



Oduczanie, *deskilling* i epistemologie niewiedzy w obszarze sztuki współczesnej i jej historii

Quart 2021, 1
PL ISSN 1896-4133
[s. 3-25]

Anna Markowska

Uniwersytet Wrocławski

Marge: Stworzyłeś coś, co ludzie naprawdę kochają.
Jesteś prawdziwym artystą.

Homer: Nie. Jestem po prostu świrusem, który nie
potrafi zbudować pieca do grilla.

The Simpsons, odcinek *Mom and Pop Art*

Odebrano nam rozległe przestrzenie teraźniejszości. To, co niedopowiedziane, niejasne, niedające się zinstrumentalizować, co trwa w domenie niepewności i niespodzianki, musi dziś zostać jak najszybciej przetłumaczone na uniwersalny język zysków i strat.

Odradek – dziwny twór z opowiadania Franza Kafki *Troska ojca rodziny*, ni to szpula nici, ni gwiazda z pręcikami – który „nie pozwala się złapać”, niezwykle denerwuje narratorkę, ojca rodziny (w oryginale: Hausvater). Już sama świadomość, iż Odradek mógłby go przeżyć, sprawia podmiotowi opowieści ból.

1. Marek Rogulus Rogulski, *Ziemia Mindel Würm*, Gdańsk 1990, akcja z Piotrem Wyrzykowskim. Fot. archiwum M. Rogulskiego

Przyznając, że byt ów nikomu nie szkodzi, narrator charakteryzuje go z wyraźną niechęcią: „Całość wydaje się wprawdzie bez sensu, ale w swoim gatunku skończona”¹. W jednej z nowszych interpretacji opowiadania Kafki sugeruje się, że Odradek mógłby być metaforą dzieła sztuki². Gdyby przyjąć taką hipotezę, nieodwołalnie należałoby skonstatować także, iż historia sztuki najnowszej w Polsce tworzona jest przez „ojców rodzin”. Komuż bowiem innemu przypisać – pochodzące bynajmniej nie z podręcznika socjologii politycznej, lecz z podsumowania książki o sztuce najnowszej – stwierdzenie, iż odzyskiwanie wolności i tożsamości narodowej oraz odbudowa demokracji to największe osiągnięcia ostatnich lat?³ Podobno esencją naszego wspólnego doświadczenia artystycznego ma być w najbliższej przyszłości to, co najcenniejsze: interpretacja kanonu – wywodzącego się z antycznej Grecji i Rzymu – oraz „duchowości ukształtowanej w kręgu judeochrześcijańskim”⁴. Czy inspirowanie się duchowością paleolitu i neolitu powinno więc zostać zakazane lub skazane na zapomnienie (np. projekt *Ziemia Mindel Würm* Marka Rogulusa Rogulskiego [fig. 1])? Podobno też musimy bezwarunkowo i bezapelacyjnie zbudować globalną demokrację agonistyczną i potrzebujemy do tego nowej utopii – czy raczej „utopistyki”, racjonalnego i opartego na przesłankach naukowych projektu na przyszłość⁵. Czy zatem higienicznie wykreślony cel wyprzeć musi to, co niesforne (jak np. *blurp*, energetyczne błędy i bezsensowe zapętlenia Tomasza Mroza [fig. 2])?

Bez mądrych oświadczeń, podsumowań i planów w dziedzinie sztuki moglibyśmy przez chwilę zamilknąć i – o zgrozo – pozostać sami ze sobą, bez instrukcji, w co się bawić. W pisaniu współczesnej sztuki polskiej panuje niepodzielnie modernistyczny paradygmat planowania, będący w istocie aktywnością technokratyczną, definiowaną jako artefakt kulturowy kolonializmu⁶. W tym ujęciu nie ma znaczenia, czy planujemy w odniesieniu do „właściwej” przeszłości, czy „słusznej” przyszłości. Chociaż w pierwszym przypadku mamy cenne „mówienie wstecz” („*speak back*”)⁷, związane m.in. z refleksją nad polityczną zależnością od ZSRR, a w drugim – cenną chęć stawienia czoła wyzwaniom współczesności, to planowanie w obszarze kultury produkuje (bez względu na szlachetne deklaracje) homogeniczną przestrzeń, w której różnica i odmienność nie są przez ojców rodzin dobrze widziane, a „odradki” eliminuje się. *Hausvater* lubi, by wszystko miało „coś w rodzaju celu, coś robiło i od tego się zużyło”⁸. Bez planowania i respektowania jednoliniowego czasu moglibyśmy więc, po pierwsze, otworzyć się na imaginarium przestrzenne i celebrować nieoczywistości i różnice. Po drugie, bez nastawienia teleologicznego moglibyśmy doświadczyć ciszy lub rozbrzmiewania hałasu. W niniejszym tekście chodzi generalnie o nieaprioryczny sposób myślenia, uznający słabość, niewiedzę i brak „czegoś w rodzaju celu” za nieodzowne składniki bycia ze sztuką i jej doświadczania.

Jacques Attali w książce o politycznym wymiarze hałasu stwierdzał, iż muzyka najpierw poprzez notację nutową, a następnie przez

¹ F. Kafka, *Troska ojca rodziny*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, [w:] *idem*, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016, s. 213.

² Zob. N. Brown, *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham 2019, s. 178 n.

³ Zob. A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018, s. 207.

⁴ *Ibidem*, s. 208.

⁵ P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018, s. 27, 173.

⁶ Zob. L. Porter, *Unlearning the Colonial Cultures of Planning*, London 2010, s. 16.

⁷ *Ibidem*, s. 1–2.

⁸ F. Kafka, *op. cit.*, s. 213.



2. Tomasz Mróz, *Ćwiczenia z samozniszczenia*, 2017, silikon, kompresor, mechanizm elektryczny. Fot. K. Gorzelańczyk

trwały zapis nagrania, konsekwentnie eliminowała hałas. W czasach zapisu nutowego przed rejestracją dźwięku, w tzw. epoce przedstawiania (*representing*), wykonanie nie było wiarygodne do momentu uzyskania trwałego fundamentu w postaci kompromisu, rozumianego jako brak porażki i stan porządku: „przedstawianie w teatrze polityki nieuchronnie prowadzi do organizacji harmonijnej wymiany, stałych granic, kompromisu i równowagi”⁹. Z kolei w momencie pojawienia się trwałych rejestracji (tzw. epoce powtórzeń – *repeating*) nacisk położono na ich stabilizację oraz przechowywanie. W każdym przypadku monopolizacja transmisji, kontrola hałasu oraz instytucjonalizacja ciszy zapewniały monopolizację władzy; co więcej – zstandaryzowany i stereotypowy muzak stał się wręcz systemem bezpieczeństwa¹⁰.

Zżywanie się na socjologię polityczną i nauki społeczne jako zagarniające historię sztuki bynajmniej nie jest satysfakcjonującym oduczaniem. Jak zauważył Jonathan Harris, dla Ernsta Gombricha *social science* była co prawda jedynie nauką pomocniczą historii sztuki, lecz badacz, podnosząc utrzymanie kanonu wielkiej sztuki, oferującej punkty odniesienia i standardy doskonałości oraz uznając historię sztuki wraz z jej kanonem (rzekomo neutralnym) za nieod-



⁹ J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, transl. B. Massumi, Minneapolis–London 1985, s. 62.

¹⁰ *Ibidem*, s. 8.



3. Alphonse Bertillon, *Planche 80* z *Instructions Signaletiques*, 1898. Fot. za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alphonse_Bertillon,_Planche_80._Wellcome_L0030626.jpg (data dostępu: 13.03.2021).

łączną część humanizmu społeczeństwa liberalno-demokratycznego na Zachodzie, w swej *The Story of Art* nie umieścił ani jednej kobiety¹¹. Czy trzeba dodawać, że podobny „neutralny” idealizm odbiera wykluczonym godność, siłę i sens życia? Z tych wszystkich powodów chwalenie porażki oraz ignorancji urasta dziś do rangi ruchu oporu.

Wiedza w obrębie humanistyki nie ma charakteru kumulatywnego. Fallibilizm uczy falsyfikowania i unieważniania teorii. Skoro zaś nasze jedynie dzisiaj są na wierzchu, a jutro zostaną unieważnione, czy tradycja nie powinna być ujmowana jako sekwencja oduceń oraz inspirujących porażek? W języku polskim porażek doznajemy, a triumfy święcimy. Triumfy zmieniają się łatwo w igrzyska władzy, natomiast doznania i sytuacje – jak dryfy – pozostają osobistymi doświadczeniami, budującymi tożsamość i świat. Nawet artyści zajmujący się *art based research* wolą więc często mówić, że są amatorami i entuzjastami, wzdragając się przed powagą i przemocowością aurytetu nauki i jednocześnie rezerwując sobie prawo do innej niż naukowa, nawet naiwnej – pełnej słabości – opowieści. Epistemiczny triumfalizm historii sztuki zmienił dzieło sztuki w fotografię, dostępną w albumie i na płaskim ekranie jako mapa z informacjami, które można czytać wedle określonej legendy. Idealny dostęp oraz inspekcja pozwalały odtąd na coraz większą specjalizację i przyrost wiedzy.

Ilustracje dzieł niczym dowody z archiwum identyfikacyjnego Alphonse’a Bertillona, funkcjonariusza policji, umieszczamy w książkach naukowych jako dowody na precyzyjną dedukcję. W rezultacie karta służąca do opisu kryminologicznego i karta inwentaryzacyjna w muzeum sztuk pięknych oparte są na podobnym schemacie i sposobie myślenia [fig. 3]. Triumfująca nowoczesność nierozzerwalnie łączyła się z determinizmem i chęcią ułożenia innym życia. Choć historyczni teoretycy ignorancji to ponoć Sigmund Freud i Karl Marx, bo posługiwali się koncepcjami nieświadomości¹², to skierowanie na nieświadomość diagnostycznego oka i prometejskiego przesłania zakłada jednoznaczny i wieczysty triumf tego, co zwiemy nauką, z rozpędu czyniąc także historię naukami historycznymi, a historię sztuki – nauką o sztuce. Niewykluczone, że przed- i alternowoczesnej refleksji nad niewiedzą można szukać w tradycji pyrronizmu (Michel de Montaigne), a w dekadach najnowszych – m.in. w feministycznych epistemologiach niewiedzy. Na gruncie historii sztuki to hermeneutyka i fenomenologia wskazują raczej drogę do wiedzy – z jej radościami i niepowodzeniami – niż suche dane rezultatów, nic nie warte bez przebytych ścieżek. Tu m.in. Alicja Kępińska czy Wiesław Juszczak kierowali na zamglonych duktach ku zaskakującym mostom i przeprawom. Jednak w sparametryzowanych szkołach kształceni jesteśmy raczej na ekspertów, czyli dawców prawdy ostatecznej. Ustalamy też definitywnie, jako państwowi urzędnicy, co jest, a co nie jest sztuką. Jak względne są to ustalenia, przypomina Larry Shiner w swej książce o wynalezieniu sztuki. Jeszcze w latach 80. XX w. przedstawiciel Państwowej Rady Sztuki na Alasce musiał tłumaczyć

¹¹ J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London – New York 2001, s. 37.

¹² Zob. S. Harding, *Two Influential Theories of Ignorance and Philosophy’s Interests in Ignoring Them*, „Hypatia” 2006, nr 3.

inuitom, że do dzieł wspieranych jako sztuka zaliczyć można rzeźbę w kości słoniowej i prace z koralików, natomiast zdecydowanie nie – produkcję kajaków czy harpunów¹³.

Po pierwsze: epistemologie niewiedzy

Cynthia Townley uważa, że negatywnymi skutkami praktykowania epistemofilii są umacnianie uznanych wzorców dominacji (wszystko z góry wiadomo), biurokratyczna kontrola, arogancka percepcja oraz epistemiczny imperializm, a w rezultacie – klęska empatii. Wyjściem z impasu mogą być nieinstrumentalna ignorancja i zaufanie¹⁴. Niewątpliwie, postawa epistemofilska oddala od przeżywania sztuki, od bycia uczestnikiem, na korzyść obserwacji. Wedle agnatologii – bo wiedza o niewiedzy ma już swoją nazwę – ignorancja jest produkowana¹⁵. Nie ma co do tego wątpliwości także Nancy Tuana, podkreślając aktywną koncepcję niewiedzy, powiązaną z praktykami opresji i wykluczenia. To dość oczywiste i nie wychodzi poza tzw. zdrowy rozsądek. Jednak oprócz złej ignorancji jest też pozytywna niewiedza, podobnie jak oko może być raz aroganckie, a innym razem kochające. Tuana, rozróżniając te tak odmienne oczy i wiążące się z nimi spojrzenia, wyszczególniła następujące rodzaje ignorancji:

1. wiemy, że nie wiemy, i nie dbamy o to, by wiedzieć (bo to by się nie kalkuloowało);
2. nawet nie wiemy, że nie wiemy (przez brak zainteresowania dominujących grup społecznych)
3. oni nie chcą, byśmy wiedzieli (systematycznie – w określonych celach – kultywowana ignorancja);
4. umyślna ignorancja (niechęć do wiedzy o różnych dyskryminacjach);
5. ignorancja produkowana przy konstruowaniu tożsamości epistemicznie pokrzywdzonych (seksizm, androcentryzm, rasizm, ableizm *etc.*);
6. miłująca ignorancja (*loving ignorance*, nie mylić z umyślną ignorancją; akceptowanie tego, czego nie możemy wiedzieć ze względu na swoją inność)¹⁶.

Choć Tuana nie zajmowała się sztuką, bez trudu zauważymy w organizacji pola nowoczesnej i współczesnej sztuki umyślną ignorancję (Gombrich!), a właściwie wszystkie pięć pierwszych jej przejawów. Zadać można z kolei pytanie: czy ostatni, pozytywny rodzaj niewiedzy – miłująca ignorancja – u zawodowego historyka sztuki powinien zastąpić sąd smaku i inne aktualnie obowiązujących kryteria? Pytanie nie zakłada bynajmniej zamknięcia oka, ale włączanie niewiedzy badacza w analizę twórczości artystycznej, bo np. „zanim zaczniemy myśleć, oddziałają na nas [artefakty] jak wzniosłością charakteryzujące się formy”¹⁷. Ten cytat to fragment analizy twórczości Szapocznikow z książki *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* Agaty Jakubowskiej. Autorka pisała o zaskoczeniu, wymykaniu



¹³ L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago 2001, s. 270.

¹⁴ C. Townley, *Toward a Reevaluation of Ignorance*, „Hypatia” 2006, nr 3.

¹⁵ Zob. *Agnatology: The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R. N. Proctor, L. Schiebinger, Stanford 2008.

¹⁶ N. Tuana, *The Speculum of Ignorance: The Women's Health Movement and Epistemologies of Ignorance*, „Hypatia” 2006, nr 3.

¹⁷ A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, s. 146.



¹⁸ Zob. W. Lipszyc, *Kobiece czytanie Aliny Szapocznikow*, „Tekstualia” 2010, nr 4, s. 84.

¹⁹ E. Gilson, *Vulnerability, Ignorance and Oppression*, „Hypatia” 2011, nr 2.

²⁰ A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 50.

²¹ Zob. A. Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.

²² D. Dinnerstein, *Creative Unknowing*, [w:] A. Snitow, *The Feminism of Uncertainty*, Durham-London 2015, s. 80 n.

²³ L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian. Książka dla uczniów i nauczycieli plastyki w szkole średniej, a także dla miłośników sztuki*, Warszawa 1990, s. 145.

²⁴ J. Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris 1987.

²⁵ A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 199.

się przyzwyczajeniom, o niepokoju oraz o czymś w dziele, co nie pozwala się uchwycić¹⁸. Już sama struktura publikacji, składającej się z rozdziałów w formie przymiotników poprzedzonych wielokropkiem (np. ...kwitnąca, ...groteskowa, ...wiodząca), wskazuje, jak krucha i fragmentaryczna, czuła i delikatna jest wiedza o Szapocznikow budowana przez badaczkę.

W tym kontekście warto wspomnieć Erinn Gilson, postulującą kultywowanie wrażliwości epistemicznej (*epistemic vulnerability*) i podkreślającą, że kruchość, słabość i podatność na zranienie nie mogą być nacechowane negatywnie, gdyż są otwarciem na innych¹⁹. Jakubowska dokładnie tak pisze o swoistej autobiograficzności dzieła Szapocznikow: „jest nie tylko o sobie, ale też dla kogoś, wobec kogoś tworzone”²⁰. Autorka *Portretu wielokrotnego...* wprowadza nas więc w samo sedno wrażliwości epistemicznej, z której czytelnik zdaje sobie sprawę powoli w trakcie lektury, co daje mu chwile radosnej (nie)pewności wyłaniania się jakiegoś innego świata. Otóż Townley podkreśla, że działalność epistemiczna nie może być zredukowana do czystych informacji. Dzisiaj jest to zresztą oczywiste nie tylko na gruncie studiów feministycznych. Wszak szukanie języka nieantroponormatywnego i postantropocentrycznego pozostaje również w sferze miłującej ignorancji²¹. Można by dodać do tego świadomą deracjonalizację, a także – jak sugerowała Dorothy Dinnerstein – kreatywną niewiedzę (*creative unknowing*)²².

W czasach polskiej transformacji ustrojowej Leszek Brogowski przypominał Aleksieja Kruczonycha i jego „język pozarozumowy”, ponadto zaś wysławiał rolę nonsensu jako odkrywającego „nowe rejony myśli i świata” oraz rozrywającego „krępujące wyobraźnię obręcze zdrowego rozsądku, użyteczności, komunikowalności czy przyzwyczajień”²³. Brogowski nie szermował uczuciem miłości, raczej szukał innego świata i nieznanych uczuć. W czasach transformacji ustrojowej brzmiało to jak nadzieja. A jak dowodził w prowokacyjnym *Le Maître ignorant* Jacques Rancière (przypominając postać francuskojęzycznego Josepha Jacotota nauczającego osoby nieznające języka francuskiego), wyjaśnianie nie stanowi fundamentu kształcenia, bo wiąże się z narzucaniem własnego punktu widzenia i z władzą. Rancière’owski nauczyciel-ignorant przypomina raczej coacha, wspierającego emancypację uczniów, niż wertykalnie konstruowany autorytet upierający się przy uniwersalności wiedzy²⁴. Ciekawe w tym kontekście jest podejście do historii – choć diagnozowana była w naukowym języku medycznym, uznana została za „specyficzny kobiecy protojęzyk, którym kobiety komunikują to, czego nie mogą wyrazić w inny sposób”²⁵.

W rozumieniu tego, co napisała Jakubowska, ważne okazały się dla mnie narastające zaufanie, szacunek, podziw do niej samej jako badaczki. Nie była więc jedynie narzędziem wiedzy o wybitnej rzeźbiarce, a czysty wzrost wiedzy i akumulacja informacji o artystce nie stanowiły celu ani czytania, ani śledzenia dalszych poczynąń autorki. Jak się wydaje, włączenie niewiedzy i relacji zaufania nie tylko w lek-

ture książek, ale też w rozumienie dzieła sztuki jest nieuniknione dla podtrzymania przyjemności oraz istotności konkretnej sytuacji. Nie można jednak zarazem nie zauważyć, iż choć epistemologie ignorancji służą wyzbyciu się języka naturalizującego przemoc, owocnego w studiach postzależnościowych, postkolonialnych czy tożsamościowych, to funkcjonują w kontekście wiedzy produkowanej i dystrybuowanej jako dobro ekonomiczne.

Po drugie: oduczanie²⁶

Systemy społeczno-kulturowe – ze swoimi programami edukacji oraz indoktrynacji – są, przynajmniej wedle optymistycznych rozważań Haydena White’a zawartych w eseju *Co to jest system historyczny?*, związane zawsze z indywidualnym wyborem, by żyć w określony sposób. W trakcie socjalizacji jednostka ludzka przyjmuje zestaw wartości będący czynnikiem wyznaczającym styl życia grupy za swój własny. Dzieje się tak w każdym pokoleniu. A choć, jak pisał White, każdy taki system opiera się na fikcjach, to gotowość ich przekształcania w żywą rzeczywistość jest wyborem, w którym jednostka dostrzega możliwość realizacji swoich osobistych celów i aspiracji. Jeśli młodzi nie przyjmują tego, co określało sens życia ich rodziców, system społeczno-kulturowy zostaje porzucony i „po prostu się rozplywa”²⁷. Jak sądzę, byłoby zgodne z myślą White’a twierdzenie, że oduczanie jest związane z wyborem i decyzją odejścia od systemu, który nie umożliwiając realizacji celów i aspiracji, staje się jedynie zbiorem fikcji. W tym ujęciu odejście takie nie wiąże się z porażką, lecz z nadzieją. To, co wydawało się klęską (np. dla starszego pokolenia), uzyskało zatem status szansy. Bywa, że antywzorce stają się modelami²⁸.

Oduczenie używane jest dzisiaj bodaj najczęściej z dyskursem postkolonialnym, postzależnościowym i posthumanistycznym. Warsztaty *Unlearning the Role of the Artist* w ramach projektu Tate Exchange (2017) odnoszą się do nowych praktyk artystycznych w świecie masowych migracji i do możliwości oddania głosu „innym”, szczególnie w tzw. fotografii partycypacyjnej [fig. 4]. Napisany z tej okazji *A Manifesto for Unlearning* głosi m.in.:

Staramy się bezustannie apelować do instytucji o promowanie form obcości sensorycznej poprzez włączanie tego, co nieznanne, niekonwencjonalne oraz pojedynczych głosów i historii²⁹.

Jak wskazują przedrostki „un-” i „post-”, badacze podkreślają konieczność zawrócenia z obranych niegdyś dróg i zmiany myślenia, skupiając się na szkodliwości dotychczasowych sposobów konceptualizacji świata i sztuki, w których nie problematyzowano kwestii, komu został udzielony głos w opowiadaniu historii i stwarzaniu obrazu. Argumentuje się także, iż oduczanie nie może być responsywne. Szkoda czasu na zarzucanie Gombrichowi, że w jego opowieści



4. Agnes Czajka, Eva Sajovic, Mahmod al Inidi (Abu Ramiz), *Informal Tent Settlement*, Mafraq, Jordania - rezydencja Darat Al Funun Foundation (DAFF), październik 2016. Fot. z archiwum E. Sajovic



²⁶ O oduczaniu pisałam: A. Markowska, *Co tam, panie, w historii sztuki? Tradycja trzyma się mocno!*, [w:] *Kultura miejsca. Studia ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi*, red. W. Baraniewski, P. Stodkowski, Warszawa 2019. Niniejszy tekst jest rozwinięciem tego artykułu.

²⁷ H. White, *What is a Historical System?*, [w:] *Biology, History and Natural Philosophy*, ed. A. D. Breck, W. Yourgrau, New York 1972, s. 236.

²⁸ Zob. „Antywzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej, red. K. Sikorska, Poznań 2018.

²⁹ A. Czajka, E. Sajovic, *A Manifesto for Unlearning*, <http://www.opendemocracy.net/en/manifesto-for-unlearning> (data dostępu: 9.01.2021).



5. Posągi *botchio* z przedstawieniami królów Dahomeju (dzisiejszego Beninu); od lewej: król Glélé (1858-1889) z głową lwa (autor: Sossa Dede), król Ghézo (1818-1858, autorzy: Bokossa Donvide, Sossa Dede, Ekplékendo Akati) oraz król Béhanzin (1890-1894) z głową rekina (autor: Sossa Dede); dar generała Alfreda Amédée Doddsa dla Musée d'Ethnographie du Trocadéro w 1893, widok z 2013, z Musée du quai Branly, Paryż. Dzięki restytucji rzeźby te staną się ozdobą budowanego aktualnie Musée de l'Épopée des Amazones et des Rois du Danhomè (MEARD) w Abomeyu – dawnej stolicy kraju. Fot. domena publiczna.



³⁰ Zob. G. Lakoff, *Don't Think of an Elephant: Know Your Values and Frame the Debate: The Essential Guide for Progressives*, New York 2004.

³¹ A. A. Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, London 2019.

o sztuce nie sproblematyzowano godności wykluczonych ludzi, gdyż odnosząc się do tego, aktywujemy ramę i sposób myślenia, które chcemy porzucić. Zbudowanie ramy wypowiedzi staje się więc wręcz ważniejsze niż pojedyncza – nawet najbardziej krytyczna i demaskująca – wypowiedź³⁰.

Ariella Aïsha Azoulay w książce *Potential History: Unlearning Imperialism* pokazuje m.in., jak fotografia od samego początku swego istnienia nie tylko była związana z dyskursem imperialnym, ale wręcz go umacniała, jednocześnie naturalizując w uniwersalizującym podmiocie tych, co stosowali grabież i przemoc³¹. Migawka aparatu fotograficznego ustanawia bowiem – zdaniem badaczki – różne

linie podziału, w tym na tych, którzy posiadają i obsługują kamery, oraz na tych, których wizerunki, zasoby lub praca są pozyskiwane. Można tę uwagę Azoulay sprowadzić na rodzimy grunt i zastanowić się, na ile powtarzaniem dawnych przemocowych praktyk jest wykorzystywanie wizerunków pozyskanych przez nazistów czy urząd bezpieczeństwa w pracach artystycznych, które – na dodatek – cyrkulują w obiegu dzieł na sprzedaż. Niewykluczone, iż powinniśmy się oduczyć dysponowania cudzymi wizerunkami w celu włączania ich w „dzieła sztuki”, nawet jeśli system prawny nam na to zezwala, a publiczność ma tendencje do uwznioślenia sztuki. Używanie ubeczkich czy nazistowskich zdjęć w „dobrym celu” nie unieważnia starej, opresyjnej ramy i sposobu pozyskiwania tych fotografii.

Podobnie fałszywie uwznioślające jest – jak wskazywała Azoulay – alibi uratowania na wieczność muzealizowanych dzieł i opisywanie ich neutralnymi procedurami naukowymi, które przecież odcinają dzieło od jego sposobów użycia i bycia. Raport *Restytucja afrykańskiego dziedzictwa kulturowego. W stronę nowej etyki relacyjnej* (2018) autorstwa historyczki sztuki Bénédicte Savoy oraz Felwine’a Sarr’a, ekonomisty, pisarza i muzyka, jest dziś przedmiotem gorących debat³² [fig. 5]. Sarr uważa, że odrodzona Afryka powinna być wymyślona na podstawie endogenicznych konceptów (m.in. odnoszących się do dobrostanu i wewnętrznego spokoju *noflay* i *tawfekh*³³). Czy podobne problemy dotyczą także naszego kraju, pola bitewnego, w którym zniszczenie kultury materialnej przybrało w XX w. formę katastrofy? Z pewnością skutki reformy rolnej i powojennych zmian w prawie własności nie były przedmiotem dostatecznego namysłu w łonie polskiej historii sztuki, gdyż uwznioślająca rola instytucji muzealnych skutecznie naturalizowała przemoc i naginanie prawa oraz respektowała ramy, które bynajmniej nie były neutralne. Co więcej, rzetelny namysł nad kwestiami klasowymi umilkł w Polsce na długo – to prawdziwy paradoks – wraz ze stalinizmem. Tak czy inaczej, przekonująco brzmi teza Azoulay, że sama ekspansja słowa „sztuka” nie ma nic wspólnego z poszerzaniem się kultury współdziałania i poczuciem wspólnotowości.

W historii sztuki wiele zrobiono, byśmy oduczyli się określonych wizji przeszłości. Przykładowo, badacze związani z pismem „October” przekonywali nas, że kanon neoawangardy biegnie nie od abstrakcyjnego ekspresjonizmu, ale od minimalizmu, i łączy się raczej z praktykami postpracownianymi oraz z *ready-mades* i fotografią niż z humanistycznymi projektami podejmowanymi w zaciszu *atelier* oraz z malarstwem³⁴. Ta wiara przetrwała co najwyżej do młodości mojego pokolenia, bo dzisiaj uznajemy ją za uzurpującą uniwersalizm opowieść kultury dominującej. Pokolenie moich nauczycieli wiele zrobiło, byśmy uwierzyli, że sztuka postalinowskiej odwilży drugiej połowy lat 50. XX w. nie ma nic wspólnego z radzieckim systemem³⁵. Dzisiaj wiemy już, że – niesione gniewem, wstydem i bezsilnością – lubiło ono w celach pocieszycielskich zaczarowywać rzeczywistość.



³² A. Greenberger, *Outgoing Leader of Paris's Musée du Quai Branly: Report Urging Repatriation of African Objects Is 'Self-Flagellation'*, <http://www.artnews.com/art-news/news/stephane-martin-musee-quai-branly-repatriation-1202674176> (data dostępu: 13.12.2020).

³³ F. Sarr, *Afrotopia*, transl. D. S. Burk, S. Jones-Boardman, London 2019, s. 95.

³⁴ Zob. P. Mattick jr, *The Dialectic of Disappointment: Adorno and Art Criticism since the 1980s*, [w:] *Value: Art, Politics, Criticism: Meaning and Interpretation after Postmodernism*, ed. J. Harris, Liverpool 2007, s. 357.

³⁵ Zob. M. Fidelis [et al.], *Kobiety w Polsce, 1945–1989. Nowoczesność – równouprawnienie – komunizm*, Kraków 2020.



³⁶ Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2016, ryc. 1.2, s. 31 n.

³⁷ B. Jervis, *Assemblage Thought and Archaeology*, London – New York 2019. Autor opiera się oczywiście na koncepcjach M. DeLandy.

³⁸ D. J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham-London 2016, s. 30 n.

³⁹ D. Lestel, *Myśleć sierścią. Zwierzęcość w perspektywie drugoosobowej*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodźka, Warszawa 2015.

⁴⁰ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016, s. 87.

⁴¹ N. Bourriaud, *The Exform*, transl. E. Butler, London – New York 2016, s. 31–32. Motyw heterotemporalności pojawia się też u O. Enwezora w jego koncepcjach wystaw historycznych (*The Judgement of Art: Postwar and Artistic Worldliness*, [w:] *Postwar Art between the Pacific and the Atlantic 1945–1965*, ed. O. Enwezor, K. Siegel, U. Wilmes, München – New York 2016, s. 38).

⁴² N. Bourriaud, *op. cit.*, s. 8.

Z tych powodów polskie szkoły powinny być miejscem, gdzie zamiast oferowania bezpiecznej fikcji pozwala się na porażki i nie uczy jedynie procedur dostosowawczych.

Jeśli przyjąć klasyfikację Tuany, generacja „niewinnych czarodziejów” reprezentowała ignorancję numer 1 oraz 3 i 4 (bo na pewno nie 2: „nawet nie wiemy, że nie wiemy”). Aktualnie duża część oduczania dotyczy jednak nie tyle negowania danego konceptualizowania przeszłości, ile projektów i nowych rozwiązań na przyszłość, w których na szali są nie tyle fakty i narracje, ile oduczanie samego sposobu myślenia. Gdy bowiem witruińskiego *homo ad quadratum* zmieniamy na nową kobietę witruińską, zmieniamy jedynie podmiot, a nie sposób myślenia. Tymczasem epoka, gdy kobieta witruińska pełniła pozytywną rolę emancypacyjną, pomagając rozwinąć ideę kobiecego siostrzeństwa i wyartykułować wspólną praktykę polityczną, odchodzi do przeszłości, wyparta dzisiaj przez potrzeby szerszej solidarności³⁶. Być może remedium będzie więc myślenie „asamblażowe” (Ben Jervis³⁷), „mackowe”, ewentualnie „czułkowe” („*tentacular thinking*”, Donna J. Haraway³⁸) lub „myślenie sierścią” (Dominique Lestel³⁹), bo preposteryjność Mieke Bal istnieje w reżimie liniowym.

Do odmiennego myślenia przekonują inne koncepcje widzenia i organizacji zmysłów. Schemat percepcji wzrokowej z *Dioptryki* Kartezjusza zakładał, że światło wpada do oka pod postacią linii, a obraz stworzony na siatkówce musi zostać zinterpretowany przez sąd. Jak dowcipnie ujął to Nicholas Mirzoeff – widzenie było pojmowane jako rodzaj sali sądowej⁴⁰. Takie „instytucjonalne” uprzywilejowanie wzroku doprowadziło do zrównania widzenia ze zrozumieniem. Dzisiaj uznajemy, że widzenie stanowi skomplikowany, interaktywny proces. Dawny schemat nie jest już do utrzymania nawet przy zwykłym nocnym oglądzie nieba. Wiemy już przecież obecnie, że świetlne spektakle dają często gwiazdy, które *da facto* już od dawna nie istnieją. To właśnie oglądanie nocą gwiazd dało Nicolasowi Bourriaudowi asumpt do podniesienia kwestii heterotemporalności. To, co widzimy, jest nagłym aktem przemocy, performansem wyimaginowanych form na rzeczywistości⁴¹. Jeśli widmowa postać przeszłości stanowi zagrożenie dla naszej współczesności, straszy nas to, co nierealne – toksyczne odpady zatruwają organizm – kluczowa rola w rozumieniu tego, co w ogóle widzimy, czujemy i rozumiemy, przypada wówczas punktom-przełącznikom. Owe huby, wtyczki, gniazda, przełączniki i zwrotnice, nazwane przez Bourriauda eksformą (*exform*), w swych ustawicznych procesach wyłączenia i włączania, dryfowania między władzą a opozycją, asymilacją a wydalaniem, to znacznie więcej niż miejsca stawania się i zmiany, to także generatory. Ustanawiając organiczny związek pomiędzy tym, co estetyczne, a tym, co polityczne, działają, „by odwrócić maszynę termodynamiczną, skapitalizować to, co kapitał zrepresjonował, aby poddać recyklingowi rzekome odpady i uczynić z nich źródło energii”⁴².

Bjørnar Olsen pisał o wytworzonym przez nowożytny reżim myślowy „Wielkim Podziale”, że doszło w nim do ontologicznej diaspory rzeczy w ramach intelektualnej struktury nowoczesności. Wytworzona przepaść między ludźmi a rzeczami, zwierzętami a naturą, skazała całe połacie świata na wykluczenie, bo rzeczy i zwierzęta nie są jedynie zastępnikami ludzkich idei⁴³. Szeroko dyskutowanym projektem jest m.in. chthuluca Haraway, związany z oduczaniem się instrumentalnego traktowania otoczenia (jak w antropocenie i kapitaloocenie) po to, by wziąć odpowiedzialność za życie i umieranie na zniszczonej ziemi⁴⁴. Najróżniejsze zwroty w humanistyce wskazują „na *multiple modernities* (Shmuel Eisenstadt⁴⁵) i wysuwają jako problem jednoliniowe pojęcie modernizacji jako pojęcie eurocentryczne”⁴⁶. Rosi Braidotti, głosząc m.in. zwrot postsekularny, zauważyła np., że sekularyzacja, wzmacniając rozdział między emocjami i nierozumem (w tym wiarą) a racjonalnym osądem, umieszczała zwyczajowo kobiety po stronie nierozumu, więc *per saldo* „wzmocniła [...] ucisk kobiet i ich wykluczenie ze sfery obywatelstwa i polityki”⁴⁷.

Swoistą pozytywną odpowiedzią na potrzebę duchowości stał się manifest animizmu poznańskiej historyczki Ewy Domańskiej. Według niej animizm „celebruje holistyczne i inkluzywne spojrzenie na relacje między ludźmi i osobami-innymi-niż-człowiek”⁴⁸. Wspomniany esej White’a i koncepcja wstecznego tworzenia przodków (*ancestral substitution* oraz *retrospective ancestral constitution*) stały się dla Domańskiej asumptem do wydobycia rangi nie tylko rdzennych epistemologii i nie tylko ekologicznej humanistyki, ale także do zwrócenia uwagi na sytuację badaczy z peryferii. Powinniśmy więc nie tylko wymieniać i kreować swoich przodków, przyjmując do rodziny zwierzęta oraz rośliny, ale także dekolonizować swój umysł i wyobrażać sobie inne formy wiedzy jako uzupełnienie tradycji zachodniej. Albowiem – zdaniem Domańskiej – kontrhegemoniczny dyskurs oznacza też świadomość, że badacze z Europy Środkowej – „epistemicznej prowincji”⁴⁹ – byli kolonizowani przez teorie z różnych centrów (szczególnie Niemiec, Wielkiej Brytanii, Francji i Stanów Zjednoczonych). Dla Grahama Harveya, animisty i profesora na londyńskim Open University, animizm oznacza pojmowanie świata jako wspólnoty osób, z których tylko niektóre są ludźmi. Harvey uważa, że animiści mogliby pełnić rolę mediatorów między ludźmi a osobami-innymi-niż-ludzie i w konsekwencji doprowadzić do rekonfiguracji akademickich reguł postępowania⁵⁰. W świecie sztuki zapewne także negocjowaliby sposoby widzenia – zgodnie z wieloperspektywizmem oraz kosmologicznym transformizmem⁵¹. Jednak czy rodzimych czcicieli rdzennej wiedzy nie uwodzi raczej uroda kolorowego pióropusza, przy którym błędnie moherowy beret? Być może lektura Harveya powinna być uzupełniana *Pielgrzymką do Jasnej Góry* Władysława Reymonta?

Oduczenie traktować można jako zwracanie się w stronę potencjalności: zaniechanych możliwości i przegapionych szans.



⁴³ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 166-167.

⁴⁴ D. Haraway, *op. cit.*, s. 2.

⁴⁵ S. N. Eisenstadt, *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*, Leiden-Boston 2003.

⁴⁶ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 5.

⁴⁷ R. Braidotti, *op. cit.*, s. 39.

⁴⁸ E. Domanska, *Retroactive Ancestral Constitution, New Animism and Alter-Native Modernities*, „Storia della Storiografia” 2014, nr 1, s. 67. O rodzimej tradycji animistycznej zob. A. Filipowicz, *Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima „perspektywa ratunkowa”*, „Sensus Historiae” 2020, nr 1.

⁴⁹ E. Domanska, *op. cit.*, s. 65.

⁵⁰ G. Harvey, *Animals, Animists and Academics*, „Zygon” 2006, nr 1.

⁵¹ Zob. V. de Castro, *Kosmologiczna deixis oraz perspektywizm indiański*, przeł. M. Filip, K. Chlewińska, „Etnografia” 2017, nr 3.



⁵² Zob. B. Jervis, *op. cit.*, s. 10.

⁵³ J. Banasiak, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2016, s. 12.

W oduczaniu nieraz pojawia się skaza związana z poczuciem porażki, której – teoretycznie – nie ma w uczeniu się. Ucząc się, wyrażamy ideały i aspiracje wspólnotowe, a praktykowanie kultury wiąże się z radością odświeżonej celebracji i z poczuciem spełnienia. Praktykujący usankcjonowane formy i formuły sztuki odgrywają mocną rolę zwycięzców historii, żywych dowodów stojących na szczycie rozumienia przeszłości i godzenia się z jej głębokim, wzmacniającym sensem. Niektórzy jednak w cyklu powtórzeń widzą jedynie zakłętą krąg i koszmar zamknięcia w labiryncie lustrzanych odbić. Perspektywę bolesnej porażki i resentymetu oduczenia można odwrócić, gdy uznamy z kolei, że uczenie to jedynie dyscyplinowanie i tresowanie.

Jak już zwracałam uwagę, oduczanie nie polega na prostym odwróceniu znaczeń. Tworzenie dychotomii nie ma żadnego sensu w perspektywie transformatywnego potencjału każdej sytuacji, w której nie chodzi o prostą liniową zależność: skutek–przyczyna. W oduczonym, „asamblażowym” myśleniu postuluje się, aby narracje konstruowane były w taki sposób, by nie dały się sprowadzić do modelu przyczynowości. Inaczej niż w sieci ANT Bruna Latoura – przynależącej do struktury, której podstawowym modelem akcji jest sprawstwo (*agency*) – w asamblażu podkreśla się wielorakość i potencjalność podmiotów oraz ich otwarcie na nowe sposoby stawania się i, w związku z tym, na wyłanianie się nowych światów⁵². Pozwalają na to m.in. afekty oraz interakcje ludzi i materiałów. Powstaje świat, w którym porażka stać się może szansą, bo ekonomia porażki ulega zawieszeniu.

Wykorzystywanie oduczania w celach krytycznych, np. poprzez eksplorowanie dysonansu poznawczego czy błędne rozumienie jako opór wobec autorytetu władzy i jej opresji, traktowane jest jak wstęp do produkcji wiedzy wspierającej i wyzwalającej. Oduczanie to także koncepcja pedagogiczna, związana z przeciwstawianiem sztuki kulturze i powinnością artysty, by łamać wyobrażenia dotyczące sztuki i przekraczać rozumowanie normatywne i dyrektywne, na którym opiera się kultura⁵³. *Unlearning* to zatem niekoniecznie droga jedynie do lepszego przyswajania nowej wiedzy i do ulepszania przyszłości, to możliwość zaistnienia dzisiaj szokującej niespodzianki codzienności, tego, co marne, nieudane, zwyczajne, inne oraz pozostające w pozycji słabości. To możliwość zetknięcia się z Odradkiem i wielorakim potencjałem terażniejszości, niebędącej skutkiem przeszłości i projektem na przyszłość.

Po trzecie: *deskilling*

Oduczanie i wszelkie inne taktyki deflacyjne, takie jak *deskilling* (wyzbywanie się umiejętności rzemieślniczych), pełniły ważną rolę w sztuce nowoczesnej, gdyż jako źródło wielu zmian przyczyniły się do przededefiniowania pola władzy. Zawiedzenie oczekiwań było jedną ze strategii Édouarda Maneta. Stary dobry przykład *Fontanny Mar-*

cela Duchampa wskazuje na krytyczny i emancypacyjny potencjał braku mistrzostwa – przez kwestionowanie zastanych schematów i możliwość stania się, kim/czym się chce. Taktyki deflacyjne Duchampa podważały ponadto projekty, za którymi mogłyby się kryć jakieś nowe ideały, do jakich należałoby dążyć.

Deskilling uznawano za narzędzie demokratyzacji kulturowej, łączącej się z postulatem jak najszerzego uczestnictwa w kulturze. Wraz z koncepcją prymitywizmu i *art brut* otwierał on perspektywę autentyczności i prawdziwości w kontrze do akademizmu powiązanego z mrocznymi interesami biznesu. Poprzez m.in. odwoływanie się do sztuki tzw. prymitywnej, „niskiej” lub seryjnej produkcji fabrycznej, do fotografii (wymagającej jedynie naciśnięcia migawki), do abstrakcji (niewymagającej kunsztu mimetycznego) oraz do wywołującego mdłości abiektu czy stłumionego (wstydliwego) doświadczenia somatycznego, a ponadto predylekcji dla rzeczy i materiałów (mówiąc po Kantorowsku) „niskiej rangi”, *deskilling* był jedną z podstawowych strategii modernizmu. Wynikał – jak pisano w przekrojowej *Art since 1900* – z opierania się ustanowionym wymaganiom wirtuozerii technicznej, z niechęcią do uprzywilejowywania wyjątkowych umiejętności rzemieślniczych i niezgody na przyjęte powszechnie standardy określonych modeli historycznych⁵⁴.

Do kluczowych powojennych twórców uprawiających *deskilling* zaliczają się m.in. abstrakcyjni ekspresjoniści, pop-artysty, minimaliści, konceptualiści, aż po „krytycznie zaangażowanych w porażkę” w ramach glitch artu i estetyki postdigitalnej⁵⁵. Z pewną dozą sarkazmu można by zauważyć, że *skill* – umiejętności warsztatowe – okazuje się jednak ważnym atutem, bo „talent, umiejętności i duch przedsiębiorczości” są nieocenione w więzieniu, pomagając więźniom uzyskać drugą szansę⁵⁶. Także podczas wojny konkretne umiejętności były paszportem do przeżycia, choć – jak mówi anegdota – drewniaków zrobionych przez Xawerego Dunikowskiego w Auschwitz szukano poprzez wybór najbardziej niewygodnych⁵⁷. W opresji społeczeństwo nagradza popisy, artyści zaś niekoniecznie chcą nieustannie paradować. Clement Greenberg uważał, że talent i umiejętności nie zawsze ochraniają przed produkcją „wytworów cukierniczych” („*confectionery*”)⁵⁸, dlatego wartość sztuki leży raczej w jej koncepcji, rozumianej jako intuicja, inspiracja oraz inwencja⁵⁹. Jakże wszak inaczej moglibyśmy cenić np. Barnetta Newmana i jego monochromy z jednym pionowym paskiem? Również geniusz Picassa, malującego w dzieciństwie jak Rafael, naznaczony był *deskillingiem*⁶⁰.

Język angielski o wiele bardziej giętko stwarza wiele czasowników odwracających *status quo*, np. już w tytule *Undoing Gender* (2004) Judith Butler. Po polsku mamy problemy nie tylko z *undo*, ale i z *degrowth* (triennale architektury w Oslo w 2019 r. odbywało się pod hasłem: *Enough: The Architecture of Degrowth*). Odpowiednio, francuski termin „*réfaire image*” opowiada o archeologii sztuki współczesnej: zerwaniu z estetycznym obrazem, czego dokonali – zdaniem



⁵⁴ Zob. B. H. D. Buchloh, *The Social History of Art: Models and Concepts*, [w:] Y.-A. Bois, *Art since 1900: Modernism – Antimodernism – Postmodernism*, London 2016, s. 33.

⁵⁵ M. Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*, New York 2017.

⁵⁶ R. O'Brien, R. Branson, *Championing Second Chances*, „RSA Journal” 2016, nr 5566, s. 21.

⁵⁷ Anegdota przekazywana ustnie przez pokolenia profesorów i studentów ASP we Wrocławiu.

⁵⁸ C. Greenberg, *The School of Paris: 1946*, [w:] *idem*, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1992, s. 80.

⁵⁹ J. Harris, *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*, London – New York 2005, s. 42.

⁶⁰ Zob. R. Krauss, *The Picasso's Papers*, London 1999, s. 151: „the very signature of Picasso's virtuosity is branded by the mark of art's *deskilling*”. Źródło tego zdania tkwi niewątpliwie w uwadze G. Apollinaire'a (*Kubiści, rozważania estetyczne*, przeł. J. J. Szczepański, [w:] *idem*, *Wybór pism*, s. 773), że Picasso był początkowo artystą któremu „muza dyktuje dzieła”, ale później przeżył wspaniałą metamorfozę i zaczął tworzyć z wysiłkiem, przyłączając się do tych, co „żyją w samotności i potrafią wyrazić tylko to, co sami wybełkoczą, co bełkoczą tak często, aż wreszcie zdarza im się czasem, od wysiłku do wysiłku, od próby do próby, sformułować to, co mają do powiedzenia”.



⁶¹ É. Alliez, *Undoing the Image of Contemporary Art*, transl. R. Mackay, Falmouth 2017, s. 11.

⁶² I. Illich, *Odszkolnić społeczeństwo*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2010.

⁶³ L. Shiner, *op. cit.*, s. 140 n.

⁶⁴ I. Kowalczyk, *Postowie. Odszkolnić myślenie o sztuce*, [w:] *Odszkolnić Akademię*, red. M. Wasilewski, Poznań 2018; J. Banasiak, *op. cit.*

⁶⁵ Polityce zapominania poświęciłam zbiór *Politics of Erasure: From „Damnatio Memoriae” to Alluring Void*, ed. A. Markowska, Warsaw-Toruń 2014.

⁶⁶ F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości, albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, przeł. J. Benedykto-wicz, [w:] *idem, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historio-grafii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.

Érica Allieza – podążający w różnych kierunkach Henri Matisse i Duchamp. Mimo różnic, łączyło ich niezbędne dla zmiany i wyłaniania się nowego myślenie transkategorialne i transdyscyplinarne. Pierwszy wprowadzał, wedle Allieza, konstruktywizm witalizmu poprzez odrzucenie malarskiej formy na rzecz wycinanek zawłaszczających konkretną przestrzeń architektoniczną, a drugi – konstruktywizm elementu znaczącego (*signifiant*) oraz gry językowe w sztuce. Jednak to dopiero wprowadzenie napięcia między tymi dwoma fundacyjnymi paradygmatami sztuki współczesnej (opartymi na oduczeniu dawnego) doprowadziło do „od-czynienia” obrazu i do jego nowej heterogenezy⁶¹. W każdym przypadku odbywało się odcinanie – w przypadku Matisse’a od piktorializmu, w przypadku Duchampa od sztuk plastycznych.

Z kolei Ivana Illicha postulat odszkolnienia⁶² wynika z przekonania, że szkoła przyczynia się do podtrzymywania przesądów i przywilejów związanych z rasą, klasą i płcią oraz do utwierdzania wykluczeń. Właściwie lustrzane zarzuty zgłaszane są wobec sztuki⁶³. Nie dziwi zatem, że w swym eseju *Odszkolnić myślenie o sztuce* opublikowanym w tomie *Odszkolnić Akademię* Izabela Kowalczyk powołuje się na autorytet Leona Tarasewicza i jego pedagogiczne przekonanie, że sztuki nie należy uczyć, ale oduczać⁶⁴.

Współcześnie strategie deflacyjne i *deskilling* mają jednak swoje janusowe oblicze, przemieszczając się w obszary produkujące ściśle hierarchie i zależności. Duchamp, wybierając *Fontannę* i stając się jej autorem, zmarginalizował faktycznego projektanta i rzemieślnika. Dzisiaj podobne strategie związane są tyleż ze współpracą, podzielnym autorstwem i dialogiczną wymianą, ile z wyzyskiem, stosuje się je bowiem często w odniesieniu do ubogich peryferii: podział pracy umożliwia wynajęcie (za niewielkie pieniądze) tego, kto jest rzemieślniczo sprawny i umie coś zrobić, oraz zawłaszczenie jego dzieła. W zre-kuperowanych przez neoliberalizm taktykach deflacyjnych stawkami w grze ciągle pozostają władza, wydajność oraz marka (autorstwo).

Po czwarte: odhistorycznienie i dememoryzacja⁶⁵

Przekonanie, że politycy zaczynać powinni tam, gdzie kończą historycy, wiąże się z uznaniem – jak pisał Frank Ankersmit – że historia dostarcza wiedzy o tożsamości, co daje przesłanki do działania wszelkich instytucji społecznych i politycznych, bez których nie ma udanych posunięć politycznych. Zwracając uwagę na żywotność relacji historyków i polityków, Ankersmit przyznawał, że choć trudno w tej sytuacji wyobrazić sobie przedawkowanie historii, to było ono przecież rozważane przez Friedricha Nietzschego⁶⁶. Faktycznie, Nietzsche w rozprawie *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* obarcza tę dziedzinę nauki winą za osłabianie ludzkiej woli. Przez historię – uważał filozof – jesteśmy po prostu zepsuci, bo wiedza o przeszłości ma smutny wydźwięk, fałszuje czucie, poraża biernością i skłonnością

do nostalgicznych retrospektyw, anihiluje wiarę i nadzieję. Ankersmit, podkreślając wyjątkowość konceptu Nietzschego, polegającego na włączeniu historyków w zbawienny proces zapominania historii, zauważał, iż niektóre wydarzenia historyczne (rewolucje zmieniające wiele aspektów życia) i przeżycia (traumy) wymuszają zapominanie. Badacz uważa, że o ile zapominanie traumy, jakiegoś straszliwego, ale przemijającego doświadczenia, choć jest związane z okaleczeniem, nie musi łączyć się z utratą tożsamości (to tzw. trauma-1), o tyle rewolucja i jej skutki, zmieniając bezpowrotnie świat na inny i całym nowym, z jednej strony powodują konieczność zapomnienia tego, co stare, ale z drugiej – implikują stałą obecność i nieusuwalność traumy (tzw. trauma-2).

Zapominaniu wymuszonemu przez zmiany historyczne „towarzyszy poczucie głębokiej i niepowetowanej straty, kulturowej rozpaczy, beznadziei i dezorientacji. [...] Poprzednia tożsamość zostaje raz na zawsze i nieodwołalnie utracona, stłumiona przez tożsamość historycznie lub kulturowo nową, co absolutnie uniemożliwia wszelkie pojednanie pomiędzy starą a nową tożsamością”⁶⁷. Składamy się wówczas jedynie z samych blizn, które się nigdy nie zagoją, bo – jak pisał Ankersmit – tak naprawdę przeżyliśmy własną śmierć, a to, co utraciliśmy, to w istocie my sami.

Dzieląc przeżywających rewolucję na reakcjonistów i konserwatystów, autor dokonuje porównań ich postaw z traumą-1 i traumą-2: reakcjonista będzie w stanie wrócić do swej tożsamości sprzed rewolucji, bo pragnie być tym, kim był, natomiast konserwatysta, akceptując nieodwołalne oddzielenie od przeszłości, pragnie o niej wiedzy i dokonuje przekształcenia niegdysiejszego bycia w erudycję. Jednocześnie wiedza ta – gromadzona i nieustannie opowiadana – będzie wzmacniać poczucie straty. Historyk, jako wytwór myślenia konserwatywnego (a nie reakcyjnego), pracuje więc nad niemożliwym: nad przerzuceniem „mostu nad przepaścią pomiędzy byciem a wiedzą”⁶⁸, nie pozwalając na zabliznienie się ran. Dawna tożsamość – sprzed rewolucji – przekształcana jest w zimne serce nowej cywilizacji, jest przedmiotem mityzacji, wyłączonej z procesu uhistorycznienia. Ponieważ jednak – jak konkluduje Ankersmit – wiedza nigdy nie zastąpi bycia, zimne serce pozostaje zawsze poza naszym zasięgiem.

Nie tylko rewolucje, ale także masowe migracje i adaptacja do nowych warunków powodują konieczność zapominania. Ta konieczność budzi czasem demony, bo – jak pisał Paul Connerton – skutkiem przyjazdu do USA wielu europejskich przybyszów pod koniec XIX w., w tym Polaków, był gwałtowny rozwój rasizmu⁶⁹. Badacz przekonuje, że nowoczesność to kultura postmnemoniczna, tworzy przestrzenie generujące amnezję – od wszędzie takich samych miejsc dla VIP-ów na lotniskach po niemal identyczną zabudowę gentryfikowanych miast, w których dawni mieszkańcy muszą zapomnieć o przyjaznej i oswojonej lokalności. Podobnie jak ignorancja, także zapominanie



⁶⁷ *Ibidem*, s. 332.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 337.

⁶⁹ P. Connerton, *How Modernity Forgets*, New York 2009, s. 134.



⁷⁰ P. M. Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge-London 2012, s. 8.

⁷¹ S. Beckett, *Worstward Ho* („Try again. Fail again. Fail better”); cyt. za: L. Cerrato, *Postmodernism and Beckett's Aesthetics of Failure*, „Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui” t. 2 (1993), s. 29.

⁷² O historii porażki w sztuce nowoczesnej – zob. P. Barolsky, *The Fable of Failure in Modern Art*, „The Virginia Quarterly Review” 1997, nr 3.

⁷³ *Failure as Practice: Online workshops and events*, koncepcja: D. Dragičević, <http://www.lokomotiva.org.mk/3632-2> (data dostępu: 29.12.2020).

⁷⁴ R. Wolf, *Homer Simpson as Outsider Artist, or How I Learned to Accept Ambivalence (Maybe)*, „Art Journal” 2006, nr 3, s. 102. Dodatkowo nazwisko Weller to aluzja do welleryzmu i Sama Weller, bohatera stworzonego przez Ch. Dickensa, który uwielbiał używać ironii i anagramów (zob. *ibidem*, s. 104).

może być stymulowane i wspierane i prowadzić do efektów oczekiwanych przez władzę oraz rozmaite grupy interesów.

Paradoksalnie, zapominająca nowoczesność wytwarza ogrom obrazów, produktów, narracji. Jednak homogenizacja globalizacji powoduje, że w trakcie podróżowania po świecie wydawać się nam może, iż uwięzieni zostaliśmy w przestrzeni echolalii – tak bardzo budynki, potrawy, galerie sztuki współczesnej oraz festiwale i targi artystyczne są do siebie podobne. Nic dziwnego, że Pamela M. Lee w *Forgetting the Art World* przyznaje, iż choć świat sztuki – zarówno obiekt, jak i sprawca globalizacji – eskaluje i przyspiesza, generując kapitał i wytwarzając coraz więcej medialnego szumu, to zarazem zmienia się na naszych oczach w coś tak zupełnie innego, że będąc wszechobecnym i zrutynizowanym – raz jeszcze: paradoksalnie – zupełnie traci znaczenie. Ze swoją niepodzielnością, cyrkularnością oraz pozornie niekończącym się horyzontem przypomina wstęgę Möbiusa⁷⁰. W takim świecie niemożliwa jest nawet palindomia. Jakże bowiem odwołać coś, co się nie odróżnia?

Po piąte: porażka


Klasyccy koryfeusze porażki – Duchamp (szczególnie: *3 standardowe zatrzymania – 3 stoppages-étalon*), Samuel Beckett („Spróbuj znowu. Upadnij znowu. Upadnij lepiej”⁷¹) oraz Jean Tinguely (*Homage à New York*: nieudana samoniszcząca się rzeźba nie dokonuje oczekiwanego samobójstwa, za to wywołuje pożar i akt zniszczenia musi być ostatecznie dokonany przez strażaków) – znajdują dzisiaj licznych kontynuatorów⁷². Andrzej Partum jeszcze w 1975 r. uznał w jednym ze swych manifestów, że *Niezrozumienie sztuki daje szansę twórcom kolejnej wypowiedzi*. Przekonanie Johna Cage'a, iż błąd jest jedynie porażką natychmiastowego dostosowania pomysłu do rzeczywistości, to motto warsztatów *Porażka jako praktyka*, wymyślonych przez Darko Dragičevića [fig. 6–10]⁷³, natomiast Jacka Halberstama w sformułowaniu jego koncepcji porażki inspirowały zarówno koncepcje Stuarta Halla, jak i oglądanie kreskówek. W *Przedziwnej sztuce porażki* czytelnik znajdzie m.in. analizę radykalnie biernych i masochistycznych postaw performerek (m.in. Yoko Ono w *Cut Piece*), odmawiających spójności i pocieszenia, w kontekście amerykańskich predylekcji do happy endu. Porażka związana z ciałem to zresztą temat wielu artystów, w tym takich globalnych sław jak Paul McCarthy czy Mike Kelley oraz takich wschodzących polskich gwiazd jak Jan Moźdzysłowski.

W odcinku kreskówki *Simpsonów – Mom & Pop Art* – Homer poniósł klęskę jako mężczyzna budujący w przydomowym ogródku tradycyjny piec do grilla. Co gorsza, kupionego zestawu zrób-to-sam nie udało się – po majsterkolepkowej klęsce przedsięwzięcia – zwrócić do supermarketu. Jednak porażka zmieniła zaskakująco szczęśliwie bieg zdarzeń, bo na drodze Homera stanęła – obdarzona głosem



6. Zorica Milisavljević, *A Copy of a Copy*, interwencja, Belgrad 2018; projekt *Failure as Practice*, koncepcja: Darko Dragičević. Fot. M. Nikolić

Isabelli Rossellini – Astrid Weller (anagram wyrażenia „*sell weird art*” – „sprzedaj dziwaczną sztukę”⁷⁴), marszandka sztuki. Zobaczyła w resztkach po grillu artefakt wyrażający surowe ludzkie emocje, a w nieudanym budowniczym-partaczu „surowego” artystę („*outsider artist*”). Porażka Homera przynosi stereotypowe wnioski w kwestii deskillingu. Po pierwsze, fetyszowanie dzieł amatorów prowadzi do przechwytywania ich przez system sztuki. A wynoszenie ich w hierarchii w połączeniu z ogromnymi nominacyjnymi uprawnieniami systemu sztuki współczesnej powoduje, że spuścizna niejednego luzera jawi się wielu jako nihilistyczny koszmar i niezasłużone uznanie⁷⁵. W tym ujęciu całą aktualną sztukę postrzegać można jako spisak i oszustwo. Po drugie, autentyczność amatorów jest czystym złudzeniem; nie bez przyczyny Homer po inspiracji udaje się do Springfield Museum of Art. Po trzecie, amatorami rządzi jedynie wola zysku, bo sztuka, zrodzona w ścisłej relacji z bankami Medyceuszy, trzyma dziś nadal z biznesem i korporacjami. Jej atrakcyjność polega już jedynie na tym (bo czas Rafaelów się skończył), iż będące w środku biznesu Astrid Weller i jej klientela jeżdżą drogimi europejskimi samochodami, a aspirujący do przekrętów Homer – starym amerykańskim gruchotem.

 ⁷⁵ Zob. J. Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London – New York 2007, s. 117.

7. Dragana Krtinić, *The Red Stone*, interwencja, projekt *Failure as Practice*, koncepcja: Darko Dragičević, Belgrad 2018. Fot. M. Nikolić



Utowarowienie sztuki prowokuje zresztą dzisiaj do szerszych konstatacji dotyczących rynku i konsumenta: także bowiem troska o jak najszerszą reprezentację, rozumiana najczęściej jako demokratyzacja i postępy emancypacji, może być pojmowana jako poszerzenie i dywersyfikacja rynku. Mimo tego, zamiast prowokować do refleksji, iż mężczy nieudacznicy zawsze mogą zostać celebrytami świata sztuki, porażka Homera staje się szansą na zredefiniowanie opresyjnej męskości. Czy jest się jednak z czego cieszyć, skoro oto wyłonił się na rynku nowy konsumencki target i kolejny sposób na powiększenie zysku? Jednak samo odrynkowanie nie stanowi remedium na pułapki dzisiejszej sztuki, bo popularność np. Tracey Emin to źródło radości dla wielu kobiet. Ironiczny tragizm porażki w jej instalacji *My Bed* (1998) czy koncerty-performanse Marii Peszek (np. promocja płyty *Maria Awaria*, 2008) można postrzegać jako publicznie wyartykułowane dążenie, by kobietę zobaczyć jako istotę żywą, a nie symbol; a jak pisał Halberstam, wypełnianie męskich standardów i patriarchalnych ideałów powoduje, że „niepowodzenie w byciu kobietą może nieść ze sobą nieoczekiwane przyjemności”⁷⁶. Homer zresztą także przeżywa chwile radosnych uniesień. Mówiąc słowami White’a, nieprawdziwa wizja kobiety i mężczyzny „po prostu się rozplywa”. *Mom and Pop Art* sugeruje, że zarówno uczenie, jak i oduczanie związane jest z aspirowaniem do prestiżu i bogactwa, z *My Bed* jednoznacznie wynika, że porażka – być może za taką samą cenę przekreślenia – kontaktuje nas jednak z tym, co żywe i realne.

Cyfrowa usterka, tzw. *glitch* – występująca zarówno w kompozycjach muzycznych, jak i w obrazach powstałych przy użyciu komputera, w postaci pikselacji i rekompozycji – uznawana jest za nowy rodzaj estetyki o wymiarze krytycznym. Usterkę taką wita się – jak zapewnia Michael Betancourt w *Glitch Art in Theory and Practice* – z nadzieją i radością, bo inspiruje ona tworzenie, przekształcając awarię



⁷⁶ J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018, s. 8.



8. City Guerilla Belgrade, Martin Sonderkamp, „Open Spaces / Sommer Tanz Festival”, *Intervention n. 1*; Tanzfabrik Berlin 2019, w ramach *Failure as Practice*. Fot. D. Dragičević



9. Christina Ciupke, Shannon Cooney, „Open Spaces / Sommer Tanz Festival”, *Intervention n. 4*; Tanzfabrik Berlin 2019, w ramach *Failure as Practice*. Fot. D. Dragičević



10. Radharana Pernačič, *Intervention n. 1*; CoFestival Ljubljana 2019, w ramach *Failure as Practice*. Fot. U. Boljkovac

techniczną w postdigitalną grafikę lub muzykę (nierozłączną z hałasem), a jednocześnie uświadamia trudną sytuację, w jakiej znaleźli się ludzie. Dzieje się tak, ponieważ cyfrowy kapitalizm (*digital capitalism*) zastąpił zmienne koszty pracy ludzkiej stabilnym kosztami generowanymi mechanicznie. Coraz doskonalsze maszyny o wyrafinowanym oprogramowaniu nie wymagają już specjalistycznej kadry obsługującej; dokonął się więc *deskilling* zatrudnianych ludzi. Zarazem wzmógł się ucisk tej niewykwalifikowanej siły roboczej, gdyż łatwo da się ją zastąpić przez automatyzację. *Glitch* zakłóca precyzyjną kontrolę cyfrowego kapitalizmu, choć oczywiście nie oznacza automatycznie krytycznego zaangażowania.

Na koniec

Jak pisał w cytowanym artykule o systemie historycznym Hayden White, ludzie pragną mieć uporządkowaną przeszłość, w takim samym stopniu jak terażniejszość. Z tego powodu chcą wierzyć, że to, co zrobili, nie mogło być zrobione inaczej, bo wynika z przyczyn tkwiących w przeszłości. Oczywiście, historycy zapewniają ich, że tak było. Jednak musimy mieć świadomość, że działają w określonych dyskursach: choć zatem z chaosu wielu działań i wyborów historyk wydobywa porządek, którego nie dostrzegali nawet współcześni, to najczęściej po to, by wpisać się w zasób już rozpoznany i oczekiwanym w planowaniu przyszłości. A choć „niepokój w obliczu nieznanego zmusza nas do przyjęcia fikcji, że to, co wybraliśmy, było konieczne” w odniesieniu do przeszłości, to przecież ta przeszłość jest i musi być skonstruowana podobnie jak terażniejszość społeczno-kulturowa⁷⁷. Do każdej terażniejszości i projektów przyszłości skonstruować więc można adekwatną historię.

Zamiast konstruowania oczekiwanej przeszłości i planowania



⁷⁷ H. White, *op. cit.*, s. 242.

przyszłości szczególnie pilne wydaje mi się pytanie, czy historycy (także: historycy sztuki) powinni wcielać się w zatroskanego ojca rodziny z opowiadania Franza Kafki. Może warto byłoby odczytać się jego niechęci i przerażenia wobec Odradka? Jeśli jego odwiedziny nie sprawią nam przyjemności, może warto byłoby przynajmniej przywitać go gościnnie w domu, nawet gdy nie był doń zaproszony?

Mam nadzieję, że aktualny numer „Quarta”, traktujący o oduczaniu i innych strategiach deflacyjnych w obszarze sztuki i jej historii, okaże się inspiracją nie tylko do przemyśleń dotyczących wiedzy, ale również do wyobrażania sobie i praktykowania innego współbycia ze sztuką lub z tym, co do czego nie jesteśmy pewni, czy jeszcze nią pozostaje.

Słowa kluczowe

oduczanie, *deskilling*, epistemologie niewiedzy, porażka, dyskurs kontr-hegemoniczny, kultury planowania

Keywords

unlearning, *deskilling*, epistemologies of ignorance, failure, counter-hegemonic discourse, cultures of planning

References

1. **Alliez Éric**, *Undoing the Image of Contemporary Art*, transl. R. Mackay, s.l. 2017.
2. **Ankersmit Frank**, *Wzniośle odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, przeł. J. Benedyktowicz, [w:] **idem**, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.
3. **Azoulay Ariella A.**, *Potential History: Unlearning Imperialism*, London 2019.
4. **Banasiak Jakub**, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2016.
5. **Barolsky Paul**, *The Fable of Failure in Modern Art*, „The Virginia Quarterly Review” 1997, nr 3.
6. **Betancourt Michael**, *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*, New York 2017.
7. **Czajka Agnes, Sajovic Eva**, *A Manifesto for Unlearning*, <http://www.opendemocracy.net/en/manifesto-for-unlearning> (data dostępu: 9.01.2021).
8. *Failure as Practice, Online workshops and events*, koncepcja: D. Dragičević (data dostępu: 29.12.2020).
9. **Filipowicz Anna**, *Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima „perspektywa ratunkowa”*, „Sensus Historiae” 2020, nr 1.
10. **Gilson Erinn**, *Vulnerability, Ignorance and Oppression*, „Hypatia” 2011, nr 2.
11. **Halberstam Jack**, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018.
12. **Harris Jonathan**, *The New Art History: A Critical Introduction*, London – New York 2001.
13. **Illich Ivan**, *Odszkolnić społeczeństwo*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2010.
14. *Odszkolnić Akademię*, red. **M. Wasilewski**, Poznań 2018.
15. **Porter Libby**, *Unlearning the Colonial Cultures of Planning*, London 2010.

16. **Rancière Jacques**, *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris 1987.
17. **Roberts John**, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London – New York 2007.
18. **Shiner Larry**, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago 2001.
19. **Townley Cynthia**, *Toward a Revaluation of Ignorance*, „Hypatia” 2006, nr 3.
20. **Tuana Nancy**, *The Speculum of Ignorance: The Women's Health Movement and Epistemologies of Ignorance*, „Hypatia” 2006, no. 3.

Prof. Dr. habil. Anna Markowska, anna.markowska@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8694-906X

Art historian, president of the Scientific Council of the Polish Institute of World Art Studies, member of the Board of the Polish Section of the International Association of Art Critics (AICA). She has recently published the books *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia* (The handy art of Wrocław. From the thing to the event, 2018), *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziatkiem?* (Why did Duchamp not comb his hair with a parting?, 2019) and collective volumes: two volumes of “Pamiętnik Sztuk Pięknych” (Memoir of Fine Arts, 2016 and 2019, together with her doctoral students – Zofia Reznik and Regina Kulig-Posłuszna) dedicated to the art of the so-called Recovered Territories, as well as a collection: *Lech Twardowski. Generator* (2019).

Summary

ANNA MARKOWSKA (University of Wrocław) / Unlearning, deskilling and epistemologies of ignorance in the field of contemporary art and its history

Humanistic knowledge in a rapidly changing world is not a cumulative one. Unlearning today serves above all to emphasise the aspect of dignity: getting rid of the language that naturalises violence, fruitful in post-dependence, post-colonial or identity studies. However, epistemophilic attitudes most often function in the context of knowledge produced and distributed as an unquestionable economic good. This results, on the one hand, in the reduction of knowledge to pure information with no attention to human relations and respect, and on the other hand, in authoritative explanation as the imposition of one's own point of view and power.

Deflationary strategies, including unlearning and deskilling, used to be connected either with a belief in democratisation (everyone can be an artist and take a photograph, and not necessarily paint a picture) or with breaking the usual patterns of creativity (new media have become a real breakthrough also in the way of thinking). Because fragility, weakness and vulnerability were often negatively characterised in modernity, deflationary strategies could play the role of opening up to others and to difference. Today, it can be considered that all counter-hegemonic strategies have been absorbed by the market and liberal capitalism. What seemed to be associated with collaboration, shared authorship and dialogic exchange turns out to be exploitative, often in relation to the poor periphery: the division of labour makes it possible to hire (for little money) whoever is artisanally proficient and to appropriate their work. In the deflationary tactics recuperated by neoliberalism, the stakes in the game are still power, productivity and brand (authorship).

Today unlearning in the field of art history is no longer just an inspiration to reflect on knowledge about art, but also to imagine and practice a different way of co-existence with this art. Also when art itself is no longer necessarily art we know and got used to.