


Umiar, wspólnota i perspektywa nie-ludzka jako ekologiczne strategie (post)sztuki wobec kryzysu klimatycznego

Barbara Swadzyniak

 <https://orcid.org/0000-0002-8784-7030>

Uniwersytet Gdański

e-mail: b.swadzyniak@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji: brak źródeł

Polityka open access: artykuł dostępny na podstawie licencji CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Swadzyniak Barbara (2022). Umiar, wspólnota i perspektywa nie-ludzka jako ekologiczne strategie (post)sztuki wobec kryzysu klimatycznego. *Zarządzanie w Kulturze*, 23(1), 1–20.

Abstract

Moderation, Community and Non-Human Perspective as Ecological Strategies of (Post-)Art Towards Climate Crisis

The foundations of the culture as well as of the current climate and ecological crisis rely on two paradigms that require deconstruction in context of the anthropocene, namely the capitalistic and anthropocentric paradigms. The author not only criticizes them, but also looks for alternatives among the post-humanistic philosophies and post-artistic practises that exceed modernistic traditions as well as autonomous and representative art. New tools for describing and changing reality can be provided by post-artistic practices which focus on action, social use, communities and immaterial benefits. This situates post-art in contraposition to institutionalized overproduction, anthropocentric individualism and market-based rules.

Keywords: anthropocene, post-art, capitalism, ecoaesthetics, post-humanism

Czy sztuka może uratować świat?

Od około 2018 roku można zauważyć w Polsce szczególnie wzmożone zainteresowanie tematem katastrofy klimatycznej i zaangażowanie w sprawy środowiskowe¹. Są to przede wszystkim rosnąca świadomość polskiego społeczeństwa na temat zmian

¹ Widać to szczególnie mocno na przykładzie rosnącej dynamiki rozpowszechniania się ruchów klimatycznych i oddolnych inicjatyw obywatelskich (od 2018 roku w Polsce powstały m.in. Strajk dla Ziemi, Młodzieżowy Strajk Klimatyczny oraz Extinction Rebellion Polska, stanowiące próbę zaszczepienia zagranicznych ruchów na polskim gruncie). W 2019 roku opublikowano raport Kantar Polska *Ziemia atakuje!* o niewiedzy, bezradności i bierności Polaków wobec katastrofy klimatycznej, jednak wraz z dostrzeżeniem rosnącej świadomości ekologicznej (samo badanie odpowiada na dynamiczny rozwój klimatycznego zaangażowania w Polsce) drugi taki raport uzupełniono w 2020

klimatu oraz znaczący wzrost zaangażowania ogółu społeczeństwa w problematykę kryzysu klimatyczno-ekologicznego, zarówno na poziomie krytyki systemowej, jak i indywidualnych praktyk konsumenckich. Za punkt zwrotny działań dla klimatu można uznać przede wszystkim, daleko wykraczające poza wymiar symboliczny, szkolne strajki klimatyczne zapoczątkowane przez Gretę Thunberg. Jako pozostałe główne przyczyny tego wzmożenia można wskazać późniejszy specjalny raport Międzyrządowego Zespołu ds. Zmian Klimatu z października 2018 roku, dotyczący globalnego ocieplenia o 1,5°C (IPCC 2018) – a warto przypomnieć, iż IPCC bada ocieplenie planety i związane z nim scenariusze już od 1988 roku – oraz następstwo serii wizerunkowych i politycznych porażek kolejnych szczytów klimatycznych i konferencji COP. W odniesieniu do tych przyczyn i problemu palącej nieadekwatności działań Nicholas Mirzoeff podkreśla znaczenie i rolę kultury wizualnej wobec planetarnego kryzysu:

Aby żyć w świecie, który nie ociepla się z miesiąca na miesiąc, trzeba było urodzić się w roku 1985 lub wcześniej. Jeśli zatem masz mniej niż 35 lat, nie możesz znać świata sprzed zmiany klimatu. Mimo to twoje ciało wie, że susze, powódzie i rosnący poziom morza są zupełnie niezgodne z przeszłymi doświadczeniami. Coś jest nie tak. Musimy więc wyobrazić sobie tę przeszłość, musimy „odwiedzić” (...) wpojone nam sposoby widzenia świata i zacząć sobie wyobrażać nową relację z tym, co zwykliśmy nazywać naturą. Idzie zatem o zobaczenie antropocenu (Mirzoeff 2016: 228).

Zgodnie z tą diagnozą antropocen stanowi konceptualnie najbardziej wymagające wyzwanie współczesności (Bińczyk 2018). Zatem w dobie kryzysu klimatyczno-ekologicznego próby jego zmapowania i wyobrażenia na wielu poziomach są niezbędne do opracowania nowych sposobów funkcjonowania, rozumianych także za pomocą twórczej kategorii „sztuki życia na zniszczonej planecie” (Tsing et al. 2017). Jak jednak myśleć o czasowych i przestrzennych skalach wykraczających poza ludzkie poznanie i praktyki badawcze? Naukowa bezosobowość i hermetyczny język technologii wizualizacji danych z dziedzin ścisłych zawodzą². Nadmiar informacji, statystyk i wykresów nakłada się na medialne synekdochy okrojone z kontekstu, prowadząc do zjawiska „białego szumu” (Mangasson 2020: 8–64) i blokady emocjonalno-poznawczej u zagubionych odbiorców. Dlatego to właśnie sztuka, zapośredniczona przez emocjonalną wrażliwość, nie tylko może, ale i powinna sprostać etycznym

roku o wątek pandemiczny. Fakt, iż pandemia COVID-19 przysłoniła kwestie kryzysu klimatyczno-ekologicznego, został również poruszony w innym raporcie – *Nie nasza wina, nie nasz problem* – z 2021 roku, jednak bezsprzecznie temat ten w ostatnich latach wyraźnie zaistniał w dyskursie publicznym. Por. Bienkowska et al. 2021; Kantar Polska 2019, 2020.

² Jak ujął to dyrektor Greenpeace Polska, Paweł Szypulski, „trudno sobie wyobrazić, by ktoś się szczególnie przejął wykresem, czy nad nim płakał”. Cytat z wywiadu Jakuba Świrca z Pawłem Szypulskim dla „Krytyki Politycznej” (Śwircz, Szypulski 2021).

wymogom antropocenu i dokonywać prób jego wizualizacji, krytyki i rewizji, poszukując nowych adekwatnych języków. Artystka Diana Lelonek, której postawa twórcza zdaje się uosabiać, ożywiać i przekuwać narracje antropocenu nie tylko w obrazy, ale też w działania, potwierdza tezę o kryzysie wyobraźni, jaki wywołuje w nas kryzys ekologiczny. Według niej w tej niebezpiecznie i niepokojąco bezsilnej sytuacji „potrzebujemy zarówno wizji porywających mocą utopijnej nadziei, jak i planów budzących szacunek konkretem” (Bednarek 2018).

O ile zjawisko tzw. zwrotu ekologicznego w sztuce (Policht 2019) można traktować dość sceptycznie, zwłaszcza w odniesieniu do poszczególnych zaangażowanych praktyk artystycznych i postartystycznych – jak robią to m.in. kuratorki Jagna Lewandowska i Sebastian Cichocki (Mazur 2020) – o tyle pojęcie to może okazać się użyteczne w przypadku analizy praktyk instytucjonalnych. Warto jednak zastanowić się, na ile jest ono początkiem refleksji na temat wpływu sektora kultury na środowisko naturalne, reform wobec kryzysu klimatyczno-ekologicznego, promocji zaangażowania i kreowania nowych, adekwatnych polityk i praktyk, a na ile wpisuje się w wystawienniczą logikę mody oraz to, co filozofka feministyczna Nancy Fraser określa mianem progresywnego neoliberalizmu (Fraser 2016), czyli polityki instytucjonalnej skupionej na promowaniu reprezentacji (np. grup mniejszościowych), emancypacji, merytokracji, przy ich jednoczesnej redefinicji w kategoriach rynkowych, demontażu zabezpieczeń socjalnych i braku głębszej strukturalnej autorefleksji. Jednak, jakby na przekór marazmowi antropocenu (Bednarek 2020: 119) i postmodernizmu, mocniej wybrzmiewa szczególnie potencjał sztuki – nie tylko estetyczny, ale też etyczno-polityczny, który kryje się za praktykami artystycznymi.

Mimo iż artysta sprawuje kontrolę nad swoim wytworem w trakcie jego produkcji, to w fazie postprodukcji natychmiast wymyka się on spod nadzoru twórcy, by funkcjonować w rynkowym lub instytucjonalnym obiegu sztuki. Jak zauważa Lucy R. Lippard w eseju o sztuce aktywistycznie zaangażowanej *Trojan Horses: Activist Art and Power* z 1984 roku, „umiejętność produkowania procesów widzenia będzie bezsilna, dopóki nie będzie związana ze środkami komunikacji i dystrybucji” (Lippard 1984). A te kontrolowane są przez burżuazyjny aparat instytucjonalny. I choćby deklarował się on jako krytyczny, progresywny i zaangażowany, jako forma przemysłu kulturalnego pozostaje niezmiennie uwikłany w reguły neoliberalnego rynku, który w obecnych, najbardziej skrajnych wydaniach odpowiedzialny jest za katastrofę klimatyczną i globalne nierówności (Moore 2015). Nawet ideowo szczerze artystyczne strategie wizualne w urynkowionym i utowarowionym świecie sztuki kontynuują i powielają nie tylko mechanizmy działania systemu kapitalistycznego, ale też reguły jego reprezentacji. Pewne schematy przedstawieniowe nie tylko podporządkowane są hegemonicznej perspektywie antro- i zachodniocentrycznej, ale także regułom przemysłów medialnego i kulturowego oraz rynku w ogóle, choćby dzięki naturalizacji procesów ekonomicznych. Błąd polega na tym, że powszechnie traktuje się ekonomię jako naukę ścisłą, a jej reguły osadza się nie we

właściwym jej porządku społecznym, a praw naturalnych, co czyni z niej główną dziedzinę warunkującą rzeczywistość kapitalistyczną (Markiewka 2021). Proponuje ona natomiast zupełnie inne „rozwiązania” problemów socjalnych czy kryzysu klimatyczno-ekologicznego niż te, o których mówią naukowcy z dziedzin ścisłych – fizyki, biologii czy nauk o środowisku. Dobrze wątek ten analizuje polski filozof i publicysta Tomasz Markiewka, podkreślając w kontekście kryzysu planetarnego znaczenie rewizji naszych wyobrażeń na temat ekonomii i jej iluzji, ze szczególnym uwzględnieniem krytyki krótkowzroczności i zasady *ceteris paribus* jako dominujących strategii ekonomistów. Prawa ekonomii to zespół reguł, działający w określonym kontekście społecznym i kulturowym, który w obecnym momencie szybko zachodzących zmian może zaburzyć czy wręcz uniemożliwić ich działanie (Markiewka 2021). Należy również pamiętać, że to właśnie reguły ekonomii kapitalistycznej, oparte na dążeniu do nieustannego wzrostu gospodarczego, stymulowania większej konsumpcji oraz nieskończonej akumulacji kapitału, doprowadziły do przekroczenia granic planetarnych, załamania i niestabilności ekosystemów oraz „życia na kredyt” w kwestii zasobów naturalnych, które sukcesywnie będą nie tylko utrudniać, ale i uniemożliwiać ludziom życie na Ziemi (Hickel 2021). W takiej diagnozie rzeczywistości szczególnie użyteczna staje się kategoria kapitałocenu Jamesa W. Moore’a, rozumiana jako epoka kolonizacji i władzy przemysłowych korporacji. Kapitałocen to odpowiedź na „antropocen”, który przez Moore’a krytykowany jest także za to, że „naturalizuje procesy ekonomiczne, przedstawiając je jako na tyle systemowe, zaawansowane i wszechogarniające, że nie da się ich zatrzymać” (Rosińska, Szydłowska 2020: 41).

Reakcją na taki stan rzeczy mogłyby być przede wszystkim aktywności artystyczne, których celem jest praca rozumiana jako proces, która nie kończy się jedynie finalnym obiektem. Chodzi tu o zmianę wykraczającą poza przewidywaną wymierną korzyść oraz idee przekute w działania, niedające się zamknąć w tymczasowej formie instytucjonalnie zarządzanych obiektów (Araeen 2010: 157). Zgodnie z treścią *Manifestu ekoestetyki* Rasheeda Araeena, by odzyskać swą prawdziwie społeczną funkcję, sztuka musiałaby zamienić modernistyczny paradygmat i idee reprezentacji na proces ciągłej przemiany, który pozwoli jej stać się częścią życia ludzi i miejsc (Araeen 2010: 157). Nie jest to jednak tożsame z nieudanym według Araeena projektem awangardy, która mimo prób i proklamacji o rezygnacji z burżuazyjnej enklawy i modernistycznych idei – pozostała uwięziona w tychże pojęciach i instytucjach, zatem zależna od ich legitymizacji.

Mimo to, zarówno w ujęciu Araeena, jak i Lippard, sztuka niesie potencjał zmiany, a jej narzędzia mogą być użyte w rewolucyjny sposób. Nie chodzi tu o formy reprezentacji i komunikacji za pomocą narzędzi języka wizualnego – artystyczne, krytyczne czy medialne – gdyż to nie symboliczny wizerunek generujący emocje niesie rozwiązania obrazowanych problemów, a czyni to dopiero wzmocnienie osób, których one dotyczą (do czego można używać języka wizualnego). U Araeena

mogłaby temu służyć wyobraźnia artystyczna, rozumiana jako uniwersalna ludzka cecha pozwalająca wykorzystać swój kreatywny potencjał, oraz sztuka, która ją wydobywa i prowokuje, wzmacniając zmiany. Z kolei u Lippard byłyby to sztuka aktywistyczna, która – w odróżnieniu od sztuki politycznej, poruszającej problemy społeczne na zasadzie komentarza czy analizy – zdaje się rozwiązywać problemy w ramach ich kontekstu i z osobami, których dotyczą. Przychodzi tu na myśl kategoria artywizmu, którą można by opisać słowami Lippard nie tylko jako aktywizm korzystający z języka sztuki, ale jako syntezę i katalizację procesów, łączących działanie, teorię społeczną oraz tradycję i język sztuk pięknych w duchu integrowanej różnorodności. Rolą sztuki wobec wyzwań kryzysu planetarnego byłoby tu zatem kreatywne poszukiwanie i dążenie do alternatywnych rozwiązań, nie tylko użytecznych i estetycznych, ale także korzystnych dla wszystkich form życia na naszej planecie, jak postuluje Araeen (2010: 157). Potencjalne zarzuty dotyczące naiwności takiego pojmowania roli sztuki chciałabym odeprzeć wyczerpaną obecnie formułą krytyki (Marzec 2021: 25–42) i skorzystać z odpowiedzi Lippard: „oczywiście, że jest to idealistyczna wizja. Sztuka rzadko kiedy jest pragmatycznym zajęciem” (Lippard 1984).

Konieczność zmiany paradygmatów

Jak zauważa autorka tekstu *Życie w antropocenie*, teoretyczka i filozofka polityki Jane Bennett: „podważanie istniejącej wizji świata nieodmiennie wzbudza silny i nieprzewidywalny opór, wykraczający poza ramy jakiegokolwiek debaty naukowej” (Bennett 2014: 190). Jednak w sytuacji obecnego krytycznego stanu planety, w rzeczywistości zmian klimatu, zniszczenia ekosystemów i globalnego aparatu przemocy na poziomie międzygatunkowym, odejście od nadprodukcji i wytwarzania fizycznych przedmiotów wydaje się niezbędnym, być może kluczowym działaniem w konfrontacji z planetarnym kryzysem.

Mimo pojawiania się wątków krytycznych, pragmatycznych i transdyscyplinarnych w instytucjach kultury – dopiero zmiany na poziomie strukturalnym dałyby szansę na prowadzenie możliwie obszernych i skutecznych praktyk, którym udało by się „walczyć z komercjalizacją obszaru kultury i reprodukowaniem w jej obszarze nierówności społecznych” (Jach et al. 2014: 27). Tą zmianą w funkcjonowaniu instytucji kultury byłaby realizacja „myślenia ekologicznego”, lecz nie jako:

(...) tematu albo środka pozwalającego instytucjom zajmować się klimatem jako *topic du jour* (w zeszłym roku globalizacja, w tym roku zrównoważony rozwój), pozwalającym na „zazielenienie” marki danej galerii bez brania pod uwagę implikacji tego radykalnego przemieszczenia. Podejście tematyczne nie gwarantuje innowacji estetycznej, o ile nie zaczniemy zadawać właściwych pytań (Jach et al. 2014: 197).

„Myślenie ekologiczne” obejmowałoby refleksję nad usieciowieniem na poziomach mikro- i makroskali. W zdemaskowanym antropocenie rozumowanie w kategoriach całości i upraszczających perspektyw („centryzmów”) okazuje się całkowicie złudne. Wyłania się z niego natomiast immanentna relacyjność powiązań i uwytatnia się fałsz i nieadekwatność ich wyizolowania – co właściwie przez długi czas stanowiło podstawę nowoczesnych nauk. Równie istotna jest umiejętność rozbudzania świadomości wzajemnych międzygatunkowych relacji oraz dostrzegania przecinania się problemów ludzkich i nie-ludzkich aktorów. Te kwestie sieci wzajemnych zależności pozwalają dodatkowo wyodrębnić drugi inherentny paradygmat, który należy przezwyciężyć wraz z tym kapitalistyczno-przemysłowym – perspektywę antropocentryczną. Próba ich przezwyciężenia polegałaby przede wszystkim na ograniczeniu zamiast produkcji, współpracy zamiast wyzysku i konkurencji oraz otwarciu się na to, co nie-ludzkie. Ważnym jest, iż „zmiana paradygmatu” równoznaczna jest zmianie opowieści, a jej narzędziem może być, a nawet powinna, wyobraźnia artystyczna.

Ograniczenie produkcji

Trzymając się tezy Moore’a, że źródłami antropogenicznych zmian klimatu i zagłady ekosystemów są rozwój przemysłowego kapitalizmu, zmasowana produkcja i transfer dóbr (oraz leżąca u ich źródeł kolonizacja zasobów ludzkich i naturalnych, wraz z początkiem eksploatacji paliw kopalnych) (Moore 2015), to właśnie ograniczenie konsumpcji i związanej z nią nadprodukcji jawi się jako kluczowe rozwiązanie kryzysu planetarnego (przy jednoczesnym zdecydowanym i natychmiastowym rozwiązaniu problemu nierównej dystrybucji dóbr).

Z punktu widzenia korporacyjnego kapitalizmu postęp jest odpowiedzią na wyzwania kryzysu klimatyczno-ekologicznego, a nie jego przyczyną – co *de facto* oznacza rozwiązywanie problemu nadmiernej konsumpcji poprzez więcej konsumpcji (Wright, Nyberg 2015: 4). Jednak najbardziej ekstremalne wcielenia obecnego kryzysu, takie jak klęski żywiołowe czy pandemie, w sposobach radzenia sobie z nim mocno weryfikują technooptymistyczne scenariusze oświeceniowej modernizacji (Tsing 2020: 208), przenosząc punkt ciężkości z wolnorynkowej kreatywnej wynalazczości na rolę państwa, funkcjonowanie kluczowych instytucji opieki czy oddolną samoorganizację. W związku z kryzysem wartości oświeceniowych, zweryfikowanych przez rzeczywistość antropocenu, kategoria postępu wymaga odczarowania. „Kryzys podważa wartość obsesji ciągłego wzrostu. Zmusza natomiast do uznania wartości powstrzymania się od produkcji” – zauważa Przemysław Wielgosz (2020: 55). Z kolei krytyk i historyk sztuki Aleksy Wójtowicz w charakterystyce najmłodszej polskiej sztuki dekady 2010–2020 zauważył, że w pracach artystycznych poświęconych degradacji środowiska i zmianom klimatycznym w ostatnim czasie:

(...) właśnie częstotliwość poruszania tematyki etycznej odpowiedzialności wobec planety staje się bliska – o ironio – nadprodukcji. Skuteczność takiej sztuki jest bliska skuteczności nieużywania plastikowych rurek, niepokojąco podobnej do jałmużny, która z powodzeniem uspokaja sumienia. Intymne strategie zdające egzamin przy narracjach tożsamościowych czy klasowych zaczynają w obliczu problemu systemowego niebezpiecznie przypominać green-art-washing i przeistaczają się w karykaturę sztuki zaangażowanej (Wójtowicz 2021: 40).

Właśnie to ograniczenie lub zaprzestanie produkcji można potraktować jako naczelną zasadę „zmiany paradygmatu” kapitalistyczno-przemysłowego, gdzie etyczne jest zachowanie umiaru, wynikające z krytyki bezgranicznej eksploatacji środowiska, zasobów naturalnych i ludzkich oraz globalnych nierówności. Kwestie te dobrze wybrzmiewają u artysty Pawła Błęckiego, który w swojej twórczości używa plastiku i odpadów zebranych na plażach. Znalezione przez niego przedmioty, poza ich ponownym wykorzystaniem, pozwalają zastanowić się nad cyrkulacją towarów – ich sensem powstania oraz drogą, jaką przechodzą przez systemy nie tylko naturalne, ale też przemysłowe, społeczne i polityczno-ekonomiczne. Śledząc obieg obiektów po świecie – od miejsc ich powstania, przeznaczenia po dalsze losy (czy służyły długo i trwale, czy były jednorazowego użytku) – możemy dzięki ich ruchowi w społeczeństwach dostrzec także całą historię nierówności oraz ponoszonych kosztów, środowiskowych i ludzkich. Tak sam artysta postrzega współczesną „naturę rzeczy”:

Uprzemysłowienie, a później kapitalizm konsumpcyjny odmieniły funkcję, liczbę i życie przedmiotów. Obecnie przedmioty to kłopotliwy problem epoki geologicznej nazywanej kapitalocenem (używam pojęcia kapitalocen, zamiast popularnego antropocenu, z uwagi na bezpośredni związek działalności człowieka z systemem kapitalistycznym oraz z wiary w to, że po obecnej epoce nadejdzie chthulucen – czyli okres, w którym ludzie będą żyć w harmonii z każdym przejawem życia na Ziemi) (Błęcki 2019).

W czasach, gdy antropogeniczne odpady – obok innych destruktywnych form ludzkiej działalności przemysłowej – kumulują się w wielkiej pacyficznej wyspie śmieci, gdy brakuje ekosystemu, który nie byłby zanieczyszczony sztucznym światłem, hałasem lub mikroplastikiem, czy zachowałby skład chemiczny niezmienny w ostatnim stuleciu, jak najbardziej zasadna wydaje się refleksja nad dematerializacją dzieła sztuki. Skoro rzeczy stają się śmieciami właściwie w momencie ich stworzenia, to jak wyobraźnia artystyczna mogłaby negocjować ów paradygmat wytwarzania przedmiotów? Sztuka, w której pojawia się już świadomość i która problematyzuje odpowiedzialność, mogłaby się jawić przede wszystkim jako działanie, które w swej nieformalnej naturze wynosiłoby ją poza ramy instytucji i rynku. W reżimie produkcyjnym dematerializacja stoi w opozycji wobec logiki kapitalizmu.

Skoro katastrofa jest ceną postępu, to być może w obliczu kryzysów ekonomicznego, klimatycznego i ekologicznego nowa rewolucja technologiczna wcale nie jest konieczna? Nie chodzi tu o anarchoprymitywistyczną perspektywę (Tsing 2020: 204), kojarzoną z cywilizacyjnym regresem, powrotem do „Natury” i życia w prymitywnych warunkach, ale o odejście od technooptymistycznej narracji w kontekście radzenia sobie z wyzwaniem antropogenicznych zmian. Jaką nową narrację mogłaby wnieść tutaj sztuka? Być może byłby nią recykling hipokratesowego kryterium nieszkodzenia i wkład sztuki rozumiany byłby nie jako wytwór materialny, który potencjalnie staje się rynkowym obiektem, ale niosący z sobą pewien zamierzony efekt – inny niż dający się zmonetyzować. Należy zaznaczyć, iż nie byłby to ani radykalny zwrot w sztuce – i nie chodzi tu o oczywiste nawiązania do sztuki konceptualnej czy konstruktywistycznych tez o użyteczności sztuki, ani zwrot ponury i złowieszczy, kiedy to artystki stają się bezużyteczne. Wręcz przeciwnie – umiar, nieszkodzenie i zaniechanie też wymagają umiejętności przemyślanego projektowania (Rosińska, Szydłowska 2020: 31).

Współpraca i troska

Tak jak za kluczowy krok w zmianie kapitalistycznego paradygmatu można uznać ograniczenie produkcji, tak drugą niezbędną kwestią będzie rozprawienie się z kolejną dominującą w nim kategorią – indywidualizmu, oczywiście ludzkiego (*anthropos*). Aby ułatwić zrozumienie obecnej kondycji planety i jej mieszkańców, Andrzej Marzec proponuje kategorię antropocienia – wielowątkową koncepcję redefiniującą pojęcie ludzkości oraz międzygatunkowych relacji, samoświadomą stawania i kładzenia się na nich cieniem. Dotyczy to zarówno antropocentrycznych koncepcji i stosunku do nie-ludzkich aktorów, jak i utartych schematów sprawczości, co można postrzegać nie tyle jako życie w cieniu katastrofy, ile raczej możliwość usunięcia się na drugi plan (w cień), oddania zawłaszczonej przestrzeni organizmom, które dotychczas same pozostawały w cieniu człowieka. Owo „wejście *anthropos* w cień – lub stawanie się cieniem” (Marzec 2021: 32) oznaczałoby rozmaite strategie osłabiania ludzkiego indywidualizmu, które Marzec nazywa filozofiami bliskości. Skoro zmiana paradygmatu równa się zmianie opowieści, to antropocenia jest momentem rozbicia indywidualistycznego podmiotu na rzecz „zbiorowości międzygatunkowej”. Przekształcenie perspektywy zastępuje narrację o życiu jako rywalizacji, konkurencji i rozwoju kosztem innych, do której przystosowują życie w kapitalizmie, ochrona prywatnych interesów i stosunków władzy ponad dobra publiczne oraz nowoczesne teorie naukowe.

Z nową – czy też raczej wydobytą z antropocienia w ujęciu Marca – opowieścią przychodzi biologka i filozofka feministyczna Donna Haraway, która definiuje życie jako współdziałanie i „odchodzi od pojęcia jednostki oraz wynikającego z tej kategorii

zaborczego indywidualizmu, gdy zysk jednego uczestnika gry zwanej życiem oznacza jednocześnie stratę lub przegraną innych” (Marzec 2021: 56). Z kolei antropolożka Anna Tsing dekonstruuje mit indywidualizmu za pomocą kategorii ekologicznego kolektywu oraz figury muzycznej polifonii w odniesieniu do uważności wobec świata i procesów w nim zachodzących. Według niej opowieści o postępie, dewastacji i rywalizacji nie niosą realnych odpowiedzi na problem przetrwania. W książce *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* proponuje m.in., by uważnie przyjrzeć się tytułowemu grzybom, by dostrzec usieciwione relacje współpracy i zacząć myśleć kolektywem, gdyż jest to strategia (prze)trwania o wiele powszechniej praktykowana przez ziemskich aktorów, niż mogłoby się wydawać z dominujących narracji. „Sposoby życia wyłaniają się jako rezultaty spotkań. (...) Kolektywy nie gromadzą po prostu sposobów życia – one je tworzą” (Tsing 2020: 211). Zarówno Anna Tsing, jak i Bruno Latour posługują się pojęciem kolektywu za ekologami, którzy coraz częściej rezygnują z określenia „wspólnoty”, by uniknąć utartych skojarzeń i poszerzyć znaczenie tego zjawiska.

Inna feministyczna filozofka posthumanistyczna, Monika Rogowska-Stangret, zwraca uwagę na drugą kategorię bliską współpracy, tym razem na poziomie etycznym, czyli troskę. Miałaby ona stanowić warunek uprawiania teorii, czyli snucia opowieści o świecie. Rogowska-Stangret wyróżnia jej dwa wcielenia ukryte w etymologii słowa – zatroskanie i zatroszczenie, ściśle ze sobą połączone i wynikające z siebie nawzajem, i w troskliwej perspektywie widzenia i poznawania świata stanowiące łącznik między skalami mikro i makro. Celem troski jest dbanie o jakość relacji, by były „zrównoważone i przynoszące rozkwit, a nie tylko wymierzone w przetrwanie oraz instrumentalne” (Rogowska-Stangret 2020: 96). W kierowaniu się troską nie chodzi zatem tylko o przetrwanie, a skupienie na wzajemnych relacjach między istotami – ich zauważeniu, tworzeniu, podtrzymywaniu i jakości – co szczególnie mocno wybrzmiewa w katastroficznym dyskursie planetarnego kryzysu. W prosty, lecz niezwykle trafny sposób sens tej strategii oddaje deklaracja etyki z obszaru aktywizmu ekologicznego – „eko, nie ego”, głosząca wartości i ducha współpracy w miejsce rywalizacji. I co ważne, symbiozę należałoby postrzegać nie w kontekście możliwego wyboru, lecz jako jedyny sposób przetrwania (Marzec 2021: 57).

Perspektywa nie-ludzka

Powyższa kwestia zauważenia i przyznania się do życia w/jako „zbiorowości międzygatunkowej” oraz niezbędne w obliczu kryzysów kategorii solidarności, współpracy i troski wymagają od gatunku ludzkiego trwałego otwarcia się na perspektywę nie-ludzką. Samo używanie określenia „nie-ludzkie” (rozumianego jako więcej-niż-ludzkie/inne-niż-ludzkie/poza-ludzkie w odniesieniu do innych istot) niesie ze sobą pewne narosłe kulturowo niebezpieczeństwo pejoratywnych skojarzeń

i negatywnego wydzźwięku. Odsłania to wewnętrzny imperatyw humanizmu, jakim jest wartościowanie istnienia, postępowania i przymiotów osób jedynie ludzkich, dlatego ważne i powszechnie stosowane jest dekonstruowanie tego antropocentrycznego nawyku i próba akceptacji tego, że to, co nie-ludzkie, nie powinno oznaczać zła. Kategoria okrucieństwa, którą przywodzi na myśl stosowane w filozofii posthumanistycznej określenie „nie-ludzkie”, również wymaga sprobemyzowania, gdyż sytuuje ona źródła zła poza Człowiekiem (nowoczesnym, cywilizowanym, posługującym się Rozumem), prowadząc do moralnego podbudowania sztucznego oddzielenia humanistycznego i „racjonalnego” podmiotu od „nieracjonalnej” Natury (Patel, Moore 2019), jednocześnie mieszając porządki refleksji o etyce.

W dobie antropocenu (czy też antropocienia jako kondycji świadomej genezy i wszystkich wcieleń obecnej epoki) zauważenie wagi i sprawczości innych aktorów niż człowiek może nauczyć nas, jak „patrzeć dookoła siebie zamiast wyłącznie przed siebie” (Tsing 2020: 210). Strategie – czy też sztuka, jak chce tego Tsing – uważności, charakterystyczne dla wspomnianych filozofii bliskości, pozwolą, po pierwsze: przetrwać obecne i nadchodzące kryzysy (a być może także im zapobiegać?), a po drugie: nareszcie zrozumieć, że społeczne wcale nie musi być ludzkie (Haraway 2014: 112). Antropocentryczny paradygmat zakłada, że historia i stosunki społeczne mają tylko ludzką formę i w ten sposób są konstytuowane – w kontrze i ponad tym, co nie-ludzkie. Proces produkcji wiedzy oraz jej rezultat końcowy, jak mówi Haraway, „zawsze jest wynikiem materialnych praktyk i ucieleśnionych idei, które pojawiają się podczas interakcji z ludźmi, nieludźmi, maszynami, organizmami, ziemią, instytucjami, pieniędzmi czy innymi rzeczami” (Jach et al. 2014: 25). Jednak często problemem jest nie sama geneza wiedzy oraz kwestie uczestnictwa i podmiotowości podczas jej wytwarzania, a sposób jej prezentacji. Rogowska-Stangret słusznie zwraca uwagę, że prezentowanie obrazu świata, natury, obiektu badań jako biernych jest sposobem, w jaki relacje władzy zniewalają, kolonizują i dominują inne podmioty (Rosińska, Szydłowska 2020: 29). Jednak jak zauważa Haraway, w odpowiedzi nie możemy antropomorfizować albo zoomorfizować, musimy na nowo przepracować obowiązujące kategorie (Haraway 2014: 114). Wobec problematyki politycznego statusu istot nie-ludzkich Isabelle Stengers wysuwa „kosmopolityczną propozycję”, zakładającą sytuację, „w której polityka nie dotyczy jedynie ludzi (stąd przedrostek *cosmo-*), stając się w pewien sposób nieodróżnialna od etyki” (Jach et al. 2014: 19).

Ta ważna perspektywa, „nowomaterialistyczna” i skupiona na przedmiocie („kosmopolityczna”, nie-ludzka, międzygatunkowa), rozsadza utarte schematy widzenia i reprezentacji. Dobrze wyrażają jej sens słowa artystki Ewy Ciepiewskiej (do której troskliwej i niepokornej twórczości powrócę w dalszej części tekstu), odnoszące się do stanu pływania po rzece w towarzystwie osób ludzkich i nie-ludzkich, oddające jednocześnie filozofię życiową i twórczą artystki (oraz, być może nieprzypadkowo, ideę ciemnej ekologii – zob. Morton 2016):

(...) czuję, że jestem połączona, że współtworzę organizm, niestety nawet z tymi, z którymi wolałabym nie, ale nie ma od tego ucieczki. Ostatecznie i tak wszyscy się ze sobą mieszamy, pijemy przecież tę samą wodę i oddychamy tym samym powietrzem, to wszystko przez nas przenika, nawet oddech tych, których nie lubimy i wolelibyśmy unikać (nierodzińska i Ciepielewska 2020).

Tak jak strategii współpracy i umiejętności symbiotycznych można uczyć się choćby od grzybów, do których nawiązuje Tsing, tak w duchu ciemnej ekologii strategii przetrwania można uczyć się od wielu innych organizmów, także – a może zwłaszcza – tych, które długo pozostawały niezauważane, ignorowane, budziły strach, obrzydzenie czy też pejoratywne skojarzenia. Kulturoznawczyni Aleksandra Brylska pochyła się analitycznie i uważnie nad chwastami i ich społeczno-kulturowym statusem oraz niedostrzeganym subwersywnym i emancypacyjnym potencjałem znaczeniowym. Kategoria chwastu jako grupy organizmów funkcjonujących w cieniu *anthropos*, na rubieżach normatywności i akceptacji, ze względu na swój wymiar adaptacyjny i kooperacyjny mogłaby stanowić inspirację dla strategii przetrwania oraz etycznej transformacji człowieka, dążącej do współistnienia z nie-ludzkimi bytami. „Chwasty uczą, jak kultywować życie z dala od kapitalistycznej logiki produktywności. Tym samym wymuszają inny rodzaj troski, oparty nie tyle na ochronie bytów nie-ludzkich [która nadal jest perspektywą antropocentryczną, gdzie *homo sapiens* dość arbitralnie decyduje o tym, co ma podlegać ochronie – B.S.], ile zgodzie na istnienie Innych na zasadach dobrych przede wszystkim dla nich samych” (Brylska 2020: 88). „Model uchwastowienia” zakłada skrajnie nieantropocentryczną słabość podmiotu, która jednak umożliwia życie w międzygatunkowej wspólnocie oraz przetrwanie w zmieniającym się świecie, ale nie kosztem innych, przełamując problematyzowane wcześniej paradygmaty.

Podsumowując elementy niezbędne do próby wyłamania się spod paradygmatów kapitalistycznego i antropocentrycznego za pomocą wyobraźni artystycznej, zmiana ta nie dotyczyłaby tylko pola sztuki, gdyż niesie ogromny potencjał realizacji postulatów społecznych. Jak piszą twórcy antologii *Ekologie*, Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak i Agnieszka Kowalczyk:

(...) w tym kontekście nie chodziłoby więc o tworzenie nowego nurtu sztuki ekologicznej, która kreatywnie podejmuje kwestie związane ze środowiskiem, ale raczej ekologii sztuki, gdzie ekologia staje się paradygmatem przekształcającym nie tyle treść prac artystycznych, ile przede wszystkim sposób ich funkcjonowania i wchodzenia w intra-akcje z innymi elementami środowiska (Jach et al. 2014: 25).

Zgodnie z niniejszą refleksją rolą sztuki wobec katastrofy klimatycznej byłyby zatem już nie tylko produkcja i reprezentacja, a głęboko ekologiczne uważne obserwacja i działanie. W dobie antropocenu warto zatem odświeżyć kategorię skuteczności

i użyteczności, zarówno w odniesieniu do sztuki, jak i w ocenie jakichkolwiek innych podejmowanych przez człowieka działań. Ważny aspekt tej kategorii stanowi problematyzowanie wzajemnych relacji i wpływu na otoczenie wraz z wszelkimi istotami. Być może największym wyzwaniem, zarówno z punktu widzenia sztuki, jak i wiedzy naukowej oraz nowej etyki, będzie redefinicja i określenie wymiaru społecznego zaangażowania.

Strategie (post)sztuki i wyobraźnia artystyczna w praktyce

„Czy potrafimy żyć wewnątrz ludzkiego reżimu i zarazem przekroczyć jego granice?” – pyta Anna Tsing, mając na myśli zarówno antropocentryzm (który nazywa „pychą człowieka nowoczesnego”), jak i cezurę antropocenu, za którą uważa nastanie nowoczesnego kapitalizmu (Tsing 2020: 207). Rozważając skuteczność sztuki i możliwości jej zaangażowania, należałoby zadać pytanie, na ile ona sama uwikłana jest w reguły systemu kapitalistycznego, replikując jego mechanizmy, a na ile może próbować z niego wyjść (np. za pomocą wewnętrznej krytyki instytucjonalnej i kategorii nowej etyki), tworząc alternatywne modele funkcjonowania w realizmie kapitalistycznym.

Nie ma żadnych kategorii totalnych, które mogłyby ocenić – a tym bardziej zmierzyć w spójny, systematyczny i uniwersalny sposób – skuteczność artystycznych działań, zwłaszcza że nie zawsze chodzi w nich o zmiany spektakularne czy nierealistyczne. Tania Bruguera, artystka i badaczka *Arte Útil* („sztuki użytecznej” lub „użytkologii”, rozumianej też jako narzędzie), dekonstruuje znaczenie zmiany, która w sztuce zaangażowanej jest przeciw:

(...) subtelnym, długofalowym procesem wzrastania. Takie oczekiwania [dotyczące zmian natychmiastowych, wielkich i od razu widocznych – B.S.] mogą zostać zaspokojone tylko jeśli przyjmujemy, że złożony, wieloosobowy proces może zostać uproszczony do tego, co zadowoli obserwatora (Bruguera 2018: 241).

A jednak ze sztuką stało się coś dziwnego, jak trafnie ujął to socjolog Kuba Szreder (2021: 27–28) w kontekście wymykania się jej własnemu dziedzictwu i oczekiwaniom oraz zacierania granic między jej autonomicznym polem a życiem codziennym, jego politykami i społecznym zaangażowaniem. Ów proces „udziwnienia” pozwolił sztuce częściowo ewoluować w ekscytujące zjawisko „teoriopraktyki postartystycznej”, które zauważył i zaczął opisywać już w latach 70. XX wieku Jerzy Ludwiński (Szreder 2021: 27–28). W tym ujęciu postsztuka staje się czymś więcej i przestaje być tylko sztuką – dzięki nowym wpływowym możliwościom wychodzi poza modernistyczne gmachy pojęciowe i konwencje sztuki współczesnej (zarówno na poziomie teoretycznym, jak i rynkowym).

Warto by się zatem zastanowić nad możliwościami rozpowszechniania i stosowania pewnych działań z pogranicza sztuki, krytyki, aktywizmu i społecznego zaangażowania jako możliwych alternatyw dla rzeczywistości zdominowanej przez rynek, podkreślając ich wartości inne niż doceniane (czy wręcz wyceniane) w świecie znaturalizowanych praw ekonomii oraz reguł produktywności, rozumianej jako wymierna i możliwa do spieniężenia korzyść. Czy postszuka może być zwiastunem ich zmian? Historyczki sztuki Bogna Stefańska i Jakub Depczyński w tekście poświęconym praktykom artystycznym wobec kryzysu klimatycznego, na podstawie posthumanistycznej filozofii, stawiają diagnozę, iż:

(...) potrzebne jest nam myślenie z ducha ekologiczne, różnorodne, otwarte na wzajemne zależności i zaskakujące połączenia pomiędzy różnymi elementami rzeczywistości, gotowe na eksplorację terenów poza intelektualnymi i artystycznymi monokulturami dominującego świata sztuki (Stefańska, Depczyński 2021: 72).

W nawiązaniu do powyższej refleksji oraz opisanych wcześniej wyznaczników i strategii, takich jak ograniczenie produkcji, współpraca i troska oraz perspektywa nie-ludzka, przyjrzyjmy się postawom subwersywnym wobec paradygmatów antropocenu i reprodukcji ich w świecie sztuki.

(Współ)tworzenie wiedzy

Donna Haraway zwraca uwagę na bardzo materialny i cielesny wymiar wiedzy, która jest wynikiem „interakcji z ludźmi, nieludźmi, maszynami, organizmami, ziemią, instytucjami, pieniędzmi czy innymi rzeczami” (Jach et al. 2014: 25). Zarówno Haraway, jak i Latour sytuują człowieka z powrotem *na* i *w* ziemi, wracając do relacji *humanus–humus* (Latour 2014: 168) sprzed nowoczesnego podziału na Człowieka/Społeczeństwo (*humanitas*) i Naturę. Ta na nowo odkryta ekologia wiedzy (w latach 80. zgłębili ją empirycznie Latour i Stephen Woolgar w *Laboratory Life* – przyp. red.) przejawia się nawet pod postacią posthumanistycznych metodologii, języka i coraz popularniejszych w humanistyce i filozofii pojęć zaczerpniętych spoza ludzkiego uniwersum, takich jak „kompostowanie” i „recykling” idei, „żyzne podłoże” dla praktyk, które mogą z niego wyrastać, „spróchniałe” struktury czy też wspomniana figura człowieka „sprowadzonego na ziemię”³.

Warto wspomnieć też o procesach produkcji i reprodukcji wiedzy. Jak zaznacza Jan Sowa w tekście o praktykach antyakademickich (*Undisciplined Unacademic*

³ W Polsce dobrze to widać na przykładzie myśli, języka i metafor Aleksandry Brylskiej, Andrzeja Marca, Magdaleny Zamorskiej czy w praktykach kuratorskich Sebastiana Cichockiego, Bogny Stefańskiej i Kuby Depczyńskiego.

Zone), znaczna część wiedzy powszechnej jest zniekształcona i poddana kontroli albo przez postępującą komercjalizację i prywatyzację instytucji, albo przez władzę (Sowa 2016) – w obu przypadkach wiedza wytwarzana jest dla zysku. Co więcej, systemowa edukacja została poddana administracyjnym formom kontroli, urzędowe mechanizmy przejęły władzę nad procesem kształcenia, skutecznie tłamsząc niezależne potrzeby i formy uczenia oraz zniekształcając już i tak wybiórczy obraz rzeczywistości. Alternatywą dla takiego procesu są praktyki antyakademickie, które – pozbawione wpływów władzy, interesów oraz zysków – gwarantują samoświadome uczestnictwo w procesie formowania i zdobywania wiedzy o świecie i sobie samych, gdyż polegają na zabieganiu samych zaangażowanych podmiotów o przestrzeń do krytycznej samoedukacji. „Antyakademia” to założenie, że najtrafniejsza wiedza nie pochodzi z abstrakcyjnych źródeł czy oderwanych od codziennego życia większości ludzi dociekań akademickich, dodatkowo umyślnie dystansujących od przedmiotów badań. W tej krytycznej praktyce chodzi o bezpośrednie zaangażowanie badacza w społeczne zmagania codzienności oraz konstrukcję zbiorowej podmiotowości i kolektywnych doświadczeń. Wiedza z tego typu partycypacyjnych, autonomicznych badań prowadzi do świadomości, że funkcjonujemy jako podmiot zbiorowy i wszyscy doświadczamy różnych rodzajów władzy symbolicznej. Uczymy się tę władzę rozpoznawać, starając się odwrócić sytuację kontroli, gdzie dzięki empirycznie weryfikowanym faktom i kreatywnym strategiom przejmujemy stery w kształtowaniu rzeczywistości.

Jednak nadal aparaty produkcji wiedzy zdominowane są przez paradygmat antropocentryczny i kapitałocentryczny. Można próbować je rozmontowywać za pomocą strategii krytycznego uczenia się oraz oduczania praktyk, które diagnozowane są jako toksyczne lub ograniczone w swych założeniach. Przykładowo aspekt utowarowienia wszelkiej pracy, relacji, doświadczeń i wiedzy (także w kulturze!), dotyczący narzuconego z zewnątrz lub zinternalizowanego nieustannego wymogu produktywności, wymagałby demontażu na dwóch poziomach – teoretycznym oraz praktycznym. Pierwszy zakładałby próbę zauważenia, nazwania i opisanie obowiązującej rzeczywistości ekonomicznej [*business*], a drugi wymagałby oduczenia się jej za pomocą zmysłów, ciała i emocji, gdyż to właśnie w nich – pod postacią nadmiernej ruchliwości, zmęczenia i napięcia – manifestuje się wymuszona „zajętość” [*busyness*] (Choi, Krauss 2017: 70), której reżim nie akceptuje wartości wolnego czasu. Chodzi o ucieczkę od kapitalistycznego skupienia na wymiernych korzyściach płynących z doświadczeń, tym bardziej hermetycznie oddzielonych od genezy powstania.

Z pomocą w zmienianiu tego typu instytucjonalnych nawyków i myślowych schematów przychodzą „ćwiczenia-oduczenia” (*unlearning exercises*), opisane przez artystki z holenderskiego instytutu sztuki CASCO. Binna Choi i Annette Krauss postulują odejście od fetyszu bycia zajęтым, nawyku ciągłego „robienia rzeczy”, by sprostać społeczno-zawodowym oczekiwaniom nieustannej produktywności. Zamiast tego proponują (i performują) grupowe aktywności, takie jak bujanie się

na krzesłach podczas spotkań czy regularne wspólne sprzątanie zajmowanej przestrzeni, dekonstruując nieoficjalne zasady i nierówności obowiązujące w świecie zawodowym i artystycznym.

Wspólnotowość

Przytoczone „ćwiczenia-oduczenia” stanowią proces przyswajania nowych nawyków, pozwalających stworzyć wspólnotę opartą na niekapitalistycznych rodzajach relacji oraz idei dobra wspólnego. W sztuce nadal „normalnością” jest rynkowa konkurencja, indywidualizm i wzajemna rywalizacja. W tej sytuacji wzajemna troska, współdzielone dobra oraz współpraca mogą stanowić najskuteczniejszą formę oporu wobec wszelkich reguł separujących od siebie różne podmioty w celu osłabienia ich siły. Te wartości leżą także u podstaw innej kultury niż obecnie hegemoniczna i można by ująć je w dwóch indonezyjskich słowach: *gotong royong*, oznaczających „rzeczy, które robimy razem, łącząc siły w osiągnięciu określonego celu”. Wyrażenie to było również tytułem długofalowego projektu współpracy, który zaowocował „wystawą-spotkaniem” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski na przełomie 2017 i 2018 roku. Kuratorami wystawy byli Marianna Dobkowska i Krzysztof Łukomski. *Gotong royong* to złożona metodologia organicznej i pozainstytucjonalnej, oddolnej struktury, której cechami charakterystycznymi są brak hierarchii w relacjach, spontaniczność oraz dobrowolna współodpowiedzialność zaangażowanych w nią podmiotów (Łukomski 2020: 66). Użyteczne jest także wspomniane pojęcie „kolektywu”, który zrzesza w sobie odmienne gatunki wchodzące ze sobą w rozmaite relacje na różnych zasadach, jednak bez narzuconej teleologii. „Kolektywy to luźne zgromadzenia. Pozwalają pytać o wspólnotowe efekty bez zakładania, że takie efekty istnieją. (...) Kolektywy nie mogą schować się przed kapitałem i przed państwem – to miejsca pozwalające obserwować, jak działa ekonomia polityczna” (Tsing 2020: 221). Nie tylko samo pojęcie, ale i koncept kolektywu w rozumieniu ekologicznym można zaaplikować do sposobu działania kolektywów artystycznych ze względu na podobieństwa struktur i zróżnicowanych form wzajemnych relacji w obydwu tych dziedzinach.

Ekologiczna i (po)wolna instytucja

W tekście o charakterze podobnym do propozycji Choi i Krauss, dotyczącym koncepcji *slow institutions*, Nataša Petrešin-Bachelez wzywa, by po prostu zwolnić (Petrešin-Bachelez 2017: 46–47). Kontrpropozycją dla neoliberalnej polityki i strategii akceleratorizmu miałyby być kolektywne praktyki oraz celebrowanie różnic i różnorodności w celu dzielenia się wiedzą i różnymi doświadczeniami. Idea

(po)wolnej instytucji oparta jest na myśleniu ekopolitycznym, które powinno zdominować i zreorganizować działalność współczesnych instytucji, stawiających czoła nowej rzeczywistości. W dobie kryzysu klimatyczno-ekologicznego i zmian społecznych potrzebne są adaptatywne zarządzanie i nowe holokratyczne polityki, które będą potrafiły rozwiązywać problemy ekonomiczne, klasowe, rasowe i genderowe oraz sprostać kryzysowi środowiska naturalnego. W kontekście instytucji sztuki można posłużyć się analogiczną koncepcją „ekologizowania” muzeów Barbary Glowczewski. (Po)wolne muzeum kładzie nacisk na współpracę z grupami zaangażowanymi, które odpowiadają na traumy przeszłości, a reagują na kryzysy współczesności (Petrešin-Bachelez 2017: 47). W czasach, kiedy historie przyspieszają i dezaktualizują się, zanim jeszcze się zakończą, potrzebny jest wewnętrzny, przekrojowy, kolektywny proces ich przemyślenia i przestrzeń do tego może stanowić współczesne ekologiczne muzeum (Petrešin-Bachelez 2017: 47).

Jest zatem zdecydowana różnica między „muzeum ekologii” (jako wypełniającym jedynie reprezentacyjne i mimetyczne dziedzictwo sztuki w zakresie tematycznym) a „ekologią muzeów”, równoznaczna z różnicą między programem i zaangażowaniem deklaracyjnym a przekroczeniem ograniczeń i schematów przez instytucję i reinterpretację jej roli wobec planetarnych zmian. Według Mirzoeffa „muzeum i sztuka stały się obszarami refleksji nad możliwymi reakcjami na kryzys” (Mirzoeff 2016: 299) i widać to na przykładach demontażu i adaptacji nie tyle nowoczesnych gmachów pojęciowych, ile całkiem dosłownych gmachów muzeów w co odważniejszych propozycjach. Na pytanie: „czy wyobrażasz sobie, że za czterdzieści lat twoja instytucja będzie istniała?”, zadane reprezentantkom warszawskich instytucji kultury, pojawiło się interesujące spektrum odpowiedzi: od przekonania, że „sztuka jest potrzebna w każdym miejscu i czasie”, przez wizję „miejsca budowania nowych form wspólnoty”, aż po transformację budynku teatru w szpital lub ośrodek dla uchodźców (Gruszczyński 2020). Z kolei transformacja Irish Museum of Modern Art w tymczasową kostnicę (Banasiak, Cichocki 2020: 33) czy też części terenu Komuny/Warszawa w ogród i kuchnię społecznościową dzieje się już teraz.

Nie chodzi jednak jedynie o tak radykalne rozwiązania, kluczowe jest wprowadzenie wewnętrznych procesów: ekologizacji praktyk zarówno w duchu *gotong royong*, jak i rozwiązań przyjaznych środowisku. Należy trzeźwo oceniać wpływ instytucji na środowisko naturalne oraz adaptować i reformować konwencjonalne praktyki wobec zmian klimatu, robiąc to zarówno z pobudek etycznego minimum, jak i w celu uniknięcia hipokryzji. Przykładowo byłyby to zarówno demokratyzacja i poprawa warunków pracy (wraz z docenieniem wartości pracy reprodukcyjnej i opiekuńczej), jak i podanie w wątpliwość przestarzałych i obciążających kategorii wartości dzieła, takich jak fetyszowanie oryginałów niektórych prac, których nie trzeba w kosztowny finansowo i środowiskowo sposób transportować, by prezentować je publiczności – czy też dzielić się nimi. Istotna jest też refleksja nad znaczeniem instytucji publicznej, czynieniem z niej terenu wspólnego i przestrzeni wielogłosu

skierowanego w różne strony oraz przestrzeni nowych, nieoczywistych sojuszy, choćby poprzez współpracę z ruchami aktywistycznymi⁴.

Skuteczność nowych narzędzi artystycznych polega na umiarze – wyjściu poza właściwy historii sztuki paradygmat produkowania sztuki, wytwarzania i kreacji jako produkcji. Diagnoza kryzysu planetarnego tożsama jest z diagnozą kryzysu kapitalizmu oraz dotychczasowego modelu gospodarczego i kulturowego – oparte- go na hegemonii, rywalizacji, eksploatacji, wyzysku, kolonizacji i nierównościach. Zjawiska w sztuce – czy też raczej poza nią – zdają się odpowiadać na ten krytycz- ny stan, wykorzystując swój język i projektowy, kreatywny potencjał. Nie chodzi o refleksje krytyczne, gdyż i tę dziedzinę filozofii osiągnął kryzys i formułę strategii krytycznej można uznać za wyczerpaną – najciekawsze działania wyrastają z tra- dycji sztuki zaangażowanej, rozumianej jako ściśle splecionej z życiem, a nie swoim autonomicznym uniwersum.

Bibliografia

- Araeen Rasheed (2010). *Art Beyond Art*. London: Third Text Publications.
- Banasiak Jakub, Cichocki Sebastian (2020). Postsztuka w stanie wyjątkowym. Rozmowa z Se- bastianem Cichockim. *Magazyn Szum*, 29, 30–47.
- Bednarek Joanna (2020). Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen. *Teksty Dru- gie*, 1, 118–133.
- Bennett Jane (2014). Życie w antropocenie. W: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 188–198.
- Bińczyk Ewa (2018). *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnic- two Naukowe PWN.
- Bruguera Tania (2018). *Arte Útil*. W: steirischer herbst, Florian Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 241–243.
- Brylska Aleksandra (2020). Społeczne uchwałowanie. W poszukiwaniu sposobów bycia z od- rzuconymi. *Prace Kulturoznawcze*, 24(3), 77–91.
- Choi Binna, Krauss Anette (2017). *Unlearning Institution*. W: Paul O'Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson (red.), *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 66–78.

⁴ Jako przykłady każdej z propozycji można by wymienić kolejno: nieformalne zrzeszenie arty- stów i artystek Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, Muzea dla Klimatu oraz Kulturę dla Klimatu, działalność związków zawodowych Inicjatywa Pracownicza oraz Obywatelskie Forum Sztuki Współ- cześniejszej, decyzje o niekorzystaniu z oryginałów prac, np. na wystawach *Robiąc użytek* oraz *Wiek pół- cienia* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, czy ekologiczno-klimatyczny program publiczny tego muzeum, czyli działania Departamentu Obecności, program Ekologii Miejskiej w Muzeum Sztuki w Łodzi, aktywność Stołu Powszechnego, Biennale Warszawa czy Komuny/Warszawa.

- Haraway Donna (2014). Co możemy zrobić, jeżeli nigdy nie byliśmy ludźmi? W: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 101–134.
- Hickel Jason (2021). *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Jach Aleksandra, Juskowiak Piotr, Kowalczyk Agnieszka (red.) (2014). *Ekologie*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Latour Bruno (2014). Czekać na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę. W: Aleksandra Jach, Piotr Juskowiak, Agnieszka Kowalczyk (red.), *Ekologie*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 156–173.
- Lippard Lucy R. (1984). Trojan Horses: Activist Art and Power. W: Brian Wallis (red.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 340–358.
- Łukomski Krzysztof (red.) (2020). Things We Do Together and Their Genesis. W: Marianna Dobkowska, Krzysztof Łukomski (red.), *Things We Do Together: The Post-Reader*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 64–89.
- Mangasson Andri Snær (2020). *O czasie i wodzie*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Marzec Andrzej (2021). *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mirzoeff Nicholas (2016). *Jak zobaczyć świat*. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter.
- Moore James W. (2015). *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso Books.
- Morton Timothy (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Patel Raj, Moore Jason W. (2019). Tania natura. W: Joanna Bednarek, Przemysław Czapliński, Dawid Gostyński (red.), *O jeden las za daleko*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 311–331.
- Petrešin-Bachelez Nataša (2017). On Slow Institutions. W: Paul O'Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson (red.), *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 38–47.
- Policht Piotr (2019). Czarne słońce. Zwrot ekologiczny wczoraj i dziś. *Magazyn Szum*, 26, 42–61.
- Rogowska-Stangret Monika (2020). Opowiedzieć świat inaczej. O praktykowaniu utopii w antropocenie. W: Małgorzata Gurowska, Monika Rosińska, Agata Szydłowska (red.), *Zoepolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzka*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 89–105.
- Rosińska Monika, Szydłowska Agata (2020). ZOEpolis; Słowniczek ZOEpolis: Kapitałocen. W: Małgorzata Gurowska, Monika Rosińska, Agata Szydłowska (red.), *Zoepolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzka*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 41–42.
- Stefańska Bogna, Depczyński Jakub (2021). Sztuka użyteczna. Praktyki artystyczne wobec kryzysu klimatycznego. *Quart*, 1, 66–86.
- Szreder Kuba (2021). Postsztuka dzisiaj, czyli dziwne narzędzia w powszechnym użyciu. *Quart*, 1, 26–51.

- Tsing Anna (2020). Sztuki uważności. *Teksty Drugie*, 1, 204–214.
- Tsing Anna, Swanson Heather A., Gan Elaine, Bubandt Nils (red.) (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wielgosz Przemysław (2020). Wyleczmy się z kapitalizmu. *Magazyn Pismo*, 8, 52–56.
- Wójtowicz Aleksy (2021). Aby do Potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010–2020. *Magazyn Szum*, 32, 24–45.
- Wright Christopher, Nyberg Daniel (2015). *Climate Change, Capitalism and Corporations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Netografia

- Bednarek Joanna (2018). Pelzająca katastrofa. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/pelzajaca-katastrofa> [odczyt: 30.05.2021].
- Bieńkowska Zofia, Drygas Piotr, Sadura Przemysław (2021). Nie nasza wina, nie nasz problem. Katastrofa klimatyczna w oczach Polek i Polaków. *Krytyka Polityczna*, 3, <https://krytyka-polityczna.pl/wp-content/uploads/2021/03/raport-nie-nasza-wina.pdf> [odczyt: 7.04.2022].
- Błęcki Paweł (2019). Tymczasowe zageszczenie materii. *Magazyn RTV*, #4, <https://magazynrtv.com/wydanie-4/kanal-sztuki/tymczasowe-zageszczenie-materii/> [odczyt: 14.05.2021].
- Fraser Nancy (2016). Contradictions of Capital and Care. *New Left Review*, 100, <https://www.newleftreview.org/issues/ii100/articles/nancy-fraser-contradictions-of-capital-and-care> [odczyt: 9.06.2021].
- Gruszczynski Arek (2020). Może będzie tu szpital. *Dwutygodnik*, 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8925-moze-bedzie-tu-szpital.html> [odczyt: 2.06.2021].
- IPCC (2018). *Global Warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate poverty*. Geneva: World Meteorological Organization, <https://www.ipcc.ch/sr15/> [odczyt: 6.06.2021].
- Kantar Polska (2019, 2020). *Ziemia nie atakuje!*, <https://ziemia nie atakuje.pl/> [odczyt: 7.04.2022].
- Markiewka Tomasz (2021). *Przyziemnie*, podcast, odc. 4, Bogna Stefańska, Jakub Depczyński (red.), Gdańsk: CSW Łażnia, <https://www.laznia.pl/rezydencje/przyziemnie-seria-podcastow-o-katastrofie-klimatycznej-134/> [odczyt: 25.03.2021].
- Mazur Adam (2020). Przytrzymywanie w żalobie. Wywiad z Sebastianem Cichockim i Jagną Lewandowską. *Dwutygodnik*, 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8915-przytrzymywanie-w-zalobie.html> [odczyt: 9.06.2021].
- nierodzińska Zofia, Ciepielewska Ewa (2020). Z czystej radości i przyjemności bycia razem. Rozmowa z Ewą Ciepielewską. *Magazyn RTV*, #9, <https://magazynrtv.com/wydanie-9/wywiady/z-czystej-radosci-i-przyjemnosci-bycia-razem/> [odczyt: 2.06.2021].

Sowa Jan (2016). *Undisciplined Unacademic Zone*, Mezosfera.org, <http://mezosfera.org/undisciplined-unacademic-zone/> [odczyt: 9.06.2021].

Śwircz Jakub, Szypulski Paweł (2021). Szef Greenpeace: Potrzebne nam memy, obrazy. Trudno, by ktoś płakał nad wykresem. *Krytyka Polityczna*, 5.06, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/swircz-szypulski-obraz-aktywizm-klimat-media/> [odczyt 6.02.2022].