

## ESTETYKI NEKROPOLITYCZNE. PRÓBY KONFIGURACJI

### PUNKT WYŚCIA: MBEMBE

Achille Mbembe zakłada, podobnie jak Michel Foucault, że suwerenna władza w nowożytnym państwie decyduje o tym, kto ma przeżyć, a kto ma umrzeć — ta decyzja jest prawdziwą manifestacją władzy (Foucault 1998, 238). Jednak zdaniem autora *Nekropolityki* pojęcie, którym posługiwał się francuski filozof — biopolityka, jest niewystarczające, aby opisać współczesne konflikty międzynarodowe. Co warto podkreślić, Mbembe zainteresowany jest nie tylko życiem i śmiercią w kontakcie z biowładzą — ważne dla niego jest także ciało ludzkie (Mbembe 2018, 208), przez Foucaulta traktowane jako zjawisko, nad którym władza ustanawia przede wszystkim techniki dyscyplinowania, a nie kontroli. Przeciwnie, kameruński filozof włącza ciało w horyzont swoich rozważań jako element, nad i z którym rozwijają się technologie kontroli, ze względu na materialność zapośredniczenia życia i śmierci przez ciało właśnie. Mbembe interesują takie formy suwerenności, które instrumentalizują ludzkie ciało, poddają je materialnemu zniszczeniu, ale nie są formami szaleństwa czy też społecznego konfliktu, tylko stanowią jądro wspólnoty, w jakiej się znajdujemy, formowanej dzięki liberalnej demokracji (Mbembe 2018, 211). Swoje rozumienie życia i śmierci autor *On the Postcolony* wyprowadza od Hegla i Bataille'a (Mbembe 2018, 211-215). W wyniku tych rozważań Mbembe wysnuwa m. in. , że „polityka to zatem śmierć, która żyje ludzkim życiem” (*Ibidem*, 211) (w przypadku rozważań o Heglu) czy „polityczność jawi się wyłącznie jako spiralna transgresja, jako ta różnica, która rozbija samą ideę granicy” (*Ibidem*, 213) (w przypadku rozważań o Bataille'u) — rozumienie polityczności jako pracy śmierci, upolitycznione przekraczanie granicy. Życie staje się jedynym z naczelných założeń nekropolityki. Ten typ zarządzania, za Foucaultem, rozwija Mbembe w przypadku państwa nazistowskiego. Jego zdaniem ta formacja władzy jest amalgamatem państwa rasistowskiego, zabójczego i samobójczego, a zatem dochodzi tutaj do przemieszania ze sobą działań wojennych i biopolitycznych. Wyobrażenie o suwerenności, której fundamentem jest wyeliminowanie wroga, zdaniem autora, jest cechą łączącą wczesne etapy nowoczesności z jej późnymi ekwiwalentami.

Rozum i terror stają się wzajemnie napędzającym się duetem — rozum, dziecko oświecenia, usprawiedliwia politykę terroru, stanowiącą jeden z elementów skutecznego zarządzania; terror

zaś, będący pozornie aberracją rozumu, staje się podporą dla emancypacyjnej polityki oświecenia<sup>1</sup>. Europejczycy, którzy wytwarzają na swoim kontynencie państwa podporządkowane *nomos*, potrzebują przestrzeni, w której mogliby rozwijać praktyki zarządzania społeczeństwem. Z pomocą przychodzą kolonizatorzy. Swoistym laboratorium, w którym można było testować kolejne techniki, staje się plantacja. Zdaniem Mbembe to jeden z pierwszych przypadków biopolitycznego eksperymentu — na terenie kolonii funkcjonują kolonizatorzy i wyjęci ze wspólnoty oraz pozbawieni praw niewolnicy. Życie tych ostatnich staje się permanentnym stanem wyjątkowym, który Carl Schmitt określał jako dyktaturę zarządzania dekretemi silniejszymi od litery prawa. „Życie niewolnika w wielu aspektach jest formą życia w śmierci” (Mbembe 2018, 223), ponieważ niewolnik traci prawo do samostanowienia, a co za tym idzie, nie ma większej różnicy między życiem a śmiercią, jeśli podmiot nie może być właścicielem samego siebie (co nie znaczy, że niewolnik nie jest w stanie się wymknąć ustanowionej władzy). Relację między kolonizatorem a skolonizowanym ustanawia rasa, i jak przyznają autorzy *Kapitalizmu i schizofrenii*, istnieją tylko rasy nie-białe. „Rasę białą”, jako pewien ideał, nie obowiązują obostrzenia (Bednarek 2011, 169). Kolonia zatem staje się pierwszym, spektakularnym testem europejskiego, zbiurokratyzowanego terroru, którego wyniki wykorzystano w konfliktach zbrojnych już na terytorium Europy, zatem techniki zarezerwowane wcześniej dla „dzikich” uznano za odpowiednie dla „cywilizowanych”. Na plantacjach nie istniało również pojęcie pokoju — permanentny stan wyjątkowy sprawia, że pokój staje się „wojną bez końca” (Mbembe 2018, 226). W późnej nowoczesności elementy państwa nadzoru, biopolityki i nekropolityki funkcjonują razem, skutecznie się uzupełniając. Dlatego tak interesujące dla Mbembe staje się ludzkie ciało, na którym rozgrywa się nowy spektakl śmierci — we wczesnych fazach nowoczesności spychany poza widzialność, do sfery prywatnej, obecnie powraca, aby stygmatyzować, ostrzegać, ale także świadczyć o masakrze:

Sposoby zabijania nie różnią się między sobą. Szczególnie w przypadku masakr, pozbawione życia ciała szybko redukuje się do statusu szkieletów. Odtąd ich morfologia wpisuje je w rejestr nieodróżnianej ogólności: zwyczajne resztki niepogrzebanego bólu, pusta, pozbawiona znaczenia cielesność, dziwaczne pozostałości pogrążone w okrutnym stuporze. W przypadku ludobójstwa w Rwandzie — gdzie mnóstwo szkieletów jeśli nie ekshumowano, to przynajmniej zachowano w widzialnej formie — uderza napięcie między skamienianiem kości

<sup>1</sup> W eseju poświęconym kwestii klarowania się nowoczesnej wspólnoty politycznej i polityczności nie-ludzi, Joanna Bednarek zwraca uwagę, że opresyjne struktury, jakie wytworzyła nowoczesność, na czele z patriachatem i rasizmem, dzięki swojej władzy uprawnocnionej na tak „obiektywnych” przesłankach jak nauka, *de facto* umożliwiły późniejszą emancypację, która byłaby zdecydowanie trudniejsza w hierarchicznym, średniowiecznym układzie społecznym. Bednarek zapomina jednak o mniej przeźroczystych sposobach stanowienia władzy jak terror. Zob. Bednarek, J. ; 2017, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, Warszawa, PWN.

i ich dziwnym spokojem z jednej strony a ich uporczywą wolą znaczenia, odsyłania do czegoś, co było (Mbembe 2018, 244).

Przesunięcie, jakie wobec autora *Trzeba bronić społeczeństwa* czyni Mbembe, polega na ponownym wprowadzeniu w strefę ponowoczesnej widzialności cierpienia ludzkiego ciała, które zdaniem francuskiego filozofa nowoczesność wyparła. To punkt zaczepienia dla myślenia o estetyce nekropolitycznej, czyli ujęciu ciała jako pewnego rezerwuaru dla śmierci, ciała, któremu śmierć jest przeznaczona i przez które się uobecnia. Sztukę należałoby określić jako wypływającą i pokrywającą się z praktykami społecznymi dziedzinę, która w ich ramach może mówić o istotnych problemach nieco innym językiem niż dyskursywny, a jednocześnie ma wpływ na kształtowanie się postaw jego uczestników, jako zmysłowy blok połączonych afektów i perceptów (Deleuze, Guattari 1999, 10).

### **PUNKT WĘZŁOWY: RANCIÈRE**

Jacques Rancière, jako filozof wyrastający z ducha marksistowskiego, który jest istotnym elementem zaplecza jego teorii, konceptualizuje swoje pomysły w kategorii dzielenia postrzegalnego. Odnosząc się do czasu i przestrzeni, istotnych dla Immanuela Kanta wyróżników definiujących doświadczenie zmysłowe, nie poprzestaje na nich, bo najważniejsze dla koncepcji francuskiego filozofa są widzialność i słyszalność, czyli postrzegalność w świecie społecznym, a doprowadzając do krańca jego myśl, chodzi o granice tego, co można pomyśleć o rzeczywistości, ale spojrzenie Rancière'a ma także stronę negatywną, bo jeśli możemy coś dostrzec, to jednocześnie coś ucieka przed naszym wzrokiem — ktoś ma głos, a ktoś inny go nie posiada. Pamiętajmy także, że autor *Estetyki jako polityki* w cyrkulacji znaczeń w sferze społecznej przypisuje polityczne znaczenie każdemu aktowi twórczemu — poemat czy obraz abstrakcyjny może przewartościować scenę polityczną, czyli sferę widzialności, tak samo jak akt prawny. Każde zjawisko, które objawia się społecznie, może przekształcić naszą postrzegalność. W *Dzieleniu postrzegalnego* czytamy: „dzieleniem postrzegalnego nazywam system odczuwalnych pewników, które uwidaczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca i części” (Rancière 2007, 69). Jest to zatem kategoria, za pomocą której można rozbić, ale jednocześnie zszyć rzeczywistość — wyznaczyć części współzależne. Dzieje się to w czasie i przestrzeni, nad którymi można zapanować dzięki ich uporządkowaniu. Stąd Rancière wysnuwa wniosek, że

estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidziane, języka i szumu, który definiuje jednocześnie miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy

o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem (Rancière 2007, 70).

U podstaw świata postrzegalnego leży zatem estetyka, za jej pomocą organizujemy sfery, ale i sposoby widzenia — jest nierozzerwalnie spleciona z polityką, która zajmuje się tym, co w świecie można zobaczyć, co można o nim powiedzieć i pomyśleć<sup>2</sup>. Polityka jednak określa też rzeczywistość *via negativa*, uniemożliwiając ich postrzeżenie, ale i blokując tory myślenia — sprowadzona na pewien tor myśl staje się obowiązująca, widoczna, choć najprawdopodobniej istnieją inne drogi, które w przypadku zmiany podziału postrzegalności, mogą się ujawnić i stać się dominującymi, hegemonicznymi. Rancière pisze o tym w innym eseju, w którym rozwijają się tezy *Dzielenia postrzegalnego*, bowiem w *Estetyce jako polityce* czytamy:

Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta. Ta praca nad kreowaniem sporu tworzy estetykę polityki, która nie ma nic wspólnego z formami inscenizacji władzy i mobilizacji tłumów opisanymi przez Benjamina jako „estetyzacja polityki” (Rancière 2007a, 25).

Jako teoretyk marksistowski Rancière wykorzystuje kategorię sporu — na sporze ufundowana jest zasada zarówno estetyki, jak i polityki, co ma niebagatelne konsekwencje — polityka tożsamościowa, którą na sztandarach niesie świat neoliberalizmu, stara się wygaszać niepotrzebne konflikty, które dla wielu teoretyków są podstawą demokracji<sup>3</sup>, jednocześnie zakrywając klasowe interesy i hegemoniczne stosunki. Dla francuskiego teoretyka to nie przechwycenie środków produkcji prowadziłoby do potencjalnej emancypacji, ale przejęcie sfery postrzegalności, dlatego też „praktyki artystyczne są ‘sposobami działania’, które ingerują w ogólny podział sposobów działania i w ich relacje ze sposobami bycia oraz z formami widzialności” (Rancière 2007, 70). Sztuka jest aktywną, uspołecznioną strefą przekształceń widzialności, w obrębie której manifestują się

<sup>2</sup> „‘Filozoficzna reforma’ estetyki i polityki, postulowana i realizowana w *Le Partage du sensible*, skoncentrowana jest w pierwszej kolejności na ustaleniu właściwej dziedziny, w której obie te formy praktyki mogą być realizowane. Komentując projekt estetyki transcendentalnej Immanuela Kanta, Rancière wskazuje na kategorię postrzegalności, która określa sens zarówno estetyki rozumianej jako praktyka widzialności i słyszalności, jak i polityki, która ma charakter doświadczenia zmysłowego” (Andrzejewski 2019, 247).

<sup>3</sup> Zob. Michaels W. M. ; 2011, *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*, tłum. J. Burzyński, Kraków, Hałart; Mouffe, C; 2005, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław, Wydawnictwo DSW; Sikora, A. ; 2019, *Wolność, równość, przemoc. Czego nie chcemy sobie powiedzieć*, Kraków, Karakter.

wyciszane i zamazywane głosy, zupełnie inaczej niż w przypadku narracji produkowanych, medialnych, które także posługując się obrazami, mogą konserwować ład społeczny<sup>4</sup>.

## PUNKT WĘZŁOWY 2. 0: BUTLER

Można tu wytoczyć prostą ścieżkę do Judith Butler i *Ram wojny*. Amerykańską filozofkę, podobnie jak autora *Losu obrazów*, interesuje sfera doświadczenia zmysłowego, a co za tym idzie, przekształceń, jaką mogą nieść obrazy, czyli akcentowania jednych treści przy anihilacji drugich. Butler interesuje przede wszystkim wojna — książka powstała w czasie amerykańskiej okupacji Iraku — która poza cielesnym doświadczeniem uczestniczenia w niej niesie za sobą także przekształcenia w sferze zmysłowej, w jej rozumieniu, poprzez stosowanie różnorodnych technologii przedstawień wojny, zaświadczenia o jej trwaniu, co ma przełożenie zarówno na przedstawienie wojny, jak i sposób jej prowadzenia (Butler 2011, 11). Dla Butler każda próba przedstawienia wojny będzie próbą redukcji, ale i przekształcenia całego wydarzenia, ponieważ:

już na poziomie chwytania i wpuszczania do obiegu mamy do czynienia z manewrami interpretacji, z rodzajem zdawania sprawy z tego, czyje życie *jest* życiem, a czyje zostało skutecznie przekształcone w narzędzie, cel czy liczbę, lub po prostu starte z powierzchni ziemi (Butler 2011, 12).

Narracja wojenna wytwarza różne rozumienia tego, czym jest życie, które życie staje się istotne, a które nie, ponieważ usprawiedliwienie działań wojennych zdaje się być kluczowym aspektem dla porządkowania sobie różnych wojennych instrumentów — od żołnierzy przez przekazy medialne po analizujące wydarzenia społeczeństwa. Przedstawienia, które stają się pożywką dla aparatów fotograficznych, to nie jedynie ludzkie i nie-ludzkie obiekty, ale całość wojennego krajobrazu wraz z polem zniszczenia — nawet jeśli dla naszych oczu stanowią drugorzędne znaczenie (Butler 2011, 12). Butler zresztą niemal wprost odwołuje się do Kanta i Rancière'a, pisząc że „dzieje się tak, gdyż wymagają one ustanowienia i regulowania (obrazy — przyp. C. W. ) zmysłowych parametrów rzeczywistości jako takiej, w szczególności tego, co można usłyszeć i zobaczyć” (2011, 14). Postrzegalność staje się zatem przedmiotem zainteresowania także autorki *Unwikłanych w płęć*, ponieważ to w jej ramach negocjujemy także to, co uznawane jest za życie, co jest życiem i co jest warte, aby przeżyło. Dlatego Butler posługuje się kategorią ramy — która związana np. z historią sztuki, jest miejscem oddzielenia jednego przedstawienia od drugiego, ale i różnych

<sup>4</sup> Część analizującą myśl Rancière'owską została wykorzystana także w artykule o związkach wizualności i nowego materializmu. Por. M. Lompe, C. Wicher; 2020, Materiality of visibility. About relationships and transformations of visibility and politics, „Humaniora”, nr 4.

światów, w tym wypadku świata sztuki i rzeczywistości. Rama dla Butler to rodzaj nadania rzeczywistości pewnej struktury, ubrania jej w gorset powtarzalności, ale i wyróżnienia jednej z różnych wersji świata jako istotnej i obowiązującej. Oznacza to także, że ramy ze względu na swoje ograniczenie powierzchniowe nie mogą objąć wszystkiego i zawsze blokują coś poza sobą — po to akcentujemy jedną wersję, aby odrzucić negatyw (Butler 2011, 16-17). Nie znaczy to także, że odrzucone postrzeżenia świata są raz na zawsze stracone — zdaniem amerykańskiej filozofki tego typu ujęcia pełnią rolę widm, które podważają oficjalne narracje z offu, pozostawiają ślady swojego uprzedniego istnienia w świecie (Butler 2011, 17). Istotą ram jest także ich stały ruch i przemieszczenie — bez przerwy zrywają ze swoim kontekstem (Butler 2011, 53), nie są skamieninami, dlatego można je przesuwać i kształtować, jeśli posiada się odpowiednie narzędzia. W jaki sposób zatem powstają ramy, które uznane zostają za obowiązujące? Odpowiedź przynosi Rancière ze swoim rozumieniem polityki:

W istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. To raczej konfiguracja specyficznej przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie (Rancière 2007a, 24-25).

Ramy są zainfekowane polityką — jako estetyczne ujęcia pewnych wersji rzeczywistości, oparte na podziale czasu i przestrzeni, przekształcają sferę zmysłowości, widzialności i słyszalności, upowszechniają dominujące sposoby mówienia o świecie i jednocześnie pomijają marginalizowane aspekty. W perspektywie wojennej, opisywanej przez Butler, ugruntowują warianty, które dysponują silniejszymi, bardziej sugestywnymi obrazami. Ale należy o ramach pomyśleć szerzej — w przypadku wojny rama także będzie zapośredniczeniem w dystrybucji niepewności, jaka wiąże się z operacjami zbrojnymi — część członków wspólnoty zostanie eksterminowana, część utrzymana na krawędzi życia (Butler 2011, 24), tak aby wytworzyć w jednostkach stygmaty śmierci, o których pisał Mbembe — z pozycji świadków postronnych przyglądają się reprodukując lub odrzucając hegemoniczne przekształcenie układu znaczeń. Zresztą, w przypadku zabicia Innego dochodzi do rekonfiguracji rozumienia życia, które uwarunkowane jest społecznie (Butler 2011, 33), ale akt mordu otwiera wyrwę, którą Butler chce zagospodarować pojęciem kruchości:

Przyznanie np. , iż życie jest podatne na zranienie, że można je utracić, zniszczyć lub systematycznie zaniedbać na śmierć, oznacza wydobyć na światło dzienne nie tylko skończonego charakteru życia (faktu, że śmierć jest rzeczą pewną, ale też jego kruchości (faktu, iż życie wymaga spełnienia różnych społecznych i ekonomicznych warunków niezbędnych do jego podtrzymania) (Butler 2011, 57).

Rozszerzenie pojęcia życia, uzupełnienie go o pojęcie kruchości, ma niebagatelne znaczenie w walce politycznej tych, którzy dotychczas przegrywali walkę o dostrzeżenie i zaakcentowanie swoich postulatów w ramach demokracji. Rozumienie biopolityki, która w wielu aspektach opiera się wciąż redefiniującym ją odkryciom z dziedziny genetyki (Lemke 2010, 107-119), zostaje poszerzona o sfery, które na ogół traktowane są rozdzielnie — propozycja Butler zatem mogłaby naruszyć ontologiczne podstawy myślenia o życiu jako takim (Butler 2011, 60). Tutaj warto także wspomnieć, dlaczego zdaniem amerykańskiej filozofki zajmujemy się ludzkim życiem — to z powodu działającej maszyny antropologicznej, jako że nie istnieje żaden pewny sposób na odróżnienie *bios* zwierzęcego od ludzkiego (Butler 2011, 63). Zatem produkowanie Innego to także działanie biopolityczne, poróżnienie wynikające z próby ustanowienia względnie spójnego i stalego biologicznie obiektu, który stanowiłby przedmiot troski i wpływu władzy biopolitycznej. Zdaniem Butler to, że jedno życie jest godne oplakiwania, inne natomiast zostaje wyjęte ze zbioru rozumianego jako „życie” jest właśnie splotem akcentowania wagi kruchości, jak i postrzegalności. Obrazy zatem stają się wehikulem, który przenosi różne rozumienia życia, nawet jeśli w obrębie ramy mamy dwie postaci, tego samego gatunku, ale mówiące innym językiem. Obrazy pokazują coś, czego na nich nie ma — obrazy wojny w Iraku, które inspirowały Butler do napisania *Ram wojny*, pokazują Irakijczyków tracących życia i bohaterkich Amerykanów, których życia są godne oplakiwania, gdy żołnierz amerykański zginie w wyniku podłożonej pod konwój bomby. Za tymi obrazami stoją Stany Zjednoczone z hegemoniczną próbą kontroli złóż ropy i dominacji na Bliskim Wschodzie — aby usprawiedliwić działania należy medialnie wyjąć Irakijczyków ze zbioru, który określiliśmy wcześniej jako „życie”, aby anihilacja i dehumanizacja mogła się dokonać. O istotności świadectwa przedstawień i ich działaniu pisze Rancière w *Losie obrazów* — pośród trzech typów obrazów wymienia obraz nagi, który koresponduje z obrazami wojny u Butler:

Tak jest szczególnie w przypadku obrazu, który jakby się wydawało może, a nawet musi, najlepiej się przed tym chronić, a mianowicie obrazu nagiego, skazanego jedynie na świadectwo. Jednak **świadectwo dotyczy zawsze czegoś więcej niż to, co prezentuje**. Obozowe obrazy są świadectwem nie tylko pokazywanych nam cierpiących ciał, **ale także tego, czego nie pokazują**: oczywiście nieobecnych ciał, ale przede wszystkim samego procesu zniszczenia. Klisze reporterów z 1945 roku domagają się zatem dwóch różnych rodzajów spojrzenia. Pierwsze widzi nie przemoc i cierpienie, ale proces dehumanizacji, **zatarcia różnic między człowiekiem, zwierzęciem i światem nieorganicznym** (pogrubienie — C. W.). Drugi rodzaj spojrzenia sam jest natomiast produktem estetycznego wychowania, pewnej idei obrazu (Rancière 2007a, 61-62).

Warto przyjrzeć się temu fragmentowi: francuski filozof mówi, że świadectwo jest czymś więcej niż tylko świadectwem — nie odsyła samo do siebie, do tego, co prezentuje, ale do świata, z którego zostało wyciągnięte, całej rzeczywistości, także tego, co znajduje się poza ramą świadec-

stwa, a bezpośrednio świadectwa dotyczy — innych, podobnych obrazów, jak w przypadku Holocaustu, ale i całej maszyny, która za tym procesem stała i krajobrazu, który po niej pozostał. Rancière mówi także o dwóch rodzajach spojrzenia, ale to ten pierwszy jest dużo ciekawszy — chodzi tu do „zatarcia różnic między człowiekiem, zwierzęciem i światem nieorganicznym” — opisywany proces były zatem czymś w rodzaju destrukcji ówczesnego świata, ale i reorganizacji, ustanowienia nowych zasad, rozszczepienia na nowo układu znaczeń, zlania postrzegalności w jedno ciało, ale ze stopniowym procesem sedymentacji, ponieważ w wykładni Rancière’owskiej nie było by możliwe takie stopienie ciał, które prowadziłyby do wyklarowania się stabilnej, wiecznej idei — w tym fragmencie ujawnia się raczej sztuka wzniosła, ten niemożliwy do pomyślenia tryb sztuki, która, zdaniem Lyotarda, musi właśnie zostać wykorzystana przez rzeczywistość, aby ta mogła powiedzieć o tym, czego pomyśleć nie zdoła. Sztuka daje świadectwo tego, co niemożliwe do pomyślenia, natomiast właściwością zdarzeń jest wykraczanie poza ramy myśli (Rancière 2007a, 119):

Wzniosła sztuka jest tym, co opiera się imperializmowi myślenia zapominającego o Innym, podobnie jak lud żydowski pamięta o sobie przez zapomnienie, które u podstaw myślenia i życia kładzie tę fundującą relację z Innym. Eksterminacja jest zakończeniem procesu rozwoju rozumu dialektycznego troszczącego się o wykluczenie ze swojego łona wszelkiej inności, chodzi o wykluczenie, a w przypadku ludzi o eksterminację. Sztuka wzniosła jest zatem współczesnym świadkiem tej zaprogramowanej i wykonywanej śmierci. Zaświadcza o niemożliwym do pomyślenia pierwotnym szoku oraz o niemożliwym do pomyślenia projekcie eliminacji tej pierwszej niemożliwości. Czyni to, zaświadcza nie o nagiej grozie obozów, ale o tym pierwotnym terrorze ducha, który zmazać mają okropieństwa obozów. Daje świadectwo nie za pomocą przedstawiania piętrzących się ciał, ale pomarańczowej błyskawicy przecinającej monochromatyczność płótna Barnett Newmana bądź też innej procedury, za pomocą której malarstwo eksploruje swoje tworzywo uwolnione od pracy przedstawienia (Rancière 2007a, 135).

Myślenie o Innym i sztuka wzniosła stykają się w miejscu, z którego wyrasta estetyka nekropolityczna. Jest to taki podział czasowo-przestrzenny, który wprowadza w reżim myślenia obrazy pierwotnie do pomyślenia niemożliwe<sup>5</sup> (Rancière 2007a, 128-130), ale jednocześnie zaświadcza przez tę niemożliwość o realności wydarzenia. Rozszczelnia się w ten sposób sfera społecznej postrzegalności z wykorzystaniem istniejącego języka, a poprzez zaistnienie w obrębie sztuki danego problemu, dochodzi do transfiguracji znaczeń, rozszerzenie pola możliwych rzeczy do pomyślenia. Nekropolityka jako nowy typ zarządzania, ponowoczesna procedura widzialności cierpienia ciał dzięki zapośredniczeniom medialnym, które eksplicytnie nie oddają całego przebiegu

<sup>5</sup> To argument Didi-Hubermana o niemożliwości myślenia i przedstawienia Holocaustu, który zdaniem Rancière’a jest błędny.



spektaklu — nie koncentrują się na środkach, przyczynach, tylko na skutkach, obrazie końcowym. Estetyka nekropolityczna to pewna ekstrapolacja tej rzeczywistości — ujawniają się w niej te w ramach ponowoczesnych demokracji liberalnych głosy i ciała, które za życia zmarginalizowane i pozbawione wpływu, zyskują polityczną reprezentację dopiero w obliczu śmierci lub po śmierci (Wark 2014, 47). Nie dotyczy to jedynie ludzi, ale także wszelkich nie-ludzkich aktorów; liczą się poziomy molowe i molekularne, ramy mogą obejmować różne sfery i różnych aktorów: od Alana Kurdiego, syryjskiego dziecka, które wyrzuciło na brzeg Morze Śródziemne po zalewane wyspy na Pacyfiku.

### **PUNKT KOŃCOWY: ESTETYKA?**

Dorota Michalska jako jedna z pierwszych osób na polskim gruncie starała się analizować sztukę za pomocą kategorii wypracowanych przez Mbembe. W swoim eseju opublikowanym na łamach „Magazynu Szum” Michalska przedstawia twórczość Honoraty Martin przefiltrowaną właśnie przez pojęcie nekropolityki. Jak sama wskazuje:

Prace Martin często poruszają się w obszarze między życiem a śmiercią; artystka poddaje swoje ciało ekstremalnym eksperymentom fizycznym, które wystawiają na próbę jej wytrzymałość oraz odporność na ból. Dotychczas jej performanse były głównie interpretowane w perspektywie indywidualnego projektu artystycznego. Jednak — odwołując się do rozpoznań Mbembe — prace Martin można również interpretować w perspektywie globalnych migracji oraz kryzysu uchodźczego w Europie. Performanse artystki — dotyczące kwestii związanych z ciałem, życiem oraz śmiercią — wpisują się bowiem w szerszy obszar działania współczesnej maszyny nekropolitycznej, która określa jakie podmioty mają prawo przynależeć do zachodniej „wspólnoty ludzkiej” (Michalska 2018).

Krytyczka poddaje analizie prace Martin z okresu 2009-2015, czyli w istocie część z performansów pokrywa się ze wzrostem migracji do Europy. Michalska koncentruje się w tekście głównie na cielesności artystki, doświadczeniu ciała i wystawianiu go na zmienne warunki. To jeden z elementów imaginarium nekropolitycznego, jakie opisuje — ciało reaguje na kontakt z niedogodnościami, zaczyna się pocić, gdy jest za gorąco, zaczyna drżeć, gdy jest za zimno. Analiza Michalskiej jest przydatna, choć koncentruje się na skali mikro — oddziaływania na ciało, w dodatku na ciało ludzkie. Zaproponuję interpretacje trzech innych działań w ramach sztuk wizualnych, które pokrywają się z interpretacją krytyczki, ale jednocześnie ją rozszczelniają, co pokazuje nie tyle płynność teorii i jej narzędziowość, ale ciągle klarowanie się zjawiska estetyki nekropolitycznej, która przecina różne nurty sztuk.

*Czekając na cargo* Pawła Janickiego to interwencja artystyczna. Artysta solidnie obsypał piaskiem gogle używające technologii VR tak, aby zanurzone weń mogły nadal kolportować obraz — w okularach widać postać chińskiego generała Xu Yana. Piasek, którego podstawowym składnikiem jest krzem, okala technologię, która do działania potrzebuje eksploracji złóż naturalnych, a w przypadku zasypanych okularów to także krzem. Ta tautologia nie jest przypadkowa, ponieważ piasek stanowi obok wody i powietrza najistotniejszy zasób naturalny, bez niego nie mogą powstawać kolejne wielkie metropolie, a ilość odpowiedniego typu piasku, który stanowi podstawę dla budownictwa, systematycznie się wyczerpuje. Obok tej historii na temat związków zasobów i nowych technologii rozgrywa się widziana w okularach historia dominacji Chińskiej Republiki Ludowej nad Hongkongiem, instalacji aparatu kontroli i represji z pominięciem lokalnego parlamentu, ustanawianiem nowej formy eksploatacji.

Pracę Jacka Zachodnego będę określał jako instalację site-specific — *Susza* to spreparowana, kolista przestrzeń na ziemi, przypominająca wykopalisko archeologiczne. Artysta przygotował tę pracę na AIB 2018, czyli biennale sztuki w fińskiej miejscowości Ii. Wyglądająca jak wygasłe ognisko instalacja składa się ze znalezionych w pobliżu elementów, takich jak kamienie, poroża czy szkielety drobnych organizmów, wpisując się jednocześnie w tradycję sztuki ziemi. Osadzenie pracy na wapiennych, fińskich glebach skłania do przemyślenia reguł geologicznych i myślenia o czasie głębokim — fiński, ziemny ekosystem jest niezwykle wrażliwy i poważnie odczuwa globalne zmiany — nie chodzi zatem o interwencję w imieniu ludzi, partycypację tych, którzy potrafią się łatwo adaptować do zmian, ale raczej nie-ludzkich, drobnych organizmów — pełniących swoje role w ramach większego systemu, ale niedostrzegalnych i podatnych na zranienie o wiele bardziej, ponieważ wyraźniej uzależnionych od środowiska. Stąd też krąg Zachodnego staje się kręgiem wieszczącym śmierć i kres, ale nie z uduchowionych perspektyw mówiących o przemijalności tego świata, lecz materialnym osadzeniu tych kategorii, których zjawianie się uzależnione jest w dużej mierze od polityk realizowanych w makroskalach.

Trzeci omawiany projekt to instalacja Irminy Rusickiej *Artykuł 14*. Tytuł zaczerpnięty został z Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, w której artykuł 14. brzmi następująco: „Każdy człowiek ma prawo ubiegać się o azyl i korzystać z niego w innym kraju w razie prześladowania”. Praca Rusickiej odnosi się do marginalizowanego przez polskie władze migracyjnego problemu związanego z Czeczenami, którzy od czasu I wojny czeczeńskiej starają się otrzymać w Polsce status uchodźcy. Artystka w 2017 roku wyruszyła do punktu granicznego Brześć-Terespol, gdzie przyglądała się, jak odmawia się Czeczenom przydzielenia statusu uchodźcy, co jest niezgodne z konwencją genewską. W rezultacie nagrała siedemnaście osób, którym polskie władze odmówiły tego statusu, prosząc, aby wypowiedziały słowa: „proszę o status uchodźcy”. W ten sposób stara się

im oddać głos, którego zostały pozbawione w trakcie wielogodzinnych przesłuchań wykonywanych przez polskich pograniczników. Artystka odtwarza nagrania na megafonach przyklejonych do metalowej konstrukcji, przypominającej klatkę, co potęguje wrażenie opresji, jakiej poddawani są uchodźcy. Instalacji towarzyszą zapisy wideo rozmów Czeczenów z psycholożką, która stara się z wycuciem i taktem wysłuchać prywatnych historii dotyczących motywów ucieczki opowiadanych przez niewidocznych w kamerze bohaterów. Praca Rusickiej kolportuje nekropolitykę polskiej jurysdykcji i stara jej się przeciwstawić. Możemy mówić tu o niewidocznych, cierpiących ciałach — w tym wypadku pozostał nam po nich ślad głosu. Przedmioty stają się ich reprezentacją, ale są zimne, surowe, zbudowane z materiałów, które w bliskim kontakcie z ciałem człowieka nie są przyjemne (jak metalowa klatka, w której można nas zamknąć czy głośno, repetytywnie odtwarzane przez megafony głosy).

#### Literatura:

- Andrzejewski, Łukasz; 2019, *Zobaczyć to, co polityczne. Filozofia politycznej postrzegalności według Jacques'a Rancière'a*, Kraków, Universitas
- Bednarek, Joanna; 2011, *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I — Deleuze i Guattari)*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 2-3, s. 161-172
- Bednarek, Joanna; 2017, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, Warszawa, PWN
- Butler, Judith; 2011, *Ramy wojny. Kiedy życie jest godne oplakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa, Książka i Prasa.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix; 1999, *Percept, afekt i pojęcie*, „Sztuka i Filozofia”, nr 17, s. 10-26
- Foucault, Michel; 1998, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa, Aletheia
- Lemke, Thomas; 2010, *Biopolityka*, tłum. T. Dominiak, Warszawa, Sic!
- Mbembe, Achille, 2018, *Nekropolityka*, tłum. K. Bojarska; [w:] *Polityka wrogości. Nekropolityka*, Kraków, Karakter.
- Michalska, Dorota; 2018, *Honorata Martin. Imaginarium nekropolityczne*, „Magazyn Szum” [dostęp 10. 12. 2020], [www.magazynszum.pl/honorata-martin-imaginarium-nekropolityczne/](http://www.magazynszum.pl/honorata-martin-imaginarium-nekropolityczne/)
- Rancière, Jacques; 2007, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Kraków, Ha!art
- Rancière, Jacques; 2007a, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa, Krytyka Polityczna.
- Wark, McKenzie; 2014, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, tłum. K. Makaruk, Warszawa, Bęc Zmiana