01 2006

Praktyki instytuujące

Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie

Gerald Raunig

Tłumaczenie: Aleksandra Bubiło, Bartosz Wójcik, redakcja: Marta Keil

Kiedy w naszym projekcie *transform* stawiamy ostrożną tezę, że po dwóch fazach krytyki instytucjonalnej (odpowiednio w latach 70. i 90. XX wieku) nadejdzie nowa fala[1], to opieramy ją nie tyle na empirycznych doświadczeniach, ile na politycznej i teoretycznej potrzebie, wynikającej z dotychczasowej praktyki krytyki instytucjonalnej. Oba wcześniejsze nurty krytyki instytucjonalnej (które w międzyczasie stały się elementem powszechnie obowiązującego kanonu) cechują osobne strategie i metody, każdorazowo uwarunkowane kontekstem. Chociaż miały ze sobą wiele wspólnego (łączyło je więcej, niż sugerowałyby to ograniczenia narzucone przez kanon historii oraz krytyki sztuki), to jednak różniły się w zależności od towarzyszących im społecznych i politycznych okoliczności. A kontekst ten bardzo się zmienił od chwili, kiedy Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers i inni zapoczątkowali ruch, który później nazwano pierwszą falą krytyki instytucjonalnej i który niemal niezauważenie rozwinął się w rozmaite nurty praktyk artystycznych funkcjonujących w późnych latach 80. i 90. pod tą

samą nazwą. Tymczasem krytyka instytucjonalna musi dalej przeobrażać się i rozwijać — tak, jak dalej rozwija się i zmienia społeczeństwo. Inaczej skostnieje jako zjawisko o raz na zawsze ustalonej pozycji w świecie sztuki, skrępowane obowiązującymi w nim zasadami. Powinna zarazem łączyć się z innymi formami krytyki – zarówno w obrębie świata sztuki, jak i poza nim, pojawiającymi się w opozycji do obecnej sytuacji, jak i wobec wcześniejszych problemów[2]. Horyzontalna wymiana między różnymi formami krytyki oraz odrzucenie założenia o jakiejkolwiek przestrzeni wolnej od dominacji i instytucji powinny zaowocować przekształceniem krytyki instytucjonalnej w postawę krytyczną i praktykę instytuującą.

W 1978 roku, w wykładzie zatytułowanym *Qu'est-ce que la critique?*, Michel Foucault przedstawił swój pogląd na rozpowszechnianie i powielanie rządomyślności w szesnastowiecznej Europie Zachodniej, twierdząc przy tym, że wobec podporządkowania rządzeniu wszelkich sfer życia, krytyka rozwinęła się jako sztuka niezgody na bycie rządzonym w ten sposób. I nie musimy tutaj wchodzić w szczegóły historii rozwoju liberalnej oraz neoliberalnej rządomyślności[3], by zauważyć, że związek pomiędzy rządzeniem 3 oraz niezgodą na bycie rządzonym w ten sposób wciąż stanowi dziś podstawowy kontekst do rozmowy o współczesnej relacji instytucji i krytyki. Jak określił to Foucault:

> rządomyślność, która wydaje mi się charakterystyczna dla krajów szesnastowiecznej Europy Zachodniej, nie może być rozważana w oderwaniu od pytania, j a k n i e b y ć r z ą d z o n y m . Nie mam tu na myśli, by przeciwstawiać rządomyślności twierdzenie „nie chcemy być rządzonymi i nie chcemy by nami w o g ó l e rządzono". Chodzi mi raczej o to, że jeżeli zajmiemy się sposobami rządzenia i ich poszukiwaniem, trafimy na powracające nieustannie

> pytanie: „jak nie pozwolić być rządzonym w t e n s p o s ó b, za pomocą właśnie tego, w imię takich a nie innych założeń, w takim a nie innym celu i przy zastosowaniu takich a nie innych procedur; nie w ten sposób, nie po to, nie przez nich”[4].

Foucault nalega tutaj na przestawienie się z całkowitej negacji rządzenia na gest, który pozwoli uniknąć tego fatalnego dualizmu; na przejście od niezgody na rządzenie sobą w ogóle do niezgody na rządzenie sobą w ten sposób, od fantomowej bitwy o wielkiego innego do ciągłej immanentnej walki. Gest ten, dodam, nie może zostać zrealizowany (jedynie) w formie fundamentalnej krytyki instytucji, ale w ramach nieustannego procesu instytuowania. Foucault zauważa dalej:

> Jeśli przypiszemy procesowi urządowienia społeczeństwa i obywateli historyczny wymiar oraz zasięg, który w moim przekonaniu posiadał, wydaje się, że równocześnie będzie można odnaleźć tutaj to, co nazywamy podejściem krytycznym. Stawienie czoła sztukom rządzenia mogłoby tutaj oznaczać nie tylko wyrównanie krzywd, ale przede wszystkim próbę zbudowania z nimi relacji jednocześnie partnerskiej i opozycyjnej; mogłaby to być forma aktu nieposłuszeństwa, rzucenia wyzwania, okiełznania, ograniczenia i przekształcenia, znalezienia drogi ucieczki albo chociaż próby zastąpienia ich czym innym...[5].

Szukając dróg przekształcania i dalszego rozwoju form krytyki instytucjonalnej, chciałbym w tym miejscu skupić się najbardziej na tych ostatnich kategoriach. Myślę tu o przekształceniach jako sposobach wyswobodzenia się z ram sztuki rządzenia; o drogach ucieczki, których absolutnie nie uważam za wyraz bezradności, indywidualizmu, eskapizmu czy ezoteryki — nawet jeśli nie

pozwalają już marzyć o zupełnie niezależnej przestrzeni na zewnątrz instytucji. Gilles Deleuze i Claire Parnet powiedzieli już, że „nic nie jest bardziej aktywne od ucieczki!”[6], a wtóruje im niemal słowo w słowo Paolo Virno: „nie może być nic mniej pasywnego od aktu ucieczki i opuszczania”[7].

Jeśli przez sztuki rządzenia rozumiemy powiązania pomiędzy rządzeniem i byciem rządzonym, pomiędzy rządem i samorządzeniem, to przekształcenie sztuki rządzenia oznacza szczególne przemiany emancypacyjne — polegające między innymi na zerwaniu z dotychczasowymi metodami krytyki instytucjonalnej. Ze względu na swój emancypacyjny charakter, przemiany te działają w poprzek rozmaitych dziedzin, wykraczając poza ich ograniczenia.

Wobec emancypacyjnych, międzysektorowych transformacji sztuk rządzenia stale powraca problem dyskursu sztuki, a szczególnie próby zamykania ogólnych problemów w ramy własnej dziedziny. I chociaż procesom (auto)kanonizacji, wartościowania i deprecjacji w sztuce – także w debatach wokół praktyk krytyki instytucjonalnej – towarzyszą często eklektyczne, rozbieżne i sprzeczne zapożyczenia teoretyczne, to zazwyczaj nie służy to niczemu poza odrzuceniem danego stanowiska czy dziedziny sztuki. Współczesną wariacją takich działań jest połączenie post-strukturalnych teorii immanencji z uproszczoną wersją koncepcji pola sztuki Bourdieu. Stanowiska teoretyczne odrzucające pojęcie „zewnętrza” w rozumieniu chrześcijańskiej czy socjalistycznej transcendencji oraz postulujące relatywną autonomię sztuki łączy defetystyczne przekonanie: „Jesteśmy uwięzieni w swojej własnej dziedzinie” (Andrea Fraser). Nawet najważniejsi przedstawiciele „drugiej generacji” krytyki instytucjonalnej zdają się wpadać w tę pułapkę. W artykule *Od krytyki instytucji do instytucji krytyki*[8] na łamach „Artforum” Fraser przeprowadziła własną, ofensywną historyzację, by ostatecznie ograniczyć wszelkie formy krytyki instytucjonalnej do krytyki

„instytucji sztuki" (Peter Bürger). Nawiązując do Bourdieu, Fraser pisze:

> podobnie, jak sztuka nie może istnieć poza dziedziną sztuki, tak i my nie możemy istnieć poza nią — a przynajmniej na pewno nie jako artyści, krytycy, kuratorzy itd. A to, co robimy poza jej obszarem, o ile zostaje na zewnątrz, nie może wpływać na to, co wewnątrz. A zatem jeżeli dla nas przestrzeń zewnętrzna nie jest możliwa, to nie dlatego, że instytucja jest szczelnie zamknięta, stała się instrumentem „totalnej administracji społeczeństwem" lub urosła do wszechogarniających rozmiarów. Dzieje się tak dlatego, że instytucja ma miejsce wewnątrz nas, a my nie możemy wyjść poza ramy samych siebie[9].

Choć wydaje się, że odnaleźć tu można echo koncepcji samorządzenia Foucault, nie znajdziemy w tym miejscu żadnych wskazówek możliwych sposobów ucieczki, przemieszczenia, zmiany. Podczas gdy dla Foucaulta krytyczne podejście jest jednocześnie „partnerem" i „przeciwnikiem" sztuki rządzenia, aspekt buntu znika z opisu Andrei Fraser, poddając się dyskursywnemu samoograniczeniu, co pozwala jedynie na żal wobec własnej niemożności. Pomimo rozmaitych przykładów efektywności praktyk związanych ze sztuką krytyczną XX wieku, Fraser ciągle odtwarza zdartą płytę: sztuka jest i będzie autonomiczna, a jej funkcja ogranicza się wyłącznie do pola sztuki:

> z każdą próbą ucieczki od instytucjonalnych ograniczeń i wyjścia na zewnątrz, poszerzamy ramy własnego funkcjonowania i udostępniamy je światu. Ale nigdy nie udaje nam się z nich uciec[10].

W koncepcji krytyki i krytycznej postawy Foucault też znajdziemy podobny punkt, jednak jego zdaniem zamiast doprowadzać do zamykania pola sztuki poprzez teoretyczne argumenty i wzmacniać to stanowisko w praktyce, tym samym uprawiając sztukę rządzenia, powinniśmy wprowadzić inną formę sztuki, która doprowadziłoby do ucieczki od sztuki rządzenia. Foucault nie jest jedynym, który proponował te nowe, nieeskapistyczne warunki ucieczki. Metafory ucieczki, porzucania, zdrady, dezercji, masowej emigracji były wprowadzane w obieg teoretyczny przez kilku różnych autorów jako forma poststrukturalnego, niedialektycznego oporu, skierowanego przeciwko cynicznemu lub konserwatywnemu powoływaniu się na nieuchronność i beznadzieję. W ten sposób Gilles Deleuze, Paolo Virno i inni filozofowie podejmowali trud przedstawienia nowych modeli polityki niereprezentacyjnej, która może zostać zwrócona zarówno przeciwko leninowskiej koncepcji rewolucji jako przejęcia państwa, wbrew radykalnym postawom anarchistów, którzy szukają całkowitej wolności od instytucji, jak i przeciw koncepcji procesu zmian jako stopniowej homogenizacji w stronę neoliberalnej globalizacji. Ich pomysłem na opór było stłamszenie dialektycznej koncepcji władzy i sprzeciwu: w zamian proponowali pozytywną formę porzucenia, ucieczki, która stanowiłaby jednocześnie praktykę instytuującą. Zamiast powielać przekonanie o obecnej dominacji jako niezmiennej i niemożliwej do przeskoczenia, a mimo to walczyć przeciw niej, ten rodzaj ucieczki zmienia same zasady myślenia. Jak pisze Paolo Virno w The Grammar of the Multitude, exodus przekształca „kontekst, w którym powstał problem, zamiast, decydując się na jedną lub drugą z dostępnych alternatyw, zmagać się z nim bez końca”[11].

Przenoszenie obrazów ucieczki w obszar sztuki często prowadzi do nieporozumienia – do przekonania, że odejście musi oznaczać wycofanie się ze zgiełku i gwaru świata. Postaci takie jak Bartleby

Herman Melville u Deleuze'a i Agambena czy wirtuoz pianista Glenn Gould u Virno, postrzegani są jako uosobienia indywidualnego oporu jednostek oraz — w przypadku Bartleby'ego – indywidualnego wycofania. W konserwatywnym procesie zawłaszczania i ponownych interpretacji, a także w ramach dyskursu krytycznego o sztuce postaci te odsuwane są tak daleko od swoich pierwotnych znaczeń, że ucieczka przestaje tu oznaczać, jak u Deleuze'a, odwrót w celu poszukiwania broni. Wprost przeciwnie, obraz artysty wycofującego się do swojej pustelni zostaje tutaj ocieplony, co jest – nie tylko w neo-kulturalno-pesymistycznym świecie sztuki – wykorzystywane nie tylko przeciw partycypacyjnej i relacyjnej sztuce, ale też przeciwko strategiom kolektywnych interwencji, aktywizmowi i innym strategiom eksperymentalnym.

Kiedy redaktor naczelna „Texte zur Kunst" Izabelle Graw pokazuje „model artysty zajętego pracą w studio, odmawiającego jakichkolwiek wypowiedzi i wyjaśnień, demonstracyjnie nie nawiązującego kontaktów, nie podróżującego, rzadko pokazującego się publicznie", to jako przyczynę podaje chęć zablokowania spektaklowi „bezpośredniego dostępu do jego psychicznych i emocjonalnych kompetencji"[12]. Graw wprawdzie wcześniej 12 odwołuje się do pism Paolo Virno, jednak przecież ani jego sposób problematyzacji przemysłu kulturowego, ani koncepcja exodusu nawet na krok nie zbliżają się do proponowanych przez nią mieszczańskich oczekiwań na zbawienie dzięki artyście-indywidualiście. Poprzez wizerunek samotnego artysty, który – wycofując się z życia społecznego – wymyka się „nowej kapitalistycznej tendencji do całkowitego zawłaszczenia jednostki"[13], Graw łączy współczesną analizę z ultrakonserwatywnym skutkiem. To zdumiewające, że mimo dotychczas niezliczonych, spektakularnych sposobów nadużycia, ten sam stary wizerunek artysty – przeciwstawiający się myśleniu Virno

o wirtuozerii – może dziś po raz kolejny być uznawany za formę sprzeciwu wobec spektaklu.

Poststrukturalne propozycje porzucenia i wycofania nie mają naprawdę nic wspólnego z projektem jednostki odwracającej się od społeczeństwa. Chodzi tu o powstrzymanie dalszego rozwoju takich dychotomii, jak jednostkowe — wspólne; o stworzenie silnej koncepcji tego, co jednocześnie jest wspólne (zbiorowe) i jednostkowe (indywidualne). To założenie zostało doskonale pokazane przez Paolo Virno w A Grammar of the Multitude. W nawiązaniu do idei „intelektu powszechnego", którą Karol Marks przedstawił po raz pierwszy w Krytyce ekonomii politycznej, Virno zaproponował ideę „intelektu publicznego". Według Marksa, intelekt nie powinien być rozumiany jako kompetencja jednostki, ale jako wspólna kompetencja społeczna, ciągle rozwijająca podstawy do dalszej indywidualizacji. Virno nie czyni zatem aluzji ani do medialnych intelektualistów społeczeństwa spektaklu, ani do górnolotnych idei autonomicznego filozofa czy malarza. Ten rodzaj zindywidualizowanej obecności publicznej łączy się raczej z negatywną koncepcją Virno „tego, co publiczne, pozbawionego sfery publicznej":

Intelekt powszechny, czy intelekt publiczny, o ile nie zostanie republiką, strefą publiczną czy

> społecznością polityczną, drastycznie wzmocni formy uległości[14].

Virno skupia się tutaj na społecznej jakości intelektu[15]. O ile wyalienowany filozof (czy malarz) jest tradycyjnie przedstawiany jako jednostka odrzucająca czczą gadaninę, wycofująca się z hałasu generowanego przez masy, o tyle dla Virno to właśnie hałas wielości

jest przestrzenią niepaństwową: niespektakularną, niereprezentacyjną przestrzenią publiczną.

Ta niepaństwowa sfera publiczna nie powinna być rozumiana jako anarchistyczna przestrzeń absolutnej wolności czy otwarte pole położone gdzieś poza wpływami instytucji. Ucieczka i exodus nie są czymś negatywnym, nie są działaniem wyłącznie reakcyjnym; przeciwnie, są powiązane z władzą konstytuującą, z reorganizacją, tworzeniem na nowo i instytuowaniem. Ruch towarzyszący ucieczce chroni również praktyki instytuujące przed ustrukturyzowaniem i zamknięciem, uniemożliwiając im tym przeobrażenie w instytucję, we władzę ustanowioną i zamkniętą.

Co to oznacza dla praktyk artystycznych z obszaru krytyki instytucjonalnej? Jeśli by spojrzeć na to schematycznie, „pierwsze pokolenie" krytyki instytucjonalnej dążyło do oddalenia się od instytucji, „drugie" podkreślało nieuchronność związków z instytucją. Mówię tutaj o perspektywie schematycznej, ponieważ tego rodzaju klasyfikacje pokoleniowe rozmywają się w poszczególnych praktykach. Pojawiały się również próby, choćby w przypadku Andrei Fraser, opisywania pierwszej fali jako ustanowionej przez drugą (do której należy Fraser) i przypisywania jej takich koncepcji instytucjonalności, które były charakterystyczne dla drugiej fali. Niezależnie od tego, jak było w rzeczywistości, obie fale, mające miejsce od 1970 roku do teraz, miały swoją wagę i znaczenie, często daleko wykraczające poza granice sztuki. Jednak podstawowe pytania, które Foucault już zasygnalizował, a Deleuze rozwinął, nie są zadawane z pozycji dystansu wobec instytucji i walki z nią: czy rozważania Foucault prowadzą nas do coraz większego zasklepiania się w relacjach władzy? I przede wszystkim, które drogi ucieczki poprowadzą nas do wyjścia z tej pułapki? Chciałbym na zakończenie wrócić do perspektywy proponowanej przez Foucaulta i wykorzystać ją w myśleniu o nowych praktykach instytuujących.

Dlatego wrócę w tym miejscu do późniejszego Foucaulta i jego cyklu wykładów z Berkeley *Dyskurs i prawda* z jesieni 1983 roku, oraz do terminu ‘parezja’, który jest tam szeroko omawiany[16].

W klasycznej grece termin parezja oznacza „mówić wszystko”, głosić swobodnie prawdę bez retorycznych gier i wieloznaczności, nawet wtedy – i przede wszystkim – kiedy wiąże się to z poważnym ryzykiem. Przy użyciu wybranych przykładów z piśmiennictwa antycznej Grecji Foucault opisuje proces praktykowania parezji jako przechodzenie tej techniki od planu politycznego do osobistego. Starsza forma parezji oznacza instytucjonalne prawo do publicznego mówienia prawdy. Zależnie od formy państwa, podmiotem, do którego zwraca się parezjasta, jest zgromadzenie demokratycznej agory lub tyran na dworze królewskim[17]. Parezja zwykle jest rozumiana wertykalnie – jako oddolny ruch skierowany ku górze. Niezależnie od tego, czy akurat mamy do czynienia z filozofem karcącym tyrana, czy też na przykład z obywatelską krytyką większości przez jednostkę, jej potencjał tkwi w wyraźnej przepaści pomiędzy tym, który podejmuje ryzyko i mówi wszystko oraz krytykowanym suwerenem, którego pozycja podawana jest w wątpliwość.

W miarę upływu czasu nastąpiła zmiana w tej grze o prawdę,

> która w klasycznej greckiej koncepcji oparta była na sytuacji, w której odpowiednio śmiała jednostka odważyła się powiedzieć prawdę i n n y m l u d z i o m. [...] Tymczasem nastąpiła zmiana tej p a r e z j a s t y c z n e j gry w inną grę o prawdę, polegającą na tym, że ktoś jest na tyle odważny, by odkryć prawdę o s o b i e[18].

Proces przejścia od publicznej krytyki do osobistej (auto)krytyki przebiegał równolegle do zaniku znaczenia demokratycznej

publicznej przestrzeni agory. Jednocześnie, parezja pojawiała się coraz częściej w związku z rozwojem edukacji. Jednym z istotniejszych przykładów podanych przez Foucaulta jest dialog Platona *Lachem,* gdzie punkt wyjścia stanowi pytanie o najlepszego nauczyciela dla synów rozmówcy. Nauczyciel Sokrates nie pełni już funkcji parezjasty w znaczeniu katalizatora niebezpiecznych politycznych sprzeczności, ale występuje jako postać nakłaniająca słuchaczy do podzielenia się opinią na własny temat i poddania seriom pytań, które odsłonią relację pomiędzy ich słowami (*logos*) a sposobem życia (*bios*). Technika ta nie służy autobiograficznej spowiedzi i nie jest prototypem maoistycznej samokrytyki, ale ma ustanowić relację między racjonalnym dyskursem i sposobem życia rozmówcy. Wbrew indywidualistycznym interpretacjom późnych tekstów Foucaulta (przypisujących im „powrót do filozofii podmiotu" itd.), tutaj parezja nie jest kompetencją podmiotu, ale raczej ruchem pomiędzy punktem, z którego kwestionuje się zgodność logos i bios, a miejscem uprawiania autokrytyki w tym kontekście.

Podtrzymując produktywne rozumienie współczesnych praktyk instytucjonalnych, zestawiam tutaj dwie koncepcje parezji opisane przez Foucaulta w perspektywie genealogicznego rozwoju, by zrozumieć związek ryzykownego wycofania z krytyczną autorefleksją. Krytyka, a w szczególności krytyka instytucjonalna, nie służy jedynie do tropienia nadużyć lub do cofania się w mniej lub bardziej radykalną auto-kontestację. W obszarze sztuki oznacza to, że ani napastliwe strategie krytyki instytucjonalnej z lat 70., ani sztuka w służbie instytucji w latach 90. nie oferują skutecznych rozwiązań współczesnego problemu rządomyślności.

Tym, czego potrzebujemy w tej chwili i w tym miejscu, jest parezja jako podwójna strategia: próba zaangażowania w proces ryzykownego odrzucenia oraz krytyczna autorefleksja.

Potrzebne są zatem praktyki, które umożliwią przeprowadzenie radykalnej krytyki społecznej, nie sytuując się zarazem w wyśnionym oddaleniu od instytucji; praktyki, które będą autokrytyczne, ale nie ograniczą się do własnego zaangażowania, współudziału, i zamkniętych ram funkcjonowania tylko w obrębie świata sztuki i nie zostaną sprowadzone do obsesji na punkcie instytucji oraz własnego działania jako instytucji. Praktyki instytuujące, które połączą zalety obu „generacji" krytyki instytucjonalnej, tym samym wcielając w życie obie formy parezji, pozwolą na połączenie krytyki społecznej, krytyki instytucjonalnej i samokrytyki. Połączenie to rozwinie się, przede wszystkim, z bezpośrednich i pośrednich powiązań praktyk politycznych i ruchów społecznych, nie rezygnując przy tym ani ze strategii i kompetencji artystycznych, ani z zasobów i efektywności samej sztuki. W tym przypadku exodus nie oznacza przemieszczenia do innego kraju czy innej dziedziny, ale zdradę zasad gry poprzez akt ucieczki: „przemianę sztuki rządzenia" nie tylko w relacji do instytucji świata sztuki, czy świata sztuki jako instytucji, ale raczej poprzez udział w procesach instytuowania i w praktykach politycznych, które przekraczają dziedziny, struktury i instytucje.

Dziękuję Isabell Lorey i Stefanowi Nowotnemu za krytyczne uwagi i porady.

Tekst ukazał się po raz pierwszy na portalu EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies) w ramach projektu Transform: http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en (dostęp: 2 sierpnia 2017).

[1] http://transform.eipcp.net/about (dostęp: 6 sierpnia 2017).

[2] Na temat czasowego i ontologicznego pierwszeństwa krytyki/oporu, zob: Gilles Deleuze, *Foucault*, University of Minnesota, Minneapolis–London 1988, s. 89 oraz: Gerald Raunig, *The Primacy of Resistance* w: tegoż, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, przeł. Aileen Derieg, Semiotext(e), Los Angeles 2007.

[3] Zob.: Isabell Lorey, *Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Culture Producers*, http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en (dostęp: 5 sierpnia 2017).

[4] Michel Foucault, *What is critique?,* w: tegoż, *The Politics of Truth*, Semiotext(e), Los Angeles 1997.

[5] Tamże.

[6] Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialoge*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1980, s. 45.

[7] Paolo Virno, *Grammatik der Multitude: Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*, ID-Verlag, Berlin 2005, s. 97.

[8] Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, „Artforum" 2005 nr 1, wrzesień, vol. XLIV, s. 278–283.

[9] Tamże, s. 282.

[10] Tamże.

[11] Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, dz. cyt., s. 97.

[12] Isabell Graw, *Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art*, „Texte zur Kunst" 2005 nr 59

(wrzesień), s. 46; patrz też: Stefan Nowotny, *Anti-Canonization. The Differential Knowledge of Institutional Critique*, http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/en (dostęp: 5 sierpnia 2017).

[13] Tamże, s. 47.

[14] Paolo Virno, *Grammatik der Multitud*e, dz. cyt., s. 51.

[15] Kwestie społecznej jakości intelektu rozwijam szczegółowo wspólnie z Klausem Neundlingerem we wstępie do niemieckiego wydania Grammatik der Multitude: Klaus Neundlinger, Gerald Raunig, *Einleitung oder die Sprachen der Revolution*, w: Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, dz. cyt, s. 9–21.

[16] Rozwinąłem te koncepcje w 2004 roku w ramach zorganizowanej w Wiedniu konferencji EIPCP zatytułowanej Progressive Art Institutions in the Age of the Dissolving Welfare State w tekście po raz pierwszy opublikowanym na stronie internetowej republicart pod tytułem *The Double Criticism of Parrhesia. Answering the Question 'What is a Progressive (Art) Institution?*, http://eipcp.net/transversal/0504/raunig/en (dostęp: 5 sierpnia 2017).

[17] Najstarszym przykładem politycznej parezji jest postać Diogenesa, który ze swej prekarnej pozycji we wnętrzu beczki prosi Aleksandra [Wielkiego – przyp. tłum.] o niezasłanianie mu słońca. Podobnie jak obywatel wyrażający opinię mniejszości na demokratycznej agorze, również ten przedstawiciel filozoficznej szkoły cyników publicznie praktykuje parezję w relacji z monarchą.

[18] Christian Ahuis, *Foucault: Diskurs und Wahrheit*, GRIN Verlag, Monachium 2002, s. 150; zob. też: http://foucault.info/documents/parrhesia/