansowego w 2008 roku. W ich ujęciu to właśnie ten rok można uznać za koniec „długich lat 90.”, którego manifestację opisać można w kategoriach „stanu szokowego”: „Nagle, jesienią 2008, ekonomia polityczna wkroczyła z powrotem na scenę świata, jak gdyby nigdy się z niej nie oddaliła. Schyłku gospodarczego nie dało się zakwestionować. Stał się on dowodem na to, że fluktuacja

» 8 MOIN.

» 9 *Ibidem*.

rynkowych *boomów* i spadków nie była w poprzednich latach przerwana, lecz ledwie uśpiona na chwilę – i to tylko po to, by powrócić z zemstą bardziej agresywną niż mogliśmy się spodziewać”¹⁰.

Warto pochylić się nad dyskursem, do którego autorzy cytowanego eseju nawiązują w cokolwiek ironicznym tonie. Jak zauważają Hlavajova i Esche, agresywna „zemsta” politycznej ekonomii była niespodziewanie okrutna, jednak trudno było uznać ją za sytuację bez precedensu. W istocie dość łatwo wpisać ją w sinusoidalny schemat gospodarczych fluktuacji – zmienności *hossy* i *bessy* – dobrze znany z neoklasycznej ekonomii. Łatwości tej operacji dowodzi, zdaniem autorów, szerokie poparcie dla polityki *austerity* w europejskich parlamentach po 2008 roku (poparcie niepomne jednak głosu ludzi protestujących na ulicach m.in. pod sztandarami Occupy). Jak wspominają, „w obliczu postępującej deflacji bankowych długów oraz przerośniętych ego menedżerów zaczęliśmy widzieć w niespotykanie ostry sposób manipulacje naszych demokratycznych reprezentantów, którzy podtrzymywali przy życiu system zgodny – jak sami przekonywali – z prawami naturalnej selekcji”¹¹. W ujęciu Hlavajovej i Eschego kryzys nie był więc momentem radykalnego cięcia i paradygmatycznej zmiany w myśleniu o ekonomii, a raczej chwilą *anagnorisis*, która pomimo opóźnienia pozostaje koniecznym warunkiem systemowej transformacji.

Jak zauważają socjologowie Bernard Stiegler i Naomi Klein, dyskurs stanów szokowych służy zarówno opisowi – czy apologii – kryzysów, jak i momentów ekspansji globalnego kapitału¹². Aktorzy sektora finansowego i liberalni politycy mobilizowali go zarówno przy okazji globalnego krachu w 2008, huraganu Katrina w Stanach Zjednoczonych czy awarii elektrowni w Fukushima, jak i przy okazji liberalnych rewolucji w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku („szokowa terapia” Leszka Balcerowicza jest bodaj najlepszym przykładem takiej mobilizacji). Zarówno w momentach krachu, jak i afirmowanej ekspansji kapitału „stan szoku” stanowi reprezentację kryzysu, w której wrażenie niestabilności podlega metaforycznej inskrypcji w ogólnym obrazie porządku społecznego. Taka totalizująca reprezentacja przesłania rzeczywiste źródła ekonomicznej niestabilności i – usprawiedliwiając cięcia budżetowe w sektorze opieki społecznej czy kultury, a także prawodawstwo, które służy insulacji globalnego kapitału – przedstawia sferę publiczną jako „zrośniętą” z kapitałem. Odtwarzanie takiego scenariusza po kryzysie w 2008 roku stało się punktem wyjścia

» 10 *Ibidem*.

» 11 *Ibidem*.

» 12 Por.: N. Klein, *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, Metropolitan Books, Nowy Jork 2007; B. Stiegler, *States of Shock. Stupidity and Knowledge in the 21st Century*, tłum. D. Ross, Polity, Cambridge 2015.

dla Eschego i Hlavajovej, uważnie bowiem obserwowali oni konsekwencje „zrastania się” artystycznych instytucji z rynkiem sztuki na przestrzeni kilkudziesięciu lat swojej działalności. Jak zauważają w omawianym eseju, w ciągu pierwszych dwóch dekad po 1989 roku „utowarowienie sztuki osiągnęło niespotykany dotychczas poziom skuteczności” – i to do tego stopnia, że „biennale sztuki często stawały się niczym więcej jak tylko poligonami testowymi dla nowych produktów na rynku”¹³. Jak sprawozdają autorzy – wtórując innej reprezentantce eksperymentalnego instytucjonalizmu, Marii Lind, która w 2015 roku opracowała na zlecenie Europejskiego Instytutu Progresywnej Polityki Kulturalnej raport na temat publicznego finansowania sztuki¹⁴ – w owych warunkach retoryka awangardowych eksperymentów została zdegradowana do marketingowej nowomowy, publiczne instytucje zaś w niespotykanym dotychczas stopniu stały się zakładnikami sektora prywatnej przedsiębiorczości (wliczając zarówno prywatnych sponsorów, jak i międzynarodową sieć komercyjnych galerii). W obliczu kurczenia się i postępującej prywatyzacji europejskiej ekologii instytucjonalnej po 2008 roku stało się dla autorów jasne, że kuratorskie eksperymenty potrzebują silniejszej legitymizacji niż utarte odniesienia do historycznej awangardy. Konsekwencją kryzysu na rynkach finansowych w obrębie świata sztuki okazał się głęboki kryzys upoważnienia.

Poszukiwanie legitymizacji dla eksperymentalnych działań w polu sztuki, które umożliwiłoby silną odpowiedź na ich deprecjację w oczach organizatorów (a więc władz publicznych) popchnęło Eschego i Hlavajovą do tego, by sięgnąć w przeszłość i przypomnieć w ramach Brussels Biennale projekt, który według nich poruszał kwestie palące dla świata sztuki po kryzysie. Autorzy tłumaczą wyczerpująco w omawianym eseju, dlaczego w 2009 roku postanowili nie przygotowywać od zera nowego pokazu: ich zdaniem, zrekonstruowana wystawa Igora Zabla *Individual Systems*, choć nie została zauważona przez krytykę, była „jedną z najbardziej precyzyjnych kuratorskich wypowiedzi na temat nowoczesności”, jakie pojawiły się w poprzednich latach – a ściślej, swoistym rachunkiem zysków i strat, które przyniosła dla sztuki współczesnej nowoczesna fetyszycacja autonomii¹⁵. W tekście *The Making of Once Is Nothing* autorzy podejmują próbę aktywnej redefinicji owego pojęcia, a wiele z jej dwudziestowiecznych conceptualizacji, którym swoją wystawę-esej poświęcił w 2003 roku Igor Zabel, obierają za negatywny punkt odniesienia. Postulują, by omawianej kategorii nie pojmować ani jako absolutnej odrębności porządku estetycznego od „tego, co społeczne”, ani też w kategoriach

» 13 MOIN.

» 14 Por. *European Cultural Policies, 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*, red. M. Lind, R. Minichbauer, IASPIS, Wiedeń 2015.

» 15 MOIN.

„prawa wyjątku” czy „licencji poetyckiej”, która pozwala artystom na prowokacyjne działania. W ujęciu Hlavajovej i Eschego autonomia staje się raczej synonimem suwerenności, rozumianej jednak w specyficzny sposób: jako możliwość działania w ramach epistemy, która w istotny sposób różni się od kalkulacyjnej racjonalności agentów kapitalizmu. Według autorów, jedna z kluczowych różnic dotyczy stosunku do neoawangardowego nowatorstwa – choć afirmacja nowości stanowiła wyróżnik eksperymentalnego instytucjonalizmu w jego „heroicznej” fazie, kuratorzy wystawy *Once Is Nothing* podkreślają, że swoboda eksperymentu *per se* nie stanowi tarczy ochronnej przed kooptacją. Co więcej, fetyszyzacja różnicy i nowatorstwa uwrażliwia raczej sztukę na komodyfikację i podporządkowanie współczesnej ekonomii kreatywności.

Słownik języka polskiego definiuje suwerenność jako „zdolność do samodzielnego, niezależnego od innych podmiotów, sprawowania władzy nad określonym terytorium, grupą osób lub samym sobą”. Hlavajova i Esche kładą duży nacisk na terytorialny, przestrzenny aspekt suwerenności, który w słownikowej definicji wysuwa się na pierwszy plan; proponują, by myślenie o autonomii-suwerenności sztuki prowadzić nie z perspektywy podmiotowej (a więc z perspektywy domniemanej separacji estetycznego doświadczenia), lecz z perspektywy „zastanej infrastruktury oraz swoistych dla niej konwencji”¹⁶. Zgodnie z duchem nowego instytucjonalizmu, autorzy zadają pytania o „znaczenie owych znanych konwencji dla konceptualizacji instytucjonalnego statusu sztuki” oraz o to, w jakiej mierze mogą stanowić one różnicujący punkt odniesienia dla innych modeli kulturowej produkcji. Co ważne, autonomia czy suwerenność oznacza jednak w ujęciu dwojga kuratorów również odrębność czasowego porządku działań, ustanawianą nie poprzez ciągłą innowację, lecz poprzez powtórzenie. Zdaniem Hlavajovej i Eschego, możliwość aktywnej konstytucji „tego, co publiczne”, uzależniona jest od możliwości działania w skali *long duree* – kiedy publiczne instytucje rezygnują z takiej aktywności, ich programy bowiem mają „mniej więcej tyle sensu co każde inne zjawisko w efemerycznej kulturze spektaklu, w której każdy projekt jest próbą przeskoczenia lub usunięcia z pamięci projektów poprzednich”¹⁷. Nacisk na ciągłość instytucjonalnych działań odróżnia postawę wyrażoną przez autorów eseju *The Making of 'Once Is Nothing'* od postmodernistycznej „polityki nowatorstwa” – z ich perspektywy hołdowanie nowości, pojmowane jako strategia oporu przeciw nowoczesnym uniwersalizmom i sparowane z afirmacją różnicy, okazało się niewystarczającą odpowiedzią na organizację późnego kapitalizmu. Dystansując się od neoawangardowej retoryki eksperymentu i transgresji, Hlavajova i Esche zdają się wyciągać

» 16 *Ibidem*.

» 17 *Ibidem*.

wnioski z krytyki poststrukturalistycznej i neomarksistowskiej myśli, którą jeszcze w poprzedniej dekadzie zaproponowali tacy autorzy, jak Benjamin Noys czy Luc Boltanski i Eve Chiapello¹⁸. Wnioski te nie skłaniają kuratorów do radykalnego porzucenia dotychczasowych zajętości i zmiany intencji stojących za ich zaangażowaniem w działalność z pogranicza sztuki, badań naukowych czy aktywizmu – podobnie jak w latach 90. i 2000., hołdują oni emancypacyjnej wizji kulturowej aktywności. Tekst *The Making of 'Once Is Nothing'* dowodzi jednakowoż reorientacji ich myślenia o pragmatyce instytucjonalnych działań; aby przypisać im polityczny charakter, nie wystarczy polegać na konkretności lokalnych różnic i krytyce uniwersalizmów. W tym świetle ich rekreację wystawy Zabła w 2009 roku można interpretować jako formę instytucjonalnego performansu, który odzwierciedla krytyczny stosunek kuratorów do własnej politycznej i kulturowej formacji.

Omawianemu esejowi Charlesa Eschego i Marii Hlavajovej można przypisać prowokacyjny charakter. Warto podkreślić jednak, iż nie zaistniał on „w próżni” – w ostatnich dziesięciu, a nawet dwudziestu latach można wskazać wiele pokrewnych konkretyzacji myślenia o długofalowym pielęgnowaniu kultury i mobilizacji repetytywnych, długofalowych działań na użytek społecznej działalności. Wiele instytucji czy „para-instytucji” – zwłaszcza tych, które wypracowały długofalowo tradycję współpracy z aktywistami (od instytutów sztuki jak amsterdamskie De Appel, po festiwale, takie jak berlińskie transmediale) – sięga obecnie do swoich archiwów; nie chodzi tu jednak o powtarzanie „zwrotu archiwalnego”, który wydarzył się na fali postmodernizmu w sztukach wizualnych (a więc o „pastiszowy brikolaż”, który zazwyczaj unaocznia to, co przeszłe w oderwaniu od społecznych totalności), lecz o zorganizowaną pracę upamiętniania, krytycznej analizy i „preposteryjnej” lektury historii, biorącej za punkt wyjścia problemy społeczne, swoiste dla zastanego „tu i teraz”¹⁹. Co ważne, projektom tym można przypisać strategiczny charakter w tym sensie, że cementują one pewne sieci międzyinstytucjonalnej i międzydyscyplinowej współpracy, a tym samym potwierdzają ich reprodukowalny charakter. Uważam, iż ten właśnie aspekt ma istotne znaczenie w kontekście dyskusji o suwerenności czy autonomii sztuki – potwierdza bowiem możliwość

» 18 Por.: B. Noys, *Persistence of the Negative*, Edinburgh University Press, Edynburg 2010; L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, tłum. G. Elliott, Verso, Londyn-Nowy Jork 2005.

» 19 Termin „preposteryjność” – określający taką lekturę historii i tekstów kultury, w której interpretacji i wartościowaniu dokonuje się z bieżącej perspektywy czytającego, za punkt wyjścia biorąc problemy i zjawiska współczesne – zapożyczam od Mieke Bal. Por. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago 1999; eadem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

ich pomyslenia nie w kategoriach absolutnej różnicy, lecz specyficznych warunkach integracji z pozostałymi dziedzinami życia. ●

Arkadiusz Półtorak

🌐 <https://orcid.org/0000-0002-1350-705X>