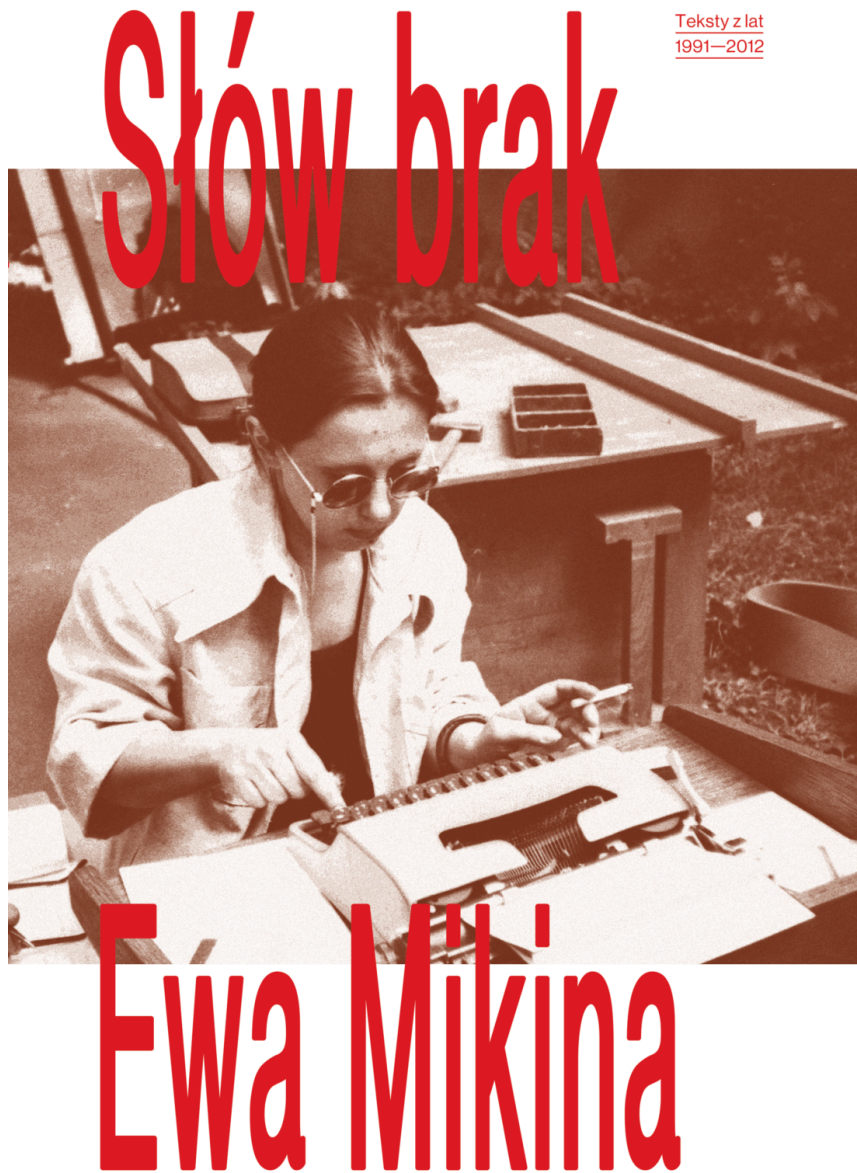




Ewa Mikina, „Słów brak. Teksty z lat 1991–2012”, opr. Marysia Lewandowska, Jakub Gawkowski, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Miejska Arsenal, Łódź–Poznań 2023

Tytuł

„Zawieszona komunikacja” lub postkomunizm i ponowoczesność w tekstach Ewy Mikiny Wokół antologii „Słów brak”

Autor

Arkadiusz Półtorak

Źródło

MIEJSCE 10/2024

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/zawieszona-komunikacja-lub-postkomunizm-i-ponowoczesnosc-w-tekstach-ewy-mikiny/>

Antologia *Słów brak* pod redakcją Marysi Lewandowskiej i Kuby Gawkowskiego zbiera teksty krytyczne i publicystyczne Ewy Mikiny – wpływowej komentatorki życia artystycznego w Polsce,

tłumaczki i kuratorki, której działalność przypadła na okres transformacji ustrojowej. Mikina, zaangażowana w analizę relacji między sztuką a rzeczywistością społeczną, miała istotny wpływ na kształtowanie refleksji teoretycznej w środowisku artystycznym lat 90. Jej teksty nie tylko dokumentowały przemiany sztuki oraz relacji w jej polu, lecz także wpisywały je w szerszy kontekst debaty publicznej w Polsce, w której raz za razem dawało znać o sobie napięcie między neoliberalnymi mechanizmami gospodarczo-społecznymi a dążeniami do większej równości i demokratyzacji. Podczas gdy wolnorynkowe reformy prowadziły do prywatyzacji, deregulacji i wzrostu nierówności społecznych, w przestrzeni publicznej i artystycznej trwały próby poszerzenia sfery wolności, partycypacji i krytycznego namysłu nad nowym porządkiem. Niestety, wiele z tych prób spaliło na panewce, co Mikina komentowała na bieżąco z rosnącym poczuciem zawodu. Dlatego w historię relacji pomiędzy sztuką i transformacyjnym społeczeństwem można bez trudu wgryźć się poprzez lekturę zgromadzonych w tomie tekstów, a to czyni publikację szczególnie istotną w kontekście współczesnych rewizji okresu transformacji.

Moment, w którym przypomina się Mikinę jako jedną z czołowych postaci w polskiej krytyce artystycznej okresu transformacji, jest znaczący. Coraz liczniejsze przewartościowania kultury tamtego czasu obejmują zarówno prace artystyczne czy wystawy, jak i publikacje badawcze. W tym gąszczu warto wyróżnić m.in. wystawę Jakuba Banasiaka *Ruchy tektoniczne* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2022) i jego książkę *Proteuszowe czasy* (2020), a także „studium prasoznawcze” skupione wokół recepcji twórczości Zbigniewa Libery, jakie wydano w 2019 roku w CSW Zamek Ujazdowski¹. W tym ostatnim ukazał się zresztą artykuł Mikiny poświęcony wystawie *Antycjała*, a także tekst Doroty Monkiewicz, w którym autorka przypominała zarówno inspiratorską rolę Mikiny jako tłumaczki, jak i jej odznaczające się rozeznanie w problemach sztuki i kultury wizualnej na Zachodzie. Bohaterkę antologii *Słów brak* Monkiewicz przypominała także w ramach seminariów organizowanych przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki AICA, przypisując jej kluczową rolę w kształtowaniu świadomości teoretycznej wśród osób trudniących się krytyką sztuki w dobie transformacji². Nakładem Sekcji Polskiej AICA ukazała się ponadto antologia, w której zamieszczono anglojęzyczny przekład tekstu Mikiny pt. *O niszczonych* – głos protestu przeciwko konserwatywnym reakcjom na polską sztukę krytyczną i ograniczaniu przestrzeni dyskusji o takiej sztuce³.

Niestety, wspomniane przykłady nie zadają kłamu stawianej przez redaktorów antologii *Słów brak* tezie o „zapomnieniu” Mikiny⁴. Jeżeli bowiem przypomina się dzisiaj jej dorobek, to właśnie w kontekście czasu, kiedy sztuka krytyczna święciła największe sukcesy i wzbudzała największe kontrowersje, a zatem przełomu XX i XXI wieku. Nie widać jednak, by badacze starali się dzisiaj myśleć o problemach naszego czasu w dialogu z Mikiną. Jej teksty nie zapładniają wyobraźni współczesnych piszących, choć zgadzam się z Lewandowską i Gawkowskim, że mogłyby – choćby z uwagi na polityczną wrażliwość autorki.

Dlaczego pomimo zasług Mikina nie przetrwała w pamięci międzypokoleniowej? Pierwszy powód jest prozaiczny, a dziś częściowo już rozwiązany dzięki antologii – niedostępność źródeł. Wydania „Magazynu Sztuki”, na którego łamach regularnie publikowała, są stosunkowo słabo dostępne;

w antykwariatach i na Allegro można znaleźć tylko wybrane wydania, a nawet specjalistyczne biblioteki dysponują wybrakowanymi zbiorami. Drugi, poważniejszy powód nieobecności Mikiny wiąże się z językiem samej autorki. Mikina stroniła co prawda od suchego akademizmu, co pod pewnymi względami ułatwia lekturę jej tekstów. Zarazem nie uciekała od metafor, aluzji i skrótów myślowych, które dzisiaj niekiedy trudno zrozumieć, szczególnie czytelniczce lub czytelnikowi, którzy z racji wieku – podobnie jak ja – nie uczestniczyli w opisywanych przez krytyczkę wydarzeniach. Przedzierając się przez antologię jej tekstów, sam musiałem momentami wkładać sporo pracy w zrozumienie sytuacyjnego kontekstu niektórych wypowiedzi, a także kodu, przy użyciu którego Mikina porozumiewała się ze swoimi czytelnikami. Można w tym dostrzec pewien paradoks – autorka protestowała bowiem przeciwko „grypserze”. Zależało jej na tym, by artykułować myśli możliwie jasno. Nie znosiła kluczenia i niedomówień. Woląła stawiać mocne tezy i, ewentualnie, tonować je później (nawet w ramach jednego tekstu – jak w otwierającym antologię eseju *Przestrzeń publiczna*, którego pierwszy fragment, napisany najwcześniej, staje się na dalszych stronach przedmiotem dystansującego autokomentarza). Komunikatywność okazuje się względna również tam, gdzie uchodzi za wartość najwyższą. By osiągać zrozumiałość, mówienie i pisanie wprost musi przecież polegać – podobnie jak mowa ezopowa – na pewnej wspólnocie komunikacji, a żadna wspólnota nie jest uniwersalna ani wieczna.

W niniejszym szkicu chciałbym przyjrzeć się pisarstwu Mikiny, za punkt wyjścia przyjmując polityczne motywacje mówienia/pisania-wprost w tej szczególnej „wspólnocie” – czy może, ściślej rzecz biorąc, formującej pewne pole zbiorowości – jaką stanowiło polskie środowisko artystyczne w dobie transformacji ustrojowej. Jako krytyczka Mikina przyjmowała rolę parezjastki, a więc – by przywołać definicję Michela Foucault – kogoś, kogo wyróżnia „wolna odwaga, dzięki której ktoś wiąże się z samym sobą w akcie mówienia prawdy. Albo etyka prawdo-mówności, w jej wymiarze związanym z ryzykiem i wolnością”⁵. Tego rodzaju postawa w czasie transformacji miała szczególną wartość nie tylko dlatego, że skończył się właśnie czas PRL-owskich represji, ale także – jeśli nie przede wszystkim – dlatego, że nowa klasa polityczna niechętnie przyjmowała krytykę swoich własnych poczynań. Sztuka reagowała na ten problem, odnosząc się do problemów aborcji, religijności czy homoseksualności. Mikina wspierała zaś konsekwentnie artystów poruszających takie tematy. Dość często wypowiadała się jednak krytycznie także na temat ich sztuki i „mówiła prawdę” na przekór ich postawom, wytykając im na przykład unikanie odpowiedzialności za prowokacyjne działania lub narzekając na markowanie politycznego oporu. Jak na prawdziwą parezjastkę przystało, Mikina zwracała się ustawicznie przeciwko władzy. Nie zawsze była to jednak władza spersonifikowana, a bardzo często raczej rozumiana po foucaultowsku wiedza-władza. Co za tym idzie, ofiarą krytycznego ostrza Mikiny padali nie tylko władcy, ale również ci, którzy dawali się formatować zbyt łatwo – choćby i nieświadomie – urządzeniom wiedzy-władzy.

Znamienne są słowa wieńczące wspomniany już tekst Mikiny *O niszczonych*, w których autorka komentowała powtarzające się zarzuty o obrazę uczuć religijnych w sztuce współczesnej, a także płonne jej zdaniem protesty przeciwko penalizacji wypowiedzi artystycznych:

Bardziej jeszcze od analiz potrzebne byłyby strategie działania, pola manewru... Jedno mnie niepokoi (to jedno to jest wiele): bezradność niszczonych, nasze święte oburzenie, stawianie się w sytuacji ofiary, ciągle składanie podpisów, łzy w oczach Doroty Nieznalskiej.

Do jasnej cholery!

Militarna retoryka Mikiny – widoczna w uwagach o potrzebie „strategii” i „pól manewru” – może wzbudzać podejrzenia o zapalczywość czy wąski dogmatyzm. Autorce nie przyświecała jednak prosta chęć unieważnienia racji drugiej strony. Chodziło jej bowiem nie tyle o rację, co o możliwość swobodnej artykulacji różnorodnych postaw. W języku autorki „strategie” wywodziły się nie tyle z pola bitewnego, co z pola gry, pojmowanej jako figura publicznej debaty. Mikinie zależało raczej na wymianie argumentów niż wymianie ciosów. Jak zauważała, prowadzenie takiej gry w Polsce czasu transformacji okazywało się jednak mozolne, a nawet niemożliwe – z jednej strony dlatego, że katoliccy fundamentalisci zyskiwali wówczas coraz szersze wpływy w ośrodkach władzy, ale z drugiej strony także dlatego, że środowiska opozycyjne wchodziły przy tym w coraz głębszą defensywę. Z coraz większym trudem przychodziła im zatem obrona własnych wartości.

Problem ograniczania wolności wypowiedzi był bardzo istotny dla Mikiny od początku lat 90. i nie bez powodu to właśnie jemu poświęcony jest w dużej mierze pierwszy rozdział antologii *Słów brak*, podzielonej dogodnie na sekcje tematyczne. Jak wspomniałem, otwiera dwudzielny tekst *Przestrzeń publiczna* z 1995 roku, poświęcony pracy *Termofory* (1994) Roberta Rumasa (zniszczonej przez odbiorców instalacji, na którą składały się figury Chrystusa i Matki Boskiej uwięzione w foliowych, wypełnionych wodą workach, ustawione na ulicy w centrum Gdańska). W pierwszej części tekstu Mikina w charakterystyczny sposób gromi artystę za to, że nie przemyślał konsekwencji ustawienia swej pracy w przestrzeni miejskiej. Druga część tekstu stanowi natomiast swoisty komentarz do pierwszej, powstały po rozmowie z artystą i wyjaśnieniu przez niego okoliczności zniszczenia pracy. W komentarzu tym Mikina zmienia przyjęty początkowo wektor argumentacji. W ostateczności *Termofory* – i cały Projekt Wyspa, w ramach którego Rumas zrealizował swoją pracę – Mikina docenia za wspięcie się ponad modernistyczne klisze w myśleniu o sztuce, a także społeczną wyobraźnię kuratorów, która zdaniem krytyczki przekraczała zbiorową świadomość polskiego społeczeństwa w połowie lat 90.:

Gdański Projekt Wyspa jest pierwszą w naszym kraju ważną próbą innego niż dotychczas sposobu myślenia artystycznego. Zamiast charakterystycznej dla awangard poetyki transgresywnej i alternatywnej artyści Wyspy proponują otwartą dyskusję nad problemami miasta, które jednakowo dotyczą nas wszystkich. Uwrażliwienie na historię miejsca i jego przyszłość, przeciwstawienie się gentryfikacji i sprywatyzowaniu przestrzeni, która jest w tej chwili zdegradowana, a po jej kapitalizacji zmieni się w martwą. Chęć stworzenia forum publicznego przy mądrym wystrzeganiu się dogmatycznego programu – wszystko to zasługuje na namysł nad dalszymi sposobami działania. Nie jest przecież wyłącznie pytaniem o to, jaka sztuka. To także pytanie o to, jaka może być formuła przyszłego bycia w mieście i o miejsce sztuki w nim (SB 29).

Warto zwrócić uwagę, że w tekście z 1995 roku pojawia się gentryfikacja – a zatem na długo zanim zaczęło się w Polsce na ten temat dyskutować w mediach. Autorka zaznacza przy tym wyraźnie postawę krytyczną wobec kapitalizmu, co w perspektywie połowy lat 90. można wręcz uznać za tabu. Mikina formułowała w krytyce artystycznej problemy bliskie rzeczywistości politycznej tamtego czasu, wyprzedzając poglądy większości osób we własnym środowisku. Nie oglądała się przy tym na konwenanse i formowała swoje przekonania w żywy sposób, reagując na nadchodzące okoliczności. Notabene, charakterystycznym zwyczajem Mikiny było zamieszczanie w tekstach uwag o jej bieżących lekturach, anegdotach z życia codziennego oraz rozmowach, które prowadziła z artystami (choćby telefonicznych). Jak mi nie mam, miały one uzmysławiać czytelnikom, że autorka nie pisze z perspektywy bezpiecznego dystansu i dzieli się swoim rozumieniem danej sprawy na bieżąco – trwając w procesie poznania.

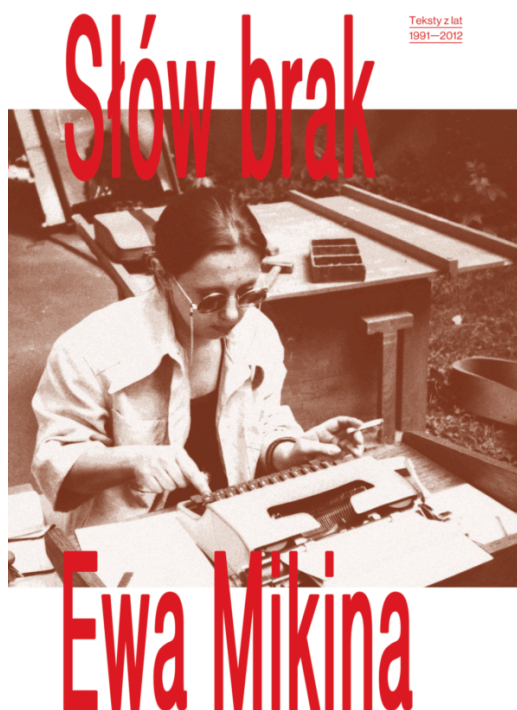
W cytowanych powyżej tekstach wychodzą na jaw dwa wymiary parezji, które przenikają całe piśarstwo Ewy Mikiny. Z jednej strony, autorka brała w obronę pokrzywdzonych przez akty cenzury, niesprawiedliwie procesy sądowe itp. (co świetnie dokumentują teksty zebrane w dziale *Przestrzeń publiczna*). Z drugiej strony, ostrze krytyki kierowała w stronę tych, którzy nawet w dobrej wierze za bardzo zginali kark lub byli zbyt roztargnieni, by zauważyć własny konformizm. Szczególnie wyraziste przykłady takiej krytyki Lewandowska i Gawkowski zebrali w sekcjach zatytułowanych *PRL-u nie było* i *Mitologie galerii*, do których jeszcze powrócę.

W tym kontekście warto jednak zwrócić uwagę także na rozsiane w całym tomie uwagi Mikiny o „zawieszonej komunikacji”, a więc trudności w jasnym artykułowaniu kulturowego doświadczenia, które jej zdaniem narosły pośród Polaków – i to nie tylko artystów – w miarę adaptacji do warunków życia w represyjnym państwie. Zarówno w odgórnych aktach cenzury, jak i w rozpowszechnionej we wszystkich warstwach społeczeństwa kulturze niedopowiedzenia Mikina widziała poważne przeszkody na drodze demokratyzacji kultury i politycznych rytuałów w Polsce. Oba zjawiska przyczyniały się bowiem jej zdaniem do zaniku sfery publicznej, którą rozumiała jako przestrzeń ciągłego odnawiania znaczeń, reagowania na cudze stanowiska i zajmowania głosu – a więc pojmowanej w charakterystyczny sposób gry. Z perspektywy autorki zanik ten był problemem chronicznym dla polskiego społeczeństwa, na którego obyczajach zaważyła długotrwała nieciągłość funkcjonowania instytucji państwowych, a w perspektywie ostatnich trzech dekad XX wieku – faktyczna prywatyzacja kultury jako przestrzeni, która, choć podlegała cenzurze, oferowała PRL-owskiej władzy również narzędzia „miękkiej” neutralizacji oporu. Partyjna nomenklatura nie dopuszczała frontalnej krytyki. Przemykała jednak oko na krytykę zawoalowaną i oferowała rozmaite „wentyle bezpieczeństwa”, z czego skwapliwie korzystali neoawangardziści w latach 70. W ich twórczości dominowała więc aluzyjna „niedomowa”, mowa ezopowa i „grypsera” – gatunki wypowiedzi, które według Mikiny pozostawały obarczone ryzykiem konformizmu, a nawet okaleczały język społecznej komunikacji:

Język poddawany okaleczaniu zamienia się w więzienną grypszę. Kiedy niewiele albo nic nie można mówić, jest to konieczne dla zachowania minimalnej i, zdawałoby się, podstawowej wymiany zdań. Sytuacja mści się, kiedy się okazuje, że zdania wypowiedziane szyframi

ograniczają zakres pojęć, jakimi jesteśmy w stanie operować, by osiągnąć poziom aluzji i porozumiewawczego grypsu/grepsu (SB 71).

Uwagi Mikiny dotyczące kultury lat 70. oraz kolejnej dekady wydają się bliskie diagnozom, które w trakcie karnawału Solidarności stawiała Jadwiga Staniszkis, analizując zarówno zachowanie związkowców, jak i partyjnej nomenklatury oraz rządu. W słynnej publikacji *Samoograniczająca się rewolucja* socjolożka bezwzględnie oceniała obie strony, przypisując obu nawyki komunikacyjne niszczące dla debaty publicznej, a narosłe w wyniku politycznej bierności. Zdaniem Staniszkis ich zachowania charakteryzowała „polityczna praktyka oceny stanowisk na podstawie kontekstu raczej niż znaczenia (przy argumentacji typu: »opinia jest właściwa, lecz formułowana z niewłaściwej pozycji« lub »właściwe, lecz przedwczesne«)”⁶. Taki stan rzeczy, „dobrowolne ograniczanie własnej kompetencji semantycznej”, uważała natomiast za przejaw „przystosowania się przez regres – tendencji charakterystycznej dla ludzi żyjących w systemie totalitarnym i posttotalitarnym”⁷. W tekstach Mikiny o niedomowie w PRL-u można dosłyszeć dość często echa podobnych diagnoz. Co ciekawe, pozostają one słyszalne również w tekstach pozornie niepowiązanych z tematyką PRL-owską, jak *O Londynie* – eseju z 2011 roku, w którym autorka wskazuje na transgeneracyjną trwałość zawieszanej komunikacji. Tekst poświęcony jest sprawcom gwałtownych zamieszek w stolicy Wielkiej Brytanii – nastolatkom z nizin społecznych, za którymi Mikina ujmowała się, wiedzona klasową, pełną empatii wrażliwością; jak gdyby w tle autorka szkicowała jednocześnie obraz polskiej młodzieży z rodzin postrobotniczych i niższej klasy średniej. Młodzieży, która zdaje się biernie akceptować swoje wykluczenie i z łatwością ulega sile teorii spiskowych i propagandowej szczujni; której przedstawiciele „wyją” nocami z puszkami piwa i „nic nie artykułują, na chwilę tylko zagarniają śpiący świat dla siebie” (SB 50). Jak sugeruje Mikina między wierszami, niezdolność artykulacji gniewu dziedziczona przez kolejne pokolenia doprowadziła do sytuacji, w której coraz trudniejsze stało się nie tylko stawianie oporu wykluczeniom i niesprawiedliwości, ale nawet właściwe zrozumienie własnej pozycji społecznej.



Ewa Mikina, *Słów brak. Teksty z lat 1991–2012*, opr. Marysia Lewandowska, Jakub Gawkowski, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Miejska Arsenal, Łódź–Poznań 2023

Innym, obok Staniszkis, punktem odniesienia, który przydaje się w lekturze tekstów Mikiny, są prace Piotra Piotrowskiego. Choć Mikinę łączyły osobiste więzi z niektórymi artystami, których ten krytykował w (hiper)krytycznym eseju o neoawangardzie lat 70., czyli *Dekadzie* – na przykład z Andrzejem Paruzem – jej całociowa ocena czasu gierkowskiego zgadzała się całkiem ściśle z tym, co pisał poznański historyk sztuki⁸. Widać to w szczególności w dwóch tekstach opublikowanych na przestrzeni szesnastu lat, *O mitologiach galerii* (1996) oraz *Józef Robakowski i lata 70. XX wieku* (2012), krążących wokół tej samej myśli, która unosiła argumentację Piotrowskiego z *Dekady*: związani z neoawangardą twórcy i organizatorzy życia artystycznego przeceniali w omawianym dziesięcioleciu swoją niezależność. Warto odnotować również zbieżność pomiędzy charakterystyką gierkowszczyzny u Mikiny z obrazem tego czasu, jaki Piotrowski odmalował w tekście *Postmodernizm i posttotalitaryzm* z 1994 roku, przypisując większości neoawangardzistów „pseudo-” lub „a-krytycyzm”, a sam system polityczny PRL charakteryzując jako posttotalitarny w znaczeniu przypisanym temu słowu przez Vaclava Havla (czyli totalitaryzm zrytualizowany i zinternalizowany przez szeregowych członków zdominowanego społeczeństwa, a tym samym – pozornie przynajmniej – „zmiękczonej”)⁹. W sposób pokrewny Mikinie autor przekonywał, że „gra, jaką prowadził artysta w posttotalitarnym społeczeństwie nie była [...] wyjątkiem, lecz regułą określającą system sprawowania władzy”, albowiem „konformizm, przejawiający się w a-krytyczności sztuki postmodernistycznej czy w jej pseudokrytyczności, stanowi [...], mówiąc słowami Michela Foucaulta, podstawę funkcjonowania mikrofizyki władzy w kulturze artystycznej”¹⁰.

Sekcja *PRL-u nie było* zbiera teksty Mikiny, w których szczególnie łatwo natrafić na uwagi bliskie przywołanej diagnozie Piotrowskiego. W eseju, z którego redaktorzy zaczerpnęli tytuł rozdziału, autorka pisała, że fasadowość życia publicznego w PRL-u „uniemożliwiała dokonywanie analizy i nie

sprzyjała zajmowaniu postaw krytycznych” (SB 145). Z kolei w tekście *Józef Robakowski i lata 70. XX wieku* przekonywała, że sztuka tamtego czasu „chcąc nie chcąc wobec nieistnienia jakiegokolwiek przestrzeni publicznej ulegała prywatyzacji, życie ulegało radykalnej prywatyzacji” (SB 154). Warto zauważyć jednak, że w przeciwieństwie do Piotrowskiego autorka nie utożsamiała polskiej neoawangardy lat 70. ze sztuką postmodernistyczną. Rozkwit postmodernizmu w Polsce przypadał jej zdaniem na lata 80. Niekiedy dostrzegała też jego oznaki w dwóch późniejszych dekadach, na które przypadał renesans jej własnego pisarstwa. Sama reprezentowała przy tym postawę bliską szczególnemu nurtowi kultury postmodernistycznej, którą Hal Foster – a w ślad za nim również Piotrowski, lecz w innym niż cytowany tekst – określił jako „postmodernizm oporu”¹¹. Warto w tym miejscu podkreślić, że Mikina tłumaczyła pisma amerykańskiego autora, a za ogromną szkodę uważam fakt, że w antologii *Słów brak* zabrakło miejsca na przedruk jej rozmaitych przekładów, które składają się na szczególną konstelację. Jej odkrywanie postmodernizmu przypadało na czasy przełomu i w jego odkrywaniu była przewodniczką dla innych, proponując od razu ścieżkę szczególną, indywidualną. W porównaniu z przekładami, które ukazywały się w pismach teoretyczno-literackich, jej wybory były zdecydowanie bardziej publicystyczne.

Odnosząc przywiązanie Mikiny do pluralizmu i jej „niechęć do wielkich narracji”, w książce *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993* Jakub Banasiak ukazał krytykę jako jedną z najbardziej reprezentatywnych postaci dla polskiego postmodernizmu¹². O ile nie mogę polemizować z jej wpływem, sam nie określiłbym jej jednak jako reprezentatywnej – zwłaszcza jeśli postmodernizm postrzegałbym, tak jak robi Banasiak, przez pryzmat indywidualizmu i niechęci do politycznego zaangażowania¹³. Owszem, z postmodernizmu/poststrukturalizmu zachodniego Ewa Mikina czerpała pełnymi garściami. Tłumaczyła autorów istotnych dla formacji. Cytowała ich teksty. Zapożyczała też „mimoходом” obiegowe kategorie organizujące myślenie akolitów „October” (np. wspomnianego Fostera), a także poststrukturalistycznych filozofów, których pisma szczególnie chętnie cytowali w tamtym czasie polscy literaturo- i kulturoznawcy. Ich chwytliwe *catchphrases* zręcznie „przerabiała” jednak na swoją modłę. Dobrym przykładem jest choćby sposób, w jaki wykorzystywała wspomnianą już metaforę gry. Figura ta pojawiała się m.in. we wpływowych tekstach Barthesa – już w latach 60. XX wieku – czy, kilkanaście lat później, u Lyotarda. U pierwszego odsyłała przede wszystkim do intertekstualnej gry czytelnika z tekstem (wzmacniającej pozycję tego, kto czyta/interpretuje, względem autora)¹⁴. U drugiego oznaczała z kolei proces społecznej legitymizacji praktyk w sferze publicznej po kryzysie wielkich narracji. Kontynuatorzy obu myślicieli w polskiej humanistyce z przełomu wieków wyzyskiwali wszystkie te znaczenia, często przypisując jednak nadmierne znaczenie delegitymizacji, o której mowa w lyotardowskiej *Kondycji ponowoczesnej* – i sugerując niejako, że postmodernistyczna gra implikuje autoreferencyjne ślizganie się po powierzchni znaczeń. Piszząc o artystycznych, społecznych i kulturowych grach, Mikina podążała w innym kierunku. Prowadzenie gry implikowało w jej tekstach sprawczość, odpowiedzialność, wrażliwość na kontekst. Jedynie prowadząc grę, można zachować przyczepność! Taką myśl można wywieść na przykład z cytowanego powyżej tekstu *O niszczonych* (2006), jednej z najbardziej gorzkich – i, moim zdaniem, najbardziej reprezentatywnych – wypowiedzi Mikiny z pierwszej dekady XXI wieku.

Weryfikując sąd Banasiaka o paradygmatycznym postmodernizmie Mikiny, warto zrekonstruować sposób, w jaki sama autorka posługiwała się tym terminem. Z jednej strony, zawsze widać w nim dialog z tym, co podpowiadał akurat dyskurs; znaczenie fluktuuje wraz ze zmianami w debacie. Z drugiej strony, trudno nie zauważyć, że pisała w sposób świadomy, autorefleksyjny, i niekoniecznie pozycjonując się wśród postmodernistycznych misjonarzy. W jednym z najwcześniejszych tekstów opublikowanych w tomie *Słów brak*, tekście z katalogu wystawy *Co słyszać*, Mikina komentowała pokazywaną tam sztukę – w tym, w dużej mierze, malarstwo dzikich – jako postmodernizm. Znamienne, że wobec tego materiału przyjęła jednocześnie perspektywę krytyczną, która będzie towarzyszyć jej w kolejnych latach¹⁵. W tekście późniejszym o prawie dwie dekady, do „malarstwa postmodernistycznego interwału” odniosła się w sposób niemal lekceważący. Co jednak najistotniejsze, w momentach, gdy chodzi właśnie o to malarstwo, termin używany jest bez dodatkowych kwalifikacji i warunkowości. W tekście osnutym wokół twórczości Jarosława Kozłowskiego z 2010 roku pojawia się dodatkowo dygresyjne odwołanie do „architektury mówiącej” z drugiej połowy lat 80. jako emblematycznym przykładzie postmodernizmu. Tu również czuć ton lekceważący – jak dekretuje Mikina, „postmodernizm był tylko trendem estetycznym rewitalizującym »obraz z figurami« oraz *architecture parlante*”¹⁶. Lekceważenie wynika natomiast z faktu, że autorka stawia sobie za cel weryfikację, na ile „postmodernistyczna” sztuka czy architektura odpowiadała na wyzwanie ponowoczesności, pojętej tyle jako historyczna epoka, co i sprzężona z nią formacja społeczno-kulturowa (wyróżniająca się tyleż zanikiem tzw. wielkich narracji, co dominacją rynku, deindustrializacją i wszędobyłskim oddziaływaniem rozproszonej władzy-wiedzy). W negocjowaniu relacji pomiędzy „postmodernizmem” i „ponowoczesnością” widać u Mikiny przywiązanie do języka filozofii – i to on brał zazwyczaj górę w momentach, gdy autorka wahała się co do właściwych definicji pierwszego z tych dwóch terminów.

W tekstach, które Mikina pisała w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku, napięcie pomiędzy dwoma wspomnianymi terminami jest szczególnie dobrze wyczuwalne – autorka wyraźnie unikała w nich stawiania znaku równości pomiędzy ponowoczesnością i postmodernizmem. Nie było tak wprawdzie zawsze. Relacje pomiędzy nimi są bardziej powikłane w tekstach z lat 90., a jednak można było zaobserwować w nich – zwłaszcza w artykułach z drugiej połowy dekady – próby doprecyzowywania używanego wokabularium. Mikinie towarzyszył przy okazji charakterystyczny sceptycyzm wobec przyjmowania kultury określanej jako postmodernistyczna za wiarygodne odzwierciedlenie egzystencjalnej „kondycji” człowieka na przełomie wieków czy nawet panujących wówczas stosunków produkcji (zarówno w Polsce, jak i w państwach dawnego „Zachodu”). W rozmowie z 1994 roku Mikina pytała Marysię Lewandowską, co sądzi o „postmodernistycznym zaniku sensu”, stosując termin „postmodernizm” jako synonim „ponowoczesności”. W recenzji o dwa lata późniejszej konfrontowała jednak diagnozy dotyczące postmoderny z refleksją o tym, czy twórczość uznanej niemieckiej artystki – Rosemarie Trockel – rzeczywiście wpisywała się w ramy „postmodernizmu” tak dobrze, jak chcieliby tego zachodni krytycy¹⁷. W eseju z tego samego roku zawartym w tomie *Pamięć – miejsce – obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, Mikina postmodernizm kontrastowała z antymodernizmem, dając jednocześnie wykładnię pożądaną wizji kultury postmodernistycznej (jako krytycznej odpowiedzi na zmierzch oświecenia)¹⁸. W tekstach

Mikiny z 1999 (*Facet na dywanie*) i 2000 roku (*Obrazy polityczne*) oba terminy występują często w pobliżu; widać jednak, że autorka jest bardziej skora używać terminu „postmodernizm”, gdy mowa o kapitalizmie. „Ponowoczesność” rozumie za to szerzej, znów w idiomie filozoficznym – i nie bez krytycznej autorefleksji.

Powyższe ćwiczenie z analizy dyskursu może wydawać się przyczynkarskim przedsięwzięciem, biorąc pod uwagę rozpiętość znaczeń terminu „postmodernizm”. Występujące w tekstach niespójności mogą być ponadto powiązane z redakcją tekstów. Pomimo tych niebezpieczeństw dostrzegam wyraźną tendencję – jeżeli można nazwać Mikinę postmodernistką, niewątpliwie reprezentowała szczególny wariant omawianej formacji. Znaczenie tej politycznej – krytycznej – tendencji jest wyraźne, kiedy porówna się sposób stosowania omawianych terminów przez Mikinę z obyczajami innych autorów z epoki. Jej zastosowanie pojęcia „postmodernizm” wobec malarstwa dzikich nie mogło co prawda dziwić na przełomie lat 80. i 90. – było bowiem powszechnym zwyczajem. Cokolwiek nietypowe okazuje się jednak jej trwanie przy tym rozumieniu terminu w wieku XXI, kiedy wielu krytyków i badaczy proponowało już postmodernistyczne ujęcie polskiej sztuki krytycznej, „dzikich” puszczając jakoby w niepamięć. Warto spostrzec przy tym, że zasłona niepamięci spowiła także trwającą aż do końca lat 90. dyskusję o tym, czy – oraz w jakim stopniu – Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera i inni artyści krytyczni przywracali elementy tradycji modernistycznej (jawiącej się wtedy już jako tradycja, czyli przeszłość). W tej ostatniej debacie Mikina zajęła stanowisko raz, za to w zdecydowany sposób – w tekście wokół wystawy *Antyciała*, który niestety nie znalazł się w antologii Lewandowskiej i Gawkowskiego. Odnosząc się do wypowiedzi Andrzeja Osęki i Doroty Jareckiej, którzy zarzucali artystom krytycznym puste nowatorstwo, Mikina pisała:

Paradoks polega na tym, że Oburzeni, atakując artystów za dawno wyczerpany „syndrom modernistyczny”, sami tę poetykę utrwalają. [...] Zamiast rozmawiać i prowadzić spory, powtarza się bzdury¹⁹.

Jak widać, z biegiem lat 90. Mikina traciła chęć na prowadzenie żywiołowych dyskusji o przynależności tych czy innych praktyk twórczych do konkretnej formacji estetycznej. W innym punkcie cytowanego tekstu narzekała na niewychodzenie kolegów i koleżanek po fachu „poza czysto artystyczną modernistyczną tromtadrację” i niedotykanie „spraw szerszych, kulturowych”. W dyskursie krytyki artystycznej roztkliwianie się nad różnicami pomiędzy modernizmem i postmodernizmem stanowiło bowiem z jej perspektywy formę dyskusji „zastępczej” – fałszującej, a nawet przesłaniającej związki sztuki z innymi praktykami społecznymi – w którą nie chciała się angażować. Z pewnością chętniej uczestniczyłaby w niej, gdyby inni uczestnicy byli bardziej skorzy do traktowania „modernizmu” i „postmodernizmu” jako szerszych kulturowych formacji, a nie tylko formacji estetycznych. Napięcia i związki pomiędzy nimi można było jednak ukazywać i tłumaczyć w zupełnie inny sposób. Sama Mikina robiła to choćby wtedy, gdy wskazywała na pokrewieństwo powojennego (neo)modernizmu w Polsce oraz praktyk późniejszych – wynikające z utrzymujących się trudności w artykulacji kulturowego doświadczenia – oraz ich socjokulturowe źródła: przemoc i nieudane rewolucje postępujące w ślad za wojenną traumą. Krytyczka nie traciła z oczu swoistości

polskiej kultury i życia społecznego, rozmyślając jednocześnie o sprawach kluczowych dla globalnej polityki.

Za punkt wyjścia dla współczesnej lektury Mikiny z pewnością warto przyjąć trzeźwą uwagę autorki, że „koniec PRL zbiega się w naszej świadomości z odkrywaniem postmodernizmu”, a zatem „polska ponowoczesność ma oblicze postkomunistyczne i odwrotnie” (SB 251). Jej dorobek można przy tym bez trudu włączyć w dialog z autorami, którzy współcześnie odkrywają wschodnioeuropejskie odmiany postmodernizmu czy poststrukturalizmu w odświeżający sposób, zadając kłam rozpowszechnionemu przez lata mniemaniu o ich wtórności. Uwagi Mikiny o „niedomowie” zasługują na ponowną lekturę na przykład w świetle diagnoz filozofa polityki Sergeia Prozorova, którego zdaniem doświadczenie zawieszanej komunikacji w Europie Środkowo-Wschodniej pod koniec XX wieku antycypowało współczesne zmagania z postprawdą w skali globalnej, a przy tym spowodowało oryginalne reakcje krytyczne, czerpiące w twórczy sposób z zachodniej krytyki oświecenia²⁰. Filozof wspomina w tym kontekście m.in. Havlovską koncepcję „życia w prawdzie”, lecz rozumienie debaty publicznej jako gry w twórczości Ewy Mikiny wydaje się równie dobrym przykładem.

Mikinę niewątpliwie warto czytać również w kontekście projektów, których autorzy biorą za cel biorą konfrontację stereotypowych sądów na temat życia politycznego i artystycznego w Polsce czasu transformacji z wnikliwymi badaniami archiwalnymi – uwzględniającymi często ignorowane wcześniej źródła. Sposób, w jaki archiwom przełomu przygląda się dzisiaj Marcin Kościelniak – czy cytowany już Jakub Banasiak – potwierdza intuicje Mikiny dotyczące swoistej symetrii i osobliwych punktów styczności pomiędzy kulturą PRL-owskiej nomenklatury i kulturą opozycyjną, a także konsekwencji ich ignorowania po 1989 roku. Jest jednak w tekstach Mikiny coś, co wykracza poza krytyczny temperament i polemiczną swadę, jakie charakteryzują badania wielu rewizjonistów historii transformacyjnej. Coś, co jest bliższe współczesnej humanistyce afirmatywnej i wiąże się z założeniem, że podstawową funkcję krytyki stanowi ochrona wolności wypowiedzi i stawania się (słowem: życia w zgodzie ze sobą). Kto wie – gdyby Mikina mogła zapoznać się z wydaną dwa lata temu książką *Potencjalności transformacji* Łucji Iwanczewskiej, być może spojrzałaby nawet przychylnym okiem na twórczość artystów, których w znaczący sposób pomijała we własnych tekstach, takich jak malarze z krakowskiej Grupy Ładnie?

Tekst powstał w ramach indywidualnego projektu badawczego finansowanego przez Wydział Polonistyki UJ ze środków Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości UJ

BIBLIOGRAFIA

Banasiak, J., 2020. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa.

Barthes, R., 1968. *L'écriture de l'événement*, „Communications”, nr 12, s. 108-112.

Barthes, R., 1998 (1971). *Od dzieła do tekstu*, tłum. M. P. Markowski, w: „Teksty Drugie”, nr 6, s. 187-195.

Foucault, M., 2018. *Rządzenie sobą i innymi. Wykłady z College de France 1982-1983*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa.

Geržová, J. i in., 2023. *Bridging the Gaps. An Anthology of Art Criticism in Central and Eastern Europe*, Sekcja Polska AICA, Kraków.

Libera, Z., 2019. *Art of Liberation. Studium prasoznawcze 1988–2018. Tom 1: 1988–1997*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.

Mikina, E., 1997. *Co pamiętamy, jak pamiętamy, gdzie mieszkamy*, w: *Pamięć – miejsce – obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin.

Mikina, E., 2023. *Słów brak. Teksty z lat 1991-2012*, red. M. Lewandowska i J. Gawkowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Miejska Arsenał, Łódź – Poznań.

Piotrowski, K., 2003. *Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, materiały z konferencji naukowej pod tym samym tytułem (31 maja 2003), Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko.

Piotrowski, P., 1991. *Dekada. o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Obserwator, Poznań.

Piotrowski, P., 1991. *W kręgu dyskusji postmodernistycznych*, „Artium Quaestiones”, nr V, s. 156-165.

Piotrowski, P., 1994. *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, „Magazyn Sztuki” nr 4, s. 56-73.

Prozorov, S., 2022. *Biopolitics after Truth. Knowledge, Power and Democratic Life*, Edinburgh University Press, Edynburg.

Staniszki, J., 2010 (1984). *Samoograniczająca się rewolucja*, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010 (1984),

1. Zob. J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2020; Z. Libera, *Art of Liberation. Studium prasoznawcze 1988–2018. Tom 1: 1988–1997*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019. ↵
2. *Art Criticism in Central and Eastern Europe after 1989*, webinarium, kanał AICA International w serwisie YouTube, 30 czerwca 2022, dostęp online (1 marca 2025): <https://www.youtube.com/watch?v=6jdDtI8JWHQ> ↵
3. Zob. *Bridging the Gaps. An Anthology of Art Criticism in Central and Eastern Europe*, red. J. Geržová, J. Huth, M. Kaźmierczak, K. Balázs-Miklós, V. Čiháková Noshiro, A. Póltorak i M.

- Ujma (Poland). Sekcja Polska AICA, Kraków 2023. ↵
4. M. Lewandowska, J. Gawkowski, *Czy można zabrać głos*, w: E. Mikina, *Słów brak. Teksty z lat 1991-2012*, antologia pod red. tychże, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Miejska Arsenał, Łódź – Poznań 2023, s. 7. Kolejne odwołania do antologii i wypisy z niej oznaczane będą w tekście litym znakami SB i numerem odpowiedniej strony. ↵
5. M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi. Wykłady z College de France 1982–1983*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2018, s. 85. ↵
6. J. Staniszkis, *Samoograniczająca się rewolucja*, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010 (1984), s. 145. ↵
7. Tamże. ↵
8. Zob. P. Piotrowski, *Dekada. o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Obserwator, Poznań 1991. ↵
9. Tegoż, *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, „Magazyn Sztuki” nr 4, 1994, s. 60–61. ↵
10. Tamże, s. 72. ↵
11. Tegoż, *W kręgu dyskusji postmodernistycznych*, „Artium Quaestiones”, nr V, 1991, s. 159. ↵
12. J. Banasiak, *Proteuszowe czasy*, dz. cyt., s. 527–528. ↵
13. Tamże, s. 526. ↵
14. Zob. R. Barthes, *L'écriture de l'événement*, „Communications”, nr 12, 1968, s. 108-112; tegoż, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M. P. Markowski, w: „Teksty Drugie”, nr 6, 1998 (1971), s. 187-195. ↵
15. Ironiczna w tym kontekście może wydać się obecność Jarosława Modzelewskiego na kuratorowanej przez Mikinę wystawie *Bakunin in Dresden* (Kunstmuseum Düsseldorf 1990, CSW Zamek Ujazdowski 1991) – jednej z najbardziej wpływowych wystaw przełomu lat 80. i 90. w sztuce polskiej. Być może dowodzi to, jak nieprzejednany – w sensie niewrażliwości na osobiste koneksje – był zmysł krytyczny Mikiny. Być może pokazuje jednak napięcie pomiędzy tym, jak Mikina rozumiała powinność krytyczki, a tym, jak postrzegała odpowiedzialność kuratorki, szczególnie w przypadku wystawy, której podtytuł – *Polnische Kunst heute* – sugerował, że stanowiła ona przegląd najbardziej charakterystycznych praktyk dla sztuki danego czasu. O tym, co w „Bakuninie” najbardziej charakterystyczne, obrazowo pisał Kazimierz Piotrowski. „Był to nastrój, z którego zrodził się *Bakunin w Dreźnie* (1990) Ewy Mikiny. Było to zwycięstwo nad porządkiem, nękanym przez Łódź Kaliską, czy Jacka Kryszkowskiego (dokonał m.in. zamachu na Tadeusza Kantora, strzelając do niego z korkowca w Zachęcie). Był to efekt pozytywnej dezintegracji znaczenia w sztuce, jaką kilka dekad wcześniej ugruntowała neoawangarda...” – zob. tegoż, *Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, materiały z konferencji naukowej pod tym samym tytułem (31 maja 2003), Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2003, s. 19. ↵
16. Warto odnotować kontekst, w jakim pojawia się ten cytat. Kozłowski z perspektywy Mikiny jest twórcą „ponowoczesnym”, ale nie „postmodernistycznym” – a rozróżnienie to, jak pokażę dalej, było dla Mikiny znaczące. Notabene, ponieważ w przywołanym eseju pojawiają się nawiązania

do tekstów Piotrowskiego, można odczytać go jako niedosłowną polemikę ze sposobem stosowania drugiego z przywołanych terminów przez autora *Dekady*. ↵

17. Słowa „postmoderna” używam jako synonimu „ponowoczesności”. ↵

18. E. Mikina, *Co pamiętamy, jak pamiętamy, gdzie mieszkamy*, w: *Pamięć – miejsce – obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 36. ↵

19. E. Mikina, *Ciało w punkcie newralgicznym*, w: Z. Libera, *Art of Liberation...*, dz. cyt., s. 85. ↵

20. Zob. S. Prozorov, *Biopolitics after Truth. Knowledge, Power and Democratic Life*, Edinburgh University Press, Edynburg 2022. ↵

Arkadiusz Półtorak

dr Arkadiusz Półtorak – kulturoznawca, kurator i krytyk sztuki, zamieszkały w Krakowie.

Adiunkt w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Prezes Sekcji Polskiej Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA

(2023-2026), a w latach 2022–2023 – sekretarz tej organizacji. Od 2024 członek Rady

Muzeum Sztuki w Łodzi oraz kapituły Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Absolwent podyplomowych studiów kuratorskich w De Appel w Amsterdamie (2018). Autor monografii *Konkretna abstrakcja. Strategie i taktyki afirmatywne w sztuce współczesnej* (IBL PAN, 2020), poświęconej praktykom twórczym i kuratorskim transformującym instytucje po globalnej recesji w pierwszej dekadzie XXI wieku, a także ich antecedencom z poprzedniego stulecia.

ISSN 2956-4158