

Kazimierz Piotrowski

Hommage a Jan Świdziński

Sztuka i Dokumentacja nr 1, 5-20

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HOMMAGE À JAN ŚWIDZIŃSKI

(Próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej)

Jan Świdziński od połowy lat 70. pozostaje jednym z głównych przedstawicieli ruchu postkonceptualnego - tej jego odmiany, której celem było przełamanie hegemonii konceptualizmu, co można obserwować w zorientowanej krytycznie, kontrkulturowo, społecznie czy antropologicznie twórczości takich artystów, jak „drugi” Joseph Kosuth z okresu *Anthropologized Art*, także Hervé Fischer, Fred Forest i Jean-Paul Thenot z *Collectif Art Sociologique*, Jorge Glusberg reprezentujący *Sistema Latino America*, tworzący w Kanadzie Paul Woodrow, Brian Dyson, a zwłaszcza najbardziej zasłużony dla recepcji kontekstualizmu poza Polską, Amerigo Marras - członek założonej w 1976 roku polsko-kanadyjskiej grupy *Contextual Art*, by wymienić tylko nielicznych. Pozostanie nim mimo niechęci sporej gromady rodzimych krytyków, okazujących się często - kroć pospolitymi ignorantami.

SZTUKA JAKO SZTUKA KONTEKSTUALNA A LINGUISTIC TURN **Na czym polega błąd ignorantów?**

Ignoranci zarzucają Świdzińskiemu, że wskazanie na kontekst jako determinujący sztukę nie jest żadnym istotnym odkryciem, lecz banalnym stwierdzeniem. Oczywiście nie o to tu chodzi. Gdyby tylko szło o kontekst, byłby to truizm. W przypadku Świdzińskiego trzeba mówić nie o czystej, może naiwnej, opcji sztuki społecznej, lecz o uwzględniającej linguistic turn krytycznej adaptacji konceptualizmu, która dała impuls dla powstania doktryny sformułowanej w 1975 roku na festiwalu kontrkultury czy sztuki niezależnej *F-Art* w Gdańsku oraz podczas sympozjum *Sytuacja w sztuce współczesnej* zorganizowanym przez Galerię Remont w Warszawie, a opublikowanej w lutym 1976 roku z okazji wystawy artystów polskich przez Galerię St. Petri, prowadzonej przez Jeana Sellema w Lund w Szwecji, w wersji angielskiej jako *Art as Contextual Art*.

Podobno termin *contextual art* wymyślił Sellem (jeśli nie dyrektor Konsthall w Malmö), poszukując efektownej etykiety dla programu Świdzińskiego. Chociaż Świdziński, wyraźnie dążący do konfrontacji z Kosuthem, użył zinterpretowanej w 1969 roku jako tautologiczna formuły Reinhardta *Art is art-as-art* (1963), to jednak nie współtworzył on już w tym momencie konceptualizmu, lecz raczej debatę o konceptualizmie: początkowo, porzuciwszy malarstwo, jako parający się od lat semiotyką sztuki jeden z pierwszych w Polsce popularyzatorów konceptualizmu, wykonujący prace konceptualne¹, a później jego egzegeta i odstępcą. W połowie lat 60. - mówił w pewnym wywiadzie - *nastąpił w sztuce światowej zasadniczy przełom. Wszystkie istotne sprawy zostały powiedziane przed nami, to znaczy, poza Polską. Mogliśmy co najwyżej doganiać innych, skracając dystans i przygotowując się do wystąpienia z własnym programem: w momencie, gdy tamta problematyka (głównie konceptualna i jej pochodne) wykaże swoje ograniczenia... Przygotowałem program, który ostateczną formę przybrał dopiero około 1974 roku. Po prostu wiedziałem, że do generalnego wystąpienia z tym programem jeszcze za wcześnie, że trzeba poczekać na wyczerpanie się problemów, jakie tkwiły w sztuce konceptualnej. Uderzyć, gdy wytworzy się potrzeba nowej problematyki, zrobienia dalszego kroku... Tylko w momencie osłabienia nośności propozycji *Art World* było możliwe przebijanie czegoś nowego z naszej strony².*

Tak właśnie należy usytuować najpierw jego sztukę jako sztukę kontekstualną. Ważne, aby podkreślać postkonceptualny charakter myśli Świdzińskiego, ponieważ nie należy jej banalizować i redukować do wprowadzenia terminu kontekst czy do rozprawiania o kontekście, bo czynił to już dawno temu choćby Hipolit Taine (naśmiewa się Świdziński z ignorantów). Izolowane wyrażenie sztuka kontekstualna czy pusty znak nie ma sensu i destrukcyjnej wartości. Dopiero wyrażenie sztuka jako sztuka kontekstualna, a więc rozpatrywana w konfrontacji z tau-

tologicznym modelem sztuki Kosutha, pozwala nam ocenić wkład Świdzińskiego w przezwycięzenie konceptualizmu. Doktrynę tę należy rozpatrywać jako ogniwo ewolucjonizmu pojęciowego, który wówczas zakładano, a w który dziś powątpiewamy. Pojawienie się tej idei Kosutha – jeszcze jednej ślepej uliczki gatunku (izmu) – odczytano jako poważny głos w dyskusji, której tematem był zmierzch dotychczasowej hegemonii modelu sztuki wyłożonego w *Art after Philosophy* (1969) – w tej ekstremalnej, pozbawionej mistycyzmu, neopozytywistycznej wersji konceptualizmu.

Gdy przypomnimy, że lata 70. były dekadą rosnącej popularności neomarksizmu szkoły frankfurckiej i szeroko rozlewającej się fali kontrkultury, która porwała wielu artystów, to rozumiemy, dlaczego rozlegający się ze Wschodu, krytyczny wobec neopozytywizmu i uczulający nas na ideologiczny fałsz głos Świdzińskiego mógł być tak donośny, dojrzały i wywołujący rezonans, a nawet sympatię, że obecny w Gdańsku na festiwalu kontrkultury w 1975 roku Sellem zrozumiał intencję Świdzińskiego kanalizującego ówczesny potencjał sztuki niezależnej w Polsce, a zaraz potem Amerigo Marras – dyrektor *Center for Experimental Art and Communication* – zorganizował w listopadzie 1976 roku w Toronto debatę na temat *Sztuki jako sztuki kontekstualnej* z udziałem prominentnych postaci, jak sam Kosuth czy Sarah Charlesworth, Carola Conde i Anthony McCall, a także Hervé Fischer i grupa kanadyjskich artystów lub teoretyków zainteresowanych w podziale łupów po detronizacji pierwszego Kosutha. Następna konferencja, zorganizowana w maju w 1977 roku w Paryżu przez *Collectif Art Sociologique* z udziałem między innymi Świdzińskiego i Emila Cieślara z Polski, Dysona i Woodrowa z Kanady oraz brytyjskich artystów Lorraine'a Leasona i Petera Dunna, kiedy to podjęto wspólną deklarację *Trzeci front w sztuce przeciwko Nowemu Jorkowi*, wyraźnie potwierdziła intencję demontażu ówczesnego *Art World'u* i zastąpienia go sztuką uwikłaną w lokalne konteksty pozostające w ciągłej konfrontacji z dokonującymi się w świecie społecznymi, globalnymi procesami. Jakże to były procesy?

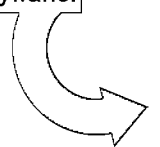
KRYZYS ZNACZENIA W SZTUCE

W połowie lat 70. Świdziński konstatował przede wszystkim pogłębiający się proces załamania się reprezentacjonistycznej koncepcji języka w cywilizacji coraz szybszych zmian. Siła kreatywności naszego języka jest bowiem o wiele słabsza niż kreatywność rzeczywistości, którą staramy się opisać, co prowadzi do desynchronizacji struktury, gdy wypracowane niegdyś kanony aplikowane są do regulacji stosunków, które nie istnieją już w rzeczywistości. Wyrażenia tracą swe znaczenia i stają się liczmanami. Przystają cokolwiek desygnować i denotować: nie można ustalić konotacji wyrażeń występujących w niezliczonych, zmieniających się heterogenicznych kontekstach. Pogłębia to przekonanie o arbitralności języka. Językowa praktyka, usiłująca nadażyć za umykającą rzeczywistością –

niejako ją zatrzymać czy ustabilizować, lecz także pobudzać – jest jak ta rzeczywistość nigdy nie mającym końca stochastycznym procesem. Niewydolność procesu semiozy, pogłębiający się rozryw między signifié i signifiant sprawia, że żyjemy w cywilizacji wzrastającej niepewności i ryzyka. Będąc zmuszeni żyć w tym procesie, musimy orientować się w rzeczywistości, przezwyciężać jej przypadkowość, nadając wyrażeniom sens i eliminując niepewność i ryzyko z pomocą mitów zasilających ideologię. Lecz czy tym samym redukujemy desynchronizację? Jedynie łagodzim jej przebieg. Konstruujemy obraz świata, który pozwala nam określić własną tożsamość jedynie w różnicy do innych mitów czy ideologii, a to nie wyklucza pytania – dlaczego jesteśmy właśnie tacy, a nie inni? Dlaczego w różny sposób mówimy o rzeczywistości, posługując się odmiennymi logikami regulującymi tę rzeczywistość?

Podobnie jak język nie osiąga pełnej synchronizacji z rzeczywistością, tak nie osiąga jej sztuka. Zjawisko desynchronizacji ujawnia się w momentach przechodzenia od jednej cywilizacji do drugiej. Wówczas pojawia się niestabilność struktury, gdy artystyczne kanony przestają korespondować z nowymi stosunkami w rzeczywistości. Wtedy przestają wydawać się absolutne i pewne, stając się relatywnymi.

Przyspieszenie zmian i ciągle zmniejszanie się interwałów różnych faz cywilizacji pogłębia relatywność tych kanonów, gdyż pobudza kreatywność nowych, konkurencyjnych, nie dając przy tym dostatecznie czasu, aby nowe kanony z daną rzeczywistością zsynchronizować i umocnić stabilność struktury. Jedyną możliwością jest budowanie otwartego modelu, w którym nieprzewidywalna zmienność jest normalnym stanem rzeczywistości (tu są być może też przesłanki dla obecnej ideologii społeczeństwa otwartego?). Wyrażenie prawda staje się retorycznym toposem i jako pusty znak jest opisywane w stosunku do kontekstów, w których jest rozpatrywane.



Wnikliwsza obserwacja procesu narastającej desynchronizacji jest jednak podstawą do tezy o koegzystencji trzech modeli sztuki w nowoczesnej praktyce. Jeśli bowiem mówi się o kryzysie, o desynchronizacji struktury, to zakłada się pewien jej idealny stan. Modele te łączą się z ekonomicznymi strukturami, z różnymi formami wymiany dóbr.

I. Pierwszy model koresponduje zwłaszcza z tradycją renesansową – jest to model sztuki bazujący na wiecznych i niezmiennie ważnych zasadach. Doskonale funkcjonował on w preindustrialnej cywilizacji, gdy zmiany w materialnej bazie nie były tak gwałtowne i istniała możliwość wiary w stabilność kanonów. Używając określenia Foucaulta i eksplikuując myśl Świdzińskiego, co tu notorycznie czyni się, można nazwać go uniwersalnym modelem sztuki. Model ten presuponuje, że znaki używane przez cywilizację są transparentne – oczywiście także w sztuce. Język sztuki, podobnie jak język nauki, wyraża rzeczywistość jako coś, co realnie istnieje w naszym poznaniu, a nie jest tylko strukturą - modelem rzeczywistości.

II. Wraz z narodzinami cywilizacji przemysłowej w końcu XVIII wieku i ze zmianą stosunków społecznych w wyniku Rewolucji Francuskiej stopniowo wykształcił się model relatywistyczny. Od romantyzmu możemy obserwować ustępowanie modelu uniwersalistycznego. W XIX wieku sytuacja zmienia się. Znaki stopniowo stają się relatywne, tracąc swą transparentność, czego przejawem jest zwłaszcza manifestacja francuskiego romantyzmu ze słynną formułą Teophila Gautier *l'art pour l'art*, a której ostatnim wyrazem była autoteliczna deklaracja Ada Reinhardta. Apogium relatywistycznego modelu sztuki przypada na okres gwałtownej industrializacji w modernizmie. Model ten jest właściwy wielu dążeniom awangardy XX wieku, a zwłaszcza jej konstrukcyjnemu podejściu do rzeczywistości. Konceptualizm zamyka ten okres, ukazując zarazem potrzebę budowania innego modelu korespondującego z dzisiejszą sytuacją, w jakiej znalazła się postindustrialna cywilizacja.

Bez wątplenia zaproponowany w *Art after Philosophy* model sztuki był ekstremalną konsekwencją jednej z wiodących strategii modernizmu – esencjalizmu. *Ready made* Duchampa, który nie pytał ani o co, ani o jak sztuki, pozwoliło Kosuthowi przewyciężyć formalistyczną – min. Greenbergowską - wersję esencjalizmu. Okazało się, że formalizm lat 60. nie opiera się na empirycznym uogólnieniu, na ujęciu wspólnych cech fizycznych przedmiotów sztuki, lecz jest jedynie aprioryczną definicją sztuki. Formalizm jest ideą, która pierwotnie nie jest ulokowana w materialnych obiektach sztuki, gdyż intencja użycia medium jest prymarna w stosunku do medium, decydując o jego artystycznym statusie. Absolutyzację zagadnień formalno-gatunkowych uznano za wiodącą na manowce dekoracji i zastąpiono ją pytaniem: *What is the function of art, or the nature of art?* Pytanie o funkcję wykraczało poza materialny paradygmat sztuki (termin Terry Atkinsona i Michaela Baldwina), a odpowiedzi na nie można było, jak sądzono, udzielić dopiero na gruncie niedenotacyjnej koncepcji znaczenia Wittgensteina: *The meaning is the use*.

Według jego instrumentalno-funkcjonalnej teorii język jest pewnego rodzaju narzędziem, a znaczeniem wyrażenia danego języka jest funkcja semantyczna tego wyrażenia spełniana ze względu na użytkownika. Znaczeniem wyrażenia jest sposób użycia tego wyrażenia, zatem znaczenie nie sytuuje się w żadnej dziedzinie rzeczywistości pozajęzykowej, lecz jest ustanawiane przez samą czynność znakotwórczą – przez zachowanie językowe.

Taka koncepcja znaczenia – ani asocjacionistyczna, ani konotacyjna – doskonale nadawała się do wyjaśnienia faktu istnienia różnorodnych prywatnych kodów i języków artystycznych. Sztuką jest po prostu sposób, w jaki twórca używa wyrażenia sztuka czy je definiuje. Istoty i autonomii sztuki nie należy upatrywać w tradycyjnych funkcjach syntetycznych (mimetycznej, estetyczno-wytwórczej, formalnej etc.), lecz w dziele pojętym jako tautologia – *idea as idea: Dzieła sztuki – pisał Kosuth – są zdaniem analitycznymi. Ujmowane w swym własnym kontekście – jak sztuka – nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencję artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. Zatem to, że jest sztuką, jest prawdziwe a priori (co ma na myśli Judd, gdy powiada, że „gdy ktoś nazywa je sztuką, jest sztuką”)*³.

Świdziński słusznie zauważył, że konceptualizm grupy *Art and Language*, chociaż dążył do przywrócenia sztuce jej głębokiego sensu (sztuka jest znaczeniem, a nie dekoracją), poprzez wprowadzenie problematyki metaartystycznej (*self-consciousness*), to jednak zastąpił formalizm tradycyjnej sztuki trudnym do utrzymania formalizmem neopozytywistycznej filozofii języka. Program w pełni sformalizowanego systemu nauk apriorycznych (jak postulował Hilbert) okazał się jednak niewykonalny (co wykazał Gödel), zaś akt wiary niereduko-

walny w logicznych dociekaniach. Ponadto, teoria znaczenia jako sposobu użycia wyrażenia implikowała entropię znaczenia w sztuce i ujawniała potrzebę jakiejś weryfikacyjnej teorii znaczenia. Model tautologiczny, zakładając autorefleksję w autonomicznym kontekście sztuki, nie odpowiadał na pytanie – dlaczego tak, a nie inaczej używa się wyrażenia sztuka? Dlaczego cytuje się i adaptuje się takie, a nie inne formuły sztuki użyte w przeszłości, a będące podstawą pojęciowego rozwoju sztuki?

Dodać należy do tej krytyki Świdzińskiego, że obciążający Kosutha był fakt, iż modelując dzieło sztuki jako zdanie analityczne, poszukiwał on wsparcia u I. A. Richardsa, wedle którego myślenie jest radykalnie metaforyczne, a rozumowanie przez analogię z użyciem łącznika *as* jest jego konstytutywną zasadą. Wkrótce jednak zaczęto coraz bardziej skłaniać się do tezy, że teoria substytucji jest za wąska i nie może być zadawalającym wyjaśnieniem zasady metafory, gdyż nie może ona zostać zredukowana do dewiacji aktu rozumowania przez analogię. Metaforyzacja - jak twierdził na przykład Paul Ricoeur - nie jest tylko operacją na pojęciach (nazwach czy ideach), lecz jest retoryczną i quasi-poznawczą (heurystyczną) wypowiedzią zakładającą paradoksalną intuicję podobieństwa w niepodobieństwie, co głosi ogólniejsza od teorii substytucji hermeneutyczna teoria napięcia. Być może dlatego, że w tautologicznym modelu sztuki mamy do czynienia z błędną, modelującą atrybucją, z napięciem pomiędzy identycznością i różnicą, Kosuth zaczął na początku lat 70. poszukiwać innego modelu sztuki. Przypomnijmy, że w *(Notes) on an „Anthropologized” Art* (1974) i *The Artist as Anthropologist* (1975)⁴, Kosuth wyraźnie odrzucił ogólną ważność tautologicznego modelu na rzecz modelu sztuki zantropologizowanej, dalej podejmując wysiłek odzyskania głębokiego sensu (*profundity*) sztuki i przewyciężenia nieprzezroczyistości (*opacity*) modernistycznej praktyki. Konceptualizm wydał mu się tylko pewną etno-logiką zachodniej cywilizacji. Model tautologiczny, podobnie jak każdy model, zakładający autonomię sztuki czy w ogóle rozpatrywanie każdej teorii niezależnie od działania – od ideologii i praktyki społecznej, uznał on pod wpływem Habermasa za fetyszowanie wiedzy. Wiedzę należy rozpatrywać dialektycznie – jako zapośredniczoną w praktyce społecznej. W tym powrocie do rzeczywistości model sztuki zantropologizowanej odrzuca jednak bezkrytyczną ideę prostego naśladowania rzeczywistości ludzkiej w zreflektowanym akcie semiozy (dzieło jako zwierciadło). Artysta, przejmując postawę antropologa zaangażowanego, nie kontempluje (teoretyzuje), lecz aktywnie uczestniczy od wewnątrz w badanej rzeczywistości. Akt sztuki jest socjo-kulturowo zapośredniczonym, na zasadzie implozji całościowym oglądem (*It is the implosion Mel Ramsden speaks of, an implosion of a re-constituted socio-culturally mediated over-view*). Przywrócenie językowi sztuki transparentności nie jest zatem powrotem do logiczno-semiotycznej interpretacji dzieła, lecz zbliża się do rozumienia dzieła jako nie w pełni uświadomionego symptomu, jako pewnego zdarzenia (ontologizacja języka sztuki), a poprzez wskazanie na jego kontekst jest pokrewne hermeneutycznemu ujęciu, do któ-

rego Kosuth później wyraźnie nawiązał (już po dyskusji ze Świdzińskim w Toronto we wrześniu 1976 roku).

Teksty Kosutha *Within the Context: Modernism and Critical Practice* (1977), *Text/Context: Seven Remarks For You To Consider while Viewing/Reading This Exhibition* (1978-79) i *Notes on Cathexis* (1981) zostały poświęcone badaniu warunków tworzenia znaczenia (*meaning-making*) w sztuce. Realizowały one program, zgodnie z którym twórczość artystyczna powinna poddać refleksji hermeneutyczne ponowne ustanowienie znaczenia, demaskując wszelkie próby budowania modeli sztuki jako autonomicznej dziedziny i artykułując w ich miejsce model sztuki, którego celem jest wypracowanie środków umożliwiających rozumienie mechanizmów kultury.

I właśnie, gdy śledzimy tę ewolucję pojęciową Kosutha, uderza nas radykalna dyskontynuacja między neopozytywistycznymi i neomarksistowskimi czy hermeneutycznymi inspiracjami, chociaż trzeba też przyznać, że zmiana ta przypomina raczej różnicę między implozją pierwszego i drugiego Wittgensteina. Zmianę tę zdaje się integrować teoria gier językowych. W modelu sztuki zantropologizowanej Kosuth korzysta z koncepcji kultury jako gry. Sztuka jest jedną z gier językowych prowadzonych w obrębie kultury. Własnością każdej gry jest jej grupowy charakter. Gra jest obrazem kolektywnej świadomości, która decyduje o akceptacji reguł danej gry – o jej wiarygodności (*believability*).

**KRYTYKA TAUTOLOGICZNEGO MODELU SZTUKI
DOKONANA PRZEZ ŚWIDZIŃSKIEGO
Wprowadzenie do ogólnej teorii sztuki pojęcia
intensjonalności jako przejaw optymalnego
uszanowania tzw. ewolucjonizmu pojęciowego**

Gdy Świdziński występował z programem *Art as Contextual Art* krytykował przede wszystkim pierwszego Kosutha, drugi wydawał mu się już raczej partnerem i sprzymierzeńcem. Odnalazł on, moim zdaniem, łagodniejszy sposób wycofania się ze skrajnie logiczno-semiotycznej interpretacji artefaktów przez wprowadzenie do ogólnej teorii sztuki pojęcia intensjonalności, co było przejawem jego respektu dla tzw. ewolucjonizmu pojęciowego. Na tym właśnie pole-

ga doniosłość innowacji Świdzińskiego, a nie na rozprawianiu o kontekście, czego nie rozumieją do tej pory ignoranci. Wprowadzenie do ogólnej teorii o sztuce przez Świdzińskiego pojęcia intensjonalności jest na miarę ujęcia dzieła sztuki jako tautologii czy zdania analitycznego Kosutha.

W 1975 roku Świdziński porównał artefakty nie do zdań analitycznych, jak pierwszy Kosuth (czyli zdań utworzonych za pomocą funktorów ekstensjonalnych, których wartość logiczna zależy od prawdziwości - zakresu - zdań składowych), lecz do zdań zawierających funktory intensjonalne (tych prawdziwość zależy od treści podstawionych w miejsce zmiennych).

Wedle Świdzińskiego sprawiające kłopoty logistykom pojęcie intensjonalności bardziej tłumaczyło charakter twórczości artystycznej niż tautologiczna formuła, która wiedzy o rzeczywistości nie przynosi i rości sobie pretensję do bycia prawdziwą we wszystkich możliwych światach. Intensjonalność wypowiedzi artystycznej, a więc obecność w niej funktorów (np. *wiem, poznaję, wierzę, przypuszczam czy powinienem* etc.) badanych przez logikę epistemiczną czy deontyczną, wskazuje na jej ograniczenie przez pragmatyczny moment doświadczenia. Świdziński poszukiwał weryfikacyjnej koncepcji znaczenia w sztuce, aby wypełnić pustkę arbitralnego zachowania językowego konceptualistów. Tautologizm Kosutha – zdaniem Świdzińskiego – był skrajną konsekwencją modernistycznego modelu sztuki, który okazał się relatywistyczny. Świdziński krytykował ten model za jego utopijny charakter, argumentując: *Mój język czy media, z których robię użytek, opisuje mój świat, ale istnieje inny świat, który opisuje mój język. Sztuka jako relatywistyczny świat swego własnego czasu jest utopią. Podlegamy zależnościom i nie możemy od tego uciec*⁵.

Mamy zatem tylko taki relatywizm, na jaki nas w danej chwili stać, jaki możemy wyprodukować, czyli jak dalece chcemy czy pozwolimy sobie się różnić. Dlatego też Świdziński nawiązał do operacjonistycznej teorii znaczenia zapoczątkowanej w 1927 roku przez Bridgmana. Operacjoniści, nie ufając deskrypcyjnej metodzie definiowania terminu poprzez proste

wymienienie jego własności, gdyż może to właśnie prowadzić do czczego werbalizmu, domagali się podania operacji wzgl. czynności, dzięki którym twierdzimy, że dana własność przysługuje przedmiotowi: czy to w fizyce, czy w naukach społecznych, a także - jak chciał Świdziński – w teorii sztuki. W oparciu o operacjonizm Świdziński usiłował przezwyciężyć werbalizm konceptualizmu ze słynnym zdaniem Judda cytowanym przez Kosutha. Samo nazwanie nie wystarczy, ponieważ sztuka jako pusty znak nabiera lub traci znaczenie – prawdziwość artystyczną wzgl. akceptację – dopiero na gruncie konkretnej praktyki społecznej, będąc funkcją wyprodukowanego przez daną społeczność sposobu mówienia o rzeczywistości. Termin pusty znak nie oznacza nic ani coś, lecz coś innego. Korelatem każdego subiektywnego aktu staje się nie tyle jakiś obiektywny przedmiot czy wytwór, lecz inny subiektywny akt, który warunkuje jego obiektywne ograniczenie. Nie możemy odseparować subiektywnego aktu od rezultatu akcji kształtującej obiektywne zależności, którym ten akt podlega. Nie możemy utrzymać sztywnej opozycji podmiotu i przedmiotu jako czystej, biernej, kontemplatywnej relacji poznawczej, pozwalającej odróżnić to, co subiektywne, od tego, co obiektywne. Powinniśmy raczej uznać dialektyczną lub hermeneutyczną, jeśli nie tekstualną, wykładnię tej opozycji (te różne konteksty można odnaleźć w pismach Świdzińskiego na przestrzeni kilkunastu zaledwie lat). Praktyka artystyczna przestaje więc być utożsamiana z twórczością w konkretnym medium, lecz staje się pragmatyką sztuki, która dąży do określenia, jakie operacje należy w danym momencie wykonać, aby uzyskać społeczną akceptację.

Można powiedzieć, że widzimy tylko najbliższe, prywatyzowane wartości, w które jesteśmy w stanie uwierzyć, wartości zaś uniwersalne, społecznie akceptowane, zakładamy jedynie pragmatycznie. Opozycja ta określa strukturę intensjonalności naszych wypowiedzi, którą potrzebujemy sobie uświadomić, by móc sprawnie funkcjonować w społeczeństwie. Dotyczy to zwłaszcza sztuki, operującej możliwie najszerzej.

Dlatego właśnie Świdziński podkreślał, że sztuka kontekstualna w praktyce działa przede wszystkim w obrębie logiki epistemicznej, analizując konkretne wierzenia i mniemania występujące w danym, lokalnym kontekście. Praktyka sztuki jako sztuki kontekstualnej polegała bowiem na ujawnianiu panującej w danym kontekście społecznym anomalii, czyli desynchronizacji struktury danej społeczności, która uświadamiając sobie, że aplikuje do regulacji swej praktyki kanony nie mające już czego regulować, zmuszona jest wypracować kanony nowe. Sztuka kontekstualna była więc społecznym aktem dekonstrukcji (sic! – termin użyty przez Świdzińskiego już w 1977 roku w wersji polskiej manifestu) – destrukcji starych i konstrukcji nowych znaczeń. Pamiętajmy jednak, że nowość oznacza tu inność.

Sztuka kontekstualna, w przeciwieństwie do tautologicznej formuły aktualnego istnienia polisemicznej sztuki w relatywistycznym czasie, operuje w konkretnym czasie praktyki społecznej wykluczają-

cym nieskończoną kumulację i aktualne istnienie różnych znaczeń sztuki. Dlatego właśnie kontekstualizm, paradoksalnie, musiał być krytyką, a zarazem próbą akceptacji relatywizmu kulturowego jako swego alibi. Kontekstualizm był więc symulacją (anomalią) relatywistycznego modelu sztuki. Przewyciężając tautologizm Kosutha, czyli relatywistyczny model utopijnej wolności, ignorującej ograniczenia dyktowane przez społeczny kontekst, Świdziński deklarował, że sztuka jako sztuka kontekstualna jest opozycją wobec multiplikacji znaczenia, a tym samym wobec relatywizmu; zarazem uznawał on odmienność i zmienność kontekstów, twierdząc: co jest prawdziwe w jednym kontekście, to nie jest prawdziwe w innym, a więc usiłował relatywizm sankcjonować.

Praktyka kontekstualisty przypominała praktykę etnologa-terapeuty, który jeździ w różne miejsca i pomaga tubylcom (mieszkańcom Kurpii czy Nowego Jorku) uświadomić sobie ich kontekst poprzez eksponowanie własnego w rozumnym przeświadczeniu, że mamy prawo do różnienia się i powinniśmy te odrębności uszanować. Nie możemy absolutyzować swego kontekstu, ponieważ zgodnie z propagowaną przez kontekstualizm logiką rzeczywistości niekompletnych zawsze istnieje inny kontekst opisujący nasz kontekst.

KONTEKST KONTEKSTUALIZMU ŚWIDZIŃSKIEGO

Zgodnie z tą relatywistyczną logiką kontekstualizmu można zapytać – a jaki jest kontekst kontekstualizmu Świdzińskiego? Kontekstualizm uświadamia sobie swój własny interes motywujący Świdzińskiego intencję demontażu hegemonii konceptualizmu jako dominującej wówczas na Zachodzie metanarracji. Propagując siebie jako propozycję polską, kontekstualizm aspirował do hegemonii i zdominowania *Art World'u*, a w rezultacie uszkadzał i rozluźniał własną opcję relatywizmu kulturowego, głoszącą poszanowanie kulturowych odrębności. Kontekstualizm sam redukuje siebie do artystycznej ideologii i ujawnia bankructwo mitu relatywizmu kulturowego, redukując go do alibi swej artystycznej praktyki. Wbrew presupozycji relatywizmu kulturowego, wedle której konteksty są i mogą pozostać względem siebie odrębne, praktyka czy retoryka kontekstualizmu sugeruje, że nie pozostają one względem siebie w bezkonfliktowej separacji. W wyniku konfrontacji kontekstów nie dochodzi do uświadomienia kontekstu cudzego czy własnego, do świadomości kim się jest, lecz do uszkadzania i rozluźniania różnych alibi społecznych praktyk. Kontekstualizm jako metaartystyczna strategia presuponował, że można ustalić konteksty, a tym samym zrozumieć strategię *Art World'u*: czy to w Kutnie, czy w Nowym Jorku.

Tymczasem, celebrując prawo do odmienności, musiał paść ofiarą właśnie tego samego prawa, gdyż zdolny był tylko na chwilę rozluźnić i osłabić siłę *Art World'u*.

Lecz w tej pozornej klęsce kontekstualizmu potwierdza się jego diagnoza, że jesteśmy skazani na nieustanną konfrontację. Tej nie spacyfikuje żaden oświecony relatywizm kulturowy z liberalną etyką poszanowania odrębności i nie prześladowania jej jako anormalnej. Stwierdzenie wolności, relatywizmu, odmienności i różnic jest tylko czczym werbalizmem, gdyż mamy tylko taki relatywizm, taką multiplikację znaczenia, taką polisemiczność sztuki, na jaką nas w danej chwili stać, jak dalece chcemy czy pozwolimy sobie się różnić. Prawda sztuki jest bowiem, według Świdzińskiego, funkcją wielkości obszaru, w granicach którego jest możliwe weryfikowanie jej funkcjonowania, przy czym ostateczna weryfikacja nie ma miejsca. Niekompletne rzeczywistości – pojęcie wprowadzone przez Świdzińskiego - konstruowane przez ludzi muszą funkcjonować w jakimś skończonym uniwersum, którego czas nie jest jednak czasem relatywistycznym.

Pisząc o wielkości obszaru, Świdziński przeczuwał cielesność naszego języka. Cielesności języka nie potrafimy się pozbyć. Nie potrafimy wykluczyć z języka figuratywnego (przestrzennego i czasowego) ograniczenia, ograniczenia rozumu przez wyobraźnię, które jest odpowiedzialne za produkcję anomalii w języku. Racjonalność kontekstualizmu polegała bowiem na nieustannym rozpatrywaniu coraz innych kontekstów, coraz innych dyskursów i typów racjonalności w poszukiwaniu samookreślenia, na co nie mamy siły ani cierpliwości. Każdy akt krytyki (decyzji) jest więc bardziej aktem wyobraźni czy cielesnej impulsywności (kreowaniem logiki rzeczywistości niekompletnych) niż wynikiem racjonalnego przewyciężenia kontekstualności naszego języka i jego retorycznej ślepoty.

STRUKTURA INTENSJONALNOŚCI -

DALSZE RAMOWANIE KRYZYSU

Sztuka, społeczeństwo i samo-świadomość (1979)

Taką właśnie perspektywę ukazuje książka Świdzińskiego *Art, Society and Self-Consciousness* (1979), w której podjął on próbę określenia struktury intencjonalności dostępnego mu globalnego kontekstu. Jest to jego główna pozycja – niejako wstęp do książki *Freedom and Limitation - The Anatomy of Postmodernism* (1987), ukazująca rozpad reprezentacjonistycznej koncepcji języka. Świdziński, poddając analizie rozmaite wyrażenia języka, proponował wtedy cztery następujące logiki posługiwania się językiem, próbując dalej racjonalizować (ramować) zjawisko kryzysu znaczenia w sztuce.

Sztuka kontekstualna, w przeciwieństwie do tautologicznej formuły aktualnego istnienia polisemicznej sztuki w relatywistycznym czasie, operuje w konkretnym czasie praktyki społecznej wykluczającym nieskończoną kumulację i aktualne istnienie różnych znaczeń sztuki. Dlatego właśnie kontekstualizm, paradoksalnie, musiał być krytyką, a zarazem próbą akceptacji relatywizmu kulturowego jako swego alibi. Kontekstualizm był więc symulacją (anomalią) relatywistycznego modelu sztuki. Przewyciężając tautologizm Kosutha, czyli relatywistyczny model utopijnej wolności, ignorującej ograniczenia dyktowane przez społeczny kontekst, Świdziński deklarował, że sztuka jako sztuka kontekstualna jest opozycją wobec multiplikacji znaczenia, a tym samym wobec relatywizmu; zarazem uznawał on odmienność i zmienność kontekstów, twierdząc: co jest prawdziwe w jednym kontekście, to nie jest prawdziwe w innym, a więc usiłował relatywizm sankcjonować.

I. LOGIKA NORM

Jedni z nas częściej i konsekwentniej używają wyrażenia obowiązek czy zakaz, dyscyplinując siebie i innych. To właśnie w ich głowach rodzą się ideały życia monastycznego lub pomysły w pełni sformalizowanego systemu nauk apriorycznych, którego zasady usiłował niegdyś daremnie sformułować Hilbert. Pełna synchronizacja wszystkich elementów jest dla nich fundamentalną wartością społecznego systemu regulowanego przez logikę norm. Normy konstytuują społeczeństwo jak organizm. Taki homogeniczny system nie ma wewnętrznego dysonansu, który mógłby wpływać na jego funkcjonowanie. Każdy element ma w nim precyzyjnie wyznaczoną rolę, a każda jednostka wie, co ma robić i z góry zna rezultat swej czynności. Rezultat jest jednoznacznie podporządkowany jednemu celowi, który ma na względzie całość społeczeństwa, a który jest nieweryfikowalny, ponieważ nie jest empirycznie dostępny. Cel wyznaczający ten teleologiczny porządek jak siła, która go ustanowiła, jest poza tym światem. Nie możemy nic dodać, nic ująć. Normy nie mogą być dyskutowane, muszą być jedynie przestrzegane. W naszej wyobraźni nie ma nic, do czego nie można by zaaplikować tych norm. Normy są prawem naturalnym, lecz nie dlatego, że pochodzą od natury, lecz że są poświadczane jej autorytetem. Bunt wobec norm jest fikcją. Kto narusza normy jest na zawsze wykluczony ze społeczeństwa – przechodzi w sferę niebytu, gdzie już nie ma szansy na rehabilitację. Prawo jest tu okrutne, ponieważ nie zna gradacji zła. Nie istnieje stopniowanie określające, czy coś jest bardziej, czy mniej właściwe. Obowiązek jest zawsze realny i dobry. Instytucje prawne nie mają więc charakteru legislacyjnego, lecz jedynie egzekucyjny, ponieważ normy są niezmiennie i są zawsze legalne, nie potrzebując kreatorów – są dane a priori. Świat regulowany logiką norm nie potrzebuje więc historii. Jest to świat pewny i bez ryzyka, gdyż wszystko wiemy – wiemy, jak postępować i co nam grozi, jeśli nie będziemy wypełniać przeznaczonych nam obowiązków i przestrzegać zakazów. Esencja ma tu pierwszeństwo przed egzystencją.

II. LOGIKA WOLNOŚCI

Pełna synchronizacja struktury, którą presuponuje logika norm, nie istnieje, czego wyrazem jest używanie oprócz wyrażenia obowiązek czy zakaz również wyrażenia pozwolenie. Pojawia się zatem czynnik czasu, który sprawia, że coś jest obowiązkiem czy zakazem w danych okolicznościach. Obowiązek i zakaz tracą swą dogmatyczną siłę – pojawia się możliwość wyboru. Jeśli termin pozwolenie ma mieć realną wartość, wówczas człowiek musi mieć realną siłę wbrew teorii o predestynacji, ażeby zając opozycyjną postawę wobec tego, co jest mu na-

kazane – z góry. Obowiązek zmienia swoje znaczenie, oznaczając: 1) zaangażowanie czy powinność, 2) porządek, 3) oczekiwanie i 4) nadzieję na coś. Sens wyrażenia obowiązek zostaje rozparcelowany między: 1) etykę, 2) prawo oraz 3) psychologię. Prowadzi to do dychotomii moralności i prawa, która ustanawia dalsze opozycje: człowiek/natura, jednostka/społeczeństwo, indywidualum/inne indywidualum. Opozycje te przekształcają się we wzajemną agresję jednostek, a społeczeństwo musi być synchronizacją egoizmu jednostek. Moralność jest domeną jednostki, prawo zaś społecznego systemu. Antagonizm pomiędzy indywidualnymi systemami moralnymi sprawia, że prawo musi być bardziej liberalne niż one, aby mogły one koegzystować w społeczeństwie. Prawo musi gwarantować społeczny konsensus. Dlatego możemy osądzać innych wedle swej moralności, lecz nie możemy tego osądu penalizować. Im bardziej różnicuje się moralność jednostek, tym bardziej prawo staje się liberalne. Termin pozwolenie zmienia więc pozycję człowieka z pasywnej i poddanej przeznaczeniu na aktywną, zaś logika wolności wypiera logikę norm.

III. LOGIKA EPISTEMICZNA

Człowiek, któremu logika wolności dała możliwość podejmowania decyzji, teraz konstruuje tę decyzję i kreuje świat zgodnie ze swą wolą. Konflikt, jaki zaistniał w wyniku wypierania homogenicznego świata regulowanego logiką norm przez pluralistyczny świat usankcjonowany logiką wolności, usiłują poddać refleksji ci, którzy wyrażają się w formułach typu *myślę, że..., wierzę, że..., akceptuję, ponieważ..., odrzucam, ponieważ...* etc., a które bada logika epistemiczna. Świat regulowany przez logikę epistemiczną dany jest w wypowiedziach wsupozycji epistemologicznej, a nie ontologicznej. Sposób jego istnienia nie jest rozstrzygnięty. Powoływana subiektywnymi aktami woli wielość możliwych światów presuponuje, że ich uniwersum stanowi puste miejsce, które może być wypełnione lub opróżnione zgodnie z wolą, bez zmiany jego istoty. Pustka ta pozwala przewyciężyć antagonizm poszczególnych subiektywizmów, które pojęte jako realne siły nigdy nie dają szansy w logice wolności na wzajemne zrozumienie.

Pojęcie subiektywizmu w logice epistemicznej jako hipotetycznych, możliwych światów daje podstawę dla ich zastąpienia przez wspólne zasady fundujące społeczny konsensus. Musimy bowiem pamiętać, że logika epistemiczna pojawia się, ażeby uczynić łatwiejszym nasze życie w warunkach wzrastającej niepewności i ryzyka. Wypowiedzi epistemiczne zdają nam relacje z wierzeń lub mniemań, z dążeń lub pragnień, nie oceniając ich, czy są one dobre, czy złe, lecz jedynie informując o pewnych

faktycznych stanach naszych i innych ludzi. Logika wolności, oparta na dysonansie subiektywnej moralności i intersubiektywnego prawa, dawała nam prawo do osądu cudzego postępowania wedle naszej wrażliwości moralnej, ale bez penalizacji tego osądu, gdyż było to zastrzeżone dla instytucji prawa. Logika epistemiczna odbiera nam nawet to prawo osądu, informując nas jedynie o naszych i cudzych dążeniach i uczynkach, których nie możemy oceniać. Społeczeństwo jest zobligowane stać się jeszcze bardziej liberalne, zawieszając nie tylko wielość subiektywnych i antagonistycznych moralności, lecz także prawo, będące ich kompromisowym uzgodnieniem. Nie chodzi tu o bezprawie, lecz jedynie o uznanie procesu, że zgodnie z logiką epistemiczną prawo musi stracić swoją etyczną legitymizację i przekształcić się w formę socjoterapii, której systemem referencji jest raczej medycyna niż etyka. Istnieje możliwość opisu czyjegoś zachowania, ale nie istnieje możliwość jego moralnego wartościowania. Każda forma zachowania może być opisana poprzez ukazanie jej warunków lub jako przejaw patologii. Dlatego niebezpieczni kryminaliści powinni być raczej izolowani, niż karani. W wyniku izolacji nie stają się oni bardziej moralni, lecz w wyniku resocjalizacji stają się bardziej zdolni do koegzystencji w społeczeństwie.

Logika epistemiczna, trzeba wyeksplikować myśl Świdzińskiego w znanych już formułach psychoanalizy lub psychologii społecznej (czy logiki przekonań), zabija w nas nie tylko wrażliwość moralną, lecz także nasze ja, gdyż pozwala nam uświadomić sobie dysonans poznawczy, czyli fakt, że nasza wiedza różni się częstokroć od tego, w co wierzymy i co czynimy. Można jednak powiedzieć, że logika epistemiczna wywołuje tym samym zawieszenie broni w odwiecznej walce rozumu i przyjemności, pozwalając nam zdystansować się wobec kształtującego nasze ego poczucia obowiązku (*super ego*) i pozostającego z nim często w konflikcie pragnienia przyjemności (*id*), którego urzeczywistnienie, wbrew aktualnie rozpatrywanym czy

kwestionowanym (zawieszonym) zakazom, nie wywołuje w nas już tak głębokiego dysonansu poznawczego. Dysonans poznawczy – opisany przez Festingera – powstaje, gdy na przykład palimy papierosa, chociaż wiemy, że palenie nam szkodzi, a mimo to palimy dalej. Im silniejsze nasze pragnienie nikotyny i mocniejsze przekonanie o jej szkodliwości, tym rozleglejszy dysonans poznawczy. Sposobem zmniejszenia dysonansu poznawczego jest relatywizacja naszych przekonań, gdy nie mamy dość siły, aby zrezygnować z przyjemności. Logika epistemiczna jest właśnie wyrazem ekspansji zasady przyjemności w języku, który to stan rozum usiłuje poddać refleksji, nie tyle zdając nam relację z polaryzacji naszych pragnień, co raczej sankcjonując je w postaci relatywizmu w ich ocenie. Tak oto rodzi się koncepcja ekonomicznego myślenia.

IV. LOGIKA GRY

Logika epistemiczna jest ostatnią próbą ufundowania pewności w niepewnych warunkach. Jest ona logiką ludzi, którzy stracili kontakt z prawdą, a mówią jedynie o prawdopodobieństwie czy afirmatywności. Analityczny typ wiedzy ustępuje miejsca statystycznemu. Statystyka zestawia tylko fakty, nie analizując, jakie warunki czy motywy powołały je do życia. Bazując jedynie na statystyce, musimy podejmować decyzje bez znajomości warunków sytuacji, w jakiej przyszło nam decyzje podjąć. Ten rodzaj logiki przypomina logikę gry w karty, gdy podejmujemy decyzję bez znajomości kart przeciwnika, a także jego intencji czy reakcji, czyli jak dalece jest on zdolny przewidzieć nasze działania. Uniwersum logiki gry nie jest ani pełne, jak uniwersum logiki norm i logiki wolności, ani nie jest puste, jak logiki epistemicznej. Nie wiemy, co ono w sobie zawiera i czy możemy tę zawartość poznać. Nie możemy przyjmować, że decyzje podjęte w pewnej sytuacji będą równie słuszne w sytuacji innej. Pojęcie prawdy staje się tu mało przydatne. Nasze wierzenia czy mniemania są nieustannie weryfikowane przez przymus skutecznego zaspokajania naszych potrzeb. Dlatego, jeśli to konieczne, wypieramy się przekonań i zapominamy o wątpliwościach, gdy idzie o profit, który w logice gry wypiera prawdę jako zasadę regulującą naszym postępowaniem. W grze liczy się tylko optymalny rezultat, który zależy od optymalnej oceny danej sytuacji. Trzeba zauważyć, że optymalna ocena nie zależy tu od optymalnej informacji, ponieważ częstokroć optymalna informacja przeszkadza w wypracowaniu trafnej oceny i podjęciu skutecznej decyzji. Nadmierna kumulacja informacji, paradoksalnie, redukuje efektywność naszego działania, gdyż daje nam zbyt wiele możliwości wyboru (dodajmy, że o tym paradoksie wiedział i pisał zwłaszcza Nietzsche, gdy zauważał, że życie potrzebuje złudzenia, a nie prawdy).

Tak więc zgodnie z logiką gry, informacja lub wiedza (prawda) ma charakter wyłącznie operacyjny. Celem gry nie jest bowiem coś poznać, lecz coś uzyskać. Profit i tylko profit jest zasadą logiki gry. Warto przy tym zauważyć, że profit czy użyteczność jest relatywna, czy raczej coraz mniej przejrzysta. Wraz ze wzrostem dostępności dóbr konsumpcyjnych elementarne potrzeby są z łatwością zaspokajane, dlatego naszą grę nie motywują już uniwersalne lub typowe potrzeby i dążenia (między innymi badane przez psychologię dążeń czy osobowości), lecz wyrafinowane i perwersyjne przyjemności. Nasza mowa niezmiernie się komplikuje. Trudno już mówić o logice gry, gdyż gra, jako wyraz kolektywnej świadomości

mości, by użyć tu określenia Kosutha z okresu Anthropologized Art, rozpada się na kalejdoskop ciągle różnicujących się gier, których jedyną zasadą jest nieprzejrzysta i perwersyjna przyjemność dla samej przyjemności. Ponadto, będąc graczami nie możemy równocześnie grać i być niezaangażowanymi teoretykami czy antropologami gry badającymi jej zasady czy warunki, w jakich gra się odbywa. Bezrefleksyjność pogłębia przyjemność gry, refleksja osłabia, budując dystans. Ponieważ sytuacja zmienia się z minuty na minutę, nie mamy dość czasu, aby poznać nowe reguły gry, a będąc zmuszeni grać, nie możemy respektować zasady *fair play*.

W logice gry wzajemna agresja jest poniekąd usprawiedliwiona. Ludzi dzielimy na tych, którzy są naszymi przeciwnikami i na tych, którzy grają z nami przeciwko innym. Świdziński zgodził się na interpretację, że w przypadku gracza jego istota rozpada się na binarną opozycję pomocnik – ja – przeciwnik, by nawiązać do jednego z aktantów wyróżnionych przez Greimasa w jego gramatyce narracji. Z drugiej strony teoria gry, by odwołać się do określenia Anatola Rapoport'a z jego książki *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*⁶, pojawia się w myśli Świdzińskiego logicznie jako ostatnia, ponieważ jej obecność nabudowana jest na konflikcie innych logik (zwłaszcza norm i wolności) oraz niewystarczalności logiki epistemicznej w ostatecznym rozładowaniu tej konfliktogennej sytuacji. Warto przy tym zauważyć, że sama gra (czy zabawa), jak chciał Huizinga, jest stanem naturalnym, właściwym też zwierzętom, z którego – jego zdaniem – rodzi się kultura. Jeśli tak, to logika gry byłaby – jak u Świdzińskiego – ostatnią emanacją *logosu*.

Tak oto różnie partycypujemy w logosie, który w ostatnich dekadach zakwestionował sam siebie. Przez wieki bowiem wszystko co racjonalne utożsamiane było ze szczęściem ludzkim (dodajmy tu, że każde odstępstwo od interesu odczytywano jako irracjonalne, co potwierdziła hedonistyczna psychologia i utilitaryzm pozytywistycznego racjonalizmu, który za racjonalne uznał dążenie do maksymalizacji przyjemności i unikania bólu). Ten mariaż rozumu i szczęścia, obecny zwłaszcza w chrześcijańskiej eschatologii, a później w zreformowanych Kościołach, kiedy to dobrobyt uznano za oznakę łaski Boga, zaczął być w szybkim tempie konsumowany wraz z narodzinami cywilizacji przemysłowej, ulegając

sekularyzacji w modernizmie. W epoce pre-industrialnej ludzie częściej partycypowali w logosie norm. Stabilność struktury ekonomicznej korespondowała z wiarą w wieczne i niezienne kanony. Pod wpływem impulsu Rewolucji Francuskiej i wraz ze zmianą struktury społecznej (wiodąca rola klasy średniej, konieczność łagodzenia konfliktu interesów) ludzkie potrzeby zaczęły być sprawniej i powszechniej zaspokajane dzięki postępującej industrializacji. Racjonalizm norm i zakazów zaczęto redukować do technologicznej racjonalności specjalistów pracujących w służbie ludzkości, aby następnie racjonalność tę przekształcić w racjonalność fachodiotów wytresowanych dla zaspokajania partykularnych potrzeb i nałogów. Racjonalność i szczę-

Jednakże mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ zasiał różne ideologie, które w imię realizacji szczęścia jednostki musiały tę jednostkę symplifikować. Indywidualność stała się argumentem retorycznej perswazji skierowanej do mas. [...] Mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ realizując szczęście jednostki, musiał zarazem wykształcić konsumpcyjne społeczeństwo kultury masowej. Jak niegdyś jednostka była poddana presji wszechobecnego obowiązku, tak obecnie stała się ofiarą równie bezwzględnie działających praw rynku.

ście utożsamiono z racjonalnością i szczęściem jednostek – tak zapanował mit indywidualizmu, zasilający początkowo w Oświeceniu światopogląd liberalizmu restrykcyjnego, czyli wierzącego w jedno dobre rozwiązanie społeczne, później zaś liberalizmu dopuszczającego wiele dobrych rozwiązań.

Jednakże mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ zasilął różne ideologie, które w imię realizacji szczęścia jednostki musiały tę jednostkę symplifikować. Indywidualność stała się argumentem retorycznej perswazji skierowanej do mas. Nie mówcie o człowieku, mówcie do człowieka! – postuluje Świdziński w jednej ze swych prac. Ideologia w przeciwieństwie do religii, z której wiele przejmuje, musi szukać swej legitymizacji nie w porządku boskim, lecz ludzkim. Mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ realizując szczęście jednostki, musiał zarazem wykształcić konsumpcyjne społeczeństwo kultury masowej. Jak niegdyś jednostka była poddana presji wszechobecnego obowiązku, tak obecnie stała się ofiarą równie bezwzględnie działających praw rynku. Produkcja rynkowa poprzez swoją masowość zakwestionowała zarazem arbitralnie zaakceptowaną zasadę równości i wolności wyboru. Kultura lokalna została poddana presji międzynarodowego kapitału, który różnorodność kultur wykorzystuje jako alibi swej produkcji, czego najlepszym przykładem jest przemysł turystyczny redukujący lokalność do skansenów ducha, na których można nieźle zarobić.

Można powiedzieć, że społeczeństwo zatoczyło błędny krąg: poczynawszy od buntu wobec absolutystycznej logiki norm do skrajnie relatywistycznej logiki gry, kiedy to idolem ludzi przestała być absolutna prawda obowiązku i zakazu, lecz stał się nim czysty profit. A przecież nie jest tak, że kulturę reguluje tylko logika norm lub tylko logika gry, lecz posiada ona różne logiki pośrednie – jak logika wolności czy logika epistemiczna, które usiłują ten konflikt pomiędzy rozumem i przyjemnością ujawnić i załagodzić (dodajmy, że społeczny porządek nie jest w nich mechanicznie regulowany przez zasadę kara/nagroda czy ból/przyjemność, lecz także przez intencję i wybór czy kompromis, by nawiązać tu do argumentacji Parsonsa krytykującego instrumentalny model racjonalnego działania jako maksymalizacji przyjemności i unikania bólu). Uzyskana w ten sposób świadomość intensjonalnej struktury kontekstu wymaga dziś od nas w epoce postindustrialnej wypracowania innego niż absolutystyczny czy relatywistyczny modelu kultury - modelu, w którym represyjna opozycja absolutyzmu i relatywizmu względem rozumu i przyjemności straciła znaczenie.

Jest to pytanie – jak możliwe jest społeczeństwo? Jak możliwy jest porządek społeczny? Czy należy zgodzić się na teorię

konfliktu, czyli przekonanie, że porządek społeczny jest wielce problematyczny, czy też na teorię konsensu, dla której konflikt społeczny jest czymś anormalnym? Bez względu na odpowiedź musi istnieć jakaś jedyna ekonomia tego zapytania, która potrafi tworzyć przejściowe opcje między tymi skrajnościami.

O KOEGZYSTENCJI ABSOLUTYZMU

I RELATYWIZMU KULTUROWEGO

Utrata przejrzystości kontekstu i samoświadomości (postmodernizm - w stronę cielesnego porządku)

Rozpoznanie przez Świdzińskiego kontekstu czy też raczej struktury intensjonalności, w której koegzystują różne logiki/ekonomie regulujące nasz obraz świata, presuponuje, że kontekst ten nie może być ostatecznie przejrzysty, jak nie jest dla rozumu całkowicie przejrzysta zasada przyjemności działająca w języku. Dlatego też jego sztukę jako sztukę kontekstualną wypada uznać za ważny krok ku sytuacji, kiedy to nie tylko stroni się od ekonomii kultury pojętej jako przewyciężenie (*Aufhebung*) dialektyki Oświecenia (jak ją zaprogramował wedle Habermasa na wiele dekad Hegel), lecz także z niedowierzaniem odnosi się wobec zwalczającej owe uproszczenia absolutystycznego (metafizycznego, totalitarnego) rozumu ekonomii relatywizmu kulturowego w różnych jej sformułowaniach. Refleksja Świdzińskiego, jak wykazałem, bierze w centrum uwagi fenomen koegzystencji tych różnych ekonomii dyskursu – absolutyzmu i relatywizmu, rozpatrując je jako ekonomie regulujące kontekst, w którym nie tyle możemy, lecz musimy funkcjonować.

Wprawdzie terminy absolutyzm i relatywizm są różnie wzmiankowane, ale do dzisiaj jeszcze przeważa przekonanie, że absolutyzm i relatywizm są poglądami głoszącymi sprzeczne tezy – dajmy na to - o zdaniu *p*, które orzeka o jakiejś wartości lub jej braku. Absolutyzm głosi, że każde zdanie *p* charakteryzują prawa sprzeczności (*NKpNp*) oraz wyłączonego środka (*ApNp*), by użyć tu beznawiasowej notacji Łukasiewicza. Tej charakterystyki logicznej zdania *p* nie uznaje relatywizm, który głosi, że sprzeczne zdania mogą być łącznie prawdziwe lub łącznie fałszywe oraz to samo zdanie może być raz prawdziwe, innym razem fałszywe. Antagonizm absolutystycznej i relatywistycznej tezy zasadza się na bezwzględnym i względnym rozpatrywaniu zdania *p*. Zwolennicy absolutyzmu uznają prawdziwość albo fałszywość zdania *p* dla każdego podmiotu, bez względu na fakt, jaka osoba wypowiada to zdanie.

Relatywiści twierdzą odwrotnie, że wartość logiczną zdania *p* należy rozpatrywać w relacji do konkretnego podmiotu, czyli ze względu na osobę i warunki, w jakich je wypowiada. Wedle relatywisty dwie osoby (lub ten sam człowiek w różnym czasie) wypowiadający zdania sprzeczne mogą mieć obie racje: niepodobna przeto spierać się o zdania. Teza relatywistyczna opiera się na fakcie występowania rozbieżności zdań interpretowanej jako ich sprzeczność. Dlatego właśnie relatywiści mówią o względności prawdy, dobra i piękna etc., odrzucając pojęcie absolutnej prawdy... jako bezsensowne, a poszukiwanie ich sensu uznają za prowadzące do sprzeczności.

Jednakże nieuchronna wydaje się próba mediacji między tymi stanowiskami. Argumentacja zmierza tu w kierunku ograniczenia skrajnego relatywizmu poprzez wyjaśnienie przyczyn powstawania rozbieżności zdań oraz ukazanie możliwości zapobiegania powstawaniu tej rozbieżności oraz możliwości wykluczenia jednego ze sprzecznych zdań jako niekompetentnego. W ten sposób ukazuje się perspektywę umiarkowanego relatywizmu czy też, paradoksalnie, perspektywę utajonego absolutyzmu, poszukując racji uznania rozbieżności zdań nie za sprzeczność, lecz za iluzję sprzeczności. Sprzeczne rzekomo zdania nie są de facto sprzeczne, ponieważ są wypowiedzane przez różne osoby i dotyczą różnych przedmiotów, a więc brak tu klasycznego warunku jedności czasu, miejsca i akcji, aby mogła rozegrać się tragedia sprzeczności. W ten sposób usiłuje się pacyfikować kulturowe anomalie ujawniające się w rozbieżności zdań, w rozmaitych sporach czy zatargach (jak powiedziała Lyotard), proponując przejrzysty, relatywistyczny świat alternatywnych rzeczywistości pozbawiony hierarchicznego porządku prowokującego konflikty. Problem jednak w tym, że ta horyzontalna perspektywa umiarkowanego relatywizmu, paradoksalnie, nie potrafi wyeliminować żądania konkluzji, która ukazywałaby najgłębszą przyczynę powstawania wszelkich anomalii, niekompetencji, tabu czy w ogóle zła w kulturze, a które ten nasz inwentarz alternatywnych wartości chce przekreślić, mieszając ze sobą – w doświadczeniu genezy owych sporów i iluzji czy założeniu istnienia ich jednego źródła.

Alternatywy – powiada Świdziński – są dozwolone. *Poglądy przeciwnika mogą być taką alternatywą. Jeśli taka postawa jest przyjmowana jako jedna z teoretycznych możliwych granic (ku której dążą intelektualiści), prowadzi to do paradoksu. Aprobując wszelkie alternatywy, jesteśmy skłonni akceptować (jako alternatywę) pogląd wykluczający wszelkie alternatywy, który ozna-*

*cza ekskluzję nas samych wraz z naszym punktem widzenia.*⁷

Czyż nie jest właśnie dobrym przykładem takiego bankructwa relatywizmu fakt tłumienia karami dysonansu pomiędzy prawem do wolności słowa oraz opartym na tym prawie publicznym głoszeniu teorii np. o nieistnieniu obozów zagłady podczas ostatniej wojny? Takich anomalii w życiu społecznym można więcej odnaleźć. Otóż sam fakt pojawienia się relatywistycznej doktryny jako kulturowej terapii w uciążliwym świecie zwalczających się opcji musi posiadać swą negatywną rację istnienia w piramidalnym błędzie absolutyzmu podobnie jak lekarstwo, którego nie sposób używać bez dokuczliwości czy realnej groźby choroby. Wszelkie dychotomie straciły więc swoje znaczenie. Porządek, który wskazuje kontekstualizm, nie wydaje się być ani absolutystycznym, ani relatywistycznym porządkiem logosu, lecz raczej porządkiem określanym dziś przez socjologię ciała jako cieleśny porządek (*bodily order*).

DLACZEGO AŻ HOMMAGE?

Pisząc powyższe słowa – oprócz nieznaczących dzisiaj uzupełnień - w połowie lat 90., od kilku lat realizowałem cel ugruntowania pozycji Świdzińskiego w naszym kraju.⁸ Wielokrotnie powtarzałem w wielu rozmowach z artystami, że moim marzeniem jest budowanie pomostu pomiędzy formacją neawangardy lat 70. a sztuką lat 90. Często gościłem w domu Świdzińskich, gdzie smakowałem obiady miłej Pani Reni, delektując się herbatą czy trunkami, które uprzejmy Gospodarz wynosił ze swego osobliwego schowka, a rozmowy z Janem (człowiekiem młodym duchem mimo szacownego wieku) uczyły mnie swoistej kontekstualnej metody. Skłonność do teoretyzowania skłaniała mnie ku Świdzińskiemu, syciła do Niego przyjaźń i szacunek, natomiast pewne zamiłowanie do rewolty ugruntowywał we mnie Partum. Już w tekstach *Krytyczna gra z awangardą - cielesne centrum struktury jako produkcyjna fikcja*⁹, a później w *Sztuce somatycznego społeczeństwa*¹⁰, punktem wyjścia dla mnie był właśnie kontekstualizm Świdzińskiego, któremu wtórował pozytywny nihilizm sztuki Partuma¹¹. Wreszcie pojawiła się seria kontekstualnych wystaw inspirowanych metodą Świdzińskiego, jak brukselska *Irreligia. Morfologogia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku (2001/2002)*¹², *Neuro-pa. Sztuka, patronimikum i nowa plemiennosc* (2003), *InteGracja. Sztuka wobec acedii po 7 – 8 czerwca 2003* (2003) i ostatnia prezentacja *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji (w Polsce)* (2004). W tej ostatniej publikacji dzięki inicjatywie i inwencji Zbigniewa Libery artyści ci mają swoje por-

trey (czy jak Partum jakby nagrobek)¹³. Godzi się i mnie, który wiele Świdzińskiemu zawdzięczam, taką kapliczkę ze słów i zdań mu wystawić jeszcze za życia. Obyś Janie żył nam jeszcze drugie tyle!

Polska historia sztuki, jak pokazuje myśl i twórczość Świdzińskiego, nie tyle cierpi na brak wypowiedzi teoretycznych artystów, lecz raczej na fakt niedostatecznej ilości opracowań i antologii najnowszych tzw. doktryn artystycznych. Mamy na tym polu duże zaniedbania, co czyni nas często ślepych na rzeczywiste problemy sztuki. Później zawstydza nas francuski historyk sztuki – jak Paul Ardenne, który na kontekstualizmie Świdzińskiego opiera swoją wykładnię sztuki współczesnej – interwencyjnej i partycypującej w danym kontekście.¹⁴ Większość krytyki i artystów zadawała się wrażliwością, intuicjami i materialnym dziełami, a myśli głębszej w tym żadnej nie lokuje. Ściganie się w gadatliwości, produkowanie wystawy za wystawą, jakby pracowało się nie dla sztuki, lecz w jakimś kombinacie przemysłu artystycznego – to codzienna praktyka artystyczna w korporacyjnym kapitalizmie. Świdziński uczy nas natomiast czegoś innego. Roztacza nad swymi gośćmi w swym mieszkaniu zawsze aurę gabinetu, jakby gabinetu osobliwości, aurę miejsca wytrwałej lektury, śledzenia najgłębszych ludzkich myśli, różnych kontekstów – kreuje nastrój intelektualnej przygody. Tymczasem, nie mając do dyspozycji tego typu opracowań, jak teoretyczne dzieło Świdzińskiego, nie wiemy, co rzeczywiście posiadamy. Ten brak uderza w taką sztukę, jaką proponuje nam Świdziński, który udowodnił nam swym życiem, że sztuka przede wszystkim rodzi się z myślenia, a nie wyłącznie z manualnej umiejętności czy wizualnej edukacji. To już nie te czasy.

Dlatego zasięg oddziaływania jego myśli teoretyczno-artystycznej, chociaż jest światowy, to w Polsce, paradoksalnie, ograniczony do wąskiego grona przyjaznych mu specjalistów i wybranej grupy związanych z nim artystów. Świdziński jest wprawdzie postacią znaną, bywało, że telewizyjną, ale nie w pełni rozumianą. Przyczyna jest prosta - brak gruntownego wprowadzenia w myśl Świdzińskiego oraz polskich publikacji najważniejszych pozycji z jego dorobku teoretycznego, który w większości został opublikowany w języku angielskim, by wymienić książki: *Art as Contextual Art*, ed. Sellem Galerie S. Petri *Archive of Experimental Art*, 1976, Lund, Sweden; *Art, Society and Self-Consciousness*, ed. Alberta College of Art Gallery 1979, Calgary, Canada (ostatnio tłumaczona przez Łukasza Guzka); *Quotations on Contextual Art*, ed. by Michael Gibbs, Eindhoven 1988, Het Apollohuis Gallery, Holand; *Freedom and Limitation - The Anatomy of Postmodernism*, ed. by Brian Dyson, Syntax Publishing

Calgary, Canada (por. wybraną bibliografię). Nie sposób tu wspominać innych artykułów w zachodnich czasopiśmiech czy też wykładów w różnych ośrodkach uniwersyteckich. Tylko część ich jest dostępna w wersji polskiej, ale egzemplarzy nie ma wiele w publicznych bibliotekach. Godzi się zatem wydać dzieła zebrane Świdzińskiego – opasy tom z komentarzami i zdjęciami. Oby nam w tym kto dopomógł i ofiarował jakie pieniądze.

Dziś Jan Świdziński jest szanowanym artystą i teoretykiem, zasłużonym prezesem *Stowarzyszenia Artystów Sztuk Innych (SASI)*, podróżującym niemal po wszystkich kontynentach performerem, encyklopedyczną postacią, która na zawsze wpisała się w dzieje nie tylko sztuki polskiej, ale i światowej. A może bardziej światowej niż polskiej? Jest to paradoks naszej powojennej historii sztuki, która z różnych względów sprzyjała tego typu anomaliiom w życiu społecznym i kulturalnym. Ignorancja i zła wola rodzinnego środowiska artystycznego bywa porażająca, chociaż jego zawiść niestety coraz mniej skuteczna. Wspominam pewną rozmowę w pewnej warszawskiej restauracji – Salomon - z kierownikiem Galerii Foksal, który – nieco podpiwszy - wyśmiewał projekt Świdzińskiego jako prowincjonalny, czyli wynoszący to, co lokalne, narodowe, kontekstualne. Jego słowa, to jedno wielkie nieporozumienie albo zwykła zawiść. Tymczasem, co dziś pozostało z tego uniwersalistycznego zadęcia i ekskluzywizmu Galerii Foksal, z tej reduktywistycznej cnoty? Ostatni jej wyznawca – Jaromir Jedliński – dość szybko porzucił posadę w Foksalu. Artyści, jak Libera, dokonali otwarcie defoksalizacji i widzą w Świdzińskiego kontekstualizacji sztuki źródło jej powagi i sensu. I mnie to pasuje, gdy odwracam hierarchię i widzę w pseudoawangardzie – w tej złośliwej inwektywie opublikowanej na łamach socjalistycznej *Kultury* przez szefa Galerii Foksal - coś więcej, wbrew intencji jej autora, mianowicie wartość i patos, a może nawet rozum w historii. Jest bowiem zawsze inny kontekst, który opisuje dany kontekst, a w którym pseudo zatracą swój pejoratywny sens i staje się twórczą anomalią generującą nowy sens naszej historii.

Bo walka z absolutyzmem formy trwa. I zdaje się być wieczna, gdyż ze zmysłu formy rodzi się nagminnie źle pojęty porządek – cielesny porządek. Świdziński okazuje się tu sprzymierzeńcem tych, którzy ten cielesny porządek władzy próbują relatywizować, osłabiać i rozluźniać, aby go racjonalizować, sublimować i udoskonalać. Również Świdziński nie mógł znieść awangardowej idei przywództwa - nie tylko w polityce zdominowanej wtedy przez lewicę, ale także w sztuce, kiedy to jakaś galeria czy muzeum umocowane w strukturach władzy PRL-u uzurpowały sobie prawo do monopolu na reprezentowanie polskiej

sztuki na Zachodzie. Może zaważyło tu arystokratyczne pochodzenie Świdzińskiego, który jest spokrewniony ze starymi magnackimi rodami Rzeczypospolitej i nie potrafił ukorzyć się przed biurokratyczną technostruktura PRL-u, aby czerpać określone profity? Bywało, że musiał – jak każdy – o nią otrzeć się i być pragmatystą, co może z czasem ujawnią archiwalne badania. Trudno nam tu cokolwiek powiedzieć w tej materii – o jaką grę i jej zyski czy straty może tu chodzić. Jednakże był i jest on jednym z tych artystów – arystokratów ducha, których nie potrafiła skrępować oficjalna sieć ówczesnej polityki kulturalnej. Pozostał człowiekiem intelektualnie niezależnym, który lubi jadać różne intelektualne potrawy. Jego kontekstualizm był wielokrotnie bagatelizowany przez dominujące ośrodki galeryjnej technostruktury ogłupione przez solipsyzm formy dlatego, że relatywizował ich dominującą modernistyczną pozycję jako awangardy. Świdziński intelektualnie poszerzał swym kontekstualizmem to, co Zbigniew Warpechowski nazwał obrazowo *wąskim gardłem* ówczesnego życia artystycznego zdominowanego przez układ Ryszarda Stanisławskiego i Galerii Foksal, czemu wtórował Partum ze swymi prowokacjami i poetycką *Pogardą*. Okazało się, że jest możliwy inny kontekst, który osłabia kontekst dominujący. Ja naraziłem się najbardziej, – wspominał z ironią Świdziński lata 70. w jednym ze swych ostatnich tekstów (w maszynopisie) – pisząc o tym w swoich książkach, których nikt (i słusznie) nigdy nie chciał wydać po polsku. Kamuflowałem to co prawda, ale niestety nieudolnie i w ten sposób, źle mówiąc po angielsku, zostałem pisarzem – teoretykiem angielskiego obszaru językowego.

Świdziński nam życia nie ułatwia i wydał w Kanadzie kolejną książkę – tym razem po francusku: *L'Art et son Contexte: au fait, qu'est-ce que l'art?* (Les Éditions Intervention, Quebec - Canada 2005) [Książka - jako pierwsza Świdzińskiego - wydana po polsku jako *Sztuka i jej kontekst*, wyd. *Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu oraz Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim*, 2009 - przyp.red.]. Jest on w Kanadzie osobą bardzo szanowaną i cenioną, gdyż trwale wpisał się w historię sztuki kanadyjskiej. To właśnie z jego inspiracji powstała polsko-kanadyjska grupa *Contextual Art*. Było to zjawisko w powojennych dziejach sztuki polskiej i kanadyjskiej niezwykle ważne, ponieważ stało się całkowitym zaskoczeniem dla amerykańskiego *Art World'u*. Oto ktoś zza żelaznej kurtyny

zaczyna krytykować i kompetentnie korygować ich wizję sztuki. Świdziński wykorzystał buntowniczy dorobek kultury narodowej Polaków, lansując na Zachodzie nasze przywiązanie do tego, co konkretne i lokalne, co przeciwstawia się przemocy jakiejś wymyślonej ad hoc uniwersalnej doktryny, w tym wypadku doktryny konceptualizmu jako jednej z postaci kulturalnej hegemonii (sam bynajmniej nie zamierza wyrzec się własnej tradycji – pozostaje katolikiem i podkreśla, że robił to wszystko z myślą o Polsce!). Oparł się też na rywalizacji zwłaszcza frankofońskich Kanadyjczyków z dominacją Nowego Jorku czy nawet na resentymentach, jakie ujawnia wstęp Richarda Martela do wyżej wspomnianej książki, w którym z dezaprobatą porównuje on sekciarski konceptualizm Kosutha i jego próby eliminacji ekspresyjności do

Pozostał [Świdziński] człowiekiem intelektualnie niezależnym, który lubi jadać różne intelektualne potrawy. Jego kontekstualizm był wielokrotnie bagatelizowany przez dominujące ośrodki galeryjnej technostruktury ogłupione przez solipsyzm formy dlatego, że relatywizował ich dominującą modernistyczną pozycję jako awangardy.

ascetycznego purytanizmu Anglosasów. Trafiała kosa na kamień (jak to się mówi) – gdy weźmiemy pod uwagę, że angielscy i amerykańscy konceptualiści powoływali się na lingwistykę, neopozytywizm i anglosaską filozofię analityczną, zaś Świdziński miał za sobą światowe osiągnięcia Polaków w logice formalnej, matematyce i semiotyce. Jeśli konceptualiści sięgają po logikę w opisie sztuki – wielokrotnie powtarzał mi to Świdziński – to

niech to robią kompetentnie! Jego długoletnie studia logiczne i semiotyczne nie poszły więc na marne.

Cieszę się, że Łukasz Guzek utworzył na swej witrynie internetowej *spam.art.pl* osobny link do działu studiów poświęconych Świdzińskiemu, proponując mi współpracę. Obiecałem mu, że otrzyma tekst o Świdzińskim. I obietnicy tej dotrzymałem, poddając odświeżeniu moje myśli z połowy lat 90¹⁵. Teraz daję wersję do druku. Trzeba być słownym w dobrych rzeczach. Wielką trwałą radością dla mnie jest też to, że tak wybitny artysta, jak Zbigniew Libera, zaliczył Świdzińskiego do swoich Mistrzów, zapraszając mnie do współpracy¹⁶. W oparciu o nagraną niegdyś rozmowę ze Świdzińskim i notatki sprefabrykowałem nieistniejący wywiad z Janem, który nieznacznie tylko został poddany artystycznej korekcie. Libera tłumaczył mi, że tego typu zabieg – wprowadzenia myśli Świdzińskiego i innych artystów pseudoawangardy – w samą strukturę jego wypowiedzi artystycznej, uczynienie z nich Mistrzów, sprawi, że ignoranci nie będą już mogli tej myśli i tych wybitnych artystów pomijać. Myślę, że z czasem znajdzie się wielu, którzy zaczną przyznawać się do wdzięczności wobec nie tylko tych artystów. Tak powinny wyglądać nasze stosunki artystyczne i towarzyskie.

Zainteresowanie Świdzińskim rośnie, a przyczynia się do tego również nieoceniony Grzegorz Borkowski, który zaproponował mi kontynuację w *Obiegu* tekstu z *Exitu* przez zajęcie się szczegółową kwestią logiki gry podjętą przez Świdzińskiego w latach 70. Byłby to po kilkunastu latach kolejny tekst na łamach tego pisma o zbliżonej problematyce – po moim tekście *Kryzys znaczenia w sztuce*. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki, gdzie pojawia się kwestia gry¹⁷. Sprawa jednak nie jest taka prosta. Myśl tej postkonceptualnej formacji artystycznej, a zwłaszcza Świdzińskiego, budzi respekt i wymaga dłuższych studiów, teoretycznych uzupełnień i eksplikacji, swoistej egzegezy, zanim ktoś waży się ogłosić cokolwiek na ten temat. Jednym z przyczynków do eksplikacji problematyki gry była moja ostatnia wystawa *Dowcip i władza sądenia*. *Asteizm w Polsce* (CSW i Galeria Program w Warszawie, 2007), w której wyszedłem od *agonu* czy gry pomiędzy *ingenium* i *iudicium*, śledząc ten topos w sztuce polskiej po 1956 roku. Świdziński w telewizyjnym wywiadzie uznał tę wystawę za może i najlepszą w moim dorobku. W ostatnich latach rozwijam projekt *asteiologii* (od grec. *asteidzomai* – być dowcipnym) jako refleksji nad *ingenium*, którego fundamentalnym przejawem jest *ingenium comparans*. Dowcip porównujący jest odpowiedzialny zarówno za sensowne, jak i za niedorzeczne porównania, w tym za Kosutha porównanie dzieła sztuki

do zdania analitycznego (tautologii) i Świdzińskiego krytyczne remodelowanie tego dzieła jako zdania z użyciem funkтора intensjonalnego. Projekt estetyki jako *asteiologii*, który przedstawiłem na VIII *Polskim Zjeździe Filozoficznym* (Warszawa, IX 2007)¹⁸, otwiera więc nową i zarazem starą perspektywę również w widzeniu tego zasadniczego sporu sztuki XX wieku, w którym konceptualizm i kontekstualizm zdają się historycznymi wytworami konceptyzmu jako głębszego nurtu w kulturze i sztuce Zachodu.

Wiele jeszcze aspektów czeka na opracowanie, rozwinięcie, interpretację i waloryzację, jak choćby słynna dyskusja w Toronto¹⁹. Obecnie jest to praca jeszcze ciągle niestety w fazie apologetycznej (bo ignorantów mamy dość w Polsce). Cieszy, że z młodszego pokolenia historyków sztuki pojawiają się nowi badacze, jak Łukasz Ronduda, mając ułatwione zadanie na już nieco przetartych szlakach Świdzińskiego i Partuma. Mistrzowie Libery wykonały w tym wypadku pozytywną pracę. Wielkie nadzieje wiąże też z Piotrem Weychertem. Pomagałem mu w wielogodzinnych wywiadach w mieszkaniu Świdzińskiego, z których ma powstać film. Godnym polecenia są takie inicjatywy, których tu wszystkich nie sposób wliczyć. Wspomnę tylko jeszcze, że dzięki inicjatywie Waldemara Tatarczuka powstał zapis spotkania ze Świdzińskim, które poprowadziłem w Ośrodku Sztuki Performance w Centrum Kultury w Lublinie 5 grudnia 2007. Zapis ten pokazuję moim studentom jako materiał pomocniczy do moich wykładów w łódzkiej ASP. Nasza interpretacyjna i edukacyjna praca musi być obliczona na lata, jeśli mamy tworzyć nowy kontekst dla sztuki i rywalizować z innymi ośrodkami artystycznymi w świecie. Przykłady – jak Świdzińskiego – porywają, a wytrwałość w końcu procentuje.

Kazimierz PIOTROWSKI, 18.02.2009.

Wybrana bibliografia znajduje się na stronie <http://www.sld.free.art.pl>, w miejscu **ILLUSTRATIONS & complementary materials / ILLUSTRACJE** | Inne materiały uzupełniające

PRZYPISY



PRZYPISY:

1. por. katalog wystawy *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, kurator Zbigniew Warpechowski, Galeria Stara BWA w Lublinie, Lublin 2002. Wystawa była krytyczną reakcją i korektą wystawy *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965 – 1975*, kat. red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, CSW, Warszawa 2000,
2. J. Świdziński i Z. Korus (przeprowadzający wywiad), *Kontekst decyduje o wartościach* [w:] *Integracje*, 1979 (kwiecień),
3. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii* (1969) [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, pod red. Stefana Morawskiego, t. II, s. 239 – 258, s. 249,
4. J. Kosuth, *Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Staatsgalerie Stuttgart, Kunsthalle Bielefeld 1981/82,
5. J. Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, ed. Michael Gibbs, Het Apollohuis Gallery, Holand, Eindhoven 1988, s. 18-19,
6. A. Rapoport, *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht – Holland / Boston – USA 1974,
7. J. Świdziński, *Quotations...*, op. cit., s. 55 – 56,
8. K. Piotrowski, *Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego* [w:] *Exit*, 2(26)/1996, s.1220 - 1231.
9. K. Piotrowski, *Krytyczna gra z awangardą - cielesne centrum struktury jako produkcyjna fikcja!/?*, [w:] UN-VOLLKOMMEN. Die aktuelle Kunstszenen in Polen, Museum Bochum, II-IV 1993,
10. K. Piotrowski, *Sztuka somatycznego społeczeństwa* [w:] *Magazyn Sztuki*, nr 6/2/1995,
11. K. Piotrowski, *Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma* [w:] *Magazyn Sztuki*, nr 5/1996,
12. Świdziński nie był entuzjastą tej wystawy, uważając, że podejmowanie w taki ofensywny czy zaczepny sposób kwestii przekonań religijnych nie powinno mieć już dziś miejsca, gdyż są to czy powinny być kwestie zupełnie prywatne. Tych tematów po prostu już nie podejmuje się, z czym ja nie zgadzam się, obserwując zjawisko powrotu religii w miejsce konstатовanej przez Świdzińskiego anomii. Obserwuje się z jednej strony pogłębianie się w pewnych kręgach religijnej anomii, ale badania statystyczne wykazują, że w młodym pokoleniu konserwatyzm przybiera na sile. Toteż kontekst ten trzeba będzie ponownie rozpoznać i poddać innej kontekstualizacji, by osłabić jego absolutystyczne tendencje. Myślę, że Świdziński zgodziłby się z tym zamierzeniem jako umiarkowany relatywista z powołania? - autor,
13. K. Piotrowski, *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji (w Polsce)*, Warszawa 2004,
14. P. Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002,
15. K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński - próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej*, <http://www.swidzinski.art.pl/piotrowski.html>,
16. K. Piotrowski, *Anomia pseudoawangardy*, [w:] Zbigniew Libera – *Mistrzowie i Pozytywy*, Atlas Sztuki – wystawa 13.02 – 04.04.2004, Łódź 2004 (publikacja),
17. K. Piotrowski, *Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki* [w:] *Obieg*, 9/10/1991, s.17-19,
18. K. Piotrowski, *Estetyka jako asteiologia*, [w:] *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, pod red. A. Brożek i J. Jadackiego, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2008, s. 491 – 492,
19. J. Świdziński, *Quotations...*, op. cit. (tam zapis konferencji *In the Context of the Art World w Center for Experimental Art and Communication C. E. A. C.* w Toronto w listopadzie 1976).