

Kim jest teoretyk?

Rozbrojeni

Teoretyk jest kimś rozbrojonym [*undone*] przez teorię.

Praca teorii nie polega na akumulacji narzędzi i materiałów teoretycznych, modeli analizy, perspektyw i stanowisk, lecz na rozmontowaniu [*unravel*] samego gruntu, na którym teoria stoi. Na stawianiu pytań i sianiu wątpliwości tam, gdzie uprzednio panowała widoma zgoda co do tego, co i jak się robi.

W kontekście pytania, kim może być artysta, chciałabym zapytać, kim może być teoretyk, by zasygnalizować, jak nierozzerwalnie splecione mogą być te egzystencje i te praktyki. Stare granice między tworzeniem i teoretyzowaniem, ujmowaniem historycznym i obrazowaniem [*displaying*], krytykowaniem i afirmacją dawno już zostały zatarte.

Praktyki artystyczne uznaje się obecnie za produkcję wiedzy, a przedsięwzięcia teoretyczne i kuratorskie idą w znacznie bardziej eksperymentalnym i kreatywnym kierunku. I jedno i drugie operują raczej w dziedzinie potencjalności i możliwości aniżeli w obszarze produkcji materialnej.

Wcześniejsze pragmatyczne powiązania między nimi, na gruncie których jeden obszar „służył” drugiemu, ustąpiły miejsca zrozumieniu, że wspólnie mierzymy się z kulturowymi problemami i wspólnie produkujemy kulturowe sensy. W miejsce „krytycyzmu” [*criticism*], będącego aktem sądenia odnoszącym się do wyraźnie wyodrębnionego przedmiotu krytyki, nie tylko uznajemy własne uwikłanie w ów przedmiot czy też w zjawisko kulturowe, lecz również zdajemy sobie sprawę z performatywnej natury każdego działania lub postawy, jakie moglibyśmy wobec nich przyjąć. Obecnie wszystkie te praktyki uważamy za splecione w złożonym procesie produkcji wiedzy i nie rozszepiamy ich, jak do niedawna, na twórczość i krytykę, wytwarzanie i stosowanie. Przyjmując powyższą wiązkę perspektyw, nie można już pytać „kim jest artysta?” bez pytania „kim jest teoretyk?”

Narracja zdająca sprawę z teoretycznego rozmontowania, z bycia rozbrojonymi, jest wieloetapową podróżą, w czasie której unieważnione zostaje samo myślenie, w jakim jesteśmy zanurzeni. To momenty cichych epifanii, kiedy uświadamiamy sobie, że rzeczy niekoniecznie muszą być takie a nie inne, że może istnieć jakiś zupełnie odmienny sposób ich ujmowania; chwile, w których oswojone paradygmaty tracą swą prawomocność i nagle objawiają się w przeblysku jako nic więcej ponad to, czym są, jako paradygmaty właśnie. W moim przypadku, podróż ta rozpoczęła się od dyscypliny zwanej historią sztuki, skąd, podążając szacownymi drogami myśli krytycznej i teoretycznej, dotarłam do innego, mniej zdyscyplinowanego miejsca, które tymczasowo nazwijmy kulturą wizualną [*Visual Culture*].

Co więcej, moja droga do kultury wizualnej naznaczona jest nieco odmienną perspektywą, wynikającą z różnicy kulturowej¹, a jednym z przywilejów kulturowo przemieszczonych jest to, że ich punkt widzenia zawsze jest kłopotliwy i podejrzliwy, nigdy nie sytuuje się frontalnie, lecz znajduje się często w relacji niewygodnej dla panujących paradygmatów. Długie, konwencjonalne i w istocie antyintelektualne szkolenie z zakresu historii sztuki, od którego zaczęłam, przywiodło mnie w końcu do stanu kompletnej bezradności wobec tego, jak poruszać się w owych szczelinach między tym, kim jestem, co robię, oraz światem, który zamieszkuję.

Z perspektywy czasu widzę, że w moim szczególnym przypadku odległości dzielące te trzy obszary przesądziły o nieskuteczności podejmowania jakichkolwiek uznanych prób naginania i rozciągania praktyki zawodowej w taki sposób, by obejmowała ona moje własne zainteresowania. Dlatego w pierwszej chwili pochłonęło mnie poszukiwanie możliwości sformułowania projektu badawczego bez opierania się na dostępnych materiałach czy istniejących kategoriach, lecz na tym, co w danym momencie historycznym jawi się jako zestaw palących kwestii.

Mówiąc z grubsza, wyłaniały się one, moim zdaniem, w następującym porządku: w latach 80. pojawiły się problemy związane z różnicami płciowymi i seksualnymi, co zaowocowało studiami z zakresu epistemologii feministycznych. Lata 90. ujawniły kwestie rasy i różnic kulturowych, czego efektem była próba zmierzenia się z autorytetem „geografii” jako korpusu wiedzy o politycznych implikacjach, a obecnie również pytanie o możliwe, dostępne nam – parlamentarne czy performatywne – formuły uczestnictwa w demokracji. Ten ostatni wątek rozwijam zresztą od niedawna, badając partycypację oraz zastanawiając się, na czym polega uczestnictwo w kulturze wizualnej wykraczające poza przydzielane nam przez tę kulturę role widzów lub słuchaczy.

Mówię tu, rzecz jasna, o długiej, trwającej już bez mała osiemnaście lat podróży – określanej, z jednej strony, przez spotkania z nieustannie zmieniającymi się sposobami uprawiania globalnej polityki, z drugiej zaś przez niezmiernie ekscytujące kontakty z teorią krytyczną – która upewniła mnie, że rzeczy nie są koniecznym tym, czym się wydają, oraz wyposażała w narzędzia do zrozumienia ich rzeczywistej natury. Ale bez obaw, nie zamierzam tu rekapitulować długiego marszu od strukturalizmu do Deleuze’a z wypadami w stronę feminizmu, psychoanalizy i studiów nad kolonializmem. Zamiast tego pragnę mówić o dynamikach utraty, zaniechania, odchodzenia i bycia „bez”.

Dynamiki te uważam za nieodzowne dla mojego rozumienia dyscypliny zwanej kulturą wizualną, bowiem czymkolwiek ona mogłaby być, NIE jest projektem akumulacyjnym, addytywnym, w którym fragmenty nowo odkrywanych perspektyw wkleja się w istniejącą strukturę, na pozór poszerzając ją i wzbogacając, na pozór czyniąc ją lepiej dostosowaną do wyzwań czasu. W ramach mojego myślenia nie jest możliwe oddzielenie pojęcia „krytyczności”, które uważam za fundamentalne dla kultury wizualnej, od procesów odchodzenia od kompleksów wiedzy, porzucania teoretycznych modeli analizy i obywatela się bez pewnych lojalności.

„Krytyczność”, jak ją rozumiem, polega właśnie na operacjach rozpoznawania ograniczeń własnego myślenia, ponieważ człowiek nie jest w stanie nauczyć się niczego nowego, nim nie odczyta się czegoś starego, w przeciwnym razie zaledwie dodaje informacje, zamiast ujmować całą strukturę na nowo.

Wydaje mi się, że na przestrzeni stosunkowo krótkiego czasu staliśmy się zdolni do przejścia od krytycyzmu (*criticism*) przez krytykę (*critique*) do krytyczności (*criticality*)

– od wytykania błędów przez badanie ukrytych założeń, które pozwalają dostrzec pewną przekonującą logikę, do działania na niepewnym gruncie, które – choć sprzęgnięte z krytyką – pragnie wpisywać się w kulturę z pozycji innej niż postawa analizy krytycznej; innej niż naświetlanie wad, lokalizowanie pominięć, alokacja win.

Na gruncie projektu, który określam jako „krytycyzm”, zajmujemy się głównie aplikacją wartości i ocen, opierając się – do czego rzadko się przyznajemy – na humanistycznym kodeksie miar, ufundowanym z kolei na znaturalizowanych przekonaniach i niewypowiedzianych interesach. Projekt „krytyki”, który zanegował zamysł „krytycyzmu” na wielu poziomach teorii poststrukturalnej oraz sprzężonych z nią polach różnic seksualnych i postkolonializmu, umożliwił znacznie bardziej wnikliwe przebadanie wszystkich tych założeń, znaturalizowanych wartości i struktur myślenia, które podtrzymywały tradycyjne roszczenia poznawcze do prawdy i wiedzy.

Krytyka, w jej niezliczonych subtelnościach, pozwoliła nam odsłonić, uchwycić i krytycznie przemyśleć prawomocność logiki oraz mechanizmy działania takich roszczeń do prawdy. Jednakże pomimo siły aparatu krytycznego, a także jego wielkiej i nieprzemijającej wartości, krytyka podtrzymała pewną zewnętrzną formułę poznawczą, pewną skłonność do zagładania do środka z zewnątrz, oraz do naświetlania, badania i eksponowania tego, co na pozór ukryte w fałdach uporządkowanej [structured] wiedzy. Stale rosnący nacisk na przypisywanie win, wytykanie niedopowiedzeń i niesprawiedliwości prowadził do zawierania sojuszy między krytyką a takimi projektami politycznymi, jak „polityka tożsamości”, oraz osłabiał kompleksową zdolność do zagospodarowywania kultury poprzez twórcze dualizmy i wieloznaczności.

W końcu zawsze jesteśmy czemuś winni, to nasza trwała i ciągła kondycja; z każdym rokiem zdajemy sobie sprawę z nowej perspektywy, jakiej dotąd nie byliśmy świadomi, która odsłania przed nami kolejne wewnętrzne niesprawiedliwości kulturowe. Obecny etap rozwoju teorii kultury, który określam jako „krytyczność” (co z pewnością nie jest najlepszym określeniem, choć jedynym, jakim w tej chwili dysponuję), kształtuje się poprzez nacisk na terażniejszość, przeżywanie danej sytuacji, rozumienie kultury raczej jako serii skutków niż przyczyn, urzeczywistniania niektórych z jej możliwości zamiast wskazywania jej wad. W oczywisty sposób inspirowana dziełem Deleuze’a, Nancy’ego i Agambena – ich wysiłkiem rozbrojenia dychotomii „wnętrza” i „zewnątrza” za pośrednictwem licznych, nowopowstających kategorii, takich jak kłacza [rhizomatics], fałdy [folds] czy pojedynczości [singularities], które rozmontowują podziały binarne i zastępują je złożonym współ-zamieszkiwaniem [multi-inhabitation] – „krytyczność” ta łączy się więc w moim myśleniu z ryzykiem, z pewnym sposobem kulturowego zamieszkiwania, który to ryzyko przyswaja sobie performatywnie, nie będąc na razie w pełni zdolnym do jego artykulacji.

W stanie „krytyczności” doświadczamy owego dwoistego zaangażowania, w którym jesteśmy w pełni uzbrojeni w instrumenty [knowledges] krytyki, zdolni do analizowania i ujawniania, a zarazem podzielamy i przeżywamy same te uwarunkowania, których naturę jesteśmy w stanie przeniknąć. W ten sposób trwamy w dualności, która wymaga postawy analitycznej, a jednocześnie domaga się wytwarzania nowych podmiotowości potwierdzających, że jesteśmy, jak to określiła Hannah Arendt, „bliźnimi w doświadczaniu” kondycji, którą krytycznie badamy.

Pozbawieni

Zatytułowałam poniższą część „Pozbawieni”, ponieważ od jakiegoś czasu ten stan bardzo mnie interesuje jako punkt wyjścia do nowego myślenia i nowych projektów badawczych. Słowo „bez” [*without*] wydaje się wskazywać sytuację, w której uświadamiamy sobie, że pewne zasady nawigacyjne i pewne modele analizy krytycznej, którymi dysponowaliśmy, tracą użyteczność w odniesieniu do nowej, wyłaniającej się kombinacji problemów.

Przy czym nie chodzi o proste uświadomienie sobie tego faktu, lecz o pełne uznanie dotychczasowej przydatności tych modeli analitycznych, połączone z wyraźnym poczuciem tego, jak bardzo nam ich już brak... Wydarzenia z 11 września są, moim zdaniem, niezwykle aktualnym przykładem tego stanu, który próbuję tu uzmysłowić. W kontekście myśli krytycznej wydarzenia te – straszne i tragiczne – jawią się jako pokłosie z wolna narastającej świadomości, że bliźniacze modele teorii postkolonialnej z jednej strony i dyskursów globalizacji z drugiej nie stają już na wysokości zadania przemyslenia stosunków międzykulturowych w skali świata. Nagle skonfrontowano nas z czymś, co kiedyś nazwałam „geografią w czasie rzeczywistym”. Czas rzeczywisty to moment, w którym jakiś mgławicowy, na wpół uświadamiany byt, będący dotąd co najwyżej powodem niejasnego niepokoju lub częściowo wyrażonego rozpoznania, wdziera się w naszą rzeczywistość, stając się tą rzeczywistością. Wydarzenia 11 września są przykładem sytuacji zmuszającej nagle do życia w czasie rzeczywistym. Mądrzy po fakcie, powiemy dziś, że wielu z nas odczuwało niepokój już ponad rok wcześniej: szczyty G8 w Seattle, Göteborgu i Genewy, zakłócanie przez coraz gwałtowniejsze protesty, intifada w Palestynie i wymykająca się spod kontroli reakcja Izraela, coraz bardziej desperackie ostrzeżenia o nadciągającej katastrofie wygłaszane przez rzeczników światowych organizacji pomocowych, miasta, w których organizacje pozarządowe są jedyną funkcjonującą jeszcze infrastrukturą, otwarta debata na temat ogólnościowych następstw niewolnictwa i przemocy rasowej na całym świecie, jaka miała miejsce w Durbanie.

Dlatego właśnie intelektualiści, którzy stosunki władzy geopolitycznej rozpatrywali w kategoriach ich manifestacji kulturowych, znaleźli się przez moment w stanie bycia „bez”. Stare uporządkowanie świata na kolonizatorów i kolonizowanych przestało wystarczać do uchwycenia i analizy tych zdarzeń, podobnie zresztą jak nowsze próby ogarnięcia jego ładu w kategoriach logiki wielonarodowych korporacji, wolnego handlu i granic narodowych i kulturowych rozmytych dzięki internetowi.

Gdyby jednak nie doświadczenie tych modeli analitycznych – postkolonializmu i globalizacji – nie moglibyśmy zrozumieć sytuacji, w której się znajdujemy, kiedy to jednocześnie dysponujemy wiedzą [*knowing*] i nie jesteśmy w stanie nic wiedzieć [*being unable to know*], co jest znamieniem owego bycia „bez”. Do tego momentu, który wykrystalizował się dzięki powyższym wydarzeniom, wróć jeszcze pod koniec tego tekstu, teraz natomiast postaram się przybliżyć moje rozumienie kultury wizualnej jako bycia „bez”.

Czego się wyrzekliśmy, przechodząc od tego, co podległe badaniu i analizie, do tego, co performatywne i partycypacyjne? Większości wskaże brak trwałej świadomości historii, zakotwiczonej i legitymizującej wszystko, która staje się źródłem najwyższej niepewności. Nie podzielam tego stanowiska, ponieważ świadomość tę zawsze uważałam za amalgamat tropów i struktur narracyjnych. Badania historyczne często ujawniają fascynujące materiały, jednak rzadko rzeczywiście cokolwiek wyjaśniają na tym poziomie, na którym oczekuję wyjaśnienia – na poziomie rozdźwięków, nieciągłości

i trywialnych zdarzeń [*performances*], które świadczą tyle o nas samych, ile o świecie zewnętrznym.

Odpowiedź tkwi, przynajmniej moim zdaniem, w zastąpieniu historycznej określoności [*specificity*] przedmiotu badania historyczną swoistością [*specificity*] tego/tej/tych, którzy to badanie prowadzą. W celu urzeczywistnienia tego przejścia bez popadnięcia w niekończące się anegdoty i autobiograficzne rozpamiętywania, które z przeżycia czynią podstawę wiedzy, próbujemy odczytywać każdą kulturę poprzez inne, często wrogie i konkurencyjne narracje kulturowe. Ten proces nieustannego przekładu i negocjacji jest często wyczerpujący ze względu na charakteryzującą go odmowę zajmowania ustalonej i mocnej pozycji, ale rzeczywiście pozwala nam przesunąć ciężar określoności z materiału na czytelnika lub widza oraz strzeże nas przed niebezpieczeństwem zupełnego nieumiejscowienia.

Być może dzięki niemu moglibyśmy również zrozumieć, że za każdym razem, gdy historyczna określoność zapewnia części wykluczonych wyzwolenie i siłę polityczną, równocześnie zamyka [*imprisons*] innych w ramach starej struktury binarnej, która nie odzwierciedla już warunków i realiów ich aktualnej egzystencji. Wielkie znaczenie w tej dyskusji odgrywa inspirowany myślą Deleuze'a proces odchodzenia od posługiwania się modelem kultury swoistości (specyficznej dla konkretnej lokalizacji) na rzecz modelu kultury pojedynczości [*singularity*] (wsłuchanej w logikę własnej organizacji).

Oczywiście z dyscypliną wiąże się bezpieczeństwo oraz wszelkie wygody wynikające ze spójnej tożsamości, znajomości źródeł finansowania aplikacji badawczych, pewności, jakiemu gremium należy przedstawić swoją pracę do oceny. Dotyczy to nawet banalnej kwestii umiejętności reagowania na często zadawane na przyjęciach pytanie: „A ty czym się zajmujesz?”, które nieodmiennie wywołuje podszyte paniką milczenie i dość mętne odpowiedzi. Dziś jestem już śmielsza, bardziej pewna siebie i, patrząc pytającym prosto w oczy, mówię: „kulturą wizualną”, po czym czekam, aż skonsternowani odwrócą wzrok [*look away*], zawstydzeni, że ewidentnie nie mają najmniejszego pojęcia, o czym mówię. W ramach niedawnej wystawy Manifesta w Lublanie² pokazywano pracę litewskiego artysty Arturasa Raili zatytułowaną „Dziewczyna jest niewinna” – nagranie wideo rejestrujące obrady grona profesorów Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych, którzy na zakończenie roku opiniowali prace studentów i wystawiali im oceny końcowe. Film ten w najprostszej formie demonstruje, jak w chwilach kryzysu i schyłku estetyka sprzęga się z ideologiami, w efekcie czego ci, którzy wyrobili sobie nazwiska w poprzedniej epoce, nie dysponują żadnymi zasadami, dzięki którym byłiby w stanie radzić sobie z obecną sytuacją.

Ludzie ci skarżą się na poczucie straty, niepewność, zagubienie. Pewien brodaty profesor w średnim wieku stwierdza z gardłem ściśniętym smutkiem, że „dziś nawet już nie możemy mówić o pięknie”. Film nie przypisuje żadnemu z protagonistów etykiety postępowca czy wsteczника, nie powtarza w kółko tych wszystkich oczywistych argumentów politycznych odwołujących się do opozycji komunizm – demokracja, lecz po prostu inscenizuje zamęt związany z procesem uczenia, osądzania i umiejscawiania sztuki w polu drastycznie przedefiniowanych paradygmatów.

Z czego jeszcze zrezygnowaliśmy? Trudniejsze do odrzucenia było samo pojęcie metodologii, pewności podejścia, problematyki, zestawu schematów analitycznych, z których możemy korzystać w odniesieniu do jakichkolwiek zagadnień, jakimi się zajmujemy. Odrzucenie pojęcia historii lub pojęcia dyscypliny przyszło nam stosunkowo łatwo, ponieważ odziedziczyliśmy je, a więc musieliśmy je albo przyjąć albo agitować

na rzecz ich modyfikacji. Natomiast metodologia była czymś, o co sami walczyliśmy, i w czym pokładaliśmy wszelkie nadzieje na stworzenie szerszego intelektualnie, bardziej inkluzywnego politycznie i bardziej kreatywnego, jeśli chodzi o podmiotowość, pola działania. Przez pewien czas zajmowałam się kwestiami przestrzeni oraz związaną z tym polityką [spatialization], i moją wyobraźnię niesłychanie pobudzało to, co powszechnie określa się jako dyskurs na temat przestrzeni, a zwłaszcza te dyskusje, które wydawały się potencjalnie zdolne do rozbrojenia niektórych mniej znanych przejawów różnic seksualnych i kulturowych. Ostatnio jednak odkryłam, co zaskoczyło mnie samą, że interesuje mnie nie tyle przestrzeń jako taka, ile raczej to, co kwestia przestrzeni pozwoliła mi zrozumieć jeśli chodzi o dynamikę i oddziaływanie strategii wieloznaczności i wyrzeczenia w kulturze sfery publicznej.

To z kolei prowadzi mnie do zrozumienia, że bodaj najboleśniejsze z tych wyrzeczeń dotyczy samego pojęcia przedmiotu [subject] naszej działalności. Stają się coraz bardziej nieufna w stosunku do obszarów, w których przedmiot aktywności jest uzgadniany i sankcjonowany. Dzięki tym wszystkim „post”, o których czytaliśmy i które uwewnętrzniiliśmy, zdaję sobie sprawę z przelotności zarówno zgody co do danego przedmiotu (jak choćby wtedy, gdy świetnie się rozumiemy, mówiąc: „Zajmuję się reprezentacją subiektywności kobiecej w malarstwie rodzajowym na przełomie wieków”, albo gdy wszyscy kiwają głowami z uznaniem, kiedy ktoś powie, że zajmuje się „ciałem”), jak i założeń, systemów i granic, które podtrzymują jego przedmiotowe istnienie w świecie.

Sądzę, że znajdujemy się raczej na etapie, na którym cały wysiłek zorientowany jest na ukonstytuowanie podmiotu [subject] naszej pracy. Mamy do dyspozycji zestaw interesujących nas pytań i kwestii, odczuwamy dokuczliwe wątpliwości co do tego, co kryje się pod tym, co jawne, wreszcie, dysponujemy pewną dozą wolności badawczej, po czym uruchamiamy to wszystko i patrzymy, co z tego wyjdzie. Dlatego w ramach opieki promotorskiej wielu z nas próbuje dziś omijać kłopotliwe pytania, o czym jest praca doktoranta, jaki jest jej przedmiot, jak można tę pracę zatytułować po zakończeniu analizy leżących u jej podłoża problemów. Coraz częściej pytamy kandydatów na badaczy nie o to, co chcą zrobić, lecz o motywację stojącą za ich projektem. Im mniej wydają się pewni tego, na czym właściwie ich projekt polega, tym większą budzą w nas sympatię, choć rzecz jasna tym mniejsze też mają szanse na zdobycie stypendium, chyba że zdołamy wspólnie przeformułować ów ładunek niepewności w zestaw dopuszczalnych pytań, metod i stwierdzeń – być może nasza praca polega właśnie na tego rodzaju przekładzie między bliźniaczymi biegunami wątplenia i pewności.

Gdzie w takim razie ta praca jest umiejscowiona? Być może jest to źle postawione pytanie – być może owo „gdzie” sugeruje możliwość dotarcia do jakiegoś stałego i znanego miejsca, w którym mamy szansę nasze zadanie faktycznie odnaleźć. Być może lepiej pytać, na czym nasza praca polega i co wytwarza, jakie są efekty jej wpływu na świat, niż zastanawiać się, jakie istniejące znaczenia odsłania. Przez ostatnie lata nieustającego zajmowania się kolejnymi problemami analizowałam ich krytyczne konteksty i uwarunkowania, badałam założenia, na których mogą się opierać, a także języki, w których są formułowane. Jednak po przejściu przez te wszystkie zabiegi analityczne uzmysławiam sobie, że nie jestem w stanie wyobrazić sobie następnego kroku: kroku, który przeniósłby mnie poza analizę krytyczną do możliwości pomyślenia alternatywnej formuły, rzeczywistego znaczenia tego „zakłóconego w procesie analizy” [disturbed-through-analysis] zjawiska kulturowego. Choć zdarza się, że spotykam prace należące do nurtu sztuki konceptualnej, które podejmują podobne kwestie i potencjal-

nie stanowią platformę umożliwiającą uczynienie owego kroku: faktycznej kulturowej produkcji, a nie analizy, tego stanu, który udało mi się uchwycić teoretycznie.

Prace te odnoszą się do tego, jak postrzegana jest kultura, gdy ujmuje się ją z perspektywy kuchennych drzwi czy niejako z ukosa, przez pryzmat błędnych interpretacji i nieudanych przekładów, a także co to znaczy znajdować się w położeniu, w którym odczuwa się kulturową tęsknotę za czymś, co historycznie i politycznie zakazane. W moich ostatnich wypowiedziach teoretycznych umiejscawiam dzieła tych artystów w kontekście debat kulturowych, w których rzadko uwzględnia się sztuki wizualne. Przyjmuje to formę pewnej praktyki, swego rodzaju „pisanie z” [*writing with*] pracą danego artysty zamiast o tej pracy, dehierarchizacji pytania o to, kto ma ostatnie słowo w określaniu znaczenia dzieła kultury wizualnej: artysta, krytyk, historyk, autor reklamy, zleceniodawca, studio czy reżyser.

Niedopasowani

Kiedy w połowie lat 90. zaczęliśmy teoretyzować kulturę wizualną jako odrębną dyscyplinę, w dużej mierze fascynował nas pewien amalgamat wszystkich owych „bez” [*without*], które właśnie próbowałam opisać. W pewnym sensie siłą napędową tego przedsięwzięcia – mam tu na myśli kontekst Stanów Zjednoczonych, gdzie wówczas pracowałam – było wspólne dla wielu z nas zrozumienie, że dalsza walka z rygorami historii sztuki jako dyscypliny czy podejmowanie kolejnych prób poszerzenia jej granic po prostu przestają być produktywne. Granice, wąskie czy szerokie, łatwe czy trudne do przekroczenia, są w końcu przecież jedynie tym właśnie – granicami, ograniczeniami pola możliwości.

Tym, czego potrzebowaliśmy w zamian, była otwarta i płynna przestrzeń, w której mogą zachodzić liczne formy eksperymentalnych połączeń pomiędzy ideami, politykami, obrazami i efektami. Co więcej, w przestrzeni tej nie ma żadnych ograniczeń materiałowych ani dominujących metodologii, zawieszona jest owa niekończąca się taksonomia części składowych, będąca znamiem tak zwanej „interdyscyplinarności”. Zależnie od konkretnej problematyki, którą każdy z nas bada czy interpretuje, wnosimy do dyskusji wszystko to, co akurat wydaje nam się ważne lub pouczające, bez potrzeby uzasadniania tego na gruncie historii dyscyplin, z których to coś zostało zaczerpnięte. Tak oto wracamy do wspomnianego już odróżnienia pojedynczości i swoistości, a także do Deleuze’owskiego ujęcia przedmiotu [*matter*] jako czegoś samoorganizującego się, nie zaś realizującego jakiegoś z góry ustalone zasady organizujące.

Od tamtej pory dokonała się oczywiście pewna nieuchronna instytucjonalizacja tego pola, mnożą się wydziały i programy badawcze, kompendia i monografie, czasopisma i programy nauczania. Odnoszę niekłamanie wrażenie – tym bardziej rzetelne, że znajduję się w samym sercu tych wszystkich przemian i zdaję sobie sprawę, że tak naprawdę nikt z nas nie potrafi ująć kultury wizualnej w standardową definicję – że tym, czego doświadczyliśmy, była faktycznie płynna przestrzeń intelektualna, nieco tylko bardziej zorganizowana niż ta wymarzona. Ostatnio jednak dochodzą mnie słuchy, że w obszarze dyskursu na temat kultury wizualnej pojawiają się swego rodzaju praktyki policyjne – twierdzenia, że jest ona tym, a nie tamtym, że można ją zdefiniować tak, ale nie owak, że na jej temat mogą się wypowiadać ci, lecz nie tamci. Krótko mówiąc, rozpoczęły się już procesy terytorializacji, a w ich następstwie pojawiają się zapewne wszystkie strategie fiksacji przedmiotu, waloryzacji metod, włączeń i wykluczeń, których jeszcze kilka lat

temu usiłowaliśmy uniknąć w imię koncentracji naszej uwagi na tym, co wymaga pomyślenia, zamiast na spieraniu się z tym, co już pomyślane.

W tym miejscu pragnę powtórzyć z całą mocą, że działanie oparte na niedopasowaniu uważam za równie złożone, rygorystyczne i ważne jak praktyki zmierzające do pełnego dostosowania się do paradygmatu dyscyplinarnego lub poszerzenia go w taki sposób, by uwzględnił nasze własne dążenia. Ma ono wiele wspólnego z Derridiańską dekonstrukcją, mimo że być może jest mniej zaabsorbowane przesunięciami świadomości, za to bardziej skoncentrowane na realizacjach [*enactments*] i efektach kulturowych. Od jakiegoś czasu jednak musimy wszyscy – w naszych różnych krajach i instytucjach oraz w ramach naszych różnych praktyk – myśleć o instytucjonalizacji tego, co robimy. O nowopowstających nazwach, tytułach i tak zwanych „polach” [*fields*], które zajmujemy [*inhabit*], a także o tym, jak to wszystko może oddziaływać zarówno na siebie nawzajem, jak i na styku ze strukturami finansowania i nomenklaturą zawodową, by przywołać tu przykład mojej przyjaciółki, artystki ShuLei Chang, która – ku wielkiej zazdrości wielu z nas – zaczęła ostatnio określać się mianem „konceptualizatorki”.

Tego rodzaju myślenie, mimo że w obecnej sytuacji niestety konieczne, uważam zasadniczo za stratę czasu. Tym bowiem, co w ciągu tych siedmiu lat odkąd zaczęłam pisać teksty zmierzające do zarysowania problematyki kultury wizualnej wydawało mi się w tej kwestii naprawdę godne przemyślenia, jest pytanie, na czym rzeczywiście polega bycie w kulturze wizualnej, praca w niej i jej przeżywanie, a nie mówienie o jej wyłanianiu się.

Największą niespodzianką, jaka mi się ostatnio przydarzyła, była zmiana kierunku mojego własnego spojrzenia. Na początku, jak mówiłam, byłam stanowczo zwrócona ku akademii i pracy intelektualnej. Tworzyły one te układy odniesienia, poprzez które docierałam do dzieł sztuki, oraz były tymi polami, w których obiegu moja praca krążyła – wprawdzie nie bez trudności – i z którym wchodziła w dialog. Nagle uświadomiłam sobie, że konfrontuję się już bezpośrednio ze światem sztuki, co nie oznacza po prostu, że tam właśnie moja praca znajduje odpowiedzi, lecz raczej że jest w stanie jakąś odpowiedź wywołać. Sam proces jest nadal zasadniczo taki sam: mnóstwo eklektycznych lektur, uczestnictwo w dyskusjach, chodzenie na wystawy i w końcu pisanie. Skutki są wszakże dalece odmienne.

Brak mi czasu, aby w pełni zrozumieć lub przemyśleć implikacje tej zmiany, niemniej rzeczywiście wydaje mi się, że ma ona coś wspólnego z owym przejściem na pewien performatywny etap pracy kulturowej, w ramach którego znaczenie się urzeczywistnia [*takes place*] – urzeczywistnia się na bieżąco, zamiast być odkrywaniem. Praca ta nie opiera się na procesach nadawania znaczenia czy też interwencji w porządek symboliczny, co uważam za wyróżnik akademickiej działalności intelektualnej, lecz na formach urzeczywistnienia [*enactment*]; dokonuje się za pośrednictwem języków i modalności pisania, które koncentrują się na formułach zwracania się [*address*], a nie na tym, co Barthes nazywa synowską układnością tekstu. Jak powiada Peggy Phelan: „Interesują mnie również sposoby, w jakie to, co performatywne, inspiruje nowe terminy; myślę, że to jeden z performensów, które urzeczywistnia sam termin «performatywność»”. Być może to, co staram się powiedzieć, polega na tym, że zmieniło się moje rozumienie, czym jest odpowiedź. Być może nie interesuje mnie już odpowiedź jako potwierdzenie tego, co się powiedziało – jak to się dzieje wtedy, gdy ktoś przytacza twoje słowa – lecz odpowiedź jako impuls do zrobienia czegoś, co jeszcze nie istnieje.

Splątani

Na koniec pragnę wrócić do procesu rozpoznawania ograniczeń dyskursów postkolonializmu i globalizacji, o których wspomniałam w kontekście wydarzeń 11 września. Na wcześniejszym etapie mojego myślenia interesowały mnie możliwości, jakie daje kultura wizualna jako pole konstytuowane przez różnicę seksualną lub kulturową, przez performatywność lub przez wielość [*multiplicities*], a nie jako obszar przyjmowania tychże jako tematów badań tudzież aplikowania ich, jako modeli krytycznych, do różnych dziedzin. Chodziło o to, by wszystko to rodziło pytania, nie zaś określało warunki, i by pytania te można było podejmować gdziekolwiek, nawet z dala od ich na pozór właściwych odniesień. Teraz z kolei zastanawiam się nad charakterystycznymi dla pojęcia kreolizacji możliwościami generowania bardziej złożonych i adekwatnych form zaangażowania kulturowego.

Ciekawi mnie mianowicie, czy w obrębie pojęcia kreolizacji jesteśmy w stanie odejść zarówno od dualizmów kolonizatorów i kolonizowanych, jak i od stosunkowo nowego pojęcia hybrydyczności, zamykającej oba te elementy w czymś innym, w jakiejś nowszej i bardziej współczesnej formacji kulturowej. Interesuje mnie zwłaszcza, czym mogłoby być skreolizowane muzeum, pomyślane jako forma spotkania struktury muzeum z kwestiami różnicy kulturowej. W trakcie jednej z tzw. platform towarzyszących *Documenta 11*, mianowicie konferencji *Platforma kreolizmu i kreolizacji*³, zaczął wyłaniać się model, który rzeczywiście wydaje się posiadać pewien potencjał jako alternatywa wobec niektórych postfeudalnych paradygmatów postkolonialnych. W tym rozumieniu – artykułowanym przez Stuarta Halla, Gerardo Mosquera, Dereka Walcotta i wielu innych uczestników tej dyskusji – kreolizacja jest procesem mieszania kultur, wzajemnym splątaniem kultur, będącym rezultatem niewolnictwa, kolonializmu i kultury plantacji.

Składniki tego splątania są nadzwyczaj śliskimi determinantami znaczenia, ze względu na to, że pierwotni Kreole to biali, którzy poprzez długą ekspozycję utracili swą źródłową tożsamość; biali osadnicy, którzy ulegli ztubylczeniu, obcując z czarnymi niewolnikami, Afrykanami urodzonymi w miejscu ich zniewolenia. Kreolizm polega na wyprowadzeniu pewnego projektu z tych splątanych składników. Istnienie kultury jako formy splątań, które zatraciły swe źródła i trwają na zasadzie wspólnych konwersacji [*mutual interlocutions*], a nie na przykład w formie działań hybrydycznych, wydaje się ogromnie intrygujące. Zastanawiając się nad tym, oglądałam jednocześnie wielogodzinne zapisy filmów wideo Kutluga Atamana, próbując napisać tekst do katalogu jego wystawy, zorganizowanej przez Fundację BAWAG w Wiedniu.

W jednej z prac tego artysty, zatytułowanej *Women Who Wear Wigs*, którą w ubiegłym roku pokazywano na Biennale w Wenecji oraz w londyńskiej galerii LUX, widzimy cztery Turczynki, które z różnych powodów noszą peruki. Pierwsza jest działaczką polityczną poszukiwaną od trzydziestu lat i używa peruki do ukrywania swojej tożsamości. Druga jest doświadczoną dziennikarką, która choruje na raka piersi – peruka zastępuje jej niegdyś wspaniałe, utracone wskutek chemioterapii włosy, z których była tak dumna. Trzecia jest żarliwą muzułmańską studentką, której na świeckim uniwersytecie nie wolno nosić rytualnej chusty, dlatego eksperymentuje z peruką jako swego rodzaju nakryciem ochronnym. Czwarta to Demet Demir, transseksualistka, prostytutka, aktywistka lewicowych organizacji młodzieżowych, ekologicznych, feministycznych, ruchów praw człowieka, eksperymentorka na polu związków lesbijskich, ironiczna narratorka osobistych melodramatów, opowiadaczka jeżących włos na głowie historii brutalnych i powtarzających się prześladowań policyjnych, które obejmowały molestowanie seksualne, bicie i golenie jej głowy. Stop-klatki.

Demet Demir zaczęła studiować w 1982 roku, tuż po wojskowym zamachu stanu w Turcji. Zapisła się na studia wieczorowe, gdzie zorganizowała wiec dla uczczenia 1 Maja, po czym została wyrzucona z lewicowego, młodzieżowego Stowarzyszenia na rzecz Homoseksualizmu. Była pierwszą transwestytką, która przystąpiła do ruchu na rzecz praw człowieka, jako jedna z pierwszych przeszła operację zmiany płci, prowadziła długie batalie sądowe z policją, uczyła się, by, jak mówi, zostać feministką i obrończynią środowiska. Wszystko przeplata przemyślnianiami na temat klientów rozczarowanych tym, że nie ma zarazem waginy i penisa, ponieważ, jak powiada, dziś człowiek potrzebuje jednego i drugiego. I nie są to żadne sprzeczności, lecz splątania i mieszaniny, które generują bogate pole możliwości. W tej pracy Ataman stworzył nowy podmiot w świecie, podmiot skreolizowany, w którym coś zwane *WWW* niweczy strukturę wszystkich nużących opowieści o kobietach i islamie, o kobietach i państwie muzułmańskim, jakie Zachód snuje na temat Wschodu, i zamiast tego wytwarza oszałamiającą mieszaninę kobiety i seksualności, i islamu, i patriarchy, i państwa, i próżności, i pożądania, i buntu, i melodramatycznych sentymentów – wszystko sprzęgnięte za pośrednictwem peruki i przekraczające granice czegokolwiek, co mogłoby rzeczywiście cyrkulować pod egidą miana kobiety.

W pewnym sensie tego właśnie życzę nam w kulturze wizualnej: abyśmy stali się polem złożonych i narastających splątań, które nie dają się nigdy przełożyć z powrotem na elementy źródłowe czy konstytutywne. Abyśmy nigdy już nie byli w stanie utrzymać podziałów oddzielających artystę od teoretyka, ponieważ tak samo jak biali osadnicy i czarni niewolnicy w kulturze karaibskiej XVIII wieku bez końca wzajemnie się naśladujemy. Abyśmy z tego splątania wytwarzali nowe podmioty w świecie, i byśmy mieli mądrość i odwagę bronić ich prawomocności, wystrzegając się pokusy ich przekładu, aplikacji lub separacji.

Tłum. Magda Pustoła i Michał Szczubiałka

Redakcja pragnie podziękować prof. Irit Rogoff za udostępnienie artykułu oraz zgodę na jego tłumaczenie i opublikowanie.

Translated and published by the kind permission of Irit Rogoff.
<http://www.goldsmiths.ac.uk/visual-cultures/i-rogoff.php>

Przypisy

- ¹ Irit Rogoff urodziła się w Jerozolimie, z Izraela wyjechała w latach 70., by studiować za granicą. Po obronie doktoratu z historii sztuki w Londynie, dzięki grantowi post-doktoranckiemu na Harvard University oraz późniejszej pracy na Uniwersytecie Kalifornijskim rozpoczęła badania z zakresu teorii krytycznych. W latach 90., w trakcie gościnnego wykładu w Goldsmiths College, otrzymała propozycję stworzenia tam nowego wydziału – nazwanego *Visual Cultures* – który obecnie umożliwia studiowanie zarówno na kierunkach magisterskich (*Contemporary Art Theory*, *Aural and Visual Cultures*, *Research Architecture*), jak i doktorskich (*Visual Cultures*, *Curatorial/Knowledge*) [przyp. M.P.]
- ² *Manifesta 3*, Lublana, Słowenia, 2000.
- ³ Jedną z kilku imprez (platform) zorganizowanych w ramach Documenta 11 pomiędzy marcem a listopadem 2002 roku: Platforma 1: *Democracy Unrealized*; Platforma 2: *Experiments with Truth – Transitional Justice & the Processes of Truth & Reconciliation*; Platforma 3: *Creolite & Creolisation (an exploration of global cultural miscegenation)*; Platforma 4: *Under Siege – Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*.

Summary

Irit Rogoff gives the following answer to the question posed in the title: “A theorist is one who has been undone by theory”. Her analysis is embedded in Visual Studies on one hand, and in post-colonial and globalization discourses – on the other. The condition we are now in, the visual culture, she explains as the condition of being ‘without’ – the state of simultaneously knowing and being unable to know. She describes the shift from criticism to critique to criticality, where *criticism* is understood as an act of judgment addressed to a clear cut object of criticism, the application of values and judgments based on naturalized beliefs and disavowed interests; *critique* is as examination of those assumptions, values and thought structures that have sustained the inherited truth claims of knowledge. *Criticality* in her account would be the latest phase of cultural theory and would consist in emphasizing the present, moving from causes to effects, from revealing faults to the possibilities of actualizing the potential. But the most important shift Rogoff describes is the move from the sanctioned subject for theoretical activities towards the constitution of a subject for the work, or substituting the historical specificity of what is being studied with the historical specificity of who is doing the studying. It results in a different way of writing about art, which becomes a practice of writing *with* an artist’s work rather than writing *about* it. Rogoff also recognizes theoretical possibilities connected to introducing the notion of Creolisation in order to provide more complex and more appropriate modes of cultural engagement.