

Oreż czy niewiadoma?

Wydarzenia roku 1968 i wyłonienie się
estetyczno-politycznego

ANDREW STEFAN WEINER

Badiou



Jakiego rodzaju krytyczny lub emancypacyjny potencjał zachowuje wydarzenie w obrębie niezwykle złożonej, dynamicznej i pełnej wewnętrznych napięć koniunktury? Jak można go uruchomić i jakie są jego zagrożenia?

„Wydarzenia stanowią oręż upolityczniania sztuki”.
Wolf Vostell¹

„Wydarzenie, jeśli istnieje, zawiera się w uczynieniu niemożliwego”.
Jacques Derrida²

I

W październiku 1968 roku francuski artysta, aktywista oraz impresario Jean-Jacques Lebel korespondował ze swoim znajomym, pochodzącym z RFN Wolfem Vostellem, który zaprosił go do udziału w powstającej publikacji dotyczącej tematu akcji. Lebel odrzucił propozycję, stwierdzając: „Nie jestem już «artystą»”. Dalej pisał:

„W dalszym ciągu tworzę tak dużo i tak często jak mogę, zwłaszcza kolektywne spontaniczne niebezpieczne porywające eksperymentalne *wydarzenia* (czasem można określić je happeningami, ale częściej to po prostu życie) [...]”³.

Dla Lebela paradygmat takich „wydarzeń” stanowiły akcje okupacyjne i strajki, które wstrząsnęły Francją tamtego maja. Podobnie do happeningów, wydarzenia te często zestawiały formy artystyczne z formami doświadczenia wywodzącymi się z innych płaszczyzn społecznych. Lebel utrzymywał jednak, że aktywności te były czymś istotniejszym niż sztuka – opisywał je jako coś, co „rzeczywiście wydarza się historycznie” i jest fragmentem globalnej, epokowej rewolucji, którą określił mianem „potężnego, permanentnego Wydarzenia”⁴.

¹ W. Vostell, *Berlin. 100 Ereignisse – 100 Minuten – 100 Stellen*, katalog wystawy, strony nienumerowane, Berlin 1970.

² J. Derrida, *A Certain Impossible Possibility of Saying the Event*, przekł. G. Walker, „Critical Inquiry” 2(33)/2007, s. 449.

³ J.-J. Lebel, *2 Briefe von Jean-Jacques Lebel, Paris an Wolf Vostell, Köln, 1968*, [w:] W. Vostell (red.), *Aktionen, Happenings and Demonstrationen Seit 1965*, Reinbek 1970, strony nienumerowane. Z listu pierwszego, napisanego i opublikowanego w języku angielskim [„I still create as much as I can and as often as I can, especially collective spontaneous dangerous mindblowing experiential events (sometimes you could call them happenings, sometimes, more often, it's just life)...”].

⁴ Ibidem. Z listu drugiego, napisanego i opublikowanego w języku niemieckim [„Wir nehmen alle Teil (bewusst oder nicht) an diesem riesigen permanenten Ereignis”].

W reakcji na to Vostell opublikował list w zbiorze zatytułowanym *Akcje: happeningi i demonstracje od 1965 roku*. W swoim oświadczeniu wydrukowanym na marginesach wybranych stron Vostell rozwijał tę kwestię:

„OD [...] 1965 ROKU HAPPENINGI ULEGŁY ZMIANIE. W FORMACH DEMONSTRACJI BERLIŃSKIEGO RUCHU STUDENCKIEGO, W BERKELEY I W OBRĘBIE PARYSKIEGO MAJA PO RAZ PIERWSZY NIE MA ŻADNEJ RÓŻNICY POMIĘDZY SZTUKĄ I ŻYCIEM”⁵.

Podobnie jak Lebel, Vostell stwierdzał, że sztuka narazie przekroczyła swoją tożsamość, a przemianę tę łączył z wyłonieniem się niezależnych ruchów lewicowych. Za sprawą nietypowego układu graficznego, który wymuszał na czytelnikach obrócenie książki i wolniejszą lekturę, sam tekst dążył do scalenia sztuki i życia przez bezpośrednie inspirowanie nowych form akcji. Zbiór jako całość podzielał to założenie, zestawiając dokumentację nowych form działań performatywnych z manifestami radykalnych teoretyków i aktywistów, fotografiami obrazującymi protesty oraz stenogramami z procesu Ósemki z Chicago.

Jednak o ile Vostell mógł zgodzić się z Lebelem, że akcje te były częścią jednego „potężnego, permanentnego Wydarzenia”, o tyle jego książka prezentowała bardziej złożony obraz. Pewne akcje korzystały ze stosunkowo abstrakcyjnych, poetyckich form działań performatywnych, które wymykały się jednoznaczności. Było tak w przypadku niezatytułowanego wydarzenia zaaranżowanego przez Güntera Sarego, który przeszedł pięć kilometrów wokół centrum Kolonii, trzymając na plecach zbiornik z farbą, podłączony do pieczęci na podeszwach jego butów w taki sposób, że z każdym swoim krokiem odciskał na chodniku słowo „UND”. Saree,

⁵ W. Vostell, niezatytułowane oświadczenie w *Aktionen...*, strony nienumerowane [„Seit 1965 bei Rowohlt die erste internationale Anthologie Happening-Fluxus von Becker und mir erschien – veränderten auch sich die Happenings. In den Demonstrationsformen der Berliner Studentenbewegung – in Berkeley – im Pariser mai gab es zum ersten Mal keinen Unterschied mehr zwischen Leben und Kunst”].

określający siebie nie jako artystę, lecz „inicjatora”, wytyczył w obrębie miasta spore koło, lecz zatrzymał się przed jego zamknięciem. Jak ten zagadkowy gest mógł wpłynąć na przechodnia – przypadkowego świadka? Jaki rodzaj przestrzennego doświadczenia uformowało wydarzenie i jaki rodzaj tekstu wykreowała zbitka samych spójników: „I... I... I...”? Akcja Sareego pozostawia te pytania bez odpowiedzi, aspirując jedynie do „zainicjowania” ścieżki rozumowania albo otwarcia przestrzeni domniemań.

W kontraście do tego inne akcje zawarte w zbiorze Vostella charakteryzowały postulaty wypowiedziane wprost; jeśli w ogóle korzystały one z technik artystycznych, to traktowały je jako środki do celu. Kiedy aktywistka Beate Klarsfeld publicznie spoliczkowała kanclerza RFN Kurta Kiesingera w listopadzie 1986 roku, wytykając jego wcześniejsze zaangażowanie w działalność partii nazistowskiej, wybrała formę bezpośredniego, wysoce symbolicznego gestu, który ustanowił granicę polityki parlamentarnej. Jeszcze inne wydarzenia w *Akcjach* łączyły formy artystyczne i polityczne. Niekiedy wymagało to przyswojenia technik artystycznych przez aktywistów, jak wtedy, gdy grupa studentów z RFN oprostowała zmasowaną obecność policji na biennale w Wenecji w 1968 roku. Adaptując ready-made, studenci wydali oświadczenie, w którym deklarowano, że sześć tysięcy włoskich policjantów w Wenecji jest dziełami sztuki i stosownie do tego zachęca się publikę do interakcji.

Ucinając bardziej szczegółową dyskusję, chciałbym zasugerować, że nad różnicami pomiędzy formami tych wydarzeń przeważa ich wspólne miejsce w obrębie płaszczyzny kulturowej wyłaniającej się pomiędzy sztuką eksperymentalną a progresywną polityką – przestrzeni, którą można rozumieć jako *estetyczno-polityczne*. Chociaż korzenie tego pola sięgają historycznych awangard, w okresie poprzedzającym wydarzenia z 1968 roku zyskało ono jakościowo inny wymiar, złożoność i *publicity*. Możemy dostrzec tę różnicę, porównując książkę Vostella o akcjach z podobnym tomem na temat happeningów, opublikowanym przez niego w 1965 roku, w którym dokumentował

wyłonienie się intermedialnego performansu jako nowej dziedziny sztuki, silnie utrwalającej autonomię estetycznego⁶.

O ile duży format i miękka okładka wydania *Akcji* odzwierciedlają nową widoczność estetyczno-politycznego, o tyle zróżnicowanie jej zawartości sugeruje wewnętrzne sprzeczności tego pola: na przykład w projektach stron zestawiających dzieła sztuki z prasowymi fotografiami z maja 1968 roku. Po Lebelu można postrzegać barykady w Dzielnicy Łacińskiej jako dowód na to, że moce sztuki uległy przeobrażeniu w akty kolektywnej, rewolucyjnej zmiany. Jednakże to odczytanie musiałoby służyć za uzasadnienie prac takich jak „happening-rzeźba” *Stationary Traffic* Vostella (1968). Jakikolwiek krytyczne aspiracje mogło mieć to dzieło, zestawienie okazało się raczej nieporadną próbą posłużenia się czarem radykalnego protestu i ponownej estetyzacji politycznego w formę przyjazną galerii.

Sprawę komplikuje jeszcze bardziej pochodzenie fotografii. Autorstwo niektórych przypisywane jest fotografom dziennikarzom, co przypomina, że sfera estetyczno-polityczna była od swego zarania silnie zapośredniczona przez mass media. Inne zdjęcia oglądać można było po raz pierwszy na wystawie w Moderna Museet w Sztokholmie w 1969 roku – świadczy to o tym, że konwergencja sztuki i polityki zaszła nie tylko w opozycji do instytucji sztuki, ale także w ich ramach⁷. Tu pojawiają się pytania o publiczność, prowadzące do rozważań nad praktycznie całkowitą nieobecnością francuskich pracowników w Vostellovskim raporcie z maja

⁶ Zob. W. Vostell, J. Becker (red.), *Happenings: Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965.

⁷ Na tę wystawę, której kuratorami byli Ron Hunt i Pontus Hultén, składały się głównie fotografie skoncentrowane wokół historycznych awangard, aktywności rewolucyjnej w ZSRR i Chinach oraz wydarzeń 1968 roku. Częścią wystawy była także przestrzeń przeznaczona dla organizowania się społeczności, wykorzystywana przez imigrantów z USA, w tym członków partii Czarne Pantery. Szczegółowy opis w: R. Hunt, *Icteric and Poetry Must Be Made By All! Transform the World, A Note on a Lost and Suppressed Avant-Garde and Exhibition*, art&education, <http://www.artandeducation.net/paper/icteric-and-poetry-must-be-made-by-all-transform-the-world-a-note-on-a-lost-and-suppressed-avant-garde-and-exhibition/> (6.05.2011).

1968. Czy dyskusja na temat sztuki i życia mogła narodzić się tylko wśród wystarczająco uprzywilejowanych do tego, by umiejscowić się ponad sztuką? Z takimi pytaniami na myśli możemy dokonać powtórnej oceny retoryki zbioru Vostella. Chociaż intencją książki było wytransmitowanie spójnego komunikatu, wskazała ona także na niejasność tego, co można potraktować jako tytułową akcję. Dlatego bardziej pozwala się czytać jako pełna sprzeczności próba uchwycenia heteronomii sfery estetycznej – ewidentnej przez fakt, że pojęcie akcji, podobnie jak happeningu i demonstracji, może odnosić się do sztuki, polityki lub jakiejś mieszanki obydwu.

W krytycznym uhistorycznieniu rozprzestrzeniania się tych form może niekiedy okazać się korzystne, aby zignorować różnice i w zamian za to pomyśleć o nich bardziej ogólnie jako o *wydarzeniach*. Oczywiście w tamtych czasach artyści często posługiwali się tym pojęciem. Niektórzy odnosili je specyficznie do protokonceptualnych form proponowanych przez artystów Fluxusu takich jak George Brecht czy Yoko Ono. Inni, jak Vostell, czynili to z prowokacyjną intencją, w duchu polemicznej tezy, że „wydarzenia są orężem upolityczniania sztuki”. Chociaż te podziały są potrzebne, możemy także zyskać, przytępiając nieco ostrość naszego spojrzenia i poszerzając kategorię „wydarzenia”, by obejmowało ono każde czasowe (*durational*) zdarzenie w ramach sfery estetyczno-politycznej. Skoro da nam to możliwość bardziej transwersalnego spojrzenia na sztukę, pomoże także w uchwyceniu specyficznej cechy łączącej te wydarzenia, niezależnie od ich statusu jako sztuki. Mam tu na myśli ich podwójną funkcję: zdolność zarówno abstrakcyjnego oznaczania, jak i bezpośredniego oddziaływania, wytwarzania efektów zarówno symbolicznych, jak i praktycznych⁸.

Myśląc o tych praktykach jak o wydarzeniach, możemy dokładniej zaobserwować ich otwarcie na liczne możliwości, tkwiące w tym rozmaicie defi-

niowanym pojęciu. Wydarzenie obejmuje niemalże nieprawdopodobnie szeroki zakres doświadczeń: używamy tego terminu do opisu codziennych czynności, ale także rewolucji politycznych i zwrotów poznawczych. Słynne wydarzenia z 1968 są na wiele sposobów nierozzerwalnie splecione z dyktaturą spektakularnej *publicity*, co obecnie określa się mianem „kultury wydarzenia”, oddziałującej na masowe ruchy i równolegle na osobistości świata sztuki i teoretyków celebrytów. A zatem czy we współczesnej koniunkturze jest w ogóle możliwe, by wydarzenia funkcjonowały w sposób krytyczny, jako praktyki bądź idee? Chciałbym zasugerować, że tak, lecz prawdopodobieństwo to istnieje tylko dzięki szczególnej modalności wydarzenia: tej, która od wewnątrz rozprawia się ze sprzecznościami zastanego stanu rzeczy i bazuje na wystawieniu się na rozmaite porządki ryzyka, przygodności i nieprzewidywalności.

II

Chociaż możemy odczuwać pokusę, by odrzucić utopijny eklektyzm książki Vostella jako nieaktualny, umknie nam wówczas to, w jakiej mierze przewidywała ona rozwój, który w dużym stopniu nas dziś dotyczy: dalsze umacnianie i ekspansję sfery estetyczno-politycznej. Można to zauważyć w ostatnich debatach dotyczących praktyk społecznych i badań artystycznych; w mnożących się programach studiów podyplomowych i centrach badawczych dedykowanych estetycznemu i politycznemu; w wystawach takich jak Biennale w Berlinie w 2012 roku, którego kuratorzy zaprosili członków ruchu Occupy Wall Street do okupowania swojego show. Jednym ze szczególnie wyrazistych przykładów jest wystawa z 2011 roku zatytułowana *Living as Form*, będąca przeglądem tego, co określała jako „sztukę społecznie zaangażowaną” – praktyk, które sprzęgają sztukę z aktywizmem, planowaniem przestrzennym i innymi postępowymi dziedzinami.

Podobnie jak w wypadku książki Vostella, na *Living as Form* złożyło się wiele akcji, włączając w to czytelną, centrum fitness i wielką instalację stworzoną z odpadów włókienniczych, którą widownia miała

⁸ Opis tej wewnętrznie sprzecznej, lecz produktywnej dualności zawarty jest w: C. Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London i New York 2012, s. 275–284.

„uaktywnić” przez poszukiwanie ukrytych złotych łańcuszków. Niektóre z nich, jak prace Phila Collinsa czy Francis Alÿs, z łatwością mogłyby zostać zidentyfikowane jako sztuka galeryjna, biorąc pod uwagę ich popularność w muzeach oraz na biennale. Inne pozwalały się lepiej odczytać jako hybrydy sztuki publicznej i aktywizmu – jak *Battle of Orgreave* Jeremy’ego Deller’a (2001) – rekonstrukcja bójek pomiędzy policją a strajkującymi górnikami w Wielkiej Brytanii w erze thatcheryzmu. Jeszcze inne koncentrowały się bardziej na rozwoju gospodarczym i słabo wpisywały się w domenę sztuki, tak jak w przypadku peruwiańskich projektów hiszpańskiej pracowni architektonicznej Basurama, poświęconych odzyskowi odpadów miejskich.

Analogicznie na pierwszy rzut oka katalog *Living as Form* mógł sprawiać wrażenie współczesnej aktualizacji książki Vostella⁹. Obfituje w odniesienia do Josepha Beuysa oraz formalne paralele pomiędzy nowymi a dawnymi pracami. Odpowiednio do Lebela i Vostella, którzy postrzegali maj 1968 jako „potężne Wydarzenie”, kurator Nato Thompson włączył do swej wystawy Arabską Wiosnę i wybór Baraka Obamy na prezydenta. Jednakże koniec końców nad tymi analogiami przeważa zbiór zasadniczych rozbieżności. W odróżnieniu od *Akcji*, *Living as Form* było dystrybuowane przez dużego wydawcę akademickiego. Na wystawie, którą dokumentowała publikacja, prezentowano prace wielu międzynarodowo uznanych artystów, ponadto była zorganizowana we współpracy z miastem i poręczona przez fundacje charytatywne. Wielu jej uczestników – wśród których znalazły się także Pirate Bay i Wikileaks – zaplanowało swe akcje nie przeciwko represjom państwa, lecz przeciwko prywatnym korporacjom lub instytucjom międzynarodowego neo-liberalizmu.

Być może najistotniejsza różnica dotyczy nowej globalnej skali praktyk estetyczno-politycznych. W 1966 roku można było zgromadzić większość światowych artystów aktywistów w jednym ma-

łym pokoju, jak podczas sympozjum *Destruction in Art* – gros z tam obecnych pochodziło ze Stanów Zjednoczonych lub Europy Zachodniej. Natomiast na *Living as Form* sprowadzono projekty z różnych stron świata, takich jak Rwanda, Indonezja czy okupowana Palestyna. Największą ambicją tej wystawy był projekt ukonstytuowania się czegoś na kształt globalnej sfery kontrpublicznej, splecionej zarówno z zachodnią neoawangardą, jak i bardziej współczesnymi ruchami alterglobalistycznymi. Trudno nie być poruszonym przez tę wizję w obliczu wrzenia z 2011 roku, kiedy wydarzeniom Arabskiej Wiosny towarzyszyło wyłonienie się rozmaitych ruchów sprzeciwiających się polityce restrykcji.

Niemniej istnieją przekonujące powody, by zachować ostrożność w ocenie tej na nowo globalnej i zinstytucjonalizowanej estetyczno-politycznej dziedziny. Po części dlatego, że wciąż brakuje ustalonego konsensusu w sprawach tak podstawowych jak terminologia, metodologia, kryteria oceny. Co być może istotniejsze, tworzący na tym polu z reguły nie problematyzowali jego relacji względem szerszych ekonomii kulturalnych, włączając w nie to, co zwykliśmy nazywać „światem sztuki”. Jedną z wielu idiosynkrazji tak zwanego świata jest jego reputacja wyjątkowego miejsca, gdzie wszystko może się zdarzyć. To co najmniej po części uzasadnia wyczerpujące starcia wcześniejszych pokoleń i fakt, że niektórzy ich przedstawiciele są dziś na utrzymaniu instytucji, z którymi walczyli przez dekady.

Jak jednak przekonywali krytycy pokroju Juliana Stallabrassa, taki obraz wolności jest również mitem, zarówno uzależnionym od swobody zde regulowanych rynków globalnych, jak i ją zatajającym¹⁰. Podczas gdy świat sztuki lubi się prezentować jako rodzaj eksterytorialnego azylu, jego ideologiczna funkcja przybliża go raczej do kasyna na barce lub nawet na wielkim jachcie kolekcjonera miliardera, często widywanego na współczesnych biennale. Zakładając, że w tych warunkach krytyka jest w ogóle możliwa, artyści krytyczni i aktywiści muszą wziąć pod uwagę toczące się przechwytywanie niegdyś

⁹ Zob. N. Thompson (red.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, Cambridge, MA 2012.

¹⁰ Por. J. Stallabrass, *Art Incorporated*, Oxford 2004.

radykalnych form i taktyk, które dziś, szybciej niż kiedykolwiek, są przekształcane na projekty marketingowe lub osvajane pod postacią rozrywki. Ostatecznie takie procesy wytwarzają perspektywę melancholii, wedle której utopistyczna ekspansja sztuki około 1968 roku w istocie umożliwiła kapitalistyczną kolonizację codziennego życia przez otwarcie nowej przestrzeni dla ekonomii spektaklu.

III

Jakiego rodzaju krytyczny lub emancypacyjny potencjał zachowuje wydarzenie w obrębie tej niezwykle złożonej, dynamicznej i pełnej wewnętrznych napięć koniunktury? Jak można go uruchomić i jakie są jego zagrożenia?

Jednym z pól, na którym można w sposób produktywny postawić te pytania, jest historia sztuki. Ostatnie prace badaczy takich jak Judith Rodenbeck i Branden Joseph skierowały mocno spóźnioną uwagę na sztuki czasowe lat 60., analizując, jak te hybrydalne formy zrywały z modernistyczną estetyką specyficzności medium¹¹. Jednakże przez stanowcze wpisanie tych aktywności w domenę sztuki ich raporty w rezultacie wdrażają na nowo autonomiczny model sfery estetycznej, pomimo że takie formy wydarzeń często zawieszały różnicę pomiędzy sztuką a jej antytezą. Jest to nie tylko potencjalny błąd w systematyce, powoduje także ryzyko retroaktywnego zawłaszczenia, porównywalnego z problemami, które towarzyszyły niedawnej muzealizacji wczesnego performansu.

Powyższy przykład przypomina także, że spora część historii sztuki, w szczególności ta wywodząca się z czasopisma „October”, jest wciąż przywiązana do eurocentrycznego, awangardowego modelu. Tego typu inklinacje naraziły na szwank nasze historyczne rozumienie dużej części współczesnej sztuki nacechowanej heteronomią. W dalszym cią-

gu nie dysponujemy zniuansowanym odczytaniem obiegów łączących wczesne estetyczno-polityczne praktyki na półkuli północnej. Pomimo silnych podobieństw pomiędzy RFN-owskimi formami wydarzeń przedstawionymi powyżej a tymi, które realizowano w krajach takich jak Austria, Japonia czy Stany Zjednoczone, brakuje nam także przejrzystego raportu odnośnie do tego, jak owe praktyki trafiały do obiegu i jak były hybrydyzowane przez postacie takie jak Peter Weibel, Mieko Shiomi czy Leslie Labowitz.

Jednakowoż w śledzeniu tych procesów musimy uważać na nasze użycia koncepcji geograficznie specyficznych, na przykład wciąż popularnej opozycji pomiędzy sztuką a codziennością. Te kategorie zwyczajnie nie pozwalają się przełożyć na warunki takie jak dyktatura militarna w Ameryce Łacińskiej w latach 70. i 80. XX wieku, w których autonomiczna sztuka po prostu nie istniała i dlatego nie mogła być negowana. (Było to założenie pomijanej, lecz istotnej wystawy *Arte no es vida* w 2008 roku)¹². Konieczne jest przepracowanie lub zastąpienie takich koncepcji, jeżeli chcemy wyjaśnić interakcje przedstawicieli Pierwszego i Drugiego Świata, jak w przypadku kontaktów Josepha Beuysa z polskimi artystami lub wymiany na linii Południe-Południe – na przykład w twórczości Augusto Boala na emigracji w Peru i Argentynie.

Drugą ramą dla rozważań nad implikacjami wydarzenia jest teoria sztuki. Podsumowując bardziej złożoną krytykę, obstawałbym przy tym, że najbardziej wydolnym modelem dla teoretyzowania estetyczno-politycznego jest wykładnia Jacques'a Rancière'a dotycząca estetycznego reżimu sztuki – ery rozciągającej się od okresu romantyzmu do czasów współczesnych i markowanej przez dwie skonfliktowane polityki estetyki: autonomię i heteronomię. Pierwsza z tych logik rozdziela wolności sztuki i alienację ogółu świata. W przeciwieństwie do niej dążeniem heteronomicznej polityki estetyki jest to, aby sztuka stanowiła przekroczenie siebie samej, a jej wolności stały się przynależne życiu zbiorowości. Chociaż

¹¹ Zob. J.F. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, MA 2011; B.W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York 2011.

¹² Zob. C. Calirman i in., *Arte no es vida*, New York 2008.



Amal Kenawy, *Silence of the Lambs*, 2009

opozycja ta jest znana na przykład z debaty Adorna i Benjaminina, Rancière utrzymuje, że dwie antagonistyczne logiki są w istocie współzależne. Posługując się figurą węzła, ukazuje ich nieodwracalne zasupłanie, które wyklucza ewentualną syntezę¹³. W innym miejscu Rancière staje na stanowisku, że heteronomia i autonomia mogą wzajemnie rywalizować w ramach czegoś, co nazywa „kolażem”¹⁴.

Taka wykładnia pozwala uchwycić, jak estetyczno-polityczne praktyki mogą być napędzane napię-

ciaми pomiędzy dwoma logikami sztuki. To każe nam jednak zmierzyć się z dwoma realnymi problemami. Pierwszym z nich jest ahisteryczne nastawienie Rancièreowskiego modelu epokowego, które w dużej mierze ignoruje zmiany w ekonomii politycznej ostatnich dwóch stuleci. Drugą kwestią jest to, że Rancière nie formułuje bezpośrednio żadnej teorii wydarzenia, pomimo bazowania na takich kategoriach jak niezgoda i „dissensus”. Wydaje mi się, że możemy zapośredniczyć te kwestie, zwracając się do prac Bernarda Stieglera. Sprzeciwiając się quasi-transcendentalizmowi dekonstrukcji, Stiegler opracował przekonujące objaśnienie tego, co nazywa „iwentyzacją” (*eventization*): jest to proces, w którym synteza czasu zasilana jest przez przygodne historycznie formy technologicznych protez. Zgodnie z taką opinią mediatyzowanie nie

¹³ J. Rancière, *Aesthetics and Politics: Rethinking the Link*, wykład na Uniwersytecie Kalifornijskim, Berkeley, wrzesień 2002; strony nienumerowane, <http://www.16beavergroup.org/monday/archives/001881.php> (6.05.2011).

¹⁴ J. Rancière, *Problems and Transformations of Critical Art*, [w:] idem, *Aesthetics and its Discontents*, Malden 2009, s. 47.

tylko zmienia znaczenie wydarzenia, lecz przede wszystkim może doprowadzić do przemodelowania naszej świadomości czasu, w obrębie którego w ogóle cokolwiek może się wydarzyć¹⁵.

Chociaż w Rancièrowskim i Stieglerowskim objaśnieniu istnieją pewne rozbieżności, sądzę, że wspólnie mogą pomóc nam w uchwyceniu tego, jak wydarzenia mogą przeobrażać skomplikowane kategorie estetyki i polityki wraz z procesami, za pomocą których porządkujemy nasze doświadczenia w ich obrębie. U swoich granic wydarzenia skrywają moce wpływania na naszą percepcję tego, co traktować należy jako wydarzenie – mogą zmieniać nasze postrzeganie tego, jak rzeczy wydarzają się i dlaczego ma to znaczenie. W taki sposób mogą przemodelować naszą świadomość tego, kto jest uprawniony do stawiania żądań i do wytwarzania takiego wariantu czasu i przestrzeni, w którym może pojawić się taki dissensus.

Jednak jest to możliwe tylko wówczas, gdy nie uda im się wydarzyć. Oznacza to, że sedno wydarzenia, aby wykorzystać swój transformacyjny potencjał, musi oprzeć się przystosowaniu do już istniejących kategorii – może być zidentyfikowane po czasie, lecz i wówczas tylko częściowo. Ta półprzejrzysta, przyszłościowa orientacja przypomina świecki mesjanizm późnego Derridy wraz z jego obstawaniem przy tym, że wydarzenie, „jeśli istnieje”, to jego znaczenie jest powiązane z przyszłością, którą mamy dopiero rozpoznać. Przychodzi tu na myśl artystka taka jak Sharon Hayes, której anonimowe wystąpienia publiczne wchodzą w polichromiczne i ambiwalentne relacje z historią radykalnych ruchów społecznych.

Chciałbym zakończyć ostatnim przykładem tego, jak wyglądać może wydarzenie. W 2009 roku egipska artystka Amal Kenawy zrealizowała pracę pod tytułem *The Silence of Sheep*, w ramach której zaaranżowała przejście grupy piętnastu perfor-

merów, głównie mężczyzn, na czworakach przez ruchliwe skrzyżowanie w Kairze. Ta prosta, krótka akcja sprowokowała przepychanki słowne z udziałem przechodniów – artystka i performerzy spędzili noc w więzieniu. Pomimo oszczędnej formy praca Kenawy podnosiła kwestie dotyczące gender, autorytaryzmu i polityki publicznych wystąpień w ramach tak zwanej arabskiej ulicy. Choć jest to warte rozważań, chciałbym podkreślić dwa inne aspekty wydarzenia. Po pierwsze, przemawia ono z wnętrza relacji władzy, którą poddaje krytyce, wystawiając się na konsekwencje fizyczne i legalne, lecz także estetyczne i polityczne: praca ryzykowała niepowodzenie w zafunkcjonowaniu jako sztuka bądź polityka. Tu wylania się druga kwestia: pomijając niewielką grupę urażonych przechodniów, wystąpiła poważna różnica zdań dotycząca tego, co właściwie miała znaczyć praca Kenawy, a także, co udało się jej osiągnąć. Takie przykłady przypominają nam, że artykulacja estetyki i polityki nie jest nigdy kwestią zwykłego sumowania: towarzyszą jej napięcia, rozbieżności, rekombinacje, konflikty. By ta artykulacja miała znaczenie, sama musi funkcjonować jako rodzaj wydarzenia, spotkania, na które nie możemy się w pełni przygotować, którego transformujące moce opierają się wyczerpującej analizie.

Takie wydarzenie stawia pytania, na które samo niekoniecznie musi odpowiadać:

„Co się dzieje, gdy artykułujemy czytelność wraz z nieczytelnością? I określoność z nierozstrzygalnością? I bezpośrednie efekty z niejasnymi znaczeniami? I ulotność z trwaniem w zawieszeniu?

I...?

I...?

I...?

Tłumaczenie z języka angielskiego: **Iwona Ostrowska**

¹⁵ B. Stiegler, *The Industrialization of Memory*, [w:] idem, *Technics and Time, 2: Disorientation*, Palo Alto 2009, s. 97–187.