

PRZEKŁADY

ROSALYN DEUTSCHE

AGORAFOBIA*

Co to znaczy, że przestrzeń staje się „publiczna” – przestrzeń miasta, budynku, wystawy, instytucji, dzieła sztuki? W minionej dekadzie pytanie to wywoływało żywe spory pomiędzy krytykami sztuki, architektury i urbanistyki. Debaty te dotyczą ważnych kwestii. Sposób, w jaki definiujemy przestrzeń publiczną, wiąże się bowiem z koncepcjami: człowieka, natury społeczeństwa i rodzaju wspólnoty politycznej, jakiej pragniemy. Jakkolwiek istnieje ostre zróżnicowanie w rozumieniu tych pojęć, prawie wszyscy zgadzają się w jednym punkcie: poparcie dla zjawisk, które są publiczne, promuje zachowanie i rozwój kultury demokratycznej. Sądząc zatem z liczby odwołań do przestrzeni publicznej we współczesnym dyskursie estetycznym, świat sztuki poważnie traktuje demokrację.

Gdy na przykład administratorzy kultury i urzędnicy miejscy określają warunki dotyczące obecności sztuki w miejscach publicznych, używają rutynowo pojęć, które przywołują zarówno zasady demokracji bezpośredniej, jak i przedstawicielskiej: czy te dzieła sztuki są „dla ludzi”, czy zachęcają one do „współuczestnictwa”, czy służą ich „wyborcom”? Terminologia sztuki publicznej często odnosi się do demokracji jako formy rządów, a również do ogólnego demokratycznego ducha egalitaryzmu. A zatem: czy te dzieła sztuki nie są „elitarne”, czy są one zrozumiałe dla szerszej publiczności?

W przypadku sztuki publicznej nawet krytycy neokonserwatywni – którym elitaryzm artystyczny nie jest przecież obcy – zaczęli odwoływać się do ludu. Z historycznego punktu widzenia oczywiście neokonserwatyści przeciwstawiali się temu, co Samuel P. Huntington nazwał „nadmiarem w demokracji”, czyli aktywizmowi, żądaniom politycznego uczestnictwa oraz kwestionowaniu autorytetów rządowych, moralnych i kulturowych. Takie żądania – pisał – są spuścizną po „demokratycznej fali lat 60.”

* Prezentowany tekst jest przekładem rozdziału pt. *Agorafobia* z książki R. Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, London 1996.

i ograniczają demokratyczne rządy elit. Czyniąc władzę zbyt dostępną, sprawiają, że społeczeństwo staje się nieposkromione: „Społeczeństwa demokratyczne nie mogą funkcjonować, gdy obywatele nie są bierni”¹. Dzisiaj jednak neokonserwatyści nazywają rząd nieumiarkowanym, przesadnym i atakują „arogancję” i „egoizm” sztuki publicznej, szczególnie krytycznej sztuki publicznej. Czynią to właśnie w imieniu idei demokratycznego dostępu ludzi do przestrzeni publicznej².

Spory dotyczące największej aktualnej kontrowersji w sztuce publicznej – czyli usunięcia „Nachylonego Łuku” (Tilted Arc) Richarda Serry z Federal Plaza w Nowym Jorku – także skupiły się, szczególnie po stronie

¹ Huntington jest autorem amerykańskiej części raportu *The Crisis of Democracy* wydane go przez Trilateral Commission, prywatną organizację założoną w 1973 roku w celu stworzenia nowego porządku światowego kontrolowanego przez demokracje liberalne Ameryki Północnej, Europy Zachodniej i Japonii. W skład tej komisji wchodzi znani ludzie ze sfery polityki, biznesu i akademii. Na temat dyskusji dotyczącej raportu *The Crisis of Democracy*, zob. A. Wolfe, *Capitalism Shows Its Face: Giving Up on Democracy*, (w:) *Trilateralism: The Trilateral Commission and Elite Planning for World Management*, red. H. Sklar, South End Press, Boston, 1980, s. 295-306. Ostatnio neokonserwatyści przyjęli nową retorykę demokracji, która różni się od otwartego autorytaryzmu raportu Huntingtona. W imię obrony przestrzeni publicznej zaczęli afirmować, jak to neokonserwatywni dziennikarze i politolodzy nazywają, „nowy aktywizm wspólnoty” i „nowe obywatelstwo”. Nowi obywatele to ludzie zwracający się z żądaniami do rządu, uznawanego teraz za „nadmierny”, a jako nowi aktywiści są oni przez konserwatystów akceptowani, gdyż agituja przeciwko umieszcawianiu w ich dzielnicach takich instytucji socjalnych, jak: przytulki dla bezdomnych, domy opieki dla chorych na AIDS i umysłowo chorych. W szerszym kontekście są to obywatele protestujący przeciwko, jak to nazywają konserwatyści, „tyraniu państwa terapeutycznego”. W. A. Schambra, *By the People: The Old Values of the New Citizenship*, „Policy Review” 1994, nr 69, s. 38.

Nowi aktywiści – bez względu na to, jak różnorodny jest pod względem socjoekonomicznym status dzielnic, których chcą bronić – mogą być połączeni ze względu na wspieranie trzech elementów konserwatywnej polityki urbanistycznej. Pierwszy z nich to redukcja wydatków na cele socjalne. Drugi – to oparcie bardziej na instytucjach społeczeństwa obywatelskiego, organizacjach pozarządowych oraz na ekonomii kapitalistycznej, niż na państwie. Trzeci – to osłabienie rządowej ochrony praw obywatelskich, które są oskarżane o „załamanie porządku publicznego” i obniżenie „jakości życia”. Jak pisze Schambra, „Projekt odtworzenia społeczeństwa obywatelskiego jest mostem nad jednym z najbardziej problematycznych rozłamów w dzisiejszym społeczeństwie amerykańskim – rozłamem pomiędzy konserwatystami a miastem”. Zgadza się z tym „City Journal”: „Obywatele zaczynają domagać się od rządu sensownego zajęcia się jakością życia w dzielnicach miasta i zaniechania spychania problemów społecznych na ulice”. H. MacDonald, *The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle*, „City Journal 3” 1993, nr 4, s. 44.

² Zob. np. E. Gibson, *Jennifer Bartlett and the Crisis of Public Art*, „New Criterion 9” 1990, nr 1, s. 62-64. Konserwatywne przywiązanie do praw dostępu do przestrzeni publicznej służy oczywiście jako uzasadnienie dla cenzurowania sztuki krytycznej, likwidacji rządowych funduszy na sztukę, prywatyzacji sztuki. Jest to punkt widzenia wyłożony w: E. C. Banfield, *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, Basic Books, New York 1984.

przeciwników rzeźby, na kwestii dostępu demokratycznego. „Oto dzień radości dla ludzi, ponieważ teraz plac w sposób prawowity powraca do nich” – głosił William Diamond z zarządu federalnego Art in Architecture Program [Programu Sztuki w Architekturze], w dniu gdy „Titled Arc” został zniszczony. Jednak obrońcy rzeźby, zeznający w czasie specjalnie zwołanej rozprawy sądowej, bronili jej również pod sztandarami demokracji, popierając prawo artysty do wolności wypowiedzi lub przedstawiając samo to przesłuchanie jako mające destrukcyjny wpływ na procesy demokratyczne³.

Inni krytycy, zwolennicy sztuki publicznej, lecz niechętni opowiadaniu się po którejś ze stron konfliktu, poszukują raczej rozwiązania sporów pomiędzy artystami i innymi użytkownikami przestrzeni, poprzez tworzenie procedur ogólnie określanych jako „demokratyczne”, takich jak np. kierowanie się kryterium zaangażowania we wspólnotę społeczną przy wyborze dzieł sztuki lub ich integracji z miejscem, jakie mają zajmować. Procedury takie mogą być konieczne, w pewnych przypadkach nawet owocne, ale odgórne przyjmowanie, że są one demokratyczne, opiera się na założeniu, iż celem demokracji jest łagodzenie konfliktów, a nie ich podtrzymywanie.

Tymczasem nie ma kwestii bardziej konfrontacyjnej niż sama demokracja, która – jak przykłady pokazują – może być rozumiana na wiele sposobów. Pojawienie się tej kwestii w świecie sztuki jest częścią o wiele szerszych dyskusji nad znaczeniem demokracji, które toczą się w takich obszarach, jak filozofia polityki, nowe ruchy społeczne, teoria edukacji, prawo, mass media oraz kultura popularna. Jako płaszczyzna takich debat (a nie, jak krytycy często uważają, dlatego, że sztuka publiczna jest pokazywana w powszechnie dostępnych miejscach publicznych) dyskurs sztuki publicznej wykracza poza granice tajemniczych spraw świata sztuki.

Problem demokracji był oczywiście również podnoszony w kontekście międzynarodowym w odniesieniu do aktów sprzeciwu wobec rasistowskich opresyjnych rządów afrykańskich, dyktatur w Ameryce Łacińskiej czy państwowego socjalizmu opartego na modelu sowieckim. Te akty sprzeciwu, powszechnie obwołane „triumfem demokracji” i stawiane równorzędnie z zakładaną śmiercią socjalizmu i marksizmu, animowały manipulacje demokracją jako frazesem maskującym problemy we współczesnym życiu politycznym. Akty owe jednakże podawały w wątpliwość również tę retorykę, stawiając problem demokracji jako problem właśnie.

Dla krytyków z lewicy uwrażliwienie na demokrację i wątpliwości wobec niej wynikają nie tylko z kompromitacji rządów totalitarnych. Różne-

³ Na temat dyskusji dotyczącej języka demokracji wykorzystywanego podczas debaty o „Titled Arc” zob. *Titled Arc: The Uses of Democracy*, (w:) R. Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, London, 1996, s. 257-269.

go rodzaju lewicowcy od dawna byli świadomi tego, iż totalitaryzm nie jest wyłącznie zdradą marksizmu. Problemem dla nich jest niepowodzenie samego Marksa i ortodoksyjnych marksistów w zakresie dochowania wierności wartościom wolności i praw człowieka. Najbardziej skostniali marksiści są tak zaangażowani w kwestionowanie demokracji burżuazyjnej jako ukrytej formy kapitalistycznego panowania klas i w podkreślanie, że równość ekonomiczna gwarantuje prawdziwą lub trwałą demokrację, iż – jak zauważył jeden z autorów – są oni „niezdolni do dostrzeżenia wolności w demokracji” czy „podporządkowania w totalitaryzmie”⁴. Choć antykomunizm odrzuca totalitaryzm i zawężenie demokracji do ekonomii, to poza tym nie ma powodów, żeby był on wystarczający. Nancy Fraser rozsądnie nam przypomina: „Ciągłe pozostaje wiele do zarzucenia naszej aktualnie istniejącej demokracji”⁵. Wpływowe głosy w Stanach Zjednoczonych często zamieniają „wolność” i „równość” w slogany, za pomocą których demokracje liberalne rozwiniętych kapitalistycznych krajów są prezentowane jako przykładowe systemy społeczne, jedyny model polityczny dla krajów wychodzących z dyktatury i realnego socjalizmu. Tymczasem nieubłagana eskalacja nierówności ekonomicznej od lat 70. – Stany Zjednoczone przodują w tym względzie – wzrost władzy korporacji i gwałtowne ataki na prawa marginalnych grup społecznych odślaniają niebezpieczeństwa przyjęcia stanowiska afirmatywnego. Odnosząc się do tezy Francisa Fukuyamy, iż ludzka walka przeciwko tyranii nieuchronnie kończy się demokracją kapitalistyczną, Chantal Mouffe pisze: „Musimy przyznać, iż zwycięstwo demokracji liberalnej jest w większym stopniu wynikiem upadku naszych wrogów, niż naszym własnym sukcesem”⁶.

Równolegle wyłoniła się równoważąca siła demokratyczna – proliferacja nowych praktyk politycznych zainspirowanych ideą praw obywatelskich, np: ruchy na rzecz prawa do mieszkania, prywatności i wolności przemieszczania dla bezdomnych lub deklaracje praw gejów i lesbijek do publicznej kultury seksualnej. Zmierzając do uprawomocnienia marginalizowanych społeczności, te nowe ruchy poszerzają prawa obywatelskie i bronią ich, ale także propagują żądania nowych praw wynikających z różnicujących się i lokalnych potrzeb. W przeciwieństwie do czysto abstrakcyjnych idei swobód obywatelskich, działania te nie usuwają z pola uwagi społecznych warunków życia protestujących. Nowe ruchy społecz-

⁴ C. Lefort, *The Question of Democracy*, (w:) *Democracy and Political Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 10.

⁵ N. Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, (w:) C. Calhoun (red.), *Habermas and the Public Sphere*, The MIT Press, Cambridge 1992, s. 109.

⁶ Ch. Mouffe, *Pluralism and Modern Democracy: Around Carl Schmitt*, (w:) *The Return of the Political*, Verso, London 1993, s. 117.

ne podważają władzę państwa i korporacji w demokracjach liberalnych, ale i odchodzą od zasad tradycyjnych, lewicowych projektów politycznych. Skupiając się na konstrukcji tożsamości politycznej w społeczeństwie i tworząc tymczasowe koalicje z innymi grupami, dystansują się od całościowych rozwiązań problemów społecznych. Nie godzą się także na podporządkowanie partiom, które twierdzą, iż reprezentują podstawowe interesy ludzi.

W ciągu minionych dwóch dekad niektórzy lewicowi myśliciele polityczni poszukiwali miejsca dla tych nowych typów walki politycznej, jak i analizowali doświadczenie totalitaryzmów. Ów podwójny cel doprowadził takich pisarzy, jak: Claude Lefort, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Etienne Balibar, Jean-Luc Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe, do odnowienia teorii demokracji. Głównym inspiratorem tego projektu jest Lefort, francuski filozof polityki, który we wczesnych latach osiemdziesiątych sformułował idee kluczowe dla dyskusji na temat radykalnej demokracji. Lefort uważa, iż znamieniem demokracji jest zniknięcie pewników, bezwzględnych praw odnoszących się do podstaw życia społecznego. Niepewność, nieokreśloność czyni siły demokratyczne antytezą absolutnej władzy monarchicznej, a tym samym niszczy ją. Z punktu widzenia Leforta mieszczańska rewolucja polityczna we Francji XVIII wieku rozpoczęła radykalne przemiany społeczne, które nazywa za Alexisem de Tocqueville'em „wynalazkiem demokracji”. Wynalazek demokracji wraz z Deklaracją Praw Człowieka były wydarzeniami, które wspólnie przesunęły umiejscowienie władzy. Deklaracja głosi, iż cała suwerenna władza należy do „ludu”. W takim razie, gdzie była ona poprzednio? W monarchii wcieleniem władzy był król, który uosabiał państwo. Władza sprawowana przez króla i państwo ostatecznie pochodziła jednak ze źródła transcendentnego, od Boga, Najwyższej Sprawiedliwości lub Rozumu. Źródło transcendentne, które gwarantowało władzę króla i państwa gwarantowało także znaczenie i jedność społeczeństwa – ludu. W ten sposób społeczeństwo było pojmowane jako trwała jednia, a jego hierarchiczna organizacja oparta została na podstawach absolutnych.

Wraz z rewolucją demokratyczną władza państwa jednakże nie mogła być dłużej konstytuowana przez siły zewnętrzne. Teraz pochodziła ona od „ludu” i została ulokowana we wnętrzu społeczeństwa. Jednak wraz ze zniknięciem odniesień do zewnętrznego źródła pochodzenia władzy, zniknęła również bezwarunkowa podstawa jedności społecznej. Ludzie stali się źródłem władzy, ale w tym samym demokratycznym momencie zostali pozbawieni swej trwałej tożsamości. Podobnie jak państwo, również porządek społeczny stracił podstawy. Jedność społeczeństwa nie mogła być dłużej przedstawiana jako organiczna całość, stała się raczej „czysto społeczna”, a przez to tajemnicza. W demokracji to fakt bez precedensu, iż

miejsce, z którego władza czerpie swe uprawnienie, jest – jak je nazywa Lefort – „obrazem pustego miejsca”⁷.

Z mojego punktu widzenia – pisze Lefort – ważne jest, iż demokracja jest wprowadzana i utrzymywana przez rozpad wyznaczników pewności, co zapoczątkowało historię, w której ludzie doświadczają fundamentalnej nieokreśloności w stosunku do podstaw władzy, prawa i wiedzy oraz wobec podstaw relacji między Ja a innym⁸.

Sedno demokracji ma charakter kłopotliwy. Władza pochodzi od ludzi, ale do nikogo nie należy. Demokracja obala zewnętrzne ukonstytuowanie władzy, wiążąc ją ze społeczeństwem samym, ale władza demokratyczna nie może poszukiwać swego uprawnienia w wewnętrznych znaczeniach społecznych. Zamiast tego wynalazek demokracji powołuje coś innego: przestrzeń publiczną. W ujęciu Leforta, przestrzeń publiczna jest przestrzenią społeczną, gdzie wobec braku fundamentów, jedność społeczna i społeczne znaczenia są negocjowane – jednocześnie konstytuowane i wystawiane na ryzyko zakwestionowania. W sferze publicznej rozpoznana zostaje prawomocność debaty na temat tego, co jest prawomocne, a co nie jest. Podobnie jak demokracja i sfera publiczna, tak i debata zostaje zapoczątkowana przez deklaracje praw, które w demokracji pozbawione są bezwarunkowych źródeł. Esencja praw demokratycznych wynika z deklaracji, a nie prostego posiadania. Przestrzeń publiczna implikuje instytucjonalizację konfliktów poprzez niekończącą się deklarację praw, samo sprawowanie władzy jest natomiast kwestionowane, stając się, według Leforta, „wynikiem kontrolowanego sporu o niezmiennych regułach”⁹.

Demokracja i jej pochodna, przestrzeń publiczna, zostają urzeczywistnione wówczas, gdy porzuci się ideę, iż społeczeństwo jest ufundowane na trwałej podstawie. Tym samym tożsamość społeczeństwa staje się tajemnicą i jako taka może być podatna na kontestację. Jak argumentowali Laclau i Mouffe, to porzucenie oznacza również, iż społeczeństwo jest „niemożliwe” – to znaczy, że niemożliwa jest koncepcja społeczeństwa jako zamkniętej całości¹⁰. Bez pewności podstaw, pole społeczne jest strukturyzowane przez relacje pomiędzy elementami, które same w sobie nie mają trwałych tożsamości. Ten brak pewności jest zatem częścią każdej tożsamości społecznej, gdyż tożsamość wyłania się w relacji wobec „Innego” i w konsekwencji nie może być wewnętrznie zamknięta: gdyż „obec-

⁷ C. Lefort, *The Logic of Totalitarianism*, (w:) *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, The MIT Press, Cambridge 1986, s. 279.

⁸ C. Lefort, *The Question of Democracy*, (w:) *Democracy and Political Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 19.

⁹ Ibidem, s. 17.

¹⁰ E. Laclau and Ch. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*, przeł. W. Moore i P. Cammack, Verso, London 1985, s. 122.

ność «Innego» uniemożliwia mi bycie całkowicie sobą¹¹. Tożsamość zostaje zakłócona. Podobnie brak pewności jest częścią tożsamości społeczeństwa jako całości; żaden doskonały element nie jednoczy społeczeństwa i nie determinuje jego rozwoju. Laclau i Mouffe używają terminu „antagonizm”, aby określić związek pomiędzy tożsamością społeczną a blokującą jej stabilizację – „konstytuującą zewnętrżnością”. Antagonizm afirmuje i jednocześnie uniemożliwia zamknięcie społeczeństwa, odsłaniając fragmentaryczność i przypadkowość każdej całości. Antagonizm jest „doświadczeniem granic tego, co społeczne”¹². Niemożliwość społeczeństwa nie jest zachętą do politycznej rozpacz, ale punktem wyjścia – lub „pozabawionym podłoża podłożem” – polityki demokratycznej. „Tu jest polityka”, mówi Laclau, „ponieważ tu obecne jest podważenie i przemieszczenie tego, co społeczne”¹³.

Właśnie z perspektywy Leforta niniejszy esej broni sztuki publicznej; kto pragnie wspierać rozwój kultury demokratycznej, musi również rozpocząć od tego punktu. Demokracja związana z wizerunkiem pustego miejsca jest projektem zdolnym do przerywania dominującego języka demokracji, który ogarnia nas współcześnie. Demokracja zachowuje zdolność ciągłego problematyzowania władzy i istniejącego porządku społecznego tylko wówczas, gdy nie uciekamy od kwestii niepoznawalności społeczeństwa, która wytwarza przestrzeń publiczną w sercu demokracji. Wprowadzona przez deklarację praw człowieka, przestrzeń publiczna rozciąga na wszystkich ludzi wolność, którą Hannah Arendt nazywa „prawem do posiadania praw”¹⁴. Przestrzeń publiczna wyraża według słów Etienne Balibar, „zasadniczo bezgraniczny charakter demokracji”¹⁵. Tymczasem gdy kwestia demokracji jest zastępowana jednoznacznie [nie-relatywnie] rozumianą tożsamością, gdy krytycy wypowiadają się raczej

¹¹ Ibidem, s. 125.

¹² Ibidem. Mouffe i Laclau stworzyli swoją koncepcję „antagonizmu” w odróżnieniu od „sprzeczności” i „opozycji” odnoszących się do związków pomiędzy obiektami, które mają pełną tożsamość. W tym ujęciu, „antagonizm” jest relacją, która powstrzymuje jakąkolwiek pełnię tożsamości. Zob. Laclau i Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, s. 124. Mouffe i Laclau odróżniają również negatywność znajdującą się wewnątrz ich antagonizmu, od negatywności związanej z dialektycznym rozumieniem tego pojęcia. Negatywność jest dla nich czymś zewnętrznym, co potwierdza tożsamość, lecz ujawnia również jej uwarunkowanie. Antagonizm nie jest negacją w służbie totalności, lecz negacją zamkniętej tożsamości. Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, (w:) *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, London 1990, s. 26.

¹³ Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, op. cit., s. 61.

¹⁴ H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt Bruce & Company, San Diego 1948, s. 296.

¹⁵ E. Balibar, *What Is a Politics of the Rights of Man?*, (w:) *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, przeł. J. Swenson, Routledge, New York 1994, s. 211.

w imieniu absolutnych niż uwarunkowanych – czyli politycznych znaczeń społecznych, wówczas demokracja może być wykorzystana do wymuszania nowych form podporządkowania.

Dyskusja na temat problemów związanych z przestrzenią publiczną w miastach amerykańskich jest dzisiaj zdominowana przez autorytarną wersję demokracji. Odbywa się to w dwóch połączonych etapach. W pierwszym, miejskim przestrzeniom publicznym zapewniane są obfite źródła znaczeń społecznej jedności. Konkretnie sposoby zagospodarowania przestrzeni miejskiej są uznawane za korzystne, ponieważ usprawiedliwia się je oparciem na absolutnych fundamentach, takich jak: ponadczasowe potrzeby ludzkie, organiczny kształt i organiczna ewolucja miast, nieunikniony rozwój technologiczny, naturalny układ społeczny lub obiektywne wartości moralne. W drugim etapie, przyjmuje się, iż te założenia sankcjonują sprawowanie w przestrzeniach publicznych władzy państwowej (lub władzy takich pseudorządowych tworów, jak „dzielnice rewitalizowane przez biznes”).

Jednak przy takich założeniach władza staje się sprzeczna z wartościami demokratycznymi, a przestrzeń publiczna zostaje, używając terminu Leforta, „przywłaszczona”. Gdy tak się dzieje, strażnicy nadzorujący przestrzeń publiczną, powołują się na źródła jedności społecznej lokowane poza społeczeństwem. Poprzez przywłaszczenie usiłują więc zająć stanowisko władzy, które w społeczeństwie demokratycznym jest pustym miejscem. Trzeba wyjaśnić, iż dla Leforta, „przywłaszczenie” nie oznacza po prostu sprawowania władzy czy podejmowania decyzji w sprawie wykorzystania przestrzeni. Lefort nie zaprzecza konieczności rządzenia lub podejmowania decyzji politycznych. Przywłaszczenie jest strategią stosowaną przez wyraźnie niedemokratyczne siły, które legitymizują siebie, nadając przestrzeni społecznej rzekomo „właściwe” i dlatego niepodlegające kontestacji wartości, i w ten sposób likwidują przestrzeń publiczną¹⁶.

¹⁶ Ponieważ wykorzystuję idee Leforta do dyskusji nad współczesnym dyskursem urbanistycznym, muszę zaznaczyć, iż interpretował on pojęcie „przywłaszczenia” w opozycji do Henri Lefebvre’a, którego koncepcja przywłaszczenia jest tak atrakcyjna dla krytycznej myśli urbanistycznej. Dla Leforta przywłaszczenie odnosi się do działania władzy państwowej; dla Lefebvre oznacza działanie przeciwko tej władzy. Różnica terminologiczna nie powoduje jednak polaryzacji idei obydwu autorów, łączą ich pewne podobieństwa. Chociaż Lefort nie pisał o przestrzeni miejskiej, jego koncepcja przywłaszczenia czyli zajęcie przestrzeni publicznej przez nadanie jej absolutnego znaczenia, przypomina to, co Lefebvre nazywał dominacją przestrzeni, czyli technokratycznym wyznaczeniem celów, które nadaje przestrzeni koherencję ideologiczną. Ponadto pojęcie przywłaszczenia Leforta i dominacji Lefebvre przypominają „strategię” Michela de Certeau, czyli relację, która staje się możliwa, gdy podmiot posiadający władzę wyznacza przestrzeń stającą się jego własnością. Zob.

Jeden przykład wystarczy do zilustrowania powszechnej strategii przywłaszczania stosowanej we współczesnym dyskursie urbanistycznym, ponieważ stała się ona czymś dobrze znanym. Obecnie strategia ta funkcjonuje pod hasłem „jakości życia miejskiego”, który to zwrot w swym najczęstszym użyciu stanowi w istocie wcielenie głębokiej wrogości wobec praw demokratycznych i pluralizmu. Slogan ten sformułowany w liczbie pojedynczej: „jakość życia”, zakłada istnienie uniwersalnego mieszkańca miasta, który jest utożsamiany z ogółem [*the public*]. Tymczasem jest to tożsamość, którą sam ten slogan wytwarza. Uniwersalność mieszkańca zaczyna być problematyczna, gdy zauważymy, iż ci, którzy promują lepszą jakość życia, wcale nie chcą chronić wszystkich instytucji publicznych. Podczas gdy konserwatywni dziennikarze rutynowo bronią parków miejskich, to już niekoniecznie popierają bezpłatną edukację publiczną lub np. dotowane przez miasto mieszkania. Wątpliwe jest również, w jakim stopniu naprawdę bronią powszechności dostępu do parków?

„New York Times” głosił zwycięstwo przestrzeni publicznej w artykule z 1991 roku *The Public's Right to Put a Padlock On a Public Space*¹⁷ [*Prawo ogółu do zamknięcia na kłódkę przestrzeni publicznej*] dotyczącym prawa do zamknięcia na kłódkę parku miejskiego. Chodziło o, właśnie oczyszczony, Jackson Park, niewielki park w dzielnicy Greenwich Village. Rok później „Quality of Urban Life” [„Jakość miejskiego życia”] specjalne wydanie „City Journal”, pisma neokonserwatywnej inteligencji, potwierdziło pozytywną opinię „New York Times’a”, rozdymając przypadek tego małego placu do rangi symbolu sukcesu w toczącej się walce o restaurację przestrzeni publicznej¹⁸. Park ten, usytuowany pomiędzy ruchliwymi ulicami i otoczony przez domy zamożnej klasy średniej, znajduje się w dzielnicy o dużej populacji bezdomnych. Po rekonstrukcji parku, która kosztowała 1,2 miliona dolarów, grupa sąsiedzka nosząca nazwę:

H. Lefebvre, *The Production of Space*, przeł. D. Nicholson-Smith, Basil Blackwell, Oxford 1991 i M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, s. 36. Każdy z tych trzech autorów zajmuje się możliwością wyzwolenia przestrzeni z narzuconych przez prywatyzację celów. Szansę taką widzą w relacji z zagrażającym zewnątrz. Certeau używa przymiotnika „przywłaszczona”, aby określić przestrzeń uznaną przez kogoś za własną, aby służyła jako podstawa panowania nad zagrażającą sferą zewnętrzną.

Działania opisane przez Leforta, Lefebvre’a i de Certeau domagają się równoważących procedur demokratycznych. Te procedury to dla Leforta „odzyskanie”, dla Lefebvre’a „przywłaszczenie”, a dla de Certeau „making do”. Implikują one pewien rodzaj przeciwalki ze strony tego, co znajduje się na zewnątrz sprywatyzowanej przestrzeni, uwzględnienie wykluczeń i różnic oraz w efekcie odsłonięcia ukrytej lub zneutralizowanej władzy.

¹⁷ S. Roberts, *The Public's Right to Put a Padlock on a Public Space*, „New York Times” 1991, June 3, s. B1.

¹⁸ F. Siegel, *Reclaiming Our Public Spaces*, „The City Journal 2” 1992, nr 2, s. 35-45.

„Przyjaciele Parku Jacksona” zdecydowała o zamykaniu na noc na kłódkę nowo postawionej bramy parku. Właśnie tę grupę „New York Times” mylnie nazywa wspólnotą społeczną [*the community, the public*]. Urząd Parków Miejskich, nie dysponując wystarczającymi funduszami na zamykanie parku, z radością przyjął taką „publiczną” pomoc w ochronie przestrzeni publicznej, ochronie, którą utożsamiono z eksmisją bezdomnych z miejskich parków. Jak pisze „New York Times”: „Ludzie, którzy mają klucze, są zdeterminowani, aby park pozostał parkiem”¹⁹. Zadekretowana [*preordained*] przestrzeń publiczna zostaje obroniona przez jej oczywistych właścicieli, mówi się w „New York Times”. Jest to jednak wypowiedź, która odwraca prawdziwą sekwencję wydarzeń. Tylko poprzez odwołanie do bezdyskusyjnego argumentu, iż „park jest parkiem” i odgórnego wyrokowania, jakie wykorzystanie przestrzeni publicznej jest prawomocne, taka przestrzeń staje się posiadłością właściciela, czyli w tym przypadku „ludzi, którzy mają klucze”. Coraz częściej konserwatywni urbaniści popierają przekształcenie przestrzeni publicznej we własność prywatną – branie w posiadanie przestrzeni publicznej, przyznając, że są to tereny raczej konfliktów niż harmonii, ale odmawiając prawomocności sporom dotyczącym przestrzeni. „City Journal”, towarzysząc „New York Times’owi” w pochwałach dotyczących rozwiązania kwestii Parku Jacksona, zaznacza, iż analitycy problemów miasta często ignorują takie zagadnienia: „kryzys bezdomności w sposób nieunikniony spowodował zderzenie wartości kreowanych wokół spornych przestrzeni”²⁰. Następnie jednak „City Journal” unika konfliktu prezentując decyzję o zamykaniu parku jako „uwolnienie naszej przestrzeni publicznej od elementów niepożądanych”. „City Journal” ukazuje konflikty wokół przestrzeni miejskiej raczej jako wojnę pomiędzy dwiema siłami absolutnymi niż politycznymi. Jako wojnę pomiędzy Przyjaciółmi Parku Jacksona, którzy są utożsamieni ze wspólnotą społeczną [*the public*], wspieraną przez lokalne władze i będącą właściwym użytkownikiem, który odtworzy pierwotną harmonię przestrzeni publicznej, a wrogami parku, bezdomnymi, którzy tę harmonię niszczą.

W tym scenariuszu zrozumienie konfliktu upewnia obserwatora, że społeczeństwo może być wolne od podziałów. Przedstawianie bezdomnego jako intruza w przestrzeni publicznej umacnia wydumane przekonania mieszkańców, iż miasto i przestrzeń społeczna są organiczną całością. Bezdomny jest konstruowany jako figura ideologiczna, negatywny wizerunek stworzony po to, aby odtworzyć pozytywny porządek w życiu społecznym. W celu zrozumienia tej operacji ideologicznej, możemy przypo-

¹⁹ Roberts, *The Public's Right*, op. cit., s. B1.

²⁰ Siegel, *Reclaiming Our Public Spaces*, op. cit., s. 41.

mniej powojenne spekulacje Theodora Adorno na temat negatywnych, tzn. antysemickich wizerunków Żydów. Odnosząc się krytycznie do powszechnej wówczas idei, iż trwały antysemityzm niemiecki może być pokonany przez zaznajomienie Niemców z „prawdziwymi” Żydami, poprzez np. podkreślenie wkładu Żydów w historię lub poprzez organizowanie spotkań pomiędzy Niemcami a Izraelczykami – Adorno pisał: „Tego rodzaju program opiera się na przekonaniu, iż antysemityzm ma coś wspólnego z Żydami i może zostać zwalczony poprzez prawdziwą wiedzę o Żydach”²¹. Adorno, uważał natomiast, że jest wręcz przeciwnie, antysemityzm nie ma niczego wspólnego z Żydami, jest natomiast związany wyłącznie z psychiczną ekonomią antysemity. Wysiłki przeciwdziałania antysemityzmowi nie mogą zatem opierać się na rzekomo skutecznym efekcie edukacji na temat „prawdziwych” Żydów. Wysiłki takie muszą raczej polegać na „zwróceniu się do wnętrza podmiotu”, na szczegółowym przebadaniu fantazji antysemity i obrazu Żyda, którego on lub ona pragnie²².

Rozwijając sugestię Adorno, Slavoj Žižek znakomicie analizuje konstrukcję „Żyda” jako figury ideologicznej faszyzmu. Proces ten, choć nie identyczny, jest podobny do dzisiejszych konstrukcji bezdomnego jako figury ideologicznej²³. Figurze przypisywane są chaos, niepokój i konflikt w systemie społecznym, własności, które nie mogą zostać wyeliminowane z systemu społecznego, gdyż jak twierdzą Laclau i Mouffe, przestrzeń społeczna jest strukturowana dookoła tej niemożliwości i właśnie dlatego nieodwołanie podzielona przez antagonizmy. Jednak gdy przestrzeń publiczna jest postrzegana jako jedność organiczna, której bezdomny zagraża z zewnątrz, to wówczas staje się on wcieleniem tego elementu, który uniemożliwia społeczeństwu domknięcie. W konsekwencji element udaremniający zdolność społeczeństwa do osiągnięcia jedności zostaje przekształcony wewnątrz samej społeczności z negatywności w obecność, której eliminacja odbuduje porządek społeczny. W tym sensie negatywne wizerunki bezdomnych są wizerunkami pozytywności. Bezdomny staje się, tak jak Žižek pisze o „Żydzie”, „punktem, w którym negatywność spo-

²¹ Th. Adorno, *What Does Coming to Term with the Past Mean?*, (w:) *Bitburg in Moral and Political Perspective*, red. Geoffrey H. Hartman, Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 127-128; przetłumaczone z *Gesammelte Schriften* 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, s. 555-572. Adorno pisze: „Jeśli chce się walczyć przeciwko antysemityzmowi jednostek, nie należy spodziewać się wiele po odwołaniach do faktów, gdyż najczęściej zostaną one albo odrzucone albo zneutralizowane jako wyjątki. Należy raczej zwrócić się w stronę ludzi, antysemitów i im uświadomić mechanizmy, które wywołują ich uprzedzenia rasowe”.

²² Ibidem, s. 128.

²³ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, 1989, s. 128. Wyd. polskie: S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

łeczna jako taka staje się istnieniem pozytywnym”²⁴. Wizja bezdomnego jako źródła konfliktów w przestrzeni publicznej zaprzecza faktowi istnienia przeszkody na drodze do spójności w samym wnętrzu życia społecznego. Człowiek bezdomny wciela więc fantazje o jednolitej przestrzeni miejskiej, która może i musi być odzyskana²⁵.

Aby zakwestionować wizerunek bezdomnego jako zakłócenia normalnego porządku miejskiego, konieczne jest rozpoznanie, iż ta właśnie „niepożądana” figura wskazuje na prawdziwy charakter miasta. Konflikt nie jest czymś, co wydarza się w pierwotnie lub potencjalnie harmonijnej przestrzeni miejskiej. Przestrzeń miejska jest produktem konfliktu; i to w wielorakim, zróżnicowanym sensie. Dzieje się tak z kilku różnych powodów. Po pierwsze, brak absolutnych podstaw społecznych – „zniknięcie znaków pewności” – czyni z konfliktu nieredukowalną cechę każdej przestrzeni społecznej. Po drugie, jednolity wizerunek przestrzeni miejskiej, skonstruowany w konserwatywnym dyskursie miejskim, sam jest wytwarzany przez podziały, ukonstytuowany przez kreację zewnątrz. Percepcja koherentnej przestrzeni nie może być ddzielona od odczuć wobec tego, co zagraża tej przestrzeni, tego, co chciałoby się wykluczyć. I wreszcie, przestrzeń miejska jest wytwarzana przez specyficzne konflikty socjoekonomiczne, które nie powinny być bezproblemowo akceptowane, ani szczerze ani z ubolewaniem, jako dowód nieuchronności konfliktu, ale raczej winny być upolitycznione – otwarte na kontestacje jako społeczne i dlatego zmienne relacje opresji. Jak argumentowałam gdzie indziej, obecność bezdomnych w dzisiejszych nowojorskich miejscach publicznych

²⁴ Ibidem, s. 127.

²⁵ Koncepcja, iż widoczna obecność bezdomnych może wzmocnić wizerunek jednorodnej przestrzeni miejskiej, podaje w wątpliwość, powszechne w krytycznym dyskursie miasta, przekonanie, iż sama obecność bezdomnych w przestrzeniach publicznych podważa wrażenie harmonii, które oficjalne przedstawienia starają się narzucić na zdominowane obszary miasta (Twierdzą tak na początku rozdziału tej książki zatytułowanego *Uneven Development: Public Art in New York City*). Widzialność bezdomnych ani nie gwarantuje ich rozpoznania społecznego, ani nie uprawomocnia konfliktów dotyczących przestrzeni publicznej; istnieje jednak prawdopodobieństwo, iż może umacniać wizerunek harmonijnej przestrzeni publicznej, który usprawiedliwia eksmisję bezdomnych. Problematyzowanie warunków i konsekwencji widzialności bezdomnych nie neguje konieczności utrzymania tej widzialności, ich obecność w przestrzeni publicznej jest aktem oporu wobec eksmisji i usunięcia do przytułków. Domaganie się widoczności, rozumiane jako deklaracja praw bezdomnych do życia i pracy w przestrzeniach publicznych, różni się od spektakularnego modelu widzialności, gdzie bezdomni są konstruowani jako przedmioty dla patrzących. To pierwsze ządanie kwestionuje ustaloną legitymizację, kwestionuje prawo władzy państwowej do wywłaszczania ludzi z przestrzeni publicznych. Zatem obecność bezdomnych odślawia obecność władzy w miejscach, w których była ona uprzednio ukryta, na przykład takich jak parki. Gdy władza staje się widoczna, jej welon anonimowości opada, bezdomny również wyłania się z ideologicznego przedstawienia i uzyskuje nowy rodzaj widoczności. Konieczna jest zatem walka o utrzymanie tej widoczności, zarówno władzy, jak i bezdomnych.

jest najostrzejszym symptomem nierówności społecznych, które determinowały kształt miasta w latach 80., gdy było one przekształcane nie – jak głosili zwolennicy przekształceń – po to, aby zaspokajać naturalne potrzeby jednolitego społeczeństwa, ale po to, aby ułatwić restrukturalizację globalnego kapitalizmu²⁶. Jako specyficzna forma urbanistyki zaawansowanego kapitalizmu, przebudowa zniszczyła warunki bytowania mieszkańców już niepotrzebnych w nowej ekonomii miasta. Przemiana parków w rodzaj quasi-ziemiańskich posiadłości (*gentryfication*) odgrywała kluczową rolę w tym procesie²⁷. Bezdomni i nowe przestrzenie publiczne, takie jak parki, nie są zatem odrębnymi bytami, z których pierwszy niszczy spójność drugiego. Są raczej wspólnymi produktami konfliktów przestrzenno-ekonomicznych, decydujących obecnie o procesie wytwarzania przestrzeni miejskiej.

Ponadto, jak dowodziłam w innym miejscu, programy sztuki publicznej, służące jako narzędzie przebudowy miasta, zdołały wytworzyć przeciwne wrażenie. Pod kilkoma jednoczącymi sztandarami – ciągłości historycznej, zachowania tradycji kulturowej, upiększania miasta, utylitaryzmu – oficjalna sztuka publiczna wraz z architekturą i urbanistycznymi projektami, współtworzyły wizerunki nowych miejskich przestrzeni, które zacierały ich konfliktowy charakter, zarazem konstruując figurę bezdomnego – produkt konfliktów – jako figurę ideologiczną – nosiciela konfliktu²⁸.

W tej coraz powszechniejszej atmosferze konserwatywnej demokracji pocieszający jest fakt, iż rosnący wciąż dziś zapal wobec „sztuki publicznej”, od początku był studzony przez wątpliwości co do definicji samego pojęcia. Artyści i krytycy wciąż pytają, co oznacza zbliżenie słów „publiczna” [*public*] i „sztuka”. Autorzy czujni wobec problemów, które trapią konwencjonalne definicje pojęcia „publiczne”, często rozpoczynają analizy sztuki publicznej od kwestionowania tożsamości, a nawet istnienia, swego obiektu badań. W roku 1985 Jerry Allen, dyrektor wydziału kultury (Cultural Affairs Division) w Dallas dał wyraz tej dezorientacji: „Ponad 26 lat po wprowadzeniu w Filadelfii rozporządzenia *Pierwszy Procent na Sztukę*, ciągle nie jesteśmy w stanie dokładnie zdefiniować, czym jest lub powinna być sztuka publiczna”²⁹. Trzy lata później, krytyczka Patricia

²⁶ Zob. Krzysztof Wodiczko's „*Homeless Projection*” and the Site of Urban Revitalisation i *Uneven Development: Public Art in New York City*, w tejże książce (por. Deutsche, *Evictions...*).

²⁷ Jako przykład analizy roli parków w procesie komercjalizacji i rozwoju miasta zob. Krzysztof Wodiczko's „*Homeless Projection*” and the Site of Urban Revitalisation, w tejże książce.

²⁸ Zob. *Uneven Development: Public Art in New York City*, w tejże książce.

²⁹ J. Allen, *How Art Becomes Public*, 1985; przedruk w *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*, Art Extension Service and the Visual Art Program of the National Endowment for the Arts 1988, s. 246.

Phillips zgodziła się z taką opinią: „Chociaż sztuka publiczna w końcu XX wieku wyłoniła się jako rozwinięta dyscyplina, jest to wciąż obszar pozbawiony jasnych definicji”³⁰. Obecne niepokoje dotyczące kategorii „sztuka publiczna” mogą służyć jako podręcznikowy przykład postmodernistycznej idei, iż obiekty badań są bardziej efektem niż podstawą dyscyplinarnej wiedzy.

Krytycy oddani sprawie demokratycznego potencjału sztuki publicznej, lecz nieusatysfakcjonowani sposobami jej klasyfikacji i zastosowań, przekształcili własną niepewność w prawo do przeformułowania tej kategorii. Przed 1988 rokiem tacy autorzy, jak Kathy Halbreich z Narodowej Fundacji Popierania Sztuki (National Endowment for the Arts) zaczęli nalegać, żeby zasadniczym elementem przeformułowanej definicji „był równomierny nacisk położony na słowa «publiczna» i «sztuka»”³¹. Wkrótce jednak równowaga ta została naruszona wyraźnie na korzyść pierwszego słowa. Jak dotąd jednak, uwaga poświęcona pojęciu *publiczna* jest kamieniem probierczym [*touchstone*] redefinicji sztuki publicznej. Niektórzy autorzy ukuwali nazwy, jak Suzanne Lacy: „nowy, rodzaj sztuki publicznej” [*new genre public art*], aby określić prace artystów publicznych, którzy, jak twierdzi Lacy, „stosują termin «publiczny» jako efektywne pojęcie i sposób działania”³². Bez wątpienia są to kroki w stronę demokratyzacji dyskursu sztuki publicznej. Wciąż jednak krytycy proponują definicje pojęcia „publiczna”, które omijają lub eliminują to, co za Lefortem, uznałam za czynnik stwarzający przestrzeń publiczną. Zamiast opisywać przestrzeń publiczną przede wszystkim tak, aby w ogóle uniknąć zawłaszczeń, ci, którzy sprzeciwiają się konserwatywnej dominacji dyskursu sztuki publicznej, przeważnie zawłaszczyli to pojęcie.

Tendencja ta wyraźnie zdominowała podstawowe formy liberalnego dyskursu sztuki publicznej. Dla Allena, aby dać tylko jeden przykład, sztuka publiczna jest problemem nie dlatego, że znaczenia słów „sztuka” i „publiczna” są nieokreślone i historycznie zmienne, ale wręcz przeciwnie – problemy powstają dlatego, iż sens tych dwu terminów jest z góry ustalony i nieuchronnie rozbieżny:

Sam termin „sztuka publiczna” jest wewnętrznie sprzeczny. Łączymy w nim dwa słowa, których znaczeniach są w pewien sposób opozycyjne. Sztukę rozumiemy (w XX wieku), jako indywidualne dociekania rzeźbiarza lub malarza, kondensację samopotwierdzenia. Tymczasem słowo „publiczna” odnosi się do wspólnoty, po-

³⁰ P. Phillips, *The Public Art Machine: Out of Order*, „Artforum” 1988, nr 27, s. 93

³¹ K. Halbreich, *Stretching the Terrain: Sketching Twenty Years of Public Art*, (w:) *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*, s. 9.

³² S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, (w:) S. Lacy (red.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995, s. 20.

rządku społecznego, negacji Ja. Jak możemy zatem łączyć to, co prywatne i to, co publiczne, w jedno pojęcie czy przedmiot i oczekiwać od nich koherencji i integralności³³?

Opinia taka ignoruje sprzeciw, który w ramach pewnych kluczowych tendencji w sztuce i krytyce XX wieku kierowano przeciwko indywidualistycznym koncepcjom artysty jako jednostki autonomicznej oraz sztuce jako ekspresji gruntowanej w tej ściśle prywatnej istocie. Jednostki czy artyści wcale nie muszą być tak bezpiecznie prywatni, jak myśli Allen. Pominięcie tej możliwości prowadzi krytyków do potwierdzenia sztywniej opozycji pomiędzy „sztuką” i tym, co „publiczne”, która powtarza standardowe liberalne dychotomie pomiędzy jednostką a społeczeństwem, sferą prywatną a sferą publiczną. Opozycja prywatne/publiczne została również wykorzystana w celu raczej połączenia niż polaryzacji sztuki i sfery publicznej. Krytycy często traktują sztukę i sferę publiczną jako obszary uniwersalne, harmonizowane przez wspólną istotę człowieczeństwa, usytuowaną ponad konfliktową rzeczywistością zatowarowanych jednostek, czysto prywatnych różnicowań i partykularnych interesów. W takich przypadkach sztuka publiczna nie jest, jak zakłada Allen, sprzecznym bytem, lecz staje się naładowaną podwójnie znaczeniem [*dobly bourdened*] figurą uniwersalnej dostępności.

Chociaż obydwa ujęcia – sztuka w opozycji do publicznego, sztuka złączona z publicznym – umiejscawiają sztukę po przeciwnych stronach podziału na to, co prywatne i publiczne, to wciąż pozostają w obrębie spolaryzowanego modelu. Porażka, którą ponieśli krytycy podważając ten model, doprowadziła wielu z nich do otwarcia i zamknięcia za jednym zamachem kwestii sfery publicznej. Wprawdzie przyznają oni, iż sztuka publiczna jest trudna do zdefiniowania i podkreślają niespójność współczesnej publiczności, jednak wciąż utożsamiają przestrzeń publiczną z konsensusem, koherencją i uniwersalizmem oraz spychają pluralizm, różnicowanie i podziały do sfery prywatnej. Milcząco postrzegają oni pluralizm i konflikty, które charakteryzują sferę publiczną, jako kłopotliwe fakty, wobec których obrońcy przestrzeni publicznej muszą wypracować procedury ich redukcji i ostatecznie eliminacji. Na przykład Allen, który oferuje rozwiązanie stosowane często przez wielu zwolenników sztuki publicznej, początkowo uznaje, iż „publiczny kontekst” sztuki jest szeroki i heterogeniczny. Nie można mieć nadziei, że sztuka publiczna wyrazi wartości obowiązujące dla każdego. Wciąż jednak jej celem winno być służyenie zunifikowanej, nawet jeśli wielorakiej publiczności, która – powiada Allen – pojawi się, jeśli artysta stłumi indywidualne ego i będzie się konsultował z ludźmi, których bezpośrednio projekt dotyczy – z gru-

³³ Allen, *How Art Becomes Public*, op. cit., s. 246.

pami już istniejącymi lub społecznościami wykorzystującymi dane przestrzenie miejskie, z różnymi grupami wyborców, z których każda definiowana jest przez jakąś wspólną identyfikację³⁴.

Homogeniczność i jednomyślność, często pod postacią „wspólnoty społecznej”, stają się przedmiotem poszukiwań prawdziwej sfery publicznej – jak w przypadku niektórych krytyków, chociaż pożytecznie dokumentujących spory toczone o poszczególne dzieła sztuki publicznej, a nawet akceptujących spory jako naturalny składnik procesu sztuki publicznej, to jednak wciąż łączących przestrzeń publiczną i demokrację z osiągnięciem takich celów, jak budowanie konsensusu, jednoczenie społeczności i łagodzenie konfliktów. Jednocześnie krytycy ci sytuują definicje demokratycznej przestrzeni publicznej całkowicie poza zjawiskiem sporu.

Taka dynamika ilustrowana jest przez antologię z 1992 roku zatytułowaną *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy* [*Problemy sztuki publicznej: temat, kontekst i spór*]. W otwierającym tę książkę zdaniu redaktorzy łączą sztukę publiczną z demokracją: „Sztuka publiczna z jej wbudowanym społecznym nastawieniem wydawałaby się być idealnym gatunkiem dla demokracji”³⁵. I kontynuują: „Jednak od czasu jej powstania, problemy z nią związane, w kwestiach stosownej formy, umiejscowienia i funduszy, uczyniły ze sztuki publicznej bardziej przedmiot sporu niż jednomyślności lub celebracji”³⁶. Słowo „jednak” łączące obydwa zdania ma istotne znaczenie ideologiczne. Łączy ono demokrację – wprowadzoną w pierwszym zdaniu – i spór – wprowadzony w drugim zdaniu – na zasadzie przeciwieństw. Sztuka publiczna byłaby demokratyczna, gdyby nie była przedmiotem sporu lub – w bardziej optymistycznym odczytaniu – sztuka publiczna zachowuje swój demokratyczny potencjał, mimo że jest przedmiotem sporu. Owo „jednak” sygnalizuje odwrótność. Sztuka publiczna mogłaby być demokratyczna, ale zamiast tego zamienia się w przedmiot sporu. Ponadto spór służy jako kontrastowe tło dla konsensusu, który w konsekwencji wyłania się jako właściwy cel demokracji i jest ponadto łączony z celebracją. Chociaż redaktorzy książki i wielu autorów esejów podkreślają, a nawet waloryzują antagonizm i brak jedności, to słowo „jednak” odsłania wahanie tkwiące u podstaw tych ujęć sztuki publicznej, w których znaczenia przestrzeni publicznej poddaje się badaniu jedynie po to, aby przesądzić sprawę. „Jednak” oddziela demokrację od faktu konfliktów i wiąże ją ze zorientowanymi na konsensus, homogenizującymi pojęciami przestrzeni publicznej i sztuki publicznej. Konflikt jest jednocześnie uznawany i wypierany; jest to pro-

³⁴ Ibidem, s. 250.

³⁵ H. F. Senie i S. Webster, (red.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, HarperCollins, New York 1992, s. xi.

³⁶ Ibidem.

ces fetyszystyczny, którego represyjność generuje pewniki dotyczące znaczenia przestrzeni publicznej. W innym miejscu redaktorzy *Critical Issues in Public Art* po prostu powtarzają uniwersalistyczne przeświadczenia: „Samo pojęcie sztuki publicznej, definiowane w jakiś sensowny sposób zakłada całkowicie homogeniczną sferę publiczną i język sztuki, który przemawia do każdego”³⁷.

Liberalne i konserwatywne dyskursy estetyczne nie były osamotnione w swej funkcji poszukiwania sposobów jednoczesnego otwierania, jak i zamykania zagadnienia przestrzeni publicznej. Również niektóre najbardziej wpływowe radykalne przejawy ich krytyki to próba zniwelowania niepewności. Na przykład wielu lewicowych krytyków kultury analizuje historię, w celu odnalezienia źródła i istoty demokratycznego życia obywatelskiego. W ateńskiej *polis*, republice rzymskiej, Francji końca XVIII wieku i wspólnotach pierwszych miast amerykańskich krytycy odnajdują formy przestrzenne, które rzekomo ucieleśniają taki model życia. Poszukiwania te stały się powszechne zwłaszcza pośród lewicowych teoretyków urbanistyki i architektury, którzy kierując się sprzeciwem wobec nowo homogenizowanej, prywatyzowanej i regulowanej przez państwo przestrzeni publicznej stworzonej przez urbanizację związaną z zaawansowanym kapitalizmem, zawierali istotne sojusze. Na przykład, Michael Sorkin zaczyna swą interdyscyplinarną antologię esejów krytycznych, *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* [Wariacje na temat parku tematycznego. Nowe amerykańskie miasto i kres przestrzeni publicznej], od postulatu powrotu do „znajomej przestrzeni tradycyjnych miast, ulic, skwerów, podwórek i parków”, które są „naszą wielką sceną obywatelską”³⁸. Kończy zaś konkluzją, iż „w nowych przestrzeniach publicznych parków tematycznych i centrów handlowych sama możliwość publicznej wypowiedzi jest ograniczona: nie ma demonstracji w Disneylandzie. Wysiłek odzyskania miasta jest walką samej demokracji”³⁹.

Kiedy Sorkin traktuje przestrzeń publiczną raczej jako obszar aktywności politycznej niż uniwersalną strefę, która winna być chroniona przed polityką, to znacząco zmienia dominujący dyskurs na temat przestrzeni publicznej. Ma on rację łącząc przestrzeń publiczną z realizacją prawa do swobodnej wypowiedzi i ze sprzeciwem wobec obecnej proliferacji sterylnych przestrzeni miejskich, które wykazują mały opór w stosunku do

³⁷ Ibidem, s. 171.

³⁸ M. Sorkin, *Introduction: Variations on a Theme Park*, (w:) M. Sorkin, *Introduction: Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, The Noonday Press, New York 1992, s. xv.

³⁹ Ibidem.

większości przypisywanych im funkcji⁴⁰. Kiedy jednak Sorkin idealizuje tradycyjną przestrzeń miasta, jako „bardziej autentyczną miejskość”⁴¹ i przestrzeń niezbędną dla demokratycznej polityki, to unika zarówno polityczności jej historycznego ukonstytuowania, jak i możliwości jej dalszych transformacji. W tej idealistycznej perspektywie, odejście od ustalonych miejskich rozwiązań przestrzennych, nieuchronnie sygnalizuje „koniec przestrzeni publicznej”. Obrzeża miejskie, centra handlowe, mass media, przestrzenie elektroniczne (nawet „dziwacznie ukształtowane” okręgi wyborcze) stają się równoznaczne ze śmiercią demokracji.

Okładka książki *Variations on a Theme Park* ujawnia niektóre problemy związane z takim podejściem. Przedstawia ona grupę renesansowych postaci, kobiet i mężczyzn zwykle widywanych na obrazach z okresów quattro- i cinquecenta, rozmieszczonych na perspektywicznie ujętych, geometrycznie uporządkowanych i wizualnie ujednoliconych placach włoskich miast. Jednak na obwołanie owi mieszkańcy stabilnej, publicznej rzeczywistości zostali przestrzennie i czasowo poprzemieszczani. Nieodmiennie upozowani i odziani w powiewne draperie patrycjusze znaleźli się niespodziewanie dla nich samych na ruchomych schodach nowej „antymiejskiej” struktury – być może jest to hotel z wewnętrznym atrium lub wielopoziomowe centrum handlowe – struktura, która zgodnie z tezą książki oznacza „kres przestrzeni publicznej”. Zamierzona jako wizualizacja tezy i stanowiąca dosłowne tło podtytułu książki, ilustracja ta łączy ostrą krytykę współczesnego urbanizmu, której dokonuje Sorkin, z silnym nurtem miejskiej nostalgii, którą przesiąkniętych jest wiele ze składających się na książkę esejów.

Tymczasem są ważne powody, dla których radykalni krytycy zajmujący się problemem miasta winni unikać tego połączenia. Przede wszystkim

⁴⁰ We współczesnym planowaniu urbanistycznym połączenie maksymalizacji zysków z deseksualizacją jest widoczne zarówno w eksponowaniu Disneylandu jako modelu dla urbanizacji współczesnej, jak i w roli, jaką Disney Development Company odgrywa w rzeczywistej przebudowie miast. Od czasu publikacji książki Sorkina, Disney stał się finansowo i symbolicznie pomocny we wspólnej akcji przeprowadzanej w Nowym Jorku przez właścicieli nieruchomości i obrońców moralności, której celem jest tłumienie miejskich kultur seksualnych. Instrumentalność Disneya wyłoniła się w pełni w ostatnim artykule w „New York Times”, który podawał do wiadomości, iż miasto wybrało Disney Development Company i Tishman Urban Development Corporation do przebudowy rogu 42nd Street i Eighth Avenue, w ramach programu odnowienia Times Square: „Projekt, na który przeznaczono 303 miliony dolarów, jest jednym z najważniejszych przedsięwzięć miasta, którego celem jest przekształcenie dzielnicy sex-shopów i prostytutki w rodzinne centrum rozrywki (...). Szczególne znaczenie ma tu imię Disneya. W swych wysiłkach odnowienia dzielnicy, która od dawna była synonimem degradacji i niebezpieczeństwa, miasto znalazło sobie partnera, który jest światowym symbolem zdrowej rozrywki”. Sh. G. Kennedy, *Disney and Developer Are Chosen To Build 42nd Street Hotel Complex*, „New York Times” 1995, May 12, s. B1.

⁴¹ Sorkin, *Introduction: Variations on a Theme Park*, op. cit., s. xv.

kim zwrot ku przeszłości niebezpiecznie zbliża ich do konserwatywnego dyskursu miejskiego. W czasie boomu na odnawianie miast, przedsiębiorcy budowlani, konserwatorzy i urzędnicy miejscy, wykorzystywali nostalgiczne wyobrażenia miasta, aby propagować poszczególne projekty przebudów jako postępy w ciągłej walce o odtworzenie idealnego miasta z mniej lub bardziej oddalonej przeszłości. W Nowym Jorku projekty te były promowane jako częściowy wkład w „renesans” miasta, odrodzenie utraconej miejskiej tradycji. Głoszono, iż projekty odnowy pomogą przywrócić Nowemu Jorkowi jego miejsce jako następcy wcześniejszych miast, które skoncentrowane wokół ekspansywnych przestrzeni publicznych, były jednocześnie harmonijne jako całość⁴². Tradycja ta jest kontynuowana. Dla Paula Goldbergera odnowiony Bryant Park na środkowym Manhattanie jest „doświadczeniem spoza miasta”. Jego pochwała, podobnie jak wiele współczesnych interpretacji miasta, oznacza, iż ludzie bezdomni kontrolują dostęp do przestrzeni publicznej. Mówi on, iż Bryant Park był miejscem, które zasiedlili biedni. Tymczasem teraz „można się tam czuć, jakby człowiek się znalazł w jakimś idyllicznym pejzażu, gdzieś, daleko, bardzo daleko”⁴³.

Przestrzeń publiczna, jak sugeruje ten komentarz, jest nie tylko czymś, czego nie mamy. Raczej jest czymś, co kiedyś należało do nas – utraconym stanem pełni. Zatem właśnie dlatego, iż jest utracona, a nie po prostu martwa, możemy ją odzyskać. „Co w ogóle się stało z placem publicznym?” pytał „Harper Magazine” z 1990 roku, w artykule poświęconym poszukiwaniom nowego planowania urbanistycznego, które odtworzy publiczny plac – czyli coś, co „Harper” nazywa „tym świetnym, dobrym miejscem”⁴⁴. Czyż okładka *Variations on a Theme Park*, nie obrazuje właśnie utraty? Widzimy, *in absentia*, strefę bezpieczeństwa, świetne, dobre miejsce, z którego zostaliśmy wypędzeni – to znaczy przynajmniej ci z nas, którzy identyfikują się z mieszkańcami renesansowego miasta jako wygnanymi z demokratycznej przestrzeni publicznej.

To rozróżnienie powinno nas zatrzymać. Nakierowane na wyłonienie specyficzności, sugeruje bowiem dwie grupy pytań, które mogą pomóc wyostrzyć zamglone obecnie obrazy przestrzeni publicznej. Pierwsza wąt-

⁴² Moja analiza roli retoryki ochrony, która towarzyszy projektom odnowy miast, znajduje się w: *Architecture of the Evicted*, (w:) Krzysztof Wodiczko: *New York City Tableaux and The Homeless Vehicle Project*, [kat. wyst.], Exit Art, New York, 1989, s. 28-37, wydruk w *Strategies* 3, 1990, s. 159-183 i Krzysztof Wodiczko's „Homeless Projection” and the *Site of Urban Revitalization*, w tejże książce.

⁴³ P. Goldberger, *Bryant Park, An Out-of-Town Experience*, „New York Times” 1992, May 3, s. H34.

⁴⁴ *Whatever Became of the Public Square? New Designs for a Great Good Place*, „Harper's” 1990, July, s. 49-60.

pliwość dotyczy konkretnej tożsamości ludzi narysowanych na okładce książki Sorkina, którzy mają rzekomo reprezentować prawdziwą wspólnotę. Jakie społeczne grupy zostały właściwie włączone, a jakie wyłączone z tej jakoby w pełni dostępnej lub przynajmniej bardziej dostępnej publicznej przestrzeni miejskiej, z dawnej lub bliskiej przeszłości? Kogo zaliczanego w szeregi obywateli brakuje na tej wielkiej scenie obywatelstwa? „Dla kogo – jak pyta krytyk Bruce Robbins – miasto było kiedyś bardziej publiczne niż obecnie? Czy było ono kiedyś otwarte na uważną analizę i uczestnictwo, pozostawione kontroli większości?... Jeśli tak, to gdzie byli robotnicy, kobiety, lesbijki, homoseksualiści, Afro-Amerykanie?”⁴⁵

Postawienie pytania o to, kto identyfikuje się z wysiedlonymi rezydentami klasycznego miejskiego placu, nie tylko zmusza do rozważenia atrybutów postaci na wizerunku publicznej przestrzeni, ale kieruje również naszą uwagę na odbiorców tej ilustracji. Tutaj pojawia się drugi problem, często negowany, czasami odrzucany w dyskusji estetycznej nad przestrzenią publiczną: problem podmiotu przedstawienia. Jak obrazy przestrzeni publicznej kreują tożsamości społeczne, które wydają się jedynie ukazywać? Jak pośród tych tożsamości konstytuują widza? Jak zachęcają odbiorców do przyjmowania postaw, które definiują ich jako istoty publiczne? Jak obrazy te kreują „my”, wspólnotę (*public*), i za kogo się uważamy, gdy przyjmujemy przypisane miejsce? Jeśli, jak twierdziłam, okładka *Variations on a Theme Park*, obrazuje plac renesansowy jako archetyp przestrzeni publicznej, to czyja tożsamość jest produkowana i utrwalana obecnie przez wizerunek przestrzeni publicznej związany z tradycyjnymi przestrzeniami perspektywicznego przedstawienia? Czym jest „publiczność” widzenia (*publicness*), jeśli zostaje zrównana z ustalonym, wszechobejmującym punktem widzenia, który jest prawdziwym podmiotem przestrzeni renesansowych? Kto musi zostać usunięty, aby zagwarantować autorytet pojedynczego punktu odniesienia? Czy dysponujący takim punktem widzenia jest rzeczywiście istotą publiczną, jednostką, która może pozostać bezpieczna za prostokątną ramą swojego „okna na świat”, która może jak postaci z ilustracji, wkroczyć w przestrzeń publiczną i tak samo swobodnie z niej wyjść? A może jest tak, iż usunięcie tego bezpiecznego podmiotu, nie jest, jak sugeruje okładka Sorkina, „kresem przestrzeni publicznej”, ale właśnie efektem pobytu w przestrzeni publicznej, obszarze naszego bycia we wspólnocie, gdzie, jak się często powiada, napotykamy innych i jesteśmy obdarowywani naszą zewnętrzną egzystencją?

⁴⁵ B. Robbins, *Introduction: The Public as Phantom*, (w:) B. Robbins (red.), *The Phantom Public Sphere*, Cultural Politics 5, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. viii.

Pytanie to odnosi się również do innego dyskursu na temat przestrzeni publicznej, blisko związanego z książką *Variations on a Theme Park*, a przyjętego ostatnio przez lewicowych krytyków. Podobnie jak badacze architektury i urbanistyki, a czasami łącząc z nimi swe siły, krytycznie nastawione kręgi świata sztuki próbują uratować pojęcie sfery publicznej przed konserwatywną depolityzacją poprzez definiowanie przestrzeni publicznej jako areny aktywności politycznej i poprzez redefinicję sztuki publicznej jako sztuki, która kreuje przestrzeń polityczną i w niej uczestniczy. Cenną pomocą w tym zakresie okazała się dla krytyków kategoria „sfery publicznej” [*public sphere*]. Termin ten wykorzystywany jest do oznaczania sfery dyskursywnych interakcji dotyczących kwestii politycznych. Zatem w sferze publicznej ludzie przyjmują tożsamości polityczne.

Termin ten nieuchronnie przywołuje Jürgena Habermasa, którego książka *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* [Przemiana strukturalna sfery publicznej: Analiza kategorii społeczeństwa burżuazyjnego], dostarcza wzorcowego ujęcia sfery publicznej jako utraconego ideału demokratycznego⁴⁶. Studium Habermasa napisane w 1962 r., po raz pierwszy ukazało się w języku angielskim w 1989 roku, ale jego podstawowe założenia były znane odbiorcom anglojęzycznym wcześniej, częściowo dzięki przetłumaczeniu w 1974 roku jego krótkiego hasła encyklopedycznego na temat sfery publicznej⁴⁷. Habermas opisuje sferę publiczną jako specyficzną formację historyczną, która jako idea po raz pierwszy została opracowana przez Kanta, w jego definicji „oświecenia”, czyli wykorzystania rozumu dla krytycyzmu publicznego⁴⁸. Według Habermasa sfera publiczna pojawiła się wraz ze społeczeństwem burżuazyjnym, które wprowadziło ostry podział między sferami prywatną i polityczną. W bezpiecznej sferze prywatnej burżuazja mogła dążyć do osiągania korzyści finansowych nieograniczone przez społeczeństwo lub państwo. Społeczeństwo burżuazyjne wszakże, powiada Habermas, stworzyło również szereg instytucji – sferę publiczną – za pomocą której burżuazja mogła sprawować kontrolę nad działaniami państwa, wypierając się jednocześnie pretensji do władzy. W sferze publicznej – obszarze pomiędzy państwem a społeczeństwem – sferze z zasa-

⁴⁶ J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, przeł. Thomas Burger, Frederick Lawrence, MIT Press, Cambridge, 1989. W oryginale opublikowane jako *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1962.

⁴⁷ J. Habermas, *The Public Sphere: An Encyclopedia Article* (1964), „New German Critique” 1974, Fall, s. 44-55.

⁴⁸ I. Kant, *An Answer to the Question: What is Enlightenment?*, (w:) *Kant: Political Writings*, wstęp H. Reiss, przeł. H. B. Nisbet, Cambridge University Press, Cambridge 1970, s. 54-60. (I. Kant, *Co to jest Oświecenie*, przeł. A. Landmann (w:) T. Kroński, *Kant*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1966, s. 164-172).

dy otwartej i dostępnej dla wszystkich, państwo stawało się odpowiedzialne wobec obywateli. Tutaj właśnie przekraczali oni prywatność i odsuwali na bok prywatne interesy, aby poświęcać się wspólnym problemom, konstytuowali się jako wspólnota przez zaangażowanie w racjonalno-krytyczne dyskusje polityczne. Według Habermasa taka sfera publiczna jednakże zanikła wraz z nadejściem grup nieburżuazyjnych, rozrostem masowych mediów i powstaniem państwa opiekuńczego. Zjawiska te rozmyły bezpieczną granicę pomiędzy życiem prywatnym i życiem publicznym, która dla Habermasa jest początkiem i pozostaje warunkiem istnienia sfery publicznej.

Można oczywiście kwestionować homogenizującą tendencję, widoczną nawet w tym krótkim opisie Habermasowskiego ideału zunifikowanej, jednolitej sfery publicznej, przekraczającej konkretne partykularyzmy i osiagającej racjonalny – dobrowolny – konsensus. Na razie jednak podkreślimy, iż są inne koncepcje sfery publicznej, mniej wrogie wobec różnic czy konfliktów, mniej ochoczo odwracające się od krytyki nowoczesności, bardziej sceptyczne zarówno wobec niewinności rozumu, jak i języka i odnotowujące silny wpływ, którego żadna koncepcja sfery publicznej nie wywiera na konwencjonalne przekonania o sztuce publicznej. Dla interpretacji sztuki publicznej jako sztuki działającej w sferze publicznej – bez względu na to, czy idzie ona w ślad za modelem Habermasa, czy go odrzuca – oznacza to, iż artystyczna publiczność (*art public*) w kontraście do widzów (*art audience*) nie jest daną z góry całością, lecz raczej wyłania się, wytwarza przez swe uczestnictwo w aktywności politycznej.

Wprowadzenie pojęcia sfery publicznej do krytyki sztuki, rozbija oficjalne kategoryzacje sztuki publicznej i pomaga obejść nieporozumienia nękające niektóre krytyczne dyskusje. Sfera publiczna przekraczając granice, które konwencjonalnie dzielą sztukę publiczną od sztuki niepublicznej – podziały wyznaczone pomiędzy sztuką we wnętrzu i na zewnątrz, sztuką w instytucjach wystawienniczych i taką, która jest pokazywana „na mieście”, pomiędzy sztuką sponsorowaną przez państwo i tą wspieraną przez prywatnych fundatorów – wydobywa inne podziały, które choć neutralizowane przez dominujące definicje przestrzeni publicznej, są kluczowe dla praktyki demokracji. Na przykład poprzez rozróżnienie pomiędzy przestrzenią publiczną a państwem, koncepcja sfery publicznej przeciwdziała temu dyskursowi sztuki publicznej, który obszar publiczny [*the public*] definiuje jako państwową administrację, a demokrację ogranicza do formy rządów. Idea sfery publicznej lokalizuje demokrację w społeczeństwie, przed którym odpowiada władza państwowa. W przestrzeni publicznej połączonej z podejmowaniem politycznych decyzji, prawami obywatelskimi i legitymizacją społeczną, administratorzy sztuki nie mogą łatwo ignorować odsunięcia grup społecznych od miejskich przestrzeni

publicznych, jednocześnie kontynuując opisywanie ich jako powszechnie dostępnych. Dodatkowo, i być może to jest najważniejsze, sfera publiczna wypiera definicje sztuki publicznej jako dzieła zajmującego lub kształtującego fizyczną przestrzeń i adresowanego do istniejącej już publiczności, na rzecz koncepcji sztuki publicznej jako praktyki, która konstytuuje publiczność, przez angażowanie ludzi w dyskusje polityczne lub włączanie w walkę polityczną. Ponieważ każda przestrzeń może zostać przekształcona w przestrzeń publiczną, jak i prywatną, sztuka publiczna może być postrzegana jako narzędzie, które albo pomaga stworzyć przestrzeń publiczną, albo kwestionuje dominującą przestrzeń, która została oficjalnie wyznaczona jako publiczna. Funkcją sztuki publicznej staje się, jak to nazywa Vito Acconci, „tworzenie lub rozbitcie przestrzeni publicznej”⁴⁹.

Ale jeden skutek wprowadzenia idei sfery publicznej do debat nad sztuką publiczną ma przewagę nad innymi w swej sile przewyciężenia neutralizujących definicji: gdy krytycy redefiniują sztukę publiczną jako działającą w sferze publicznej, to dotychczasowe jednomyślne nawoływania do uczynienia sztuki publiczną stają się równoznaczne z żądaniem polityzacji sztuki. Sztuka, która jest „publiczna”, uczestniczy w przestrzeni politycznej lub ją kreuje oraz sama w sobie jest przestrzenią, gdzie przyjmujemy tożsamości polityczne.

Niestety, proponowana jako odpowiedź na problem przestrzeni publicznej, sama idea sfery publicznej nie jest gwarantem pojmowania demokracji jako problemu otwartego. W istocie przekonanie o przestrzeni publicznej jako miejscu demokratycznej aktywności politycznej, może powielać skłonność do uchylania polityzacji, której to skłonności utrzymywaniu się miało zapobiec. Przekonanie to, podobnie jak podejmowana przez krytyków zajmujących się problemami miasta obrona tradycyjnej miejskiej przestrzeni jako terenu dyskursu politycznego, wcale nie wymaga od nas rozpoznania, może nawet je uniemożliwić, iż polityczna sfera publiczna jest nie tylko miejscem dyskursów, ale jest również miejscem dyskursywnie konstruowanym. Z punktu widzenia radykalnej demokracji, polityka nie może być zredukowana do czegoś, co zdarza się w granicach przestrzeni publicznej czy wspólnoty politycznej i co po prostu akceptowane jest jako rzeczywistość. Według Chantal Mouffe, polityka dotyczy struktury wspólnoty politycznej⁵⁰. Polega na działaniach prze-

⁴⁹ V. Acconci, *Making Public: The Writing and Reading of Public Sphere*, Uitgever, Hague 1993, s. 16. Publikacja ta towarzyszyła wystawie w Stroom: The Hague's Center for Visual Arts w 1993 zatytułowanej *Vito Acconci: Models, Projects for Streets, Squares, and Parks*.

⁵⁰ Ch. Mouffe, *Democratic Citizenship and the Political Community*, (w:) Ch. Mouffe (red.), *Dimensions of Radical Democracy: Pluralism, Citizenship, Community*, Verso, London 1992, s. 234.

strzennych, które tworzą przestrzeń polityki. Jeśli demokracja oznacza, iż wspólnota polityczna – społeczność [*the public*] „my, ludzie” – nie ma absolutnych fundamentów, to kładzenie podwalin, które wyznaczają polityczną przestrzeń publiczną, decydowanie, co jest prawomocne, a co nie, jest wówczas w sposób nieuchronny procesem politycznym. Określane są podziały i podobieństwa, ustanawiane jest wykluczenie, podejmuje się decyzje. Bez względu na to jednak jak bardzo demokratyczna sfera publiczna obiecuje otwarcie i powszechną dostępność, to nigdy nie może być w pełni wszechobejmującą lub w pełni ustrukturuowaną wspólnotą polityczną. Od samego początku powstaje ona bowiem jako wynik strategii odróżniania, opartej na wykluczeniach próby usytuowania czegoś na zewnątrz⁵¹. Zatem konflikty, podziały i niestabilność nie rujną demokratycznej sfery publicznej, lecz są warunkiem jej istnienia. Zagrożenie pojawia się wówczas, gdy dochodzi do wypierania konfliktów, sfera publiczna pozostaje demokratyczna, dopóki jej wykluczenia są analizowane i otwarte na kontestację. Do zawłaszczenia przestrzeni publicznej dochodzi natomiast wtedy, gdy wykluczenia rządzące strukturą politycznej przestrzeni publicznej są naturalizowane, a ich krytyka zostaje wymazana przez określenie pewnych form przestrzeni jako swoiście, wiecznie i w sposób oczywisty „publicznych”. Wówczas chociaż zrównana z przestrzenią polityczną, przestrzeń publiczna zostaje wyposażona w prepolityczne źródło znaczenia politycznego i staje się raczej bronią przeciwko niż środkiem walki politycznej.

W celu odwrócenia tego zawłaszczenia, można podejść do kwestii przestrzeni publicznej w bardziej genealogiczny sposób, niż to dotychczas czyniono w obrębie lewicowego estetycznego lub urbanistycznego dyskursu. Nie uchwycimy prawdy na temat przestrzeni publicznej poprzez odkrywanie jej początków. Według Friedricha Nietzschego, który stworzył pojęcie „genealogii” w opozycji do dziewiętnastowiecznych koncepcji historii, odkrywanie genezy nie odsłania istotowego, niezmiennego znaczenia pojęcia; przeciwnie, pokazuje, iż znaczenia są uwarunkowane, uformowane w sporach. Właśnie dlatego, że „istota” tego, co publiczne [*publicness*] jest figurą historycznie ukonstytuowaną, która wzrasta i zmienia się, społeczność [*the public*] jest narzędziem retorycznym otwartym na rozmaite, a nawet antagonistyczne sposoby użycia, które zmieniają się w zależności od bardzo zróżnicowanych kontekstów. Nietzsche ostrzega, iż geneza i cel przedmiotu poznania są dwoma różnymi kwestiami, które są jednak często mylone: „W odniesieniu do dziejów powstania prawa kategorią «celu» można się jednak posługiwać dopiero u samego ich końca: dla wszelkiego typu historii nie ma tezy ważniejszej niż teza – którą z takim mozołem wywalczono, ale też rzeczywiście wywalczyć musiano – że *totum*

⁵¹ Ibidem, s. 235.

coelum oddziela przyczynę powstania jakiejś rzeczy od końcowej użyteczności, od faktycznego zastosowania i wkomponowania tej rzeczy w system ludzkich celów; że wszystko, co w taki czy inny sposób doszło do skutku, stale jest przez górującą nad nim moc interpretowane w świetle nowych intencji, wykorzystywane na nowy sposób, przekształcane i przeorientowywane dla umożliwienia nowych pożytków; że wszelka akcja w świecie organicznym jest ujarzmianiem i opanowywaniem, a znów wszelkie ujarzmianie i opanowywanie reinterpretowaniem, przysposabianiem, które z konieczności zaciemnia bądź nawet całkowicie eliminuje dotychczasowy sens i cel”⁵². Ukrywanie danego „systemu celów” poprzez odwoływanie się do esencjonalnych prawd zawartych w źródłach publicznego to podstęp totalitarnej władzy, która zacierając rozłączność pomiędzy genezą terminu a jego późniejszymi sposobami użycia, czyni „społeczność” [*the public*] niewrażliwą na zmianę. W skrócie, opowieści na temat początków przestrzeni publicznej wcale nie dotyczą przeszłości, ale ukazują nam lęki i problemy obecnej struktury społecznej. Zatem z perspektywy genealogicznej warto może ciągle zadawać pytanie: co oznacza dla sztuki bycie publiczną. Prowokuje to jednak kolejne pytanie: Jakie funkcje polityczne spełnia obecnie nawoływanie do uczynienia sztuki publiczną – czyli polityczną?

WIZJE PUBLICZNE

Problemy dotyczące utworzenia, przekształceń i wykorzystania pojęcia „publiczna” nie są oczywiście nowością w dyskursie sztuki publicznej, taką nowością jest jednak skierowanie tych problemów na krytyczną redefinicję sztuki publicznej. Od lat 80. lewicowi krytycy sztuki próbowali przekształcić debaty estetyczne dotyczące przestrzeni publicznej, porzucając normatywne oceny słowa „publiczna” na rzecz funkcjonalnych analiz, których zadaniem jest przebadanie sposobu wykorzystywania tego słowa w danych okolicznościach historycznych. Na przykład w 1987 roku Craig Owens pisał: „jakże plastyczne może być pojęcie «publiczna»”, i konkludował, iż „najważniejszą kwestią w każdej dyskusji nad funkcją publiczną sztuki dzisiaj, jest pytanie o to, kto definiuje sferę publiczną, manipuluje nią i z niej korzysta”⁵³. Owens analizował, w jaki sposób reto-

⁵² F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, (w:) *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*, przekł. W. Kaufmann i R. J. Hollingdale, Random House, New York 1967, s. 77. (Przekład polski: F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, wstęp K. Michalski, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 1997, s. 83.

⁵³ Zob. C. Owens, *The Yen of Art*, (w:) H. Foster (red.) *Discussions in Contemporary Culture*, „Discussions in Contemporary Culture”, nr 1, Bay Press, Seattle 1987, s. 23.

ryka „dobra publicznego” i „ochrony kultury dla dobra publicznego” służyła jako kamuflaż nowoczesnemu imperializmowi. Wykorzystując jako przykład ekonomiczne i kulturalne inwestycje Nelsona Rockefellera w Ameryce Łacińskiej, Owens pokazywał, iż jednostki, które realizują interesy ekonomiczne związane z niszczeniem innych kultur w ramach ekspansji kapitalizmu, często kolekcjonowały również artefakty tych kultur w imię zachowania ich dla dobra publicznego.

W latach 80. krytykowałam podobną retorykę dobra publicznego, która stanowiła alibi dla przekształceń urbanistycznych⁵⁴. Argumenty Owensa i moje były częścią o wiele szerszego wysiłku krytycznych kręgów ze świata sztuki, aby przededefiniować pojęcie sfery publicznej tak, aby mogło ono zostać wprowadzone w opozycji wobec dwóch tendencji w sztuce. Po pierwsze, przeciwko intensywnej prywatyzacji ekonomicznej, eksplozji rynku sztuki, atakom na fundusze publiczne i wzrastającemu wpływowi korporacji na strategię wystawiennicze. Po drugie, przeciwko rozrastającemu się przemysłowi sztuki publicznej, która stała się artystycznym narzędziem opresyjnej polityki urbanistycznej. Zarówno Owens, jak i ja sama, przywołujemy koncepcję sztuki jako politycznej sfery publicznej sprzeciwiając się odwróceniu, które identyfikujemy jako znamię konserwatywnego dyskursu na temat pojęcia „publiczne” – siły, które czerpią zyski z destrukcji publicznej kultury i przestrzeni, pozuja na ich obrońców⁵⁵. Owens stawia pytanie: „Czy jeśli kultura ma być chroniona, to czyż nie powinna być przypadkiem chroniona przed tymi, których interesem jest jej obrona?”⁵⁶

Współcześnie jednak krytyczne głosy w świecie sztuki nie mogą pozwolić sobie na formułowanie idei na temat „prawdziwej” sztuki publicznej jedynie eksponując system dominacji ukrywany przez pojęcia konserwatywne i liberalne – podobnie jak lewica nie może ograniczać swej krytyki demokracji jedynie do demaskowania mistyfikacji demokracji burżuazyjnej, ignorując jednocześnie autorytarny charakter niektórych własnych koncepcji „prawdziwej” demokracji. Postawa ta byłaby bowiem jednoznaczna ze stwierdzeniem, iż przestrzeń publiczna powinna być po prostu uwolniona od liberałów i konserwatystów, którzy ją odebrali prawowitym właścicielom. Historia radykalnej myśli społecznej ostrzega przed takimi stwierdzeniami, które same są zawłaszczeniem sfery publicznej.

⁵⁴ Zob. *Uneven Development: Public Art in New York City*, w tej książce.

⁵⁵ Owens analizował pojęcie opozycyjnej sfery publicznej autorstwa Alexandra Kluge i Oskara Negta w czasie wykładu wygłoszonego w 1987 roku w Dia Art Foundation, w ramach debaty zatytułowanej *The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art*. Zupełnie inny esej opublikował jednak w książce *Discussions in Contemporary Culture*, dokumentującej tę debatę.

⁵⁶ Owens, *The Yen of Art*, op. cit., s. 20.

Lewica również nie ma wyłączności na prawdziwe znaczenie przestrzeni publicznej. Ona także ją definiuje i, co więcej, manipuluje nią i czerpie z niej zyski. Jak pisze Nancy Fraser, w krytycznej teorii społecznej takie pojęcia, jak „prywatne” i „publiczne” mają silne oddziaływanie i „często były wykorzystywane do delegitymizacji pewnych zainteresowań, poglądów i tematów, a zarazem do waloryzowania, w celu ograniczania uniwersum prawomocnych sporów publicznych”⁵⁷. Lewicowa krytyka artystyczna winna bliżej przyjrzeć się temu, co – i kto – spycha w prywatność ich sposób wykorzystania pojęcia „publiczne”. Tworzenie krytycznych koncepcji „sztuki w i jako sfery publicznej” przeciwko afirmatywnym koncepcjom „sztuki w miejscach publicznych” lub „nowej sztuki publicznej”, jest obecnie powszechną praktyką, która jednak wcale nie wyczerpuje toczącego się sporu o to, co oznacza zbliżenie słów *publiczna* i *sztuka*.

Nie porzucając tej wcześniejszej krytyki, w celu poszerzenia analizy genealogicznej dotyczącej znaczenia sztuki publicznej, chciałabym zaproponować inną, ale według mnie równie konieczną konfrontację: nie tradycyjne zestawienie krytycznych i afirmatywnych koncepcji przestrzeni publicznej, ale konfrontację dwóch wydarzeń z nowojorskiego świata sztuki lat 80. Pierwszym wydarzeniem jest wystawa z 1982 roku zatytułowana „Public Vision” (Wizje publiczne), drugim wystąpienie historyka sztuki Thomasa Crow’a w ramach dyskusji „The Cultural Public Sphere” (Sfera publiczna kultury). Poprzez to zestawienie mam nadzieję na wydobywanie pewnych pojęć wyrugowanych z aktualnej debaty dotyczącej publicznych aspektów sztuki. Prace pokazane w ramach wystawy „Public Vision” są przykładem sztuki, którą wielu uważa za bezwartościową, a nawet szkodliwą dla projektu uczynienia sztuki publiczną. Taka ocena wynika z rodzaju modelu artystycznej sfery publicznej, który Crow popiera jako rezultat spełnienia się publicznych funkcji sztuki. Będę przekonywać, iż odwrotność tej oceny jest bliższa prawdy. Jak sugeruje sam tytuł wystawy, sztuka podobna do pokazanej na wystawie od dawna była częścią projektu rozwoju, a nie rozbicia przestrzeni publicznej. Pytania, które ta sztuka podejmuje, są kluczowe dla demokracji, a definicje politycznej sfery publicznej, które odrzucają te pytania, demaskują swą wrogość wobec obfitującego w spory życia publicznego.

Wystawa „Public Vision” została zorganizowana przez Gretchen Bender, Nancy Dwyer i Cindy Sherman w White Columns, małej, alternatywnej przestrzeni znajdującej się wówczas na granicy Soho i dolnego Manhattanu⁵⁸. Ekspozycja ta połączyła grupę artystek, których twórczość

⁵⁷ Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, op. cit., s. 131.

⁵⁸ Wystawa „Public Vision” prezentowała prace Gretchen Bender, Jennifer Bolande, Diane Buckler, Ellen Carey, Nancy Dwyer, Barbary Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine,

jest wiązana z czymś, co wkrótce stało się znane jako feministyczna krytyka wizualnej reprezentacji. Z perspektywy czasu widać, że ta niewielka, krótko trwająca i pozbawiona katalogu wystawa, miała charakter manifestu. Zorganizowana w szczytowym momencie proklamowanego jako międzynarodowe, zdominowanego przez mężczyzn, neоекспresjonistycznego odrodzenia tradycyjnych wartości estetycznych, ekspozycja kobiet sygnalizowała falę nowej feministycznej polityki wizerunku, której celem było podważenie ustalonych paradygmatów estetycznych. Wystawa „Public Vision” zapowiadała również, iż sztuka inspirowana feministycznymi teoriami reprezentacji, przekształci samą debatę nad postmodernizmem, wówczas najbardziej radykalnym nurtem krytyki tradycyjnych wzorców. Na początku lat 80. teorie dotyczące postmodernizmu w sztuce pomijały kwestie płci i seksualności⁵⁹. Ekspozycja ta była zatem interwencją feministyczną zarówno w główny nurt sztuki, jak i w radykalny dyskurs estetyczny, była mało znaną zapowiedzią takich późniejszych nowojorskich wystaw jak „The Revolutionary Power of Women’s Laughter” [Rewolucyjna siła kobiecego śmiechu] z 1983⁶⁰ i sławna „Difference: On Representation and Sexuality” [Różnica: O przedstawieniu i seksualności] z 1985⁶¹, obie zorganizowane w Nowym Jorku oraz mnóstwa innych ekspozycji, które łączyły: postmodernistyczne kwestionowanie uniwersalistycznych założeń modernizmu i postmodernistyczną deklarację o „narodzinach widza” z feministyczną krytyką fallicznych systemów wizualnych. Wystawa „Public Vision” była mniej programowa niż późniejsze projekty na ten temat, ale udział w niej jedynie kobiet artystek sygnalizował feministyczny program, nawet jeśli typ feminizmu, który zainspirował tę wystawę, nie był ostatecznie oparty na płciowym wykluczeniu. Umieszczając prace artystek już wcześniej obecnych w dyskusjach nad postmodernizmem – Barbary Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Laurie Simmons – w otwarcie feministycznym kontekście, ekspozycja zachęcała do ponownego odczytania tych prac.

Diane Shea, Cindy Sherman, Laurie Simmons i Peggy Yunque. Wystawa zorganizowana została w Nowym Jorku w galerii White Columns przez Gretchen Bender, Nancy Dwyer i Cindy Sherman. W czasie tego innowacyjnego okresu w historii White Columns, galeria kierowana była przez Josh Baer. Chcę podziękować Gretchen Bender za pomoc w rekonstrukcji „Public Vision”.

⁵⁹ W kwestii pominięcia feminizmu przez wczesną teorię postmodernistyczną, zob. J. Weinstock, *A Laugh, A Lass and a Lad*, „Art in America” 1983, nr 6, s. 8; i C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, (w:) H. Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wash. 1983, s. 57-82.

⁶⁰ Wystawa *The Revolutionary Power of Women’s Laughter* została zorganizowana w galerii Protetch McNeil w Nowym Jorku w 1983 roku, przez Jo Anna Isaak.

⁶¹ Wystawa *Difference: On Representation and Sexuality* została zorganizowana w New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku w 1985, przez Kate Linker i Jane Weinstock.

Wystawa „Public Vision” zakwestionowała oficjalną modernistyczną doktrynę, iż widzenie jest najznakomitszym środkiem dostępu do autentycznej i uniwersalnej prawdy, ponieważ jest rzekomo oddzielone od swych przedmiotów. Idea wizualnego dystansu oraz związane z nią koncepcja bezinteresownego osądu i bezstronnej kontemplacji uzależnione są od wiary, że porządek znaczeń istnieje samodzielnie, w samych rzeczach, jako obecność. W tym modernistycznym scenariuszu bezinteresownego widzenia estetycznego, samowystarczalny widz kontempluje równie autonomiczny obiekt sztuki posiadający znaczenia niezależne od konkretnych okoliczności jego produkcji i recepcji. Wpływowe teksty o modernizmie autorstwa Clementa Greenberga zdefiniowały malarstwo modernistyczne jako figurę takiej w pełni ukonstytuowanej prawdy – samowystarczającą totalność – a doświadczenie wizualne traktowały jako czystą, nieredukowalną kategorię odizolowaną od innych porządków doświadczenia. Wizja zyskała charakter esencjonalny⁶². Prestiż tradycyjnej sztuki opierał się właśnie na tej doktrynie czystości wizualnej. Uznawano, iż muzea i galerie po prostu odkrywają i przechowują pozaczasowe, transcendentne wartości obecne w obiektach artystycznych.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku niektórzy artyści rozpoczęli krytykę instytucji sztuki, która podważała pretensje takiej transcendentalnej estetyki. Twórcy, jak np. Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Daniel Buren i Marcel Broodthaers, pokazali, iż znaczenie dzieła sztuki nie jest na trwałe zawarte w nim samym, ale jest formowane w zależności od kontekstu zewnętrznego – sposobu ekspozycji – i dlatego zmienia się wraz z okolicznościami. W istocie oznaczenie obiektu jako dzieła sztuki zależne jest od warunków tworzących ramy jego funkcjonowania [*framing conditions*] – obejmujących fizyczny mechanizm udostępniania, dominujący dyskurs na temat sztuki i obecność widzów. Znaczenie dzieła sztuki nie jest po prostu dane lub odkrywane, ono jest produkowane. Artyści zaangażowali się w coś, co nazwano „krytyką instytucji”, badali ten proces produkcji, czyniąc kontekst wystawienniczy tematem swoich prac, demonstrowali w ten sposób nierozdzielność dzieła sztuki od warunków jego istnienia. Przekształcili oni przestrzeń wystawienniczą i aparat muzeologiczny, za pomocą których konstruowana była iluzja estetycznego dystansu. Niekiedy też artyści zwracali uwagę na określony społeczny lub ekonomiczny interes, któremu służył ten „dystans” w danym momencie historycznym.

Jednocześnie feministyczne artystki i krytyczki podważały przekonania o neutralności estetycznej, zwracając uwagę na nierówną pozycję ko-

⁶² C. Greenberg, *Modernist Painting*, (w:) Gregory Battcock (red.), *The New Art*, E. P. Dutton & Co., New York, 1966, s. 66-77.

biet i mężczyzn w historii sztuki. Ważną częścią tego projektu była feministyczna krytyka stereotypowych, idealistycznych lub degradujących przedstawień kobiet – tzw. negatywnych wizerunków – których jest wiele w dziełach sztuki. Feministki uznały, iż to właśnie „transcendentalna” sztuka i „uniwersalna” wizja estetyczna są odpowiedzialne za reprodukcję opresyjnych społecznych norm płciowych.

Prace pokazane w ramach wystawy „Public Vision” inspirowane były wczesnymi strategiami krytyki instytucji i feministycznej krytyki estetycznych wizerunków, ale dokonały rewizji tych strategii, podważając ich założenia na temat widza. Krytycy instytucji często podkreślali aktywność widza, ale często traktowali ją jedynie jako wypełnienie zaprogramowanego celu. Na przykład prace Hansa Haacke zachęcają widzów do odcyfrowywania relacji i odnalezienia treści już zapisanych w wizerunkach, ale nie wymagają od nich rozpoznania własnej roli i własnego wkładu w produkcję wizerunków. Podobnie feministyczne analizy obrazów kobiet, w kategoriach negatywnych lub pozytywnych, zakładały, że obrazy mają stałe znaczenia, które są po prostu przypisane hipotetycznie ustanowionym [*preconstituted*] widzom. Niektóre wizerunki są fałszywe i niepełne; inne prawdziwe i adekwatne. Taka analiza wpada w fikcję pozytywistyczną. W przeciwieństwie do tego ujęcia artystki z „Public Vision” przekroczyły podział na negatywne i pozytywne, tworząc coś, co można nazwać „wizerunkami krytycznymi”. Zakłóciły podstawy modernistycznego modelu neutralności wizualnej w samym jego rdzeniu, demonstrując, że znaczenie powstaje jedynie w interaktywnej przestrzeni pomiędzy widzem a wizerunkiem – ale nie pomiędzy preegzystującymi widzami a wizerunkami. Artystki te badały, jaką rolę odgrywa widzenie dla konstytucji humanistycznego podmiotu, a przede wszystkim raczej dla jego ciągłej reprodukcji przez społeczne formy wizualności. Przy czym nie ograniczały one swoich analiz polityki wizerunku do tego, co pojawia się w granicach obrazu, wewnątrz pola wizualnego. Zamiast tego zwróciły uwagę na to, co jest tam niewidzialne, czyli na procesy wytwarzające pozornie naturalne przestrzenie wizerunku i widza. W ten sposób artystki traktowały sam wizerunek jako społeczną relację, a widza jako podmiot konstruowany przez obiekt, od którego rzekomo miał być oddzielony. Dystans wizualny i jego konsekwencja, autonomiczny obiekt sztuki, wyłaniają się raczej jako konstruowana niż dana relacja wobec zewnętrzności, relacja, która nie jest produkowana „przez”, a która produkuje swoje pojęcia: odosobnione obiekty z jednej strony, a całościowe podmioty z drugiej. Podmioty takie nie są niegroźną fikcją. Są one raczej relacjami władzy – męskimi fantazjami o spełnieniu, osiąganymi przez wyparcie innych podmiotowości, przekształcającymi różnicę w inność lub podporządkowującymi rzeczywistych innych, autorytetowi uniwersalnego punktu widze-

nia postrzeganiem, podobnie jak tradycyjny widz sztuki, poza kontekstem płci, rasy, nieświadomości czy historii.

Prace z wystawy „Public Vision” wchodziły w spór z podmiotowością konstruowaną przez malarstwo modernistyczne, zakłócając i przekształcając tradycyjną przestrzeń widzenia estetycznego na różne sposoby. Wymienię trzy przykłady – prace te wychodzą w stronę widzów: wytrącając ich ze zwyczajowych sposobów recepcji estetycznej, przenosząc ich uwagę z wizerunku na samych widzów lub – bardziej precyzyjnie – na relację pomiędzy nimi a wizerunkiem.

Zasadniczy ton ekspozycji wyznaczyła, z jednego względu, praca autorstwa Sherrie Levine *After Egon Schiele* [Według Egona Schiele] z 1982 roku. Levine wystawiła oprawione w ramy przycięte fotografie erotycznych rysunków Egona Schiele, wiedeńskiego ekspresjonisty z początku XX wieku. Pokaz Sherrie Levine, tak jak „Public Vision” jako całość, był związany z danymi okolicznościami [*site-specific*] interwencją w świat sztuki wczesnych lat 80. Artystka bezpośrednio komentowała etos ekspresjonistyczny afirmowany w popularnym wówczas neoekspresjonistycznym powrocie tradycyjnych artystycznych środków przekazu – malarstwa olejnego, rysunku, rzeźby z brązu. W modelu ekspresjonistycznym suwerenna jednostka heroicznie walczy z ograniczeniami narzuconymi przez społeczeństwo, które jest całkowicie zewnętrzne i nieuchronnie alienujące. Artysta rejestruje swą obecność – wcieloną przez malarskie pociągnięcie pędzla, ślad ręki artysty – w unikatowe dzieła sztuki, które są subiektywnym protestem przeciwko alienacji społecznej, jak i zwycięstwem nad nią. Dzieło sztuki powstaje jako ekspresja pierwotnego, autonomicznego Ja artysty, ale i w konsekwencji – widza, który identyfikuje się z taką ekspresją.

Kadrując na nowo [*reframing*] sfotografowany rysunek Schielego, Levine ironicznie powiela neoekspresjonistyczne odtwarzanie oryginalnego niemieckiego ekspresjonizmu, poddając analizie obydwie ekspresjonizmy. Rekontekstualizując rysunki Schielego i prezentując je raczej jako kodowane, społecznie reprodukowalne formy kultury wizualnej, a nie efekty bezpośredniej ekspresji malarskiej, Levine zakłóca proces potwierdzania własnej tożsamości przez widza, a tym samym powstrzymuje identyfikację widza z wizerunkiem – prowokowaną przez obrazy, których znaczenia jawią się jako po prostu naturalne. Zarówno widz, jak i wizerunek, zostają przemieszczeni. Ekspresjonistyczne Ja ujawnia się nie jako autonomiczna tożsamość wyrażona w dziełach sztuki, ale bardziej jako konstrukcja wytworzona przez przedstawienie wizualne. Wystawienie rysunku Schielego przez Levine wskazuje na ambiwalencję tej konstrukcji, ambiwalencję, która w końcu zakłóca przekonanie, iż podmiot jest autonomiczny. Artyści ekspresjonistyczni pragnęli wyrazić siebie, zapisać włas-

ne emocjonalne i seksualne impulsy w obrazach prezentowanych jako świadectwo autentycznej, wewnętrznej tożsamości, która nie może podlegać alienacji. Jednocześnie artysta ekspresjonistyczny starał się dokonać „ekspresji” jako oczyszczenia siebie z niepokojących impulsów, które kontrolował właśnie przez alienowanie i projektowanie ich na uzewnętrzniony wizerunek lub na Innego.

Wkładem Cindy Sherman do wystawy „Public Vision” była fotografia z jej realizowanego wówczas projektu tworzenia fotograficznych autoportretów jako modelki prezentującej różne typy postaci kobiecych, pochodzące z medialnych wizerunków – filmów, kolorowych czasopism i telewizji. Sherman analizowała te postaci nie jako reprodukcje realnych tożsamości, lecz jako efekt produkowany przez takie znaczące wizualnie elementy, jak: kadrowanie, oświetlenie, odległość, ostrość, kąt widzenia kamery. W ten sposób zwracała uwagę na materialny proces formacji tożsamości, wykorzystywany w kulturowo kodowanych, lecz pozornie naturalnych wizerunkach kobiet. Fotografie Sherman zarówno pobudzają, jak i rozczarowują widza poszukującego wewnętrznej, ukrytej prawdy o postaci, którą widz mógłby zgłębić, esencjalnej tożsamości, wokół której mogłoby zostać ustabilizowane znaczenie wizerunku. Rosalind Krauss przypomina nam, iż poszukiwanie prawdy jest znamieniem hermeneutycznej idei sztuki, idei, która ma ponadto płciowy podtekst: „Samo kobiece ciało zostało stworzone, aby służyć jako metafora hermeneutyki (...) wszystkie te znaczenia, do których sięga analiza, gdy poszukuje sensu pod powierzchnią strumienia przypadkowych zdarzeń, wszystkie one są kulturowo oznakowane jako kobiece”⁶³.

Fotografie Sherman uniemożliwiają takie podejście interpretacyjne, zastępują bowiem rzekomą przezroczystość wizerunku nieprzezroczystością fotograficznych i kinematograficznych sygnifikansów. Wewnętrzność pojawia się więc nie jako cecha kobiecego charakteru, ale jako efekt społeczny, który znakuje powierzchnię kobiecego ciała. I, jak pisze Judith Williamson, choć każda z fotografii Sherman wywołuje oczekiwanie, że odsłoni koherentną, wewnętrzną tożsamość, żadna z nich nie jest „prawdziwą Sherman”, właśnie dlatego, że wszystkie to obiecują⁶⁴. Uwaga widza jest więc skupiona na samym poszukiwaniu, na pragnieniu dotarcia do głębin wnętrza, koherencji i obecności w wizerunku, pragnieniu obiektu, który może potwierdzić stabilność tożsamości samego odbiorcy. Owo pragnienie całości popycha do daremnego poszukiwania jednolitego znaczenia w wizerunku lub poza nim, poszukiwania związanego ponadto z

⁶³ R. Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, New York 1993, s. 192.

⁶⁴ J. Williamson, *A Piece of the Action: Images of Woman in the Photography of Cindy Sherman*, (w:) *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*, Marion Boyars, London 1986, s. 103.

ustanawianie różnicy pomiędzy płciami. Odbiorca płci męskiej może konstruować siebie jako całość jedynie przez znalezienie stabilnego modelu kobiecości, prawdy o kobiecości, która poprzedza przedstawienie. Wizerunek „kobiety” jest więc narzędziem produkcji i podtrzymywania fantazji męskiej tożsamości.

W *Untitled (You delight in the loss of others)* [Bez tytułu. Straty innych sprawiają ci przyjemność], pracy Barbary Kruger z wystawy „Public Vision” tekst nałożony na silnie skadrowaną fotografię wyciągniętej kobiecej ręki upuszczającej szklankę z mlekiem jest środkiem rozbicia retoryki wizerunku – strategii, za pomocą której wizerunek narzuca swój komunikat odbiorcy. Bezpośrednio zwrócone do widza słowa: *You delight in the loss of others* – przywołują sadystyczne przyjemności wojerystycznego patrzenia, pola widzenia bezpośrednio związanego z ideałem wizualnego zdystansowania: wojerystyczne spojrzenie przekształca obiekty w obrazy, dystansuje je, zamyka w oddzielnej przestrzeni, i stawia widza w pozycji umożliwiającej kontrolę. Jednak jednocześnie tekst Kruger jest feministycznym głosem, który narusza bezpieczeństwo takiego układu. Jej wizerunek „widzi” patrzącego, załamując dystans pomiędzy nimi. Podkreślenie przez Kruger obecności widza ukazuje, iż odbiór jest istotnym składnikiem wizerunku, co powoduje, że rzekomo neutralny patrzący podmiot przestaje być niewidzialny, a tym samym ochroniany przed zadawaniem mu pytań. Czyni to jednak nie po to, aby wskazać na konkretnego patrzącego, ale aby problematyzować tożsamość odbiorcy. Zaimek osobowy „Ty” [You] nie wskazuje określonej osoby i nie ma stałego odniesienia⁶⁵. „Ty” oznacza pozycję w relacji z „innymi”, widza konstytuowanego przez jej [pozycji] wizerunki. Fotomontaże Kruger sugerują również, iż przestrzenie, przypisane widzowi i wizerunkowi w strukturze wojerystycznej, są powiązane z hierarchiczną strukturą różnicy seksualnej – nie tylko dlatego, że kobiety w historii zajmowały pozycję obiektu wizualnego i były dosłownie do oglądania, ale dlatego, że spojrzenie wojerystyczne feminizuje przedmiot swego oglądu – jak pisze Mark Wigley, kobiecość jest pojmowana jako jakość, która narusza bezpieczeństwo granic oddzielających wspomniane przestrzenie, dlatego musi być kontrolowana przez maskulinistyczną siłę. W tym sensie męskość jest „niczym więcej jak zdolnością utrzymywania sztywnych granic, a właściwie dokładniej, konsekwencji, które z tych granic wynikają”⁶⁶. Twierdzi się, iż ikonograficzna

⁶⁵ Znakomita analiza wczesnych prac Kruger, szczególnie wykorzystywania przez nią zaimka „ty” znajduje się w J. Weinstock, *What she means, to you, (w:) Barbara Kruger: We Won't Play Nature to Your Culture* [katalog wystawy], Institute of Contemporary Art, London 1983, s. 12-16.

⁶⁶ M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Cambridge 1993, s. 138.

figura kobiety w obrazach kobiet nie jest reprodukcją realnej kobiety, ale znakiem kulturowym produkującym kobiecość jako obiekt męskiego panowania, jako, jak to nazywa Laura Mulvey, właściwość „bycia ogladaną” [to-be-looked-at-ness]⁶⁷.

Kruger zestawia zaimek „Ty” z fotografią, której status feminizowanego obiektu jest podkreślony przez fakt ukazywania kobiety: dłoni kobiecej oraz wylanego mleka, synekdochy [part-object] lub symbolicznego ekwiwalentu macierzyństwa. „Ty” zyskuje więc płęć, odnosząc się do odbiorcy – mężczyzny, który czerpie przyjemność z wyidealizowanego wizerunku samego siebie – całości, uniwersalnej, bez braków. Dalekie od esencjalnej tożsamości, owo męskie „Ty” jest miejscem przedstawienia, podmiotem, który powstaje w wyniku dwóch procedur, z których każda przeznaczona jest do tego, by ukrywać brak całości, i które zatem do utraty przynależą. Owo „Ty” sprawia, iż inne podmiotowości są nieobecne – nie zauważa się ich, traci je i oczywiście i one tracą. Czyni to właśnie poprzez obserwację kobiety, ujmując ją jako wizerunek oddalony od, ale istniejący – dla siebie. Owo „Ty” próbuje potwierdzić własną koherencję, sytuując się w opozycji wobec kobiecości, przekształcając różnicę w podporządkowaną inność, w znak niepełności, w samą utratę. Wzorcowym przykładem obydwu procedur – i ich powiązania z aktem widzenia – jest fetyszystyczne wyparcie różnicy seksualnej właściwe dla „postrzegania” kobiety, w kontraście do mężczyzny, jako „wykastrowanej”. Fakt, iż kobieta nie ma fallusa, może być tylko przełożony na wrażenie, że go straciła. Jak zaznacza Slavoj Žižek, przekonanie takie wynika z założenia, iż powinna mieć fallusa, z wiary, iż istnieje stan pełni związany z posiadaniem fallusa, stan, który można utracić. Przekształcenie różnicy w kastrację ukrywa fakt, że taki utracony stan po prostu nie istnieje⁶⁸. Raczej, jak sugeruje praca Kruger, całościowa, utwierdzona w sobie tożsamość ma od początku charakter relacyjny, „ty” jest wytwarzane poprzez projektowanie utraty na innych.

Jednak praca Kruger nie jest wyrazem rozpaczyny nad rozlanym mlekiem. Nie można powstrzymać popędu kontrolowania przez patrzenie, ale wizerunek może obronić się przed przekształceniem w obiekt, w którego obecności rozwinać się może kontrolujące spojrzenie. „Ty” może zostać podważone, gdy osłabi się hierarchie wizerunku, a ujawni jego przemoc. W istocie, tekst Kruger i jej manipulacje wizerunkiem nasycają fotografię atmosferą przemocy. Praca zaczyna wyglądać niczym zatrzy-

⁶⁷ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, (w:) B. Wallis (red.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New Museum of Contemporary Art i David R. Godine, New York s. 366.

⁶⁸ S. Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, Verso, London 1991, s. 38.

mane filmowe zbliżenie i zyskuje charakter narracyjny. Co spowodowało, że dłoń kobiety nagle się otwarła, a szklanka upadła? W filmie takie wyizolowane obrazy mogą sugerować widzowi, że ma miejsce gwałtowne i brutalne zdarzenie. Odczytywana w ten sposób, jako klatka filmowa, fotografia w dziele Kruger wskazuje, że kobieta została zaatakowana; teraz jest unieruchomiona. Centrum akcji jest jednak przesunięte, znajduje się poza ramą, podobnie jak i napastnik. W tym punkcie narracji jego tożsamość wciąż jeszcze może być tajemnicą dla kinowej publiczności. Ikonografia fotografii Kruger, interpretowana jako scena napaści, nadaje dosłowną formę głównemu tematowi obranemu przez artystkę, czyli przedstawieniu widzenia. Znajdujący się poza polem widzenia agresor jest analogiczny do męskiego widza, któremu „strata innych sprawia przyjemność”. Ofiara to kobieta unieruchomiona w wizerunku, lub szerzej, kobiecość oswojona jako wizerunek. Wizualizacja łączy się z wiktymizacją obiektu. Widz, podobnie jak w kinie, znajduje się poza ramami wizerunku – przynajmniej dopóki Kruger nie zaczyna badać jego tożsamości i czyniąc to, ją rozjaśniać: ponieważ za owym Ty, jak ujawnia to tekst artystki, nie znajduje się żadne niezależne i pełne Ja. Nie może ono bowiem istnieć w izolacji. Podobnie wizerunek nie jest obiektem samowystarczalnym. Autonomiczny podmiot powstaje jedynie przez usytuowanie innych jako obiektów spojrzenia. Ostatecznie fotomontaż Kruger sugeruje, iż wymóg wizualnego dystansu jest nie tylko iluzją, ale również, jak pisze Kate Linker, narzędziem agresji⁶⁹.

Prace takich artystek, jak Levine, Sherman i Kruger, rozbiły modernistyczną przestrzeń czystego widzenia. W architekturę modernistycznego widzenia wbudowany jest nakaz uznania wizerunków i widzów jako danych raczej niż wytwarzanych, a przestrzeni zaś jako obszarów na siebie zamkniętych. Sztuka inspirowana feministycznymi koncepcjami przedstawienia narusza jednakże to zamknięcie, ukazując widzenie jako proces wzajemnego konstytuowania się wizerunku i widza. Sztuka ta odsłania, iż czysta wewnętrzność jest efektem wypierania zależności podmiotu od pola wizualnego. Poprzez eksponowanie zacieranых relacji, za pomocą których wizualność wytwarza wrażenie autonomii – czyli innymi słowy, przez eksplorowanie nieciągłości samego widza – dzieła te podważają również przekonanie o tym, że inność jest wyłącznie zewnętrzna. Odsłonięcie modernistycznego widzenia kreuje przestrzeń, w której podważone zostają granice pomiędzy Ja a Innym, wewnątrz a zewnątrz.

Po co jednak nazywać tę problematyczną przestrzeń „publiczną”? Określenie „widzenie publiczne” [*public vision*] ma kilka konotacji. Suge-

⁶⁹ K. Linker, *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*, H. N. Abrams, New York, s. 61.

ruje, iż akt widzenia jest kształtowany przez struktury społeczne i historyczne; że znaczenie wizerunków wytwarzane jest kulturowo, nie indywidualnie; i że wizerunki znaczą w kontekstach społecznych. Z tego względu pojęcie „publiczne” implikuje, że widzowie i wizerunki są konstruowane społecznie, że znaczenie ma charakter publiczny, nie prywatny. Przymiotnik „publiczne” stwarza bardziej złożone implikacje, gdy zostaje użyty w tytule wystawy analizującej widzenia jako niepewny proces, w którym zarówno widzowie, jak i wizerunki są nie tylko konstruowani przez ustabilizowaną społeczną rzeczywistość zewnątrz wobec widzenia, ale również konstruują siebie nawzajem. Przymiotnik ten opisuje przestrzeń, w której znaczenia wizerunków i tożsamości podmiotów są radykalnie otwarte, uwarunkowane i niepełne. „Public Vision” wiązała przestrzeń publiczną z relacjami, które wykraczają poza indywidualny poziom, ale jednak nie znajdują się poza jednostką. Aspekt publiczny wyłania się jako jakość, która wytwarza, wypełnia, ale również przekracza wnętrza podmiotów społecznych. Jest to stan otwarcia na zewnątrz, który jest również niestabilnością we wnętrzu, stan, który Thomas Keenan nazwał „podatnością na zranienia”⁷⁰. Wystawa „Public Vision” sugerowała, iż wymóg bezstronności i obiektywności jest dla widza mężczyzny tarczą obronną stworzoną przeciwko tej słabości, odmową zanurzenia się podmiotu w otwartości przestrzeni publicznej.

Tymczasem pięć lat później historyk sztuki, Thomas Crow, opisał właśnie taki bezstronny podmiot jako autentycznego mieszkańca przestrzeni publicznej i jako ponadto posiadacza prawdziwego „widzenia publicznego”. Crow wyraził takie przekonania jako uczestnik dyskusji „The Cultural Public Sphere” [Przestrzeń publiczna kultury] zorganizowanej przez Hala Fostera w Dia Art Foundation, w ramach serii cotygodniowych dyskusji dotyczących krytycznych kwestii w sztuce współczesnej. W przedmowie do książki *Discussions in Contemporary Culture* [Dyskusje w kulturze współczesnej], która dokumentuje debaty prowadzone w Dia Art Foundation, Foster wyjaśnia, iż jedną z takich kwestii jest „zdefiniowanie sfery publicznej i odbiorców, w historii i teraźniejszości”⁷¹. W istocie, ta dyskusja w Dia pozostaje do dzisiaj jedną z najważniejszych prób przemyślenia sztuki publicznej w kontekście jej związku z polityczną sferą publiczną. Jako pierwszy mówca Crow zainicjował to przedsięwzięcie. Zarówno jego wystąpienie, jak i jego skorygowana wersja opublikowana w książce *Discussions in Contemporary Culture*, rozpoczynają się od wygłoszenia popularnej opinii, iż przestrzeń publiczna, w tym przy-

⁷⁰ Th. Keenan, *Windows: of vulnerability*, (w:) B. Robbins (red.) *The Phantom Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 121-141.

⁷¹ H. Foster, wstęp w H. Foster (red.), *Discussions in Contemporary Culture*, Dia Art Foundation *Discussions in Contemporary Culture*, nr 1, Bay Press, Seattle 1987.

padku przestrzeni publiczna sztuki, została utracona⁷². Współcześnie jednakże odzyskano ją około 1968 roku. Wówczas pojawiła się grupa „dematerializujących” praktyk artystycznych, które wszystkie współdziałały w przedsięwzięciu krytyki autonomii modernistycznego przedmiotu sztuki. Według Crow’a te praktyki – konceptualizm, sztuka związana z miejscem [*site-specificity*], performance, sztuka instalacji – zapowiadały wytworzenie „nowej publiczności sztuki, która może być istniejącym lub przyszłym mikrokosmosem szerszej publiczności”⁷³. Oto są „praktyki, które przywołujemy opłakując utratę publicznego wymiaru sztuki i zaangażowania dla sztuki... Gdy patrzymy w przeszłość, te praktyki wydają się konstytuować spójną, wskrzeszoną sferę publiczną, która obecnie wydaje się zredukowana i marginalna”⁷⁴. Crow zauważa, iż „polityka kobiet” również znalazła miejsce „wśród” tych praktyk. Dalej wprowadza on kolejne feministyczne odniesienie, prawie kwestionując własną retorykę utraty, która zdominowała jego wystąpienie: „Nieobecność została określona w kategoriach utraty i minionej spójności zapewnianej przez modernizm, to jest przez elitarną sztukę i krytykę zdominowane przez białych mężczyzn”.

W swoim wystąpieniu Crow wybrał jednak nieco inną linię argumentacji. Sugerował, iż rozwój polityki kobiecej i innych nowych ruchów społecznych nie stanowił części artystycznej przestrzeni publicznej, lecz raczej był odpowiedzialny za jej utratę. Według niego, nowe ruchy doprowadziły do „bałkanizacji” odbiorców sztuki, ich rozdzielenia na różne grupy, które po 1968 roku rozbiły jednolitą publiczność artystyczną na bezsilne, często skłócone obozy. Z punktu widzenia Crow’a nie oznacza to jednak, że sfera publiczna została utracona, ponieważ tak zwana bałkanizacja stworzyła różnice pomiędzy rzeczywistą publicznością sztuki a ideałem jednolitej artystycznej publiczności. Dla niego ta niewspółmierność istniała zawsze. To ona właśnie umożliwia definiowanie publiczności jako ideału: „Taka publiczność reprezentowała standard, wedle którego różne niedoskonałości realnych odbiorców sztuki, mogą być rozważone i krytykowane”. Sfera publiczna została natomiast utracona, ponieważ nowe ruchy społeczne nie czuły się już związane z tym ujednolicającym

⁷² W reakcji na krytyczną recepcję swego wystąpienia, Crow zmienił tekst, który ostatecznie pojawił się w książce dokumentującej debatę w Dia Center. Opublikowany esej nie wprowadza jednak zasadniczych zmian w jego koncepcji sfery publicznej, a umieszczenie obok dyskusji toczącej się po jego wystąpieniu umożliwia rekonstrukcję referatu Crow’a.

⁷³ *Discussions in Contemporary Culture: On the Public Function of Art*, (w:) H. Foster (red.) *Discussions in Contemporary Culture*, op. cit., s. 24.

⁷⁴ Th. Crow, *These Collectors, They Talk about Baudrillard Now*, w Foster (red.) *Discussions in Contemporary Culture*, 1-2. (Wszystkie dalsze odniesienia do eseju Crow’a dotyczą niniejszej publikacji).

ideałem. Crow zakłada, iż gdy zaniechały one prób zbliżenia się do ideału, to jednocześnie porzuciły dążenia do stworzenia artystycznej sfery publicznej.

W opublikowanym eseju Crow usunął wcześniejsze uwagi o destruktywnym wpływie grup kobiecych na artystyczną sferę publiczną, bez wątpienia dlatego, że poważnie wziął pod uwagę obiekcje, które w czasie dyskusji zostały wyrażone przez takich ludzi, jak Martha Rosler: „Jestem zaszokowana twoją sugestią, iż w jakiś sposób jakieś grupy, jak kobiety, odciągały uwagę od dyskusji dotyczącej poszukiwań jakiejś wyimaginowanej, zaawansowanej publiczności”⁷⁵. Mniej poważnie Crow wziął pod uwagę jednak krytykę samego faktu tych poszukiwań. Zrezygnował wprawdzie z oskarżania kobiet o kryzys publiczności artystycznej i włączył je nawet we wskrzeszoną artystyczną sferę publiczną końca lat 60., nie zmienił jednak ani nawet nie zakwestionował swojego modelu politycznej sfery publicznej i przekonań o jej zaniku. Nie odpowiedział zatem na rewizję feministyczną. Tymczasem właśnie ten model został zakwestionowany przez najnowsze analizy feministyczne jako maskulinistyczna struktura zbudowana w efekcie zawiądnienia różnicami.

Crow skonstruował spolityzowaną historię modernistycznej i współczesnej sztuki, opartą na humanistycznych ideałach obywatelskich nowoczesnej teorii polityki. Kluczowym elementem tej teorii jest koncepcja sfery publicznej – demokratycznego obszaru, gdzie jednostki przyjmują tożsamość obywatelską i uczestniczą w życiu politycznym. Traktując publiczność sztuki jako mikrokosmos szerszego społeczeństwa, Crow stara się połączyć nowoczesną estetykę z teorią i praktyką sfery publicznej, która jest podstawą demokratyzacji instytucji politycznych. W przekonaniu Crow’a odbiorca sztuki staje się częścią publiczności artystycznej w taki sam sposób, w jaki prywatne jednostki stają się obywatelami. Gdy jednostka przekształca się w członka społeczeństwa lub gdy odbiorca sztuki przystępuje do publiczności artystycznej, to wyrzeka się interesów własnych na korzyść dobra ogólnego. Jednostka staje się według Crow’a „odpowiednia”, czyli bezstronna.

Crow zaczerpnął te przekonania od oświeceniowych pisarzy wypowiadających się o sztuce. W XVIII wieku angielscy i francuscy estetycy myśleli o publiczności artystycznej, opierając się na nowym modelu obywatelstwa. Chcieli ustanowić „republikę gustu”, demokratyczne obywatelstwo sztuki, które kopiuje strukturę republiki politycznej, składającej się z wolnych i aktywnych obywateli. Wierzano, iż bezpieczeństwo obydwu republik zostało ufundowane na solidnych, uniwersalnych zasadach. Obydwie reprezentowały wspólne dobro i dlatego, jak sugeruje Crow, były

⁷⁵ *Discussions in Contemporary Culture*, op. cit., s. 26.

uważane za zdolne do przeciwdziałania podziałowi pracy, prywatnie, zawodowej specjalizacji i indywidualizmowi, które podzieliły wielkie nowoczesne społeczeństwa komercyjne. W istocie, oświeceniowi pisarze zwrócili się do humanizmu obywatelskiego, gdyż oni także odczuwali zanik przestrzeni publicznej i potrzebę jej odnowienia⁷⁶. Dla takich ludzi oświecenia, jak Joshua Reynolds, analogia pomiędzy republiką gustu a obywatelstwem społecznym, miała określone historyczne źródła we wcześniejszych demokratycznych formacjach obywatelskich. Republiki antycznej Grecji i Rzymu oraz renesansowych Włoch stanowiły dla tych myślicieli obfite źródło wielu przykładów spójnej niegdyś sfery publicznej. Jak pisze Crow, dla estetyków oświecenia „Sfera publiczna greckiej *polis* [...] była odpowiedzialna za niezwykle artystyczne osiągnięcia antyku”. Podobnie poszukiwnie źródeł pomyślnego odrodzenia antyku w czasach Renesansu prowadziło do popierania i skrupulatnej analizy wyodrębnionego obywatelstwa włoskiego miasta-państwa.

Crow argumentuje, iż zanim doszło do obecnej utraty, antyczny humanistyczny i obywatelski projekt tworzenia idealnej publiczności artystycznej został odkryty ponownie w trzech kluczowych okresach nowoczesnej historii sztuki. Pomimo różnic między nimi, każdy z tych okresów podtrzymywał ideał jednoczącej i dlatego publicznej estetyki. Obywatelska estetyka humanistyczna została po raz pierwszy odnowiona, jak widzieliśmy, w oświeceniowym dyskursie artystycznym. Teoretycy oświecenia uważali, iż koncentracja na jedności kompozycji malarskiej wznosi odbiorcę ponad prywatne, materialne korzyści, które, jak pisze Crow, zostały uświęcone przez rozwijający się kapitalizm. Następnie na przełomie XIX i XX wieku „obywatelska estetyka humanistyczna” wyłoniła się jako rodzaj nieświadomego podtekstu abstrakcji modernistycznej. Jak mówi Crow, cytując Clementa Greenberga, modernizm poszukiwał również stworzenia abstrakcyjnej jedności malarskiej, której kontemplacja „uchyli prywatne, skłonne do sporu Ja odbiorcy”. Crow przyznaje jednak, iż geneza polityczna poszukiwania jednolitej publiczności dla sztuki została w modernizmie zatarta. Nie zmienia to faktu, iż artyści modernistyczni, usiłując stworzyć transcendentálną formę estetyczną, próbowali – co, jak powszechnie wiadomo, twierdził Greenberg – przeciwstawić się kulturze konsumpcyjnej i dać wyraz swej niechęci wobec kapitalizmu. Po raz ostatni humanizm obywatelski wyłonił się w nowej postaci politycznej w „praktykach dematerializacji” w sztuce końca lat 60. XX wieku. Według Crow’a, praktyki te stanowiły dążenie do ponownego zjednoczenia widzów, tym razem w opozycji do nowoczesnej fetyszyzacji obiektu artystycznego,

⁷⁶ J. Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: „The Body of the Public”*, Yale University Press, New Haven 1986, s. 3.

procesu wynikającego z fetyszyzmu towarowego i ogarniającego wszystkie aspekty życia w społeczeństwie kapitalistycznym.

Crow łączy te trzy okresy jako momenty w historii formowania się artystycznej sfery publicznej⁷⁷. Sugeruje ponadto, iż w każdym z tych okresów koncepcje na temat publiczności artystycznej i publiczności politycznej spajały się wokół wspólnej idei widzenia. Estetyka widzenia rzekomo kultywowana w każdym z tych trzech momentów jest pokrewna widzeniu politycznemu, którym dysponuje idealny członek obywatelskiej społeczności. Crow projektuje na XIX i XX-wieczną sztukę pokrewieństwo pomiędzy kontemplacją estetyczną a uczestnictwem we wspólnocie politycznej – pomiędzy gustem a „poważniejszymi życiowymi obowiązkami” – które jest charakterystyczne dla estetyki oświecenia. John Barrell autor ważnej analizy krytycznej XVIII-wiecznej brytyjskiej krytyki sztuki, zauważa, iż dla Reynoldsa, który konsekwentnie łączył terminologię polityczną i estetyczną „ćwiczenie gustu było (...) sposobem ćwiczenia tych samych umiejętności, które stosowano w dbałości o społeczeństwo i jego interesy”⁷⁸. Kryteria przynależności do republiki gustu i republiki politycznej były identyczne: zdolność do obejmowania całości⁷⁹. Cytując Reynoldsa, Crow pisze z aprobatą, iż dla oświeceniowych myślicieli o sztuce

⁷⁷ Dziwne jest wykorzystanie przez Crow'a humanizmu obywatelskiego w celu połączenia modernizmu i „praktyk dematerializacji” z końca lat 60. Były one przecież w opozycji do podstaw modernizmu, czyli pretensji do transcendencji, a właśnie przez nie Crow odnosi modernizm do estetyki humanizmu obywatelskiego. Crow może usunąć tę sprzeczność tylko przyjmując z góry swe założenie, iż praktyki dematerializacji usiłowały zjednoczyć publiczność sztuki, chociaż czyniły to w inny sposób niż modernizm. To przekonanie jest jednak wątpliwe, podobnie jak podporządkowanie krytyki autonomii w sztuce lat 1960. i 70. idei humanizmu obywatelskiego. W latach 60. i 70. wielu artystów dokonywało krytyki modernizmu właśnie po to, żeby kwestionować, a nie potwierdzić, przekonanie, że w muzeach i galeriach widzowie jednoczą się jako „obywatele sztuki”. Na przykład w pracy Marty Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* i w jej esejach *In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)* i *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience*, podobnie również w serii Hansa Haacke *Gallery-Goers' Residence Profiles*, podkreślone jest raczej zróżnicowanie publiczności pod względem klasy, płci i rasy. W przeciwieństwie do Crow'a, Rosler i Haacke, nie skoncentrowali się na różnicy pomiędzy społeczną tożsamością realnych widzów i rzekomo transcendentalnym widzem tradycyjnych instytucji estetycznych po to, aby stworzyć idealnego widza jako „standard, względem którego różne niedoskonałości realnych odbiorców sztuki mogą być oceniane i krytykowane”. Rosler i Haacke pragnęli pokazać, że transcendentalny odbiorca modernistycznego dyskursu estetycznego jest całością wyobraźniową, wyparciem faktu, iż przestrzeń estetyczna jest zanurzona w konfliktach społecznych. Rosler i Haacke podważają utrzymywaną przez estetyzm i humanizm obywatelski iluzję wyższej, abstrakcyjnej jedności wśród ludzki, którzy mogą należeć do różnych stron.

⁷⁸ Barrell, *The Political Theory of Painting*, op. cit., s. 79.

⁷⁹ R. R. Wark (red.), *Reynolds's Discourses on Art*, drugie wydanie, Yale University Press, New Haven 1975, s. 202

widzenie publiczne „oznaczało spoglądanie ponad lokalnymi ewentualnościami i zwykłymi indywidualnymi korzyściami”. Było to „spojrzenie, które konsekwentnie rejestruje raczej to, co jednoczy, niż to, co dzieli członków wspólnoty politycznej. Gwarantowało „zdolność generalizacji, abstrahowania od szczegółów”, odzwierciedlało „świadomość.... niepodzielną przez prywatne apetyty materialne” i wyrażało „transcendentalną jedność umysłu”.

Crow przyjmuje ten humanistyczny obywatelski ideał widzenia publicznego jako kryterium oceny sztuki współczesnej i stwierdza, że brak w niej wymiaru publicznego. Takie ujęcie ma dwie istotne konsekwencje. Po pierwsze, sytuuje Crow’a w obozie politycznym, członkostwo w którym wykracza daleko poza granice artystycznego dyskursu. Łączy go to z pisarzami takimi jak Habermas, który uważa, iż emancypacyjna polityka demokratyczna winna opierać się na odtworzeniu niezrealizowanych ideałów nowoczesnej teorii politycznej. Jednocześnie przyjęcie przez Crow’a oświeceniowej koncepcji publicznego widzenia sytuuje go, choć mniej otwarcie, w opozycji do feministycznej krytyki widzenia, która została po raz pierwszy zainicjowana w ramach takich wydarzeń jak wystawa „Public Vision” i miała decydujący wpływ na rozwój krytyki artystycznej po sympozjum Dia. Tymczasem Crow nie dopuszcza możliwości istnienia ani nawet wpływu sztuki zainspirowanej feministycznymi teoriami widzenia. Z tego właśnie powodu milcząco przeciwko niej oponuje. Usuając ten rodzaj prac z obszaru sztuki współczesnej, z własnej estetyki widzenia, Crow prezentuje – jako absolutny – model widzenia publicznego zgodny z modernistycznym ideałem bezinteresownej kontemplacji – ideałem identyfikowanym przez wystawę „Public Vision” właśnie jako niepubliczny. Wystawa ta pozostawała w zgodzie z poglądem Crow’a, iż estetyka modernistyczna ustanawia bezinteresowny podmiot patrzący, stanowiła jednak zasadniczy sprzeciw wobec idei, iż jest on ulokowany w przestrzeni publicznej. „Public Vision” sugerowała wręcz odwrotnie, że wytworzenie neutralnego odbiorcy jest próbą ucieczki od sfery publicznej, a nie wkroczenia w nią, które łączy się właśnie z otwarciem, przygodnością i niepełnością – innymi słowy, ze stronniczością.

Dla Crow’a jednak koncepcja, iż widzenie publiczne jest bezstronne, jest sprawą przesadzoną. W ramach jego wizji sceptycyzm wobec bezstronności widzenia nie może zasilać przestrzeni publicznej, ale może jedynie wynikać z jej utraty. „Public Vision” nie dokonuje krytyki politycznej; jedynie zagraża polityce. Jego periodyzacja sztuki współczesnej potwierdza ten osąd: publiczny wymiar sztuki zanika w określonym momencie, na przełomie lat 70. i 80., wtedy gdy zaczyna się rozwijać sztuka inspirowana feministycznymi ideami na temat widzenia.

Koncepcje feministyczne dotyczące podmiotowości i przedstawienia nie mogą zostać tak łatwo usunięte ze sfery publicznej, gdyż one także stanowią część szerszego dyskursu politycznego. Zaprezentowana przeze mnie konfrontacja pomiędzy wystąpieniem Crow'a i wystawą „Public Vision” określa kształt aktualnej debaty na temat znaczenia przestrzeni publicznej i obywatelstwa. Crow, jak powiedziano, przyłącza się do autorów, którzy utrzymują, iż nowoczesna koncepcja obywatela, oparta na abstrakcyjnym pojęciu „człowieka”, jest koniecznym elementem polityki demokratycznej. Stosuje on tę koncepcję w refleksji nad politycznym wymiarem estetyki, porównując odbiorcę sztuki do abstrakcyjnego obywatela i przywołując neutralność widzenia jako model demokratycznego obywatelstwa. Tymczasem taka sztuka, jak na wystawie „Public Vision”, ujawnia hierarchiczne relacje różnicy, które wytwarzają abstrakcyjny podmiot modernistycznego widzenia, korespondując w ten sposób z krytyką nowoczesnej teorii politycznej, podjętej w przekonaniu, że nowoczesna koncepcja obywatela, chociaż kluczowa dla rewolucji demokratycznej, musi zostać przepracowana, jeśli demokracja ma się rozwijać. Filozof polityki Etienne Balibar powiada, iż w postmodernistycznej epoce, polityka rodzi się zarówno „z nowoczesnej polityki, jak i przeciwko niej”. Według Balibara uniwersalizujący dyskurs nowoczesnej demokracji dał prawo do polityki wszystkim ludziom. Natomiast polityka postmodernistyczna stawia „problem wyjścia poza abstrakcyjne lub ogólne pojęcie człowieka odwołując się do uogólnionej idei obywatelstwa” i zabiega o „wpisanie” nowoczesnego demokratycznego programu równości i wolności w kwestii różnic oraz jednostkowości⁸⁰.

Jeśli polityka ponowoczesna narodziła się jako efekt sprzeciwu wobec polityki nowoczesnej, to jednym z konfliktowych punktów sporu pomiędzy nimi jest ideał bezstronności, który Crow traktuje jako oczywisty, ale który inni autorzy podważyli jako „zarówno fikcyjny, jak i opresyjny”⁸¹. Nowoczesne pojęcie obywatela opiera się na sztywnej opozycji pomiędzy abstrakcyjną, uniwersalistyczną sferą publiczną a prywatnym obszarem sprzecznych, stronnich interesów. Opozycja ta stabilizuje zarówno tożsamość politycznej sfery publicznej, jak i zamieszkującego ją obywatela. Wydaje się również, iż te tożsamości same się stabilizują, gdyż zarysowana opozycja wywołuje wrażenie, że sfera publiczna i prywatna są odosobnionymi i zamkniętymi przestrzeniami. Dychotomia publiczne/prywatne

⁸⁰ E. Balibar, *Rights of Man and Rights of Citizen: The Modern Dialectic of Equality and Freedom*, (w:) *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, przeł. J. Swenson, Routledge, New York 1994, s. 59.

⁸¹ I. M. Young, *Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory*, (w:) S. Benhabib, D. Cornell (red.), *Feminism as Critique*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 60.

stosuje również inne magiczne sztuczki. Gdy tworzy sferę publiczną jako uprzywilejowany obszar polityczny, to tworzy także uprzywilejowaną przestrzeń, która znajduje się poza politycznymi debatami, a z której obywatele mogą obserwować całokształt społeczeństwa. Tworzy tym samym rzeczywiście prywatny podmiot, którego istnienie z góry zakłada.

Jak pisze filozofka polityki Iris Marion Young, w obywatelskiej przestrzeni publicznej dyskusje polityczne są ograniczone do wypowiedzi z pozycji pojedynczego, wszechobjemującego „my”. Członkowie wspólnoty politycznej przyjmują uniwersalny punkt widzenia, poszukują wspólnego dobra i deklarują bezstronność. Jako znak rozpoznawczy podmiotu publicznego, bezstronność nie oznacza po prostu uczciwości czy wrażliwości wobec potrzeb innych ludzi. Jest ona ekwiwalentem rozumu:

Bezstronność określa dyktowany przez rozum punkt widzenia, który znajduje się poza jakimikolwiek interesami i pragnieniami. Brak stronniczości oznacza zdolność do widzenia całości, do obserwowania, jak indywidualne perspektywy i partykularne interesy wchodzą ze sobą w relację, w określonej moralnej sytuacji, w sposób, który, z powodu ich partykularności, nie pozwala im dostrzegać pozostałych. Bezstronny i moralny myśliciel sytuuje się więc poza tym, co rozważa racjonalnie, nie przyjmując żadnego z rozważanych stanowisk lub oczekuje się od niego przyjęcia takiej postawy wobec danej sytuacji, jakby znajdował się na zewnątrz lub ponad nią⁸².

Republikanizm obywatelski – kontynuuje Young – wytwarza ideał totalnie suwerennego Ja „wyabstrahowanego z kontekstu jakiejkolwiek realnej osoby”. To Ja „w nic nie jest zaangażowane, nie ma historii indywidualnej, nie jest członkiem żadnej wspólnoty, nie ma ciała”⁸³. Ale taki uniwersalny podmiot nie jest ani esencjalnym bytem, ani nienaganną jednostką publiczną humanistycznej wyobraźni obywatelskiej. Uzyskuje on bowiem spełnienie przez opanowywanie i w końcu negowanie pluralizmu i różnicy. Mobilizując logikę tożsamości, która redukuje przedmioty refleksji do zasad uniwersalnych, bezstronne Ja pragnie eliminować inność, którą Young definiuje na trzy sposoby: nieredukowalna specyfika sytuacji; różnice pomiędzy jednostkami oraz pragnienie, emocje, ciało.

Ostatecznie Young proponuje alternatywę wobec nowoczesnego modelu obywatelstwa, która jednak sama redukuje różnice do tożsamości, a przez to wycofuje się ze swoich najbardziej radykalnych sugestii. Nie zmniejsza to wszakże wartości jej twierdzenia, iż bezstronny obywatel jest tworzony, podobnie jak bezstronny, neutralny widz przez utratę innych – inności

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem. Young cytuje tutaj dokonaną przez Michaela Sandela krytykę radykalnie wyłączonego podmiotu. Zob. M. Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

w Ja i innych w świecie. Trzy dekady wcześniej Hannah Arendt opłakiwała wyniki tego procesu. Arendt pisała, że jeśli „próba przezwyciężenia konsekwencji pluralizmu powiodłaby się, rezultatem nie byłaby wcale dominacja jednego Ja, ale arbitralna dominacja wszystkich innych, lub (...) zamiana realnego świata na imaginacyjny, w którym owi inni po prostu by nie istnieli”⁸⁴. Na małą, lecz znaczącą skalę, esej Crow’a spełnia przewidywania Arendt, opisuje bowiem świat sztuki współczesnej, z którego feministyczna krytyka widzenia po prostu zniknęła.

Ustanawianie podmiotu zdolnego dokonywać operacji intelektualnych, które dostarczają mu informacji o społeczeństwie, nie zawdzięczające jednak niczego jego uwikłaniu w społeczeństwo ma swój odpowiednik w pragnieniu uprzedmiotowienia społeczeństwa. Spojrzenie bezstronne jest możliwe jedynie, gdy obecny jest przedmiot, który sam przekracza stroniczość i staje się niezależny od wszelkiej podmiotowości⁸⁵. Bezstronna wizja społeczna jest możliwa jedynie, gdy obecne jest „społeczeństwo” lub „przestrzeń społeczna” jako taki przedmiot. Konstruowany jako istniejąca realność taki przedmiot – „społeczeństwo” – służy jako podstawa racjonalnej dyskusji i jako gwarant możliwości obiektywnego rozwiązania konfliktów społecznych. Niemożność uznania, iż to zabiegi przestrzenne [*spatializations*] generują „przestrzeń społeczną”, świadczy o pragnieniu zarówno kontrolowania konfliktu, jak i zapewnienia Ja stabilnej pozycji. Gdy integralny świat społeczny w jego całości sytuuje się przed owym Ja jako niezależny przedmiot – jako to, co Martin Heidegger nazwał „obrazem”⁸⁶ – podmiot umieszcza się w punkcie leżącym na zewnątrz przestrzeni społecznej, z którego może odkrywać rządzące nią prawa i konflikty. W istocie to podmiot staje się owym punktem zewnętrznym, czystym punktem widzenia – zdolnego do przenikania poprzez łudzące pozory do poziomu relacji fundamentalnych, leżących u podstaw społecznego pola – pozornie tylko pofragmentowanego i zróżnicowanego.

Analiza sfery publicznej dokonana przez Crow’a zakłada taką obiektywistyczną epistemologię. Pisze on o jedności społecznej, tak jakby była ona faktem empirycznym i mówi o wspólnym interesie jak o dobru substancjalnym. Spojrzenie publiczne rejestruje to, co jednoczy wspólnotę. Jakie jednoczące elementy ono rejestruje? Crow nie odpowiada na to pytanie bezpośrednio, ale pozostawia wskazówki. Jedność wszystkich trzech momentów w historii sztuki, które Crow wyznacza jako próby

⁸⁴ H. Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago 1958, s. 234. (H. Arendt, *Kondycja ludzka*, Aletheia, Warszawa 2000, s. 221).

⁸⁵ Zob. analizę obiektywności S. Webera, *Objectivity Otherwise*, (w:) W. Natter (red.) *Objectivity and Its Other*, Guilford Press, New York 1995, s. 36-37.

⁸⁶ M. Heidegger, *The Age of the World Picture*, (w:) *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper and Row, New York 1977, s. 115-154.

uformowania publiczności artystycznej, bierze się stąd, że pozostają w opozycji wobec kapitalistycznych relacji ekonomicznych. Ponadto, niechęć wobec podziałów społecznych, które w ujęciu Crow'a są łączone wyłącznie z kapitalizmem, jednoczy owe trzy momenty w formację historyczną. Chociaż Crow utrzymuje, iż publiczna jedność jest konstrukcją wyobraźniową, to widzenie publiczne ukazuje się w jego tekście jako spojrzenie zdolne do postrzegania fundamentów przyjętej *a priori* jedności społecznej. Jego ujęcie sfery publicznej mobilizuje zatem fundamentalistyczną logikę, która odnosi się do pojedynczego antagonizmu – relacji produkcji ekonomicznej i klasy – posiadającego ontologiczną wyższość rządu nad wszystkimi innymi antagonizmami społecznymi.

Jak zauważyło wielu komentatorów, feminizm i inne ruchy społeczne, które chcą oprzeć się podporządkowaniu uprzywilejowanej walce politycznej konfliktowi, z jasnych powodów angażują się w dyskusję nad koncepcją przestrzeni publicznej opartej na fundamentalistycznej logice. Dla feministek teorie na temat sztuki i przestrzeni publicznej, które potwierdzają tę logikę, są problematyczne nie tylko dlatego, iż jak zauważył Crow, wcześniejsze wysiłki stworzenia publiczności artystycznej były zdominowane przez białych mężczyzn. Problemu tego nie można ponadto ograniczyć wyłącznie do opresyjnych relacji płciowych stwarzanych przez humanistyczne idee obywatelstwa. Prawdą jest, jak ostrożnie podkreśla John Barrell, że kobietom „odmówiono obywatelstwa, i to zarówno w republice gustu, jak i republice politycznej”, ponieważ uważano, iż są one niezdolne do uogólnień ponad partykularyzmami, a więc do posługiwania się widzeniem publicznym⁸⁷. Z pewnością, dyskryminacja kobiet jest ważnym problemem, jednak zwykłe protestowanie przeciwko wykluczeniu kobiet jest podtrzymywaniem argumentu, rutynowo wykorzystywanego przez współczesnych zwolenników nowoczesnej teorii politycznej, iż publiczny ideał obywatelski winien być realizowany przez włączanie uprzednio marginalizowanych grup. Jednak gdy sam ten ideał pozostanie utrzymany, to taki protest nie wpłynie na politykę seksualną, w której dostrzega się biadania z powodu braku bezstronności i marzenia o rzeczywiście zespolonej sferze publicznej. Biadania są przejawem żalu z powodu przemijania fantazji maskulinistycznego Ja i próbą przywrócenia czegoś, co Homi Bhabha, w innym kontekście, nazwał „maskulinizmem jako pozycją autorytetu społecznego” – pozycją, która w historii była zajmowana przez mężczyzn, lecz z którą kobiety również mogą się identyfikować.

Maskulinizm jako pozycja autorytetu społecznego – pisze Bhabha – nie odnosi się jedynie do władzy nadawanej konkretnym osobom – mężczyznom. Polega na prze-

⁸⁷ Barrell, *The Political Theory of Painting*, op. cit., s. 65-66.

jęciu lub osłabieniu antagonizmu społecznego, na wyparciu społecznych podziałów, na władzy uprawomocniania „bezosobowego” holistycznego lub uniwersalnego dyskursu na temat reprezentacji tego co społeczne [*the social*]⁸⁸.

Maskulinizm jako pozycja autorytetu społecznego dotyczy również autorytetu tradycyjnych lewicowych intelektualistów w kwestii kondycji politycznej całego świata. Jakich kroków zatem wymaga ponowne ustanowienie tego autorytetu w imię wartości publicznych? Podstawy społeczeństwa, wspólnoty [*the public*] i podmiotu politycznego – obywatela – muszą być traktowane jako pewniki. Feminizm i inne formy krytyki wykluczeń ustanawiających takie pewniki muszą więc być połączone z politycznym kryzysem i usunięte ze sfery publicznej.

Istnieje zatem niebezpieczeństwo, iż coś możemy utracić w ramach dokonującej się w świecie sztuki redefinicji przestrzeni publicznej jako przestrzeni politycznej, coś, co obrońcy utraconej sfery publicznej upieraliby się, nawet dla przyjemności, utracić. Dlatego, iż polaryzacja sztuki inspirowanej feministycznymi analizami podmiotowości w przedstawieniu, z jednej strony, a lewicowym krytycyzmem, który spycha tę sztukę w prywatność, z drugiej strony, nie jest odizolowanym zjawiskiem. Dyskusje dotyczące sztuki publicznej zdradzają nieufność wobec sztuki, która kwestionuje podmiotowość, tak jakby to kwestionowanie nie miało wpływu na publiczny wymiar sztuki, jakby odciągało uwagę od ogólnych kwestii, a nawet, co gorsza, zagrażało walce politycznej, odwracając uwagę od „prawdziwych” problemów przestrzeni publicznej – np. bezdomności. Niektórzy krytycy sztuki definiują sztukę publiczną i przestrzeń publiczną ignorując lub trywializując problemy podejmowane przez takie prace⁸⁹. Autorzy tacy jak Crow, którzy przywiązani są do wizerunku totalności społecznej, po prostu pomijają feministyczną krytykę widzenia. Inni zwolennicy publicznych funkcji sztuki, nawet ci skądinąd otwarci wobec nowych projektów politycznych, wyraźnie jednak dyskwalifikują feministyczną krytykę widzenia, uważając ją za niepubliczną; jest to postawa właściwa pewnym krytykom popierającym sztukę „aktywistyczną”. Weźmy dla przykładu takich autorów, którzy utrzymują, iż publiczny status sztuki jest potwierdzany przez, jak pisze David Trend, zaangażo-

⁸⁸ H. K. Bhabha, *A Good Judge of Character: Men, Metaphors, and the Common Culture*, (w:) T. Morrison (red.), *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, Pantheon Books, New York 1992, s. 242.

⁸⁹ Deprecjacja problemu podmiotowości w dyskusjach o sztuce publicznej jest często popierana w ramach dyskursu urbanistycznego i architektonicznego. Czyli tych dyskursów, które w latach 80. zostały wprowadzone w lewicowy świat sztuki w celu stworzenia bardziej demokratycznych koncepcji sztuki publicznej.

wanie „artystów progresywnych” w „praktyczną estetykę”. Według Trenda artyści praktyczni odpowiadają na potrzebę popierania celów i tożsamości ruchów społecznych i wszystkich form walki społecznej, które mogą być zgrupowane pod nazwą „nowych ruchów społecznych”⁹⁰. Ich aktywność promuje „świadomość obywatelską” przez „edukację publiczną” i ponadto reprezentuje „przywrócenie publicznej funkcji sztuki”⁹¹. Kulturoznawca George Yudice zgadza się, iż artyści „przywracają publiczną funkcję sztuki” poprzez „służenie potrzebom określonych grup społecznych i jednocześnie upowszechnianie ich praktyk na szerszym forum”⁹².

Yudice opublikował te uwagi w artykule, który rozpoczynał się od sprzeciwu wobec neokonserwatywnych propozycji zaniechania finansowania sztuki ze środków publicznych. Jego szerszym zamierzeniem jest jednak przejście konserwatystycznej definicji sztuki publicznej. Yudice zadaje pytanie, w jaki sposób świat sztuki może najbardziej efektywnie kwestionować uprawnienia konserwatystów do prywatyzacji sztuki oraz osłabianie kulturowych wpływów represjonowanych grup społecznych i cenzurowanie sztuki krytycznej, która, jak zakładają konserwatyści, obraża wartości publiczne? Po pierwsze, Yudice odrzuca reakcje liberalne, które są po prostu obroną abstrakcyjnej wolności artysty. Uznaje on, że takie postawy wzmacniają jedynie depolityzację związaną z koncepcjami sztuki jako sfery autonomicznej, a wartości publicznych – jako uniwersalnych. Bardziej efektywna kontestacja programu konserwatywnego, powiada dalej, pojawia się w działalności artystów, którzy upolityczniają praktykę artystyczną, wiążąc się z nowymi ruchami społecznymi. W tym momencie Yudice dokonuje znaczącego, ale i wątpliwego kroku: stwierdza, iż artyści związani z nowymi ruchami społecznymi „obywają się bez ramy”⁹³. Rozumie przez to, że działają poza konwencjonalnymi instytucjami artystycznymi i w ten sposób „przywracają funkcję publiczną sztuki”.

Uważam, iż w dzisiejszym klimacie politycznym wspieranie za pomocą wszelkich argumentów walki, w której sztuka bierze udział wraz z nowymi ruchami społecznymi, jest kluczowym rodzajem praktyki publicznej. Nazywanie takich „aktywistycznych” prac „sztuką publiczną” podważa autorytarny dyskurs estetyczny, który rzekomo broni „publiczności” i „estetyki” zakładając, iż te kategorie opierają się na bezdyskusyjnych kryteriach, standardach „przyzwoitości”, „smaku” lub „jakości”. Standardy te mogą być również charakteryzowane jako transcendentalne, naturalne lub zgodne z wolą wspólnoty. Ponieważ traktowane są jako pochodzące z

⁹⁰ D. Trend, *Beyond Resistance: Notes on Community Counter-Practice*, „Afterimage” 1989, April, s. 6.

⁹¹ Ibidem.

⁹² G. Yudice, *For a Practical Aesthetics*, „Social Text” 1990, nr 25/26, s. 135.

⁹³ Ibidem, s. 134.

obiektywnego źródła, każdy, kto je kwestionuje, zostaje automatycznie umieszczony poza ramami zarówno wspólnoty publicznej, jak i estetyki – a w istocie poza „cywilizacją”. Yudice słusznie wskazuje, iż takie odniesienia do kryteriów absolutnych są oparte na wykluczeniach. Absolutystyczne definicje przestrzeni publicznej generują dwa rodzaje prywatyzacji: umieszczają głosy desydentów w sferze prywatnej i przywłaszczają – czyli prywatyzują – samą sferę publiczną.

Pojawia się jednak problem, gdy krytycy tacy jak Yudice, którzy występują przeciwko autorytarnym definicjom sfery publicznej propagowanym przez Jesse Helmsa i Hiltona Kramera, redefiniują sztukę publiczną przez tworzenie nowej dychotomii publiczne/prywatne – takich np. jak ta pomiędzy wnętrzem a zewnątrz instytucji artystycznych. Podział ten wytwarza swoją własną uprzywilejowaną przestrzeń publiczną i własną prywatyzację. W konsekwencji, propozycje redefinicji sztuki publicznej jako sztuki zaangażowanej w „estetykę praktyczną” same służą funkcji praktycznej, z którą spotkaliśmy się wcześniej: nakładają sztywną opozycję pomiędzy zewnątrz a wewnątrz instytucji na równie schematyczną opozycję publiczne/prywatne, a zatem propozycje te wypierają feministyczną politykę przedstawienia z artystycznej sfery publicznej. Posłuchajmy, dla przykładu, pierwszego z cytowanych powyżej autorów. Krytyka przedstawienia, powiada Trend, nie ma funkcji praktycznej, ponieważ znajduje się w przestrzeni „poza społecznym zastosowaniem”. Píše on również, iż niestety „złożone mechanizmy definiowania «dyscyplin» sztuki i nauk humanistycznych oddzieliły świat sztuki od społecznej praktyki”, a ta „fragmentaryzacja wiedzy, odizolowując ją od zastosowań praktycznych, wyjaławia estetykę, pozbawiając ją jakiegokolwiek wymiaru praktycznego”⁹⁴. Jeśli praca nad „polityką przedstawienia” odbywa się w instytucjach artystycznych i skierowana jest do publiczności artystycznej, to „promuje iluzję niezaangażowanej społecznie i apolitycznej praktyki kulturowej”⁹⁵.

Opinię tę popiera również Yudice: „Polityka przedstawienia stosowana przez tego typu sztukę (...) ta gra z konstruowanym charakterem wizerunków (...) nie musi konieczniedu prowadzić do zmiany uwarunkowań, które przede wszystkim wizerunki te tworzą”⁹⁶. Podobnie jak Crow – ale wprost – Yudice pojmuje publiczną rolę sztuki w opozycji do tego rodzaju prac, jakie pokazano na wystawie „Public Vision”. Píše:

⁹⁴ Trend, *Beyond Resistance*, op. cit., s. 4.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Yudice, *For a Practical Aesthetics*, op. cit., s. 135.

Rozważmy na przykład dokonaną przez Cindy Sherman dekonstrukcję konstruowanych społecznie przedstawień kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Pomimo sprzeciwu wobec autorytetu przedstawienia, jej fotografie z łatwością są przyśwajane przez świat sztuki⁹⁷.

Innymi słowy, sztuka Sherman nie pełni żadnej funkcji publicznej – jest prywatna – ponieważ nie może „obyć się bez ramy”.

W imię politycznej sfery publicznej Yudice wskrzesza polaryzację, którą krytyka feministyczna podważała, aby pokazać, że wizerunki są własnie publiczne i polityczne – polaryzację pomiędzy formalnym działaniem wizerunków a wpływami politycznymi wywieranymi z zewnątrz. Wskazując na połączenie pomiędzy hierarchią widzenia a hierarchią różnicy seksualnej, krytyka feministyczna zaakcentowała fakt, iż same wizerunki nigdy nie są neutralne ani pod względem prywatnym, ani politycznym. W rezultacie nie możemy dłużej przyjmować, że instytucje sztuki są bezpiecznymi wnętrzami oddzielonymi od przestrzeni społecznej. Głęboki związek pomiędzy widzeniem a polityką seksualną pokazuje, iż taka izolacja jest fikcją. Twórczość dotycząca polityki seksualnej wizerunku nie tylko nie podtrzymuje struktury instytucjonalnej, lecz podważa podziały, które rzekomo oddzielają wnętrze instytucji od rzeczywistości zewnętrznej, sferę prywatną od sfery publicznej. Doktryna postrzegania estetycznego jako bezinteresownej percepcji czystych form i prawd uniwersalnych, doktryna będąca podstawą iluzji o neutralności instytucji sztuki, zostaje zanegowana przez powiązanie czystej formy z seksualną przyjemnością patrzenia. Jak pisze Jacqueline Rose, te przyjemności są również częścią, nie związanej z estetyką, przestrzeni politycznej⁹⁸. Aby zaakceptować argument Rose, iż praca nad wizerunkami i podmiotowością seksualną uderza w izolację i co za tym idzie – prywatność, gwarantowaną przez ramy instytucjonalne, trzeba zaakceptować fakt, iż zarówno widzenie, jak i seksualność są kwestiami publicznymi.

Wspólną ofiarą dokonanej przez Crow'a i Yudice redefinicji artystycznej sfery publicznej jest feministyczna krytyka widzenia. Nie oznacza to jednak, iż tych dwóch autorów przyjmuje identyczną postawę polityczną. Wręcz przeciwnie: Yudice umieszcza nowe ruchy społeczne w centrum artystycznej sfery publicznej, natomiast Crow obarcza je odpowiedzialnością za agonię sfery publicznej. Ale ich współudział nie jest przypadkiem. Yudice i Trend mogli wygnać sztukę inspirowaną feministycznymi anali-

⁹⁷ Ibidem, s. 134.

⁹⁸ J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, (w:) *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London 1986, s. 231. Barbara Kruger cytuje ten fragment jako motto jej wystąpienia w ramach drugiej części dyskusji „The Cultural Public Sphere” w Dia Center. Kruger i Douglas Crimp, w tydzień po referacie Crowa, podkreślali rolę seksualności w odniesieniu do sfery publicznej.

zami przedstawienia do przestrzeni prywatnej, ponieważ obstają oni, nawet jeśli nierozsądnie, przy fundamentalistycznym modelu jednolitej sfery publicznej. Jaki inny model dawałby pewność, iż tak zwana fragmentacja przestrzeni nieuchronnie niszczy sferę publiczną lub oddziela sztukę od jakichkolwiek funkcji publicznych? Autorzy nieufni wobec fragmentacji czasami występują przeciwko instytucjom artystycznym wspierając się cytatami z badaczy, którzy analizowali rolę badań akademickich i specjalizacji dyscyplinarnej w depolityzacji wiedzy. Owi krytycy sztuki zrównują specjalizację dyscyplinarną z „izolacją” instytucji artystycznych. Trend odwołuje się np. do eseju Edwarda Saida *Opponents, Audiences, Constituencies, and Community* (Przeciwnicy, Publiczność, Wyborcy i Wspólnota)⁹⁹. Błędnie konkluduje jednak, iż celem upolitycznionej wiedzy winno być, nie jak u Saida, uwidocznienie związków pomiędzy nauką a władzą, ale odtworzenie koherencji całego życia politycznego w wyniku prostej rezygnacji z przestrzeni dyscypliny lub prawem analogii – instytucji artystycznej. Trend sugeruje, że dzięki tej rezygnacji sztuka wkroczy we wszechobejmującą przestrzeń społeczną i jednocześnie odzyska swe funkcje publiczne. Jak pisze Bruce Robbins, sfera publiczna zostaje przekształcona „w mityczną pełnię, zubażające wygnanie, które owe dyscypliny muszą nieustannie i daremnie opłakiwać”¹⁰⁰.

Na podobnej logice oparta jest koncepcja, że polityka wizerunków może być zredukowana: „przede wszystkim do warunków, które je produkują” i że zmiana tych uwarunkowań jest niezbędna dla pobudzenia aktywności publicznej w sferze kultury wizualnej. Redukcja znaczenia wizerunków wyłącznie do kontekstu zewnętrznego przypomina teorie społeczne, która zakładają istnienie fundamentów, które nie tylko formują podstawy wszystkich społecznych znaczeń, ale i rządzą nimi. Zatem znaczenie jest zlokalizowane w podstawowych, obiektywnych strukturach, które stają się zasadniczym przedmiotem walki politycznej. Używane do wyjaśniania znaczenia wizerunków, teorie społeczne przemycają na powrót do artystycznego dyskursu swój własny model: uprzywilejowaną i wyjątkową przestrzeń polityki, dawno odrzuconą przez feministyczne teorie przedstawienia. Feminizm krytykował ten model polityki, gdyż był on wykorzystywany w przeszłości do zepchnięcia płci i seksualności do roli czynników drugorzędnych w relacjach społecznych postrzeganych jako fundamentalnie polityczne. Obecnie, z uporczywą powtarzalnością, taki model polityki podporządkowuje feministyczną politykę wizerunków

⁹⁹ E. W. Said, *Opponents, Audiences, Constituencies, and Community*, (w:) H. Foster (red.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wash. 1983, s. 135-59.

¹⁰⁰ B. Robbins, *Interdisciplinarity in Public: The Rhetoric of Rhetoric*, „Social Text” 1990, nr 25/26, s. 115.

przestrzeni publicznej, która rzekomo poprzedza przedstawienie. Gdy krytycy popierający praktyczną estetykę podtrzymują ten model, to jednocześnie odchodzą od założeń feministycznej krytyki przedstawienia, które pomogły rozwinąć coś, co nazywam demokratyczną przestrzenią publiczną – nieobecnością absolutnych podstaw społecznych znaczeń.

Pomijając to założenie, zwolennicy sztuki aktywistycznej rezygnują zarazem z bardziej radykalnych aspektów swej własnej postawy. Gdy oddzielają sztukę jako część nowych ruchów społecznych od polityki widzenia, to nie dostrzegają, iż nowe ruchy społeczne i feministyczne koncepcje podmiotu reprezentacji mają w istocie wspólną płaszczyznę. Obydwie strony podważają fundamentalistyczne teorie społeczne i kwestionują między innymi doktrynę antagonizmu klasowego zapewniającego spójność walki emancypacyjnej. Czy przekonanie, iż absolutne fundamenty determinują znaczenie wizerunków – a zatem, że muszą zostać zmienione zanim sztuka będzie mogła stać się publiczną – nie stoi w sprzeczności z jednoczesnym popieraniem nowych ruchów społecznych, które deklarują swoją niezależność od takich właśnie fundamentów? Nowe ruchy reprezentują nowe formy tożsamości politycznej, które podważają tradycyjne polityczne projekty lewicowe. Odmawiają one podporządkowania się regulacyjnej władzy partii politycznych wykluczających odrębności i różnice w imię podstawowego interesu politycznego. Nowe praktyki społeczne, nieredukowalne do z góry określonych norm, są obietnicą bardziej demokratycznych związków politycznych.

Krytycy, którzy popierają zaangażowanie sztuki w nowe ruchy społeczne, a jednocześnie atakują feministyczną rewizję przedstawienia jako fragmentaryzującą i prywatną, podważają własną troskę o obronę różnicy, której w innym kontekście żarliwie bronią. Chociaż opowiadają się oni po stronie pluralizmu, w opozycji do konserwatywnej homogenizacji sfery publicznej, to nieświadomie stają w jednym szeregu z wpływowymi autorami, którzy odrzucają różnicę – szczególnie takimi jak David Harvey i Fredric Jameson, którzy rozwijają teorie kultury postmodernistycznej oparte na neomarksistowskim dyskursie przestrzeni. Krytykowałam te teorie w swoich wcześniejszych esejach¹⁰¹. W tym miejscu dodam jedynie, że Harvey i Jameson dzielają współcześnie powszechne uwrażliwienie na przestrzeń publiczną, poszukując możliwości uwolnienia przestrzeni spod dominacji kapitalistycznej i zwrócenia jej ludziom. Dla nich również przestrzeń publiczna to coś, co zostało utracone. Jednak w przeciwieństwie do Yudice'a są oni świadomi podobieństw między nowymi ruchami społecznymi a postmodernistyczną analizą wizerunków, lecz zamiast przeciwstawienia ich sobie, po prostu oba zjawiska odrzucają. Według

¹⁰¹ Zob. *Man in Space* i *Boys Town*, w tej książce.

Harveya obie tendencje są wynikiem fragmentacji wywołanej przez postfordowskie przeformułowanie kapitalizmu. Obie również kontynuują fragmentację. Niezmierna rozległość przestrzenno-ekonomicznej sieci późnego kapitalizmu wywołuje w podmiocie kryzys przedstawienia, przysłacza naszą zdolność do dostrzegania fundamentalnej spójności pozornie tylko pofragmentowanego całokształtu powiązań społecznych oraz unieumożliwia nam zrozumienie własnego miejsca – pozycji klasowej – w tym całokształcie. Owo zaślepienie powstrzymuje nas od zainicjowania akcji politycznej, niezbędnej do zmiany społeczeństwa. Według Harveya, „zagubienie się” naszego aparatu percepcyjnego jest powodowane przez postmodernistyczną politykę i postmodernistyczną estetykę. W wymiarze politycznym, fragmentacja przejawia się w proliferacji nowych tożsamości politycznych, które nie dostosowują się do normy. Fragmentacja estetyczna ma miejsce, gdy artyści zajmują się raczej wizerunkami niż rzeczywistością, która rzekomo jest ich podłożem.

Przekonanie o kryzysie, nieadekwatności przedstawień społecznego świata, jest tylko wówczas możliwe, jeśli wierzy się w uprzedni stan stabilnych, jednoznacznych obiektywnych [*impartial*] – to jest adekwatnych przedstawień, czyli w iluzję, która usprawiedliwia wysiłki przywrócenia tradycyjnego autorytetu. W imię odtworzenia przestrzeni publicznej badacze, którzy identyfikują się z minionym złotym wiekiem wiedzy absolutnej, zajmują pozycję ponad rzeczywistością. Inni spychani są do niższych rzędów, albo gorzej. Na przykład u Harvey’a rzeczywistość polityczna jest zrównana z nieuporządkowanym systemem przestrzenno-ekonomicznym. Bezdomni, najbardziej widoczny produkt tego systemu, wyłaniają się jako uprzywilejowane figury przestrzeni politycznej. Usiłowania, aby mówić o o przestrzeni miejskiej – zaczynając od różnych stanowisk lub odnosząc się do różnych przestrzeni – są traktowane jako eskapistyczne, kwietystyczne lub jako przyczyna nieakceptowanego stanu rzeczy. Każdy, kto analizuje przedstawienia miasta nie w odniesieniu do rzeczywistości zewnętrznej, ale jako obszary, gdzie wizerunki są prezentowane jako rzeczywistość i gdzie wytwarzane są podmioty, jest oskarżany o gruboskórność w stosunku do ubogich mieszkańców miasta i określany jako wróg bezdomnych. Z politycznego punktu widzenia to oskarżenie jest nieproduktywne z dwóch powodów. Po pierwsze, ponieważ jeśli chcemy zrozumieć i zmienić obecne przedstawienia bezdomnych i stosunek do nich, to musimy – by użyć słów Adorna – „zwrócić się w stronę podmiotu”¹⁰². Po drugie, unieważnienie kwestii podmiotowości często prowadzi krytyków do przywołania „osoby bezdomnej” nie w celu propagowania sprawiedliwości społecznej, lecz by dowieść większej przenikliwości własnego spojrzenia na społeczeństwo.

¹⁰² Adorno, *What Does Coming to Terms with the Past Mean?*, op. cit., s. 129.

KAMUFLAŻ [COVER STORY]

Wcześniej pytałam, jakie funkcje polityczne realizowane są przez nawoływania, obecne w lewicowej myśli o sztuce, do uczynienia sztuki publiczną. Jedna z odpowiedzi głosi, że obrona artystycznej sfery publicznej stała się środkiem ochrony tradycyjnej przestrzeni lewicowych projektów politycznych. Pod osłoną słowa „publiczna” pewni autorzy wracają do bezkrytycznego wykorzystania przymiotnika „realne” – realni ludzie, realna przestrzeń, realne problemy społeczne, prezentowanych jako podstawa realnej walki politycznej. Jednak praktyki artystyczne, które kwestionują wykluczenia będące podłożem tych „realności”, nie stały się prywatne, jak uważają ich przeciwnicy. Jest wręcz przeciwnie, praktyki te patronują narodzinom innego rodzaju sfery publicznej, która pojawia się właśnie dlatego, iż nasza wspólnota jest czymś nieustalonym i spornym. W istocie, wraz z nowymi formacjami politycznymi kształtującymi się na naszych oczach – z rozprzestrzenieniem żądań jednostkowych praw, rozmnożeniem projektów politycznych opartych na stronnictwej krytyce i partykularnych celach, z rozwojem tendencji intelektualnych tworzących nowe przedmioty analizy politycznej i ściągających podmioty wiedzy z ich abstrakcyjnych (*unsituated*) wyżyn – przestrzeń publiczna mniej jest podobna do utraconej realności, a bardziej, jak to przekonująco nazwał Bruce Robbins, do „złudzenia” [*phantom*].

Robbins zredagował antologię zatytułowaną *The Phantom Public Sphere* [Złudna sfera publiczna]. We wstępie problematyzuje on i rozwija znaczenie określenia „złudna wspólnota” [*the phantom public*], przyjętego od Waltera Lippmanna, który stworzył je w 1925 roku¹⁰³. Według Lippmanna wspólnota [*the public*] jest złudzeniem, ponieważ demokratyczny ideał odpowiedzialnego i jednorodnego elektoratu zdolnego do współuczestnictwa w mechanizmach rządzenia jest nieosiągalny. Nowocześni obywatele, powiada on, po prostu nie mają wystarczająco dużo czasu, aby wiedzieć o wszystkich kwestiach związanych ze wspólnym dobrem. Skoro wspólnota obywatelska jest złudzeniem, konkluduje Lippmann, rządy powinny być powierzone wykształconym elitom społecznym.

Podobnie jak Lippmann, również Robbins wykorzystuje koncepcję wspólnoty jako złudzenia, aby zakwestionować istnienie jednolitego społeczeństwa. Robi to jednak w innym celu – nie rezygnuje ze sfery publicznej, ale podważa Habermasowski ideał wyjątkowej sfery publicznej, która

¹⁰³ B. Robbins, *Introduction: The Public as Phantom*, (w:) B. Robbins (red.), *The Phantom Public Sphere*, Social Text Series on Cultural Politics 5, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

rzekomo zanika. Dla zwolenników tego ideału odtworzenie tradycyjnej krytycznej sfery publicznej jest alternatywą wobec takich opinii, jak ta autorstwa Lippmanna, które są propozycjami elitarnego zarządzania demokracją. Dla Robbinsa ten ideał Habermasa sam w sobie jest złudzeniem, ponieważ iluzją są takie kategorie, jak dostępność i powszechność, które rzekomo mają kształtować sferę publiczną, czynić ją publiczną. Utracona sfera publiczna była w rzeczywistości własnością określonych uprzywilejowanych grup społecznych. Z tym punktem zgodziłby się sam Habermas. Wiedział on, iż w praktyce podstawą burżuazyjnej sfery publicznej było wykluczenie. Chciał jednak ocalić jej ideał zarówno przed niedoskonałą realizacją u początku jej dziejów, jak i przed późniejszym skażeniem przez konsumeryzm, mass media i państwo opiekuńcze. Daleki od krytykowania zasady istnienia tej wyjątkowej sfery publicznej, nawoływał do jej odrodzenia w formie nieskażonej. Opierając się na poglądach Alexandra Kluge i Oskara Negta, Robbins argumentuje, iż tradycyjna sfera publiczna jest złudzeniem nie dlatego, że nigdy nie została w pełni zrealizowana, ale dlatego, iż ideał koherencji społecznej, który wypełnia sens pojęcia „publiczne”, jest sam w sobie zwodniczy, a ponadto opresyjny. Ideał nieprzymuszonego konsensusu osiągniętego dzięki rozumowi jest iluzją utrzymywaną przez zatarcie różnic i partykularyzmów. Kontrastowanie „skażonej” sfery publicznej z wcześniejszą lub potencjalnie czystą sferą publiczną służy utrzymywaniu tej iluzji. „Konieczne jest raczej zbadanie idealnej historii sfery publicznej równoległe z historią jej upadku po to, aby podkreślić identyczność ich mechanizmów”¹⁰⁴.

Dla Robbinsa idea wspólnoty [*the public*] jako złudzenia ma pozytywne konsekwencje. Jest bowiem przeciwwagą wobec głosów domagających się powrotu utraconej sfery publicznej, która, jak się on słusznie obawia, może prowadzić do systemu autorytarnego. Jednocześnie złudny charakter wspólnoty niepokoi Robbinsa, ponieważ rozumie on, iż istnienie jakiegoś modelu sfery publicznej ma dla demokracji zasadnicze znaczenie. Robbins przywołuje podejrzenie Lippmanna, że wspólnota jest złudzeniem po to, aby zmusić lewicę, nie tylko do przeanalizowania własnych założeń na temat znaczenia sfery publicznej, ale i do przemyślenia jej zaangażowania w ochronę i rozwój demokratycznej przestrzeni publicznej. Robbins pisze, iż:

¹⁰⁴ O. Negt i A. Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, przeł. P. Labanyi, J. O. Daniel, A. Oksiloff, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 3. Opublikowane w oryginale jako *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von burgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt 1972.

w radykalnej walce dotyczącej architektury, planowania urbanistycznego, rzeźby, teorii politycznej, ekologii, ekonomii, edukacji, mediów i zdrowia publicznego, wymieniając tylko kilka z wielu obszarów, sfera publiczna od dawna jest krzykiem sprzeciwu wobec prywatnej chciwości, jest żądaniem zwrócenia uwagi na dobro ogólne kosztem korzyści wynikających z własności oraz apelem o możliwość otwartej kontroli będącej przeciwieństwem biurokratycznej i korporacyjnej konspiracji, areną, na której dyskryminowane mniejszości walczą o możliwość ekspresji swej tożsamości kulturowej, jest kryptonimem socjalizmu. Wydaje się, iż pozbawieni tej dyskursywnej broni, podejmujemy walkę nieodpowiednio uzbrojeni¹⁰⁵.

Określenie „złudna wspólnota” [*phantom public*] może dezorientować, ponieważ nie potrafimy poradzić sobie bez koncepcji przestrzeni publicznej i dlatego niechętnie „patrzmy jak ostatecznie rozplywa się ona w powietrzu”¹⁰⁶.

Robbins na wiele sposobów używa określenia „złudzenie”. Po pierwsze, wykorzystuje je, aby nazwać – i krytykować – ideały jednolitej sfery publicznej, która według niego, nie została utracona i nie może zostać odzyskana. Uważa, iż ta sfera publiczna jest właśnie złudzeniem, iluzją. Dlatego, gdy łączy złudzeniowy status sfery publicznej z jej rozplynięciem się w powietrzu, to rozszerza to pojęcie, ukazując złudzenie jako zagrożenie dla sfery publicznej. Jednak dalej Robbins przekształca „złudną wspólnotę” w alternatywę (a nie tylko krytykę) wobec „utraconej sfery publicznej” [*lost public*]. W zakończeniu pisze, iż jego celem jest pchnięcie „tematu złudnej sfery publicznej i jej problemów w stronę dyskusji, która w mniejszym stopniu odwołuje się do przeszłości”¹⁰⁷.

W tekście Robbinsa ukryta jest sugestia, że podczas gdy utracona sfera publiczna jest w pewnym sensie złudzeniem, to bardziej radykalne szanse dla demokracji mogą wynikać właśnie ze sfery publicznej pojmowanej jako złudzenie. Ujęcie Robbinsa aktualizuje ważne pytania. Wyciągając dalsze konsekwencje z symbolu złudzenia, możemy zapytać, czy utracona sfera publiczna nie została skonstruowana po to, aby zaprzeczyć, iż demokratyczna sfera publiczna musi w pewnym sensie być złudzeniem. Czy zjawiskowy charakter sfery publicznej powstrzymuje, czy promuje demokrację? Czy chcemy się odżegnać od złudnej sfery publicznej, czy przemyśleć sferę publiczną właśnie jako złudzenie? Jaką postawę – i jaką odpowiednią definicję złudzenia – powinniśmy przyjąć, jeśli zaakceptujemy wezwanie Robinsona do przemyślenia sfery publicznej. W skrócie, czy sfera publiczna jest czymś decydującym dla demokracji, wbrew faktowi czy ze względu na fakt, że jest złudzeniem?

¹⁰⁵ Robbins, *Introduction: The Public as Phantom*, op. cit., s. x.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem, s. xxiv.

Niektórzy autorzy analizujący sferę publiczną wybrali tę pierwszą opcję. Na przykład Iris Young, po przeprowadzeniu ostrej krytyki republikanizmu obywatelskiego, proponuje oprzeć znaczenie sfery publicznej raczej na różnicach, niż na jedności. Sugeruje, iż ideał obywatelski winien być zastąpiony przez heterogeniczną sferę publiczną złożoną z różnorodnych grup społecznych. Obywatelstwo winno być zróżnicowane przez przynależności grupowe. Z punktu widzenia demokracji radykalnej, obiecująca jest jej propozycja mnożenia politycznych tożsamości i przestrzeni. Przyjmując, że różnice grupowe winny być relacyjne, Young występuje przekonująco przeciwko uniwersalizującym ideałom obywatelskim, które jedynie grupy represjonowane naznaczają jako odmienne¹⁰⁸. Chociaż autorka utrzymuje, iż grupy są różnicowane przez powiązania, a nie tożsamości wewnętrzne, to polityka różnic, którą proponuje, ostatecznie sprowadza się do negocjacji pomiędzy istniejącymi uprzednio żądaniami egzystujących już grup społecznych. Różnica zostaje zredukowana do tożsamości, a Young wydaje się zapominać, iż wcześniej podkreślała, że każda różnica wynika ze wzajemnych zależności. W konsekwencji autorka omija najważniejsze pytania, które stoją przed polityką pluralizmu: jaka koncepcja pluralizmu może przeciwstawić się faktowi, iż poszukiwanie tożsamości może stabilizować siebie przez potępianie różnic? Jakie pojęcie pluralizmu może zadziałać przeciwko agresywnym reakcjom ustanowionych tożsamości, gdy są one destabilizowane przez nowe?¹⁰⁹ Takie pytania wychodzą poza ramy tego eseju. Zanotujmy jedynie, iż propagowana przez Young polityka różnic upiększa je, gdy definiuje różnice jako „osobliwości jednostek”, chociaż twierdzi, że osobliwości te są społecznie konstruowane¹¹⁰. W efekcie Young nie bierze pod uwagę produktywnej roli, którą może w konstrukcji tożsamości pełnić raczej dezintegracja niż zespolenie, dezintegracja podczas której grupy stają wobec własnej niepewności. Jej koncepcja polityki pluralistycznej wprawdzie rozbija monolityczność sfery publicznej, lecz spaja ją ponownie jako szereg rzeczywistych tożsamości. Pluralizm ten nie rozwija najbardziej radykalnych implikacji wątpliwości, które sama Young wprowadza w koncepcję sfery publicznej, gdy kwestionuje logikę tożsamości i metafizykę obecności, na

¹⁰⁸ I. M. Young, *Social Movements and the Politics of Difference*, (w:) *Justice and the Politics of Difference*, Princeton University Press, Princeton 1990, s. 171.

¹⁰⁹ Przypomnienie o tym, że różnica jest oparta na współzależnościach, dlatego stawia tego typu pytania, pojawiło się w wystąpieniu Williama E. Connolly „Pluralism and Multiculturalism” zaprezentowanym w ramach konferencji „Cultural Diversities: On Democracy, Community, and Citizenship” zorganizowanej w lutym 1994 roku w Bohem Foundation w Nowym Jorku.

¹¹⁰ I. M. Young, *The Ideal of Community and the Politics of Difference*, (w:) L. J. Nicholson (red.), *Feminism/Postmodernism*, Thinking Gender Series, Routledge, New York, s. 304.

których wspiera się nowoczesny ideał. Wycofując się ze złożoności swej wcześniej argumentacji i popadając bardziej w dyskurs istnień niż relacji, Young prezentuje alternatywę, której celem zdaje się być urzeczywistnienie sfery publicznej jako w pełni dostępnej i ustanowionej realności, a usunięcie jej wersji złudzeniowej, którą autorka identyfikuje z iluzją wyjątkowej sfery publicznej.

Inaczej podchodzi do kwestii przestrzeni publicznej teoretyk Thomas Keenan. On również podważa koncepcję utraconej przestrzeni publicznej, traktując ją jako iluzję. Jednak jego tekst w książce Robbinsa przekształca demokratyczną sferę publiczną w złudzenie¹¹¹. Keenan łączy jej złudzeniowy aspekt z pojawieniem się, a nie znikaniem przestrzeni publicznej. Sugeruje, iż sfera publiczna jawi się jako złudzenie tylko w momencie znikania.

Esej Keenana *Windows: of vulnerability* (*Okna: o wrażliwości na zranienia*), wykorzystuje element architektoniczny – okno – jako figurę różnicy pomiędzy rzeczywistością prywatną i publiczną. Opierając się na pionierskich pracach Beatriz Colomina, Keenan łączy historyczne debaty architektoniczne dotyczące form i znaczenia okien z aktualnymi dyskusjami na temat formy i znaczenia politycznej sfery publicznej. Jak pisze Colomina: „Każda koncepcja okna implikuje pojęcie relacji pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, pomiędzy przestrzenią prywatną i publiczną”¹¹². Czy okno zagraża sztywnemu podziałowi na prywatne i publiczne, czy gwarantuje go? Czy okno zapewnia czy narusza domknięcie obszarów prywatnego i publicznego wytworzonych przez ten podział? Podobnie jak Colomina (choćby czyniąc rozmaite rozróżnienia), Keenan łączy te pytania ze statusem człowieka. Czy okna, tak jak w tradycyjnym modelu perspektywicznym, stabilizują człowieka, pozwalając jego wyizolowanemu spojrzeniu spoglądać przez okno i opanowywać świat ujmowany jako oddzielny, zewnętrzny obiekt? Czy może okna pozwalają wpadać światłu, czyli światu zewnętrznemu, do wnętrza i zakłócać widzenie oraz kontrolę człowieka nad otoczeniem, naruszając bezpieczeństwo wnętrza? Jak zauważa Keenan: „Im więcej światła, tym mniej widzenia i tym mniej we wnętrzu tego, co pozwala człowiekowi zaznać wygody i bezpieczeństwa, tym trudniej znaleźć miejsce, z którego się patrzy”¹¹³.

Wpadające przez okno światło jest dla Keenana metaforą sfery publicznej, którą przemysłał, opierając się na modelu języka. Keenan sugeruje, w opozycji do tradycyjnych koncepcji, iż sfera publiczna nie jest prze-

¹¹¹ Th. Keenan, *Windows: Of Vulnerability*, (w:) Robbins (red.) *The Phantom Public Sphere*, op. cit., s. 121-141.

¹¹² B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge 1994, s. 134.

¹¹³ Keenan, *Windows: Of Vulnerability*, op. cit., s. 127.

strzenią zewnętrzną, w którą wchodzimy jako jednostki prywatne po to, aby bezstronnie posługiwać się językiem. Jest ona „ustrukturyzowana jak język” i dlatego bezstronność jest niemożliwa. Sfera publiczna Keenana przekracza poziom pojedynczej jednostki i jest czymś więcej niż zwykły zbiór jednostek. W tym znaczeniu, idea sfery publicznej, która jest podobna do języka, nie różni się od innych jej koncepcji. Jednak w przeciwieństwie do klasycznych definicji sfery publicznej, jej model, wzorowany na języku, nie znajduje się w radykalnej opozycji do jednostki. Raczej problematyzuje możliwość wyraźnej separacji rzeczywistości publicznej i prywatnej. Podobnie jak światło wpadające przez okno, język dociera do nas z odległości, lecz nie może być trzymany na bezpieczny dystans, nie narusza również uprzednio zamkniętego podmiotu. Raczej realizujemy naszą podmiotowość, wkraczając w sferę języka, jako preegzystującego pola społecznego, gdzie wytwarzane są znaczenia. Wkroczenie w język alienuje nas od nas samych, odsuwa nas od – jak Freud powiedział o nieświadomości – „naszego własnego domu”¹¹⁴. Język czyni nas obecnymi jako podmioty, rozdwarzając nas i otwierając na zewnątrz. Mieszkaniec sfery publicznej Keenana nie jest całościową, prywatną jednostką klasycznej przestrzeni publicznej. Język podważa nasz spokój – pozbawia nas wewnętrznej podstawy – a sam również jest nieadekwatny. Słowa nie równają się „rzeczywistości”, nie są wiernymi ekwiwalentami rzeczy. Nie ma preegzystującego znaczenia w języku – jedynie różnice pomiędzy elementami. Jest on złożony ze znaków, które nabywają znaczenie w relacji do innych znaków – bez ostatecznego kresu i dlatego zawsze potrzebuje wzbogacenia i otwarcia na zakłócenia – język jest medium wyjątkowo publicznym, a jednocześnie wyjątkowo niestabilnym. Keenan pyta: „A jeśli osobliwość sfery publicznej nie polega na jej nieobecności, a na pęknięciu w obecności podmiotu dla siebie, które łączymy z pisaniem lub z językiem w ogóle? Wówczas wszystkie książki i artykuły będące wyrazem żałoby z powodu utraty lub zniknięcia sfery publicznej, w istocie odnoszą się, nawet jeśli w wyniku nieporozumienia, do czegoś ważnego w zagadnieniu sfery publicznej – do tego, że jej tu nie ma. W sensie strukturalnym sfera publiczna jest gdzieś indziej, nie jest ani utracona ani nie wymaga odbudowania, jest bowiem definiowana przez swój własny opór wobec uobecnienia”¹¹⁵.

A jeśli ta specyfika sfery publicznej – to, że jej tu nie ma – nie jest zagrożeniem, tylko warunkiem demokracji? Tak właśnie uważa Lefort, gdy definiuje przestrzeń publiczną jako otwartą i uwarunkowaną, wyłaniają-

¹¹⁴ S. Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, przekł. Joan Riviere, Simon and Schuster, New York 1935, s. 252.

¹¹⁵ Keenan, *Windows: Of Vulnerability*, op. cit., s. 135.

cą się wraz ze znikaniem założeń o obecności – obecności absolutnych fundamentów jednoczących społeczeństwo i zapewniających mu harmonię. Jeśli „rozplynięcie się dowodów pewności” wprowadza nas w przestrzeń publiczną, to wówczas jest ona decydująca dla demokracji, nie wbrew temu, ale właśnie dlatego, iż jest złudzeniem – chociaż, nie w sensie zwykłego przywidzenia, fałszywego wrażenia czy zwodniczego wyglądu. Jak twierdzą Joan Copjec i Michael Sorkin, „złudna sfera publiczna nie jest zwykłą iluzją, lecz potężną ideą regulującą”¹¹⁶. Demokratyczna sfera publiczna może być chyba nazywana złudzeniem, ponieważ gdy się pojawia, nie ma faktycznej tożsamości, a więc w konsekwencji jest enigmatyczna. Wyłania się, gdy społeczeństwo jest ustanawiane jako społeczeństwo bez żadnej podstawy, jak to pisze Lefort, „bez ciała(...) społeczeństwo, które podważa przedstawienie organicznej totalności”¹¹⁷. W takiej postaci jedność społeczeństwa staje się faktem czysto społecznym i podatnym na kontestację. Jeśli przestrzeń publiczna debaty pojawia się wraz ze zniknięciem absolutnych podstaw społecznych, to znajduje się tam, gdzie znaczenie nieustannie się wyłania i jednocześnie zanika. Sfera publiczna pojmowana jako złudzenie jest więc niedostępna dla teorii politycznych, które nie rozpoznają takich wydarzeń jak nowe ruchy społeczne, których nie można uchwycić w narzucone z góry pojęcia lub bez uciekania się do ostatecznych intencji. Złudna sfera publiczna jest niewidoczna z politycznego punktu widzenia, które ogranicza rzeczywistość społeczną do zawartości, jaka wypełnia przestrzeń społeczną, lecz ignoruje zasady wytwarzające tę przestrzeń.

Jeśli demokracja jest formą społeczeństwa, która ulega zniszczeniu, gdy nadaje się jej pozytywny rodzaj istnienia, to demokratyczna przestrzeń publiczna nie może być utraconym stanem pełni politycznej, którego chcemy, ale którego obecnie nie mamy. Žižek pisze: „Nigdy nie mieliśmy tego, co straciliśmy”, gdyż społeczeństwo było zawsze rozrywane przez antagonizmy¹¹⁸. Wytworzona zamiast tego przez utratę idei pełni, utratę, która stwarza życie polityczne w demokracji, przestrzeń publiczna może być tą przestrzenią, w której istniejemy jako jednostki społeczne, choć nie do końca chcemy w niej być.

Zatem wszystkie publikacje, będące wyrazem żałoby po utraconym początku sfery publicznej, nie są po prostu reakcjami na fakt jej nieobecności. Przyjmując formę tego, co Keenan nazywa mylnym rozpoznaniem, są one raczej panicznymi reakcjami na otwartość i niezdecydowanie demokratycznej sfery publicznej jako złudzenia – rodzajem agorafobii wo-

¹¹⁶ J. Copjec i M. Sorkin, *Shrooms: East New York*, „Assemblage” 1994, nr 24, s. 97.

¹¹⁷ Lefort, *The Question of Democracy*, op. cit., s. 18.

¹¹⁸ Žižek, *For They Know Not What They Do*, op. cit., s. 168.

bec przestrzeni publicznej, u początków której leży utrata. Z perspektywy socjologicznej agorafobia jest przede wszystkim przypadłością kobiet. Na miejskich ulicach i placach, gdzie mężczyźni mają większe prawa, kobiety posługują się różnymi strategiami, aby uniknąć zagrożeń wynikających z przestrzeni publicznej. Cierpiąca na fobię kobieta może próbować definiować i zamykać się w strefach, które uważa za bezpieczne. Wymyśla „kamufłaże” (*cover stories*): wyjaśnienia swoich zachowań, które, jak napisał jeden z socjologów, „nie ujawniają, że jest ona tym kim jest, czyli osobą, która obawia się miejsc publicznych”¹¹⁹. Na przykład, cierpiąca na agorafobię, która idzie poboczem, gdyż uważa, iż jest ono bezpieczniejsze od chodnika, może usprawiedliwiać się przed ludźmi tym, że szuka czegoś, co zgubiła¹²⁰.

Żłudna sfera publiczna jest oczywiście innym rodzajem przestrzeni. Mimo że jest jednakowo realna, to nie jest współmierna z terenami miejskimi, które są empirycznie identyfikowalne¹²¹. Jednak ona również kryje

¹¹⁹ C. B. Gardner, *Out of Place: Gender, Public Places, and Situational Disadvantage*, (w:) R. Friedland i D. Boden (red.), *NowHere: Space, Time and Modernity*, University of California Press, Berkeley, 1994, s. 349.

¹²⁰ Ibidem, s. 350.

¹²¹ W ramach tego eseju, gdy analizuję aktualne debaty dotyczące „przestrzeni publicznej”, to nie tylko kwestionuję znaczenie pojęcia „publiczna”, ale problematyzuję również słowo „przestrzeń”. Jak starałam się sugerować od pierwszego zdania, przestrzeń nie jest oczywistą lub monolityczną kategorią. Przestrzeń może odnosić się do miasta lub budynku, ale także do tożsamości lub dyskursu. Niektórzy krytycy chcą oddzielić te przestrzenie, przekształcając różnice pomiędzy nimi w opozycję, traktując ten pierwszy rodzaj przestrzeni jako bardziej „realny” od drugiego. Innymi słowy, krytycy ci akceptują klasyczną opozycję pomiędzy realnością a myślą, czymś co nie jest i jest dyskursywne oraz nakładają tę opozycję na inne kategorie przestrzeni. Uważam, że demokratyczna krytyka przestrzeni musi rozbić taką dychotomię. Dlatego, iż żadna przestrzeń społeczna nie jest po prostu daną, bezpieczną lub zamkniętą całością, która poprzedza przedstawienia; tożsamość przestrzeni, jej zamknięcie, jest konstytuowane i utrzymywane przez relacje dyskursywne, które same są materialne i przestrzenne – odróżnianie, represjonowanie, podporządkowanie, udomawianie, wykluczanie. W skrócie, przestrzeń jest relacyjna, a w konsekwencji, jak pisze Mark Wigley „Nie ma przestrzeni bez przemocy i nie ma przemocy, która nie byłaby przestrzenna”. Artykuł wstępny w „Assemblage” 1993, nr 20, April, s. 7.

Gdy krytycy opierają się na opozycji pomiędzy „realną” lub „konkretną” przestrzenią, która rzekomo jest ukształtowana przez pozadyskursywne procesy, a innymi przestrzeniami uznawanymi za „metaforyczne” lub „dyskursywne”, to nie tylko drastycznie ograniczają pole realności, ale ukrywają również politykę, która wytwarza ich własną wizję przestrzeni, zakładają, iż przedmiot ich analizy jest czysto obiektywny i wolny od dyskursywnych interwencji. Niesproblematyzowane odniesienie do realnych przestrzeni uniemożliwia kontestację, gdyż represjonuje konstruowany charakter tych przestrzeni. Ponadto tworzenie hierarchicznych opozycji pomiędzy przestrzeniami jest produkcją przestrzeni, polityczną aktywnością maskowaną przez rzekome rozwiązywanie konkretnych problemów przestrzennych. Jeśli naszym celem jest ujawnienie konfliktów politycznych produkujących przestrzeń i interwencja w nie, to nie powinniśmy skupiać się na hierarchicznym odróżnia-

zagrożenia i budzi lęki. Gdyż – jak pisze Keenan – demokratyczna sfera publiczna „zgodnie z prawem należy do innych i do nikogo w szczególności”¹²². Dlatego zagraża tożsamości „człowieka” – nowoczesnego podmiotu – który w takiej przestrzeni nie można dłużej postrzegać całego świata społecznego jako niosącego znaczenia tylko dla niego, jako własności, która przynależy „jemu”. W złudnej sferze publicznej człowiek zostaje pozbawiony obiektywnego, oddalonego i znanego świata, od istnienia którego jest zależny, staje natomiast wobec nieznanego i bliskości innych, a w konsekwencji wobec niepewności w samym sobie. Nic zatem dziwnego, iż ten rodzaj sfery publicznej jest dla nowoczesnego typu człowieka rzeczą przerażającą. Jest w niej niczym wśród wizerunków z wystawy „Public Vision” zbyt ciasno.

W takiej sytuacji historia o utraconej sferze publicznej może pełnić rolę analogiczną do kamuflażu w agorafobii. Narrator historii o utraconej przestrzeni publicznej przedstawia się jako osoba, która czuje się komfortowo w cenionej przez siebie przestrzeni publicznej – ktoś, kto podobnie jak postaci z okładki *Variations on a Theme Park*, nie czuje się swobodnie, gdy zostaje wygnany z miejsca publicznego. Ale gdy opowieść ta wywołuje wrażenie, że narrator nie obawia się przestrzeni publicznej, to jednocześnie przekształca tę przestrzeń w bezpieczną strefę. Utracona sfera publiczna jest miejscem, gdzie prywatne jednostki gromadzą się i racjonalnie poszukują obiektywnej wiedzy o świecie społecznym. Tam jako obywatele, „znaleźli” obiekt – „społeczeństwo” – który przekracza indywidualne różnice. Tam społeczeństwo staje się możliwe. Ufundowana, jak wszystkie zespolone całości, na utracie inności, utracona sfera publiczna zamyka granice tej przestrzeni, która, aby być demokratyczną, musi pozostać niepełna.

Lefort analizuje totalitaryzm jako próbę dotarcia do stabilnych podstaw społecznych. Totalitaryzm, powiada, wywodzi się z nienawiści do pytań dotyczących sedna demokracji – pytań, które tworzą przestrzeń publiczną, ale także zapewniają jej wieczne bycie w stanie załączkowym. Totalitaryzm niszczy demokrację, próbując wypełnić próżnię wywołaną przez rewolucję demokratyczną i pozbywa się społecznej nieokreśloności. Totalitaryzm daje „ludowi” zasadniczą korzyść, „jedność”, z którą identyfikuje się samo państwo, w ten sposób zamyka przestrzeń publiczną – jak

niu i nazywaniu przestrzeni lub na obronie przestrzeni tradycyjnych, np skwerów miejskich, przed niebezpieczeństwem nowych układów przestrzennych, takich jak media, systemy informacyjne czy sieć komputerowa, które rzekomo zagrażają realności. Ujęcia takie odwracają naszą uwagę od analizy prawdziwych walk politycznych związanych z produkcją każdego rodzaju przestrzeni, jak i od poszerzania pola walki w celu stworzenia wielu nowych rodzajów przestrzeni publicznej.

¹²² Keenan, *Windows: Of Vulnerability*, op. cit., s. 133.

pisze Lefort – ujmując ją „miłosnym uściskiem dobrego społeczeństwa”¹²³. Uścisk państwa totalitarnego niweluje lukę pomiędzy państwem a społeczeństwem, dławiąc przestrzeń publiczną, czyli miejsce, gdzie władza państwa jest kwestionowana i gdzie nasze wspólne człowieczeństwo – „podstawa relacji pomiędzy ja a innym” – jest stabilizowane i zakłócanie¹²⁴.

„Miłosny uścisk dobrego społeczeństwa” przestrzega nas przed zagrożeniami wynikającymi z pozornie łagodnych marzeń o pełni społecznej, marzeń, które negują pluralizm i konflikty, ponieważ opierają się na wizerunku przestrzeni społecznej zamkniętej przez zasady autorytarne. Wizerunek ten wiąże się ze sztywną dychotomią publiczne/prywatne, która odsyła różnice do sfery prywatnej, a sferę publiczną kształtuje jako uniwersalną i opartą na konsensusie uprzywilejowaną przestrzeń polityki.

¹²³ C. Lefort, *Politics and Human Rights*, (w:) *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, MIT Press, Cambridge 1986, s. 270.

¹²⁴ Ostatnio Jacques Derrida pisał podobnie o totalitaryzmie, gdy spekulował, iż wynika on z terroru inspirowanego przez fantom. J. Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, przeł. Peggy Kamuf, Routledge, New York 1994. Derrida odwołuje się do innego złudzenia – nie złudzenia sfery publicznej, ale do „widma komunizmu”. Definiując komunizm jako widmo, Derrida przywołuje sławne początkowe zdanie *Manifestu Komunistycznego*: „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu”. W przeciwieństwie do Marksa i Engelsa, wypowiadając się z innego kontekstu historycznego, Derrida pisze o lęku, który to widmo wywołało nie wśród przeciwników komunizmu, ale wśród jego zwolenników. Dekonstruuje więc przesłanie *Manifestu*. Dla niego charakter widmowy jest konstytutywnym rysem komunizmu. Realizacja komunizmu jest jego destrukcją, nigdy nie jest on w pełni obecny, lecz „zawsze nadchodzący”, poza czasem i przestrzenią. Dlatego komunizm pełni funkcję siły destabilizującej, która uniemożliwia całkowicie ukonstytuowane społeczeństwo i dlatego obiecuje odmienne rozwiązania problemów społecznych. Obietnica ta nie kieruje się jednak ku ideałowi – czemuś znanemu, lecz jeszcze nie obecnemu. Występuje raczej wówczas, gdy samo społeczeństwo jest problemem – otwartym na nieznana przyszłość, niezdolnym do koherencji. Totalitaryzm jest właśnie próbą osiągnięcia stanu zamknięcia. Jest konsekwencją ucieczki od podstawowego otwarcia społeczeństwa i wprowadzenia „realnej obecności widma, a więc końca widmowości”. Według Derridy totalitaryzm jest monstrualną realizacją widma. Jednak upadek totalitaryzmu nie oznacza końca komunizmu. Zostaje on raczej wyzwolony od swojej monstrualnej obecności po to, aby pojawić się jako duch i nawiedzać społeczeństwa kapitalistyczne. Derrida porównuje widmo komunizmu do demokracji. Pisze, iż komunizm „podobnie jak demokracja, odróżnia się od każdej żywej aktualności rozumianej jako pełnia własnej obecności, jako totalność obecności tożsamej z sobą samą”. W tym punkcie analizy Derridy wydają się zbieżne z poglądami Leforta, który uważał, iż totalitaryzm będący próbą usunięcia demokracji, wynika z niechęci wobec idei, iż wątpliwości demokracji nie mogą być ostatecznie rozwiązane bez jej destrukcji. Jednak Slavoj Žižek argumentował ostatnio, że Derrida myśli o widmie jak o „wyższej warstwie rzeczywistości (...) która znajduje się poza nią”, staje się więc pozytywnością. Według Žižka, widmo Derridy nadaje próżni pewnego rodzaju istnienia („quasi-bytu”) i jest w ten sposób ucieczką od czegoś jeszcze bardziej przerażającego, od „otchłani wolności”. Zob. S. Žižek, wstęp w: S. Žižek (red.), *Mapping Ideology*, Verso, London 1994, s. 1-33.

Dychotomia publiczne/prywatne wytwarza również inny rodzaj uprzywilejowanego obszaru, który znajduje się poza przestrzenią społeczną i dlatego nie podlega politycznej analizie: punkt absolutnej przewagi lub, jak to nazywa Lefort, „punkt widzenia wszystkiego i wszystkich”, „fantazja wszechmocy”¹²⁵. Właśnie to bezpieczeństwo zapewniane przez podział na publiczne/prywatne, który ochrania podmiot przed przestrzenią publiczną, stało się przedmiotem ostrej krytyki ze strony sztuki inspirowanej przez feministyczną krytykę wizerunku, która podkreśla, że tożsamość i znaczenie są kształtowane w przestrzeni publicznej i dlatego kwestionuje możliwość istnienia zewnętrznego punktu widzenia. Laclau pisał, iż głównym celem kultury postmodernistycznej w walce o demokrację jest „transformowanie istniejących w naszej cywilizacji form identyfikacji i konstrukcji tożsamości”¹²⁶. Czyż zatem nie powinniśmy przyjmować jako wkładu w pogłębienie i rozwój przestrzeni publicznej sztuki, która interweniuje w formy przedstawień, dzięki którym podmioty konstruują siebie jako uniwersalne i wolne od różnicy, podobnie jak i sztuki związanej z nowymi ruchami społecznymi? Zwłaszcza jeśli chcemy zapobiec przekształceniu sfery publicznej we własność prywatną, co się często obecnie próbuje zrobić, właśnie w imię demokracji.

¹²⁵ Lefort, *Politics and Human Rights*, op. cit., s. 270.

¹²⁶ E. Laclau, *Building a New Left*, (w:) *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, London 1990, s. 190.