

ŁUCJA IWANCZEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

## C.U.K.T. – (TECHNO)TRANSFORMACJA

### Historia pewnej próby terenowej

Lucja Iwanczewska (lucja.iwanczewska@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Performatyki UJ. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramataми Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). Zajmuje się performatywnością zjawisk kultury współczesnej (szczególnie polskiej kultury potransformacyjnej). Publikuje w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „Performerze”. Autorka artykułów naukowych i organizatorka konferencji w ramach grantu badawczego „Polska dramatyczna”. Obecnie przygotowuje monografię *Nieudane emancypacje. Sztuka i projekty polskości*. Numer ORCID: 0000-0002-2257-7017

**Abstract: Lucja Iwanczewska. “C.U.K.T., the Transformation, Performing Arts, Techno, and the Social Project”**

This article covers the work of social arts group C.U.K.T., which was active in the 1990s. The author situates the phenomena she addresses in the framework of discourses on the Polish transformation. Using the example of C.U.K.T., she inquires into how techno music of the 1990s intersected with post-transformation capitalism, technologies with the project to generate civic and social involvement, and the art market with non-institutional art interventions. She also wonders to what extent the art of the 1990s, with its strategies and practices, served to modernize and emancipate the Polish post-transformation society.

Key words: C.U.K.T.; transformation; performing arts; techno; social project

DOI: 10.34762/qc30-b872

Zjawisko kulturowe, jakim był C.U.K.T. (Centralny Urząd Kultury Technicznej), działający od pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, interesuje mnie na wielu stycznych ze sobą i wchodzących w relacje polach: początki polskiej transformacji, ówczesny rynek sztuki i jego działanie, polityczność muzyki techno, zainteresowanie nowymi technologiami. C.U.K.T. był symptmem nowoczesności i laboratoryjnego splotu różnych porządków ówczesnej rzeczywistości, estetyk, sposobów na życie, na społeczne zaangażowanie. Laboratoryjny splot rozumiem tutaj jako eksperymentalne redefiniowanie istniejących gier kulturowych, a przede wszystkim projektowanie nowych w warunkach laboratoryjnych, na styku przemieszczeń i oddziaływań między wnętrzem laboratorium a zewnątrz społeczeństwa. Dlatego chciałabym przyrzeć się bliżej ich strategiom artystycznym w perspektywie namysłu nad laboratorium jako miejscem wytwarzania, produkowania wiedzy, obywatelskości, zaangażowania społecznego, sztuki i sposobów szukania kontaktu z zewnątrz. Funkcją laboratorium pełni tutaj klub muzyczny, a funkcją próby terenowej – oddziaływanie na przestrzeń społeczną oraz zmiany w strukturze tej przestrzeni. Na przykładzie grupy C.U.K.T. chciałabym zapytać o to, jak muzyka techno lat dziewięćdziesiątych kontaktowała się z potransformacyjnym kapitalizmem, technologie – z projektem zaangażowania społecznego i obywatelskości, a rynek sztuki – z pozainstytucjonalnymi interwencjami artystycznymi.

Piotr Wyrzykowski, jeden z twórców Centralnego Urzędu Kultury Technicznej, wspominał później, że był to sposób

funkcjonowania, strategia potransformacyjnego bycia, antyinstytucja i próba samoorganizacji w nowej, jeszcze nierozpoznanej rzeczywistości. Istotną dla tej formacji pokoleniowej i artystycznej formą wyrazu i estetyką była muzyka techno, twórcy wykorzystywali ją w swoich działaniach artystyczno-społecznych, a także organizowali imprezy techno i *rave*, by finansować inne działania artystyczne, jednocześnie poddając krytyce praktyki rodzącego się rynku sztuki i mechanizmy działania artystów w jego polu. Imprezy techno stanowiły sposób na wypracowanie modelu pozainstytucjonalnego finansowania sztuki na styku galerii i klubu muzycznego. Same imprezy techno były też przedsięwzięciami artystycznymi, w ich ramach odbywały się performanse artystyczne, polityczne, a także szukające relacji pomiędzy technologią a sztuką. Artyści łączyli techno przede wszystkim z możliwościami wykorzystywania nowych technologii, zarządzania wyobraźnią i afektami masowej publiczności.

C.U.K.T. samplował rzeczywistość i sztukę, łączył elementy rzeczywistości społecznej i sztuki, układał relacje, promował kontakty między różnymi strefami kultury. Artyści twierdzili, że w muzyce i estetyce najważniejsze były dla nich sample właśnie: dzięki nim można projektować nowe, alternatywne światy, przede wszystkim świat po 1989 roku, który czekał na swoich projektantów i użytkowników. Byli DJ-ami ówczesnej kultury i rzeczywistości – jak sami siebie nazywali. Bardzo aktywnie uczestniczyli w życiu politycznym, duży rozgłos przyniosła im akcja *Antyelekcja* z 1995 roku, związana z wyborami prezydenckimi, a jeszcze większy – kampania wyborcza osobowości wirtualnej Wiktorii Cukt i program Obywatelski Software Wyborczy. Próbowali założyć także Uniwersytet Cyborga w celu edukowania nowego, demokratycznego społeczeństwa. Testy na cyborgów przeprowadzane na techno-performansach były wizyjnymi i pionierskimi praktykami, łączącymi sztukę, politykę i życie społeczne.

Zanim jednak przejdę do analizy działań artystów z kręgu C.U.K.T., chciałabym zatrzymać się na chwilę przy kwestii pokoleniowej, traktując kategorię pokolenia jako nośnik przejścia, dotyczącego wchodzących w dorosłość w początku lat dziewięćdziesiątych. W swojej działalności artystyczno-społecznej członkowie Centralnego Urzędu definiowali siebie jako młodych, którzy stoją u bram nowego, nieznanego, jeszcze nieorganizowanego świata, z jego dwiema dominantami: kapitalizmem i demokracją. W narracjach artystów i aktywistów okresu przejścia pojawiają się dwie dominujące perspektywy i próby zdefiniowania kierunków owego przejścia. Przejście do rynku i demokracji mogło stanowić

historyczną szansę na modernizację i rozwój społeczeństwa, wiązało się też z niepewnością co do nadchodzącej przyszłości i z codziennym ryzykiem poruszania się w nierozpoznanej strukturze rzeczywistości. W większości prac socjologicznych traktujących o pokoleniu transformacji pojawiają się podobne rozpoznania i diagnozy: przeżycie radykalnej zmiany społecznej, załamanie i rekonstrukcja rynku pracy, rewolucja w edukacji i obyczajowa, nowe formy świadomości, nowe wzorce zachowań (zob.: Mach, 2003; Biernat, 2006). Bogdan W. Mach pisał:

Transformacyjne losy pokolenia '89 są najlepszym zwierciadłem, w którym najwyraźniej odbijają się instytucjonalne cechy polskiej drogi do demokracji i urynkwienia. Uważamy tak dlatego, że między indywidualnymi losami tych osób a instytucjonalną zmianą społeczną istnieje po roku 1989 specyficzny, bezpośredni związek. Osiemnaście lat z roku 1989, podobnie jak cały instytucjonalny układ nowej RP, stanęły przed olbrzymią liczbą fundamentalnie ważnych decyzji, które podejmować musiały w sytuacji braku własnych zgromadzonych zasobów, ograniczonej informacji, nierozpoznanych alternatyw, trudnego do oszacowania ryzyka i deficytu relewantnej wiedzy (Mach 2003, s. 38-39).

Przywołuję to socjologiczne rozpoznanie, ponieważ artyści z kręgu C.U.K.T. należeli do tego właśnie pokolenia, a swoją generacyjną przynależność uczynili materiałem do przeprowadzania szeregu eksperymentów artystyczno-społecznych, które badały i diagnozowały ówczesny porządek rzeczywistości, ale może przede wszystkim projektowały jego składowe elementy.

W moim przekonaniu, działania grupy C.U.K.T. stanowiły rodzaj laboratoryjnych praktyk, które produkowały wiedzę o nieznanym jeszcze rzeczywistości. Członkowie Centralnego Urzędu próbowali wyspekulować, ustanowić świat i reguły funkcjonowania w nim, powołując do istnienia instytucje nowej rzeczywistości, a jednocześnie projektując nowe praktyki uczestnictwa w tej rzeczywistości i jej odbioru. W tym sensie socjologiczne rozpoznania dotyczące pokolenia transformacji zdecydowali się zamknąć w laboratorium sztuki, by zobaczyć społeczne efekty swoich działań – ustanawiających, spekulatywnych, krytycznych i diagnozujących. Poprzez próby, eksperymenty, praktyki innowacyjne wypracowane w polu sztuki artyści pragnęli testować nową rzeczywistość, badać jej możliwości i ograniczenia, a także włączać odbiorców/obywateli w przestrzeń swoich działań.

Centralny Urząd Kontroli Technicznej, tworzyli: Piotr Wyrzykowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda i wielu innych artystów oraz uczestników akcji performatywnych, przyłączających się do ich działań. Piotr Wyrzykowski tak wspomina początki działalności grupy znajomych:

Przed C.U.K.T.-em mieliśmy z Mikołajem kilka innych wspólnych projektów. Najważniejszym było działanie w galerii Chwilowej w Koninie, prowadzonej przez Arka Woźniaka, które nazywało się: *Sto dwadzieścia godzin mega techno*

*obecności. Sztuka to przestrzeń kultowa lub nie ma sztuki* (1994). Polegało to na tym, że zmieniliśmy galerię w klub nocny. Ja wcieliłem się w DJ-a, miksującego muzykę z kaset z wplecionymi przeróżnego typu cytatami słownymi, które miały działać na podświadomość. Cała przestrzeń była też zaaranżowana przez nas specjalnymi instalacjami przestrzennymi. A Mikołaj w białym smokingu witał gości przy drzwiach i oprowadzał jak po wystawie (Pindera, 2013).

Już w pierwszych wspólnych projektach pojawił się mocny postulat antyprogramowy i zaczyn strategii późniejszych działań:

Ważne jest to, że ten projekt wyznaczał naszą przyszlą strategię, która polegała na sprowadzeniu działania artystycznego do uczestnictwa, masowego widza, w pewien sposób nawet nieświadomego, postawionego przez nas w skonstruowanej specjalnie sytuacji, ukrycia dzieła sztuki, pozbawienia sztuki sztuczności (Pindera, 2013).

Jest to o tyle istotne, że C.U.K.T. od początku bardzo konsekwentnie wyznaczył obszar swoich zainteresowań i działań. Jego twórcy uważali, że sztuka musi rozmawiać ze społeczeństwem, budować z nim relacje, łączyli aktywność obserwatorów zmieniającej się rzeczywistości, z aktywnością translatorów, interpretatorów, eksperymentatorów, którzy uczynią tę rzeczywistość widzialną i zrozumiałą. Praktyki artystyczne miały obserwować i przekształcać potransformacyjny polski świat – wprawiać go w ruch, antycypować projekty zmian, nie rezygnując z bezpośredniego kontaktu ze społeczeństwem.

Artyści z kręgu C.U.K.T. nazywali siebie twórcami potransformacyjnymi, reagującymi na zmianę systemu politycznego i ustroju, a nawet więcej: twórcami wyrastającymi z tej zmiany. Dobrze widać to w ich stosunku do twórczości artystycznej, sytuowania się na rynku sztuki, a właściwie poza nim. Rodzący się kapitalizm i mechanizmy urynkwienia sztuki stały się dla nich powodami do ustanawiania alternatywnych strategii jej tworzenia, a przede wszystkim do budowania innych strategii odbiorczych.

Przykładem takiego działania były „techno-opery” – nowatorski format artystyczny, który redefiniował tradycyjne strategie odbiorcze, ustanawiał na nowo ekonomię kapitału kulturowego – negocjując z dystrybucją twórców artystycznych, z dostępnością kultury, tworzeniem gustów estetycznych. „Techno-opery”, łączące muzykę, sztukę i nowe technologie, wytwarzały nowe praktyki wspólnotowe po 1989 roku – utopijne, antyinstytucjonalne, demokratyczne. Artyści kojarzyli gatunek opery ze sztuką wysoką, elitarną, ekskluzywną, niedostępną dla mas. Z taką, która nie komunikuje się z przestrzenią społeczną, nie stara się jej zmienić, nie ma mocy sprawczej. Służy tylko kształtowaniu gustów, podtrzymując klasowe i kulturowe nierówności. Sięgnęli po operę, wyobrażając sobie demokrację jako serię operacji równościowych, inkluzywnych, udostępniających twory kultury wykluczonym z przestrzeni jej oddziaływać. Chodziło im o instytucje – galerie, uniwersytety, urzędy publiczne. Pragnęli przeobrazić

organizację instytucji publicznych tak, by mogły służyć dobru wspólnemu i masowo przekształcać społeczeństwo. Wiązało się to przede wszystkim z redefiniowaniem zastanych modeli i sposobów uczestnictwa w życiu publicznym. Źródeł nierówności dopatrywali się przede wszystkim w swoich wyobrażeniach związanych z ekonomiczną strukturą społeczeństwa – z kapitalizmem jako niewiadomą, prywatyzacją i powstającymi wówczas obszarami biedy. Traktowali przy tym niesprawiedliwości kulturowe (niewłaściwą dystrybucję dóbr, wykluczenia z uczestnictwa w kulturze) jako pochodne powoływane właśnie do funkcjonowania społeczeństwa kapitalistycznego. Piszę o wyobrażeniach i spekulacjach, bowiem sami artyści często przyznawali, że nie wiedzieli wówczas, czym jest kapitalizm, tworząc własne projekty artystyczno-społeczne. W rozmowie z artystami tworzącymi w latach dziewięćdziesiątych, z krytykami sztuki, historykami, która została opublikowana w książce pod redakcją Mikołaja Iwańskiego *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.* (2016), jeden z współtwórców C.U.K.T. Jacek Niegoda przedstawia bardzo interesującą spekulację na temat niewiedzy artystów dotyczącej transformacji. W rozmowie pojawia się teza o oderwaniu artystów od transformacji, o nierozpoznananiu jej mechanizmów, niemożliwości przewidzenia procesualnych skutków transformacji, wreszcie o niezaangażowaniu artystów w towarzyszenie społeczeństwu przechodzącemu radykalne przemiany. Wątków wyjaśniających i diagnozujących pęknięcie między sztuką i transformacją było bardzo wiele, spiętych metaforą prześlonej rewolucji, zaczerpniętą od Andrzeja Ledera (Leder, 2014). Oczywiście, na zastosowanie i oddziaływanie tej metafory w polu sztuki lat dziewięćdziesiątych trzeba spojrzeć z krytycznym dystansem. Sztuka antycypowała przemiany czasu transformacji, towarzyszyła im i reagowała na nie. Myślę, że użycie metafory „prześnienia” przemiany wiąże się w wypowiedziach artystów z poczuciem sprawczej klęski – sztuka nie zdołała przemienić i trwale wyemancypować społecznej świadomości, wszystkie swe siły i propozycje koncentrując przede wszystkim na rozgrywaniu agonu w polu polskiej obyczajowości. „Prześnienie” rozumiałabym zatem na potrzeby tych rozważań jako niespełnione, zatrzymane, niezrealizowane procesy emancypacyjne i modernizacyjne, jakie sztuki performatywne mogły zaproponować społeczeństwu. Osadzenie większości problemów i praktyk sztuki w przestrzeni ekonomii obyczajowych i tożsamościowych ustanowiło ramy działań artystyczno-społecznych w dynamicznych strukturach agonu, afektywnej cenzury i konfliktów. Mechanizmy te okazały się antymodernizacyjne, reifikujące i utwierdzające konserwatywne dominanty kulturowe polskiego społeczeństwa. Nie ma tu miejsca na rozważania o „zimnej wojnie sztuki ze społeczeństwem”, reakcjach prawicowej prasy na sztukę krytyczną lat dziewięćdziesiątych. Przede wszystkim dlatego, że grupa C.U.K.T. sytuowała się na obrzeżach sztuki krytycznej i otwarcie wyrażała wątpliwości wobec jej strategii i obszarów zainteresowań. Niemniej to, co wybrzmiewa po latach w wypowiedziach twórców i teoretyków sztuki potransformacyjnej wiąże się

bezpośrednio z refleksją, że konflikt sztuki krytycznej ze społeczeństwem unieważnił próby tworzenia innych, alternatywnych form połączeń, relacji, sposobów artykulacji w ówczesnej społecznej przestrzeni. Jacek Niegoda sformułował myśl, odwołując się do własnych doświadczeń artystycznych, że proces transformacji został skradziony artystom od razu, przede wszystkim przez konserwatywizm obyczajowy i związany z tym polem Kościół katolicki. W latach dziewięćdziesiątych uwierzono, on uwierzył, że można stworzyć państwo, które będzie demokratyczne i świeckie, równe dla wszystkich, a kapitalizm to jeden z elementów organizacji tego państwa. Artyści nie zajmowali się zatem procesem transformacji, objaśnianiem tego procesu społeczeństwu, projektowaniem demokratycznych wizji; weszli w pole agonu z katolicką obyczajowością i konserwatyżmem.

Katarzyna Górna, która była uczestniczką rozmowy, przywołała anegdotę ilustrującą, jej zdaniem, przepaść między wiedzą artystów o transformacji a procesem, który się rozpoczynał i jego konsekwencjami. Górna wspomina pracę Pawła Althamera zatytułowaną *Obserwator*. Althamer otrzymał zlecenie przygotowania kampanii reklamowej pisma „Obserwator”, które wchodziło na rynek. Artysta wynajął i opłacił bezdomnego, który miał siedzieć na ławce w parku z logo „Obserwator” i obserwować rzeczywistość, która wokół niego się zmieniała. Górna komentuje: „Nikt z nas nie miał pojęcia i nikomu do głowy nie przyszło, że o mamy tu człowieka, który jest wykluczony z profitów tej transformacji. I to jest niesamowite” (*Wyparte dyskursy...*, s. 25). Wszyscy artyści uczestniczący w rozmowie zgodnie przyznawali, że nic o transformacji nie wiedzieli, stąd ich zgoda na użycie metafory „prześlonej rewolucji” dla ujęcia ich ówczesnych postaw, świadomości, aktywności. Na tym tle C.U.K.T. był niewątpliwie niezwykłym zjawiskiem, biorąc pod uwagę jego zaangażowanie w artystyczne eksperymenty demokratyczne, zauważanie nierówności i wykluczeń związanych z kondycją transformującego się społeczeństwa i wiarę w możliwość przemieniania go w ramach politycznej transformacji.

W „techno-operach”, rozgrywających się głównie na imprezach techno w klubach, najpopularniejsze arie operowe były zakłócanie, przetwarzane i rekonfigurowane przez „techno-interwencje” – komputerowe modyfikowanie głosu, nakładanie telewizyjnych transmisji, komunikaty komputerowych awatarów, które głośniły, że system jest wszędzie i dla wszystkich. Opera, jako gatunek związany z elitarną praktyką odbiorczą, miała, w zamyśle artystów, zostać przetworzona w dostępną dla wszystkich klubową techno-imprezę. Libretta klasycznych oper, zniekształcone i niemożliwe do rozpoznania, zakłócały wizualne i dźwiękowe komunikaty polityczne, manifesty artystyczne, wizje i fantazje na temat nowych technologii. „Techno-zakłócanie” gatunku operowego miało nie tylko znieść obwarowania klasowo-estetyczne i udostępnić ten gatunek masowemu odbiorcy – „techno-opery” były integralną częścią klubowych imprez. W takim sensie można je rozumieć jako działanie na rzecz redystrybucji treści

i wartości kulturowych. Kwestią najważniejszą pozostawała jednak społeczna sprawczość wytworów sztuki: C.U.K.T. uważał sztukę elitarną i instytucjonalną za nieskuteczną politycznie. Stąd radykalny, jawny, symboliczny gest wirusowania opery uznał za najbardziej oczywisty sposób manifestowania swojego myślenia o koniecznym zaangażowaniu politycznym sztuki.

Co więcej, artyści C.U.K.T. wierzyli w rytm, transowość muzyki techno, możliwość podprogowego oddziaływania na odbiorcę, w transpasywne przekształcanie świadomości uczestników imprez techno. To łączyło się z wiarą w możliwość kształtowania postaw społecznych i obywatelskich, edukowania społeczeństwa. Do kwestii edukowania społeczeństwa przez C.U.K.T. jeszcze powrócę w związku z ich projektem Uniwersytetu Cyborga i projektem działań reformujących praktyki edukacyjne w polskich szkołach lat dziewięćdziesiątych. Były to bowiem dwa kolejne projekty związane z zamysłami reformatorskimi i edukacyjnymi C.U.K.T., które wiązały się z przekonaniem artystów, że bez edukacji i przemiany świadomościowej nie da się transformować społeczeństwa.

Bardzo pomocne przy interpretowaniu działań artystyczno-społecznych grupy C.U.K.T. mogą okazać się rozważania Nancy Fraser, filozofki i teoretyczki polityki. Poświęciła ona uwagę zagadnieniu sprawiedliwości społecznej w krajach pokomunistycznych, analizując struktury kapitalistyczne i demokratyczne społeczeństw po transformacji ustrojowej aż do globalizującego się kapitalizmu późnej nowoczesności (zob.: Fraser, Honneth, 2005). W jednej ze swych kanonicznych książek filozofka powołuje do istnienia kategorię „kondycji postsocjalistycznej” (Fraser, 1997, s. 1-3), nawiązując do formuły Lyotarda. I podaje cechy tej kondycji:

Po pierwsze: brak jakiegokolwiek alternatywy wiarygodnej i progresywnej wizji istniejącego porządku. Po drugie: zmiana gramatyki politycznych roszczeń. Żądania, odnoszące się do uznania różnic grupowych, stały się ostatnio coraz bardziej dominujące, przesłaniając pretensje dotyczące równości społecznej. Po trzecie: odrodzenie liberalizmu ekonomicznego. Wraz z przesunięciem środka ciężkości w polityce z redystrybucji na kwestie uznania oraz [z] erozją egalitarnego zaangażowania, kapitalizm, stając się globalnym zjawiskiem, w coraz większym stopniu czyni rynkowymi stosunki społeczne, zmniejsza ochronę społeczną i sprawia, że coraz gorsze są szanse życiowe miliardów ludzi (za: Koczanowicz, 2005, s. 19-20).

Fraser próbuje teoretycznie ująć relacje pomiędzy strukturą klasową a porządkiem statusu społecznego w transformujących się krajach postkomunistycznych, pokazując, że kategorie „klasy” i „statusu” są najbardziej istotne dla możliwości zrozumienia i opisanego rzeczywistości potransformacyjnej w krajach bloku wschodniego. Stawia tezę, że „postkomunizm spowodował szeroką delegitymizację egalitaryzmu ekonomicznego, rozpętując nowe walki o uznanie społeczne – szczególnie wokół narodowości i religii” (tamże, s. 94). Zniesienie egalitaryzmu ekonomicznego, zdaniem autorki,

roznieciło w „kondycjach postsocjalistycznych” potrzebę zdobywania uznania na innych polach – przede wszystkim narodowym i religijnym.

Istotne jest to, w jaki sposób filozofka objaśnia terminy „klasa” i „status”. Jak powiada:

Terminy te oznaczają społecznie utrwalone struktury podporządkowania. Powiedzieć, że społeczeństwo ma strukturę klasową, to powiedzieć, że instytucjonalizuje ono mechanizmy ekonomiczne, które systematycznie pozbawiają pewnych jego członków środków i możliwości niezbędnych, aby na równi z innymi uczestniczyli w życiu społecznym. Analogicznie, powiedzieć, że w społeczeństwie istnieje hierarchia statusu, to stwierdzić, że instytucjonalizuje ono wzorce wartości kulturowej, które notorycznie pozbawiają jego członków uznania niezbędnego do tego, aby stali się pełnoprawnymi uczestnikami interakcji społecznych (tamże, s. 60).

Dalej zaś wyjaśnia, że samo istnienie struktury klasowej lub hierarchii statusu ogranicza równość uczestnictwa i przeradza się w niesprawiedliwość społeczną. Dla Fraser bowiem równość uczestnictwa jest jedną z podstawowych dominant struktury demokratycznej i wyrazem sprawiedliwości społecznej w ramach demokracji. Dla jasności dodaje także, że wszelkie inne formuły podporządkowania i wykluczenia są, w różnych proporcjach, zanurzone w porządku statusu i w strukturze klasowej. W tym sensie rozróżnienie na „status” i „klasę” jest zbieżne z odmową uznania społecznego i z krzywdzącą dystrybucją dóbr kulturowych i ekonomicznych. Dlatego pisze:

Status koresponduje z wymiarem odsyłającym do kwestii uznania, które dotyczy wpływu, jaki zinstytucjonalizowane znaczenia oraz normy wywierają na wzajemne usytuowanie aktorów społecznych. Klasa z kolei koresponduje z wymiarem dystrybucyjnym, który dotyczy alokacji zasobów ekonomicznych i bogactwa. Ogólnie mówiąc, paradygmatyczną niesprawiedliwością związaną z kwestią statusu jest brak uznania, któremu jednak może towarzyszyć niewłaściwa dystrybucja. Jednocześnie kwintesencją niesprawiedliwości klasowej jest niewłaściwa dystrybucja, której może towarzyszyć brak uznania (tamże, s. 61).

Oczywiście, procesy historyczno-polityczne, przede wszystkim urynkowanie i pojawienie się złożonego, pluralistycznego społeczeństwa obywatelskiego, unowocześniły i zmodyfikowały hierarchie „statusu” i „klasy”, ale nie wyeliminowały ich ze struktur społecznych. Rozpatrując dwa sposoby uprządkowania społecznego: ekonomiczny i kulturowy, Fraser bada uwikłania kapitalizmu w globalne niemożliwości osiągnięcia równości uczestnictwa w świecie. Mnie jednak najbardziej interesuje ten etap jej rozważań, w którym pokazuje, że potransformacyjna ekspansja neoliberalnego kapitalizmu zaostrzyła nierówności ekonomiczne i kulturowe, jednocześnie je marginalizując, ukrywając



i wypierając. Autorka nazywa to problemem wypierania. Kolejnym problemem, który Fraser wskazuje, jest problem reifikacji. Pojawiające się nowe media i technologie spowodowały pęknięcia i hybrydyzację wszelkich form kulturowych, również takich, które miały dotąd niepodważalny status i łatwą do identyfikacji przynależność klasową. Jednak celem potransformacyjnych walk o uznanie okazało się przystosowanie instytucji do wzrastającej złożoności zjawisk kulturowych, czego wynikiem stała się reifikacja zbiorowych tożsamości społecznych. Przyczyniła się ona w efekcie do przekształcania się grup społecznych w enklawy i narastania w nich nietolerancji, patriarchalizmu, autorytaryzmu. Trzecim problemem, który wyróżnia filozofka, jest problem niewłaściwej formy. Krótko rzecz ujmując, niewłaściwa forma działa wtedy, gdy zaostrażają się nierówności poprzez przymusowe narzucenie struktury narodowej procesom, które mają charakter ponadnarodowy, globalny. Fraser zwraca uwagę na to, że zaraz po przemianie ustrojowej nie dało się tych trzech problemów zdiagnozować, choć już wtedy istniały i ustanawiały przestrzeń rynkową i demokratyczną społeczeństw po transformacji.

Przytaczam rozpoznania Nancy Fraser, gdyż wydaje mi się, że w laboratoryjnej przestrzeni działań społeczno-artystycznych członkowie Centralnego Urzędu próbowali dokonywać eksperymentów na tych polach kultury i kapitalizmu, które funkcjonowały w obrębie „statusu” i „klasy”, a jednocześnie projektowały demokratyczną przyszłość. Staje się to tym bardziej czytelne, kiedy uświadamiamy sobie, że w pierwszej kolejności chcieli oni przetransformować instytucje kultury, co łączy się ściśle z działaniami upowszechniania dóbr kulturowych i ze sprawiedliwą dystrybucją tych dóbr. Dzięki eksperymentom i praktycznym spekulacjom odkrywali i projektowali alternatywne scenariusze produkowania rzeczywistości potransformacyjnej i przewidywali przyszłość, fantazjowaną i pożądaną. W jakimś sensie projektowali świat polskiej rzeczywistości, jakim mógłby być – ich działania artystyczne przedstawiały możliwą przyszłość i właśnie dlatego zawierały krytyczny potencjał.

Sztukę krytyczną pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych artyści C.U.K.T. uznawali za nieprzekładalną na świadomość i praktyki społeczne. Zinstytucjonalizowana, ekskluzywna, zamknięta w galeriach, niedostępna dla społeczeństwa, zmonopolizowana przez określone instytucjonalnie grono artystów wizualnych, kuratorów, dyrektorów instytucji artystycznych – sztuka wydawała się im nieprzydatna do przekształcania i edukowania społeczeństwa w dobie wielkiej zmiany. Pragnęli, by sztuka objaśniała, edukowała, stanowiła rodzaj przewodnika po strefie przejścia, by użyć metafory Borysa Budena (zob.: Buden, 2012), do nowej, demokratycznej rzeczywistości, uczyła nowej obywatelskości, odpowiedzialności za wspólne, demokratyczne decyzje i wybory. Dlatego opuścili galerie, instytucje, przenieśli sztukę do klubów muzycznych i wybrali techno jako środek komunikacji z ówczesnym polskim społeczeństwem.

Sami tak o tym opowiadają:

Na początku byliśmy wszyscy zaangażowani w przeróżne grupy tworzące muzykę, przede wszystkim w oparciu o technologie cyfrowe. Było to w połowie lat 90., czyli w momencie, gdy do Polski dotarło techno, jako nie tylko nowa stylistyka muzyczna, ale nowy styl bycia. Wybraliśmy zatem tę estetykę jako pewnego rodzaju opakowanie dla naszych ówczesnych poglądów. Techno było jakby tożsame z pewnymi naszymi poglądami odnośnie użycia technologii. Jednocześnie miało dla nas znaczenie, że łączyło się ze zjawiskiem wielogodzinnych i masowych wydarzeń, przyciągających setki, tysiące ludzi. Na tym też polegała nasza Techno-Opera. Organizowaliśmy tego typu eventy jako masowe, wielogodzinne performanse, w które wkomponowywaliśmy przeróżne elementy. Począwszy od najprostszych obiektów i instalacji, po działania podprogowe, gdy wplataliśmy zarówno w muzykę, jak i w obraz (projekcje wideo) przekazy słowne, tekstowe, wizualne (Pindera, 2013).

Polem ich projektów i działań były przede wszystkim nowe technologie, operacje na sztuce wideo i transmisjach telewizyjnych, teleobecność, multiplikacja ciała w nowych mediach. Są znani przede wszystkim ze stworzenia OSW – Obywatelskiego Software'u Wyborczego – programu komputerowego przeznaczonego do podejmowania zbiorowych decyzji. Twórcy uważali, że demokracja stanowi dobro wspólne, które zależy od czynów i wyborów każdego obywatela. Projekt programu komputerowego OSW miał stanowić matrycę edukacyjną, dotyczącą powinności obywatelskich, zaangażowania społecznego i inwestowania w dobro wspólne. Jednocześnie projektował demokrację jako strukturę społeczną, utworzoną z głosów, poglądów, życzeń, chęci i wyobrażeń wszystkich członków społeczeństwa.

W 1999 roku artyści z grupy C.U.K.T. zaprogramowali interfejs wyborczy, cyberkandydatkę na prezydentkę, Wiktorię Cukt, czyli program cyfrowej demokracji bezpośredniej. Hasło wyborcze Cukt brzmiało „Politycy są zbędni”. Program miał być dostępny w Internecie, wszyscy obywatele mieli tworzyć poglądy polityczne swojej kandydatki. „Jestem bezstronna, wypowiadam się w imieniu wszystkich, nie cenzuruję ich” – manifestowała Cukt, ogłaszając wolę większości. Artyści przeprowadzili masowy performans wyborczy, a jednocześnie profesjonalną kampanię wyborczą swojej kandydatki. Organizowali komitety i biura wyborcze, spotkania z wyborcami, wiece promujące ideę OSW i Wiktorii jako interfejsu tego programu. Zbierali postulaty i podpisy pod kandydaturą Wiktorii Cukt, na ulicach i w galeriach, zacierając różnice między tymi dwoma porządkami – galerii sztuki i przestrzeni publicznej. Na marginesie można dodać, że dzięki Wiktorii Cukt większość polskich galerii podłączyła się wtedy do sieci internetowej. W 1995 roku C.U.K.T. przeprowadził akcję *Antyelekcja technodemonstracja* – wystawiając na prezydenta Roberta Jurkowskiego z hasłem „Bądź sobą, jestem z tobą”. Na imprezie techno rozdawali karty wyborcze tylko z jednym kandydatem, a jej uczestnicy zobowiązywali się do tego, że rano wrzucą otrzymaną kartę do urn

wyborczych. „To był dzień wyborów, było dwóch kandydatów: Wałęsa i Kwaśniewski, i my w tym dniu zrobiliśmy anty-elekcję w klubie techno, działanie artystyczno-polityczne. Wyprodukowaliśmy karty do głosowania, które poszły w miasto, były wrzucane do urn. Ludzie pobierali nasze karty, wychodzili rano po całonocnej imprezie z klubu i szli normalnie na głosowanie do lokali wyborczych” (tamże, 2013). Akcja miała uczyć obywatelskości, konieczności udziału w wyborach, postaw demokratycznych. Była też próbą podważenia zastanej struktury politycznej, zaproponowania alternatywy dla politycznej rzeczywistości.

C.U.K.T. mówili o sobie, że ich działalność była strategią funkcjonowania, koncepcją bycia w polskiej rzeczywistości po '89 roku, antyinstytucją stanowiącą próbę samoorganizacji, bezpośredniej samorządności, której sztuka dostarczała narzędzi samostanowienia. Ich hasło – „sztuka to przestrzeń kultowa, albo nie ma sztuki” – odnosiło się głównie do negowania instytucji sztuki, zamiany galerii na kluby techno, co bezpośrednio się wiązało z polityką dostępności sztuki dla każdego. Organizowane przez nich imprezy były uzupełniane przestrzennymi instalacjami obrazów i słów, oddziaływujących na masową podświadomość. Sprowadzali działania artystyczne do uczestnictwa, przeciwstawiając masowość elitarności i klasowości. Ukrywali dzieło sztuki, pozbawiając je elitarności i estetycznej niedostępności. Sztuka miała stać się integralną częścią rzeczywistości każdego obywatela, znosząc granice ustanowione przez kapitał kulturowy i ekonomiczny. Uprawiane przez nich praktyki miksowania, samplowania na imprezach techno były wielogodzinnyimi performansami ustanawiającymi grupową tożsamość uczestników-obywateli.

Przed każdą imprezą techno przeprowadzali na potencjalnych uczestnikach test na Cyborga:

[...] wówczas wszystkie imprezy techno, czy też „Techno-Opery”, które organizowaliśmy były poprzedzane przeprowadzonym przez nas testem na Cyborga. Biurokratyczną procedurą, którą każdy z uczestników, który chciał dotrzeć do tej „błogosławionej” sali z głośną muzyką, musiał przejść. To przybierało różne formy, ale z reguły wyglądało to tak, że trzeba było podać np. swoją wagę, która była następnie weryfikowana, wypełnić kolejne kwestionariusze, otrzymywało się numer identyfikacyjny, pieczętkę potwierdzającą ten numer. Była to dosyć żmudna sztafeta, zmuszająca ludzi do szalonej pokory. Nazywaliśmy to właśnie tekstem na Cyborga, uważając, że ci ludzie, którzy się na to zgadzają, są właśnie tymi Cyborgami. Tylko jednostki ludzkie się przed tym buntowały. W rezultacie ludzi-ludzi zostawało bardzo mało (tamże).

Członkowie grupy C.U.K.T. mieli świadomość tego, że strukturalna przemiana polskiego społeczeństwa, wchodzącego w demokratyczny system, jest konieczna. Mieli świadomość, że ludzie nie mogą pozostać tacy sami jak w poprzednim systemie. To wymagało przekształcenia, przeprogramowania – mówiąc językiem artystów. Wybrali Cyborga, bo była

to formuła najbardziej podatna na transformację, programowanie, nie-ludzka w rozumieniu zniesienia pozostałości po dawnym człowieku i skryptach jego społecznych zachowań. Praktyki cyborgiczne miały zastąpić dawne praktyki społeczne, poszerzyć je, w ich ramach wypracować nowe strategie samoorganizacji. Nie mam wątpliwości, że artyści z kręgu C.U.K.T. uwierzyli w emancypacyjny, partycypacyjny potencjał nowych technologii i praktykowali utopię nowej formy społeczeństwa obywatelskiego. Ta strategia przeprowadzania testów na Cyborgi była związana z kształtowaniem świadomości społecznej i obywatelskiej. Ludzi trzeba było przeprogramować, zmusić do przemiany, wszczepić im nowy system, z nowymi danymi. Miksowali więc wystąpienia polityków, programy informacyjne, fragmenty z kanonu literackiego, manifesty artystyczne – nazywali siebie DJ-ami kultury i rzeczywistości. Jacek Niegoda tłumaczy:

Zgadzam się, że głównym powodem zainteresowania kulturą techno był fakt, iż jej podstawę stanowił sample. Próbowaliśmy wycinać z otoczenia pewne gotowe fragmenty, by ich używać, a właściwie samplować w swoich akcjach. Tak samo było z obrazem, czy nawet z całą kulturą. Tak samo wykorzystywaliśmy fragmenty istniejących utworów muzycznych, jak wystąpień polityków czy hymnów narodowych, fragmenty telewizyjnych programów informacyjnych i filmów science fiction. Byliśmy dj-ami i vj-ami kultury i rzeczywistości. Kultury, która była częścią tej rzeczywistości. Wtedy zatarła się granica pomiędzy nią i jej obrazem. Właściwie obraz i jego przekaz, czyli media stały się rzeczywistością. Stąd takie płynne przechodzenie od akcji do muzyki, spektaklu, czy w końcu polityki (tamże).

Chodziło im przede wszystkim o stworzenie przestrzeni kultowej dla sztuki, miejsca dla ludzi wykluczonych z oddziaływania pola sztuki. Przekształcenie świątyni sztuki w miejsce dla wszystkich – bezpośredni kontakt z widzem masowym. Artysta i sztuka to rodzaj interfejsu, który wytworzył uczestnika i jego wiedzę. Tak programowane techno-współlicie artystów i uczestników miało służyć mobilizacji społecznej, wytworzeniu nowej obywatelskości po '89 roku. Artyści z kręgu C.U.K.T. wierzyli, że technologiczne zapośredniczenie kontaktu z masowym odbiorcą, formatowanie, samplowanie informacji dostarczanych odbiorcom może wytworzyć demokratyczne, bezpośrednie formy uczestnictwa w przestrzeni kulturowej.

Twórcy Urzędu Centralnego byli też pionierami sztuki społecznie zaangażowanej, co ściśle wiąże się z ich wiarą w mechanizmy partycypacji obywatelskiej. Podczas Festiwalu Sztuki Performans IV Zamek Wyobraźni w Bytowie (1996) przygotowali projekt *Czyn dla miasta Bytowa*. Artyści zawarli umowę z burmistrzem miasta, który przydzielił im zadania renowacyjne na zarządzanym przez siebie terenie. W godzinach od 8.00 do 16.00 wykonywali nieodpłatne prace – remontowali domki wypoczynkowe na terenie tamtejszego ośrodka wczasowego i malowali pasy na wyznaczonych odcinkach

jezdni. Artyści wspominają, że był to eksperyment myślowy i eksperyment działań wskazujący na problem bezrobocia w małych miastach (Bytów miał wówczas największy w Polsce odsetek bezrobotnych), a jednocześnie próba odpowiedzi na pytanie, czy sztuka może mieć bezpośredni wpływ na społeczeństwo. Na początku nazywali swoją praktykę interwencją społeczną, potem – sztuką społecznie zaangażowaną. Co interesujące, nikt ich pracy nie traktował jak sztuki. Byli dla ówczesnych odbiorców sztuki niewidzialni. Urzymywali, że doświadczenie z Bytowa utwierdziło ich w przekonaniu, iż należy robić sztukę tożsamą z rzeczywistością – że tylko tak można zmienić społeczeństwo, traktując sztukę jako społeczną praktykę. Tłem dźwiękowym działania w Bytowie były audycje Radia Maryja. Artyści wspominają, że dwa główne elementy tej akcji – walka z bezrobociem i narracja Radia Maryja – to dwa dominujące nurty ówczesnej polskiej polityki. Kwestie bezrobocia i rosnącej roli konserwatywnego sprzężonego z katolicyzmem, wspieranego i wytwarzanego przez media publiczne, najbardziej interesowały ich w tym projekcie.

Jak już wspominałam, C.U.K.T. dostrzegał ogromną rolę edukacji w kształtowaniu demokratycznego społeczeństwa. Dlatego chciał włączyć się w reformę systemu edukacji, uznając sztukę za narzędzie równorzędne z narzędziami politycznej sprawczości. W projekcie *Dzień Sztuki* artyści podjęli realne działania polityczne, zgłaszając postulat, by dzień 22 lutego uczynić dniem sztuki w szkolnym kalendarzu. Wysłali oficjalną petycję do Sejmu i Prezydenta Rzeczypospolitej. Postulowali, by tego dnia wszystkie instytucje sztuki były otwarte i dostępne dla młodzieży; by zamiast lekcji odbywały się spotkania ze sztuką, artystami, warsztaty praktyczne, wykłady. Nie dostali żadnej odpowiedzi. Liczy się jednak to, jak wyobrażali sobie zmiany w systemie edukacji młodzieży. Udało im się przeprowadzić eksperyment edukacyjny w jednym z gdyńskich liceów. W porozumieniu z dyrekcją, a bez poinformowania uczniów, zmienili plan zajęć. Zamiast matematyki pojawiły się wykłady z hipertekstu, zamiast języka polskiego – warsztaty z grafiki 3D, w miejsce geografii – wykłady o wideoarcie, zaś lekcje historii były prowadzone za pomocą instalacji wizualnych i w technice filmów *found footage*.

Bardziej zaawansowanym projektem edukacyjnym miał się stać Uniwersytet Cyborga, który ostatecznie nigdy nie powstał, choć artyści wydrukowali już ulotki promujące i odbyli serię spotkań z maturzystami. Projekt Uniwersytetu Cyborga wziął się z przekonania, że polskie społeczeństwo lat dziewięćdziesiątych musi przyswoić sobie wiedzę technologiczną i wypracować narzędzia, którymi będzie się posługiwało w technokulturowej rzeczywistości. Zmiana transformacyjna wiązała się, zdaniem arystów z C.U.K.T., przede wszystkim z rewolucją technologiczną, a przez to z rewolucją praktyk społecznych. Uważali bowiem, że tylko wyedukowane społeczeństwo ma szansę wykorzystać technologię nie tylko w wymiarze modernizacyjnym, ale przede wszystkim w praktykach tworzenia demokracji równościowej i obywatelskiej. Uniwersytet miał działać na styku nauki i sztuki.

Z dzisiejszego punktu widzenia projekty i działania grupy C.U.K.T. wydają się bardzo problematyczne, budzą szereg wątpliwości i pytań, związanych przede wszystkim z nadziejami emancypacyjnymi usieciwionego społeczeństwa. Po latach główny Urzędnik C.U.K.T., Piotr Wyrzykowski, wyjaśniał:

Ludzie tracą coraz więcej ze swojej prostej emocjonalności, wypierają, wycofują się, są zmuszani do tego przez mechanizmy rynkowe. Przez wszystkie systemy, w których funkcjonują – edukację, rodzinę, rynek pracy itd. – są coraz bardziej sprowadzani do takiego zcyborgizowanego sposobu funkcjonowania. Oczywiście, ta wiara dzisiaj się załamała. Przede wszystkim zniknął bezkrytyczny zachwyt chociażby Internetem jako globalną przestrzenią wolności, „kapitał” przemienił się w globalną przestrzeń kontroli i terroru, i w narzędzie sterowania naszymi potrzebami (tamże).

Pomimo świadomości niepowodzenia emancypacji społecznej przez technologię i usieciwienie, działania Urzędu Centralnego wydają mi się bardzo znamienne dla opisu polskiego społeczeństwa po '89 roku. Spekulatywne i profetyczne praktyki grupy C.U.K.T. były utopijnym projektem nowej wspólnoty, w której każdy decyduje o warunkach swego uczestnictwa, Centralny Urząd wymyślił demokrację w ramach technokultury, wskazał jej najważniejsze elementy składowe: edukację, zaangażowanie społeczne, rolę sztuki w wytwarzaniu społeczeństwa obywatelskiego i konieczność wypracowania strategii przemiany. Przeprowadził próbę terenową demokracji, wypracowując w laboratorium sztuki jej mechanizmy i praktyki. Myślę, że o działaniach grupy C.U.K.T. warto pamiętać nie tylko w perspektywie utopijnego eksperymentu, przeprowadzonego na transformującym się społeczeństwie, ale także jako o nieudanej emancypacji polskiej obywatelskości. Stosując metaforę próby terenowej związanej z działaniami laboratoryjnymi i eksperymentami, mam na myśli także to, że sama transformacja stanowiła rodzaj laboratorium dla polskiego społeczeństwa. Projekty nowego, jeszcze nie znanego świata przechodziły przez różne laboratoria eksperckie i testowane były w próbach terenowych, a potem transmitowane do społecznych wyobrażeń i praktyk. Z jednej strony sztuka antycypowała projekty emancypacyjne, przewidywała nadchodzącą przyszłość, modernizacyjnie i emancypacyjnie wyprzedzała praktyki społeczne i społeczną wiedzę. Z drugiej zaś, testowała gotowość społeczeństwa na zmiany, stanowiła rodzaj sondy zapuszczanej w przestrzeń trudną do zobiektywizowania, zuniwersalizowania – agoniczną, niecałą, podzieloną, o nieznanych granicach modalności i mobilności, o trudnych do uchwycenia proporcjach między antagonizmem a praktykami hegemonicznymi. Z dzisiejszej perspektywy wyjątkowość działań grupy C.U.K.T. można rozważać w optyce wskazania pustego miejsca po jakimkolwiek projekcie społecznej modernizacji i przemiany. Można też zobaczyć odwrotną stronę usieciwionej demokracji. Można wreszcie powiedzieć, że tam, gdzie była perspektywa modernizacji, stał się regres. ■

---

---

**Bibliografia:**

- Biernat, Tomasz, *Społeczno-kulturowe uwarunkowania światopoglądu młodzieży w okresie transformacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006.
- Bożek, Jakub, *Rewolucja łódzka*, „Dwutygodnik”, wydanie 188, 06/2016, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6626-rejwolucja-lodzka.html> [data dostępu: 17 VII 2019]
- Buden, Borys *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutkowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Fraser, Nancy, *Justice Interruptus. Critical Reflections on the „Postsocialist” Condition*, Routledge, New York & London 1997.
- Fraser, Nancy; Honneth, Alex, *Redystrybucja czy uznanie? Debata polityczno-filozoficzna*, tłum. M. Bobako, T. Dominiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2005.
- Koczanowicz, Leszek, *Wspólnota i emancypacja. Spór o społeczeństwo postkonwencyjne*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005, s. 19-20.
- Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Mach, Bogdan W., *Pokolenie historycznej nadziei i codziennego ryzyka. Społeczne losy osiemnastolatków z 1989 roku*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.
- Pindera, Agnieszka, *Szereg mega techno obecności*, „Magazyn Sztuki w Sieci”, 30 IX 2013, <http://magazynsztuki.eu/rozmowy/szereg-mega-techno-obecnosci/> [data dostępu: 15 VII 2019]
- Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.*, red. M. Iwański, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016.