

LESZEK KARCZEWSKI
Uniwersytet Łódzki

Ekfrazja i *French Theory*

O sztuce współczesnej pisze się specyficznym językiem. I to w każdym języku – choć niniejszy artykuł będzie dotyczył przede wszystkim angielszczyzny jako rzeczywistego narzędzia porozumiewania się w zglobalizowanym świecie sztuki współczesnej. Nie jest to bowiem tekst zanurzony zanadto w historii – najstarszy z przywoływanych faktów miał miejsce w 1966 roku. Ekfrazja zatem pojawia się tu nie jako znak antyku, nie jako figura retoryczna ani nie jako forma genologiczna. Raczej – jako etykieta dość powszechnego doświadczenia, że oto współczesne teksty o sztuce: wypowiedzi artystów, galerijne teksty naścienne, recenzje, przewodniki, wnioski grantowe itd., brzmią cokolwiek poetycko, enigmatycznie, a jednocześnie – podobnie. Ich poetyckość sprawia, że z jednej strony – nie sposób niczego zrozumieć, a z drugiej strony – zdaje się to normą, do której właściwie każdy już przywykł.

W niniejszym tekście podejmę próbę opisu współczesnego tekstu o sztuce, nie tylko od strony językowej. Przede wszystkim zrekonstruuje genezę tej poetyki. Wskażę poszczególne elementy złożonego procesu adaptacji idiomu francuskich poststrukturalistów do angielszczyzny, uwarunkowania amerykańskich interpretatorów, wreszcie pokażę, jak krytyczny dyskurs poświęcony sztuce postmodernistycznej został przejęty przez instytucje sztuki zglobalizowanego świata. Naświetlę także polityczne konsekwencje opisywanego zjawiska.

Angielski Międzynarodowej Sztuki. Poetyka

W 2012 roku Alix Rule, doktorantka socjologii Uniwersytetu Columbia, i David Levine, artysta dzielący pracę między Brooklynem a Berlinem, opublikowali w internetowym magazynie „Tripple Canopy” esej *International Art*

English. On the rise – and the space – of the art-world press release [Angielski Międzynarodowej Sztuki. O narodzinach – i miejscu – informacji prasowej świata sztuki]¹. W artykule, szeroko komentowanym nawet w prasie wysokonakładowej, m.in. w „The Guardian”², stawiali efektowną tezę: umiędzynarodowiony świat sztuki posługuje się unikatowym językiem, którego najczystsza artykulację znaleźć można w przesyłanych cyfrowo informacjach prasowych o wernisażach wystaw, prezentacjach na biennale czy innych projektach artystycznych. Choć są one napisane angielszczyzną, nie jest to język angielski; co więcej – to właśnie dystans od angielszczyzny podlega w nim szczególnej pielęgnacji. Zjawisko nazwali *International Art English* – Angielski Międzynarodowej Sztuki (dalej jako akronim IAE).

Habitat IAE duet Rule i Levine znalazł w serwisie e-flux³. To flagowa instytucja cyfrowego świata sztuki – serwis, który co dzień wysyła trzy powiadomienia o wydarzeniach dotyczących sztuki współczesnej na całym świecie. Choć wysłanie powiadomienia jest płatne, samo wniesienie opłaty jest warunkiem koniecznym, lecz nie wystarczającym: e-flux jest kuratorowany, co uniemożliwia zaistnienie w nim galerii komercyjnych. E-flux ma dwukrotnie więcej odbiorców od najpopularniejszego magazynu sztuki współczesnej „Artforum”. Jak uważają Rule i Levine, każdy „student sztuki w Skopje” używa e-flux z nadzieją, że jego wystawa dysertacyjna spotka się z zainteresowaniem świata sztuki⁴.

W celu zbadania stylistycznych tendencji IAE autorzy wprowadzili wszystkie teksty z 13 lat istnienia serwera listserv e-flux (z lat 1999–2012) do Sketch Engine⁵, programu, który generuje analizy konkordancyjne. Pozwoliło to na zaobserwowanie specyficznych cech IAE. Po pierwsze, nawet

¹ A. Rule, D. Levine, *International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release*, http://canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english [dostęp: 15.01.2015]. Tekst ukazał się w 16. wydaniu „Tripple Canopy” o podtytule *They Were Us*, publikowanym między 17.05.2012 a 30.07.2012. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie wskazano inaczej, L.K.

² <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/27/users-guide-international-art-english> [dostęp: 28.11.2014].

³ <http://www.e-flux.com> [dostęp 28.11.2014].

⁴ Pojęcia „świat sztuki” (*the artworld*) używam w filozoficznym znaczeniu, jakie nadał Arthur Danto, co pozwoliło George’owi Dickiemu sformułować instytucjonalną definicję sztuki. Zob. A. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, vol. 61, issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), s. 571–584, oraz G. Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis*, w: tegoż, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1974, s. 19–52.

⁵ <http://www.sketchengine.co.uk> [dostęp 28.11.2014].

w pobieżnej lekturze tekstu napisanego w IAE zwraca uwagę charakterystyczny leksykon. Powszednie rzeczowniki to „aporia” (*aporia*), „przestrzeń” (*space*), „propozycja” (*proposition*), „napięcie” (*tension*), „autonomia” (*autonomy*), które z kolei są „radykałnie” (*radically*) określane przez przymiotniki w typie „biopolityczny” (*biopolitical*) czy „transwersalny” (*transversal*). Artysta opisany w IAE nie tworzy, lecz przesłuchuje, kwestionuje, koduje, transformuje, podważa, pokrywa, wypiera – choć często nie robi tych rzeczy, lecz ma je na celu lub wydaje się (czy też może wydawać się) robić te rzeczy. Dowodzi tego choćby poniższa informacja prasowa anonsująca wystawę z Kim Beom *Animalia*:

Przez ekspansywną praktykę, która obejmuje rysunek, rzeźbę, wideo i książki artystyczne, Kim kontempluje świat, w którym percepcja podlega radykalnemu zakwestionowaniu. Jego język wizualny jest charakteryzowany przez żart z kamienną twarzą (*deadpan humor*) i absurdystyczne propozycje, które żartobliwie i przewrotnie odwracają oczekiwania. Sugerując, że to, co widzisz, może nie być tym, co widzisz, Kim ujawnia napięcie pomiędzy wewnętrzną psychologią a zewnętrzną realnością i odnosi się do obserwacji i wiedzy jako stanów umysłu⁶.

IAE wyrzuca też językowi angielskiemu brak rzeczowników: wizualne staje się tu wizualnością, globalne – globalnością, potencjalne – potencjalnością, doświadczenie – doświadczalnością (*experciencability*)⁷. Przykładowa notka prasowa anonsująca konferencję *Cultures of the Curatorial* (Kultura Kuratorska) definiuje „kuratorskie” (*the curatorial*) przez enumerację, charakterystycznie unieruchamiającą rzeczywiste czynności. To „formy praktyki, techniki, formatów i estetyk”, pociągające za sobą „aktywności takie jak organizowanie, kompilowanie, wystawianie, prezentowanie, mediowanie, publikowanie, [...] mnogość różnych, nakładających się na siebie i różnorodnie kodowanych zadań i ról”⁸.

⁶ <http://www.redcat.org/exhibition/kim-beom-animalia> [dostęp: 24.11.2014].

⁷ Słowotwórczo niewiarygodna „doświadczalność” (*experciencability*) pojawia się na przykład w takim kontekście: „U Stuarta Brisleya jego ciało oraz jego fizyczne, emocjonalne i społeczne ograniczenia stoją w centrum praktyki. W swoim *œuvre* naciska on, rozciąga i rzuca wyzwanie własnemu ciału, by odsłonić zagadnienia alienacji i społecznej niesprawiedliwości. Wybrane dawne i współczesne prace zogniskują się na rodzaju fizycznej doświadczalności artysty jako kreatora dzieła”. Zob. http://www.thisisexile.com/project_artbrussels_2012.html [dostęp: 18.04.2014].

⁸ <http://www.artandeducation.net/announcement/cultures-of-the-curatorial> [dostęp: 18.04.2014].

Badania frekwencyjne Rule i Levine'a polegały na porównaniu częstości użyć wybranych słów w tekstach pisanych IAE w odniesieniu do korpusu brytyjskiej angielszczyzny (British National Corpus, dalej BNC)⁹. Poszukiwanie „realności” (*reality*) w e-publikacjach e-flux napisanych w IAE daje wynik 313,7 użyć na milion wyrazów; poszukiwanie „realności” w znacząco większym korpusie BNC daje wynik tylko 61,1 użyć na milion. Innymi słowy, „rzeczywistość” gra pięć razy ważniejszą rolę w IAE niżli w brytyjskim angielskim. A już „realne” (*the real*) pojawia się 2148 razy na milion w e-flux, w przeciwieństwie do jedynie 12 razy na milion w BNC: to około 179 razy częściej! IAE cierpi też na nadliberalizm użycia m.in. „negacji” – trzy razy częściej niż w BNC, ale przede wszystkim „dialektyki”. „Dialektyka” pojawia się sześć razy częściej w tekstach e-flux niż w korpusie BNC, to jest aż 9,9 użyć na milion; „dialektyka” jest zatem prawie tak pospolita w IAE jak „światło słoneczne” (*sunlight*) w BNC, dodatkowo ten precyzyjny filozoficzny termin zostaje pozbawiony jakiegokolwiek znaczenia:

Ta fizyczna i egzystencjalna dialektyka, która znajduje się w permanentnym stanie oscylacji pomiędzy wysokością a umyślnym upadkiem, prowadzi nas do zbadania granic równowagi oraz tych przeciwstawnych sił¹⁰.

Rule i Levine zauważają także odrębność słowotwórczą IAE. Prefiksy jak para-, proto-, post- oraz hiper- rozwijają słownik brytyjskiej angielszczyzny w sposób wykładniczy, jednocześnie ją „germanizując”.

Po drugie, według Rule i Levine składnię IAE cechuje zagęszczenie zwrotów przysłówkowych oraz obce językowi angielskiemu wielokrotnie złożone zdania podrzędne (przybierające postać bezwiednej zeugmy). Jak w przykładowej informacji prasowej:

White Flag Projects ma przyjemność przedstawić *Mockup*, jednoosobową wystawę Daniela Lefcourta. *Mockup* to magazyn, scenografia, mauzoleum, targi, diagram, plansza do gry, sklep detaliczny, piktogram, klasa szkolna, wystawa muzealna, model architektoniczny i warsztat twórcy znaków. Jak drewno kompozytowe – materiał, z które zrobione są dzieła – każdy obiekt jest zarazem prawdziwy i trwały, a jednocześnie jest zaledwie namiastką lub substytutem¹¹.

⁹ British National Corpus, BNC, to korpus 100 milionów próbek języka angielskiego, pisanego i mówionego, z różnego rodzaju źródeł. Zob. <http://www.natcorp.ox.ac.uk/corpus/index.xml> [dostęp 28.11.2014].

¹⁰ <http://www.e-flux.com/announcements/a-gravity-weightless-narratives> [dostęp: 25.11.2014].

¹¹ <http://www.e-flux.com/announcements/daniel-lefcourt-at-white-flag> [dostęp: 18.04.2014].

Dodatkowo to, co napisano w IAE, przez samych autorów rzadko określone jest jako artykuł, od czasu do czasu jako esej (który to termin „przynajmniej ma etymologiczne korzenie na właściwym miejscu”, dworują sobie Rule i Levine). Autorzy najczęściej piszą po prostu „teksty”.

Francja po amerykańsku. Geneza

Rule i Levine analizę kończą efektywnym pytaniem: dlaczego, zajmując się sztuką, „kończymy, pisząc w sposób brzmiący jak niezręcznie tłumaczony francuski?”, czyli prokurując „tekst” w IAE – co w świecie sztuki uchodzi za rzecz całkowicie naturalną. I na pytanie o przyczynę sprawczą dają jednoznaczную odpowiedź: źródłem IAE jest magazyn „October”, założony w 1975 roku jako głos sprzeciwu zwolenników filozofii kontynentalnej wobec amerykańskiej tradycji formalistycznej krytyki artystycznej ze szkoły Clementa Greenberga.

Redaktorzy „October”, wśród których należy przede wszystkim wymienić Rosalind Krauss, nisko oceniali współczesną im krytykę, beletrystyczną i metodologicznie niechlujną¹². Poszukiwania rygorystycznych kategorii interpretacyjnych i kryteriów oceny doprowadziły do przekładu tekstów francuskich poststrukturalistów i przedstawienia ich amerykańskiej publiczności na łamach „October”. Ale ta zmiana metodologiczna miała przemożny wpływ nie tylko na analizę, interpretację i wartościowanie sztuki; zmieniła także styl pisania o sztuce (notabene, wielu z współpracowników redakcji było Francuzami, którzy samodzielnie przyswajali angielszczyźnie własne teksty).

Charakterystycznego przykładu na zmianę krytycznego paradygmatu dostarczają teksty samej Krauss, tłumaczki Barthes’a, Baudrillarda i Deleuze’a, widomie zainfekowanej ich myślą i językiem. W eseju *Sculpture in the Expanded Field*¹³ do analizy prac takich artystów lat 60. XX wieku jak Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman¹⁴ Krauss używała elementów teorii gramatyki narracyjnej Algirdasa Juliena Greimasa, dodatkowo w stylizacji prekursorskiej wobec IAE (inflacja specyficznej leksyki i prefiksów oraz składniowa zeugma):

¹² Zob. D. Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to beyond Postmodernism*, CT, Praeger, Westport 2002, zwł. s. 55–70.

¹³ Zob. R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” 1979, vol. 8, s. 30–44.

¹⁴ Wyliczenie Krauss, zob. tamże, s. 41.

To, że rzeźba sama w sobie stała się rodzajem ontologicznego braku, kombinacją wykluczeń, sumą ani-tego z ani-tamtym [*the sum of the neither/nor*], nie oznacza jednak, że same terminy, z których została zbudowana – nie-pejzaż [*not-landscape*] i nie-architektura [*not-architecture*] – nie mają konkretnego zastosowania. Bowiern terminy te wyrażają ściśle opozycję między wybudowanym a nie-wybudowanym, kulturowym a naturalnym, pomiędzy którymi produkcja rzeźbiarskiej sztuki wydaje się zawieszona¹⁵.

Ten krytyczny paradygmat wspierany, a ostatecznie narzucony światu sztuki przez „October”, o czym Rule i Levine już nie piszą, jest elementem szerszego zjawiska, czyli *French Theory*, którą można zdefiniować jako amerykańską redakcję francuskiego poststrukturalizmu. Ma ona ściśle określony moment zerowy. Rozpoczyna ją konferencja *The Language of Criticism and the Sciences of Man* 18–21.10.1966 na John Hopkins University w Baltimore ze słynnym wystąpieniem Jacques’a Derridy, wygłoszonym – co znamienne – po francusku: *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*¹⁶.

Konieczne procesy translacji francuskich oryginałów poststrukturalistycznych tekstów na amerykański angielski musiały pociągnąć za sobą szereg procesów adaptacyjnych. Ewa Domańska podsumowuje je następująco:

Po pierwsze, stanowi o nich selekcja specyficznych aspektów teorii oraz kategorii zgodnych z optyką tłumacza-redaktora, po drugie, podanie tez w formie praktycznego wademekum, pomocnego w rozumieniu otaczającej rzeczywistości, po trzecie, promocja krytycyzmu i potrzeby zmian¹⁷.

Część cech IAE jest zatem spadkiem po języku francuskich poststrukturalistów i niedostatkach talentu tłumaczy. Ten rodowód mają wskazane słownikowe idiosynkrazje IAE. W oczywisty sposób swoją genezę zaznaczają sufiksy *-ion*, *-ty*, *-ality* i *-ization*, kalki wprowadzane zamiast alternatywnej, a rodzimej dla angielszczyzny końcówki *-ness*. Inny import to rodzajniki określone: *the political*, *the space of absence* czy *the recognizable and the repulsive* oraz skłonność do monumentalnych słów w rodzaju wspomnianej „dialektyki”.

¹⁵ Tamże, s. 36–37.

¹⁶ Wystąpienie Derridy przetłumaczono jako *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences* i opublikowano po angielsku w: R. Mackesey, E. Donato, red., *The Structuralist Controversy: The languages of Criticism and the Sciences of Man*, Johns Hopkins Press, Baltimore and London 1972.

¹⁷ Zob. E. Domańska, *Co zrobił z nami Foucault?*, w: E. Domańska, M. Loba, red., *French Theory w Polsce*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2010, s. 68–69.

To także odpowiedź na inflację zdań podrzędnie złożonych czy wskaźników zespolenia *simultaneously*, *while also* lub *always already* (jednocześnie, podczas gdy, już zawsze). Rzecz w tym, że amerykańscy imitatorzy francuskiego poststrukturalizmu naśladowali zarówno zamierzone, jak i nieintencjonalne cechy jego poetyki. O ile Krauss i jej współpracownicy aspirowali do rodzaju analitycznej precyzji w użyciu słów, o tyle kilka stopni pokrewieństwa dalej tych samych słów używano jako stylistycznej sygnatury: w najlepszym razie ekspresyjnie. O ile w filozofii „dialektyka” ma precyzyjne, by nie rzec: scjentyistyczne, znaczenie, o tyle w IAE używane jest niemal wyłącznie z powodu swojej afektywnej konotacji. Mądrze się kojarzy.

Trybem dygresji należy nadmienić, że inspiracji do metaforyzowania dostarczają sami poststrukturaliści, z Derridą na czele, denuncjującym logocentryzm metafizyki przez obnażenie, iż byt jako obecność, ukrywany za wieloma pseudonimami (*arché*, *eidos*, *telos*, *ousia*, *aletheia*, *hypokeimenon*) to ledwie „biała mitologia”, idiom europejskiego filozofa –mężczyzny. Esencjalny byt to według niego zaledwie „pierwsza” metafora, warunkująca istnienie kolejnych, czy też, uciekając się do metafory Derridy, heliotrop; konsekwencją jest uznanie radykalnej figuratywności wszelkiego dyskursu¹⁸ (w spójnym z tą deklaracją idiomie):

Zawsze jest w jakiejś książce zasuszony kwiat, którego nie znajdziemy w żadnym ogrodzie; i żaden język, z racji niekończących się powtórzeń, nie zawrze w swojej strukturze analogii. Żadnej ontologii nie uda się pomieścić tego dodatkowego kodu, który przecina swą przestrzeń, nieustannie przesuwając ogrodzenia, płacząc ścieżki, otwiera okrąg¹⁹.

Dowartościowanie przez poststrukturalizm nieuchronnej metaforyczności, figuratywności, retoryczności dyskursu („nie ma nic poza tekstem”²⁰) ma jednak i inne konsekwencje. Filozoficzna demistyfikacja logocentryzmu została przez amerykańskich popularyzatorów, zwłaszcza ze Szkoły w Yale, z Paulem de Manem na czele, zmieniona już to w dogmatyczny program²¹,

¹⁸ Zob. J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Wyd. KR, Warszawa 2002, s. 266, 270–273.

¹⁹ Tamże, s. 336.

²⁰ „Nie istnieje poza-tekst” (J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wyd. KR, Warszawa 1999, s. 217).

²¹ Zob. M. Mrugalski, *Dekonstrukcja – poststrukturalizm – de-konstrukcjonizm*, w: D. Ulicka, red., *Literatura. Teoria. Metodologia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 352–417.

już to – w stylistykę, w figurę, w obiegową metaforę właśnie. *French Theory*, a zatem poststrukturalizm w Stanach Zjednoczonych, pisze Ewa Domańska:

często sprzedawana była w postaci chwytliwych cytatów; marketingowych sloganów i skondensowanych fragmentów tekstów publikowanych w *user-friendly* studenckich *readerach*, które upraszały wyrafinowane wywody²².

Toteż autorzy poststrukturalistyczni w światowym obiegu myśli „są rozpoznawani nie tyle jako autorzy *pojęć* [...], ile *metafor* właśnie, swoistych nie-pojęć, czy pojęć nie do pojęcia”²³. By także posłużyć się figurą: któż z sięgających po nie humanistów rzeczywiście jest w stanie pojąć mechanizm Derridańskiej różni (*différance*) albo przynajmniej to, dlaczego nie ma niczego poza tekstem? Nierozstrzygalność metafor prowadzi do gry retorycznej, do żonglerki metaforami, której paradoks polega na tym, że poststrukturalizm, obalwszy metafizyczne pretensje filozofii, wskazując, iż to „tylko metafora”, sam funkcjonuje jako „aż metafora”. Gra jednak się toczy, po angielsku, ściślej mówiąc – po amerykańsku, a jeszcze precyzyjniej – „w angielszczyźnie konstruowanej na użytek czytelnika globalnego, możliwie wypranej z konotacyjnych komplikacji”²⁴. Ten zmetaforyzowany preparat z angielszczyzny – to właśnie International Art English.

Wulgarny copywriting. Konsekwencje

Prowokacyjny artykuł Rule i Levine’a dał początek poważnej debacie w świecie sztuki. Głos zabrał m.in. Vincenzo Latronico, pisarz i tłumacz z Mediolanu. W jego opinii autorzy eseju o IAE słusznie zdiagnozowali obce wpływy językowe, pomylili się jednak, sądząc, że uczyniły one IAE językiem bardziej złożonym niż brytyjska angielszczyzna. Obcojęzyczne wpływy bowiem zawsze czynią język bardziej dostępny dla użytkowników innych niż ci, którzy władają nim jako mową ojczystą, jako *native speakerzy* – a „obcy” stanowią grupę potencjalnie liczniejszą i bardziej różnorodną. Latronico zwrócił uwagę, że wyglądający na zawiłą retoryczną grę IAE w rzeczywisto-

²² E. Domańska, *Co zrobił z nami Foucault?...*, s. 68–69

²³ T. Szkudlarek, *Dekonstrukcja i szczerpionka z Marksa*, w: E. Domańska, M. Loba, red., *French Theory...*, s. 91–92.

²⁴ Tamże, s. 93.

ści używa mniejszej liczby słów i mniejszej liczby struktur składniowych niż wzorcowy brytyjski angielski, co wcale jednak nie oznacza, że słowa te są koniecznie najłatwiejsze, a konstrukcje – najprostsze. IAE jest jednocześnie złożony i prosty: to kombinacja abstrakcyjnej rafinady i przyziemnej bezpośredniości – kombinacja może złożona, ale w żadnej mierze nie unikatowa. To samo przydarzyło się łacinie²⁵. Średniowieczna łacina, międzynarodowy język komunikacji uczonych, opierała się na języku tłumaczenia i komentarzy Biblii świętego Hieronima. Na sukces tego przekładu złożyło się wszystko to, co kilkaset lat później nie spotkało się z uznaniem renesansowych filologów, odkrywających piękno łaciny klasycznej:

Styl Hieronima był jaśniejszy, bardziej powtarzalny, bardziej banalny; używał on dziwacznych słów przekształconych z greki czy hebrajskiego, choć dostępne były właściwsze synonimy. W skrócie: jego łacina była łatwiejsza (przeznaczona dla szerszej publiczności) i jednocześnie niepotrzebnie skomplikowana²⁶.

Analogia, znaleziona przez Latronico pomiędzy łaciną a IAE, jest nie tylko trafna; pociąga za sobą także szereg konsekwencji. Jeśli „October” istotnie jest *Wulgatą* współczesnego świata sztuki, oznacza to, że IAE, jako zwulgaryzowany język angielski, jest zależny już nie tylko od imitatorów stylistycznego smaku amerykańskich redaktorów francuskich poststrukturalistów, ale także od codziennych interwencji tysięcy jego użytkowników na całym świecie. Przy czym sformułowanie „cały świat” nie jest hiperbolą: za Hansem Beltingiem świat sztuki zamiennie stosuje pojęcia „sztuka współczesna” i „sztuka globalna”²⁷. Głównym narzędziem globalnej „biennializacji” sztuki ostatniej po 2000 roku jest właśnie IAE, przesyłany przez e-flux przez pannoptyczny internet. Skoro większość globalnego świata sztuki została przeniesiona on-line, to do użytkownika e-flux sztuka zawsze dotrze, jak piszą Rule i Levine, „owinięta w IAE”. W ten sposób IAE przestał należeć do „October”, tak jak język *Wulgaty* przestał należeć do świętego Hieronima.

Warto jednak przemyśleć konsekwencje retorycznej gry metafor, prowadzonej przez świat sztuki w IAE. Jeśli metafora – paradygmat IAE –

²⁵ V. Latronico, *Tip of the Tongue*, <http://frieze-magazin.de/archiv/features/auf-der-zunge/?lang=en> [dostęp: 28.11.2014].

²⁶ Tamże.

²⁷ Zob. H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, w: H. Belting, A. Buddensieg, red., *The Global Art World*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, s. 38–73.

jest pojęciem nie do pojęcia, to znaczy, że i komunikat napisany w IAE jest niezrozumiały; potwierdza to zresztą niewyrażoną dotąd wprost hipotezę, iż IAE to język *par excellence* obcy, czyli taki, którego się nie rozumie. Rzecz jednak w tym, że w wypadku komunikatów prasowych z e-flux nie liczy się rozumienie znaczenia słów, lecz ich perswazyjna moc²⁸. Martha Rossler, amerykańska artystka i teoretyczka, kolejna z dyskutantów, ujmując rzecz nawet dosadniej: IAE to copywriting, używanie słów kluczy²⁹. Zaczepnięte z amerykańskiej redakcji poststrukturalizmu metafory nie mają zostać zrozumiane, lecz rozpoznane, zidentyfikowane jako język właściwy pewnej klasie społecznej – światu sztuki – skutecznie podtrzymujące rynek dóbr symbolicznych – globalny rynek sztuki. Ten mechanizm wykluczenia wydaje się klasycznym przykładem społecznej dystynkcji³⁰.

International Art English, powstały, co pokazałem, na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, spełniał konkretne zadanie: przynosił autorytet kręgów uniwersyteckich – poprzez językowe manieryzmy poststrukturalizmu – na sztukę postmodernistyczną (by jeszcze raz przywołać esej Krauss *Sculpture in the Expanded Field*). Wszak IAE powstał jako język opisu dzieł, które przekraczały krytyczny idiom *New Criticism*, wymodelowany na sztuce modernizmu. Użycie IAE konsekrowało pewne dzieła sztuki swojej epoki jako znaczące, krytyczne i współczesne (zgodnie z duchem instytucjonalnej definicji sztuki³¹).

Jednak „metodologiczna” rewolucja z łamów „October” uległa estetyzacji; dekadę później każda kolumna znacznie popularniejszego magazynu o sztuce – „Artforum” – była zredagowana w IAE. Poczytność „Artforum” sprawiła, że wypowiedzi artystów, galeryjne teksty naścienne, recenzje, przewodniki, wnioski grantowe itd., żeby powtórzyć wyliczenie z początku artykułu – zaczęły brzmieć identycznie. Dziś, jak zauważa Hito Steyerl, niemiecka artystka sztuki wideo, także zajmująca stanowisko w debacie nad IAE, żadna galeria w Salvador da Bahia, przestrzeń projektowa w Kairze, instytucja

²⁸ Rule i Levine posuwają się nawet do dyskusyjnego żartu i ciesząc się z dekadentyzmu IAE, czytają informacje prasowe z e-flux nie dla ich zawartości, ale dla ich liryzmu czy poetyckiego absurdu.

²⁹ Martha Rossler, *English and All That*, <http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that> [dostęp: 28.11.2014].

³⁰ Przywołuję kategorię Pierre’a Bourdieu (*Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Bilos, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2005).

³¹ Patrz przypis 5.

w Zagrzebiu nie mogą zrezygnować z tej specyficznej mutacji angielskiego – narzędzia imperium³².

Konsekwencją rozpoznania dystynkcji w kategoriach dyskursu postkolonialnego jest odkrycie, że ekfrazja IAE wpada w pułapkę mimikry³³. Kategorię tę definiuje Homi Bhabha, analizując relacje imperium brytyjskiego i Indii; zwraca uwagę, że w trakcie procesów kolonizacyjnych następuje „zwrot komiczny” (*comic turn*) w tradycji *trompe l'oeil*. „Kolonialna mimikra to pragnienie zreformowanego, rozpoznawalnego Innego, jako podmiotu różnicy, który [w stosunku do kolonizatora] jest prawie taki sam, ale nie całkiem”, pisze Bhabha³⁴. Skolonizowany ma przejąć kulturowe rytuały kolonizatora, a jednocześnie na tyle pozostać sobą, by swą mimikrą podtrzymywać różnicę między byciem Anglikiem a byciem zanglicyzowanym (*Anglicised*).

Mimikra odsuwa prostą binarną opozycję, kryjącą się w mimetycznej reprezentacji; mimikra „marginalizuje monumentalizm historii, całkiem prosto drwi z jej potęgi bycia modelem, siły, która rzekomo czyni ją naśladowalną. Mimikra raczej powtarza niż re-prezentuje [...]”, komentuje Bhabha³⁵, podsuwając obraz hybrydycznej podmiotowości „zangielszczonych” Hindusów, bardziej angielskich od Anglików, choć w istocie nie-Anglików. Kolonialna strategia adaptacji Innego problematyzuje równocześnie tożsamość kolonizatora, podważając jej esencjalność.

Zatem globalny, wulgarny copywriting w IAE ma subwersywną moc. Mimikra idiomu magazynu „October” podważa fundament dystynkcji. IAE, żywy dialekt angielszczyzny, nieustannie ewoluuje dzięki nieanglojęzycznym, skolonizowanym użytkownikom, włączającym wciąż nowe taktyki, czyniące z IAE język globalnie mniej obcy (choć jednocześnie obcy coraz bardziej dla angielskich *native speakerów*). W ten sposób „prawdziwa” krytyka z „October” staje się nieodróżnialna od powtórzenia w IAE – krytycy, kiedyś innowatorzy IAE, stracili nad nim kontrolę. Przegrywają we własną grę w metafory z anonimowymi przeciwnikami, „studentami sztuki ze Skopje”, którzy mogą, lecz nie muszą nawet mieć świadomości, że w nią grają³⁶.

³² H. Steyerl, *International Disco Latin*, <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin> [dostęp: 28.11.2014].

³³ Zob. P. Piotrowski, „*Francuskie teorie*”, *amerykańska mediacja, polska redakcja*, w: *French Theory...*, s. 115–116.

³⁴ H. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, vol. 28, s. 126.

³⁵ Tamże, s. 128.

³⁶ Zob. H. Steyerl, *International Disco Latin...*

Steyerl wydobywa dystynkcje stojące za samym artykułem Rule i Levine'a, pytając retorycznie, dlaczego właściwie anonimowy „student sztuki w Skopje”, bohater negatywny eseju dwojga autorów, negatywny – bo używający IAE, mimikry angielszczyzny, miałby wzorować się na British National Corpus? Dlaczego „student sztuki w Skopje” ma używać słownika o takiej samej frekwencyjności jak BNC? Przypomina tym samym, że wolterowska satyra zyskuje swą moc od tego, w kogo uderza – a „student sztuki ze Skopje”, mający nadzieję, że ktoś przynajmniej przeczyta o jego pracy dyplomowej, jest zbyt łatwym celem.

Steyerl przypomina, że IAE nie jest językiem szczęśliwych stażystów, ale stażystów nieszczęśliwych; jest narzędziem ekspresji społecznych i klasowych napięć współczesnego rynku sztuki, zwłaszcza w krajach rozwijających się. Z jednej strony wspiera opresję i wyzysk, legitymizuje doświadczanie sztuki współczesnej przez jeden procent społeczeństwa. Ale jednocześnie IAE tworzy cyfrową *lingua franca* poza geograficznymi i klasowymi podziałami; pozwala denuncjować wątpliwe zaangażowanie świata sztuki w finansowe i nacjonalistyczne środowiska. IAE jest także językiem dysydentów, imigrantów i renegatów. Można na niego spojrzeć jak na nieuregulowany, nieluksusowy, nienarodowy – „dar, nadmiar, tworzący się między Skopje a Sajgonem”³⁷. IAE subwersywnie obnaża dystynkcje społeczne świata sztuki i w istocie rzeczy jego esencjalne pretensje.

Trybem dygresji można dodać, że to na wskroś polityczne spojrzenie na International Art English jest całkowicie uzasadnione. Wszak Rule i Levine, wyśmiawszy IAE, widzą dla świata sztuki jedno wyjście: powrót do nienagannej, brytyjskiej angielszczyzny, zwracają zresztą uwagę, że instytucje glotodydaktyczne w UK i USA już monetyzują tę ideę. Dla nieanglojęzycznych stażystów z całego świata uniwersytety Cornella czy Columbia otworzyły kursy usuwające naleciałości obcego akcentu czy składni – wysoko płatne, ale obok umiejętności językowych oferujące nadzieję równie wysoko płatnej pracy etatowej. Z nimi „student sztuki ze Skopje” wpadnie w dług; bez nich na zawsze utknie na etapie bezpłatnych staży. Steyerl podsumowuje: „Dla studenta sztuki ze Skopje nie istnieje dłużej [alternatywa] »*publish or perish*« (publikuj albo giń). Teraz to »*pay or perish*« (płać albo giń)”³⁸.

Zatem, podsumowując powyższe rozważania: globalny dyskurs sztuki współczesnej, elektroniczna ekfrazja z e-flux napisana w International Art

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

English, splaca w istocie dług względem słabej znajomości francuskiego amerykańskich redaktorów francuskiego postmodernizmu, ich niechęci do idiomu *New Criticism* i ambicji nobilitowania sztuki postmodernistycznej poprzez uniwersytecki żargon, którego transfer z „October” do e-flux pociągnął za sobą utratę już nie tyle lingwistycznej, ile metodologicznej świadomości. IAE jest zjawiskiem kolonialnym: mimikrą poststrukturalistycznych metafor, obnażającą stojące za nimi quasi-esencjalne dystynkcje społeczne.

Bibliografia

- Belting H., *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, w: Belting H., Buddensieg A., red., *The Global Art World*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009, s. 38–73.
- Bhabha H., *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, vol. 28, s. 125–133.
- Dickie G., *What is Art? An Institutional Analysis*, w: tegoż, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1974, s. 19–52.

Netografia

- Latronico V., *Tip of the Tongue*, <http://frieze-magazin.de/archiv/features/auf-der-zunge/?lang=en>.
- Rossler M., *English and All That*, <http://www.e-flux.com/journal/english-and-all-that>.
- Rule A., Levine D., *International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release*, http://canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english.
- Steyerl H., *International Disco Latin*, <http://www.e-flux.com/journal/international-disco-latin>.

Ekphrasis and French Theory

The article is an analysis of the poetics, the origins and consequences of the global discourse of contemporary art. Its source is seen in post-structuralist philosophy, popularized in America by ‘October’ magazine circle. The author argues partially with claims of A. Rule and D. Levine from the article ‘International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release’ by extending the research with an American interpretation of French poststructuralist and postcolonial studies. According to the autor this discourse is the mimicry of poststructuralist metaphors disclosing semi-essential social distinctions behind them.

Keywords: International Art English, „October”, e-flux, contemporary art, ekphrasis, bienalization, press release, mimicry