

Jan Świdziński, Bartosz Łukasiewicz

Rozmowa z Janem Świdzińskim

Sztuka i Filozofia 28, 177-194

2006

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.

*IV. Rozmowa z Janem Świdzińskim**

W swoich publikacjach opisujących współczesną sytuację sztuki niejednokrotnie używa Pan takich pojęć, jak *Art World*, *High Art* czy *High Society*, odnosząc je do płaszczyzny, która, współtworząc mechanizm rynku sztuki, wyraźnie blokuje pewne wymagane w nim zmiany. Zmiany, bez których sztuka traci styczność ze swym pierwotnym budulcem, jakim jest sytuacja człowieka w konkretnym miejscu i czasie, staje się wyobcowana i traci prawo mówienia o sytuacji i kondycji

* Poniższą notę biograficzną przygotował Bartosz Łukasiewicz.

Jan Świdziński urodził się 23 maja 1923 r. w Bydgoszczy. W czasie wojny studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej, uczęszczał na zajęcia baletowe u Leona Wójcickiego, został zwerbowany do Armii Krajowej. W 1947 r. zaczyna studia w nowo powstałej Wyższej Szkole Plastycznej – przemianowanej później na Akademię Sztuk Pięknych. Dostaje się do pracowni malarstwa, równolegle pracuje w czasopiśmie *Razem*; rozpoczyna też współpracę z Instytutem Sztuki w Warszawie. Podróżuje wtedy do Hiszpanii i Maroka, gdzie studiuje sztukę islamu; interesuje się także kaligrafią chińską. W latach 1965–1970 zwraca się w kierunku logiki formalnej i teorii struktur językowych; zajmuje się zagadnieniami komunikacji i informacji; zakłada Dział Badań nad Sztuką przy Polskim Towarzystwie Cybernetycznym. Koniec lat 60. to zmierzch jego twórczości malarskiej. Od tamtego czasu przestaje zajmować się sztuką w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Na początku lat 70. zaczyna organizować różne rodzaje inwestycji i manifestacji artystycznych, nawiązuje współpracę z grupami: Net, Permafo, Warsztat Formy Folmowej. Jest współzałożycielem Małej Galerii oraz muzeum „Zero” w Warszawie, zostaje członkiem rady programowej galerii: Współczesna, Remont, Zero (Warszawa), Galeria Sztuki Współczesnej (Wrocław), Pole Gry (Bolesławiec). W 1970 r. jego artykuł: „Spór o istnienie sztuki” staje się pierwszym poważnym krokiem w kierunku teoretycznego uporządkowania dotychczasowych koncepcji estetycznych. W sierpniu 1976 r. wydaje manifest „Sztuka jako sztuka kontekstualna” w Lund w Szwecji. W tym samym czasie, również w Szwecji, organizuje „Wystawę Sztuki Kontekstualnej”. W 1977 r. organizuje Międzynarodową Konferencję „Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości”, z udziałem artystów i krytyków z 35 krajów. Od tego czasu aż do dzisiaj jest organizatorem, współorganizatorem lub uczestnikiem kilkudziesięciu konferencji, spotkań, festiwali, wystaw zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą (w tym kilku cyklicznych, jak „Interakcje” w Piotrkowie Trybunalskim – dzięki nim staje się później honorowym mieszkańcem tego miasta). Na stałe związany jest z kilkoma polskimi galeriami (BWA w Bydgoszczy, Galeria Działań w Warszawie czy Galeria Labirynt w Lublinie). W Polsce do jego uczniów zaliczają się – Zbigniew Libera, Ewa Kulik i wielu innych. W 1989 r. zostaje wybrany prezesem Stowarzyszenia Sztuk Innych (SASI). W maju 2005 r. odbiera z rąk Prezydenta RP Order Polonia Restituta za wkład w rozwój i promowanie kultury polskiej w kraju i za granicą. Oprócz działalności artystycznej ważne miejsce w twórczości Świdzińskiego zajmują publikacje: kilkadziesiąt artykułów poświęconych problematyce estetycznej, także kilka książek, m.in.: *Freedem and Limitation, Art, Society and Self-consciousness, Quotations on contextual art* i wydana w 2005 r.: *L'art et son contexte. Au fait, qu'est-ce que l'art?* (żadna z nich nie została jak dotąd wydana w języku polskim). Mimo 82 lat artysta nadal aktywnie działa. W tej chwili pracuje nad Festiwałem „W Kontekście Sztuki – Różnice”, którego pierwsza odsłona ma mieć miejsce we wrześniu 2006 r.

ludzkiej – chociaż nadal je sobie uzurpuje i nominalnie się go trzyma. Jak by Pan zdefiniował *establishment*? Jaki wpływ miał i ma on nadal na tworzenie się nie tylko Pańskiej teorii estetycznej *establishmentu*?

Sztuka w Polsce zbyt wolno nadrabia zaległości spowodowane jej izolacją i niebytem w świadomości międzynarodowej. Nawet nie sami artyści, nawet nie galerie – ale to właśnie, co się nazywa *establishmentem* jest trochę opóźnione, i to nie w sensie zakresu posiadanej wiedzy – ale konkretnych działań i wniosków z niej wyciąganych. W ogóle wydawało by się, że można się bez niego obejść, ale tu właśnie uwidacznia się ten zgubny tok myślenia – że *establishment* jest to coś pewnego, a takie miejsca jak Zachęta lub CSW muszą opierać się na czymś pewnym, i jest to dla nich niezbędne. Mało tego – obecny *establishment* jest w tym znaczeniu nawet bardziej niż pewny, bo wymierny w zakresie zaspokajania potrzeb tych galerii. Wymierny także dlatego, bo podejmowany poprzez „kolektywne” ustalanie między sobą wiodących wzorców i mód. I tutaj powstaje wyraźny zgrzyt, bo jest to w pewnym sensie błędne koło bez wyjścia. Doprowadziło do tego wiele czynników.

Musimy pamiętać, że w bardziej odległych czasach przełomu XIX i XX w. to, co było pewne w sztuce, było jednocześnie tym, co w niej wiodące – tak jak w impresjonizmie, postimpresjonizmie, ekspresjonizmie, modernizmie itd. Jednak równolegle do dominujących prądów istniała zawsze przeciwstawiająca się im awangarda, która tak się przedziwnie składała – wywodziła się lub sympatyzowała ze środowiskami rewolucyjnymi (Dada, futurizm, konstruktywizm). I stopniowo, wraz ze wzrostem nastrojów rewolucyjnych, w różnych społeczeństwach awangarda ta zyskiwała na sile i wypierała – chociażby na jakiś czas – owe dominujące i uznawane za pewne nurty. (Mówię głównie o czasach międzywojennych i przede wszystkim w ramach przypomnienia.)

Co do nas, to w chwili, gdy nasz kraj został zajęty przez Związek Sowiecki, w ramach propagandy należało poprzeć jakąś sztukę i komunizm poparł kapistów, którzy, o dziwo, do partii nie należeli – bo do niej należeli właśnie awangardziści, którzy się przeciw temu buntowali. Ten bunt jak łatwo się domyśleć, brał się z całkowitego wypaczenia i niezrozumienia przez władzę terminu awangarda i stosowania go wymiennie w zależności od potrzeb – raz w powiązaniu z rewolucyjnym zrywem, innym zaś razem z tym, co godnie reprezentuje interesy socjalizmu, kiedy indziej jako tożsame z tym, co dla przeciętnego człowieka kompletnie niezrozumiałe. Rozrzut był na tyle duży, że już wtedy dało się zaobserwować, iż proces powstawania w Polsce elity ma się nijak do stopniowej i płynnej ewolucji, lecz jest od początku czymś tylko ją przypominającym.

Czasy, jak wiadomo, były jednak ciężkie i nie za bardzo dawało się o tym głośno mówić. Bunt awangardzistów stał się widoczny dopiero po złagodzeniu stanowiska socrealizmu, co zaowocowało bardzo ciekawą sztuką lat pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych. Jedną z ciekawszych formacji tego czasu była powstająca przy KUL-u grupa artystów i historyków sztuki Zamek. Nie wchodząc w koneksje jej członków i tych, które się później wytworzyły, powiem, że grupa ta działała do lat sześćdziesiątych, głównie do czasu pojawienia się sztuki konceptualnej. I ja gdzieś tam z nimi też współpracowałem, ale już miałem inne pomysły i tutaj jak gdyby zaczyna się moja historia i mój konflikt.

Konflikt ten polegał na tym, że ja też na początku wiązałem się ze sztuką wybudowaną na awangardzie, szczególnie z konceptualizmem, ale tylko do pewnego stopnia, nie bezwarunkowo. W owych czasach interesowałem się filozofią, i podobnie jak wszyscy inni podążający w jakimś stopniu za modą czy autentycznym zainteresowaniem – filozofią analityczną. Sam Kossuth opierał się na konkretnych książkach Ayera, przepisując z nich dosłownie całe stronicie. Chodzi jednak nie o to zapożyczanie czyichś rozumowań, ponieważ artysta ma do tego prawo, ale o fakt powstawania paralogizmów i paradoksów z tym związanych. Bo powiedzenie, że sztuka jest definicją sztuki, jest takim paralogizmem, ponieważ skoro definicja jest jakąś próbą opisu, nie można opisywać tego, czego nie ma. Odwrotnie – najpierw musi coś być, żeby to opisywać, a sztuka jako definicja sztuki, to niby co to miałyby być? Wtedy doszedłem do wniosku, że to nie są zdania intencjonalne, tak jak chciałby tego Kossuth i jego zwolennicy, ale ekstensjonalne, czyli nacisk jest w nich położony na co innego – na konotację, nie na denotację – tłumaczę to zresztą dokładnie w swojej nowej książce wydawanej we Francji. Naszą ówczesną młodzież również to zainteresowało i wcale nie była taka głupia, aby nie rozumieć wagi tego zjawiska – wynikało to chociażby z dosyć długich i dobrych tradycji logiczno-matematycznych. Dlatego pod tym względem było nam łatwiej i mnie również było łatwiej wystąpić z krytyką ówczesnego rozumienia sztuki i zaproponować swoje, osadzone w logice. Jak to przebiegało? Otóż w latach siedemdziesiątych napisałem pewien krótki artykuł, który, jak się okazało, wywarł bardzo duże wrażenie. Nazywał się „Spór o istnienie sztuki”. Oddziaływał żywo, szczególnie na młodych, z którymi się szybko związałem. Spór ten w dużym skrócie można by przedstawić w sposób następujący: można przyjąć, że już Kantowska estetyka wzniosłości jest jakąś furtką, jeśli nie bramą ku sztuce pojęciowej, ponieważ samo pojęcie jest obecne zawsze. Sztuka zawsze była pojęciem, jednak w konceptualizmie zaczęło się ono wymykać z rąk, zaczęło już tracić sens. Stąd jego nerwowe i czę-

sto nieskładne rozważania; stąd też logika jako metoda eliminacji błędów w tych sformułowaniach.

Ale czy w tej krytyce oprócz logiki nie chodziło o coś jeszcze? Pan sam powoływał się na de Saussure'a, czy więc myśl strukturalistyczna, która notabene niewiele miała wspólnego z logiką, nie stanowiła dużego wkładu w możliwość najpierw krytyki konceptualizmu, a później uformowania się kontekstualizmu jako odpowiedzi na niego?

Sztuki konceptualnej czy kontekstualnej?

Kontekstualnej. Pan mówi, że dzieło sztuki istnieje jako pusty znak, pusty symbol, który możemy zrozumieć tylko w jakimś odnoszącym się do niego kontekście. Nasuwa się tutaj paralela do de Saussure'a, u którego zrozumienie znaku umożliwia dopiero zrozumienie całego systemu i odwrotnie. To chyba nie jest myślenie logiczne?

To zależy, jak szeroko rozumie się słowo logika. Jest ona przecież tylko pewną dziedziną, stąd można tutaj mówić o posługiwaniu się czy odwoływaniu się do niej, a nie o tworzeniu logiki nowej. Zresztą problem pojawia się już wcześniej – z intencjonalnością, bo bardzo trudno ją określić. Sztuka to nie logika, oczywiście. Wytlumaczę to szerzej. Napisałem taki tekst „O logikach rządzących rzeczywistością”. Klasyczną logiką definiującą klasyczne pojęcie sztuki (do romantyzmu) była logika dwuwartościowa. Jest to o tyle ważne spostrzeżenie, że sztuka i język to nie jest coś, co otrzymaliśmy od pana Boga, ale co uformowało się i wykształciło na przestrzeni dziejów od Baumgartena, przez Kanta etc. A także poprzez myślenie mieszczaństwa XIX w., łącznie z wytworzonym przezeń instytucjonalizmem (galeriami, muzeami, marszandami, sponsorami). A podstawą tego klasycznego myślenia było przyjęcie jakiejś metafizyki, odnalezienie sztywnego desygnatu do wyrażanych przez nas określeń, czyli podstawą był jakiś Byt. Artysta robił szklanekę, w którą nabierał sztukę. Nie bez powodu mówiło się, że w czymś jest więcej, a w czymś mniej sztuki. Niemniej jednak samo dzieło stało się pojemnikiem, w którym zawarte było to, o czym Malraux pisał, że jest „poza czasem, poza przestrzenią, poza wszystkim”, że jest samodzielne i autonomiczne. I to jest właśnie moment, w którym najjaskrawiej przejawia się ta dwuwartościowa logika. Nie musimy się zgadzać w naszych ocenach, jednak zgadzamy się co do wspólnego odniesienia – zarówno po stronie materialnej (istnieje dzieło o którym mówię), jak i formalno-etycznej (istnienia wartości, do których się odnosi i ono, i my). Schemat ten trwa, dopóki nie nadchodzi trzecia wartość i liberalizm rozsadza ten model.

Tą wartością jest: dozwolone. Wtedy jednolitego i zjednoczonego Bytu nie da się utrzymać i zaczyna się on rozszepiać (czy jego kawałki

przejmują jego wzniosłość metafizyczną?), jest wiele bytów i sztuka przestaje być wieczna. A na gruncie społecznym ma to konsekwencje przede wszystkim w postaci upadku centrów sztuki (papiestwo sztuki – Paryż, Nowy Jork). Ta dekolonizacja była tym, przed czym ludzie w pewnym wieku i z pewnym bagażem doświadczeń i przyzwyczajzeń zaczęli się bronić i traktować to zjawisko jako opresyjne. Derrida mówił zresztą o opresyjnym charakterze języka. Ale ta opresyjność była zarazem świadomością społeczną, ponieważ dla kogoś, kto wierzy w ten dwuwartościowy system, ale nie może mieć co do niego pewności, takie nieuporządkowane i niewyjaśnione zjawiska, jakie prezentują nowe modele, jawią mu się jako coś, przeciwko czemu musi czuć nieufność i przeciw czemu chce walczyć (obronić dwuwartościowy system). Ten stan rzeczy dopuszcza do głosu całą dyskusję i wątpliwości: co to jest sztuka? czym jest? do czego? po co? Pierwszym stanem, który takie pytania zadaje i dzięki któremu następuje przejście z jednego paradygmatu do drugiego, jest awangarda i towarzyszący jej underground. Z tym że należy pamiętać o pozytywnym charakterze owej awangardy. Mówi ona – „Może i popsujemy obecny porządek, ale i ustanowimy nowy, lepszy”. Zresztą zrobiłem kiedyś coś śmiesznego: porównałem znaczenia słów awangarda w dwóch językach – francuskim i angielskim. I wie Pan, jest różnica! We francuskim słowo to kojarzy się z odwagą, ma charakter rewolucyjny, a po angielsku ma ono związek tylko z pojęciem nowości – może być awangardowy ten, kto produkuje mydło, a po francusku nie, i pierwsza awangarda miała właśnie to polityczno-militarne znaczenie (dopiero potem, kiedy jej przedstawiciele wyemigrowali do Ameryki, wraz z nimi ich sztuka nabrała tego nowego charakteru). Tak więc awangarda, z którą my mieliśmy do czynienia, miała jedną dużą wadę – obiecywała lepszą przyszłość, w co ja nie bardzo wierzyłem – bo moim zdaniem nie zrobimy lepszej sztuki, a zawsze tylko taką-jaką-zrobimy. Stąd moje z nimi rozejście się.

Mówimy tutaj o dwóch awangardach. Czy ta druga awangarda sama nie pozbawiła się swego naturalnego kontekstu społeczno-politycznego i dlatego zamiast zajmować się konkretnym czasem i stanem, przeszła w obszar definicji językowych? Albo zapytam jeszcze inaczej: dlaczego mówimy o nich „awangardowi” – w jakim sensie oni cokolwiek obiecywali?

Po pierwsze – dla mnie nie była to już awangarda – raczej okres zmian i zastanowienia. Jednak wnioski wyciągnięte przez konceptualizm – mimo ich zbieżności ze stanowiskiem kontekstualizmu, były sformułowane trochę zbyt późno. Pamiętam, jak pewnego razu Kossuth mówi do mnie: „Słuchaj Janie, ja miałem potem podobne idee, jak ty” (ogłosił je w arty-

kule „Artysta jako antropolog”) – na co ja mogłem odpowiedzieć mu tylko: „Szkoda, żeś ich wcześniej nie ogłosił”. Zresztą opisywana sytuacja dotyczy nie tylko Kossutha. Wszyscy prędzej czy później zdali sobie sprawę, że analiza zabarwiona nawet najlepszymi intencjami może nie przynieść wyników, jeśli przeprowadzana jest ciągle na tym samym polu, chociaż faktycznie nigdy nie jest ono takie samo.

Jeśli chodzi o to, co u nas, to mimo wszystko nadal prowadzono metafizyczne rozważania dotyczące przyjęcia jednej wartości, a nie relacyjnej ich zmienności – galerie wierzyły, że można odkryć prawidłową i słuszną sztukę, mimo oznak, że nie sposób jej znaleźć. Jeżeli jednak na przekór coś tak bardzo chce się znaleźć – to się to znajduje. Doprowadziło to do powstawania pseudocentrow. Wywołało to też równoległe ruch, którego się w tej sytuacji nie chce widzieć – od centrum do peryferii. I właśnie ta peryferyjność jest tak naprawdę jakąś istotą każdej sztuki, kontekst jest też pewną formą peryferyjności. Nie jest on relatywistyczny w tym sensie, że nie można dla niego odnaleźć żadnej prawidłowości. Chwila jest nieprzewidywalna.

Dzisiejsza nie do końca zapomniana recepcja kontekstualizmu pokazuje, że ta sprawa jest dalej żywa – i nie dlatego, że ja ją wymyśliłem, bo wymyśliłyśmy dużo mniej niż się nam wydaje. To, co powinien wnieść kontekstualizm, to właśnie zaprzestanie myślenia pewnymi kategoriami – dzieła sztuki, artyści, muzeum – i dopóki tego do końca nie zrozumiemy, będziemy właśnie wciąż stawiali się w sytuacji rzeczników restytucji pseudocentrum, będziemy naśladować coś, nie wiedząc, po co i dlaczego. Z tego też względu byłem niezmiernie zadowolony, że zostało to po latach dostrzeżone i na oficjalnym szczeblu nagrodzone [3 maja 2005 r. Jan Świdziński został odznaczony Orderem Polonia Restituta].

Powiedział Pan, że kontekst to pewne momentalne zatrzymanie. Chciałbym zapytać, czy jest w ogóle możliwe coś takiego, jak momentalne zatrzymanie, czy nie jest to właśnie wtedy aprioryczne wyodrębnianie części z uprzednio już ustalonej całości?...

Ma Pan rację. Tak nie da się tego opisać, dlatego, że jest to proces.

...A skoro tak, to czy nie lepiej zastosować tutaj metodę Foucaulta, który mówi o nieustannym przepływie i wymianie warunków możliwości danej wiedzy i danego poznania?

Tak, tak, ponieważ jest to proces, to nasze wysiłki opisania go będą zawsze tylko usiłowaniami okiełznania tego, co polega na ruchu. Ja siedzę i rozmawiam z Panem, pijąc wodę. Proszę się rozejrzeć – to wszystko stanowi nasz kontekst. Jednak już teraz jest inne, już teraz uległa zmianie. Wszelka stałość polega na zmianie.

Stąd też moje nawiązanie do myślicieli strukturalistycznych i post-strukturalistycznych, jak Foucault i Barthes. Myślę, że poprzez pryzmat ich myśli dobrze można przedstawić Pana wysiłki, zmierzające chociażby do pokazania, że staramy się znaturalizować coś, co tylko na chwilę pozwoli nam odnieść wrażenie zrozumienia, a za moment znów się nam wymknie i zostaniemy z pustymi rękami.

Tak, ale można wziąć tu pod uwagę i amerykański praktycyzm (pragmatyzm). Bo jest to pragmatyczne, że mój opis nie polega na ustalaniu pewnego faktu, pewnej stałej, ale odnosi się do skali mojej pragmatycznej przydatności pewnego zajęcia, działania, kontekstu. Każde moje spotkanie, każda moja rozmowa – niezależnie od tego, czy ze znajomym czy z nieznanym, z kłamcą czy z człowiekiem uczciwym – polega na wymianie i kumulacji pewnych prądów, które otrzymujemy, przekazujemy, przenosimy i gromadzimy. Nigdy nie wiemy, po co to robimy i jakie przyniesie to efekty. Dlatego od sztuki nie można wymagać konkretnego, ale jedynie pobudzenia, ale też przeniesienia, zmagazynowania – jednym słowem wszystkiego, czym charakteryzuje się aktywność ludzka. To są jedyne nasze prawomocne żądania. Sztuka jest tylko nazwą, nazwą pewnej działalności kulturowej. Kultura z kolei, jak wiadomo, jest to wspólna forma zachowania, służąca podtrzymywaniu jedności i badaniu dróg rozwoju komunikacji. Co do sztuki budowania przedmiotów to zdegenerowała się ona, wartość giełdowa stała się wypełnieniem wartości kulturowej. A sztuka nie może być już lokatą pieniędzy, bo jak można dobrze zainwestować pieniądze, w żaden sposób nie będąc pewnym dziedziny, w której się je inwestuje. Stąd próba zdominowania sztuki przez establishment. Stąd też druga moja gra słowna polegająca na porównaniu znaczenia słowa *business*. W angielskim jest ono powiązane z handlem, jednak we wcześniejszym stadium tego języka mówiło się o nim jako o *duty* – obowiązku. Różnice w tych znaczeniach wyznaczył czas, czyż to nie zastanawiające?

Do tej pory wiele uwagi poświęciliśmy temu, żeby przedstawić ogólne ramy funkcjonowania sztuki. Opisać, jak to wszystko dzisiaj wygląda. W związku z tym chciałbym teraz porozmawiać o bardziej formalnych aspektach Pańskiej teorii, bo jest to wiedza niezbędna, a we wcześniejszych wywiadach z Panem raczej nie znalazłem jej wyraźnej eksplikacji.

Proszę pytać, odpowiem, jeśli tylko będę wiedział, jak.

Po pierwsze, mówił Pan, że konteksty są przez nas pragmatycznie dobierane, a jednocześnie tworzone.

Nie. W takim samym stopniu są dobierane, co niedobierane. Kontekst, jak wiadomo, pochodzi z językoznawstwa, z języka, z czegoś, co jest

w tekście. Tutaj rozumiemy go szerzej. A więc ten kontekst się wytwarza w danej chwili. Kiedy tworzę np. performance, to jest to kontekst tej sytuacji; momentu między tymi ludźmi, w tym miejscu etc. Wszystko to razem daje kontekst. Teraz pragmatyzm. O tyle jest to pragmatyczne, że odbywa się to w praktycznych warunkach. Wykorzystuję je, na ile potrafię.

Przyjmijmy, nawet biorąc w cudzysłów, że jest to rzeczywiście jakaś wersja pragmatyzmu. Że jest to pragmatyzm chociażby w takim znaczeniu, że próbuję opisać mój kontekst poprzez to, że wybieram jakieś konkretne szczegóły, które mnie interesują do opisu, który Panu podaję.

Ma pan zawsze dwie możliwości. Kiedy byłem w Ameryce, otrzymałem książkę Feyerabenda *Przeciw metodzie*. On co prawda zajmuje się naukami przyrodniczymi, ale jego wnioski są dalekosiężne. Oczywiście jego słowa trochę przekreślono, bo zinterpretowano je jako „wszystko jest możliwe” – „anything goes” (może dlatego, że był trochę anarchizujący), podczas gdy jemu chodziło nie o wyrażenie swego punktu widzenia, ale o opisanie takiej sytuacji, że wszystko można zrobić, wszystko jest dopuszczalne. Jako pierwszy stawia on nie tyle pytania przyrodnicze, co stwierdza, że to fakty dopasowują się do określonych teorii. Że w nauce fakty dobiera się pod teorie, a nie na odwrót. No, ale to są, powiedzmy, rzeczy znane. Podobnie sprawa ma się z kontekstem pragmatycznym. Samo to, że się robi performance, że się coś przedstawia na festiwalu, to już określa jakiś kontekst. I czy to jest teoria, czy to jest pragmatyczne?

Otóż to. Pan mówi o kontekście pragmatycznym, a mnie chodzi o to, czy da się poza tym pragmatyzmem – nawet tak szczególnie rozumianym – cokolwiek powiedzieć? Czy to jest jeszcze pojedynczy dyskurs, czy też inaczej już się nie da *poza* nim mówić?

Da się. Jeżeli ja będę mówił i Pan będzie mówił, to mamy dwa różne konteksty. Czyli da się mówić w sensie generalnym, ale indywidualnym nie, ponieważ zawsze to Pan mówi, albo ja.

Doprecyzuję pytanie. Jeśli mówimy o jakimś kontekście, to w tym sensie mamy jakiś odpowiadający mu pragmatyzm. Związanie się z użyciem tego opisu ze względu na wyniki naszego działania.

W Ameryce mówimy o wartości danej rzeczy w wymiarze materialnym i to jest ich forma pragmatyzmu, z tym że u nich nazywa to troszkę coś innego; chodzi im o jakąś wymierną wartość sztuki, bo inaczej jest po prostu niepotrzebna.

Jednak czy jeśli mówimy o kontekście, to nie mówimy tak ze względu na naszą praktykę w pewnej konkretnej sytuacji? Na użycie przez nas opisów co do tego, jak się ze sobą porozumiewamy, a to z kolei nie

sprowadza nas do konstatacji, że „znaczenie jest użyciem”? To dlatego mówię o tak specyficznym rozumianym pragmatyzmie, ponieważ o Wittgensteinie (szczególnie w *Dociekaniach filozoficznych*, gdzie chciał sprowadzić cały aparat językowy do tworu, którego używamy zawsze ze względu na osiągnięcie jakiś celów) też można tak powiedzieć, nieprawdaż?

Tak. Taki performatywny charakter języka.

Z drugiej strony mamy na przykład Austina, wywodzącego się z tej samej szkoły myślenia o języku. Zauważył on, że nie mamy kryteriów, aby wyrażenia performatywne wyodrębnić, bo nie mamy żadnej cechy charakterystycznej, która jest nam w stanie je oddzielić od innych wyrażen językowych. Mało tego, on również dochodzi do konstatacji, że jedyną płaszczyzną, na której rozumiemy takie wyrażenia, jest praktyczne użycie języka.

To jest trochę na granicy. Mój pragmatyzm to w pewnym sensie *common sense*. I tu bym się zgodził. Ponieważ ja nie jestem filozofem mądrym (śmiech) ani żadnym artystą, tyle że się tym interesuję, no i tak się złożyło. Lubię to.

Oczywiście. Nie chciałbym, aby odebrał Pan moje pytania jako próbę podważenia czy dyskredytowania Pańskiego dorobku.

Nie, nie. Chodzi mi o to, że my się zawsze trzymamy bardziej ziemi, konkretnie, i w tym sensie jesteśmy pragmatyczni inaczej niż ktoś, kto o tym pragmatyzmie mówi czy analizuje go. On ma wybór, tak wybiera. A my? My po prostu musimy tak postępować.

A więc mówi Pan teraz o byciu wewnątrz danego kontekstu, o wglądzie danym tylko nam jako twórcom (współtwórcom) swego kontekstu?

Czyli na granicy filozoficznym tak po heideggerowsku, prawda?

Tak jest. Ale ja powiedziałbym to jeszcze inaczej. Ostatnio ukazało się w Polsce kilka niepublikowanych dotąd prac tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej (Łotman, Toporow, Uspienski). Oni z kolei trochę inaczej ujmowali całą sprawę: poczynając od kontekstów, które rozumieli tylko przez istnienie określonych kodów. Sztuka istnieje jako sposób i przejawianie się; jako artykulacja prakodu, podstawy poznania, prajęzyka i wszystkie inne rozczłonkowane dziedziny też. I podejmując próbę przetłumaczenia tego komunikatu z jednego języka na drugi, np. sztuki na naukę, każdorazowo tracimy coś, a jednocześnie coś zyskujemy.

Nasz komunikat zostaje zubożony z powodu pozostawienia wyboru jednej artykulacji, lecz równocześnie wzbogacony o to, co niesie ze sobą przyjęcie nowej. Pytanie jest takie – czy możemy się zbliżyć do

tego, co tłumaczymy, do źródła komunikatu, bo to chyba tak, jakbyśmy tłumaczyli z jednego języka na drugi, nie wiedząc tak na prawdę, co sami mówimy i w jakim języku?

Z kolei sprawa tego źródła: to nas przybliżyła w kierunku jakiegoś Bytu, jakiejś metafizyki, a ja z kolei nie bardzo wierzę, że to się da zrobić.

Oczywiście nie jestem zwolennikiem takiego rozwiązania. Chciałbym się tylko zastanowić, czy można powiedzieć, że Pańska teoria estetyczna ma na celu zrównanie estetyki z epistemologią w tym znaczeniu, że jest to próba zastanowienia się, jak do nas dociera świat za pomocą pojęć oraz czym są te pojęcia na gruncie analizowanej sztuki jako szczególnego miejsca artykulacji sensu i znaczenia języka.

Wie Pan, w pewnym wywiadzie, którego udzieliłem studentom amerykańskim na zajęciach z performance, powiedziałem, że my jesteśmy zawsze w stosunku – i tu wynalazku nie zrobiłem – komunikacyjnym. Epoka komunikacji, stąd ten język. Rzeczywistość odpłynęła od nas jako coś banalnie niepewnego, jest zwijana w bok, nie ma jej. Pan odnosi się do tego, co kiedyś powiedziałem. Ja powtarzam z kolei swoje za kimś innym, takie ciągi zapośredniczeń. Kant starał się jeszcze to wszystko pogodzić poprzez świat rzeczy samych w sobie, chociaż i tak za często odpływał w kierunku zbytniego subiektywizmu. Ale dzisiaj to nawet nie jest subiektywizm, to raczej zawikłanie w jakiś język w najszerszym tego słowa znaczeniu. Dlatego przeciwstawiam artystów romantycznych, którzy siebie wypowiadali, temu, że my dzisiaj wypowiadamy język. W tym sensie, kiedy ja mówię o komunikacie, pokazuję coś, robię miny, cokolwiek bym nie robił, to nadaję jakiś komunikat, który ma taki raster posiadanej wiedzy (tego, co ja wytwarzam – interpretuję i co mnie otacza: obyczaje, nawyki, normy).

Pan się powołał na Kanta. A ja pomyślałem sobie, że można to wszystko inaczej powiązać. Pan walczy z romantyczną wizją. Ja powiedziałbym, że można uformować pochod myśli i idei filozoficznych innych niż u Kanta, chociaż wywodzących się od niego. Pochód, który zaczyna się u Fichtego, przez Hegla, Szkołę Frankfurcką, znajdując kulminację u Habermasa czy Foucaulta, który chciałby zwrócić uwagę nie tyle na fakt wyposażenia nas w aparat językowy, co na tworzenie go, i na to, że jesteśmy jednocześnie tworzonymi przez niego. I w tym znaczeniu ważne byłoby umieszczenie Pańskiej koncepcji jako rezultatu refleksji nad tym, co jest intersubiektywne.

Tak, tak. Jak najbardziej.

A zupełnie inną rzeczą, kiedy mówiliśmy o Foucaulcie, byłaby refleksja w jego duchu. Zupełnie inną, a z drugiej strony będącą tylko drugą

stroną tego samego medalu i niekoniecznie klóciłaby się ze swoim rewersem. W końcu strukturalizm i poststrukturalizm starały się ująć intersubiektywność. Ująć na takiej zasadzie, że nie możemy zrozumieć wyrażenia, nie rozumiejąc jego kontekstu, czy szerzej, systemu, w który się wpisuje i którego jest wyrazem.

Ja byłem kiedyś bardzo przejęty strukturalizmem, no, ale to zrozumiałe, bo lata sześćdziesiąte stały pod znakiem tego nurtu. Jednak już sam Habermas, który jest młodszy ode mnie, wcale nie jest strukturalistą, chociaż zgodziłbym się z panem, że i on ten raster nakłada.

Naturalnie, chodzi tylko o takie ujęcie, które zdaje sprawę ze wspólnych zainteresowań łączących go ze strukturalistami. Pokazanie, że pewna kwestia nadal jest jednocześnie podnoszona, mimo pozornych zwiastunów jej rozstrzygnięcia.

A propos wspólczesności, jak zdefiniowałby Pan aktualność, dla mnie centralną kategorię w Pańskich rozważaniach?

Tak, z całą pewnością trafił pan. Dzisiaj ta aktualność pojawia się w zagadnieniu procesu. I ja pisałem kilkadziesiąt lat temu, że żyjemy w epoce coraz szybszych zmian, które prowadzą do entropii (anomii). Ale np. teoria chaosu próbuje tę entropię opanować. No, bo, co to jest chaos? Jest to jakiś stan naszego umysłu wobec rzeczy, które wokół nas zachodzą. I teraz, ponieważ one się nieustannie wymieniają, to ja nie mogę mieć stałego punktu zaczepienia w stosunku do zmieniającej się sytuacji. Podobnie jak w fizyce, teoria względności wprowadza czwarty wymiar: czas, parametr, który można określić tylko chwilowo dla danego punktu, który za moment nie będzie już sobą, tym, czym był przy jego opisywaniu.

Cieszę się, że Pan o tym wspomina, bo założeniem, z jakim przystąpiłem do tej rozmowy, była chęć uzyskania w miarę szerokiego wglądu w Pańską koncepcję poprzez rozpoznanie jej z więcej niż jednego punktu widzenia... Wracając do meritum: tworzy się więc swego rodzaju szczegółowa teoria względności estetyki konkretnego czasu?

Tak, nie chciałem się wydać zbyt zarozumiałym, ale tak właśnie jest. Krótko mówiąc, wielu artystów uważało, że może stworzyć czas. Ja nie tworzę czasu, ale mam w nim swój udział. Dlatego nie ulega kwestii (i dlatego też mówiliśmy o Foucaulcie), że mój udział w tym procesie nie jest tak wielki, jak się kiedyś uważało. Oczywiście, nie da się tego udziału sprowadzić do zera. I myli się ten, kto nazywa to kwestią wiary. Proszę zwrócić uwagę na nasze wzorce kulturowe. Ja na przykład jestem wierzący, i wiara wymaga pewnej dwuwartościowej logiki, pewnej binarnej opozycji; wierzę – nie wierzę. Opozycji i polaryzacji, która nie cechuje w żadnym razie dziśniejszych sporów i sytuacji. Mogę wierzyć, ale w żadnym razie nie mogę

przekonywać ani namawiać na wiarę, bo to sprawa czysto prywatna i nie mieści się ona w tym czasie. To na zasadzie tego dowcipu: Jak nie ma Pana Boga, to chwała Bogu, ale jak jest Bóg, to nie daj Boże. Prawda? Zarysowuje się tu swego rodzaju walka między indywidualizmem a normami. To nie jest tak, że przystaliśmy na pełną wolność. Wolność Hegla, bo ten całkowicie wolny byt to zarazem byt pusty, niezależny, a kiedy nie ma zależności, to nie ma i tego, co go wytwarza. Oczywiście jest to piękna myśl, ale w teorii. Dzisiejsze czasy charakteryzuje nieustanne zderzanie się postaw. Podobnie z kontekstem. On mnie się narzuca, ja usiłuję go pojąć, dostosować się, jednak jest tu też nieustanna obawa, że tworząc go, ktoś inny jest równocześnie jego współtwórcą z zewnątrz i już przez to zmienia mój odbiór. Deleuze mówił o kłęczach i myślę, że jest to dobre porównanie. Kłęcza, bo na tyle tylko możemy utworzyć nowy kontekst, na ile nie możemy się wycofać ze starego. Wycofać w wolność, a więc całkowitą niezależność.

Czy powiedziałby Pan, że jest to uwarunkowanie psychologiczne w sensie fizjologicznym?; czy tak jesteśmy zbudowani, że stanowi to nasze naturalne ograniczenie?

Trochę tak i może w tym sensie ja wyznaję pragmatyzm.

No dobrze, ale pragmatyzm niesie ze sobą to, czego Pan nie akceptuje. Bo – jak sądzę – stara się Pan unikać wniosków, które byłyby normatywne, które byłyby zaleceniami, a nie da się przecież uniknąć stwierdzenia, że pragmatyzm niesie ze sobą jakieś wartości. I powstaje problem: jak go wyznawać bez norm? Co to za pragmatyzm?

Zawsze istnieje to niebezpieczeństwo. Zwróciła się do mnie pani, która jest żoną dyrektora muzeum i ma galerię na Marszałkowskiej przy placu Konstytucji, gdzie pokazuje malarstwo. Chciałbym zrobić tam wystawę, ale malarstwa na niej nie pokazywać, tylko zdjęcia pustych gestów. Zrobię ileś tam swoich zdjęć, ale w gruncie rzeczy będzie to taki wysiłek, który kończy się tym, że połowa tych gestów jest pusta...

I my możemy je dopiero wypełnić.

Tak. Ale pragmatyzm to byłyby te gesty, które ja starałbym się wypełnić, wierząc, że mi się to uda, ale ponieważ robię je jako puste – to sam nie bardzo w to wierzę.

A więc puszcza Pan pusty komunikat, który nie ma celu w znaczeniu intencjonalnego wywoływania postaw?

On jest trochę poza mną, mimo mnie.

Czy nie jest to nawiązanie do McLuhana, kiedy się mówi, że każdy środek komunikacji jest już zapośredniczony w innym, który wyraża jakąś treść?

Oczywiście, bo nie można oddzielić formy komunikatu od komunikatu. Jeśli chodzi o McLuhana, to on sformułował swoje wnioski trochę przesadnie i poszedł w nich za daleko. Ale tak, jest to coś takiego, że mój język określa mój świat. To samo komunikat. I ja jego określam, i on mnie. I w tej sytuacji jestem stale.

Odnosimy się tu do różnych koncepcji. Żadne z nich, także Pańskie, pod względem formalnologicznym nie były osadzone w próżni. Czym dla Pana jest logika w formułowaniu teorii estetycznej?

Według mnie, logika to jest zawsze próba wyjaśnienia sensu. Weźmy na przykład Quinn'a z *Dwóch dogmatów empiryzmu*. Może nie jest aż tak, że on się załamuje, ale na pewno przynajmniej uczciwie przyznaje, że granica ta jest nie do przeprowadzenia. Ja również tak uważam. Dzisiaj, na starość, może nawet bardziej niż wcześniej. Mój punkt widzenia na pewno jest inny niż kogoś młodego, chociażby ze względu na tak ważne czynniki, jak doświadczenie i preferencje, jak moja pamięć. Dlaczego o tym mówię? Bo czasem chciałoby się to wszystko oczyścić, wyizolować, choć z biegiem czasu staje się to coraz mniej wykonalne. Mam wrażenie, że kontekst był właśnie taką próbą oczyszczenia, powiedzenia, co jest w tej chwili na ile się da – co Quine nazywa wieczną prawdą – a co jest wieczną prawdą tylko na ten moment...

Tylko dlaczego, mimo że sztuka kontekstualna chce uniknąć dawania rad i wytwarzania norm, dzisiaj mimowolnie jest tak właśnie traktowana. Dlaczego jest dzisiaj skłonność, żeby traktować wszystko jako kolejny przepis na sztukę?

Wie Pan, nawet w czasach, kiedy ja miałem zwolenników, oni się mnie pytali, jak mamy robić sztukę? No, a jak wiemy, cały dowcip polega na tym, że tu takiego przepisu nie ma, że na tym polega różnica, że mimo iż jest to twoja odpowiedź, to nie jest twój wynalazek, to bardziej los, który się znalazło i czasem wygrywa.

A jak by Pan rozumiał to, że równoległe do tego, co Pan robił, może troszeczkę później, powstaje pojęcie sztuki krytycznej? Czy nie wydaje się Panu, że ta sztuka poszła o krok za daleko, aby zbliżyć się do codziennego dnia (aktualności), a przez to stała się sztuką czysto socjologiczną? Straciła z oczu fakt, że zajmuje się jakimś medium, a przez to skazana jest na refleksję o sobie samej, o swej treści i o tym właśnie medium?

Jak najbardziej, bo widzi Pan, dzisiaj znowu nakłada się jakiś wzorek. Ma się zrobić coś na podstawie takiego, a nie innego zapotrzebowania społecznego. Teraz na biennale mamy Artura Żmijewskiego i to też jest

w pewnym sensie sztuka społeczna. Albo inny jeszcze lepszy przykład. Był stan wojenny.

Urodziłem się w trzecim dniu.

...a ja z kolei pierwszego dnia miałem zaplanowaną wystawę w Krakowie, pod tytułem „Wolność i ograniczenie”. Telefon był nieczynny, więc wsiadłem do pociągu, a tam mówią, że stan wojenny. Zacząłem się śmiać. Przyjechałem do Krakowa. Wystawy nie było. Ale ciekawa rzecz ze ścian pozrywali plakaty solidarnościowców. Wszystko pozrywane i jedyny plakat, jaki wisiał, to był mój plakat, ogłoszenie o mojej wystawie: Jan Świdziński „Wolność i ograniczenie”, Jan Świdziński „wolność i ograniczenie”...! w końcu znajomy mówi do mnie: „Tutaj cenzor chce z Panem porozmawiać”. Dał mi telefon do niego, ja wykręciłem i mówię: Proszę Pana, zgoda, ja chciałem poprawić, tylko nie wiem co, z czym się Pan nie zgadza: z wolnością, czy z ograniczeniem? Cenzor zaniemówił. A wystawa się odbyła, ale nie taka, którą świadomie zainicjowałem. I wtedy zrobiłem inną wystawę w galerii Labirynt, pt. „Czytając Heideggera”. Pomysł polegał na tym, że napisałem na ścianie czarną farbą fragment tekstu „jak zawsze coś znika, to zawsze coś zostaje” i zamalowałem go białą farbą, ale wychodziły spod niej czarne litery. Było to wyraźnie społeczne, ale dlatego tylko, że taka właśnie była sytuacja. W tej chwili nie widzę możliwości prowadzenia takich działań.

Czy w związku z tym równocześnie nie dostrzega Pan, że nie szukamy tego właśnie, co jest chwilą aktualną, metody, która ją odkryje i zdemistyfikuje, ale, odwrotnie, robimy wszystko, żeby nasze działania tę chwilę powołały do życia (idąc za Barthesem), żeby zmitologizować chwilę obecną poprzez znaturalizowanie potrzeb, na które odpowiadają dzieła instytucji i rynku, a które niekoniecznie muszą być rzeczywiście aktualne czy autentyczne?

Dostrzegam to zjawisko. Nie jest jednak tak, że to nagle ja, taki mądrała, wszystko wie i zna tę prawdziwą potrzebę. Wie Pan, czasy kiedyś były inne i inna sztuka i jej korzenie. Pamiętam jeszcze czasy wojny i informacji wojskowej. Bo wie Pan, ja byłem w AK nie dlatego, że byłem taki dzielny, tylko wtedy wszyscy należeli do AK, wszyscy moi znajomi i większość środowiska. Później, po wojnie, kiedy weszli Rosjanie, to najzwyczajniej w świecie wysyłali za to na Sybir. Miałem takiego kolegę w AK, moja mama nazywała go „Płaczkiem”, bo taki miał wyraz twarzy, jakby się miał zaraz rozpłakać. I w pewnym momencie on zginął na tydzień. Pytamy go potem, gdzie był. A on na to: „No wiesz, złapali mnie do samochodu, wywieźli gdzieś, no i wróciłem, jeden z nich miał karabin”. „No i co?” – pytamy go. „No i nic – wróciłem”. Najśmieszniejsze było to, że

on tylko udawał takiego płacziwego i dzięki temu jakoś uniknął represji (może to takie mniej filozoficzne, ale też zabawne). No i wie Pan, poszedłem do szkoły baletowej – mówię jeszcze o czasach wcześniejszych, zanim wkroczyli Rosjanie. Dziwna to była historia, bo środowisko kompletnie nie moje, ale naokoło wojna, matka nie miała nic do gadania, więc się zapisałem. (A mnie się tam dziewczyny podobały!) W każdym razie skończyłem tę szkołę i jak się okazało, bardzo mi się to przydało, bo jak weszli Rosjanie, to poszedłem do teatru, choć nie chwałę się osiągnięciami, bo ich za wiele nie miałem. Po paru miesiącach przychodzi do mnie oficer informacji. Taki zwykły człowiek w płaszczu, ubrany po cywilnemu. I bardzo uprzejmie, mówiąc tylko po rosyjsku, co było dla nich charakterystyczne, pyta mnie przy herbacie o kilka szczegółów z życia, i to był cały sąd. Mogłem dostać albo karę śmierci, albo Sybir, albo pięć lat, i zrządzeniem losu dostałem to ostatnie. Te pięć lat można było zamienić na miesiąc karnej kompanii, której się z reguły też nie przeżywało. Wybrałem tą ostatnią możliwość i wie Pan, jakiś absurd, okazało się, że tam jest tylko trzech żołnierzy. No i co, we trzech będziemy wojnę robić? Nie da rady. Miesiąc się skończył i przyszło uzupełnienie, no, cud po prostu, bo jak to inaczej nazwać?

I teraz, czy to wszystko miało wpływ? Oczywiście, że musiało mieć. Ponieważ to moje przejście ze świata opartego na normach, już od momentu szkoły baletowej i wąskiego grona moich kolegów o określonych preferencjach seksualnych (z którymi nic mnie więcej poza znajomością nie łączyło) musiało się dokonać ze względu na tak niespokojne i nowe porządki. I to moje wyjście ze świata opartego na tych solidnych, metafizycznych wartościach odbyło się wprost do tego nowego świata chaotycznego i nieuporządkowanego. Dlatego, szukając Archimedesowego punktu widzenia, cały czas szukałem mimowolnie tych stałych wartości, chociaż nie mogłem ich *znaleźć*. Najpierw poszedłem na malarstwo, bo wydawało mi się czymś trwałym i niezmiennym, i, jak wiadomo, być czymś takim nie mogło i nigdy już nie było. I ten kontekst był moją odpowiedzią na nieustannie zmieniającą się sytuację tamtych lat.

A więc sztuka kontekstualna i sztuka krytyczna ówczesnych lat mogły powstać tylko na gruncie społeczeństw zamkniętych, takich jak Polska, w której samo to pojęcie, którego często Pan używał w swoich publikacjach: *High Art*, nie mogło być należycie rozumiane, bo nie miało takiej siły oddziaływania i zaplecza jak na Zachodzie i w Ameryce?

Ten wstrząs, o którym mówimy, był tak gwałtowny, że z powodzeniem można by go przyrównać do wyrzucenia z pędzącego pociągu. Dlatego może być tak, jak Pan mówi, i *zarazem* tłumaczy to naszą peryferyjność. Ona nie mogła pojawić się we Francji, bo tam cały czas wierzone w te

ideały, które na naszym gruncie się wypaliły. Stąd w tamtych czasach taki rozwój muzeów i centrów sztuki na Zachodzie Europy. A my pozostaliśmy całkowicie rozchwiani i to trzeba było naprawić. Trzeba było uchronić się przed entropią, a kontekstualizm dawał jakieś rozwiązania, jak się temu wszystkiemu nie poddawać i pozostać sobą.

Mówiliśmy o roli logiki. W artykułach i książkach opisywał Pan proces powstawania logiki epistemicznej, która dotyczy naszych przekonań, wierzeń, wartości. Co z perspektywy czasu można powiedzieć o Pańskich postulatach? Czy dało się uzyskać to, co Pan chciał? Czy udało się rozpoznanie aktualności na podstawie tej logiki? Czy to się sprawdziło?

Trudne pytanie. Kontekst nie bardzo mieści się w logice epistemicznej, natomiast sztuka jak najbardziej. Trudno zresztą wyobrazić sobie, jak mielibyśmy inaczej ją ujmować, jeśli nie przez nasze subiektywne oceny, nawet dzisiaj. To dlatego sztuka conceptualna musiała się skończyć. Użyła ona logiki, by zbadać, jak jest, ale z językiem, obiektem przekazu, a nie z samym światem.

Właśnie, to niesamowite, jak druga awangarda była blisko uniknięcia błędu, który ostatecznie Pan wykazał. Błędu, który polegał na wydawaniu twierdzeń o sytuacji świata tylko na podstawie wykazywania logicznej konstrukcji języka czy formalnej budowy dzieła sztuki.

No tak, oni nadal wierzyli, że uda się odzyskać sztukę taką, jaką ona kiedyś była, jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym i tuż po wojnie. Już Malewicz pisał, że wszystko się rozwaliło, nie ma nic i żyjemy na pustyni. I rzeczywiście, tam się znaleźliśmy. Ale awangarda liczyła, że się jej uda stamtąd wydostać, że zrobi następny krok w kierunku odnowienia tego, co tę pustynię kiedyś porastało. Wtedy okazało się, że niemożliwe jest zarówno odzyskanie starego świata, jak i wybudowanie nowego, zapominając o tamtym. Dlatego zawsze bardziej było mi po drodze do undergroundu, który nie wierzył ani w jedno, ani w drugie. Z drugiej strony, za pomocą performance, który nie dotyczył czegokolwiek albo dotyczył wszystkiego, udało się pokazać, że nawet na tej pustyni coś jest, chociażby sam piach. Dzisiejsza sztuka społeczna również nie chce dostrzec, że nawet ten piach to już dużo.

W artykule o latach siedemdziesiątych rozpoczyna Pan od nawiązania do Barthesa, który opisuje podróż samochodem i spoglądanie przez szybę na świat jako metaforę i alegorię sposobu, w jaki prezentuje się nam świat za pomocą nieprzezroczystego medium. Czy nie uważa Pan, że dzisiaj ten opis nie jest już aktualny, ponieważ zostaje wyparty przez inny? Spoza szyby nie jesteśmy widziani przez boską perspektywę, jak w średniowiecznych malowidłach; szyba nie jest też albertiańskim

oknem, które prezentuje nam doskonale zharmonizowany i geometryczny, trwały świat; w końcu nie jest też ona medium, które co chwila to zwraca nam uwagę na siebie, to na świat za nią. Moim zdaniem, mamy dzisiaj do czynienia ze schematem weneckiego lustra – widzimy tylko to, co odbija się w drugim lustrze weneckim postawionym naprzeciw nas, grę nieustannych odniesień. Z jednej strony pretendujemy do tego, aby powiedzieć coś ważnego o świecie dokoła, a z drugiej – nie jesteśmy w stanie powiedzieć więcej niż to, że widzimy tylko siebie.

To ciekawy przykład. Znajduje w nim wyraz moja idea kontekstu, w którym odbija się całe nasze wcześniejsze doświadczenie. Taka kula śnieżna naszej pamięci.

Jednak z drugiej strony, w lustrze odbija się tylko nasz kontekst, a zagubione zostaje to, co pomiędzy nami, intersubiektywne odniesienie zablokowane przez taflę odbijającą rzeczywistość.

Może sytuacja, którą Pan opisuje, odbija zbyt duże ambicje tych, którzy chcą coś wytworzyć i nasze wymagania względem nich. Performance w moim wykonaniu tym się nie charakteryzował. Dzisiaj, kiedy czyta Pan *Gazetę Wyborczą*, trudno uniknąć stwierdzenia, że jeśli się nie jest dostatecznie czegoś pewnym, to zwyczajnie nie można się z tym obnosić, chyba że jest to gra nastawiona na jakieś konkretne cele, a wtedy to już jest polityka. Wymagane jest przygotowanie metodologiczne ze strony każdego, kto zajmuje się informacją. Nie możemy wyciągać wniosków tylko z tego, że coś jest napisane, a co najwyżej stwierdzić, że widzę zapisaną kartkę. Weryfikacja nie odbywa się teraz natychmiastowo. Aby coś udowodnić, potrzeba dowodów nie tylko z obszaru języka, za pomocą którego zdajemy relacje z istnienia dowodu.

Ale to upolitycznienie i upołączenie sztuki nie jest przecież jedynie efektem niedostatków metodologicznych historyków sztuki. Przyjrzyjmy się twórczości grupy Ładnie. Z jednej strony mam wrażenie, że ciekawe jest, jak się tam pokazuje zapośredniczenie medium: obraz w zdjęciu i na odwrót (granica się zaciera), z drugiej strony jednak jest to sztuka, która momentalnie zaczęła zajmować się sama sobą – tylko że nie w znaczeniu krytycznym, ale produkcyjnym. Mogę się mylić, choć niekoniecznie. Tylko, że nie ma sposobu, aby na tę kwestię odpowiedzieć. To, czy ma pan rację, można będzie zbadać tylko na podstawie społecznej siły jej oddziaływania, a więc najlepiej już po tym, jak ta sztuka się skończy.

Kontekstualizm zdaje relację z takiej sytuacji i pozwala w niej nie tyle znaleźć oparcie, co zrozumienie procesu, którego jesteśmy częścią. Nie można zapominać o tym, że w komunikat zawsze mogę wprowadzić sumy techniczne, tymczasem komunikat powinien być klarowny. Ale

klarowność mojego komunikatu nie oznacza przecież ustanowienia wiecznej prawdy i nowych paradygmatów. Nie powinienem oczywiście mącić tego przekazu – ale gdzie leży granica pomiędzy świadomym ułatwianiem a utrudnianiem zrozumienia?

Na koniec jeszcze dwa pytania. Jak Pan się odnajduje w dzisiejszym świecie sztuki; co się Panu podoba, a co wręcz przeciwnie? Czy jest w ogóle coś takiego?

Oglądam różne rzeczy. W telewizji najczęściej taniec. Żona czasem mówi, że to się jej nie podoba, ale przecież ja tego nie oglądam po to, żeby mi się podobało. Chodzi o to, abym umiał zrobić z tego użytek. Podobnie ze sztuką. Ja nie mogę reagować na nią, nie oceniam, chociaż ze wszystkiego coś biorę – nie tylko jako artysta, ale jako człowiek – dla siebie. Ale dzięki temu, jestem na bieżąco, śledzę, co się dzieje. Co się dzieje z waszym pokoleniem, że jest bardziej konserwatywne niż było. Wie Pan, ja mam taki wybór, że albo będę to robił, albo sobie pójdę na emeryturę, a nie mam takiej natury, aby się wycofać i staram się ze wszystkiego coś mieć.

Jedyne, co mogę powiedzieć o sztuce, to to, że nie jest to taka sztuka, jaka kiedyś była. Są to działania kulturowe. To jest pragmatyzm. Spojrzenie z góry bez założeń pozwala dostrzec, że zmienność jest ciekawa.

Dziękuję bardzo za rozmowę.

I ja dziękuję – była to bardzo przyjemna rozmowa.

03–10.06.2005

rozmowę przeprowadził Bartosz Łukasiewicz