

Anna Markowska

Puste znaki a legat Świdzińskiego

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 88-90

2011

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.

Anna MARKOWSKA

PUSTE ZNAKI A LEGAT ŚWIDZIŃSKIEGO

Konceptualne znaki, zbiory i gesty puste, które były elementami nowatorskich dzieł o produkcji wartości oraz znaczeń w dominującym systemie artystycznych reprezentacji w latach siedemdziesiątych, powróciły ostatnio w dyskusji nad sztuką Piotra Ukłańskiego.¹ W ten sposób powrót takich artystów jak Jan Świdziński, Zbigniew Dłubak, których rola nie była dotąd specjalnie akcentowana przez historyków sztuki (np. syntezy Piotra Piotrowskiego czy Wojciecha Włodarczyka), stał się prawdziwie spektakularny. Po raz kolejny omińnięcia akademickich ekspertów zostały podważone przez *artyśłów*, którzy znajdują w przeszłości coś wykraczającego poza uporządkowaną metodami naukowymi wersję przeszłości. Dla Ukłańskiego trzeba było specjalnie stworzyć zupełnie nowy zapis historii, w której to co niegdyś wydawało się nieistotne i marginalne, stało się wręcz podstawowe. Okazało się, że – jak ujął to kiedyś Jan Świdziński – między artystami a krytykami i historykami sztuki toczy się walka o kontrolę nad informacją.² Teoretycznej rekonstrukcji historycznej podjął się znakomity znawca sztuki lat siedemdziesiątych Łukasz Ronduda, który zauważył, iż dla odnowienia konceptualnej koncepcji znaku pustego ważna była ponadto twórczość Jarosława Kozłowskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, Pawła Freislera i Marka Koniecznego. Jednak zdaniem autora, to Dłubak i Świdziński – autorzy postkonceptualnych i pragmatycznych znaków pustych skupiający się na zewnętrznym znaku, którego aktualne znaczenie wypełnia się w zależności od kontekstu – niekoniecznie treściami związanymi ze sztuką, bliżsi są Ukłańskiemu, gdyż pozostali artyści szukali raczej esencji sztuki, „bezinteresownej nicości”, czy „egzystencjalnej esencji doświadczenia”. Autor zauważa, iż Ukłański dokonuje operacji na ikonach współczesnej

kultury konsumpcyjnej oraz symbolach tożsamości narodowej Polaków (jak flaga, godło, symbol Solidarności, portret papieża Jana Pawła II), wskazując na intersubiektywny wymiar *profanum* oraz na grę językową i społeczne negocjacje znaczenia, jakie wyłaniają się z takich operacji w trakcie komunikacji międzyludzkiej. Reakcje na prace Ukłańskiego są skrajnie odmienne w różnych geograficznych kontekstach – i o taką różnorodność, nie sterowaną przez zdystansowanego ideologicznie autora, chodziło artyście. Dla Rondudy koncepcja znaku pustego może funkcjonować jako definicja sztuki, gdyż ujawniając granice dyskursu sztuki współczesnej, pokazuje też co jest przezeń wypierane, a tym samym inicjuje namysł nad sztuką i kontekstem jej powstawania. Oczywiście trudno jest z czysto metodologicznego widzenia stwierdzić, że to puste znaki i gesty Dłubaka i Świdzińskiego, a nie „nierozstrzygalniki” Derridy, zmieniające swój sens, koncepcje ambiwalencji Lyotarda, czy Baumana wpłynęły na Ukłańskiego, czy wpłynął z kolei cynizm języka propagandy, który artysta poznał zarówno od strony komunistycznej, jak i kapitalistycznej; pamiętamy wszak, że to język stworzony dla relacjonowania wojny wietnamskiej (gdzie „zajście” oznacza strzelaninę, „operacje powietrzne” – bombardowanie, „wypaczenia” – czarny rynek sprzedaży sprzętu bojowego³) stał się jednym z zaczynów konceptualnego zwrotu epistemicznego. Bowiem to właśnie różnice będące efektem przemieszczenia i przeinaczenia pokazują, co tekst robi ze znaczeniami, a zwrócenie na to uwagi staje się klasyczną operacją dekonstrukcyjną. W niezwykle interesującej interpretacji Rondudy jest zatem jeden zabawny szkopuł – o ile sensy pustego znaku są zmienne, o tyle genealogia pustego znaku jest sztywne i arbitralna; autor

przestrzega bowiem przed lokowaniem dzieła Uklańskiego w tradycji „pop-artowego cynizmu i ambiwalencji”, gdyż „postawa Uklańskiego znacznie bardziej zmusza do myślenia niż sięganie po gotowe interpretacje, które w toku ciągłego bezkrytycznego replikowania, performatywnego odgrywania w świecie sztuki stają się kanonem, stabilną siecią relacji, miejscem wtórnego pojawienia się esencji”.⁴ A zatem – jak pisze dalej Ronduda – znaki puste Uklańskiego wpisują się w tradycję Świdzińskiego i chociaż na pierwszy rzut oka wyglądają na podporządkowane „estetyce pełnej ambiwalencji i cynizmu”, to potencjał krytyczny i analityczny powoduje, że nie jest to sztuka bezrefleksyjna. Dychotomiczna polaryzacja Rondudy zakłada, iż dzieło sztuki nie może mieć jednocześnie natury referencyjnej (odnoszącej się krytycznie do rzeczywistości) oraz być symulakrum, czyli rozważa problem, który Hal Foster przeanalizował przekonująco w *Powrocie realnego* na podstawie sztuki Andy Warhola. Foster zauważył, przypomnijmy, że interpretacja ukazująca powierzchowność pop-artu i jej symulakralną powierzchnię, uwalniającą dzieło od głębszego znaczenia i od subwersji, to domena poststrukturalistów (Barthes, Foucault, Deleuze, Baudrillard). Natomiast referencyjne poglądy na temat pop-artu promują krytycy związani z takimi tematami, jak świat mody czy kultura gejowska (Thomas Crow). Foster przyznaje, że odczytywanie Warhola jako empatycznego i zaangażowanego to taki sam rodzaj projekcji jak pogląd, iż Warhol jest powierzchowny i obojętny; pojawić się więc musiało śmiałe pytanie, czy obie interpretacje mogą być słuszne... „A może jednak?”⁵ – pyta Foster wymyślając trzecią formułę interpretacyjną – realizmu traumatycznego, w którym natrętne skrywanie „traumatycznego” (od fr. *trou*) Realnego jednocześnie dobitnie wskazuje na owo Realne. A zatem, Foster daje nam furtkę (którą niemal dwadzieścia lat później zatrząskuje Ronduda), by nie odmawiać pop-artowi potencjału krytycznego. Trudno się też zgodzić ponadto, jakoby ambiwalencja nie miała takiego potencjału, pamiętając chociażby koncepcję etyczną ambiwalencji Simone de Beauvoir powstałą z lektury Kierkegaarda, rozmów z Sartrem i doświadczenia wojny – łączyła się bowiem nierozwalnie z wolnością, czy wagę jaką do ambiwalencji przywiązywał Maurice Merleau-Ponty czy Albert Camus... Można uznać, iż to cynizm Sloterdijka, mający skłonność do abstrakcji i przemocy jest patronem tego cynizmu, który Ronduda wietrzy w niechętnych Uklań-

skiemu interpretacjach. Jednak przywołanie nazwiska Jana Świdzińskiego w kontekście binarnych opozycji oraz wykreślenia sztywnych linii podziału znamionuje raczej *residuum* pierwszej awangardy i modernizmu. W niniejszym tekście chcę zadać pytanie nie o to, czy da się zauważyć spuściznę na linii Świdziński-Uklański (tu przychyliam się bowiem do opinii Rondudy), ale raczej czy da się to dziedzictwo tak usztywnić i ujednoznaczyć.

Świdziński pojmował dychotomie jako opozycje stymulujące działalność, które „uwalniając niezbędną energię” sprawdzają się w momencie, gdy jednostka zdobywa wolność przeciwstawiając się narzucanym jej regułom i obowiązkom. W swej książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* rozważania o dychotomicznych podziałach umieszcza w rozdziale 3: „Logika rządząca rzeczywistością”, w drugim podrozdziale „Świat rządony logiką wolności” (po „Świat rządony logiką norm”), ale przed kolejnymi podrozdziałami „Świat rządony logiką epistemiczną” i „Świat oparty na logice gry”. Dychotomiczne podziały w tym logicznym systemie (logiki wolności) są istotne w dynamicznym modelu rzeczywistości, gdyż bierność oznaczałaby zgodę na niewolę i powrót do systemu opartego na normie. Dlatego najważniejszą wartością logiki wolności jest – jak przekonuje Świdziński – wprowadzenie zmiany jako wartości. Jednak istnieją też wady systemu społecznego: podstawowym mankamentem jest niemożliwość zgody między interesami jednostki i społeczeństwa, gdyż ciągle zmiany powodują nieustające i wręcz zmagające się konflikty oraz chaos. Z kolei w świecie rządonym logiką epistemiczną „Świat jest taki jaki chcemy, by był i do jakiego usilnie dążymy”, gdyż skonstruowana rzeczywistość (nie tylko przedmiotowa, ale także myśli) całkowicie zależy od tworzonych w danym momencie podmiotu, który lokuje „owe możliwe światy” w – jak pisze Świdziński – puste miejsce, przygotowane na odbiór możliwości. W tej logice, dla której charakterystyczny jest policentryzm, „każda osoba ma inny cel i zmienia te cele wiele razy w ciągu jednostkowego życia”, traci znaczenie istniejąca wcześniej dychotomia prawa i moralności. Tutaj hierarchia wartości jest całkowicie zamazana, a jeśli coś nie jest dozwolone, to tylko z powodu społecznej szkodliwości. Przykład, jaki podaje Świdziński jest znamieny: nikt nie interesuje się w tym systemie moralnością kryminalisty a jedynie tym, czy stanowi on zagrożenie dla innych. Ponie-

waż system ten nie stawia żadnych wymagań, a nasze życie rozpada się na pracę, odpoczynek i rozrywkę, nie zespolone żadnym ogólnym planem, sztuka zaspokaja cząstkowe potrzeby naszych fragmentarycznych egzystencji. Nie wiadomo, czy plusem czy minusem tego modelu był fakt, iż był to ostatni system oparty na warunkach pewności. Z kolei w ostatnim modelu świata, opartym na logice gry, zasady postępowania jednostki są nie tylko zmienne i relatywne, nie dające podparcia, ale w żaden sposób nie są określone przez system. Jednostka musi się więc otworzyć na różne systemy i czyni z poszukiwania wzorców oczywistość, która czyni kulturę wybitnie heterogeniczną, „jak nigdy wcześniej” – jak pisze Świdziński.

A zatem jest oczywiste iż konstruowanie dychotomii prawa (świat art biznesu i jego cyniczne zasady) oraz moralności (postawa niecyniczna) czyni w kontekście koncepcji Świdzińskiego konstrukcję Rondudy raczej nieadekwatną. W książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* Świdziński zajmuje się co prawda „cynicznym” pop artem, ale tylko raz, gdy wyjaśnia, jak zasada relatywizmu wprowadzona przez nową logikę powoduje przełamywanie norm: „pop art, równając do gustu prymitywnych emigrantów, zrównał komiks z kanonami wielkiej sztuki”⁶. Jest to podane w kontekście przemian cywilizacyjnych, w rozdziale „Sztuka jako kontekst”, w którym autor objaśnia jak lata sześćdziesiąte uświadomiły, iż sztuka służy jako towar wąskiej grupie społecznej, która może go kupować i jak propagowana przez nią sztuka propaguje także ideologię tej grupy, czyniąc z niej uniwersalną normę. Tutaj sztuka nie jest przekątnikiem jakichkolwiek wartości (bo działająca logika nie tylko uczyniła je relatywnymi, ale je wręcz zniszczyła), a istnieć może w dowolnej formie, pod warunkiem społecznej nieszkodliwości (trochę tak jak ów kryminalista w „Świat rządzony logiką epistemiczną”, dopóki nie okaże się niebezpieczny). W tej sytuacji artysta postrzega swoje znaczenie raczej jako ten, który wytwarza „jedynie” idee, co najprawdopodobniej może wyeliminować go z pozycji artysty. Jednak w takiej sytuacji ciągle pozostaje działanie lokalne, wycofanie się z biznesu, gdzie sztuka jako towar wspierana jest dopóty, dopóki przynosi zysk, a także wycofanie się ze sfery struktur instytucjonalnych, które „działają tak naprawdę w interesie określonych grup.” Wyjściem jest zatem „bezpośredni kontakt z rzeczywistością”, „konkretna praktyka społeczna” – czyli zastąpienie struktur

instytucjonalnych spontanicznymi, nieformalnymi grupami społecznymi, gromadzącymi się by rozwiązać konkretne problemy. W rezultacie następuje spotkanie z konkretnymi ludźmi „których nie da się zastąpić pojęciowymi idealizacjami i stereotypowymi obrazami człowieka”.⁷

„Puste znaki” Świdzińskiego i Dłubaka dadzą się wpiąć w proces rozpadu znaku obserwowany w sztuce na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a na to zjawisko artyści reagowali najczęściej – jak zauważył w cytowanej książce Foster – albo poprzez przeciwstawienie się mu (między innymi poprzez oznaczniki indeksalne ufundowane na cielesności i *site-specificity*) albo poprzez wykorzystanie rozpadu znaku, by ukazać uprzedmiotowienie i fragmentację języka artystycznego. W pierwszej grupie znalazłyby się „etnograficzne” lokalne wyprawy-analizy Świdzińskiego, w drugiej tautologie, natomiast dla jego performance, kontekstualnych gier charakterystyczne jest raczej alegoryczne rozproszenie. W każdym przypadku zakładamy, iż przekaz kulturowy może istnieć bez kodu, a znak artystyczny może być pusty. By naprawdę zmienić sztukę, należało wykonać trzy operacje – jak chciał jeszcze w latach siedemdziesiątych Jan Świdziński – w następujących po sobie fazach: po pierwsze – dematerializację, po drugie – analizę i po trzecie – gramatykalizację.⁸ Ale i tu istnieje pułapka, przed którą przestrzega Foster – łatwo bowiem pomylić tych, co są krytykami uprzedmiotowienia i fragmentacji znaku, od tych, którzy są koneserami tego procesu. Czy zatem w legacie Świdzińskiego faktycznie mieści się koneserstwo – to pytanie można by postawić tym artystom, którzy mają być jego spadkobiercami, gdyby faktycznie *connaissance* – wiedzę, jaką posiadać powinien koneser – dało się rzeczywiście, jak dawniej, sprowadzić do estetyki. Czy lepiej byłoby więc może pytać o samoorganizację artystów oraz działanie poza instytucjami, fundament idei Świdzińskiego? Wyobrażam sobie, że także przeciw sztuce Uklańskiego użyć można słów Świdzińskiego: „Ideologia sztuki jako towaru uzasadnia kapitalistyczną produkcję, ideologia sztuki jako stałej zmienności uzasadnia rozszerzenie produkcji i jej stałe przyspieszenie.”⁹, udowadniając absurdalnie, iż Uklański „nie zrozumiał” Świdzińskiego. Najlepiej chyba jednak po prostu, pytając o spuściznę artystyczną, pozbyć się lęku przed wpływem i pamiętać, że nie tylko nie zawsze pożyczca