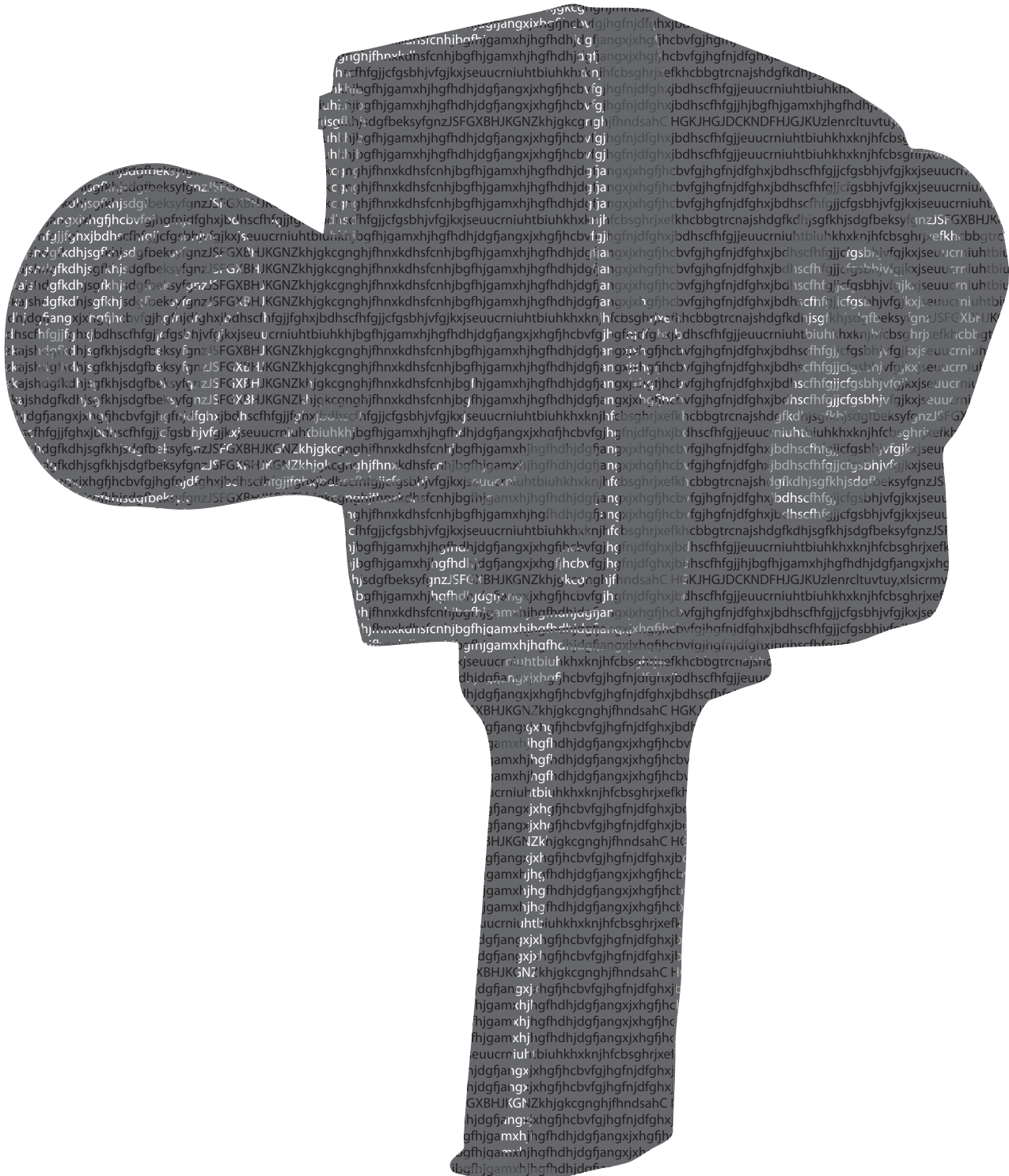




SZTUKA I DOKUMENTACJA

#2

Ukazuje się dwa razy w roku
Appears twice a year
Wiosna/Spring 2010
ISSN 2080-413X



EDYTORIAŁ

Dyskusja jest warunkiem powstawania oraz trwania nowych idei, a także koncepcji podtrzymujących (ale i wyrażających) potencjał sztuki. Mowa zarówno o dyskusji bezpośredniej, która odbywa się na panelach teoretycznych i konferencjach, jak również o polemikach prowadzonych na łamach magazynów i portali internetowych.

Można powiedzieć, że to właśnie wokół tak rozumianej dyskusji koncentruje się niniejszy, drugi numer naszego magazynu. Z jednej strony przyczynia się do tego polemiczny tekst z części *Badania* oraz powstałe wobec niego komentarze. Z drugiej, zamieszczamy obszernie fragmenty dyskusji panelowej, która odbyła się podczas Global Communication Festival.

Tak rozumiana dyskusja wzbogaca szereg pozostałych informacji dotyczących poszczególnych działań konkretnych artystów, jak również historii galerii, jako instytucji prezentujących ich twórczość.

Od Redakcji

EDITORIAL

Discussion is a condition of coming into existence and lasting new ideas and conceptions supporting (but also expressing) potential of the art. We are talking both about direct discussion which is held during theoretical panel discussions and conferences, and about polemics run in magazines and web portals.

You could say that the second number of our magazine is concentrating around discussion understood in this way. On the one hand polemical text from the part *Researches* and resulting comments to it are contributes to that. Second, we present extensive excerpts from a panel discussion held at the Global Communication Festival.

Discussion, understood in this way, enriches the other information which concern individual action of specific artists, as well as history of the gallery as the institution of presenting artistic work.

Board of Editors

Koordinacja / Coordination
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor
Karolina Jabłońska

**Projektowanie i opieka artystyczna /
Art Direction & Design**
Bartosz Łukasiewicz
<http://lukasiewicz.eu>

Wszystkie prawa do projektu graficznego pisma zastrzeżone /
All rights to the graphic project to this magazine reserved by
Bartosz ŁUKASIEWICZ

**Projektowanie WWW i informatyka /
Webdesign & Technology**
Anka Leśniak

Redakcja / Board of Editors
Członkowie Komitetu Organizacyjnego Festiwalu Sztuka i Dokumentacja /
Members of the Festival Art & Documentation Organizational Committee:
Anka Leśniak, Norbert Trzeciak,
Józef Robakowski, Tomasz Komorowski,
Aurelia Mandziuk, Jerzy Grzegorski,
Ryszard W. Kluszczyński, Adam Klimczak

Redaktor współpracujący / Associate Editor
Agnieszka Kulazińska (Gdańsk)

Dystrybucja / Distribution
sid@free.art.pl

Siedziba / Office
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
tel./fax: +48 42 634 86 26
mail: sid@free.art.pl
<http://www.sid.free.art.pl>

Wydawca / Publisher
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
KRS 0000328118
<http://www.sid.free.art.pl>

Współpraca wykonawcza / Co-publishing
Fokus Łódź Biennale
Muzeum Miasta Łodzi
www.biennalelodz.pl

PATIO Centrum Sztuki
ul. Sterlinga 26, 90-212 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
<http://www.patio.art.pl>

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów
i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy przeczytać założenia
redakcyjne i edytorskie znajdujące się na stronie <http://www.sid.free.art.pl>
All interested in collaboration are welcome. Please send proposals of the subjects
or the texts to our office address. We ask to read notes on submission and notes
on style being on our website <http://www.sid.free.art.pl>

Druk / Printing
Drukarnia Akademicka
Instytutu Postępowania Twórczego
ul. Pomorska 69/71
90-224 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
drukarnia@ipt.pl

INSTYTUT
POSTĘPOWANIA
TWÓRCZEGO

CZĘŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

| | |
|---|-----------|
| Model logiki a logika modelu / Bartosz ŁUKASIEWICZ..... | 05 |
| English Summary..... | 26 |

GLOSZY / GLOSSES

| | |
|--|-----------|
| Poza logiką / Bogusław JASIŃSKI..... | 29 |
| Czy Świdziński pogłębił kryzys znaczenia w sztuce? / Kazimierz PIOTROWSKI..... | 21 |
| A także: | |
| Pomiędzy obiektywizmem a autocenzurą (Komentarz do glosy Kazimierza Piotrowskiego) / Bartosz ŁUKASIEWICZ..... | 35 |

CZĘŚĆ 02 / PART 02
ŻYWE ARCHIWUM / LIVING ARCHIVE

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

| | |
|---|-----------|
| Galeria Dziekanka | |
| - Historia / Tomasz SIKORSKI..... | 40 |
| - Słowo wstępne / Tomasz SIKORSKI..... | 41 |
| - Kalendarium / Tomasz SIKORSKI..... | 42 |
| - Teksty autorskie towarzyszące wybranym dziełom | |
| Ryszard GRZYB / Leon TARASEWICZ / Jarosław MODZELEWSKI / Wojciech KRUKOWSKI Paweł KWIEK / Zygmunt PIOTROWSKI / Krzysztof ZARĘBSKI / Roland MILLER REINDEER WERK / Johan CORNELISSEN / BAŁDYGA/ONUCH/SZAJNA / Ewa PARTUM Jerzy BEREŚ / Zbigniew WARPECHOWSKI / Dick HIGGINS / Janusz BAŁDYGA KwieKulik / Kees MOL..... | 54 |
| - Projekt 5,5 x 5,5 cm / Tomasz SIKORSKI..... | 72 |

ARTYŚCI O SZTUCE / ARTISTS STATEMENT

| | |
|---|-----------|
| Wypowiedzi uczestników wystawy <i>Enter/Escape</i> . <i>Jak malarstwo kształtuje nowe przestrzenie?</i> | |
| Wojciech FANGOR / Leon TARASEWICZ / Piotr C. KOWALSKI / Dominik LEJMAN Marek SUŁEK / Anka LEŚNIAK / Marzena TUREK-GAŚ / Izabela CHAMCZYK Olga LEWICKA / Małgorzata KACZMAREK..... | 75 |

**MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE /
MY PERFORMANCE ART DEFINITION**

| | |
|---|-----------|
| GÓRECKI, Paweł / JURKOWSKA, Maria / KLESZCZ, Dorota / KOZIARA, Jarosław ŁUKASIEWICZ, Bartosz / SZOSKA, Antoni / ŚWIDZIŃSKI, Jan / TAJBER, Artur..... | 85 |
|---|-----------|

SYLWETKI / PROFILES

| | |
|---|-----------|
| Marzena TUREK-GAŚ Poza ramami malarstwa / Karolina JABŁOŃSKA..... | 93 |
|---|-----------|

CZĘŚĆ 03 / PART 03
NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

WYSTAWY / EXHIBITIONS

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| Jest jak jest / Łukasz GUZEK..... | 97 |
|-----------------------------------|-----------|

GLOBAL COMMUNICATION FESTIVAL

| | |
|---|------------|
| Czy jest możliwe porozumienie w sztuce? / Bartosz ŁUKASIEWICZ..... | 101 |
| Konferencja <i>W kontekście teraz</i> / Zapis dyskusji panelowej..... | 105 |
| Plakat i Program festiwalu..... | 126 |

ZAPOWIEDZI

| | |
|---|------------|
| Sztuka i Dokumentacja - Plakat i Program..... | 128 |
|---|------------|



CZEŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

MODEL LOGIKI A LOGIKA MODELU

(Kilka uwag krytycznych na marginesie historii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”)

0. Wprowadzenie

Praca ta ma na celu krytyczną analizę teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” Jana Świdzińskiego. Aby określić, co oznacza dla nas to stwierdzenie, należy wyjaśnić znaczenie dwóch terminów: „sztuka jako sztuka kontekstualna” oraz „krytyczna analiza”. Innymi słowy, należy zacząć od wyznaczenia zakresu poruszanych przez nas problemów oraz scharakteryzowania metody naszej pracy. Wbrew pozorom nie jest to zadanie łatwe, dlatego też ten wstęp odgrywa ważną rolę dla zrozumienia całej pracy.

Można sensownie zapytać, gdzie leży ów problem, na którego istnienie tu wskazujemy. Czy mamy wątpliwości związane z ustaleniem tożsamości Jana Świdzińskiego, czy mamy kłopoty wynikające z braku materiałów dotyczących jego działalności teoretycznej, czy wreszcie brak jest źródeł, opracowań i analiz poświęconych jego twórczości? Wydaje nam się, że odpowiedź na te pytania jest równie prosta, co zastanawiająca. Wiemy, kim jest autor *12 punktów sztuki kontekstualnej*; mamy także nieograniczony dostęp do materiałów źródłowych oraz publikacji poświęconych jemu. Jednakże nadal twierdzimy, że termin „sztuka jako sztuka kontekstualna” jest terminem niezrozumiałym. Owa niezrozumiałość bierze się, naszym zdaniem, z faktu niedostatecznego zrekonstruowania teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” pod względem jej budowy logicznej, tj. od strony jej formalnych założeń. Taki stan rzeczy rzutuje w sposób bezpośredni na odbiór koncepcji Świdzińskiego, którą starał się on ubrać w spójną formę logiczną. Powoduje, że to, co powinno się analizować, będąc wyposażonym w aparat pojęciowy logiki, zaczyna się badać *per analogiam*, szukając i poprzestając na znajdowaniu najprostszych i najbardziej oczywistych porównań z innymi współczesnymi czy minionymi teoriami sztuki.

Nie sądzimy, że te podstawowe i intuicyjne porównania muszą być niejako z konieczności fałszywe. Uważamy jednak, że zbyt często takim porównaniom towarzyszy przeświad-

zenie, że właśnie na tym kończy się możliwość analizy danej koncepcji czy teorii. Stąd też poświęca się te fragmenty teorii, których nie potrafiło się lub nie potrzebowało analizować. Takie analizy nie są jednak kompletnie i zamiast opisywać i wyjaśniać myśli, dokonują nieuprawnionej nadinterpretacji (w wypadku przekonania o kompletności analizy) lub ograniczają interpretację (w wypadku, kiedy pomija się centralne, ale na pierwszy rzut oka, niewidoczne aspekty teorii). W wyniku takiego działania informacja, którą otrzymujemy na temat pojęcia „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, wydaje się mało użyteczna, a nawet wątpliwa. Niewątpliwie (nie tylko naszym zdaniem¹), dzisiejsza recepcja pojęcia sztuki kontekstualnej pokazuje, do czego prowadzi przyjęcie tylko jednej, uproszczonej jej interpretacji. Nie natknęliśmy się na żadną pracę, która byłaby spójnym całościowym ujęciem teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” Świdzińskiego poprzez pryzmat podstawowych kategorii logiki (czy semiotyki logicznej): definicji, nazw, znaczeń, wartości logicznej, prawdziwości, ekstensji, intencji, denotacji etc.² Żaden z autorów odnoszących się dotąd do kontekstualizmu nie zadał sobie tyle trudu, aby zapytać, o czym tak naprawdę mówi się, używając terminu „sztuka jako sztuka kontekstualna”.

Zdajemy sobie sprawę, że takie ujęcie problemu może się stać źródłem równie nieuprawnionych uproszczeń. Dlatego też z całą mocą chcielibyśmy podkreślić, że nie zależy nam na deprecjonowaniu i pomniejszaniu roli dotychczasowych opracowań dotyczących teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Nie mamy na celu udowodnienia, że nasza analiza jest bardziej prawdziwa czy tylko lepsza. Chcielibyśmy za to zwrócić uwagę na fakt, że istnieje takie odczytanie tej teorii, przy którym dotychczasowe sposoby ujęcia koncepcji Świdzińskiego stają się problematyczne i niepełne. Wierzmy, że nasze deklaracje nie zostaną odczytane jako skrajne, bo ani do takich nie pretendują, ani, naszym zdaniem, takie nie są. Podstawową korzyścią, jaka płynie z pracy, którą podejmujemy, jest umożliwienie pełnej i całościowej analizy teorii Świdzińskiego w ramach aparatu pojęciowego logiki i semiotyki logicznej. Naszą pracą należy więc traktować jako próbę istotnego uzupełnienia dotychczasowych sposobów traktowania teorii Świdzińskiego.

Czym jest jednak nasza metoda, o której tak dużo już powiedzieliśmy? Na czym polega? Z czego się składa? Oczywiście jest, że powiedzenie, iż podejmujemy próbę opisanie „sztuki jako sztuki kontekstualnej” przy pomocy logiki – to za mało.

Przede wszystkim - wychodzimy z założenia, że mamy do czynienia z teorią sztuki. Z punktu widzenia logiki oznacza to, że twierdzenia Świdzińskiego są ze sobą powiązane różnorodnymi zależnościami w taki sposób, że tworzą pewien zamknięty system. System ten jest wyrażony w języku: twierdzenia Świdzińskiego przybierają formę zdań, definicje dotyczą pojęć i nazw, opisy zostają podane za pomocą słów. Innymi słowy: do interpretacji teorii Świdzińskiego używamy aparatury pojęciowej współczesnej logiki, ponieważ zajmuje się ona badaniem i tłumaczeniem faktów językowych – w tym samym sensie, w jakim faktem językowym jest teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej”.

To, że rozumiemy teorię Świdzińskiego jako fakt językowy oznacza, że nie interesuje nas analizowanie relacji, jakie wiążą teorię wyrażoną w języku z konkretną praktyką artystyczną, podejmowaną chociażby przez jej autora jako artystę. Dla niektórych czytelników może to być dowodem na nieuprawnione ograniczanie poruszanej przez nas problematyki. Jednakże mówiąc o prawdziwości danej teorii, mówimy o prawdziwości w sensie logicznym. Spójność i niesprzeczność teorii może być zachowana nawet, jeśli prowadzić może do sprzecznych postaw. Naszym zadaniem nie jest badać, jak dana teoria sprawdzi się w praktyce, ale jak sprawdzi się ona w praktyce językowej. Sądzymy, że kwestia stopnia skorelowania teorii i konkretnej praktyki jest wielce interesująca, jednak jest ona niemożliwa bez wcześniejszego zdefiniowania, co się rozumie przez teorię i praktykę – jest więc to kwestia wtórna wobec zagadnień przez nas poruszanych.

Po drugie – zdajemy sobie sprawę, że pracujemy na „żywym materiale” w tym sensie, że jest to teoria nieokreślona i niedokończona przez swego twórcę. Praca, którą podejmujemy, nie może polegać tylko na literalnym (bezpośrednim) odnoszeniu się do tekstów Świdzińskiego, chociaż w większości wypadków będzie się na tym opierać; nie możemy traktować koncepcji sztuki kontekstualnej jako ostatecznej wykładni poruszanych w niej problemów. Wprost przeciwnie – podkreślając rolę tekstu źródłowego – powinniśmy poddawać go w wątpliwość w (bynajmniej nie negatywnym, ale krytycznym) sensie szukania faktycznych konsekwencji, do jakich prowadzić może przyjęcie założeń teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Kryterium owej faktyczności nie jest z kolei czymś abstrakcyjnym, ani pochodzącym spoza samej teorii. Założenia teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” traktujemy jako faktyczne nie w sensie ostateczności rozstrzygnięć. Faktyczne założenie to nie założenie atomowe, niesprowadzalne do niczego więcej, niż fakt zakładania. Jest ono zrelatywizowane do systemu wiedzy, jaki angażujemy w naszą analizę (w tym przypadku jest to logika).

Może ktoś słusznie zauważyć, że kiedy wskazujemy punkty niekonsekwencji omawianej teorii albo kierunki, w jakich teorię „sztuki jako sztuki kontekstu-

alnej” należy zmodyfikować (rozbudować, dookreślić) - to w istocie wyręczamy w pracy samego Świdzińskiego... Cóż, jakkolwiek naszą rolą nie jest opowiadanie się po którejkolwiek ze stron w sporze przeciwników i jej zwolenników, to (biorąc pod uwagę, że analizowanie teorii nie zakłada bycia kontekstualistą) jeżeli nasze wnioski odniosą taki skutek, że teoria ta stanie się bardziej spójna, to będzie to chyba znak, że metoda ujawniania faktycznych założeń spełnia funkcje nie tylko negatywne i krytyczne, ale przynosi pozytywne skutki.

Oczywiście powstaje pytanie na ile to, co przyjmujemy jako faktyczne założenia jest takim rzeczywiście. Innymi słowy, jest to pytanie dotyczące aksjomatyki metody, którą przyjmujemy. Wydaje się, że ma ono zastosowanie do każdej metody krytycznej analizy. Niezależnie bowiem od sposobu podejścia, natrafimy na takie składniki naszego badania, które same nie mogą już być badane – przynajmniej nie przez kategorie, którymi operowaliśmy do tej pory. Jeśli chodzi o naszą metodę – to takimi faktami są: (1) przyjęcie założenia o istnieniu faktu językowego, jakim jest teoria Świdzińskiego oraz (2) założenie, że jako fakt językowy, teoria ta jest opisywalna przez logikę i semantykę. (Oczywiście moglibyśmy te założenia poddać w wątpliwość. Należałoby tylko zapytać, czy wtedy jakiegokolwiek krytyczne badanie byłoby możliwe.)

Z drugiej strony podejście np. historyka sztuki w tym względzie nie różni się od naszego. On również bada pewien całościowy zespół zdarzeń, z którego na drodze analizy wyodrębnia pojedyncze fakty. Pamiętać jednak należy, że takie założenia (niezależnie czy są one dedukcyjne, czy indukcyjne) nie mają ostatecznego charakteru i może pojawić się metoda bardziej spójna niż nasza, i zakwestionuje ona taki sposób podejścia. Rozumiemy przez to, że analiza faktycznych założeń nie ma całkowicie autonomicznego charakteru. Nie wyjaśnia faktów spoza języka opisywanego przez logikę (społecznych, antropologicznych, historycznych). Ale nawet takie fakty „poza-językowe” wymagają definicji – w tym znaczeniu analiza nasza stanowić może narzędzie i podstawę wszelkiej pozostałej analizy.

W swojej pracy poruszamy więc problem adekwatności języka teorii do opisanie wszystkich faktów (praktyk) językowych oraz adekwatności naszej metody do opisywania tego języka. Wkraczamy tym samym na grunt szeroko rozumianej episte-

mologii. Nie jest to przypadek, ani tym bardziej zwiastun eklektyzmu. Nie jest naszym twierdzeniem, ani też nie wynika z naszych analiz, że teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” rozpatrywana być może jako fakt tylko językowy. Nie twierdzimy w związku z tym, że tylko logika może sensownie opisywać tę teorię.

Uważamy natomiast, że logika stanowi narzędzie służące wydobywaniu faktycznych założeń teorii. Jasne jest dla nas, że tak rozumiane założenia są interpretowane przez więcej niż tylko samą logikę. Naiwnością byłoby sądzić, że wnioski, jakie płyną z analizowania logicznych aspektów kontekstualizmu, mają zastosowanie tylko na gruncie logiki.

Wiąże się z tym ważna kwestia. Mamy na myśli kwestię pominięcia analiz strukturalnych, fenomenologicznych, dekonstrukcyjnych czy dyskursywnych (w znaczeniu Foucault'a) – lub tylko częściowe ich zasygnalizowanie. Wątpliwości może budzić również zmarginalizowanie wpływu Wittgensteina na teorię Świdzińskiego. Wydaje nam się, że w jakimś stopniu udzieliłiśmy już odpowiedzi na takie zarzuty. Nie poddajemy w wątpliwość, że w swoich pracach powoływał się Świdziński w stopniu równorzędnym na, powiedzmy, Foucault'a, co Quine'a, albo Lyotard'a czy Eco. Nie sądzimy również, że dla tego zespołu badań, który przyjął nazwę poststrukturalizmu, czy postfenomenologii nie istnieje inna, osobna analiza faktycznych założeń teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. W naszych badaniach logika jest uprzywilejowana tylko dlatego, że nasze analizy jej właśnie dotyczą. Jest to więc założenie odnoszące się tylko do ontologii naszego języka³, a nie świata za jego pomocą opisywanego. Innymi słowy, krytyczna analiza faktycznych założeń teorii Świdzińskiego jest analizą metajęzyka tej teorii, przy takim rozumieniu metajęzyka, w którym jest on funkcją prawdziwościową zdań wyrażonych w języku tej teorii.

Na zakończenie kilka słów chcieliśmy poświęcić tytułowi naszej rozprawy. Teoria Świdzińskiego jest taką koncepcją, która zakłada niedefiniowalność tego, co artystyczne, nie twierdząc przy tym, że nie ma nic takiego, co byłoby artystyczne. Nasze nastawienie na analizę języka tej teorii wynika więc z przeświadczenia, że skoro nie jest możliwe mówienie o konkretnej artystycznej praktyce *in abstracto*, to należy się zająć językiem, który opisuje fakt zachodzenia tychże praktyk. Innymi słowy,

analiza, którą podejmujemy, dotyczy języka teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, który jest metajęzykiem w stosunku do języka przedmiotowego, mówiącego o konkretnym fakcie artystycznym.

Jeśli chodzi o sam tytuł, to wskazuje on na dwie centralne kategorie, wokół których zbudowana jest teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Jednocześnie wskazują one na dwa zespoły logicznych założeń, w oparciu o które podawane są definicje „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Podejmując naszą pracę poruszamy się niejako w trójkącie, którego granice wyznaczają trzy boki łączące wierzchołki: rekonstrukcji, analizy i krytyki. Założeniem zaś tej pracy jest zbadanie tytułowych pojęć (logik, kontekstów i modeli) pod względem możliwości ich precyzyjnego zdefiniowania. Mówimy tylko o możliwości dlatego, że zdajemy sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie czai się w przypadku stanowczych i jednoznacznych rozstrzygnięć. Nasza analiza nie ma być lekarstwem na język omawianej teorii. Chcielibyśmy za to zaproponować taki sposób podejścia, który może przyczynić się do jego lepszego zrozumienia. Nie znaczy to jednak, że traktujemy język jako rodzaj choroby. Uważamy, że często to, co mówi się wprost staje się jasne dopiero po ujawnieniu tego, co się przyjmuje milcząco.

Za pomoc w naszej pracy chcielibyśmy serdecznie podziękować pani profesor Iwone Lorenc za cierpliwość i wiele cennych uwag, bez których praca ta mogłaby nigdy nie powstać.

1. Modele logiczne jako próba zracjonalizowania kryzysu w sztuce

Powstanie pojęcia „sztuki jako sztuki kontekstualnej” chronologicznie poprzedzała refleksja Jana Świdzińskiego dotycząca kryzysu w sztuce (czy jest sztuka, jaki jest jej status i czy jest możliwe podanie jej jednoznacznej definicji). W wywiadzie przeprowadzonym przez E. Domanowską⁴ Świdziński opisuje na czym polegała ta refleksja i jakie były jej skutki. Warto zatrzymać się chwilę w tym miejscu, aby zrozumieć specyfikę jego myślenia o tym zagadnieniu.

Punktem wyjścia jest dla Świdzińskiego teza, że nie da się zrozumieć i opisać sztuki jako pojęcia o zawsze jednakowym znaczeniu, ponieważ to, co dzisiaj rozumiemy jako sztukę nie jest tym, co inni rozumieli jako sztukę wcześniej. Nie chodzi przy tym o konkretne dzieła, które mimo upływu czasu mogą się komuś podobać lub nie⁵. Mowa jest tutaj o okolicznościach i warunkach, które umożliwiły ich powstanie. Warunkach, które sprawiały, że różne rodzaje i odmiany sztuki nie mogą być rozpatrywane przez pryzmat tych samych kategorii i poprzez ten sam aparat pojęciowy.

Po pierwsze, nie mogą być one opisywane przez te same pojęcia, ponieważ pojęcia te zmieniają swoje znaczenie, kiedy przykładamy je do różnych zjawisk i zdarzeń. Zdarzeń, które są niejednokrotnie przykładami różnych i sprzecznych tendencji. Jasne jest, że to, co w romantyzmie było rozumiane jako natura, nie jest tylko prostym rozwinięciem natury rozumianej w wiekach średnich. Podobnie jest z modernizmem w stosunku do baroku – myśl architektoniczna kierowała się w obydwu przypadkach odmiennymi założeniami i przyświecały jej inne cele.

Analiza porównawcza uwidacznia, zdaniem Świdzińskiego, tylko to, że różnice znaczeniowe nie przebiegają na jednej, lecz na różnych płaszczyznach: ideologicznej, naukowej, estetycznej, religijnej etc. Nie jest więc możliwe precyzyjne rozgraniczenie, kiedy dane znaczenie terminu sztuka ustępowało miejsca innemu. Tak samo zresztą, jak trudno jest wskazać granicę, w obrębie której konkretna sztuka konstituowała się jako osobny przedmiot estetyki.

To z kolei skłania do przyjęcia twierdzenia, że opisywanie sztuki nie może za swój przedmiot obracać czegoś niezmiennego; tego, czego różne definicje nie wyrażają z osobna, ale co, mimo wszystko, jest im wspólne; tego, co jest zawsze w nich obecne, ale pod różnymi postaciami; co da się zsumować, uśrednić, aby uzyskać w ten sposób zbiór właściwości, którymi musi charakteryzować się wszelka sztuka lub sztuka w czystej postaci; tego, co da się wyróżnić mając rzekomo do dyspozycji, tak samo niezmiennie jak sztuka, narzędzia służące do wykrywania jej obecności.

Oczywiście z faktu, że pojęcia podlegają zmianie nie wynika, że nigdy nie znaczą. Nie wynika też, że takie pojęcia jak piękno, czy sztuka nigdy się do czegoś konkretnego nie odnoszą. Świdziński zwraca tylko uwagę na fakt, że skoro odniesienie to podlegało zmianie i erozji na przestrzeni czasu, to erozji musi podlegać także pojęcie, do którego się ono odnosiło. Takie zmiany znaczeniowe są dla Świdzińskiego efektem zmiany tego, co nazywa modelami logicznymi sztuki.

2. Czym właściwie jest model logiczny?

Co to jest model logiczny w ujęciu Świdzińskiego? Odpowiedź znajdujemy w materiałach z konferencji *Art et Transformation Sociale*, która odbyła się pomiędzy 10 a 13 maja 1977 roku w Paryżu: *Co jest aktualnie sztuką, określa zespół pojęć, których reguły są znane i akceptowane przez grupę społeczną akceptującą dane zjawisko jako sztukę. Ten zespół pojęć, wartości i rządzących nimi reguł należy do ideologii grupy społecznej. Ideologia grupy społecznej jest tym idealnym obrazem świata (modelem), który grupa chciałaby zrealizować. Konstrukcja takiego modelu opiera się na doświadczeniu zdobytym przez grupę, oraz na pragnieniu takiej jego modyfikacji, która pozwoliłaby na realizację takiego stanu rzeczy, jaki grupa mogłaby uznać za korzystny dla siebie.*⁶

W tym ujęciu model sztuki jest to zespół reguł, na podstawie których, w danej fazie cywilizacji, pojęcie nabiera określonego znaczenia. Ten zbiór reguł wynika z określonego rozumienia rzeczywistości w konkretnym czasie przez społeczeństwo. Jest to więc zarazem praktyka, przebiegająca według norm, ale także i same te normy, które praktykę podnoszą do rangi sztuki. Według Świdzińskiego jest to nie tylko odpowiedź na pytanie o to, co stanowiło w danym czasie sztukę, ale na jakiej zasadzie i dlaczego. Można zatem przyjąć, że model sztuki to reguły (wynikające z przyjęcia określonego rozumienia rzeczywistości), według których w danym okresie czasu powstaje dane pojęcie sztuki. Rozumienie rzeczywistości, w oparciu o które tworzy się sztuka, wyraża się w przyjęciu całego wypracowanego w obrębie tej rzeczywistości aparatu pojęciowego.

Model sztuki można także rozumieć jako paradygmat⁷, bowiem nie przedstawia tylko sposobu formowania się pojęcia sztuki w obrębie określonej fazy cywilizacji czy kultury. Mówi on też o relacjach, jakie zachodzą pomiędzy pojęciem a wszelkimi pojęciami, które cywilizacja ta wytwarza w danym okresie czasu. Dlatego Świdziński używa również określenia *model logiczny w ogóle*, nie wiążąc go tylko ze sztuką, ale i wszelką aktywnością ludzką. Teren sztuki jest tylko jednym z obszarów przejawiania się danego modelu logicznego. Jako taki nie jest więc uprzywilejowany względem innych (nauki, polityki, religii etc.). Biorąc pod uwagę taki wielowymiarowy sposób przejawiania się modeli logicznych, będziemy je rekonstruować za Świdzińskim z książki *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Najpierw zarysujemy szerszy kontekst formowania się i powstawania danego modelu logicznego. Później pokażemy, jaki wpływ wywierał on na pojęcie znaku, którym posługuje się sztuka. Na koniec zajmiemy się samą sztuką i sposobami jej społecznego oddziaływania. Będą to najpierw przemiany obyczajowe, rewolucje kulturalne, przewroty polityczne i rozłamy religijne traktowane jako wyraz tendencji wynikających z przyjmowania reguł logiki danego modelu. Następnie opisywana będzie sztuka, w której ogniskują się te procesy i tendencje. Dzięki temu możliwe będzie dostrzeżenie kontekstu oraz znaczenia tych zjawisk i procesów dla formowania się pojęcia „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Spróbujemy także porównać pojęcie modelu zaproponowane przez Świdzińskiego z niektórymi opisami pojęcia modelu proponowanymi przez współczesną logikę i semiotykę, by wreszcie, na samym końcu, zastanowić się nad sensownością opisu rzeczywistości przez modele logiczne postulowane w teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Świdziński wyróżnia cztery modele logiczne:

1. logika norm,
2. logika wolności,
3. logika epistemiczna,
4. logika gry.

3. Logika norm

Pierwszy z tych modeli obowiązywał, zdaniem Świdzińskiego, ze zmniejszającym się natężeniem od średniowiecza, poprzez renesans, aż do przełomu XVII i XVIII wieku. Polegał na podporządkowaniu wszelkiej aktywności ludzkiej ideałom i dogmatom głoszonym przez instytucję (kościelną i świecką - w rozumieniu władzy). Dogmatom kategoryzującym świat na zasadzie skrajnych przeciwieństw (dobre/

złe, prawdziwe/fałszywe, piękne/brzydkie, grzeszne/święte) w taki sposób, aby mogła zostać kontrolowana w sposób zupełny i całkowity, aby w sposób jednoznaczny wszelkie działania i jego efekty na zasadzie alternatywy (tak lub nie) mogły zostać ocenione i zakwalifikowane jako zgodne z danym dogmatem, albo z nim sprzeczne.

Prowadziło to spolaryzowania możliwości wyboru i nierozzerwalnego połączenia pojęcia wolności woli z autorytetem Pisma. Jednostka została natomiast pozbawiona możliwości działania opartego na samoustanawianiu wartości. Ten, kto dopuścił się naruszenia norm, zostawał automatycznie wykluczony ze społeczeństwa, ponieważ to społeczeństwo zostało również ukonstytuowane przez normy. *Logika rządząca tym światem opierała się na dwóch terminach – obowiązek i zakaz. Działanie jednostki niezgodne z obowiązkiem podlegało automatyznemu wykluczeniu jej ze społeczeństwa i vice versa. Były to dwie wzajemnie dopełniające się i zarazem przeciwne sobie wartości.*⁸ Świdziński mówi, że każdy członek państwa zbudowanego na tych zasadach, miał w nim dokładnie przyporządkowaną funkcję i rolę. Z góry znał także rezultat swojego działania. Rezultat ten był nierozzerwalnie zsynchronizowany z jedynym celem, którym było wprowadzenie i utrzymanie najwyższego porządku boskiego. Jasne jest przy tym, że ów jedyny cel nie podlegał jakiegokolwiek weryfikacji – chociażby z takiej racji, że nie mógł być empirycznie dostępny (leżał poza granicami tego świata).

Logika norm występowała w świecie, gdzie *normy nie mogą być dyskutowane, muszą być jedynie przestrzegane. W [...] wyobraźni nie ma niczego, do czego nie można by zaaplikować tych norm.*⁹ *Prawo, na którym opierał się system społeczny, jak i wszystko inne, nie pochodziło od człowieka. Ludzie tylko mu podlegali. Było to prawo naturalne, ale nie dlatego, że pochodziło od natury. Było poświadczane jej autorytetem. W świecie rządzonego logiką norm nie istniał podział na kulturę i naturę. Nie było różnicy pomiędzy prawem i moralnością. Nie było także różnicy wobec odniesienia prawa. Wszystko było mu [bezwarunkowo] podporządkowane.*¹⁰ Społeczeństwo podzielone było na klasy w sposób patriarchalny, gdzie każdy element spełniał swą rolę w utwierdzaniu woli autorytetu.

Co wynikało, zdaniem Świdzińskiego, z przyjęcia takiego modelu dla sztuki? Przede wszystkim nie

dążyła ona do odkrycia przedmiotu swojej refleksji, bo był on już z góry ustanowiony przez dogmaty i normy. Jej celem było więc jak najlepsze i najdokładniejsze przedstawienie rzeczywistości opisywanej przez nie. Z drugiej strony, był to cel wyznaczony autorytarnie, odgórnie. A więc cel nie podlegający zmianie, mimo różnorodności środków wykorzystywanych do jego zrealizowania.

Po drugie, sztuka ta została wyposażona w kryterium weryfikacji. Według Świdzińskiego, było to kryterium prawdziwości oparte na dwubiegunowej logice; binarnym systemie, w którym albo spełniała ona swą rolę, albo nie. Albo była to sztuka zgodna z przyjętym dogmatem, albo też była wykluczana, marginalizowana, represjonowana. Odmawiano jej prawa istnienia, prawa do bycia sztuką. A przede wszystkim, stawała się niepożądana i jako taka bezużyteczna.

*Wreszcie ów uniwersalny model sztuki [...] zakłada, że znaki za pomocą których cywilizacja przedstawia rzeczywistość są wobec niej przezroczyście. Język sztuki, podobnie jak język nauki, ma możliwość wyrażenia rzeczywistości jako czegoś, co naprawdę istnieje w naszym poznaniu, a nie jako strukturę, a więc to, co jest tylko znaczeniem, jakie język nadaje swym wyrażeniom. Język, jakim posługuje się artysta pośrednicząc między rzeczywistością empiryczną a rzeczywistością sztuki, nie może być sam dla siebie celem zainteresowań.*¹¹ Ma ściśle wyznaczoną rolę – ukazywać to, co jest. *Człowiek wytwarzający przedmioty przedstawia sytuacje już istniejącą bez dodawania czegokolwiek; nie ma więc różnicy pomiędzy produkcją rzeczy a wytwarzaniem sztuki.*¹²

4. Logika wolności

Jak już wspomnieliśmy, zmierzch logiki norm przypada u Świdzińskiego na XVII wiek. Zwiastują go takie wydarzenia jak: rozłamy religijne, rewolucja angielska i francuska, industrializm, pojawienie się racjonalizmu, empiryzmu, przewrót kopernikański w filozofii dokonany przez Kanta, etc. Wszystkie te zdarzenia były świadectwem przeciwstawienia się dominacji pewnych utwierdzonych autorytetem norm i wartości (państwa jako ustroju monarszego, gospodarki jako dziedziny opartej na jednym typie produkcji, religii wraz z jej wyższością nad prawdami nauki). Model, jaki ustanawiała logika norm, pretendował do uniwersalności. Oznaczało to, że pozostawał niezmienny i niezależny od czasu – podobnie jak dogmaty, na których się opierał. Niezmienny nawet w obliczu zmieniającej się coraz szybciej rzeczywistości.

Jednak, jak zwraca uwagę Świdziński, te uniwersalne i niezmiennie normy nie były już w stanie ani sprawnie regulować i kontrolować zachodzących w świecie procesów, ani tym bardziej ich opisywać. Opis zjawisk, oparty na alternatywie binarnych opozycji (prawda/fałsz, dobre/złe) nie wystarczał do opisanego coraz większej różnorodności obserwowanej już nie tylko na gruncie nauki, ale też wobec wyznawanych przez człowieka wartości. Uniwersalny model oparty na logice norm uległ więc ewolucji pod wpływem czasu, a sam czas przestał być czynnikiem obojętnym wobec ustalonych dogmatycznie norm. W tym sensie normy stały się wobec czasu autonomiczne i niezależne. Wieki XVIII, a przede wszystkim XIX-wieczne roz-

Istnienie modelu logicznego rozumiemy inaczej niż, dajmy na to, szklanki wody. W tym względzie odmawiamy mu przypisania takiej samej wartości dla zmiennej „istnieć” przebiegającej obydwoma zbiorami przedmiotów. Skłonni jesteśmy raczej powiedzieć, że model logiczny jest bytem tylko postulowanym – i nie musimy roztrząsać, czy oprócz języka faktycznie mu coś odpowiada. Jeżeli jednak nie bierze się pod uwagę wszystkich aspektów rozpatrywanych danych – chce się natomiast wykryć tylko cechy im wspólne – to takie postępowanie zakłada pewne ich uproszczenie (a co za tym idzie także i uproszczenie opisywanej rzeczywistości). Rezygnowanie z niektórych aspektów zdarzeń, a więc ustalenie cech istotnych z punktu widzenia kontekstu, prowadzi do wytworzenia kodu: systemu reguł, którym ma podlegać zdarzenie, aby mogło być opisywane przez model. Jest to uproszczenie i zubożenie rzeczywistości wynikające z pewnego punktu widzenia [...] Tak rozumiane pojęcie modelu należy rozpatrywać w *klimacie metodologii operacjonistycznej; nie implikuje on żadnego twierdzenia ontologicznego*. Pytanie, jaki jest jego ontologiczny status, czy rzeczywiście istnieją relacje opisywane przez niego, czy są one tylko postulowane – jest nierozstrzygalne. Nierozstrzygalne w tym znaczeniu, że zostaje zawieszona, a przez to zniesiona. Modele nie mają na celu udowodnić istnienia świata opisywanego przez nie, ale stanowić alternatywny sposób opisywania rzeczywistości przez tego, kto je konstruuje.

ważania Hegla pokazały, że czas jest tym właśnie czynnikiem, dzięki któremu i poprzez który normy ewoluują, zmieniają się. Nie stanowi przy tym zaprzeczenia norm – ale przekształca je.

Czynnik czasu sprawia, że coś jest obowiązkiem czy zakazem w danych okolicznościach¹³ a jeśli tak, to obowiązek i zakaz tracą dogmatyczną siłę – pojawia się możliwość wyboru¹⁴, możliwość ich odrzucenia. Jest to rezultat pojawienia się terminu pozwolenie. Oznacza ono wolność wyboru dla osoby, której coś jest dozwolone. Człowiek, podlegając normom, w tym samym czasie zostaje wyposażony w możliwość wyboru.¹⁵ Obowiązek i zakaz nadal funkcjonują, ale tylko w poszczególnej chwili. W innym momencie rzeczy mogą się zmienić; czarny zastąpi biały i na odwrót. Pojęcie prawdy jako kryterium weryfikacji ma wartość zależną od czasu.¹⁶

Dla Świdzińskiego, jak zauważa K. Piotrowski, prowadziło to do przekształcenia pojęcia zakazu i obowiązku. Odtąd nie były one tożsame, bo też dotyczyły innych sfer: narodziła się dychotomia moralności i prawa. Obowiązek był domeną pierwszej ze sfer – zakaz natomiast drugiej. *Prawo jest z jednej strony oddzielone od religii, a z drugiej od moralności. Moralność jest powiązana z jednostką, a prawo z systemem społecznym.¹⁷ Pozwolenie zmienia pozycje człowieka z pasywnej i poddanej przeznaczeniu, na aktywną¹⁸ zaś [...] nieruchomy model rzeczywistości zostaje przekształcony w dynamiczny.¹⁹ Prawo zakłada wolność jednostki w obrębie jej moralności.*

Ale taka wolność nie była w żadnym wypadku rozumiana jako wolność absolutna. Przekształceniu uległ jedynie system relacji ją warunkujący i dopuszczający. Żaden ze składników tej relacji nie był obdarzony taką autonomią, która uniezależniała go od systemu, jakiego był częścią. Nie była to więc wolność, która umożliwiała dopuszczanie się czynów zakazanych przez prawo tylko dlatego, że były konsekwencją swobody w przyjmowaniu postaw.

Podobne zmiany zachodziły w sztuce. Ona również została wyzwolona z dogmatów. Artysta nie był im dłużej podporządkowany; mógł tworzyć w zgodzie z własnym sumieniem i wyobraźnią - posiadał bowiem swobodę wyznaczania własnych systemów wartości. Rozszerzyła się tematyka, którą mógł podejmować w swoich dziełach. Równie ważne jest i to, że taką samą swobodą został obdarzony odbiorca sztuki. On również nie musiał w dziele odnajdywać zawsze tego samego, boskiego, podłoża. Te dwie wolności warunkowały się. Poza tym sztuka została potraktowana jako osobny przedmiot refleksji. Rodząca się estetyka nie była dłużej dodatkiem do jakiegokolwiek nauki. Z odrębną metodą i własną dziedziną stanowić zaczęła osobną gałąź wiedzy.

Konsekwencją tego procesu jest dla Świdzińskiego także refleksja nad znakiem, którym posługuje się sztuka dla wyraże-

nia siebie. *Znak, tracąc stopniowo swą przeźroczystość, staje się przegrodą dzielącą rzeczywistość wyrażaną od rzeczywistości wyrażonej. Od czasów romantyzmu uwagę artyści zaczyna zaprzętać sam znak, jego forma a nie funkcja przenoszenia uwagi na to, co znak wyraża.²⁰ Rodzą się pytania: czy rzeczywistość przekazana przez sztukę jest rzeczywistością prawdziwą, czy rzeczywistością inną, wyprodukowaną przez sztukę, [...] ile z prawdziwej rzeczywistości mieści się w rzeczywistości sztuki i czy w ogóle się mieści, czy też po prostu sztuka jest sztuką i obie te dziedziny nie mają nic ze sobą wspólnego?²¹*

Równie ważne są dla Świdzińskiego przeobrażenia, jakie dokonały się na gruncie społecznego oddziaływania sztuki. Na początku funkcjonowania logiki wolności nastąpiła zmiana społecznego statusu artysty. Zaczął być on traktowany jako ktoś wyjątkowy. Oprócz tego, że ceniony był za swoje umiejętności i talent, uważano, że dysponował specjalnym rodzajem odczuwania i wrażliwością. Sądono, że widzi więcej niż zwykły człowiek. Dzięki temu był w stanie przekazać taki obraz rzeczywistości, który nie tylko odbiorcę poruszy czy zaciekawi. Sprawi także, że część światopoglądu wyrażonego w dziele widz przyjmie za swój obraz świata. Działo się to na mocy oczywistości przedstawienia opartego na zasadzie mimesis. Specjalny rodzaj odczuwania, wspomagany przez lata ćwiczeń i nauki, czynił z obrazów artysty twierdzenia o otaczającej nas rzeczywistości, porównywalne spójnością do twierdzeń nauki. Artysta systematyzował świat i zyskiwał przez to sławę odkrywcy. Ukazywał coś, czego dotąd nie znano, a sztuka działała na takiej samej zasadzie jak nauka: dostarczała wiedzę. *Artysta jako człowiek mógł być badaczem rzeczywistości danej empirycznie (zbliżając się tym samym do naukowca w metodach swojej pracy), jednocześnie mógł wyrażać swe osobiste doświadczenia innym, którzy z kolei mogli interpretować je zgodnie ze swoimi osobowościami.²²*

Jednak sztuka i wiedza, która za nią stała, nie były dostępne dla każdego. Nie powstawała także w zaciszu domostwa albo pracowni artysty. *W XVII i XVIII wieku artysta był związany albo z dworem królewskim, albo z gildią²³ - pisze Świdziński. Konsekwencją tego stanu rzeczy był fakt, iż artysta powiązany z dworem czy gildią zarabiał za swoją pracę pieniądze. Malarze związani z gildią zarabiali pieniądze sprzedając swe prace. To dlatego gildia gromadziła i artystów, i marszandów sprzedających wyroby artystyczne. Produkcja dzieł sztuki przypominała pracę rzemieślnika. Producent był w zasadzie w bezpośrednim kontakcie ze swoim odbiorcą; znał jego potrzeby i wymagania. Dopiero Rewolucja Francuska spowodowała kres instytucji artystów dworskich. Rozwój przemysłu, spowodował z kolei likwidację systemu produkcji rzemieślników – a wobec tego artysta stracił jakiegokolwiek szanse w starciu z produkcją przemysłową. Jego metody pracy ciągle bowiem przypominały sposób pracy rzemieślnika, gdyż praca artysty była unikalna i nie mogła być*

przystosowana do masowej produkcji.²⁴ Artysta potrzebował kogoś, kto ochroni jego interesy oraz zadba o jego sławę.

Wtedy to pojawili się pośrednicy w kontakcie artysty ze społeczeństwem – marszandzi. Sztuka zamiast do kościołów, trafiała do prywatnych kolekcji i muzeów. Zaczęła być dobrem pożądanym, bo mógł sobie na nią pozwolić każdy, kto miał pieniądze. Rosnąca potrzeba społeczeństwa otaczania się pięknem była impulsem do powstawania akademii kształcących tylko artystów (na wzór akademii naukowych). Artyści mieli za zadanie zaspokajać tę potrzebę. Prowadziło to do wyłonienia się rynku sztuki. Artysta i jego dzieło zostali w niego wpleceni. Świdziński uważa, że był to pierwszy krok w powstawaniu tego, co w pod koniec XIX wieku nazywane zostało establishmentem.

Z drugiej strony, ta tendencja – owo zrzucenie przez sztukę łańcuchów zniewolenia przez dogmaty i instytucje kościelne – było pierwszym krokiem w kierunku wyłonienia się nowego podziału: artysta kontra społeczeństwo. Ten konflikt – paradoksalnie – pogłębiał się poprzez zwiększającą się zależność artysty od społeczeństwa²⁵. Oto bowiem okoliczności, poprzez które sztuka wyzwoliła się spod panowania religii, szybko stały się impulsem do powstania nowych dogmatów, tak samo stanowiących jak poprzednie. Pismo Święte zastąpiły prawa rynku, a dogmaty – pieniądź. Nastąpiła kolejna zmiana systemu wartości wyznaczanych przez społeczeństwo i człowieka. *Wartości, jakie nosiła sztuka [...] były traktowane jako niezbędne, by dodać społeczeństwu splendoru*²⁶. Tylko taka sztuka była prawdziwa, wartościowa i dobra, która była rozpoznawana; i tylko taki artysta, który był bogaty, mógł o sobie powiedzieć, że jest prawdziwy. Dobry artysta był kupowanym artystą.

I chociaż *artysta jako biedny [i nieznan] twórca został odrzucony przez społeczeństwo, w którym każdy miał pieniądze*²⁷, nie znaczyło to wcale, że został z niego całkowicie wykluczony i z czasem zaniknął. Nie znaczyło to także, że bezwolnie przyjmował wartości wyznaczone przez rynek sztuki. Wprost przeciwnie, *sztuka w oczach artystów, których zarobki były bardzo małe, musiała przyjąć inną wartość, odmienną od tej materialnej*²⁸. Okazało się, że logika wolności w jej ostatecznym rozkwicie umożliwiła przypisanie głównej roli jednostce wyzwolonej, tj. takiej, w której działalność artystyczna wynika tylko z osobowości autora²⁹ – nie z okoliczności, które zapewniają mu pieniądze. *To, że artysta był nierozpoznawalny społecznie stanowiło integralną część jego pracy; nie istniejąc w życiu, istniał w swojej sztuce*.³⁰ Tak narodził się mit romantyzmu: artysty jako osamotnionego, odizolowanego od reszty bohatera, walczącego o swoją sztukę, będącą wartością większą niż pieniądze (bo tożsamą ze swobodą życia). *Ta postawa artysty (definiowana jako wolność artystyczna) traktowana była jako indywidualna, osamotniona, przeciwstawiająca się społeczeństwu i uyskała ostatecznie w XIX wieku status nienaruszalnej*.³¹

l'Art pour l'art (art for art's sake) – było nie tylko hasłem do oczyszczenia sztuki z elementów do niej nienależących, ale przede wszystkim do wypełnienia jej nową wartością – życiem oddanym sztuce.

Jednak nawet taka zmiana optyki nie pociągała za sobą odrzucenia binarnej alternatywy, na której opierał się model norm w logice wolności. Działo się tak dlatego, że sztuka była nadal traktowana jako fakt istniejący fizycznie (niezależnie czy jako przedmiot, czy forma działania artysty), a także jako wartość, którą temu faktowi można było przypisać (w wersji idealizmu niemieckiego – idea; ponadczasowy byt; duch obiektywny; niezmienna istota rzeczy). A w takim razie *konstatywny akt wypowiedzi artysty miał [nadal] charakter klasycznego twierdzenia rozumianego jako prawdziwe lub fałszywe. Będąc sądem syntetycznym a priori, nie dawał się zrelatywizować, podlegał klasycznej biegunowości logiki dwuwartościowej: tak/nie, coś jest sztuką/lub nie jest. To, co w takim komunikacie zostało zakomunikowane, musiało posiadać wskazówkę pozwalającą na dokonanie takich wyborów*.³²

Trudno nie zauważyć, że właśnie pod postacią takiej wskazówki był przemycany ów autorytarny dogmat, tak silny w modelu logiki norm. Różnica polegała na tym, że podczas kiedy wcześniej był on traktowany jako jedynie słuszny i na tej podstawie nieweryfikowalny – to tutaj zostawał właśnie zrelatywizowany. Relatywizowały go pojęcia zmieniające znaczenie. I nawet jeśli owo znaczenie przyjmowane było okresowo, to jego panowanie było tak samo niepodzielne jak w przypadku dogmatu.³³ *Mit indywidualizmu [...] 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*.³⁴

Jak słusznie zauważa Świdziński, swoboda w przyjmowaniu systemów wartości, jaką dawała logika wolności, prowadziła do różnic w postawach wyrażanych przez człowieka. Ponieważ jednak mogły to być postawy oparte na sprzecznych wobec siebie dążeniach, logika wolności próbowała je usankcjonować i uzgodnić tak, aby mogły ze sobą koegzystować w społeczeństwie. Stąd właśnie wzięto się rozgraniczenie sfery moralności i prawa. Obiektywne prawo miało być ostateczną instancją regulującą subiektywne dążenia jednostek i odpowiadające im systemy wartości. Celem ustanowienia takiego prawa miało być stworzenie państwa, które mogło funkcjonować i rozwijać się bez przeszkód ze strony prywatnych poglądów jego obywateli. Moralność, gwarantująca człowiekowi możliwość wyboru

własnych wartości, była podporządkowana ogólnemu prawu, które było kryterium przydatności tych wartości dla dobra państwa. Prawo miało stanowić stabilną siłę, która nie dopuszczała do zmiany lub mieszania się zakresów pojęć subiektywne i obiektywne.

Jednak, według Świdzińskiego, podstawową trudnością, jaką napotykała w tym względzie logika wolności, był fakt, że obiektywne prawo wyrażało bardziej dążenia (ochroniało i dbało o wartości) narodu niż społeczeństwa. Stąd to, co przyjmowane było jako obiektywne prawo, stanowiło w istocie wyraz partykularnych dążeń właściwych narodom. Nie mogło więc ono sankcjonować moralności inaczej niż z pozycji dogmatu przyjętego autorytarnie. *Racjonalność i szczęście utożsamiono z racjonalnością i szczęściem jednostek - tak zaplanował mit indywidualizmu, zasilający początkowo w Oświeceniu światopogląd liberalizmu restrykcyjnego, czyli wierzącego w jedno dobre rozwiązanie społeczne, później zaś liberalizmu dopuszczającego wiele dobrych rozwiązań. [...] mit indywidualizmu okazał się [jednak] niechcianym holizmem, ponieważ zasilał różne ideologie, które w imię realizacji szczęścia jednostki musiały tę jednostkę symplifikować. Indywidualność stała się argumentem retorycznej perswazji skierowanej do mas. [...]*³⁵

5. Logika epistemiczna

Logika wolności postulowała zmianę zasad, według których człowiek może przyjmować lub odrzucać systemy wartości i wyrażać przekonania w oparciu o nie. Jednocześnie jednak, zdaniem Świdzińskiego, wykluczała konsekwencje, jakie dawało prawo do tej różnorodności, bo ta wolność prowadziaby wprost do całkowitego relatywizmu zasad i wartości przyjmowanych przez człowieka.

Patrząc przez pryzmat logiki wolności dążenie to jawiło się jednak tylko i wyłącznie jako anarchia. W rzeczywistości był to jeden z symptomów odrzucania zasad logiki wolności na rzecz przyjęcia logiki epistemicznej. Mówi o tym Świdziński w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość: Społeczeństwa zbudowane w oparciu o logikę epistemiczną przesta-*

*wały dążyć do tworzenia własnego systemu wartości, na podstawie którego jednostka mogła oprzeć swój plan działania. Argumenty i racje, jakie za tym przemawiały, cechował policentryzm – każda osoba ma inne dążenia i dążenia te zmieniają się wiele razy z biegiem czasu życia jednostki. Otoczenie jest więc zobowiązane do tego, by być liberalne i respektować owe dążenia. Zostajemy poinformowani, do czego dążą inni, ale nie mamy tego prawa oceniać. Nasze cele zmieniają się podobnie jak indywidualne systemy wartości.*³⁶

*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.*³⁷ Społeczeństwo powinno więc nie tylko powstrzymać różnorodność subiektywnej moralności, ale i prawo, które jest ich uzgodnieniem. Nie jest to ani anarchia, ani bezprawie, lecz uznanie faktu, że prawo musi stracić swoją etyczną legitymizację i przekształcić się w formę socjoterapii, której systemem referencji jest raczej medycyna niż etyka.³⁸: można opisywać zachowanie, ale nie moralnie je wartościować. Celem przyjęcia takiej postawy nie jest ocena wierzeń czy mniemań osoby, ale zdawanie relacji z tego, że dana osoba je posiada. Chodzi więc o informacje dotyczącą pewnego stanu rzeczy; o zasób wiedzy, na podstawie którego formułujemy swe poglądy i podejmujemy działania. Na tej zasadzie logika epistemiczna ma za zadanie uczynić łatwiejszym nasze życie w warunkach wzrastającej niepewności i ryzyka³⁹. Pokazać, że układ odniesienia, od którego zależy nasze działanie, nie musi być stały, powszechnie zrozumiały i akceptowany przez wszystkich – ale przeciwnie – jest permanentnie niestabilny, niemożliwy do zrozumienia oraz wyznaczany tylko przez jednostkę. Różnice antagonizmów zastępuje różnica alternatyw, poprzez które zostaje poszerzony zasób naszej wiedzy i doświadczenia. Z przyjęcia modelu logiki epistemicznej wynika dla Świdzińskiego kilka ważnych konsekwencji.

Po pierwsze niemożliwe jest znalezienie uniwersalnej zasady wszystkiego. Liczą się tylko fakty, a nie uogólnienia formułowane na ich podstawie. Fakty są bowiem różne, w zależności od pozycji, jaką zajmuje względem nich obserwator.⁴⁰ *Dwie kopie tego samego zdjęcia są jedną lub dwoma rzeczami, jeśli zdecydujemy się na przykład traktować jedno z nich jako obraz drugiego. Obraz nie jest wszak tą samą rzeczą, co rzeczywistość, nawet jeśli jest identyczny z materialnego punktu widzenia*⁴¹ Nauka nie opisuje więc rzeczy, ale informuje o stanach rzeczy.

Po drugie to, co wiemy jest różne od tego, w co wierzymy i od tego, co robimy. Logika epistemiczna nie ma na celu badania takich wyrażań jak „obiektywność” czy „prawda”. I to nie dlatego, że wyrażenia takie nic dla niej nie znaczą albo są pozbawione sensu. Są one właśnie aż nadto przepełnione sensem (stąd też niemożliwe jest zrozumienie ich poza kontekstem wypowiedzi, a znaczenie zależy od tego, że *zmiana pozycji zmienia całą strukturę*.⁴²). Logika epistemiczna bada natomiast pozycje człowieka (z pozycji człowieka), *któremu logika wolności dała możliwość podejmowania decyzji, [a który] teraz konstruuje tę decyzję i kreuje świat zgodnie ze swoją wolą*.⁴³ Świat regulowany przez logikę epistemiczną dany jest w wypowiedziach w supozycji epistemologicznej, a nie ontologicznej. Wyrażają się one w formułach typu myślę, że; wierzę, że; akcep-

tuję; uważam; sądzę; przyjmuję; odrzucam etc. Oczywiście jest więc, że sposób istnienia świata, opisywanego przez te formuły nie jest rozstrzygnięty. Owo uniwersum, w którym różnorodne „możliwe światy” mogą być przyjmowane i konstruowane, jest „pustym miejscem” przygotowanym na przyjęcie i wypełnienie tymi możliwościami. *Rzeczywistość zbudowana w ten sposób zależy tylko od podmiotu tworzącego ją w tym momencie. Mój świat, różniąc się od światów innych i odpowiadający mojej osobowości, nie istnieje już dłużej. Jest bowiem tyle światów, ile jestem w stanie stworzyć, i mogą się one wszystkie od siebie różnić.*⁴⁴

Wreszcie, Świdziński zauważa, że logika epistemiczna postuluje specyficzny, różny od poprzednich, sposób weryfikacji pojawiających się postaw i wartości. *Zachowanie jednostki nie jest ani dobre, ani złe, ale pozytywne, jeśli tylko akceptuje ona oczywistą sytuację, i negatywne, jeśli ją odrzuca, a wartości są definiowane czysto arbitralnie (pozytywne/negatywne). Zamiast nich może być wybrana jakiegokolwiek inna para – niezbędne jest jednak, aby przeciwieństwa, które pojawiają się wraz z aktywnością jednostki w relacji do przedmiotów, które przyjmuje, były czytelnie wytłumaczone*⁴⁵ I dalej: *Żeby odpowiedzieć czy coś jest dobre, czy złe, musimy zostać poinformowani, jakie odniesienie mają te wartości dla osoby, która „przyjmuje coś jako dobre” albo „coś jako dobre odrzuca”. Jeden może wierzyć we wszystko, ale musi to być spójne. W innym wypadku będzie ludziom ciężko zrozumieć to, kim się stają.*⁴⁶

Jak wygląda sztuka w modelu opisywanym przez logikę epistemiczną? Dla Świdzińskiego podział, jaki dokonał się w obrębie społecznego funkcjonowania sztuki (na zinstytucjonalizowany rynek sztuki oraz na sferę, która została z niego wyłączona) dalej funkcjonował. *Praktyką artysty [...] było produkowanie rzeczy mogących stać się przedmiotami wymiany. Sztuka koncentrująca się wokół galerii była na sprzedaż. Muzea, publikacje i możliwość reprodukcji odgrywały ważną rolę w reklamowaniu marszandów i ich zbiorów skupionych wokół galerii.*⁴⁷ *Przez to obraz świata, który przedstawiała sztuka, był ograniczony do aktualnej ideologii zamkniętej i ściśle zdefiniowanej grupy społecznej.*⁴⁸ Do grupy tej zaliczali się przede wszystkim krytycy sztuki, historycy, marszandzi, kolekcjonerzy, muzea, galerie – a więc wszystko to, co przez Świdzińskiego zostało nazwane *Art Business'em* i *Art World'em*. Grupa ta reprezentowała interesy *High Society* (czyli establishmentu), zyskując na znaczeniu wraz ze wzrostem udziału tego środowiska w kreowaniu ówczesnych mód i trendów w sztuce.

Z drugiej strony tendencje, obecne już na początku XIX wieku - tendencje dążące do przełamania monopolu na sztukę jednego środowiska – były wciąż obecne i również nic nie wskazywało na osłabienie ich pozycji. W tym ujęciu sztuka, podobnie jak nauka, stała się obiektywnie istniejącym formalnym obiektem, powstającym wskutek subiektywnej działalności twórcy.⁴⁹ Określone rozumienie sztuki przez jakąkolwiek grupę nie mogło więc wpłynąć, na procesy rządzące tą formą aktywności. *Pojawiła się opinia, wywodząca się od teoretyków impresjonizmu, postimpresjonizmu, Dureta, Dourant'ego, Riviere'a, Apollinaire'a, że sednem sztuki jest pokazywać samą siebie i nic poza tym. Zrozumienie techniki artysty – linii pędzla, koloru, barwy, kompozycji - było równoznaczne ze zrozumieniem jego sztuki.*⁵⁰ Sztuka, w tym rozumieniu, nie zależała więc od istnienia *Art World'u*.

To, co sprawiało, że była wartościowa nie leżało w warunkach jej funkcjonowania na rynku sztuki, ani też w obrębie jakiegokolwiek innej sfery ludzkiej aktywności poza działalnością artystyczną. Dzieło sztuki było dziełem sztuki niezależnie od warunków zewnętrznych wobec siebie. Działo na zasadzie przekazywanego w sobie napięcia.⁵¹ *Zrozumienie poprzez sztukę [...] odbywało się na zasadzie wywierającego głębokie wrażenie wpływu sztuki, która nie komunikując niczego, wydobyla poruszenia pobudzające struny ludzkiej psychiki, docierające do każdego z nas.*⁵² Artyści mogli tworzyć to, co nie było potrzebne do czegośkolwiek poza „czystą przyjemnością estetyczną”. Nie musieli przedstawiać świata – mogli go za to świadomie tworzyć.

Widać wyraźnie, że to ujęcie w sposób radykalny przeciwstawiało się pierwszemu. Nie chodzi nawet o to, że artyści (ci dla których sztuka była ważniejsza niż okoliczności, w jakich się sprzedawała) nie chcieli funkcjonować w obrębie rynku sztuki. Najważniejszy był fakt, że zdawali sobie oni sprawę, że wszystko to jest wtórne wobec aktu kreacji dzieła artystycznego; że dzieło sztuki nie może być wartościowe tylko na zasadzie autorytetu wąskiej grupy ludzi, która postanowiła ocenić je tak, a nie inaczej; że każdy ma prawo do swoich poglądów. W związku z tym nikt nikomu nie może narzucać swojego rozumienia sztuki, a żadne ze stanowisk nie ma prawa, by dominować nad innym. Wynika to z logiki wolności, dającej każdemu jednakowe prawo do samostanowienia o swoich wyborach, wartościach i postawach. Sztuka nie mogła być formą waluty.

Rozrzut pomiędzy tymi dwoma sposobami traktowania sztuki był na tyle ewidentny, że prowadził do radykalizowania się poglądów przedstawicieli zarówno jednej, jak i drugiej ze stron. Jeśli chodzi o rynek sztuki to *na początku XX wieku artysta niezależny, który posiadał własne dzieła, praktycznie nie istniał. Sprzedawcy sztuki wiązali artystów kontraktami na całe życie, oczekując w zamian prac na wyłączność o ściśle wyznaczonej tematyce. Rynek sztuki [...] opierał swe przychody na ustalaniu możliwie najwyższych cen uzyskiwanych za sprzedaż pojedynczej pracy. [...] Najwyżej oceniane prace przez specjalistów traktowane były jako dzieła sztuki. Stawki ustalone były w odniesieniu do poprzednich cen lub też, jeśli artysta był wystawiany w danej galerii po raz pierwszy, do poprzed-*

Potrzebę konstruowania modeli uzasadnia się racjami czysto pragmatycznymi. Nie pociąga to za sobą deklaracji o tym, co istnieje, ale co na gruncie określonego sposobu mówienia (języka) korzystne jest przyjąć, jako istniejące. Taką metodę usprawiedliwia jej empiryczna weryfikacja. Jak jednak słusznie zauważa Quine, *przyjęcie jakiegóż ontologii można nazwać wybraniem określonego języka w tym samym – lecz nie większym – stopniu, w jakim wybór jakiegokolwiek teorii naukowej wolno uznać za decyzję o charakterze językowym. [...]* Innymi słowy, każda próba opisanie dynamiki świata przez Świdzińskiego oparta jest na założeniu dotyczącym określonego sposobu istnienia świata, a więc na założeniu nieruchomym, statycznym, dotyczącym okresu minionego.

*nich cen uzyskiwanych ze sprzedaży jego prac gdzie indziej.*⁵³ Takie praktyki prowadziły do uzależnienia gustów masowej widowni od kierunków zainteresowań marszandów i kolekcjonerów. Zaczynali oni narzucać mody i decydować o tym, co w danej chwili jest popularne, wartościowe, dobre, piękne etc. Jakie dzieła należy posiadać, aby reprezentować obecne gusta; w co można zainwestować, aby przyniosło to zysk. To właśnie był establishment; *High Society*. Nazwa ta oznaczała niedostępność – niedostępność wpływania na sztukę i kreowania jej z pozycji innej niż rynek sztuki.

Najbardziej negatywnym efektem, który wynikał z przyjęcia takich wartości i postaw było odrzucenie przez establishment przeja-

wów wszelkiej sztuki negującej podstawy, na których jest on oparty. *Regularne pojawianie się nowych propozycji artystycznych na rynku sztuki oraz regularność ich wytwarzania znacząco się zwiększały. Ich pojawianie się zależało od bieżącej sytuacji rynku jednak nie obrazowało prawdziwych zmian w sztuce, które były nierozzerwalnie połączone ze zmianą patrzenia na rzeczywistość przez społeczeństwo.*⁵⁴

W opozycji do traktowania sztuki jako dobra handlowego znalazły się ruchy awangardowe. Wywodziły się one z kręgów, dla których sztuka powinna być rozpatrywana wyłącznie ze względu na nią samą. Takiemu rozumieniu sztuki odpowiadała sztuka abstrakcyjna (szczególnie w wydaniu Čiurlonisa i Kandinsky'ego), suprematyzm, neoplastycyzm, futuryści, formalisci rosyjscy, konstruktywiści, surrealiści, sztuka konkretna. Wszystkie one znalazły ukoronowanie w programie Bauhausu. Co ciekawe, mimo pozornego oderwania od rzeczywistości i mimo niemożliwości zrealizowania swego mesjanicznego przesłania, wszystkie te ruchy przepełnione były zaangażowaniem społecznym. Zwraca na to uwagę Paul Klee: *[...] lud nas nie nosi na ramionach. Ale szukamy ludu, zaczęliśmy to w Weimarze, w Państwowym Bauhausie. Rozpoczęliśmy wspólnotę, której oddajemy wszystko, co mamy. Więcej nie możemy zrobić.*⁵⁵ (Nie zdając sobie do końca z tego sprawy, w swojej wypowiedzi intuicyjnie wyraża pewną głębszą tendencję wrażeń niemal sto lat później przez Wolfganga Welscha: *Świat człowieka oparty na logice epistemicznej zależał od niego i był poddany tylko jemu; był to jedyny dostępny wszystkim świat – nie tylko artystom. W ten sposób uzgodnienie i zrozumienie relacji pomiędzy sztuką i innymi formami ludzkiej*

aktywności stało się możliwe. Sztuka nie wyrażała rzeczywistości w swój własny sposób [...], ale tworzyła jej obraz na tej samej epistemicznej podstawie, co inne dziedziny. [...] Poprzez takie powszechne tworzenie obrazu rzeczywistości powstała na powrót możliwość uzgodnienia sztuki z resztą społecznej aktywności ludzkiej.⁵⁶⁾

Jednak, zdaniem Świdzińskiego, ruchem o największej doniosłości dla współczesnego rozumienia sztuki był dadaizm, a w szczególności działalność Marcela Duchampa. Jego twórczość nie tylko w bezpośredni sposób uderzała we wszelkie mechanizmy rynku sztuki, ile ukazywała niemożliwość dalszego funkcjonowania takiej sztuki, której zapleczem był cały świat Art Business'u. To nie koniec, ponieważ sztuka dada przeciwstawiała się nie tylko establishmentowi. Pytania, jakie stawiała, dotyczyły również sztuki uprawianej przez większość awangardy. Doszło więc do sytuacji, kiedy wszelka działalność artysty została zakwestionowana niezależnie, po której ze stron by się on nie opowiadał. Był to w takim samym stopniu problem Art World'u jak i ruchów przeciwstawiających mu się. *A problem był taki. Jak ominąć dadaistyczną pułapkę Duchampa, którą ostatecznie spuścił Maciunas - nie on jeden zresztą - mówiąc, że sztuką może być równie dobrze namalowanie obrazu jak i wypicie szklanki wody. A więc cokolwiek może być uznane za sztukę i nie dysponujemy żadnym sensownym kryterium, które by pozwoliło wyodrębnić sztukę jako własny świat z prawami i kryteriami w nim obowiązującymi. Sztuka stała się pustym pojęciem, które metaforycznie określiłem jako pusty znak [...]*⁵⁷⁾

Dlaczego pusty znak? Otóż według Świdzińskiego zablokowana sprzecznymi, zrelatywizowanymi komunikatami idea sztuki nie docierała⁵⁸⁾ do człowieka jako jednoznaczny komunikat – jako komunikat, któremu można przypisać jedną wartość; jedno znaczenie. Jeśli każdy mógł podać definicje sztuki i była to definicja równoprawna względem innych, to niemożliwe było uzgodnienie ich razem i znalezienie jednej definicji obejmującej je wszystkie. Sztuka została więc wzięta w nawias⁵⁹⁾. Funkcjonowała odtąd jako znak o permanentnie niestabilnym znaczeniu. Znak, któremu jednocześnie można przypisywać sprzeczne wartości. Stąd też metafora pustego znaku. Znak ten wypełniał się wraz z przyjęciem określonej definicji sztuki, dzieła artystycznego czy artysty. Świdziński stwierdza, że *problemem dyskursu sztuki i o sztuce stała się komunikacja informacji tego, co do nas dociera. Istota rzeczy, do której możemy dojść, została przesunięta poza transcendencję, w obszar języka [...] Sztuka jako znak w saussuere'owskiej konstrukcji strukturalnej informuje o swym istnieniu przez znaczone; sens swój wyraża przez znaczące. Jest to relacja między tym co materialne, a tym co pomyślane - między faktem, a przypisaną mu przez umysł wartością [...]*.⁶⁰⁾ Takie postawienie sprawy prowadzi do

ważnego wniosku. Przyjmując reguły logiki epistemicznej, decydujemy się na przyjęcie różnorodnych sposobów opisanego jednego przedmiotu czy zjawiska. Wynika to nie tylko z naszego prawa do opisywania świata, ale także ze zmienności tego świata. *Stała zmienność rzeczywistości powoduje nieustanną zmienność znaków, jakimi posługuje się cywilizacja w procesach informacji. Znak, który w pierwszym modelu był przezroczysty wobec wskazywanej rzeczywistości, w drugim modelu tracąc tę przezroczystość, staje się znakiem samego siebie. W zdaniach analitycznych sens jest ukryty wewnątrz zdania, przyjmujemy je na podstawie konwencji terminologicznej, a nie na podstawie doświadczenia łączącego nas z rzeczywistością empiryczną istniejącą poza znakiem.*⁶¹⁾ Jeżeli przyjmuję za dzieło to, co dla innego jest tylko zwykłym przedmiotem codziennego użytku, to właśnie na podstawie konwencji terminologicznej obydwie te opinie są słuszne i opisują sztukę. Ani moja, ani jego nie jest i nie może być bardziej lub mniej słuszna – choć obydwie naraz wykluczają się.

Znamiennym przykładem opisywanej sytuacji jest postawa samego Duchampa, który w pewnej chwili przestał „zajmować się” sztuką i poświęcił się grze w szachy. Dla niego nawet definiowanie sztuki za pomocą własnej twórczości nie dawało już odpowiedzi na pytania o sens sztuki i jego działalności jako artysty czy człowieka. Z właściwą sobie przewrotnością na pytanie *Pańskie życie wydaje się podążać ściśle wyznaczonym torem...* odpowiedział: *Tylko pozornie. Nic nie było zaplanowane.* Innym razem, opisując własną twórczość mówił: *Nie nazwałbym jej sztuką. Właściwie to nie nazywałbym jej w żaden sposób. Chciałbym wreszcie skończyć z ideą tworzenia dzieł sztuki. Dlaczego miałyby ona być raz na zawsze ustalona? Obiekt Koło od Roweru powstał przed swoją ideą.*⁶²⁾ [Podkreślenie B.Ł.]

6. Logika gry

*Logika epistemiczna jest ostatnią próbą ufundowania pewności w niepewnych warunkach.*⁶³⁾ Dla Świdzińskiego ukazywała ona logikę ludzi, których kontakt z prawdą został całkowicie zerwany, lecz mimo to ich dążenie do pewności w przyjmowaniu wartości pozostało. Rzeczywistość ulegała jednak tak szybkim przemianom, że odtąd jedyną rzeczą, dzięki której możliwe było (czy raczej - jest) uzasadnienie swoich poglądów stało się statystyczne prawdopodobieństwo. Ono to bowiem zestawia ze sobą suche fakty, nie zajmując się warunkami czy motywami, dzięki którym te fakty powstały. Obrazuje to sytuację, w jakiej znajduje się obecnie człowiek: nie mając (bo nie mogąc mieć) pełnej wiedzy dotyczącej uwarunkowania sytuacji, w jakiej się znajduje, musi podejmować decyzje. Nie znaczy to, że rezygnuje z potrzeby poznania tych warunków. Okazuje się jednak, że - po pierwsze - uzyskanie tej wiedzy wymagałoby tyle czasu, że w praktyce uniemożliwiłoby jakiegokolwiek działanie. Po

drugie - powstaje nierozstrzygalna wątpliwość, czy w ogóle jesteśmy w stanie dotrzeć do owych warunków. Czy ilość (ogrom) możliwej informacji dotyczącej jednego zjawiska nie sprawia, że warunki te są dla nas niedostępne?

Aby opisać logikę gry, Świdziński posługuje się przykładem gry w karty. Uczestnicząc w rozgrywce nigdy nie mamy znajomości kart przeciwnika. Nie wiemy, jakie są jego intencje – a jego reakcje możemy tylko przewidzieć. Nie wiemy także, jak dalece jest on w stanie przewidzieć nasze działanie. *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.*⁶⁴

Optymalna ocena sytuacji nie zależy jednak, paradoksalnie, od zdobycia pełnej informacji. Wprost przeciwnie – nadmiar informacji powoduje niemożliwość trafnej oceny i odpowiedni dobór działań potrzebnych do zrealizowania swego celu. *Nadmierna kumulacja informacji [...] redukuje efektywność naszego działania, gdyż daje nam zbyt wiele możliwości wyboru.*⁶⁵ Potrzeba znalezienia całościowego opisu sytuacji musi więc zostać poświęcona w imię efektywności w podejmowaniu decyzji; *[...] 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.*⁶⁶

Z kolei sam zysk, będący celem gry, również nie może być jednoznacznie opisywany, ponieważ użyteczność gry jest również relatywizowana. Powodują to przyjemności o coraz większym stopniu różnorodności, które są jej celem [pozostaje pytanie czy nie trafniej byłoby stwierdzić, iż ten cel jest jedynie pozorny, ale takiej diagnozy Świdziński nie stawia – przypis B.Ł.]. *Gra [...] rozpada się na kalejdoskop ciągle różnicujących się gierek [...]. Ponadto, będąc graczami nie możemy równocześnie grać i być niezaangażowanymi teoretykami czy antropologami gry badającymi jej zasady czy warunki, w jakich gra się odbywa. [...] Ponieważ sytuacja zmienia się z minuty na minutę, nie mamy dość czasu, aby poznać nowe reguły gry*⁶⁷ - mówi Świdziński.

Czas jest z kolei tylko pamięcią tego, co się kiedyś zdarzyło. Jako taki, stanowi część naszego doświadczenia i może sprawić, że decyzje będą przez nas podejmowane w oparciu o do-

konane wcześniej błędy lub przegrane. Podobnie jak w komputerze: jest to puste miejsce, które zgodnie z naszą wolą może być wypełniane lub opróżniane, zgodnie z przydatnością posiadanej informacji. Z tym, że jest to nasz czas, nasza pamięć i nasza informacja. W takiej formie nie może należeć do nikogo innego. Nie może też być nam odebrana. Możemy natomiast, dzięki niej, przegrać w „rozgrywce”.

Taka sytuacja powoduje, że ludzie patrzą na siebie przez pryzmat wzajemnej, usprawiedliwionej agresji. Jedni są przez chwilę naszymi sojusznikami, drudzy grają przeciwko nam. Prawo w takim systemie istnieje tylko i wyłącznie ze względu na nas samych. Właśnie o nie oraz o jego zrozumienie toczy się gra, ponieważ nawet ono (tak jak wszystko inne) stanowi regułę gry, która za chwilę może się skończyć. Respektujemy je, dopóki nie czyni z nas przegranych. Podobnie z kulturą, którą traktujemy, zdaniem Świdzińskiego, jako „hiperheterogeniczną”. Z trudem możemy odróżnić do czego możemy ją odnosić. Dotyczy szeregu dziedzin pozornie ze sobą nie związanych (jak socjologia czy nauki ścisłe).

*Co z tego wynika dla strategii sztuki? Sztuka jako część kultury chcąc nie chcąc egzystuje wewnątrz toczącego się procesu zmian, ponosi konsekwencje, nie mogąc ustawić się z boku. Żeby wykonać to przemieszczenie musiałaby znaleźć niezmienny stały punkt oparcia na zewnątrz układu, którego chcąc nie chcąc - jest częścią. Działa w sytuacji pewnego wymuszenia.*⁶⁸

Świdziński jest zdania, że to wymuszenie można scharakteryzować jako rodzaj determinizmu. Sztuka podlega zależnościom, podobnie jak każda inna społeczna praktyka. Oznacza to, że wszelka działalność jest splotem i wynikiem wielu różnorodnych czynników i obserwacji poczynionych przez artystę. Oczywiście nie jest tak, że aktualny układ tych czynników wyznacza konieczność ściśle określonej aktywności twórcy. Artysta nie jest jednak nigdy w stanie podać ostatecznego źródła swojej twórczości, ponieważ takie ostateczne źródło samo jest wiązką informacji i zależności dotyczących rzeczywistości. Podobnie zresztą jak wydźwięk i odbiór dzieła nie są nigdy jednoznaczne. Może stać się tak, że pewne jego odczytanie i interpretacja przez odbiorcę będą częstsze niż inne, dominujące. Lecz nie znaczy to, że nie znajdzie się ktoś, kto zwróci uwagę na całkiem inny aspekt tego dzieła. Jak mówi Świdziński, wszystko nie zależy tylko od jego woli, lecz od sytuacji w jakiej się znajduje i świata, jaki go otacza. *[...] artysta umawia się, że coś jest sztuką i robi to. Wychodzi tu cała wiązka uzależnień. Artysta nie jest już wolny (co w Polsce jeszcze nie bardzo jest przez artystów aprobowane), nie ma już pełnej swobody działania. Działanie jest wynikiem kontekstu. Dzieło samo w sobie nie istnieje, ono jest otwartą lekturą; jest odczytywane w zależności od sytuacji, która jest inna dla różnych odbiorców i my wszyscy to dzieło tworzymy. Tworzą ideę, która w danej sytuacji jakoś zafunk-*

cjonuje, różnie dla różnych ludzi.⁶⁹ I dalej: *Sztuka funkcjonuje więc jako fakt jedynie jako fakt, jak wszystko inne. Jest faktem pośród innych faktów. Jej konstatywny akt wypowiedzi musi być zastąpiony performatywnym - działaniem się, byciem pewną siłą działającą, a jednocześnie poddawaną działaniu innych sił zewnętrznych - kontekstowi czegoś, czym nie jest ona sama. To wzajemne oddziaływanie sił określa jej każdorazową pozycję - częściowy efekt osiągnięty w trakcie trwania procesu. Przy bardzo dużym przyspieszeniu efekt ten jest stale znoszony. Nie ma możliwości rozstrzygnięcia, co jest na wejściu a co na wyjściu.*⁷⁰

Dzieło sztuki porównuje Świdziński do otwartej lektury.⁷¹ To nie my decydujemy, w jakim kierunku lektura ta będzie przebiegać, bo, jak zauważa Barthes⁷², na pewnym poziomie interpretacji przedstawiamy być nawet jej autorami (w klasycznym rozumieniu tego terminu). Informacja zostaje puszczona w obieg. Jej sformułowanie wynika z innych, poprzedzających ją informacji. Jej odczytanie zależy zaś od otoczenia informacji, w jakim aktualnie się znalazła. Nawet artysta zaczyna odnajdywać w niej nowe znaczenia i staje się widzem. Z kolei ten, do kogo taka informacja dociera, wciela się w rolę twórcy, ponieważ proces odczytywania jest jednocześnie aktywnym procesem nadawania sensu. Podział na nadawcę i odbiorcę zostaje zakwestionowany. *Nasza logocentryczna filozofia oparta na opozycjach [...] zostaje znoszona. Fakt staje się jednocześnie wartością. Nie funkcjonuje sztuka jako znaczenie, funkcjonuje jedynie jako fakt. Nie ma sensu mówić: sztuka/antyszuka, niesztuka. Są to jedynie zmieniające się sytuacje, których następnym stanów niepodobna przewidzieć. Takie terminy jak: sztuka, artysta, świat sztuki, miejsce sztuki - funkcjonują jako wygodne identyfikatory, użyteczne tak długo, jak długo są przydatne w jakiejś sytuacji, a naddające się do wyrzucenia, gdy sytuacja się zmienia. Mają funkcję, nie mają niezależnej wartości - ich wartością jest ich aktualna przydatność.*⁷³

Ale mimo tego „rozpywania” się podziałów, Świdziński nadal twierdzi, że sztuka posiada sens i że wciąż zachowuje funkcje twórczą. Z tym, że ten sens nie należy tylko do niej, a jej funkcja nie przejawia się w tworzeniu przedmiotów wyłącznie artystycznych. *Sztuka niczego nie burzy, niczego nie konstruuje, niczego nie tworzy. Jest po prostu performatywnym działaniem, jednym z wielu ruchów jakie się wykonuje. Sztuka uczestniczy - wcale nie dowolnie w zachodzącym procesie stałych zmian. Jeśli ktoś ma ochotę, na podstawie jej zachowań, może odczytać zachodzący proces. Może to zrobić równie dobrze obserwując co innego.*⁷⁴

Brzmi to jak sprzeczność: z jednej strony sztuka nie tworzy nic nowego – jedynie kumuluje i przetwarza dane - z drugiej, wła-

W rzeczywistości bowiem potrzeba dużo więcej, niż wiedza odnosząca się do warunków danego działania czy sytuacji, w której się ono odbyło. Ze znaków zawartych w zdaniu *przedmiot P w miejscu M czasie T itd.* budujemy układ współrzędnych – mówi Świdziński. Ale my pytamy: co jeśli nie istnieją zmienne, dzięki którym budowanie takiego układu odniesienia ma jakikolwiek sens? Co, jeśli czas i miejsce przestały mieć jakiegokolwiek materialne odniesienie, jeśli stały się wirtualne, a więc gotowe do przyjęcia takiej formy, w jaką ją zaprogramujemy?

śnie poprzez to działanie uczestniczy, wcale nie dowolnie, w zachodzącym procesie zmian.⁷⁵ Jednak ta sprzeczność okazuje się być pozorną (dla Świdzińskiego). Taka sztuka nie jest ani obrazem świata, ani samym światem. Jest i jednym, i drugim naraz. *Sztuka nie jest jak życie - jest jego częścią. Nie jest ani naturalna ani sztuczna - jest, jaka jest, jaką zdarza się jej być; jaką spostrzegamy gdy jesteśmy obserwatorami - choć nigdy nie jesteśmy performerami - coś robimy, ulegamy jakiejś sile i transmitujemy ją dalej.*⁷⁶

Opisując sytuacje sztuki w modelu logiki gry, Świdziński bardzo często używa metafory podróży. Artysta – podobnie jak każdy – jest tylko turystą. Przemierzając świat spotyka w nim innych podróżnych. Czasem są oni bardziej, a czasem mniej do niego podobni; pochodzą z tego samego, lub innego obszaru kulturowego. Zatrzymuje się, wymienia z nimi uwagi, i jedzie dalej.

*Nie chce nikogo przekonywać, nikogo nawrócić, nikomu się przeciwstawić, z nikim polemizować. To co inni nam przekazują nie ma charakteru wypowiedzi twierdzących, nie wiemy czy jest to prawda, czy fałsz. Inni podobnie oceniają nas. Istnieje fakt spotkania i performance działania mojego i innych - działania sił, które wzajemnie na siebie wpływają, pobudzają, inspirują. Sił, które wywołują nie dające się przewidzieć efekty, które tworzą z kolei następne efekty.*⁷⁷

7. Struktura modeli logicznych

Świdziński wyznaje twierdzenie, że opisywana przez niego logika gry stanowi dobry opis procesów zachodzących w otaczającej nas rzeczywistości, zaś teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” zawiera się w zbiorze zdarzeń nazwanych właśnie „logiką gry”. Spróbujmy odpowiedzieć sobie na następujące pytania: (1) Czego do tej pory się dowiedzieliśmy i (2) czego jeszcze nie wiemy, aby móc zweryfikować powyższe twierdzenie? Wiemy już dosyć dużo: w czym przejawia się i na czym polega istnienie modeli logicznych. Nie wiemy natomiast jak zbudowany jest model logiczny i jak powstaje. Oczywiście jest bowiem, że wraz ze sposobem istnienia Świdziński zakłada budowę opisywanego przedmiotu.

Istnienie modelu logicznego rozumiemy inaczej niż, dajmy na to, szklanki wody. W tym względzie odmawiamy mu przypisania takiej samej wartości dla zmiennej „istnieć” przebiegającej obydwa zbiory przedmiotów. Skłonni jesteśmy raczej powiedzieć, że model logiczny jest bytem tylko postulowanym – i nie musimy rozstrząsać, czy oprócz języka faktycznie mu coś odpowiada (choć w toku rozważań musimy zająć się i tym problemem). Ale tak rozumiane pojęcie modelu logicznego należy jeszcze na koniec ujednoczyć poprzez podanie jego dokładniejszej charakterystyki. W tym celu pomocne mogą się okazać rozważania Umberto Eco zawarte w *Nieobecnej struk-*

*turze*⁷⁸ (mimo, iż sam Świdziński powołuje się na tego autora bardzo rzadko).

Eco wychodzi od podania procedury tworzenia modelu oraz jego przydatności – a więc użyteczności poznawczej. Główną cechą modeli jest dla niego to, że mają one na celu utożsamiać różne zjawiska ze wspólnego punktu widzenia. *Model [...] jest używany do sprowadzenia do jednorodnego dyskursu różnorodnych postaci doświadczenia*⁷⁹, [...] pozwala on mówić o różnorodnych zjawiskach przy użyciu jednorodnych środków⁸⁰. Przy konstruowaniu tak rozumianego modelu nie bierze się pod uwagę wszelkich możliwych aspektów doświadczenia – ale umieszcza się je w szerszym kontekście i stara się ująć i opisać ten właśnie kontekst.

Jeżeli jednak nie bierze się pod uwagę wszystkich aspektów rozpatrywanych danych – chce się natomiast wykryć tylko cechy im wspólne – to takie postępowanie zakłada pewne ich uproszczenie (a co za tym idzie także i uproszczenie opisywanej rzeczywistości). Rezygnowanie z niektórych aspektów zdarzeń, a więc ustalenie cech istotnych z punktu widzenia kontekstu, prowadzi do wytworzenia kodu: systemu reguł, którym ma podlegać zdarzenie, aby mogło być opisywane przez model. Jest to uproszczenie i zubożenie rzeczywistości wynikające z pewnego punktu widzenia – [...] *tak wyróżniona struktura nie istnieje sama w sobie, ponieważ jest wytworem naszych własnych działań, zwróconych w określonym kierunku. Struktura to opracowany przez nas sposób traktowania przedmiotu umożliwiający analogiczne nazywanie rzeczy od siebie różnych.*⁸¹

Jednak, jak zauważa Eco, do określenia jednostek kodu oraz reguł ich poszukiwania, dochodzi się nie tylko poprzez uproszczenie czegoś już danego. Tworzenie kodu nie opiera się bowiem na empirycznym i indukcyjnym potwierdzaniu w nieskończoność zdarzeń, które już zaszły. Nie polega także na traktowaniu ich jako potwierdzenia określonych procesów (czy to historycznych, czy też innego typu). Wprost przeciwnie, cechą kodu jest to, że zakłada on określoną strukturę; wynajduje ją i funduje jako hipotezę; jako model teoretyczny. Powstawanie modeli opiera się więc na teoretycznych aktach zakładania i postulowania. Dzięki temu niejako wyprzedza się kumulatywne i indukcyjne gromadzenie danych i w ten sposób konstruuje system. Jak mawia Eco: *Kod jest strukturą wypracowaną pod postacią modelu [...]*⁸²

Ponieważ, jak już powiedzieliśmy, model pozwala mówić o różnorodnych zjawiskach przy użyciu jednakowych środków – to przedstawia się nam jako procedura operacyjna; jedyne sposoby na sprowadzenie do jednorodnego dyskursu żywego doświadczenia różnokształtnych przedmiotów, a więc coś w rodzaju prawdy logicznej, rozumowej a nie faktycznej: jest metajęzy-

*kowym elaboratem pozwalającym mówić o innych porządkach fenomenów jako o systemach znaków.*⁸³

Tak rozumiane pojęcie modelu należy rozpatrywać w *klimacie metodologii operacjonistycznej; nie implikuje on żadnego twierdzenia ontologicznego*⁸⁴. Pytanie, jaki jest jego ontologiczny status, czy rzeczywiście istnieją relacje opisywane przez niego, czy są one tylko postulowane – jest nierozstrzygalne. Nierozstrzygalne w tym znaczeniu, że zostaje zawieszona, a przez to zniesione. Modele nie mają na celu udowodnić istnienia świata opisywanego przez nie, ale stanowić alternatywny sposób opisywania rzeczywistości przez tego, kto je konstruuje. Mają one charakter czysto użytkowy, a ich przyjęcie jest wyrazem pragmatycznej kalkulacji i logiki. Jak podkreśla Hjelmslev, poprawność stosowania modeli nie wynika z przekonania, że zostały one narzucone przez przedmiot⁸⁵. Wystarczy zaś wiedzieć, że wybór ich został wskazany przez metodę. *Metoda naukowo uprawniona reasumuje się w metodzie empirycznie adekwatnej. Jeśli badacz sądzi, że odkrywa stałe strukturalne wspólne dla wszystkich zjawisk, tym lepiej dla niego, jeśli taki sąd pomaga mu w pracy; w gruncie rzeczy, jak twierdzi Bridgman, „prawdopodobieństwo jest po stronie tych, którzy, szukając relacji między zjawiskami, są z góry przekonani o ich istnieniu.*⁸⁶

Potrzebę konstruowania modeli uzasadnia się racjami czysto pragmatycznymi. Nie pociąga to za sobą deklaracji o tym, co istnieje, ale co na gruncie określonego sposobu mówienia (języka) korzystne jest przyjąć, jako istniejące. Taką metodę usprawiedliwia jej empiryczna weryfikacja. Jak jednak słusznie zauważa Quine, *przyjęcie jakiegóż ontologii można nazwać wybraniem określonego języka w tym samym – lecz nie większym – stopniu, w jakim wybór jakiegokolwiek teorii naukowej wolno uznać za decyzję o charakterze językowym*⁸⁷.

8. Podsumowanie

Za pomocą modeli logicznych Świdziński próbuje opisywać i ujawniać konflikty wynikające z niezrozumienia pojęć, jakich używamy, by opisywać światy, w których żyjemy. Należy jednak pamiętać, że nigdy nie było tak, aby jeden z nich występował w czystej postaci. Dzisiejszą kulturę reguluje spłot logik opisywanych przez Świdzińskiego. Logika gry zawiera w sobie elementy wszystkich pozostałych. Logika epistemiczna oparta jest na wolności, a logika wolności ustalała swe własne dogmaty, mimo przeciwstawiania się logice norm. Należy także pamiętać, że opisywane przez Świdzińskiego modele stanowić mają tylko propozycje, w żadnym razie wiążącą ani tym bardziej bezdyskusyjną. Mają pełnić rolę wstępu – pokazać jakie są korzenie „sztuki jako sztuki kontekstualnej”; z czego ona wynika i na co odpowiada. Jako takie wpisują się one w starą tradycję, sięgającą Hegla, a obecną także u Marquardt’a, Habermas’a, Welsch’a i Foucault’a - chociaż różnią się od nich zakresami.

Pamiętać należy, że dla Świdzińskiego są to modele operacyjne, nie są wzorem lub kopią rzeczywistości. Są za to jednym ze sposobów, w jaki tę rzeczywistość można ujmować. Ich przydatność podporządkowana jest konkretnym celom. Z jednej strony mają dla Świdzińskiego wartość heurystyczną. Poprzez wyszukiwanie i zbieranie materiałów historycznych chce się sformułować powiązania i związki zachodzące pomiędzy faktami. Chce się nie tyle odkryć nowe relacje zachodzące między nimi, ale ukazać, że linie podziałów, oddzielające jedne fakty od drugich mogą przebiegać na innych płaszczyznach, wzdłuż innych granic. Oprócz tego, chce się pokazać, że same te granice są często aprioryczne, tworzone bardziej w oparciu o teorie, a nie fakty.

Z drugiej strony, konstruowanie modeli logicznych ma służyć Świdzińskiemu krytyce poprzednich sposobów kategoryzowania faktów. Modele te nie mają bowiem na celu uchwycenia jednego, wspólnego sobie sensu przemian. Ukazując przeobrażenia pojęcia sztuki, Świdziński nie zakłada wszak, że mimo zmian znaczeniowych, wszystkie te pojęcia okazują się jednym i tym samym. Wprost przeciwnie, jego celem jest bardziej pokazanie, jak taką podstawę chciano odnaleźć i skonstruować, płacąc za to cenę niespójności teorii. Oddajmy głos Foucault’owi, który, mimo obszerności cytatu, dokładnie charakteryzuje ten sposób podejścia: *Toteż wielki problem, który stanie – który już staje – przed takimi analizami historycznymi, nie polega już na tym, by ustalić, jakimi drogami powstawały ciągłości, w jaki sposób jedno i to samo dążenie mogło się utrzymać oraz określić dla tylu różnych i wciąż nowych umysłów jeden horyzont, z jakiego typu działania i za pośrednictwem jakiego nośnika tworzy się sieć przekazów, nawrotów, zapomnień i powtórzeń, jakim sposobem początek może rozciągać granice swego władania daleko od siebie, aż po ów kres, którego nigdy się nie osiąga – albowiem nie chodzi już o problem tradycji i pozostałości, lecz o problem rozcięcia i granicy, nie o utrwalające się podłoże, lecz o transformacje, które są podstawą i zarazem odnawianiem się podstaw. Widać więc, jak tworzy się cały zakres pytań, z których kilka jest już dobrze znanych i za pomocą których nowa forma historii próbuje wypracować swoją własną teorię. Jak określić szczegółowo owe różne pojęcia ilustrujące nieciągłość (próg, rozłam, cięcie, mutacja, transformacja)? Na podstawie jakich kryteriów wyodrębnić jednostki, które chcemy badać: czym jest nauka? czym jest dzieło? czym jest teoria? czym jest pojęcie? czym jest tekst? Jak różnicować poziomy badania, z których każdy ma własne ograniczenia i własną formę analizy: gdzie przebiega właściwy poziom formalizacji? gdzie – poziom interpretacji? gdzie – poziom analizy strukturalnej? gdzie – poziom podległy prawu przyczynowości?*⁸⁸

Wreszcie modele są dla Świdzińskiego próbą zracjonalizowania kryzysu w sztuce. Pokazania, że kryzys ten nie pojawił się nagle, a jego źródła należy szukać znacznie wcześniej, niż tylko w XX

wieku – nie tylko w przemianach pojęciowych terminu „sztuka”. Oczywiście jest, że weryfikowalność tych modeli jest okresowa. Fakty bowiem mogą je zarówno potwierdzić, jak i obalić. Sam Świdziński zdaje sobie dobrze z tego sprawę. Ich celem jest uporządkowanie „zamętu pojęciowego, w jakim znalazła się sztuka”. Jeśli pomogą one komuś zamęt ten opanować, to ich cel przez chwilę zostanie spełniony. Nie powinniśmy przecież

zapominać, że zgodnie z logiką gry, nie muszą i nie mogą one powszechnie obowiązywać, a z chwilą, kiedy przestaną być użyteczne nie potrzeba dłużej się nimi posługiwać. Kto wie, może to właśnie jest najważniejsza przesłanka (sformułowana przez samego Świdzińskiego), mówiąca o tym, że nadszedł najwyższy czas, aby je odrzucić? Z drugiej strony istnieje równie wiele przesłanek świadczących o tym, że modele logiczne nie są ni-

Teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” okazuje się kolejnym archiwum, kolejnym zbiorem prawd i norm. Najgorsze jednak, co moglibyśmy zrobić, to traktować ją jako prawdziwą. Ona nigdy nie będzie przecież prawdziwa, nigdy też nie zostanie w pełni odrzucona, tak jak prawdy, pretendujące do słuszności nigdy nie zostaną w pełni zweryfikowane. Może chodzi po prostu o to, żeby niczego nie przyjmować na wiarę albo z przyzwyczajenia, tylko nieustannie odrzucać, weryfikować i redefiniować? [Co jeśli] Mamy tu do czynienia ze strukturami o charakterze metafor epistemologicznych, ze strukturalnymi rozwiązaniami stanowiącymi pochodną obiegu świadomości teoretycznej (związanymi nie tyle z określoną teorią, co z przyswojonym ogólnym przekonaniem) [...]

czym więcej, niż kolejnym bytem, służącym jako substytut rzeczywistości, której źródła są dla nas niedostępne. Nie są metodą działania, nową normą, którą korzystnie jest nam przyjąć, a jednak na takie normy wskazują ulegając pokusie wartościowania i oceniają. Skąd taka tendencja?

Otóż wydaje się, że jej przyczyny szukać należy – paradoksalnie – w dosyć statycznym opisie rzeczywistości, zaproponowanym przez Świdzińskiego w logice gry. Paradoksalność tego twierdzenia polega na tym, że Świdziński za każdym razem bardzo mocno akcentuje dynamizację, która cechuje dzisiejszy świat. A jednak nie dostrzega faktu, że świat opisywany przez logikę gry pozostaje statyczny nie poprzez sposób postępowania, który jest pragmatyczny i zrelatywizowany do założonego celu – a więc zmienny i ruchomy. Statyczne są za to reguły gry (przykładowego pokera), a tym co powoduje ich statyczność jest historia, praktyka i prawdopodobieństwo. Podobnie z metaforą drogi i sztuki w podróży. W przykładzie Świdzińskiego świat zdaje się płaski i nie mający końca (dokładnie taki, jak w średniowiecznych wierzeniach), a my jesteśmy jak podróżnicy dokonujący

coraz to nowych odkryć. Tymczasem podróżujemy po drodze, która (póki co i mimo tego, że jesteśmy na niej po raz pierwszy) jest ściśle wyznaczona i podróżując odpowiednio długo natrafimy w końcu na miejsce, z którego kiedyś wyruszyliśmy... Nie twierdzimy oczywiście, że tak jest faktycznie, a świat jest miejscem jednoznacznie uporządkowanym i opisanym. Nie sposób jednak nie zauważyć, że na gruncie języka teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” istnieją ukryte założenia, które mimowolnie przemycą się pod płaszczykiem nośnych haseł dotyczących relatywizacji rzeczywistości lub postmodernistycznego rozbicia znaczenia, które oferowała.

Innymi słowy, każda próba opisanego dynamiki świata przez Świdzińskiego oparta jest na założeniu dotyczącym określonego sposobu istnienia świata, a więc na założeniu nieruchomym, statycznym, dotyczącym okresu minionego. A zatem opisując logikę jakiegoś modelu rzeczywistości nie dotyka Świdziński kilku centralnych i podstawowych kwestii swoich własnych rozważań – takich jak dynamika procesów, racjonalizacja rzeczywistości czy historyzacja zjawisk. Przyjmuje po prostu określone ich rozumienie, popierając co i rusz faktami ze „świata” rzeczywistości. Wydaje się jednak, że równoległe z tym procesem powinno nastąpić krytyczne weryfikowanie własnych założeń, czego u Świdzińskiego, niestety, brak. Nasze badania wskazują, że wynikać to może z nie do końca precyzyjnie opisanej relacji pomiędzy językiem teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” a rzeczywistością, której ma on dotyczyć. W rzeczywistości bowiem potrzeba dużo więcej, niż wiedza odnosząca się do warunków danego działania czy sytuacji, w której się ono odbyło. Ze znaków zawartych w zdaniu *przedmiot P w miejscu M czasie T itd.* budujemy układ współrzędnych – mówi Świdziński. Ale my pytamy: co jeśli nie istnieją zmienne, dzięki którym budowanie takiego układu odniesienia ma jakkolwiek sens? Co, jeśli czas i miejsce przestały mieć jakiegokolwiek materialne odniesienie, jeśli stały się wirtualne, a więc gotowe do przyjęcia takiej formy, w jaką ją zaprogramujemy?

Co, jeśli kategorie używane w teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” mają wartość opisywania teraźniejszości, ale tylko w odniesieniu do przeszłości, którą negują i odrzucają? W ten sposób nie wskazują przecież bezpośrednio na to, czym jest aktualność, ale czym nie jest w odniesieniu do tego, co zwykło się za nią przyjmować, a to jest metoda wyłącznie dedukcyjna i na dodatek wyłącznie negatywna (w sensie definiowania przez negację). To właśnie na ten problem wskazuje cytowany Foucault. Teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” okazuje się kolejnym archiwum, kolejnym zbiorem prawd i norm. Najgorsze jednak, co moglibyśmy zrobić, to traktować ją jako prawdziwą. Ona nigdy nie będzie przecież prawdziwa, nigdy też nie zostanie w pełni odrzucona, tak jak prawdy, pretendujące do słuszności nigdy nie zostaną w pełni zweryfikowane. Może chodzi po prostu o to, żeby niczego nie

przyjmować na wiarę albo z przyzwyczajenia, tylko nieustannie odrzucać, weryfikować i redefiniować?

Mamy tu do czynienia ze strukturami o charakterze metafor epistemologicznych, ze strukturalnymi rozwiązaniami stanowiącymi pochodną obiegowej świadomości teoretycznej (związanymi nie tyle z określoną teorią, co z przyswojonym ogólnym przekonaniem); stanowią one, w sferze działalności twórczej, odzwierciedlenie określonych zdobyczy współczesnych metodologii naukowych, potwierdzenie, na polu sztuki, tych kategorii nieokreśloności, rozkładu statystycznego, które rządzą interpretacją faktów naturalnych.⁸⁹

W tym miejscu zakończymy nasze rozważania, podkreślając jednocześnie, że stanowią one dopiero wstęp. Niech powyższy cytat wskaże na kolejny zakres problemowy, którym należy się zająć.

Bartosz ŁUKASIEWICZ, 03.2009

PRZYPISY:

Powyższy artykuł powstał na długo przed wydaniem polskiej wersji książki Jana Świdzińskiego *Art, Society & Self-consciousness*, której przekładu dokonał Łukasz Guzek dla Centrum Sztuki Współczesnej - Zamek Ujazdowski w Warszawie w grudniu 2009 roku (*Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*), dlatego wszelkie cytaty i odniesienia znajdujące się w artykule dotyczą oryginalnej wersji angielskiej w roboczym tłumaczeniu Bartosza Łukasiewicza. Autor ma jednocześnie nadzieję, że tłumacz polskiej wersji książki przyjmie ten stan rzeczy ze zrozumieniem, a ewentualne różnice w tłumaczeniu i interpretacji jako fakt naturalny i oczywisty.

Obszerne fragmenty niniejszej pracy pochodzą z pracy dyplomowej Bartosza Łukasiewicza pt. *Kontekst i znak w teorii sztuki Jana Świdzińskiego*, obronionej pod kierunkiem prof. Iwony Lorenc na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego w czerwcu 2006 roku. Całość znajduje się na stronie <http://www.swidzinski.art.pl> oraz w bibliotece Wydziału Filozofii UW w Warszawie. Czytelników zainteresowanych krytyką teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” autor odsyła również do swojej najnowszej publikacji pt. *Na forum sztuki czyli Rozważania nad czystą informacją oraz językami wypowiedzi* powstałej dzięki stypendium ufundowanym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2009 roku, dostępnej wkrótce na stronie <http://www.lukasiewicz.eu>.

1. Mówi o tym także sam Świdziński w wywiadzie udzielonym autorowi niniejszej pracy [por.] *Sztuka i filozofia*, nr.28, 2006, s.177-195
2. Za wyjątkiem pracy P. Woźnicy, *Konceptualizm a konceptualizm* – materiały ze strony www.spam.art.pl. Jednakże biorąc pod uwagę, że wychodzi on od fałszywego – naszym zdaniem – przeciwstawienia sobie konceptualizmu i kontekstualizmu – jego wnioski są problematyczne, niepełne i obciążone wieloma błędami logicznymi. Należy mieć nadzieję, że uda się nam znaleźć wystarczającą ilość czasu, aby w osobnej pracy rozwinąć ten wątek. [P. Woźnica, *Konceptualizm a konceptualizm*, www.spam.art.pl, 2006, Dostępny: 10.03.2010, <http://www.spam.art.pl/woznica.html>],
3. W znaczeniu ontologii podanym przez W.V.O.Quine w zbiorze *Z punktu widzenia logiki (Dziewięć esejów logiczno – filozoficznych)*, przeł. B. Stanosz, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000,
4. Eulalia Domanowska – *Sztuka kontekstualna : art newsletter*, PGS Sopot, nr 7,8/1995, 1 – 4/1996,
5. Infantki Velazqueza są arcydziełem sztuki i jest to prawda. Mało kto zaprzeczy. Podobnie Narzeczona Żydowska Rembrandta, Pieta Rondanini Michała Anioła itd. Faktem, jest, że nasze opinie o dziełach sztuki ulegają zmianom ale są to zmiany raczej ilościowe niż jakościowe. Jakiegoś artystę z przeszłości zaczynamy cenić mniej lub więcej, ale rzadko jesteśmy skłonni przestać nazywać jego działalność artystyczną. Arystotelesowska prawda jako zgodność sądu z rzeczywistością jest łatwa do pomyślenia w wypadku fizycznie istniejącej rzeczywistości. W wypadku bytów takich jakimi miałyby być sztuka - bytów idealnych - (chodzi tu nie o dzieło sztuki ale o sama zawarta w nim sztukę) jest to bardziej skomplikowane [...] Problem na jaki się tu natykamy, polega bowiem na tym, że nie da się racjonalnie udowodnić, że coś jest sztuką albo, że nią nie jest. – Jan Świdziński – maszynopis książki *L'art et son contexte: au fait, qu'est -ce que l'art?* wydanej przez Les Editions Intervention w Quebecu w 2005 [Inter Editeur],
6. J. Świdziński, *Art et Transformation Sociale*, [spam.art.pl](http://www.spam.art.pl), 2006, Dostępny: 10.03.2010 <http://www.swidzinski.art.pl/konferencja.html>,
7. [...] starałem się powiązać [...] proces zmian z pewnymi kulturowymi modelami charakteryzującymi poszczególne fakty historii. Starałem się wyróżnić pewne logiki postępowania jako obowiązujące paradygmaty epoki. - Jan Świdziński, polski maszynopis książki *L'Art Et Son Contexte – Au Fait, Qu'Est-Ce L'Art?*, Inter Editeur, Quebec 2005, dla porównania odsyłam do definicji paradygmatu podanej przez T. S. Khuna w książkach *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Wyd. Spacja, Warszawa 2002 oraz *Dwa bieguny, Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, przeł. S. Amsterdamski, PIW, Warszawa 1985,
8. J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; The Word ruled by the Logic of Norms*, punkt 1, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979, tłum. B. Łukasiewicz,
9. K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński*, [spam.art.pl](http://www.spam.art.pl), 2006, Dostępny: 10.03.2010 <http://www.swidzinski.art.pl/piotrowski.html>,

- 10.** J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; The Word Ruled by the Logic of Norms*, punkt 7, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 11.** —, *Modele sztuki*, spam.art.pl, 2006, Dostępny: 10.03.2010,
http://www.swidzinski.art.pl/modele.html
- 12.** —, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; Logic ruling reality; The world ruled by the Logic of Norms*, punkt 4, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 13.** K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński...*
- 14.** tamże,
- 15.** J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; Logic ruling Reality; The World ruled by the Logic of Freedom*, punkt 2, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 16. – 17.** tamże,
- 18.** K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński...*
- 19.** J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; Logic ruling Reality; The World ruled by the Logic of Freedom*, punkt 4, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 20.** —, *Modele sztuki...*
- 21.** tamże,
- 22.** —, *Art, Society and Self-consciousness; History; Part Two: That Which Marks Out The Area Of Art Activity*, punkt 1, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 23. – 31.** tamże,
- 32.** —, *O latach 70-tych*. [w:] Katalog z wystawy, Stara Galeria, Lublin 1996,
- 33.** *The most important quality of this logic is that it introduces change as a value. An ordered state of things cannot be changed until the order is in force, while a permitted state of things can be changed according to our will. To assume such logic for the construction of the image of the world permits one to describe changing reality, which was impossible for the system based on norms. But at the same time, by constructing the world on the basis of our ideas, we create a reality in which change becomes a principle. An active individual can conform to changing conditions, but at the same time he is deprived of the certainty of success.* - Jan Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; Logic ruling reality; The world ruled by the logic of freedom*, punkt 6, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 34.** K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński...*
- 35.** tamże,
- 36.** Jan Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; Logic ruling Reality; The World ruled by Epistemic Logic*, punkt 7, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 37.** K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński...*
- 38. – 39.** tamże,
- 40.** *We are depicted by a scheme in which we exist. Here, we have an explicit analogy to the concept of an observer in Einstein's theory of relativity, whose time and space are given with regard to the actually occupied position. If an observer will be observed by another observer he will lose his observer's position, which will be taken by the other observer, and he will become a space object determining the scheme.* - Jan Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; Theory; Part Three; Logic ruling reality; The World ruled by Epistemic Logic*, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 41. – 50.** tamże,
- 51.** Umberto Eco podaje przykład takiego rozumienia sztuki: *Istnieje pewien aspekt doktryny Benedetto Croce, który wydawał się zawsze skrajnym punktem estetyki ekspresji – takiej, która zamiast zdefiniować komunikat poetycki i jego istotę, sugeruje jego działanie przy pomocy barwnej gry metafor. Jest to doktryna kosmiczności sztuki. Wedle tej doktryny przedstawienie artystyczne tchnie całym życiem kosmosu, szczegół tętni życiem całości, a całość przejawia się w życiu szczegółu: „Wszelkie prawdziwe przedstawienie artystyczne jest samo w sobie światem – światem w danej jednostkowej formie, daną jednostkową formą jako światem. W każdej nucie poety, w każdym tworze jego wyobraźni tkwi cały los ludzki, wszystkie nadzieje, wszystkie złudzenia, bole, radości, wzloty i upadki człowiecze – cały dramat rzeczywistości, która wciąż powstaje i przerasta sama siebie, cierpiąc i radując się* (B.Croce, *Zarys estetyki*, Warszawa 1961) – U.Eco, *Nieobecna struktura*, Przekład A.Weinsberg i P.Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, str.79,
- 52.** J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness; History; Part Two: Art as a Thing in Itself*, punkt 1, tłum. B. Łukasiewicz, Alberta College of Art. Gallery, Kanada 1979,
- 53. – 54.** tamże,
- 55.** Cytat za W. Welschem, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guźalska, UNIVERSITAS, Kraków 2005, str.5, podstawa źródłowa: P. Klee, *Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der blindnerischen Mittel und*

ihre räumliche Ordnung, wystąpienie podczas otwarcia wystawy obrazów w Jenie 26 stycznia 1924 roku
[w:] *Das blindnerische Denken*, red. i oprac. J. Stiller, Bazylea 1971,

56. tamże,

57. J. Świdziński, *O latach 70-tych...*

58. – 61. tamże,

62. Wywiad udzielony O. Halnowi, *Passport #625300, Art and Artist Vol.1 #4*, Lipiec 1966, tłum. B. Łukasiewicz,

63. K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński...*

64. – 67. tamże,

68. J. Świdziński, *O latach 70-tych...*

69. Eulalia Domanowska, *Sztuka kontekstualna...*

70. J. Świdziński, *O latach 70-tych...*

71. por. U. Eco, *Dzieło otwarte – forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachowicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994 oraz R. Barthes, *Mit i znak, Teoria* (str. 220 – 288), przeł. J. Palewicz, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970 – tam pojęcie dzieła otwartego i zerowego poziomu lektury zostaje dokładnie zanalizowane i sformułowane,

72. R. Barthes, *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Mit i znak*, PIW, Warszawa 1970, Pierwodruk: Arguments, 1960,

73. J. Świdziński, *O latach 70-tych...*

74. tamże,

75. *Zdaniem Ludwińskiego, tempo i logika zmian sztuki awangardowej prowadzą do rozpadnięcia się jednego obowiązującego modelu sztuki (mówi on o jego eksplozji i powstania zróżnicowanego pola zjawisk artystycznych określanych przez niego mianem „sztuki bez granic”. Koncepcja ta ma charakter afirmatywny; w polu sztuki bez granic żadna z propozycji artystycznych nie jest wyróżniona, nie jest możliwe ułożenie ich w strukturę hierarchiczną ze względu na określone kryteria stylistyczne. Nadal obowiązują w nim jednak kryteria nowości i bezkompromisowości. - Doświadczenia dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965 – 1975.*, P.Polit [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965 – 1975*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000,

76. – 77. tamże,

78. U.Eco, *Nieobecna struktura*, Przekład A.Weinsberg i P.Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003; Część A, punkt 2.IV. *Struktura jako model teoretyczny*, Część D, punkt 3. I. *Model strukturalny jako metoda operacyjna* oraz punkt 6.I. *Fikcja operacyjna*,

79. – 86. tamże,

87. W.V.O. Quine, *O tym, co istnieje...*

88. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. M. Siemek, PIW, Warszawa 1977,

89. Umberto ECO, *Dzieło otwarte w sztukach wizualnych* [w:] *Dzieło otwarte (Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych.)*, tłum. M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 2004.

ENGLISH SUMMARY



THE MODEL OF LOGIC AND THE LOGIC OF A MODEL

(Some critical notes on the theory of 'art as contextual art')

The aim of this article is to critically analyse the theory of 'art as contextual art' by Jan Świdziński. To define what that means, we should start with determining the scope of the problems mentioned here, as well as providing the characteristics of the work method employed. This is not simple however, and it brings about a lot of misunderstandings. The misunderstandings stem from the fact that the theory of 'art as contextual art' has not been reconstructed sufficiently in terms of its logical constitution, to be precise its formal assumptions. The area that should be analysed, through the means of logic, becomes analysed per analogian: that is through searching until we find the simplest and the most obvious comparisons with other contemporary, or past art theories...

Świdziński claims that the game logic, described by him, is a useful depiction of processes taking place in the reality surrounding us. Whereas, the theory of 'art as contextual art' contains itself within the event class referred to as 'the logic of game'. This text attempts to answer the following question: What do we need to verify the above assertion? (as well as others posted by Świdziński.)

The existence of a glass of water is certainly perceived in a different manner to the way we comprehend the existence of a model of logic. In this aspect, we seem to qualify the variable – 'to exist' – as being different for both sets of objects. We are more inclined to say that the model of logic is a postulated entity - that assertion relieves us from the obligation of discussing whether there could be anything else attributed to it except for language (however, this asser-

tion should also be reconsidered somewhere further in the discussion).

Not taking into account all aspects of the studied data, whilst surfacing only common features, leads to simplifying facts (to take it even further, it leads to simplifying the described reality). By ignoring some aspects of events, which in turn may result in establishing crucial features from the context perspective, we arrive at the formulation of a code: a system of rules to which the event is subjected so that it may be described by the model. This is a simplification and impoverishment of the reality which stems from a particular point of view – [...] *the structure, distinguished in such a way, does not exist by itself, since it is the creation of our own actions directed in a particular way. The structure, then, is a qualified by us approach to an object that enables us to use an analogous naming for things which are different from each other.**

Świdziński attempts to employ the models, outlined above, to reveal the conflicts brought on by the misunderstandings of concepts used to describe the worlds we live in. As such, the models are inscribed in the long tradition going back to Hegel. They are also present in the writings of Marquard, Habermas, Welsch and Foucault; this is irrespective of the fact that the scopes of their conceptualisation differ within the writings of these writers. These models are one of many ways in which reality may be encompassed. Their usability is determined by some particular aims.

Finally, the models serve for Świdziński a role of rationalising the crisis in

art. It seems rather obvious that the ability to verify them is periodical – the facts, inasmuch, may both support and refute them.

On the other hand, it seems that there are some motions suggesting that logical models are nothing more than yet another entity substituting reality, the sources of which are inaccessible. They are not a method of acting upon, or a new norm which we would benefit from if accepted. Yet, by pointing to those norms, they are succumbing to the temptation of valuing and estimating. Where is this tendency coming from?

Paradoxically, the reason should be sought in a rather static description of reality suggested by Świdziński in the game logic. The paradox is to be found in the fact that Świdziński, persistently and strongly, accentuates the dynamism characterising our world. He, however, seems to overlook the fact that according to the game logic, actions, pragmatic and relative to the chosen aim, do not make the world static – on the contrary the world remains always changing and moving. It is the rules of the game (as in a poker game) which are fixed by their history, practice and probability.

There is no claim that this is what actually happens and the world is a place univocally determined and described. However, it doesn't escape our attention that there are some hidden assumptions within the theory of 'art as a contextual art'. They seem to be disguised as popular statements about the relativity of reality, or postmodernist de-fragmentation of meaning.

In other words, each attempt to describe the dynamism of the world by Świdziński is based on an assumption concerning a defined perception of the world. The assumption offers a rather fixed, static view concerning past time. Therefore, while describing the logic of some model of reality, Świdziński does not mention some central and basic issues of his considerations - such as the dynamism of the processes, rationalisation of the reality or historicity of

phenomena. He simply accepts a certain way of understanding them which he attempts to support, from time to time, with some facts from the 'world' of reality. It seems, however, that parallel to this process, there should be a critical verification of his own assumptions. This, unfortunately, is missing in Świdziński.

Our considerations seem to support the view that the above may be a result of an imprecisely described relationship between the theory of 'art as contextual art' and the reality it is supposed to pertain to. In fact, we need far more than the knowledge concerning the conditions for some action or the situation in which they occurred.

What if the categories used by the theory of 'art as contextual art' have the ability to describe reality, but only in relation to the past which is being negated and refuted by them? Doing so, they do not directly determine what the current state is, but what it is not in relation to what has become to be accepted as such. This is a deductive method and what is more, a negative one (it is defined by negation). In this approach the theory of 'art as contextual art' turns out to be yet another archive, another collection of truths and norms. The worst that we could have done is to treat it as true. It will never be true, it will never be fully refuted, just like in the case of truths, aspiring to the status of righteousness, which will never be verified. Perhaps, what matters here is simply to remember never to accept anything as true out of belief or habit. And perhaps persistently, gear yourself to refute, verify and redefine those truths.

Bartosz ŁUKASIEWICZ, 03.2009

THE QUOTATION COMES FROM:

Umberto Eco, *The Absent Structure*. The book has never been translated into English, however parts of it have been incorporated into two other books by this author; *A Theory of Semiotics* (Indiana University Press, 1976, ISBN 0-253-20217-5; Paperback) and *The Open Work* (Harvard University Press, 1989, ISBN 0-674-63976-6; Paperback)

GLOSY / GLOSSES

Bogusław JASIŃSKI

Poza logiką

Kazimierz PIOTROWSKI

Czy Świdziński pogłębił kryzys znaczenia w sztuce?

A także:

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Między obiektywizmem a cenzurą

(Komentarz do glosy Kazimierza Piotrowskiego)

POZA LOGIKĄ

Przedmiotem mojej glosy nie będzie teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego, bo ta wymagałaby osobnego potraktowania, lecz tekst o niej – bo już w efektywnym tytule zapowiada właśnie analizę logiczną. A jednak nie jest to tekst z zakresu takiej właśnie analizy; a nawet nie jest tekstem, w którym przy pomocy logiki wyjaśnia się pewien problem. Nie jest to do końca wina autora, lecz przedmiotu którym się zajął – albo też precyzyjniej: dzieje się tak wtedy, kiedy piszący daje się uwieść temu, o czym pisze. Z taką właśnie sytuacją mamy tu chyba do czynienia. Ale zacznijmy po kolei...

Autor na samym początku swojej rozprawki deklaruje, iż przedmiotem jego zainteresowania ma być „język”, „tekst”, którym się wypowiada Świdziński, a nie praktyka artystyczna wypowiedzią taką spowodowana. A więc mamy dalej zajmować się faktami językowymi, bytami teoretycznymi – rzecz jasna przy owym szerokim i ściśle formalnym rozumieniu i języka, i teorii. I to jest rzeczywiście dobry punkt wyjścia do deklarowanej analizy w tytule. Ale potem – tak naprawdę – czytamy po prostu o rozmaitych „logikach” samego Świdzińskiego, przy pomocy których on sam próbuje ustalić owo kontekstualne rozumienie sztuki. A raczej jak jest ono w tych „logikach” możliwe. I tu kłopot polega na tym, że w gruncie rzeczy sam Świdziński słowo „logika” traktuje raczej dość dowolnie, albowiem równie dobrze można by za nie podstawić inny termin, jak np. „porządek”, „struktura”, „system” i... nic by się nie stało. Ma do tego prawo, bo chce w dowolnie przez siebie wybranym języku powiedzieć to, co ma na myśli, kiedy używa pojęcia „sztuka kontekstualna”. I jeszcze pamiętajmy o tym, że jest artystą, a zatem może być zwolniony z rygoru używania pojęć i terminów tak, jak logik. Kiedy jednak o tym piszemy, to z konieczności używamy poziomu metajęzyka, a ten z kolei może być nawet potraktowany w szczególnym przypadku (opisanym przez A. Tarskiego) jako funkcja prawdziwościowa zdań sformułowanych w języku opisu. I tym poziomem tu się zajmujemy.

Czyli problem brzmiałby tak: z jednej strony, czy z owych „logik” Świdzińskiego da się wywieść jakiś rzeczywiście logicznie opisany model, z drugiej zaś – czy „logiki” te zakładają jakiś inwariant-

ny model, na podstawie którego w ogóle są formułowane. W obu przypadkach trzeba jednak udzielić odpowiedzi negatywnej: ani nie zostaje w tekście recenzowanym skonstruowany model logiczny wywiedziony z teorii Świdzińskiego, ani też sam Świdziński w tym co napisał, jakiegokolwiek modelu *stricte* logicznego nie zakłada. Dramatu jednak nie ma, ponieważ po pierwsze, postulowany tu model istnieć nie może (co za chwilę wykażę) i doprawdy nie ma w tym jakiejś ułomności autora rozprawki, ponieważ właśnie sam aparat logiki nie może artykułować takiego teoretycznego tworu, i po drugie – Świdziński jest artystą formułującym swoją teorię i ma prawo „logikę” rozumieć po swojemu, nawet jeśli zafascynowany przywołuje analityków brytyjskich.

Cała recenzowana rozprawka została napisana jasno i rzetelnie referuje poglądy Świdzińskiego. Dobrze też autor puentuje swój wywód podejmując polemikę z kontekstualizmem i trafnie też do tego celu używa argumentacji Umberto Eco, kiedy ten pisał o „operacjonistycznej metodologii” jako namiastki strukturalistycznego myślenia w humanistyce. Ale ten referat jest poza logiką. Oto powód.

Spróbujmy – przy pewnych „technicznych” uproszczeniach – jednak skonstruować taki metodologiczny model rozważań, który może być logiczną matrycą postulowanej analizy. Przyjmijmy zatem, oczywiście na użytek tego tekstu, że ów model naukowy (w pewnym sensie wzorcowy) posługuje się w opisie badanych przez siebie faktów pewnym aparatem pojęciowym **J** – może to być szczególnego rodzaju sformalizowany język, określony przez listę specjalnych wyrażań prostych oraz przez układ reguł budowy języka **J** z wyrażań prostych. Podajemy też właśnie pewien model **M** języka **J**, o którym **J** mówi. Dodać też należy, że właśnie **J** do roli tej szczególnie się nadaje. O tym jednak, że rzeczywiście „nadaje się” decyduje przede wszystkim specjalna budowa tego modelu:

$$M = \langle U, C \rangle$$

gdzie **U** jest nie pustym zbiorem, który nazywać będziemy uniwersum modelu **M**, natomiast **C** jest charakterystyką modelu

M. Na uniwersum **U** modelu **M** składają się przedmioty dowolnego rodzaju. Kryterium ich wyboru do **M** stanowi więc charakterystyka **C** modelu **M**. Elementami zbioru **C** są właściwości indywidualów w **M**, stosunki między indywidualami w **M** oraz inne aspekty indywidualów modelu **M**. Ponieważ cały czas poruszamy się tu w schemacie ściśle naukowym, zatem za szczególną właściwość charakterystyki przedmiotów badanych przez owe nauki wypada przyjąć, że 1) są one przedmiotami świata obiektywnego, 2) że uwikłane są w pewne obiektywne prawidłowości, 3) że mają status bytów niezależnych od poznającego podmiotu. Rzecz jasna istnieje jeszcze szereg szczegółowych właściwości charakterystyki **C**, które tu pomijamy. Zaznaczmy jedynie, że owe szczegółowe właściwości **C** w dużej mierze stanowią o ukonstytuowaniu się poszczególnych rodzajów nauk. Prowadzi to także do pewnych modyfikacji w **J** – stąd mówi się o języku danej konkretnej nauki. Ba, wręcz cały proces wyłaniania się poszczególnych nauk da się ująć w związku z powyższym w kontekście pewnych ogólnych zależności istniejących pomiędzy strukturą syntaktyczną języków **J**, a budową charakterystyk w modelach, które pozwalają ściśle ustalić, jakiego rodzaju modele są modelami danego języka. Otóż wydaje się, że jakiś model **M1** jest modelem języka **J1** wtedy i tylko wtedy, gdy istnieje pewna relacja **R1** wiążąca stałe wyrażenia proste **J1** z elementami charakterystyki **C1** modelu **M1**. Zasadniczą właściwością relacji **R1** jest fakt, iż każdemu wyrażeniu prostemu (stałemu) **J1** przyporządkowuje się dokładnie jeden element **C1** oraz – na odwrót – każdy element **C1** jest przyporządkowany jakiemuś konkretnemu stałemu wyrażeniu prostemu **J1**. Jak z powyższego widać **J** związany jest z całą klasą modeli. Aczkolwiek da się pośród nich wyodrębnić pewien typ podstawowy modelu (u nas **M**). Mamy zatem prawo stwierdzić, że język **J**, po uwzględnieniu pewnych modyfikacji, jest językiem dobrze zinterpretowanym w każdym poszczególnym modelu. Nasz wyjściowy opis **J** i **M** jest więc opisem typowym dla nauki – i jako taki... trywialny. Oto w nauce określamy świat bytów i relacji obiektywnych pojęciami i nazwami „teoretycznymi” (w sensie filozoficznym czy też metafizycznym – podmiotowymi). W ten też sposób spełnia się tu podstawowy wymóg logiczny: dla określenia elementów danego zbioru używamy pojęć i nazw spoza tego zbioru. Fakt, że **J** i **M** nie mają żadnych elementów wspólnych jest nader oczywisty.

Tak opisany model logicznego wyjaśniania zupełnie inaczej jednak funkcjonuje w przypadku rozważań zaproponowanych przez autora omawianej tu rozprawki. Tu także możemy mówić o jakimś specyficznym języku **J'**, a jego właściwości są podobne do języka **J**. Zapewne także tu o czymś „się mówi”. Zakładamy więc, że istnieje tu model **M'** języka **J'**, na który składają się: 1) uniwersum **U'**, czyli zbiór jakichś przedmiotów, 2) charakterystyka **C'** tego modelu. Przedmioty wchodzące w skład **U'** są jednak specyficznego rodzaju. Interesują one estetyka w innym sensie niż, powiedzmy, fizyka, a mianowicie są one uwikłane w system

kulturowych znaczeń, a także zazwyczaj wiążą się z nimi pewne wartości (nie są neutralne aksjologicznie). Oprócz powyższych cech charakterystyka **C'** modelu **M'** również różni się znacznie od charakterystyki **C** modelu **M**. Przede wszystkim wydaje się, że zaliczyć do niej wypada elementy, o których mówimy, że to one właśnie decydują o nadawaniu znaczenia pewnym faktom czy też same wartości. Zauważmy też, że spełniają one identyczną funkcję, co pewne elementy, które w modelu **M** tradycyjnie są zaliczane do zbioru **J!** Jednym słowem, nie da się w tym wypadku powiedzieć, że zbiory **J'** i **M'** są rozłączne. Tym samym nie jest logicznie uprawomocnione nazywanie czy też definiowanie (po prostu mówienie) elementów jednego zbioru elementami zbioru drugiego. A zatem sam pomysł posługiwania się tu kategorią modelu logicznego z gruntu jest niemożliwy do spełnienia. To jest zadanie – z punktu widzenia logiki – po prostu niewykonalne. Nb. nic tu nowego nie wymyśliliśmy, ani nic szczególnie odkrywczego nie sformułowaliśmy. To jest przecież sytuacja stosunkowo dobrze opisana przez logików, takich jak np. M. Black czy też P.F. Strawson, którzy wszak przekonująco dowodzili niemożliwości formalizacji zagadnień filozoficznych, ze szczególnym uwzględnieniem semantycznej teorii prawdy A. Tarskiego. U nas zaś Roman Suszko również wykazał, iż logika formalna jest bezradna wobec zagadnień teorio-poznawczych (o estetyce nawet nie wspominał).

Konkluzja mojego wywodu jest prosta: posługiwanie się modelem logicznym w przypadku analizy tekstu z zakresu estetyki czy sztuki z góry skazane jest na niepowodzenie. Taka heureza jest niemożliwa. Ale też i z drugiej strony – spoglądam tu na tekst samego Świdzińskiego – operowanie logiką w znaczeniach w samej logice nieznanach także jest wielce ryzykowne. Dowodzi tego chociażby nieszczęśliwe użycie zwrotu „epistemiczna” logika, albowiem – jeśli go rozumieć bez jakiegokolwiek kontekstu – cofa on cały wywód autora do poziomu zdroworozsądkowego dualizmu podmiotowo-przedmiotowego, a jako żywo nie o to na pewno Świdzińskiemu szło. A zatem raczej należałoby tu mówić o „epistemologiczności” wywodu, a to już zupełnie co innego. Oczywiście i tu otwiera się zupełnie nowe pole dyskusji, które trzeba będzie chyba odłożyć na inną okazję.

Bogusław JASIŃSKI

CZY ŚWIDZIŃSKI POGŁĘBIŁ KRYZYS ZNACZENIA W SZTUCE?

Czy w całym tym rozumowaniu, coś podświadomie jest nie tak, jak być powinno? Czy bliźniaczo nie przypomina ono słynnej formuły Judda, na którą tak często powoływał się wczesny Kosuth: Sztuką jest to, co uważamy za sztukę? [...] Oczywiście dzisiaj, w czasie kiedy teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” odgrywa rolę placebo na brak jakiegokolwiek innej sensownej polskiej teorii sztuki, pogląd taki, jak mój, jest niemodny czy wręcz nie stosowny. Nikt nie jest mi jednak w stanie udowodnić, że podstawowe twierdzenia konceptualizmu Kosutha i kontekstualizmu Świdzińskiego nie są ze sobą zbieżne, a moje twierdzenia pozbawione racji.

Bartosz Łukasiewicz (2009)

Bartosz Łukasiewicz, wysunąwszy najpierw powyższe zarzuty w poprzednim numerze niniejszego pisma, następnie w opublikowanym obok tekście stwierdza: *Za pomocą modeli logicznych Świdziński próbuje opisywać i ujawniać konflikty wynikające z niezrozumienia pojęć, jakich używamy, by opisywać światy, w których żyjemy.* Tak rzeczywiście jest, a przykładem takiego zachowania językowego jest użycie (czy raczej obecnie *wzmiankowanie*) wyrażenia *sztuka*, które w połowie lat siedemdziesiątych wydało się Świdzińskiemu *pustym znakiem* w rezultacie kryzysu znaczenia w sztuce, jaki sprowokowali wówczas pewni artyści-sofiści. Autor, w ten sposób charakteryzując postawę Świdzińskiego, utrudnił sobie pracę, ponieważ za jej cel wyznaczył nie tylko rekonstrukcję czy analizę, lecz i *krytyczną analizę* doktryny „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, w tym jej rdzenia, jaki stanowią modele logiki, regulujące nasze językowe, racjonalne odnoszenie się do rzeczywistości. Rekonstrukcja i analiza, jaką obok przeprowadził Łukasiewicz, godna jest docenienia. Należy jego wysiłek powitać z radością, pozostawiając tu sprawę otwartą dla dalszych dociekań. Inaczej kwestia przedstawia się z krytyczną analizą, która ma być tu wartością dodaną, obnażającą problematyczność doktryny Świdzińskiego. Tak bowiem należy odczytać intencję Łukasiewicza jaśniej wyrażoną w jego komentarzu do mojego tekstu *Hommage à Jan Świdziński*, który został opublikowany w poprzednim numerze niniejszego pisma

(zakładam tu znajomość tego tekstu przez Szanownego Czytelnika i rozpatruję tamten komentarz jako całość z recenzowaną rozprawką *Model logiki a logika modelu*). Czytając wstępne uwagi Łukasiewicza, odniosłem wrażenie, że przyszedł czas, by przedstawił wreszcie owoce zapowiadanej swej krytycznej analizy.

Trudność zamysłu Łukasiewicza nie polega oczywiście na tym, że nie można poddawać krytyce myśli Świdzińskiego – jego propozycji zorientowania się w kryzysie znaczenia w sztuce. Można i należy badać kompetencje czy spójność logiczną jego wywodów. Trudność pierwszorzędna polega na tym, że takiej postawie, jaką Świdziński swego czasu zajął w punkcie wyjścia – zgoda nic nie można zarzucić. Była, jest i pozostanie ona racjonalnym odniesieniem się do skomplikowanej rzeczywistości i jej równie powikłanej modyfikacji, jaką jest jej językowa artykulacja. Każdy musi na tę uwagę zgodzić się, jeśli nie chce być irracjonalistą ignorującym każdy kryzys i tym samym wykluczającym się z dyskusji, bo woli na przykład zabawę czy oczekiwanie na religijne wybawienie. Kryzys wówczas był faktem – przynajmniej dla Świdzińskiego! To pierwsza, wstępna uwaga, która już w punkcie wyjścia musi studzić krytyczny zapal Łukasiewicza. Nie sposób przecież nie solidaryzować się z postawą Świdzińskiego. Łukasiewicz powinien z tą uwagą zgodzić się, bo nie czyni ona jeszcze jego wysiłków daremnymi. Zaczepka i trudność pojawia się, gdy Łukasiewicz sugeruje, że Świdziński kryzys nie tyle złagodził, sprawiając tylko bodaj w pewnym okresie takie wrażenie wśród niektórych jego czytelników lub wyznawców, lecz – przeciwnie – faktycznie zredukoował przyczyny kryzysu, a więc go niejako zakonserwował, a może i pogłębił przez doktrynę „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Wszak ta doktryna wydaje się dla Łukasiewicza niezrozumiała. Wymaga ona rozmaitych operacji, logicznej rekonstrukcji, analizy i – *last but not least* – owej najbardziej mnie tu interesującej krytycznej analizy. Łukasiewicz, co można wyczytać w jego komentarzu do mojego *Hommage*, próbuje nieśmiało wysuwać takie zarzuty. Jest to najbardziej frapująca intencja omawianego tu programu badawczego. Byłoby o co spierać się z komentatorem Świdzińskiego (i Piotrowskiego). Deklarowana krytyczna intencja Łukasiewicza pozwala mi

wiele sobie obiecywać po jego wstępie. Ale niestety – jestem po lekturze zawiedziony wynikami tej krytycznej analizy. Cóż bowiem otrzymujemy? Najpierw długi wywód na temat przyjętej przezeń metody wykładni artystycznej doktryny Świdzińskiego, w tym erudycyjny przegląd różnych innych metod czy mód od czytania tej jakoby już teorii – ba – zamkniętego systemu sztuki. W zasadniczej części artykułu *Model logiki a logika modelu* dostajemy – i chwała za to Autorowi – wyrażoną tymi samymi i nieco innymi słowami ekspozycję (i bynajmniej nie krytyczną) modeli logiki, które Świdziński przedstawił w *Sztuce, społeczeństwie i samoświadomości*. Autor powtórzył (spopularyzował) też wiele z tych ustaleń i eksplikacji, które wcześniej ja podałem w swojej *Próbie wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej*. Serdecznie dziękuję mu za uwzględnienie moich analiz i ich uzupełnienie o ciekawy namysł nad *logiką modelu* (wykorzystam jego uwagi w mojej książce *Świdziński i współcześni*, która ukarze się w przyszłym roku). Jednakże, ponieważ w komentarzu do mojego *wprowadzenia* i we wstępie omawianego artykułu Łukasiewicz sformułował postulat czy właściwie program *krytycznego* podejścia do doktryny Świdzińskiego, to tym samym, mimo deklarowanej życzliwości, nadal podtrzymywanej i obecnej w omawianym tu tekście, sam musi zostać potraktowany wedle zaproponowanej konwencji.

Po pochwalę, powracam więc do mojego rozczarowania: żadnej poważniejszej krytycznej rozprawy ze Świdzińskim nie przedstawił, a jedynie ją kolejny raz zaproponował. Co więcej, doskonale zdaje on sobie sprawę, że jego przeciwnik, mimo starości, jest kuty na cztery nogi, o czym świadczą choćby następujące fragmenty: *Należy także pamiętać, że opisywane przez Świdzińskiego modele stanowić mają tylko propozycję, w żadnym razie wiążącą ani tym bardziej bezdyskusyjną. Mają pełnić rolę wstępu – pokazać, jakie są korzenie sztuki jako sztuki kontekstualnej, z czego ona wynika i na co odpowiada. [...] Ich przydatność podporządkowana jest konkretnym celom. Z jednej strony mają dla Świdzińskiego wartość heurystyczną. [...] Wreszcie modele są dla Świdzińskiego próbą zrationalizowania kryzysu w sztuce. Pokazania, że kryzys ten nie pojawił się nagle, a jego źródła należy szukać znacznie wcześniej, niż tylko w XX wieku – nie tylko w przemianach pojęciowych terminu „sztuka”. Oczywiście jest, że weryfikowalność tych modeli jest okresowa. Fakty bowiem mogą je zarówno potwierdzić, jak i obalić. Sam Świdziński zdaje sobie dobrze z tego sprawę. Ich celem jest uporządkowanie „zamętu pojęciowego, w jakim znalazła się sztuka”. Jeśli pomogą one komuś zamęt ten opłacać, to ich cel przez chwilę zostanie spełniony. Nie powinniśmy przecież zapominać, że zgodnie z logiką gry, nie muszą i nie mogą one powszechnie obowiązywać, a z chwilą, kiedy przestaną być użyteczne, nie potrzeba dłużej się nimi posługiwać. Kto wie, może to właśnie jest najważniejsza przesłanka (sformułowana przez samego Świdzińskiego), mówiąca o tym, że nadszedł najwyższy czas, aby je odrzucić?*

Jakby po tym przyzwoleniu czy raczej prowokacji sformułowanej przez Ojca kontekstualizmu, doszło pomiędzy Łukasiewiczem a Świdzińskim do pozornej konfrontacji – do czegoś w rodzaju Baudrillardowskiej *wojny symulowanej*. Wojny, której nie było, ponieważ wedle Autora komentowanego tekstu Świdziński sam jakoby sugeruje, by inni – gdy przyjdzie pora – sami obalili jego doktrynę, bo to zgodne jest z jej intencją. Cóż za straszliwa, demoniczna perwersja kontekstualizmu, którą nam tu odkrywa Łukasiewicz?! Przypomina to przewrotność Saddama Husajna, który jakoby pozwolił Amerykanom wybić swoje doborowe oddziały podczas Pustynnej Burzy, by umocnić własną pozycję, co odkrył pomysłowy Baudrillard. Faktem jednak jest, że w końcu dyktatora obalono, zadając kłam tej teorii wszechobecnej symulacji. I na to chyba liczy Łukasiewicz? Ale na razie – jaka szkoda – musi zadowolić się wojną udawaną, czyli podchodami i zaczepkami.

Gdyby jednak chciał on zrealizować swój program *krytycznej analizy* w postaci wojny totalnej, uwieńczony *ostatecznym rozwiązaniem* problemu kontekstualizmu, musiałby walczyć z cieniem, który do tego uprawia jeszcze intelektualną kokieterię. Daje on się nabrać na Świdzińskiego ironiczną deklaracją, że uprzejmy, a faktycznie chytry starzec chętnie porzuci dorobek swego życia, jakim jest kontekstualizm i *clou* tej doktryny, czyli wyróżnione przez jego *acumen* i obmyślane pieczołowicie przez *ingenium* modele logiki ramujące strukturę intensjonalności. Musiałby to uczynić, ale tylko wówczas, gdyby poległ w pojedynku, na który wyzwał go Łukasiewicz. Póki co, ma się całkiem dobrze.

Łukasiewicz, ponieważ usiłuje *krytykować* modele logiki Świdzińskiego, musi podwyższać swe oczekiwania wobec tych modeli, choćby przez uwzględnienie oczekiwań, jakie żywi uczestnik wirtualnej rzeczywistości (a Świdziński niestety należy do epoki maszyny do pisania). Bez tego jego krytyka nie będzie możliwa. W ten sposób tworzy sobie możliwość ewentualnej czy częściowo sygnalizowanej krytyki w komentarzu do mojego tekstu i w ostatniej części dyskutowanego tu elaboratu, której faktycznie nie przeprowadza. Usiłuje jedynie podnosić standardy racjonalności pewnego typu, by przelicytować samego Świdzińskiego, korzystając też z powszechnie stosowanego już pomysłu kwestionowania możliwości uzyskania rozłączności logik, co jest często wykorzystywanym chwytem w pedantycznej dekonstrukcji. A czy Świdziński nie pokazał, że logiki pojawiają się i rozwijają się w żywym procesie racjonalizowania ludzkiego doświadczenia przez wprowadzanie w nim schematycznej, produktywnej dyskontynuacji? I choć Łukasiewicz częściowo zaspokaja swój apetyt dociekliwości, stosując pedantyczne kryteria, to i tak przenosi zasadniczą krytykę – jak poprzednim razem – w bliżej niekreśloną przyszłość. Zamiast więc obiecaną rzeczową krytyką, otrzymujemy jedynie sugestię jej ewentualności – jakby uchylanie się od zadania nokautującego ciosu. Dostajemy coś na kształt Derridańskiego pomysłu odwleczenia czy Baudrillardowskiej symulowanej konfrontacji, której

pragnie ambitny zwolennik rozprawy z kontekstualizmem, choć najwidoczniej nie ma tu nam jeszcze nic konkretnego do przedstawienia.

Obawiam się, że Łukasiewicz będzie musiał długo odwlekać tę śmiertelną rozprawę z kontekstualizmem, ponieważ będzie zobligowany – co sam postuluje – do uwzględniania tej doktryny w jej dynamicznym rozwoju. A co przynosi nam ostatnia książka Świdzińskiego, o czym Autor nie wspomina, choć przychylił się do jej przetłumaczenia i wydania? Kolejną trudność dla jego przeciwników: *sztuka to wyrażenie intensjonalne, a nawet okazjonalne*. Nie jest więc tak, że Świdziński – by przyjrzeć się na przykład Łukasiewiczowej próbie krytyki *logiki gry* – czyni swe modele statycznymi, jakoby ignorując fakt, że reguły i zmienne w jego modelu gry mogą okazać się już bezprzedmiotowe, ponieważ od lat, co wykazałem we *wprowadzeniu*, usiłuje on uwzględniać przemiany w pojmowaniu rzeczywistości i postępującą komplikację procesu semiozy, czyli nawet nie gry, tylko *gierki* (czyż to nie Baudrillard posługiwał się określeniem *pustych znaków* i zwracał uwagę na produkcję wolnych *sensów okazjonalnych*?). Niechże zatem Łukasiewicz – zamiast wspominać o pokerze – zechce najpierw przewyżczyć Baudrillarda, dla którego *Rzeczywistość Integralna* to świat, który nie jest w żadnym razie obiektywny i prawdopodobnie ma raczej formę *dziwnego atraktora* (notabene, Świdziński też interesuje się teorią chaosu). Niech wystąpi przeciwko Derridzie, którego książki również stworzyły nowe konteksty uwzględniane przez Świdzińskiego, a nie pastwi się nad trzydziestoletnimi już schematami pojęciowymi jego *logik*.

Uporczywe trzymanie się Łukasiewicza metodologicznego wymogu, że teoria musi być falsyfikowalna, w przeciwnym razie jest mitem, metafizyką czy religią, jest słuszne. Ale nie może być tak, że falsyfikacja ogranicza się do mało produktywnych zarzutów w oparciu o wyśrubowane *ex post* standardy racjonalności, które przecież zgodnie z intencją Świdzińskiego ulegają zmianie. Jest to tak, jakby ktoś miał pretensję, że nasz przemysł samochodowy po wojnie zaczynał od Syrenki. Taki był po prostu punkt wyjścia Świdzińskiego, który był artystą, a nie zawodowym logikiem czy metodologiem. Chciał on jako artysta uwzględniać i racjonalizować nowe konteksty w miarę swoich umiejętności, stając się z konieczności teoretykiem, podczas gdy wielu zawodowych estetyków chętniej rozprawiało wówczas o kryzysie, zamiast go próbować przewyżczać. A efekt był nadzwyczajny.

Łukasiewicz dobrze o tym wie. Ale w komentarzu do mojego *wprowadzenia* sugeruje, że kontekstualizm Świdzińskiego popełnia logiczny błąd *regressus ad infinitum*, ponieważ jest *de facto* relatywizmem absolutyzującym kontekstualne, okazjonalne myślenie, skazując nas tym samym na bycie kontekstualistami aż do akceptacji anomii włącznie, co sam Świdziński zwalczał w doktrynie pierwszego Kosutha. Problem w tym, że Łukasie-

wicz nie może zaprzeczyć, że kontekstualizm pojawił się nie jako prosta afirmacja relatywizmu, lecz jako pewna doktryna ratunkowa – pragmatyczny postulat zakładający relatywizację tylko jako operacyjną strategię (alibi), pozwalającą uporać się z kryzysem znaczenia w sztuce, w czym zawiera się też absolutystyczna intencja. Łukasiewicz doskonale zdaje sobie z tego sprawę, bo wyraźnie o tym pisze. Świdzińskiego nie interesował kryzysogeny, relatywistyczny werbalizm w sztuce, lecz rzeczywistość, realność, egzystencja. Inna sprawa, czy na danym etapie jesteśmy w stanie rzeczywistość tę pojąć. Pojmujemy ją częściowo, z pomocą logiki, a jawi się nam ona jako kompleks kontekstowych doświadczeń, bynajmniej nie arbitralnych (konwencjonalnych), jak chciał Judd w odniesieniu do sztuki, lecz uwarunkowanych przez rzeczywistość (czy raczej *rzeczywistości* – podobnie jak u Chwistka, który ostatecznie pojął *typy rzeczywistości* jako *schematy pojęciowe* czy *modele semantyczne* w eksplikacji Teresy Kostyrko). Nie ma więc żadnej recydywy werbalizmu Judda i pierwszego Kosutha, lecz po prostu próba optymalnego opisu (ramowania) skomplikowanej rzeczywistości – tak, jak mu w danym momencie przedstawia się. A jeśli jawi się nam ona obecnie jako zapośredniczona w postaci nieskończonego kontekstowego, okazjonalnego myślenia, to nie jest to afirmacja relatywizmu dla relatywizmu, lecz próba zgodnego z doświadczeniem opisanego rzeczywistości ludzkiej kultury jako rozwijającej się w pewnych pojęciowych ramach, które musimy na nowo odkrywać, sprawdzać, falsyfikować. Innej możliwości – niż ta racjonalna postawa uporania się z kryzysem – po prostu nie ma.

Już Witkacy – jako ontologiczny dualista – wskazywał na nieskończoność jako ontologiczną pozytywność, której nie trzeba wypierać się w imię logicznych uproszczeń i niepotrzebnego pedantyzmu *bezpłciowych* i *jednoistnych* pojęć. Nie znaczy to, że wobec nieskończoności załamywał ręce. Przeciwnie, usiłował odkryć pojęciowe ramy (strukturę) artykulacji Tajemnicy Istnienia. Jego antagonistą, Chwistek, również twierdził jako *krytyczny racjonalista*, że wprawdzie rzeczywistość nie daje się sformalizować, ale daje się formalizować. Ja sam opisywałem aporię kontekstualizmu, wskazując na problem czy paradoks *kontekstu kontekstualizmu*, czyli na koegzystencję relatywizmu i absolutyzmu w doktrynie Świdzińskiego. Zwracałem uwagę na tę aporię, by ukazać jej uwarunkowania quasi-ontologiczne (zob. pojęcie *wielkości obszaru*, które pewnie i jest *niezrozumiałe* czy nawet quasi-metafizyczne, ale jako *nie-do-pomyślenia* (termin Witkacego) daje się może właśnie *pomyśleć*, właśnie przez wyeksplikowanie jako problem *ciała*, co wyznacza kierunek dalszych poszukiwań). Łukasiewicz zdaje się ignorować te systemowe założenia, ale niezwykle ciekawe i ważne, bo generujące produktywną napięcia kontekstualizmu. Napięcia te, które z logicznego punktu widzenia należałoby uznać za zwykłe sprzeczności, czyli oznaki niespójności dyskwalifikujące teorię, zabezpieczają Świdzińskiego przed zarzutem skrajnego relatywizmu przez uwzględnienie, że kontekstowe myślenie rodzi się, aktualizuje się i jest weryfi-

kowane – ograniczane, przewyciężane – w jakimś skończonym obszarze (uniwersum). Inna sprawa, że – jak do tej pory – w naszej cywilizacji kontekstowe myślenie pozostaje nieprzewyciężone przez jakąś archaiczną czy nową monologiczność, lecz pogłębiane, a nawet modne, aż do utraty przejrzystości kontekstu w postmodernizmie. Dziś mówi się otwarcie, że rzeczywistość, podobnie jak Bóg, jest przedmiotem wiary. Lecz to nie Świdziński pogłębia ten kryzys zdrowego rozsądku (choć i pojęcie kryzysu zostało jakoby zdekonstruowane, mianowicie przez jego zalegalizowanie?). To nie Świdziński podsyca panującą anomię i czyni ją bardziej toksyczną jako turysta. On chce po prostu z nią uporać się, zrozumieć jej warunki, które ją umożliwiają. Taka była logika odkrycia i wypracowana na jej podstawie ekonomia „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, która nadal pozostaje w mocy.

Świdziński, jako dziś zdeklarowany pragmatyk, nie podejmuje się wkroczyć na teren *logiki uzasadnienia* kontekstualizmu jako obowiązującej wszystkich uniwersalnej doktryny, co sugeruje Łukasiewicz w komentarzu do mojego tekstu. Przestrzega nas w nim, byśmy nie stali się wszyscy kontekstualistami. Byłoby to sprzeczne z quasi-liberalną intencją Świdzińskiego, uwzględniającą nawet alternatywę wykluczającą kontekstualizm jako doktrynę dopuszczającą różne alternatywy (jedną z nich mogłaby być doktryna Łukasiewicza, gdyby ją przedstawił). Właśnie wtedy Świdziński jako dogmatyk stałby się statycznym, łatwym celem i łupem dla *krytycznej analizy* Łukasiewicza, który z jednej strony niesłusznie próbuje mu zarzucić recydywę relatywizmu i anomii typu Judda i *pierwszego* Kosutha, a z drugiej sam pada w ramiona irracjonalnej wiary, że *dekonstrukcja* kontekstualizmu Świdzińskiego *musi kiedyś nadejść*. Niby dlaczego to jest konieczne? Czemuż z góry wykluczać możliwość akceptacji doktryny, która dekonstrukcji nie podlega, bo jej po prostu nie wymaga? Czyż nie jest raczej tak, że to francuskie pojęcie *dekonstrukcja* i jej dyskursywna praktyka pogłębia anomię, z którą kontekstualizm chciał i chce sobie poradzić? Im bardziej dekonstrukcja będzie panoszyć się, tym bardziej będziemy pokładali nadzieję w ratunkowym, racjonalistycznym programie Świdzińskiego.

Dlatego rozumiem, skąd – przy takich własnych skłonnościach do pogłębiania anomii – w Łukasiewiczu ten pomysł i pokusa, by nie tylko zredukować modele logiki Świdzińskiego do liczmanów przez służące krytyce sformułowanie wobec nich wygórowanych oczekiwań spowodowanych rozwojem wiedzy wchodzącej w fazę toksycznego, patologicznego pedantyzmu zakorzenionego w starożytnym sceptycyzmie czy reanimowanym nietzscheanizmie (co wydaje mi się nieproduktywnym zajęciem, a nawet truizmem, gdyż kontekstualizm to *explicite* postuluje i sam próbuje ogarnąć te ekscesy profetów parafilozoficznego ekstremizmu). Wyraźnie Łukasiewicz preferuje bliżej nieokreśloną dekonstrukcję (czy nawet *antykonstrukcję*), choć sam domaga się od Świdzińskiego *rozumiałości* terminu „sztuka jako sztuka kontekstualna” (pi-

sałem już przecież, że to był po prostu asteiczny koncept jako odpowiedź na koncept Kosutha – czego jeszcze nam potrzeba?). Łukasiewicz pedantycznie zawyża standardy racjonalności, choć zarazem sam je lekceważy nie mogąc zdecydować się, czy będzie uprawiał analizę typu logiczno-semiotycznego (wedle mody np. filozofii analitycznej), czy wystąpi jako jawny czy kryp-to dekonstrukcjonista, trwoniący znaczenia fundujące doktrynę „sztuki jako sztuki kontekstualnej”? Może myśli, że nas uśpi swą retoryką: *Wierzmy, że nasze deklaracje nie zostaną odczytane jako skrajne, bo ani do takich nie pretendują ani, naszym zdaniem, takie nie są.*

Próbuje więc raz tak, raz inaczej, zamiast pracowicie wzmacniać moc eksplanacyjną kontekstualizmu zgodnie ze słuszną pragmatyczną intencją i operacyjną metodą Świdzińskiego, jak ja to próbuję ostatnio robić w oparciu o tzw. logiki niemonotoniczne. Łukasiewicz widzi szklanę w połowie pustą, sądząc, że uściślanie i mnożenie precyzyjnie zindeksowanych kontekstów produkuje efekt relatywizacji i konwencjonalizacji sensu, podczas gdy można i należy w tej praktyce odkryć efekt odmienny, mianowicie lepsze zrozumienie kontekstu (okoliczności, okazjonalnej konkretyzacji wyrażenia „sztuka”) z nadzieją, że ich zestawianie i porównywanie prowadzi do lepszej orientacji w sztuce niż wówczas, gdybyśmy tej procedury zaniechali i pogodzili się z arbitralnością sztuki. Zdaje się, że Łukasiewicz – mimo deklarowanej życzliwości – żywi pozaracjonalną chęć obalenia całego kontekstualizmu Jana, a nie tylko jego fragmentów? Powodzenia! Ale póki co, *krytyczna analiza* wydaje mi się tylko kolejną – drugą już – obietnicą: *W tym miejscu zakończmy nasze rozważania, podkreślając jednocześnie, że stanowią one dopiero wstęp. Niech powyższy cytat wskaże na kolejny zakres problemowy, którym należy się zająć* - próbuje nas mobilizować.

Mówi się: *Do trzech razy sztuka!*. To druga moja apologia Świdzińskiego w tym piśmie. I nie spodziewałem się, że będzie skierowana do członka naszej kontekstualnej międzynarodówki. Wiadać rodzi się nam frakcja rewizjonistów. I nie są te moje refleksje bynajmniej uwagami jakiegoś zdeklarowanego wyznawcy czy fanatyka kontekstualizmu Świdzińskiego, lecz po prostu jego wieloletniego sympatyka, ale i – gdy trzeba – chłodnego, bezwzględniego obserwatora, a może kiedyś nawet krytyka (!/?). Lecz nic na siłę, ponieważ by dokonać rzeczowej, niesymulowanej krytyki (a nie dekonstrukcyjnej diakrytyki), trzeba mieć – powtarzam za uczciwym pod tym względem akurat Witkacym – gotową własną doktrynę (najlepiej system filozoficzny). W przeciwnym razie krytykę tylko udaje się. Łukasiewicz daje nam faktycznie tylko pogłębioną o wybrany aspekt ciekawą popularyzację doktryny Świdzińskiego, za co mu należy podziękować, wyrażając następnie żal, że zawiódł nasze oczekiwania co do zadeklarowanej na wstępie *krytycznej analizy*.

Kazimierz PIOTROWSKI

POMIĘDZY OBIEKTYWIZMEM A CENZURĄ

(Komentarz do glosy Kazimierza Piotrowskiego)

Nie dziwię się krytycznym komentarzom do mojego tekstu – w pewnym sensie oczekiwałem, że sprawy tak się potoczą. Normalną rzeczą jest to, że jeśli podnosi się krytykę (szczególnie tego, co nie zostało jeszcze poddane krytyce), należy liczyć się z odpowiedzią obrońców krytykowanego stanu rzeczy. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego i gdyby cała sytuacja wyglądała właśnie w ten sposób, nie byłoby o co kruszyć kopii. Problem polega na jakości kontrargumentów przytaczanych wobec moich twierdzeń.

Jeżeli krytyka powinna brać pod uwagę krytyczną na siebie odpowiedź to ci, którzy formułują kontrargumenty, powinni zdawać sobie sprawę, że ich stanowisko podlega takim samym zależnościom, jak osoby, wobec której je kierują. Ta świadomość jest z reguły przyczyną potencjalnego konfliktu – ponieważ otwiera dyskusję i debatę ścierających się ze sobą stanowisk... Nie musi to jednak być wojna totalna – *wojna wszystkich ze wszystkimi* – tak, jak opisał ją Hobbes. Może być to przyczynek do czegoś co, paradoksalnie, doprowadzi do uzgodnienia stanowisk krytyka oraz obrońcy, a także rozwinię w sposób kreatywny opinie oponentów formułowane w punkcie wyjścia. Wszystko zależy od woli znalezienia tego porozumienia. Wiadomo też powszechnie, że tylko pozornie jest to cena niewygórowana.

Figury Krytyka/Oskarżyciela i Obrońcy zostały przeze mnie przywołane nieprzypadkowo. W istocie, mamy w naszym przypadku do czynienia ze spotkaniem się dwóch „sił”, dwóch sposobów traktowania czegoś, co darzy się równie silnym szacunkiem, jak podziwem. Punkt wyjścia – rzeczywisty punkt wyjścia – jest tu więc właściwie ten sam. Mowa oczywiście nie tylko o stosunku do Jana Świdzińskiego jako człowieka, artysty i teoretyka – ale jego intelektualnej propozycji „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, ponieważ tego właśnie dotyczą niektóre z moich badań i analiz zamieszczonych w dwóch pierwszych numerach *Sztuki i Dokumentacji*. To właśnie ma na myśli Kazimierz Piotrowski mówiąc na koniec swej glosy o „świdzińskologii” i naszej do niej przynależności (*nasza kontekstualna międzynarodówka*).

Można także powiedzieć, że przywołane figury symbolizują dwa odwieczne przeciwieństwa: prawdę i fałsz lub życie i śmierć – a więc dwa przeciwieństwa ostateczne; bieguny, pomiędzy którymi, niejako *a priori*, nigdy nie może zaistnieć harmonia, porozumienie i zgoda... A jednak formułowanie tego typu ocen; przywoływanie tego typu porównań i sprowadzanie „istoty rzeczy” do konfliktu tak zarysowanych „postaci” niemal instynktownie i podskórnie budzi mój sprzeciw. Powodem owego sprzeciwu jest pewien styl i sposób prowadzenia sporu, który polega na takim uporządkowaniu świata, aby był on dwubiegunowy i niemożliwy do uzgodnienia. Według takiej kategoryzacji, będąc czegoś krytykiem nie można jednocześnie być tego rzecznikiem. Czymś równie niespotykanym (i podejrzanym) jest wtedy sympatyzowanie z przedmiotem krytyki. Oczywiście jest na tej zasadzie, że jeśli ujawniam niespójność teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” to niejako *ex cathedra* muszę być jej przeciwnikiem (sic!) dążącym do całkowitej jej eksterminacji.

Pamiętam fragment dyskusji poświęconej teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, którą prowadziliśmy (ja, Bogusław Jasiński, Jan Świdziński, Grzegorz Borkowski, Justyna Ryczek oraz Łukasz Guzek) na konferencji zorganizowanej jako część Global Communication Festival (zamieszczonej w tym numerze *Sztuki i Dokumentacji*). Wtedy zarówno Kazimierz, jak i ja zgadzaliśmy się, że jest usprawiedliwione badanie teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” za pomocą narzędzi logicznych (na takiej samej zasadzie jak socjologicznych czy psychologicznych, etc.), ponieważ to właśnie za pomocą tych narzędzi teoria ta została skonstruowana *ergo* jej weryfikacja może nastąpić właśnie za pomocą narzędzi przynależnych danym dziedzinom. Co ciekawe naszym „przeciwnikiem” (choć może „partnerem w dyskusji” byłoby tutaj lepszym określeniem) był wtedy Bogusław Jasiński – ten sam, który w niniejszym numerze *Sztuki i Dokumentacji* przedstawił logiczną analizę i krytykę języka teorii Świdzińskiego. Co równie ciekawe (a może i bardziej nawet, ponieważ Bogusław był wykładawcą logiki – więc nietrudno zrozumieć jego „zwrot”), to właśnie Kazimierz Piotrowski w głosie do mojego tekstu usytuował się w pozycjach, które tak niedawno krytykował u Jasińskiego kiedy mówi: *Taki był po prostu punkt wyjścia Świdzińskiego,*

który był artystą, a nie zawodowym logikiem czy metodologiem. - i dalej - *Łukasiewicz dobrze o tym wie. Ale w komentarzu do mojego wprowadzenia sugeruje, że kontekstualizm Świdzińskiego popełnia logiczny błąd regressus ad infinitum, ponieważ jest de facto relatywizmem*. I to właściwie jest chyba *clue* całej argumentacji i obrony Piotrowskiego – obrony Świdzińskiego przede mną: „Ponieważ Świdziński nie był logikiem, to nie stosują się do jego teorii logiczne argumenty!”. Rozumiem, że Piotrowski posiada jakieś kryteria, dzięki którym jesteśmy w stanie poznać prawdziwego logika od fałszywego. Może na podobnej zasadzie dysponuje on kryteriami dotyczącymi pojęcia sztuki oraz artystów – bo dzięki nim udało by się rozwiązać kilka palących problemów, a my mielibyśmy mniej powodów do sporów i życie byłoby prostsze. Dla mnie jednak jest Świdziński i logikiem, i filozofem, i artystą. Nie widzę tu sprzeczności, a moje standardy nie są wcale - jak sugeruje Piotrowski - wyśrubowane. Traktuję go po prostu poważnie - a to zakłada dokładną i precyzyjną analizę.

Wiele jest zresztą w tym tekście (głosie Piotrowskiego) podobnych ciekawostek i pytań retorycznych, które są w istocie pozbawione odpowiedzi. Jedną z nich jest twierdzenie, jakoby krytyka teorii Świdzińskiego była sensowna i możliwa tylko wtedy, kiedy dysponuje się własną (teorią). Pomijam niepokojące konotacje na poziomie najbardziej ogólnym, które wywołuje tego typu twierdzenie – chodzi mi bardziej o nieznaną mi przyczynę tego typu twierdzenie – chodzi mi bardziej o nieznaną mi przyczynę pracy, której skrótem i odniesieniem ma być mój artykuł, do którego odnosi się Piotrowski (patrz komentarz do przypisów na stronie 21). Zakładam - w dobrej wierze - nieznaną mi przyczynę pracy. W innym przypadku mamy wszyscy do czynienia z próbą sprowadzenia moich analiz do kądzieli uwag notowanych na marginesie książki (rzekomo) zniechęconego personalnie przez czytelnika autora (Ja - Świdziński).

Nie chcę Piotrowskiego odczytywać złośliwie - chociaż wiem, podobnie jak każdy Czytelnik, że za sprawą jego porównań i analogii o to nietrudno – ponieważ wydaje mi się, że jego intencją jest przede wszystkim podtrzymanie dyskusji dotyczącej teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Wydaje mi się jednak, że był on w stanie zrezygnować z niektórych metafor i porównań, które stawiają mnie w dwuznacznym świetle w stosunku do człowieka, któremu zawdzięczam więcej, niż jestem to w stanie wyrazić – i mówię tutaj o Janie Świdzińskim. Oczywiście, biorąc pod uwagę ostatnie kilka lat mojego życia, poświęcone na eksplorowanie, na równi z propagowaniem, unikalnej teorii Świdzińskiego, można powiedzieć – podobnie w przypadku Ł. Guzka, G. Borkowskiego i wszystkich innych łącznie z Piotrowskim, zajmujących się kontekstualizmem, jeśli przyjdzie im go kiedykolwiek skrytykować – że było to jedynie alibi, fałszywa przychylność, pod której powierzchnią krył się jad zazdrości i skrywanych ambicji wobec Świdzińskiego i pozycji jaką wypracował on sobie jako artysta i teoretyk sztuki. Nie jest to jednak argument, ale obelga oraz oskarżenie, które nie posiada pokrycia

na równi z możliwością na niego odpowiedzi. Cóż bowiem odpowiedzieć na zarzut, że *pastwię się nad starcem, który oplótł mnie pułapką swojej teorii? Czy Świdziński formułował swoją teorię ironicznie, po to tylko, aby zrobić sobie żart z tych, którzy sprawy teoretyczne traktują poważnie? A może chodzi o to, że to ja zrobiłem sobie żart ze Świdzińskiego, traktując jego teorię tak poważnie, że zacząłem badać ją zbyt gruntownie? A może Piotrowskiemu chodzi po prostu o to, że jestem zbyt młody, aby mieć prawo do krytyki „starca” (sic!)? Nie umiem inaczej wytłumaczyć, dlaczego Piotrowski tak mocno podkreśla wiek Świdzińskiego. Mały wszelako ma to związek z samą teorią, a starając się ujawnić przed Czytelnikiem moje rzekome kompleksy nie oznacza to jeszcze, że je rzeczywiście posiadam.*

Zwróćmy uwagę, że zdanie *Wszak ta doktryna wydaje się dla Łukasiewicza niezrozumiała. jest zręczną manipulacją, ponieważ ja terminu „zrozumienie” używam w sensie spójności logicznej systemu twierdzeń, który składa się na teorię Świdzińskiego!* Dalej - jak można głosić twierdzenia typu: *Zdaje się, że Łukasiewicz – mimo deklarowanej życzliwości – żywi pozaracjonalną chęć obalenia całego kontekstualizmu Jana, a nie tylko jego fragmentów?* To przecież stawianie sprawy zupełnie odwrotnie - interesuje mnie bowiem krytyka, a nie krytykantwo. Dotyczy więc ona wszelkich niespójności, a nie tylko fragmentów niespójności. Czy na liście teorii i doktryn Piotrowskiego, których krytykowanie jest zabronione znajduje się również teoria Świdzińskiego?

Odniosę się również do sugestii, jakoby twierdził i porównywał Świdzińskiego do Saddama Husajna, celowo wprowadzającego w błąd własne wojska, aby przegrać wojnę. (...) *Wojny, której nie było, ponieważ wedle Autora komentowanego tekstu Świdziński sam jakoby sugeruje, by inni – gdy przyjdzie pora – sami obalili jego doktrynę, bo to zgodne jest z jej intencją. Cóż za straszliwa, demoniczna perwersja kontekstualizmu, którą nam tu odkrywa Łukasiewicz!/? Przypomina to przewrotność Saddama Husajna, który jakoby pozwolił Amerykanom wybić swoje doborowe oddziały podczas Pustynnej Burzy, by umocnić własną pozycję, co odkrył pomysłowy Baudrillard. Faktem jednak jest, że w końcu dyktatora obalono, zadając kłam tej teorii wszechobecnej symulacji. I na to chyba liczy Łukasiewicz?* Wydaje się, że tego rodzaju opis świadczy może o tym jedynie, że się samemu siedzi w obłożonym mieście i na widok wybuchu bomb klaszcze mówiąc, że to tylko fajerwerki. Inna zupełnie sprawa to fakt, że wystarczy porozmawiać z samym Świdzińskim, aby wiedzieć, że owa „strasliwa i demoniczna” wersja kontekstualizmu stworzona została przez nikogo innego niż równie „demonicznego i strasliwego” Świdzińskiego. Czy tego Piotrowski nie jest już w stanie zauważyć? Ale żarty na bok. To, co Piotrowski nazywa „demonicznością” jest przecież jakże oczywistą i logiczną konsekwencją przyjętego i postulowanego przez Świdzińskiego pragmatyzmu. Nie jest to także żadna asekuracja – ale realne zdawanie sobie sprawy

z faktycznego stanu rzeczy. Twierdząc, że teoria Świdzińskiego jest nieobalalna (przynajmniej aktualnie) – dokonuje Piotrowski odkrycia niezmiernie wagi: oto bowiem udało nam się znaleźć teorię uniwersalną, tak pożądaną przez tysiąclecia! Przykro mi, że muszę Piotrowskiego rozczarować, ale teoria Świdzińskiego nie może nawet do takiej pretendować. Nie tylko ze względów logicznych. Szerzej o tym w mojej pracy.

Nie potrzebuję i w pewnym sensie nie chcę zgadzać się we wszystkim z Kazimierzem Piotrowskim, ponieważ nie to jest warunkiem szcunku, którym go darzę i podziwu dla jego osoby. Nie widzę jednak powodu, dla którego miałbym celowo radykalizować swoje poglądy względem Świdzińskiego po to tylko, aby spełnić postulat „wojny totalnej” głoszony przez Piotrowskiego. Jeżeli ktokolwiek stara się doprowadzić do tego stanu rzeczy, to jest to Piotrowski (zwróćmy uwagę na garść określeń retorycznych mających służyć temu celowi: *ponieważ usiłuje „krytykować”, próbuje nieśmiało wysuwać takie zarzuty, Ale na razie – jaka szkoda – musi zadowolić się „wojną udawaną”, czyli podchodami i zaczepkami, Może myśli, że nas uśpi swą retoryką, Gdyby jednak chciał on zrealizować swój program „krytycznej analizy” w postaci wojny totalnej, uwiérczonej „ostatecznym rozwiązaniem” problemu kontekstualizmu* - zwróćmy uwagę **jakie określenie** jest tu oznaczone kursywą - trudno to chyba nawet nazwać czarnym humorem!)

I choć Łukasiewicz częściowo zaspokaja swój apetyt dociekliwości, stosując pedantyczne kryteria, to i tak przenosi zasadniczą krytykę – jak poprzednim razem – w bliżej niekreśloną przyszłość. Zamiast więc obiecanej rzeczowej krytyki, otrzymujemy jedynie sugestię jej ewentualności – jakby uchylanie się od zadania nokautującego ciosu. I znów, Piotrowski nie zauważa, że ów nokautujący cios wobec swojej teorii zadał sam Świdziński (a ja jedynie zwróciłem na niego uwagę w swojej pracy dyplomowej – a więc jeśli cokolwiek przenoszę to Czytelnika nie w przyszłość, ale przeszłość – dokładnie do 2006 roku, czyli daty jej powstania). Właściwie nie jest nawet tak, że Piotrowski nie zauważa tego momentu, ale traktuje go jako dobry omen; jako argument, dzięki któremu teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” wymyka się z moich krwiożerczych objęć i niecznych intencji, ponieważ stwierdza z wyraźnym zadowoleniem [Świdziński wprowadza] Kolejną trudność dla jego przeciwników: sztuka to wyrażenie intensjonalne, a nawet okazjonalne. Nie jest więc tak, że Świdziński – by przyjrzeć się na przykład Łukasiewiczowej próbie krytyki logiki gry – czyni swe modele statycznymi [...] Niechże zatem Łukasiewicz – zamiast wspominać o pokerze – zechce najpierw przezwyciężyć Baudrillarda [...] Niech wystąpi przeciwko Derridzie, którego książki również stworzyły nowe konteksty uwzględniane przez Świdzińskiego, a nie pastwi się nad trzydziestoletnimi już schematami pojęciowymi jego logik. Piotrowski nie zauważa jednak, że intensjonalność pojawia się u Świdzińskiego dużo wcześniej – i nie dlatego, że dobrze tłumaczy świat i jest

fortelem świadczącym o żywotności teorii, ale dlatego, że jest wymagana z punktu widzenia logiki wyводу przyjętej przez Świdzińskiego (odrzucił pojęcie „sztuki” jako wyrażenia ekstensjonalnego, więc z alternatywy ekstensjonalne-intensjonalne został jeden człon). Jest to logiczna konsekwencja – konsekwencja błędna, ponieważ oparta o błędne przesłanki (że istnieje podział na intensjonalność i ekstensjonalność). Dlaczego oparta na błędnych przesłankach? Ponieważ jeśli – tak jak Świdziński – powołuje się na Quine'a i późnego Wittgensteina – którzy poddawali w wątpliwość podział na intensjonalność i ekstensjonalność, a jednocześnie uzasadnia się wybór intensjonalności pracami powyższych autorów – to dokonuje się nadużycia, na które zwracam uwagę za pomocą swoich analiz. Proponuje Piotrowskiemu zajęcie się tą kwestią na poważnie, bo ta informacja będzie dla niego z pewnością o niebo cenniejsza niż moje próby referowania i upowszechniania poglądów Świdzińskiego na modele logiczne. Interesująco przedstawia się także w kontekście badań Piotrowskiego nad Tarskim (a miejmy w pamięci, że Quine w oryginalny sposób rozwinął koncepcje Tarskiego).

Jeśli natomiast chodzi o propozycję walki z Derridą i Baudrillardem – to na podobnej zasadzie proponuje Piotrowskiemu zmierzyć się z Quine'm, Kripke'm, Strawson'em, Wittgenstein'em czy kimkolwiek innym, na kogo powołuje się Świdziński. Jeśli bowiem Piotrowski zarzuca mi ucieczkę z ostatecznymi rezultatami krytycznej analizy w bliżej niesprecyzowaną przyszłość – to jak nazwać tego typu postulat?

Solidaryzuję i zawsze solidaryzowałem się zarówno ze Świdzińskim jako człowiekiem oraz jednym z moich autorytetów, jak również z jego teorią sztuki. Nie przeszkadza mi to jednak rewidować jej w przypadku, kiedy zawiera ona błędy i nieścisłości. Nigdy jednak Jan Świdziński nie miał o to do mnie pretensji – wprost przeciwnie – zachęcał mnie w moich wysiłkach, czym raz jeszcze potwierdzał swoją klasę oraz wielkość. Piotrowski skupił się w swoim komentarzu nad obroną Świdzińskiego, którego najwyraźniej sam traktuje jako starca niezdolnego do własnej reakcji. Nie wiem, czy jest to potrzebne i czy jest to w porządku. Moja krytyka – chociaż pokazuje niezgodność teorii Świdzińskiego ze standardami logicznymi – nie deprecjonuje innych wartości, jakie z niej płyną. Przykro mi, że tego Piotrowski już nie dostrzega.

Mam nadzieję, że ten krótki głos sprzeciwu zakończy ten fragment debaty – debaty, na którą, w moim przekonaniu, nadszedł już najwyższy czas – który polega na użyciu argumentów „pozaracjonalnych”. Mam również nadzieję, że Kazimierz Piotrowski moimi słowami – czasami szczerymi do bólu, przyznając – nie poczuje się obrażony, ponieważ taki stan rzeczy niezgodzałby się z jakimkolwiek moimi intencjami. Niech potraktuje je jako zaproszenie do debaty wyrażone przez uporczywego nonkonformistę!

Bartosz ŁUKASIEWICZ



ĆZĘŚĆ 02
ŻYWE
ARCHIWUM

PART 02
LIVING
ARCHIVE

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

Tomasz SIKORSKI

Pracownia Dziekanka 1976-1987

Historia

Słowo wstępne

Kalendarium wydarzeń

Wybrane teksty artystów

Reprodukcja pracy 5,5 x 5,5 cm



PRACOWNIA DZIEKANKA

W roku 1976 w Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych SZSP Dziekanka, którego kierownikiem do roku 1979 był Wojciech Krukowski, działalność artystyczną i organizacyjną rozpoczęła grupa złożona z trójki studentów warszawskiej ASP. Grupę tę, która przyjęła nazwę Pracownia Dziekanka, tworzyli Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch i Łukasz Szajna. W roku 1979, po odejściu Krukowskiego, kierowanie Centrum przejęli Jerzy Onuch i Tomasz Sikorski, wówczas jeszcze student piątego roku ASP, który w latach 1976-78 prowadził neoawangardową galerię w klubie studenckim Mospan, a w roku 1979 (wraz z Tomaszem Konartem) - galerię bez siedziby, P.O.Box 17.

W roku 1980 grupa artystów związanych z Dziekanką: Janusz Bałdyga, Janusz Banach, Jacek Kryszkowski, Jerzy Onuch, Zygmunt Piotrowski - Ukiyo, Tomasz Sikorski i Łukasz Szajna (wszyscy po ASP), opracowała nowy program działania, określając się jako Pracownia. Zamknął się wtedy okres działalności klubu studenckiego trzech warszawskich uczelni artystycznych (Akademii Muzycznej, Akademii Sztuk Pięknych i Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej), działającego pod egidą Socjalistycznego Związku Studentów Polskich i pod szumnym szyldem Centrum.

W roku 1981, Pracownia Dziekanka - jako doświadczona już i doceniana interdyscyplinarna placówka artystyczna i edukacyjna, laboratorium twórcze i galeria prezentująca nową sztukę, miejsce eksperymentów i prezentacji intermedialnych, koncertów, wykładów i warsztatów - decyzją rektora prof. Lecha Tomaszewskiego i dzięki nieocenionej pomocy ze strony prof. Ryszarda Winiarskiego, weszła w strukturę warszawskiej ASP.

Rozpoczął się wtedy najlepszy okres Pracowni Dziekanka, przewany wkrótce na rok (od grudnia 1981 do grudnia 1982) przez stan wojenny i trwający potem do zakończenia jej działalności, które nastąpiło wraz z odejściem Sikorskiego w połowie roku 1987 (Onuch pod koniec 1986 udał się na emigrację). W latach 1981-87 przeprowadzono w Pracowni wiele pionierskich

działań intermedialnych i eksperymentów twórczych, prezentowano zjawiska z obszaru nowej sztuki, zwłaszcza progresywnej, artystycznie i politycznie niezależnej. Wydarzenia w Pracowni, choć otwarte dla publiczności, były anonsovane tylko za pomocą informacji rozsyłanych pocztą, drogą telefoniczną i za pomocą kilku plakatów wywieszanych w stałych miejscach. Dzięki swej elitarności i niewielkiej skali oddziaływania, nieobecności w mediach oraz dzięki temu, że Pracownia nie istniała w oficjalnym systemie instytucji państwowych, jej działalność nie była poddawana sterowaniu ani kontroli cenzury.

W Dziekance gościli wybitni (w tamtych czasach określenie *wybitny* znaczyło często *wywrotowy*) twórcy i teoretycy krajowi: Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Andrzej Biezan, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Andrzej Dłużniewski, Andrzej Dudek-Dürer, Grzegorz Dziamski, Krzysztof Knittel, Marek Konieczny, Zygmunt Krauze, Marcin Krzyżanowski, Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, Paweł Kwiek, Mieczysław Litwiński, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Mitan, Jerzy Olek, Andrzej Partum, Ewa Partum, Zygmunt Piotrowski, Józef Robakowski, Mikołaj Smoczyński, Tadeusz Sudnik, Paweł Szymański, Jan Świdziński, Waldemar Umiastowski, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko, Andrzej Wierciński, Ryszard Winiarski, Jan S. Wojciechowski, Krzysztof Zarębski i inni, oraz twórcy zagraniczni: Shirley Cameron, Johan Cornelissen, Robin Crozier, Tomislav Gotovac, Dick Higgins, Taka Jimura, Servie Janssen, Tom Johnson, Wolf Kahlen, Alastair MacLennan, Roland Miller, Kees Mol, Stephen Montague, Phil Niblock, Reindeer Werk (Dirk Larsen & Tom Puckey), Anne Seagrave, Rudolf Sikora, Petr Štembera, Iain Robertson i inni. W Pracowni Dziekanka debiutowała *Gruppa* (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak) i *Neue Bieremiennost* (Miroslaw Bałka, Miroslaw Filonik i Marek Kijewski) oraz inni ówczesni studenci i dyplomanci ASP, m.in. Sławomir Marzec i Leon Tarasewicz.

W roku 1990 ASP wydała książkę *Pracownia Dziekanka 1976 - 1987*, opracowaną i opatrzoną słowem wstępnym przez To-

masza Sikorskiego [patrz poniżej], w której zamieszczono tekst Joanny Paszkiewicz-Jägers *Pracownia Dziekanka*, poniższe kalendarium oraz część katalogową zawierającą wybrane prace i zdarzenia artystyczne prezentowane w Dziekance. W części katalogowej dokumentom fotograficznym dzieł towarzyszą komentarze, opisy bądź inne teksty własne autorów.

Tradycję Pracowni Dziekanka kontynuowała w tym samym miejscu i pod tą samą egidą, Galeria Dziekanka, prowadzona w pierwszym okresie przez Joannę Kiliszek i Andrzeja Rosołka, a w późniejszym przez Krzysztofa Wretowskiego. Dziś, w miejscu niegdysiejszego klubu studenckiego, Centrum, późniejszej Pracowni i Galerii, jest oddział jakiegoś banku.

**Słowo wstępne Tomasza Sikorskiego do książki
pt. *Pracowania Dziekanka 1976 - 1987***

Wydawnictwo to jest zbiorem prac wizualnych, powstałych bądź prezentowanych w Pracowni Dziekanka w czasie jej jedenastoletniej działalności.

Lata te to okres głębokiej przemiany, jaka dokonywała się w sztuce i w myśleniu o niej. W niniejszym opracowaniu znalazło się kilka przykładów charakterystycznych postaw i prac twórców awangardy okresu **post-konceptualnego**, obejmujące doświadczenia strukturalizmu, medializmu i technicyzmu, eksperymentów cybernetycznych, psychologicznych i socjologicznych w sztuce.

Znaczną część prezentowanych prac zajmuje **performance**, obszar sztuki bezpośredniej, ogniskującej i obnażającej obecność człowieka w świecie i jego kondycję. Ten rodzaj działania, odwołujący się do różnych transkulturowych tradycji (artystycznych, filozoficznych, szamanistycznych, rytuałów, archetypów i znaczeń uniwersalnych), jest swojego rodzaju spoiwem różnorodnych tendencji i całej gamy indywidualnych postaw twórczych w sztuce przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Ogólnie można powiedzieć, że lata siedemdziesiąte to okres nasilenia racjonalizmu, eksperymentów językowych i poszukiwań w sztuce. Lata osiemdziesiąte - to odwrotność tej sytuacji: wielka erupcja **działań przed-myślowych**, wywodzących się z podświadomości lub kierowanych wyższą intuicją, gdzie sensy i znaczenia nie są projektowane *a priori*, lecz ujawniają się w trakcie pracy twórczej albo odnajdywane są w dziele *ex post*. W takim spontanicznym i swobodnym działaniu twórczym, bez prekoncepcji i bez usilnej kontroli rozumowej, otwiera się możliwość przenikania form zapomnianych, ignorowanych, ulotnych, czasem proroczych. Tego rodzaju działania reprezentowane są w niniejszym zbiorze przede wszystkim pracami nowej generacji malarzy.

Kategoria czwarta - obok prac okresu intelektualnego, performance i działań przed- myślowych - to prace nie mieszczące się w omówionych tu trzech obszarach. Są to w większości dzieła **bezczasowe**, sytuujące się poza kontekstem aktualności, przekraczające miejsce, czas powstania i osobę ich twórcy, dzieła, których przyczyny i skutki są często natury pozaartystycznej. Czytelnikowi pozostawiam przyjemność wyszukania na kartach tej książki przykładów takich realizacji.

Wydawnictwo niniejsze pełni podwójną rolę: po pierwsze - podsumowuje i dokumentuje działalność Pracowni Dziekanka, po drugie - jest swojego rodzaju almanachem wielości form w sztuce nowoczesnej ostatniego dziesięciolecia.

W takiej sytuacji, najbardziej słuszną wydała mi się koncepcja „stron autorskich”, przy minimum materiałów tekstowych, opracowań i innych interpretacji. Na stronach autorskich prace poszczególnych artystów prezentowane są za pośrednictwem dokumentacji fotograficznej zdarzeń bądź bezpośredniej reprodukcji dzieł. Wszystkie opatrzone są komentarzem, opisem lub inną formą wypowiedzi słownej autorów, co okazało się konieczne lub pomocne w uzyskaniu optymalnego „przełożenia” istoty pracy na język książki. Wszędzie tam, gdzie to było możli-

we, zestawienia strony wizualnej z tekstem były albo w całości opracowane, albo zaaprobowane przez poszczególnych autorów, stając się swojego rodzaju nowymi jakościami, nowymi pracami autorskimi.

Ze względu na wymogi języka książki, nie znalazły się w niniejszym opracowaniu inne znaczące prace, działania i zdarzenia artystyczne, jakie miały miejsce w Pracowni, a które z różnych przyczyn nie pozostawiły po sobie wystarczająco nośnego zapisu wizualnego, lub które programowo takiego zapisu nie wytwarzały, bądź wytworzyć nie mogły.

Przy dokonywaniu wyboru prac kierowałem się przede wszystkim wartością wizualną ich reprodukcji. Moją intencją było stworzenie zbioru dzieł sztuki różnych dyscyplin, opracowanych w taki sposób, by możliwy był ich odbiór na stronach książki; drugą przesłanką jaką się kierowałem, było ukazanie przemian, różnorodności i polifonii zjawisk artystycznych w latach 1976 - 1987.

Jeśli oba te cele, choćby częściowo tylko, zostały osiągnięte, to wydawnictwo to spełnia swą kolejną rolę jako forma przeniesienia *ad futurum rei memoriam* i propagowania idei „pracowni” jako:

- otwartego miejsca nieskrępowanej aktywności twórczej, artystycznej, edukacyjnej i poznawczej
- miejsca działań interdyscyplinarnych, w którym spotykają się i uzupełniają różne tradycje, umiejętności i prądy artystyczne, filozoficzne, naukowe i duchowe
- niesformalizowanego i niezależnego ośrodka budującego własną kulturę i własną tradycję
- miejsca żywej i bezpośredniej konfrontacji twórczej, umożliwiającej wymianę myśli, inspirację, współpracę i nowe działania prowadzące do samorealizacji, przemiany i rozwoju w procesie ciągłego rozpoznawania i transcendowania „tego, co jest”.

Serdecznie dziękuję wszystkim tym, którzy przyczynili się do powstania niniejszego wydawnictwa; wszystkim tym, których serca i umysły, pośrednio lub bezpośrednio, zrodziły, tworzyły i kształtowały na przestrzeni lat działalność Pracowni Dziekanka; wszystkim tym, których dzieła powstały lub prezentowane były w Pracowni; autorom zamieszczonych tutaj prac, za ich udostępnienie i współpracę; autorom zdjęć; osobom, które przygotowały całość wydawnictwa do druku, sponsorom, drukarzom i wydawcy.

Specjalne podziękowanie dla Joanny Kiliszek, Zygmunta Piotrowskiego, Ryszarda Winiarskiego i Jerzego Onucha, za ich inspirację, sugestie i pomoc w realizacji niniejszej książki.

Tomasz SIKORSKI, 09.1987

Kalendarium wystaw Pracowni Dziekanka

| | |
|------------------------|---|
| 23.X.1976 | Zdzisław Sosnowski, <i>Goalkeeper</i> , pokaz multimedialny, |
| 28.X.1976 | Juliao Sarmiento, Fernando Calhau, Ernesto de Sousa (P): wystawa, pokaz filmów i przeźroczy, |
| 5.XI.1976 | Antosz and Andzia, <i>Photelart</i> , wystawa, pokaz filmów, |
| 26.XI.1976 | Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch, Łukasz Szajna, Komentarz, multimedia performance¹ |
| 4.XII.1976 | Wolf Kahlen (D), <i>Noli me videre</i> , video performance, |
| <hr/> | |
| 7.I.1977 | Lech Mrozek, <i>Mój punkt widzenia nie jest Twoim punktem widzenia</i> , pokaz filmów; Galeria Sztuki Najnowszej (Wrocław), pokaz dokumentacji, |
| 21.I.-4.II.1977 | Władysław Grochowski, <i>Monidło</i> , pokaz <i>Ulica Tuwima 40</i> , wystawa, |
| 28.I.1977 | Jan S. Wojciechowski: <i>Od sztuki do niesztuki i z powrotem</i> , wystąpienie autorskie, |
| 9.III.1977 | Zygmunt Piotrowski-Ukiyo, <i>Świadomość artystyczna - Świadomość społeczna</i> , wystąpienie autorskie, |
| 15.III.1977 | <i>Wypowiedź</i> , projekt filmowy; pokaz filmów zrealizowanych przez studentów ASP, |
| 27.IV.1977 | Piotr Olszański: <i>W Jazzie i Foto-Arcie</i> , wystawa/wystąpienie autorskie, |
| 24.V.1977 | Ryszard Tabaka, Ireneusz Kulik, wystawa/pokaz filmów, |
| 28.V.1977 | Nuša Dragan, Srečo Dragan (YU), wystawa/video performance/pokaz filmów, |
| 10.XI.1977 | Mac Adams (USA), Alessandro (B), Giorgio Ciam (I), wystawa prac / Roger Cutforth (USA), pokaz filmów / Piotr Olszański, słowo wstępne, |
| 2.XII.1977 | Ryszard Winiarski, <i>Przypadek</i> , warsztat, |
| 3-5.XII.1977 | Krzysztof Knittel, warsztat, |
| 6.XII.1977 | Zbigniew Dłubak, warsztat/seminarium, |
| 7-9.XII.1977 | Zbigniew Warpechowski, <i>Filozofia i sztuka</i> , warsztat, |
| 10.XII.1977 | Paweł Kwiek, <i>Akcja „Zespół”</i> , projekt grupowy, |
| 11.XII.1977 | Wojciech Bruszewski, <i>Transmisja technologiczno-humanistyczna</i> , warsztat / realizacja pracy, |
| 12.XII.1977 | Bogdan Mazurek: <i>Współczesna muzyka awangardowa</i> , warsztat, |
| 16-18.XII.1977 | Zygmunt Piotrowski, <i>Duchamp-Kosuth-Hijikata-Grotowski</i> , wystąpienie autorskie/wystawa, |
| 19.XII.1977 | Janusz Haka, pokaz prac, |
| 28-30.XII.1977 | Jan Berdyszak, warsztat, |
| <hr/> | |
| 11.IV.1978 | Jan Berdyszak, warsztat, |
| 15-18.IV.1978 | Shirley Cameron, Roland Miller (GB), <i>Landscape and Living Place</i> , performance, |
| 19.IV.1978 | Andrzej Partum, <i>Twoje charłactwo jest atutem postępu</i> , warsztat/wystąpienie autorskie, |
| 21-22.IV.1978 | Dobrosław Bagiński, <i>...po sztuce</i> , warsztat / wystąpienie autorskie, |
| 29.IV.1978 | Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, performance, |
| 10.V.1978 | Andrzej Partum, Galeria PRO/LA, <i>Biuro Poezji 1971-1978</i> , wystawa dokumentacji, |
| 6.VI.1978 | Robin Crozier (GB), wystawa/spotkanie, |
| 16.VI.1978 | Paul Woodrow, Brian Dyson (CDN), wystawa/spotkanie, |
| 20.VI.1978 | <i>Koniec sezonu</i> : Janusz Bałdyga / Jerzy Onuch / Łukasz Szajna, Krzysztof Klępka, Tomasz Sikorski, prezentacje autorskie, |

- 10.X.1978** Action Space (GB), performance,
- 21.XI.1978** Tomislav Gotovac (YU), pokaz filmów/wystawa/dokumentacja/spotkanie,
- 22.XI.1978** Nesa Paripovič, Zoran Popovic (YU), pokaz filmów/spotkanie,
- 24.XI.1978** Charlie Ahearn (USA), pokaz filmów/spotkanie,
-
- 26-28.I.1979** Paweł Kwiek, *Akcja „Zespół”*, projekt grupowy/ogólnopolskie spotkanie artystyczno-dyskusyjne twórców młodego pokolenia,
- 5-6.III.1979** *Dokumentacja i autodokumentacja w sztuce*, Peter van Beveren (Art Information Centre, Amsterdam), Andrzej Jórczak (Mała Galeria PSP-ZPAF, Warszawa), Zofia Kulik & Przemysław Kwiek (Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, Warszawa), Jerzy Olek (Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław), Jerzy Onuch (Pracownia Dziekanka, Warszawa), Andrzej Partum (Biuro Poezji, Warszawa), Andrzej Paruzel (PWSFTViT, Łódź), Józef Robakowski (Exchange Gallery, Łódź), Tomasz Sikorski (Galeria P.O. Box 17, Pracownia Dziekanka, Warszawa), sesja teoretyczno-artystyczna zorganizowana przez Galerię P.O.Box 17,
- 13.III.1979** Grupa Alla (Nicole Grosperre, Roman Woźniak), performance,
- 15.VI.1979** Zbigniew Warpechowski, *1/2*, performance,
- 21.VI.1979** Antoni Romaszewski, Simon Thorne (GB), performance multimedialny,
- 11.X.1979** Krzysztof Zarębski, Stephen Montague (GB), performance,
- 29.X.1979** Jacek Kryszkowski, *Scenariusz*, prezentacja autorska,
- 30.X.1979** Jacek Kryszkowski, *Ćwiczenia*, projekt grupowy,
- 16-21.XI.1979** *Fotografia - Stan aktualny (15 Autorów)*: Janusz Bałdyga, Jacek Józwiak, Janusz Kołodrubiec, Tomasz Konart, Paweł Kwiek, Jerzy Onuch, Jacek Malicki, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Paruzel, Józef Robakowski, Tomasz Sikorski, Łukasz Szajna, Janusz Szczerek, Ryszard Waśko, Piotr Wejchert; sesja teoretyczno-artystyczna, org.: Galeria P.O.Box 17, 16-17.XI.1979; wystawa,
- 7-8.XII.1979** *Nowa sztuka Czechosłowacji*: Jaroslav Andel, Bobert Cyprich, Vladimir Havrilla, Mojmir Pukl, Rodolf Sikora, Petr Štembera (CS), wystawa, pokazy, performances, wystąpienia, spotkania,
-
- 11-12.I.1980** Jacek Kryszkowski, prezentacje autorskie,
- 16.I.1980** Action Space (GB), *Nasty People Story*, performance,
- 24-25.I.1980** *Prezentacje lubelskiego środowiska artystycznego*; Andrzej Mroczek: prezentacja Galerii Labirynt, 24.I.1980; Zbigniew Korzeb: działalność wydawnicza Galerii Arcus, 24.I.1980; Dobrosław Bagiński, Zbigniew Korzeb, Krystyna Kutyna, Leszek Podczaski: prezentacje autorskie /wystąpienia, 25.I.1980
- 1.II.1980** David Critchley (GB), *London Video Arts*, pokaz taśm video,
- 4.II.1980** Roland Miller (GB), *Landscape*, performance,
- 6.II.1980** Zygmunt Piotrowski-Ukiyo, *Sztuka poza ideologią*, wystąpienie autorskie,
- 17-18.III.1980** Janusz Banach, Jacek Kryszkowski: wystawa/wystąpienie autorskie,
- 11.IV.1980** **Reindeer Werk (Dirk Larsen & Tom Puckey) (GB), *Mechanics... Performance, performance,***

| | |
|-----------------------|--|
| 12.IV.1980 | Reindeer Werk (GB), <i>Mechanics... Predictions</i>, warsztat, |
| 18-19.IV.1980 | Guy Shervin, John Smith (GB), pokaz filmów z lat 1975-79/spotkanie, |
| 25.IV.1980 | <i>Człowiek wśród ludzi</i> , Centrum Sztuki Współczesnej, Wrocław: Witold Liszkowski, Lech Mrozek, Grzegorz Dziamski, Bogusław Jasiński, wystawa/wystąpienia autorskie, |
| 23.V.1980 | Kate Constable & Graham Constable (GB), <i>Magnus metaphysicus</i> , performance, |
| 24.V.1980 | Missing Associates (Lily Eng, Peter Dudar) (GB), new dance performance, |
| 26.V.1980 | Johan Cornelissen, <i>Cres Publishers Amsterdam</i> , wystawa książek artystycznych/spotkanie, |
| 6.VI.1980 | Johan Cornelissen, <i>Five Polish Cities</i>, instalacja, |
| 20.X.1980 | Action Space (GB), warsztat, |
| 17.XII.1980 | Josine van Droffelaar (NL), <i>Stichting De Appel, Amsterdam</i> , omówienie działalności; <i>Współczesna sztuka Holandii</i> , wykład i pokaz taśm z videoteki <i>De Appel</i> , |
| 8-9.XII.1980 | Zygmunt Krauze, <i>Unizm w muzyce</i> , warsztat, |
| 10.XII.1980 | Jan Berdyszak, <i>O potrzebie indywidualnego czynienia</i> , wykład/performance/warsztat, |
| 11-12.XII.1980 | Andrzej Wierciński, <i>Człowiek jako podmiot kultury: Pojęcie symbolu i symbolizacji; Komplex symboliczny zająca-księżycy i eliksiru nieśmiertelności</i> , wykłady; <i>Sztuka współczesna</i> , dyskusja, |
| 16-17.XII.1980 | Włodzimierz Pawluczuk, <i>Światopogląd a sposób bycia; Koncepcje pojęcia czasu</i> , wykłady, |
| 18-19.XII.1980 | Jan Świdziński, <i>Sztuka jako kształcenie alternatywne</i> , wykład/dyskusja/warsztat, |
| <hr/> | |
| 7.I.1981 | The Fibre Performance Arts Ensemble (Mel Someroski, Connie May, Tony Kastellick, Paul Ludick, Sue Shramo) (USA), <i>Thirty Days Pass September; Zero as a Value; Piece with Oatmeal; Stupid Woman Resembles Nothing But a Shapeless Bundle</i> , performances, |
| 22-23.I.1981 | Wojciech Krukowski, <i>Dwa ćwiczenia z kinematyki</i> , warsztat, |
| 27.I.1981 | Tomasz Sikorski, <i>12 godzin przerwy</i> , instalacje, pokazy filmowe, environments, sytuacje, performance, |
| 28.I.1981 | Jacek Kryszkowski, environment/działanie z publicznością, |
| 29.I.1981 | Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch, Łukasz Szajna, multimedia performance, |
| 30.I.1981 | Janusz Banach, prezentacja autorska, |
| 30-31.I.1981 | Tomasz Sikorski, <i>Poza tym, poza sobą</i> , całodobowy projekt grupowy, |
| 31.I.1981 | Zygmunt Piotrowski-Ukiyo, <i>Sztuka w procesie rewolucji</i> , wystąpienie autorskie, |
| 17.II.1981 | Andrzej Dłużniewski: wykład/warsztat, |
| 23-25.II.1981 | Leszek Przyjemski, <i>Trzy dni opowieści z Monako</i> , wystawa, pokaz, pobyt, |
| 28.II.1981 | Grupa ZOO (Ihor Ciszkiwicz (USA), Nicole Grosperre (F), Daniel Wnuk i in.), performance/koncert, |
| 2-6.III.1981 | Zbigniew Warpechowski, <i>Performance Art - Za i Przeciw</i>, wykład, 02.III.1981; <i>Performance</i>, warsztat, 03-05.II.1981; <i>Rąsia</i>, performance, 06.III.1981, |
| I.1981/IV.1981 | Bogusław Jasiński, <i>Ku nowej estetyce Awangardy</i> , cykl wykładów, 10, 17, 24, 31.I.1981, 07.IV.1981, |
| 15-16.IV.1981 | Tom Klinkowstein (USA), <i>Telecommunication Art</i> , prezentacja prac, 15.IV.1981; warsztat, 16.IV.1981, |
| 12-13.V.1981 | Andrzej Kostołowski, <i>Motywacje, Motywacje...</i> , cykl wykładów, |

- 18-26.V.1981** Franklin Aalders (NL), wystawa/pokaz prac, 18.V.1981, *Openings*, warsztat/działanie grupowe, 19.V.1981, *In the Line*, performance uliczny, 26.V.1981
- 1.VI.1981** Daniel White (USA), Piotr Rypson, *Iron Curtain / Żelazna kurtyna*, performance,
- 8.VI.1981** Mel Someroski & Company (Anna, Andrzej, Joanna Ciba, Grzegorz Piątkowski, Katarzyna, Marysia Lewandowska, Małgorzata, Tadeusz), *Po raz pierwszy / For the First Time*, performances,
- 9.VI.1981** Mel Someroski (USA), *Retrospektywa 1954-80*, pokaz prac,
- 22-28.VI.1981** ZESPÓŁ „T” (Janusz Kołodrubiec, Tomasz Konart, Andrzej Paruzel, Małgorzata Paruzel, Janusz Szczerek, Piotr Weychert), *Z punktu widzenia ZESPOŁU „T”*, pokaz prac/wystawa/spotkanie z publicznością, 22.VI.1981; spotkania robocze zespołu bez publiczności, 23-27.VI.1981; *Podsumowanie*, spotkanie z publicznością/pokazy, 28.VI.1981
- 15.VII.1981** Ihor Ciszkiewicz (USA), Jerzy Onuch, *The Comedian*, performance,
- 19-27.X.1981** Pier van Dijk & Robert Joseph (NL), *Meetings IV; Actions with Dice (Orange, Yellow, Purple)*, 19.X.1981; *Sound Performance*, 20.X.1981; *Installations*, 20-27.X.1981
- 21.X.1981** Marten Hendricks (NL), wystawa rysunków, pokaz filmów,
- 22-29.X.1981** Boudewijn Payens (NL), *Tools & Expectations*, wystawa/environment,
- 9.XI.1981** Servie Janssen (NL), *The Arnhem Performance '78*,
- 10.XI.1981** Taka Imura (USA), *Observer/Observed*, pokaz prac video/pokaz filmów/video-performance/spotkanie,
- 12.XI.1981** **Kees Mol (NL), *Illusion - Reality*, performance,**
- 13-19.XI.1981** Marek Konieczny, *Dyziek*, wystawa prac,
- 20.XI.1981** **Ewa Partum, *Stupid Woman*, performance,**
- 24.XI.-04.XII.1981** Anna Freisler, *Widzialne Niewidzialne*, wystawa/environment,
- 7-12.XII.1981** **Janusz Baldyga, *General Center*, ekspozycja/projekcja filmu/wystąpienie, 7.XII.81; wystawa, 8-12.XII.1981**
-
- 15.II.1982** Zbigniew Olkiewicz, *Tańce*, performance (z Tomaszem Sikorskim),
- 24.II.1982** Tomasz Sikorski, *No Future*, performance (ze Zbigniewem Olkiewiczem i Grzegorzem Piątkowskim),
- 5.III.1982** Iain Robertson (GB), *Protective Lies*, performance (z Marysią Lewandowską),
- 10.III.1982** Joanna Krzysztoń, Dorota Wnuk, *Wernisaż dzieł znalezionych*, wystawa zbiorowa,
- 12.III.1982** Jacek Kryszkowski, performance,
- 17.III.1982** Roman Woźniak, performance (z Katarzyną Kobzdej),
- 19.III.1982** Krzysztof Jung, *Caprichos XIII*, performance,
- 26.III.1982** Tomasz Sikorski, *Migracja*, projekt grupowy w dwóch miejscach i trzech częściach (z Joanną Cibą, Katarzyną Kobzdej, Joanną Krzysztoń, Zbigniewem Olkiewiczem i Dorotą Wnuk),

Ze względu na wprowadzenie stanu wojennego i zawieszenie z dniem 13.XII.1981 działalności placówek kulturalnych, wymienione wyżej zdarzenia z lutego i marca 1982 roku odbyły się

nielegalnie w prywatnej pracowni rzeźbiarskiej Doroty i Daniela Wnuków, za co im niniejszym z wdzięcznością dziękujemy.

13.XI.1982

Anna Ciba, *Biało-czerwony performance*, performance dla kilkorga zaproszonych przyjaciół,

21.XII.1982

Iliana Alvarado, Andrzej Bieżan, Janusz Dziubak, Krzysztof Knittel, Stanisław Krupowicz, Mieczysław Litwiński, Andrzej Mitan, Tadeusz Sudnik, Paweł Szymański, *Świąteczna Ommandal-la*, koncert,

14-21.I.1983

Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Ewa Piechowska, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak, Las, góra, a nad górą chmura, wystawa malarstwa,

1-6.II.1983

Pier van Dijk (NL), *Poland 3*, wystawa prac,

14-18.II.1983

Richard Boulez (USA), *Eating Bread for Peking*, wystawa prac, 14-18.II.1983; *New Blood for a New Year*, performance,

21.II.-04.III.1983

Tomasz Konart, *Instalacje dźwiękowe dla ptaków*, wystawa

25.II.1983

Jacek Kryszkowski, *Osobisty punkt obserwacji i kształtowania flory twórczej*, wystawa/spotkanie,

26.II.1983

Paul Clark (GB), *Harmonica Monday*, performance,

8-13.III.1983

Barbara Aumer, instalacja,

15.III.1983

Thomas Struck (D), *Herzen*, pokaz filmów,

28.III.-3.IV.1983

Tomasz Melak, Xawery Wolski, wystawa malarstwa,

17-22.IV.1983

Jarosław Modzelewski, wystawa malarstwa,

31.V.1983

Anna Płotnicka, *...Dla...*, prezentacja autorska,

1-3.VI.1983

Franklin Aalders (NL), pokaz prac/wystawa/spotkanie,

10.VI.1983

Tomasz Wilmański, *Hipopotam*, instalacja/environment, spotkanie,

13-19.VI.1983

Goran Ohldieck (N), wystawa prac,

20-25.VI.1983

Michał Wasążnik, *Osiemdziesiąta czwarta generacja (polski punk)*, wystawa prac fotograficznych,

29.VI.1983

Akademia Ruchu, *English Lesson*, spektakl,

31.VI.1983

Mieczysław Litwiński, Janusz Dziubak, *Dyptyk*, koncert/performance,

1.IX.1983

Anne Bean (GB) & Franklin Aalders (NL), *Two Swords of Damocles*, performance,

6.X.1983

Nowy D.A.S. (Robert Herubin i inni), *Malarstwo jaskiniowe / Romantyzm tu i teraz*, koncert multimedialny/wystawa,

15-18.X.1983

Anna Ciba, *Przekaz*, wystawa malarstwa,

15-26.XI.1983

Danuta Czapnik, Katarzyna Koczyk, Dorota Stachurska, Piotr Zaremba, wystawa malarstwa,

1-10.XII.1983

Kent Mount (USA), *Paper Works*, wystawa,

4.XII.1983

Iliana Alvarado, Krzysztof Knittel, Marcin Krzyżanowski, Mieczysław Litwiński, Andrzej Mitan, Jan Pilch, Andrzej Przybielski, Tadeusz Sudnik, Leszek Woźniakiewicz, *Telephone Concert* (Montreal – Berlin – Wiedeń – Warszawa): koncert multimedialny,

12.XII.1983

Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak, Itaka, Itaka, wystawa malarstwa,

17.XII.1983

Akademia Ruchu, *English Lesson*, spektakl,

20.XII.1983

Festiwal Światła *Pełnia*: Iliana Alvarado, Janusz Byszewski, Teatr Dziecięcy Raj, Krzysztof Knittel, Katarzyna Kobzdej, Mieczysław Litwiński, Urszula Mazurek, Bogdan Mizerski, Helmut Nadolski, Zbigniew Olkiewicz, Antoni Pilch, Piotr Rypson, Bogdan Rybi, Tomasz Sikorski, Tadeusz Sławek, Joanna Stańko, Tadeusz Sudnik; koncerty/warsztaty/pokazy/spektakle/działania z dziećmi/wykłady/poezja na żywo/akcje uliczne/wystawa,

21-23.XII.1983

Sławomir Marzec, wystawa/environment,

7.I.1984

Grupa Radio Warszawa (Jerzy Caryk, Stavras Galatos (GR), Kuba Pajewski, Libero Petrič (YU)), koncert multimedialny,

7-14.I.1984

Jerzy Caryk, Sławomir Marzec, Kuba Pajewski: malarstwo/instalacja,

16-24.I.1984

Anna Czarnecka, Magda Gotowska, Barbara Kuropiejska, Zuzanna Tomasz, wystawa malarstwa,

26-31.I.1984

Zdzisław Kwiatkowski, *Zmiana układu sił*, wystawa,

30.I.1984

Janusz Bogucki, Nina Smolarz, *Znak krzyża*, wykład/pokaz dokumentacji,

20-25.II.1984

Leon Tarasewicz, wystawa malarstwa,

26.II.-2.III.1984

Festiwal Artystyczny *Tango*, organizator: J. Kryszkowski i inni,

6.III.1984

KwieKulik, Polski duet, performance,

9.III.1984

KwieKulik, *Gwizdzący rozeń*, instalacja,

14-19.III.1984

Joanna Stańko, *Tańczący błękit*, environment,

19.III.1984

KwieKulik, *Skrótowce*, wystawa,

20-27.III.1984

Kultura Rasta, otwarta wystawa zbiorowa (org. T. Sikorski), pokazy/stroje/spotkania/muzyka,

28.III.1984

KwieKulik, *Nastroje, Szary papier...*, environment/spotkanie,

30-31.III.1984

Aleksandra Hołownia, *Bloomsalem*, spektakl autorski,

2-7.IV.1984

Jacek Malicki, *Ziemia niebieska pomarańcza*, wystawa,

9-14.IV.1984

Andrzej Cisowski, malarstwo,

16.IV.1984

Anna Freisler, *Rozmowa sufitu z podłogą*: instalacja/działanie,

24.IV.1984

Tom Johnson (USA), *Self-portrait*, koncert/performance dźwiękowy,

28-30.IV.1984

Chicken Power (Andrzej Rosołek, Anna Ciba, Janusz Błachowicz, Joanna Pomijalska, Klaudia Jagodzińska, Tomasz Jagodziński, Rafał Kostrzewa), wystawa,

3-8.V.1984

Piotr Bouffal, *Emigrant*, wystawa/pokaz video,

11.V.1984

Jerzy Onuch, *Knüppel Proben*, performance,

14-15.V.1984

Offenbach (Staudt, Joob, Joos, Nestoriuc, Peters [D]), wystawa,

17-19.V.1984

Piotr Rypson, *Sator Mail Art 1978-1984*, wystawa sztuki poczty,

19.V.1984

Guy Schraenen (B), *Marginal Art*, wystawa sztuki poczty, książki artystycznej i poezji dźwiękowej; *Dokument jako wypowiedź*, wykład,

21-27.V.1984

Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Ewa Piechowska, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak, Kobieta ucieka z masłem, wystawa malarstwa,

| | |
|--------------------------|---|
| 28-31.V.1984 | Tomasz Sikorski, <i>31 Miesiący</i> , wystawa, |
| 4.IV.1984 | Anna Freisler, Krzysztof Knittel, <i>Rozmowy soffitu z podłogą (Ciąg dalszy)</i> , instalacja/działanie, |
| 15-16.VI.1984 | Zbigniew Olkiewicz, <i>Warriors</i> , wystawa, |
| 18.VI.1984 | Alma Yoray (USA), <i>Bee Line</i> , dźwięk/taniec, |
| 18-23.VI.1984 | Paul Vick, Philip McKenzie (CDN), <i>Ghost of a Flea</i> , akcje, 18-20.VI.1984; wystawa, 19-23.VI.1984 |
| 8.X.1984 | Andrzej Partum, <i>Potępienie utalentowanych</i> , wykład inauguracyjny, |
| 15-20.X.1984 | Paweł Kowalewski, Ryszard Woźniak, <i>Szalony młotek</i> , pokaz, 15.X.1984; wystawa malarstwa, 15-20.X.1984 |
| 17.X.1984 | Krzysztof Knittel, Marcin Krzyżanowski, Simon Thorne, <i>Szafirowa środa</i> , koncert, |
| 22-30.X.1984 | Małgorzata Rittersschild, wystawa malarstwa, |
| 5-10.XI.1984 | Barbara Aumer, <i>Moje</i> , wystawa, |
| 12-20.XI.1984 | Jerzy Truszkowski, <i>Hedonistyczna racja sztuki</i> , wystąpienie autorskie, 12.XI.1984; <i>Nihilizm intelektu</i> : wystawa, |
| 23.XI.1984 | Marek Ławrynowicz, <i>Kilka uwag o poezji wizualnej</i> , wykład, |
| 26.XI.-1.XII.1984 | Krzysztof Dudziński, <i>Ciemność wokół</i> , wystawa, |
| 3-8.XII.1984 | Zbigniew Olkiewicz, <i>Obrazki</i> , wystawa, |
| 10-15.XII.1984 | Marek Kowalski, <i>Pole widzenia</i> , wystawa, |
| 17.XII.1984 | Sławomir Kolo, Leszek Podczaski, <i>Obchody</i> , akcja para-wystawiennicza, |
| 20.XII.1984 | Rafał Wiśniewski, akcja/instalacja, |
| <hr/> | |
| 10.I.1985 | Mieczysław Litwiński, <i>Ogród pieśni</i> , koncert, |
| 15-20.I.1985 | Leon Tarasewicz, wystawa malarstwa, |
| 21.I.1985 | Zygmunt Piotrowski, <i>Teatr?</i> , odczyt w trzech językach, |
| 19-23.II.1985 | Sławomir Marzec, <i>Wesele czyli Obłuda trupa</i> , environment, |
| 19-23.II.1985 | Dariusz Lipski, <i>Obiekty</i> , wystawa, |
| 25.II.1985 | Janusz Dziubak, <i>Moje grzebienie</i> , koncert/performance, |
| 26.II.-2.III.1985 | Paweł Wolański, <i>Makijaż zmysłów; Energia - jej wartość; Działanie na materię</i> , wystawa/działanie, |
| 4-11.III.1985 | KwieKulik, <i>Festiwal inteligencji i kraty</i> , performance/obiekty, 4.III.1985; <i>Młot, dłoń, lód, sierp, hak, cień i sztuka w majtkach</i> , żywy relief i obiekty, 7.III.1985; <i>Kupić artystę i idiota</i> , początek akcji i nagranie, 11.III.1985 |
| 14-16.III.1985 | Aleksandra Hołownia, <i>Powstanie życia</i> , spektakl, |
| 18.III.1985 | Małgorzata Dzygadlo & Wolfgang Niklaus, <i>Jednia</i> , performance, |
| 18-20.III.1985 | Małgorzata Dzygadlo, <i>Drzewo życia</i> , wystawa, |
| 22.III.1985 | Kooperatywa Artystyczna Theat (Andrzej Komorowski i inni): performance, |
| 5.IV.1985 | Tomasz Dobrzyński, <i>O perspektywie rewolucji w malarstwie</i> wykład, |
| 13.IV.1985 | <i>Nihilizm - Tajemnica</i> , sympozjum/wystawa/wystąpienie/performance; komisarz: Jerzy Truszkowski, |
| 11-18.IV.1985 | Dieter Krull (D), <i>Works</i> , wystawa, |

| | |
|------------------------|---|
| 26.IV.1985 | Paweł Wolański i Kooperatywa Artystyczna <i>Theat: Strefa kumulacyjna</i> , działanie kolektywne; <i>Akumulatory</i> , environment, |
| 7-11.V.1985 | Jerzy Onuch, Anna Płotnicka, Roman Rewakowicz, Mikołaj Smoczyński, Leon Tarasewicz, Ex oriente lux, wystawa (kurator: J. Onuch), prezentacje, spotkanie, |
| 14-18.V.1985 | Anna Ciba, <i>Czarno-białe</i> , wystawa/environment, |
| 20-25.V.1985 | Joanna Krzysztoń, <i>Kamień lżejszy od powietrza</i> i inne obrazy, wystawa malarstwa, |
| 27.V.-1.VI.1985 | Jan Tyniec, wystawa malarstwa, |
| 10-15.VI.1985 | David Hecht (D), wystawa; opera na przeźroczach, |
| 14.VI.1985 | Mieczysław Litwiński, <i>Wieczera z Aniołem Ślązakiem</i> , koncert, |
| 20-23.VI.1985 | Anna Nawrot, Irena Nawrot, wystawy, wystąpienia autorskie, |
| 7-12.X.1985 | Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak, Rypajamawłoszard grzykomopasoźniak, praca/wystawa, |
| 14-18.X.1985 | Barbara Aumer, <i>Nasypali piasku</i> , environment, |
| 22-26.X.1985 | Wacław Ropiecki, <i>Do życia przez sztukę</i> , prezentacja podróżującej galerii autorskiej; <i>Więcej światła</i> , wystawa prac, |
| 28.X.-2.XI.1985 | Olga Wolniak, wystawa malarstwa, |
| 5-15.XI.1985 | Edward Dwurnik & Pola Dwurnik, <i>Kooperacja</i> , wystawa prac, |
| 18.XI.1985 | Tomasz Sikorski, <i>New York Street Art</i> , pokaz audiowizualny, |
| 22.XI.1985 | Marcin Krzyżanowski, <i>Atopon na magnetofony i wiolonczelę</i> , koncert, |
| 25-29.XI.1985 | Waldemar Umiastowski, <i>Malunki</i> , wystawa/environment, |
| 30.XI.1985 | Alma Yoray, Mieczysław Litwiński, <i>Imadona</i> , performance/koncert, |
| 2-6.XII.1985 | Wojciech Markiewicz, Maciej Wilsk, wystawy prac, |
| 16-18.XII.1985 | Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, praca, 09-16.XII.1985; wystawa, |
| 20.XII.1985 | Piotr Bikont, Piotr Gródecki, Krzysztof Knittel, Marcin Krzyżanowski, Marek Nędziński, Andrzej Przybielski, Tomasz Sikorski, Tadeusz Sudnik, Marcin Ziębiński, <i>Muzyka nie-medytacyjna</i> , koncert multimedialny, |
| 28-31.XII.1985 | Familja Radio Warszawa (Jerzy Caryk, Kuba Pajewski, Libero Petrič (YU)): instalacja/environment, |
| 6-10.I.1986 | Gabriela Miłowska, <i>Obrazy</i> , wystawa malarstwa, |
| 10.I.1986 | Anne Seagrave (GB), performance, |
| 10.I.1986 | Alistair MacLennan (GB/IRL), performance, |
| 13-18.I.1986 | Jerzy Onuch, <i>Instalacja noworoczna</i> , |
| 22-24.I.1986 | Janusz Bałdyga, <i>Małe ryzyko</i> , pokaz dokumentacji (video, film, przeźrocza), 22.I.1986; wystawa, instalacja, |
| 27.I.-1.II.1986 | Tomasz Sikorski, <i>Poza umysłem (budowla I)</i> , obiekt/environment, |
| 3-7.II.1986 | Joanna Stańko, <i>Koniec i początek</i> , instalacja/environment, |
| 18-22.II.1986 | Włodzimierz Pawlak, <i>Cyrkiel i linia miary artystycznej</i> , wystawa prac (obrazy, kije, muchy), 18-22.II.1986; <i>Idol</i> , performance, 18.II.1986 |

| | |
|------------------------|---|
| 25-28.II.1986 | Danuta Mączak, <i>Blaski i cienie</i> , instalacja/environment, |
| 28.II.1986 | Dick Higgins (USA), <i>Intermedia</i>, wykład/spotkanie, |
| 8.III.1986 | K.C. NEUE BIEREMIENNST (Miroslaw Bałka, Miroslaw Filonik, Marek Kijewski), <i>Na dzień kobiet</i> , akcje/performance/instalacje, |
| 14.III.1986 | Nancy Roman (USA), <i>American Art Since 1945</i> , wykład, |
| 17-25.III.1986 | Jarosław Modzelewski, <i>Wybrane zagadnienia z problematyki malarstwa sztalugowego w aspekcie pracy własnej</i>, wystawa malarstwa, |
| 8-15.IV.1986 | Jerzy Boniński, <i>Obrazy dla Marcina</i> , wystawa malarstwa, |
| 1-30.IV.1986 | Widzialne niewidzialne: obrazy Ryszarda Grzyba, Piotra Młodożeńca, Małgorzaty Ritterschild, Tomasza Sikorskiego, Marka Sobczyka, Joanny Stańko i Ryszarda Woźniaka, wystawa (kurator: T.Sikorski), |
| 5-6.V.1986 | Hamdi el Attar (D), <i>Multimedia Kunst 1985; Groupartwork 1987</i> , wykład/pokaz prac/pokaz dokumentacji, |
| 9.V.1986 | Miroslaw Bałka, <i>Na rzecz pokoju</i> , performance, |
| 13.V.1986 | LA FURA DELS BAUS (E), pokazy spektakli z taśm video, |
| 16-17.V.1986 | CAEN, wystawa prac studentów l'Ecole des Beaux Arts w Caen, pracownia H. Ptaszkowskiej, |
| 21-23.V.1986 | Jan Fabre (B), pokaz performances i spektakli teatralnych na taśmach video, |
| 24.V.1986 | John Jacob (USA), <i>Artists' Photography Portfolio - Eastern Europe</i> , wykład/pokaz dokumentacji/spotkanie, |
| 27.V.-6.VI.1986 | Tomasz Sikorski, <i>Obrazy</i> , wystawa, |
| 30.V.1986 | Elisabeth Jappe (D), <i>Performance Today</i> , wykład, |
| 9-13.VI.1986 | <i>Teraz i poza czasem / Now and Beyond Time</i> , spotkanie międzynarodowe poświęcone twórczości, duchowości i nowej świadomości (org. T. Sikorski i P. Rypson): |
| 9.VI.1986 | - Krzysztof Knittel, Marcin Krzyżanowski, Phil Niblock, Tomasz Sikorski, koncert multimedialny, |
| 10.VI.1986 | - Bob Schimel (USA), <i>Just Passing Trough</i> , taśma video; <i>The Grand Synthesis</i> , pokaz audiowizualny, |
| 10.VI.1986 | - Janusz Bogucki, <i>Prognoza i Postscriptum</i> , wykład, |
| 10.VI.1986 | - Acarya Vedaprajnananda Avadhuta (Tantra joga) (USA), <i>O nauce estetyki i nadestetyki</i> , wykład, |
| 10.VI.1986 | - Michał Fostowicz, <i>Poezja i czas</i> , odczyt, |
| 10-12.VI.1986 | - Jan Berdyszak, <i>Drabina</i> , instalacja, |
| 11.VI.1986 | - Dominique Mazeaud (USA), <i>Transformative Art</i> , wykład, |
| 11.VI.1986 | - Asha Puri (Radża joga) (IND), <i>O czasie</i> , wykład, |
| 11.VI.1986 | - Piotr Rypson, <i>Strunnienie</i> , taśma poetycka, |
| 11.VI.1986 | - Jolanta Brach-Czaina, <i>Metafizyka mięsa</i> , odczyt, |
| 11.VI.1986 | - Jerzy Bereś, <i>Bojkot</i>, manifestacja, |
| 12.VI.1986 | - Alex Grey (USA), <i>The Sacred Mirrors Series</i> , pokaz przeźroczy/dokumentacja performances, |
| 12.VI.1986 | - Werner Herterich (USA), <i>Warsaw Action (Red Chair)</i> , performance/pokaz dokumentacji, |
| 12.VI.1986 | - Wacław Ropiecki, <i>Śmierć a nieśmiertelność. O zwiędnięciu ducha nad materią</i> , wypowiedź improwizowana, |

- 12.VI.1986** - Andrzej Dudek-Dürer, *Przestrzeń metafizyczno-telepatyczna*, performance,
- 12.VI.1986** - Danuta Mączak, pokaz dokumentacji,
- 13.VI.1908** - Henryk Waniek, *Komunikat o końcu świata*, odczyt,
- 10-13.VI.1986** - Teresa Murak, *Dla ziemi*, pokaz dokumentacji, 13/06/86; wystawa, 10-13.VI.1986
- 13.VI.1986** - Tadeusz Stawek, Bogdan Mizerski, *Dla siebie*, esej na głos i kontrabas,
- 13.VI.1986** - Joanna Stańko, *Tańczące światło*, performance,
- 13.VI.1986** - Tomasz Sikorski, *Puste krzesło (Mowa szeptem)*, performance z udziałem publiczności,
- 10-13.VI.1986** - Zbigniew Warpechowski, wystawa prac,
- 10-13.VI.1986** - Zygmunt Piotrowski, wystawa prac,
- 17-25.VI.1986** Jill Hartley (USA), *Widoki Polski*, wystawa prac fotograficznych,
- 6-11.X.1986** C.L. Francke (NL), *The Workers' Paradise*, międzynarodowa wystawa sztuki poczty,
- 14-24.X.1986** Marek Sobczyk, *Namiot pełen chorych dziewczynek*, wystawa malarstwa,
- 27-29.X.1986** Iain Robertson (GB), *Lesson 22, 23 and the other*, instalacja z żywym komponentem,
- 30.X.1986** Marysia Lewandowska, *Placed, Displaced*, instalacja/environment,
- 1-14.XI.1986** **Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak, Niemrawy młodzian śpewa sztywna wiruje dziewa, praca, 01-10.XI.86; wystawa, 11-14.XI.1986**
- 17-26.XI.1986** KwieKulik, *Poetyzacja pragmatyki*, tekst, przeźrocza/demonstracja, 17.XI.1986; *Arkadia*, performance, 20.XI.1986; *Banan i granat*, teatrzyk reistyczny; *Działanie na rtęci*, przeźrocza, 24.XI.1986; *Pieniądz artystyczny* wystawa/teoria; *Torby*, wystawa, 26.XI.1986
- 28.XI.1986** Dominique Mazeaud (USA), *Transformative Art*, wykład II,
- 2-9.XII.1986** Zdzisław Gniadek, *Człowiek uniwersalny*, instalacja,
- 16-19.XII.1986** Sławomir Kolo, *Ślad farby*, wystawa, instalacja,
- 16-19.XII.1986** Leszek Podczaski, *Gra z biczowaniem*, instalacja,
- 6-16.I.1987** Mikołaj Smoczyński, *Secret Performances 1983-87*, wystawa prac,
- 24.I.1987** *Pociąg towarowy* (Piotr Bikont, Marek Chołoniewski, Krzysztof Knittel, Marcin Krzyżanowski, Marek Nędziński), koncert,
- 27-30.I.1987** Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Włodzimierz Pawlak, *Recital*, widowisko teatralne/odczyty/piosenki/poezje/koncert, 27.I.1987; wystawa obrazów,
- 17.II.1987** Ted Ciesielski, Marek Janiak, Witold Krymarys, Andrzej Kwietniewski, Zbigniew Libera, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Jerzy Truszkowski, *Maszyny drżące, kominy dymiące*, pokazy prac video,
- 23.II.1987** Ulrich Bernhardt, Dieter Jellinghaus (D), *Jaskinia Chirona*, instalacja/video/zdarzenie,
- 27.II.-4.II.1987** Jerzy Caryk, *Wachlarze*, environment,
- 27.II.-4.III.1987** Kuba Pajewski, *Lampy*, wystawa prac,
- 5-6.II.1987** Dick Higgins (USA), warsztat performance, 5-6.II.1987; ON HORIZONS AND ARROWS, wykład/spotkanie/performances/fluxus, 6.III.1987. Tego dnia pod kierunkiem Higginsa odbył

10-20.III.1987

się w Pracowni Dziekanka m.in. performance grupowy pt. *Circle*,

6-11.IV..1987

Waldemar Umiastowski, *Obrazy*, wystawa,

Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak, *Dzieciątka Berlina, tamiec nolandu, zachowywanie się - taniec (performance), 6.IV.1987; zachowywanie się - karmienie (performance), 7.IV.1987; wystawa obrazów, 6-11.IV..1987*

13-19.IV.1987

Marek Kijewski, *Ccchicallo mamom*, wystawa rzeźb,

21-24.IV.1987

Tomasz Ciecierski, *Nowe obrazy*, wystawa,

21.IV.1987

Kathy Rae Huffman (Contemporary Art Television, Boston, USA), pokaz prac video artystów amerykańskich,

Tomasz Sikorski

W kalendarium podano jedynie ważniejsze zdarzenia publiczne, organizowane i autoryzowane przez Pracownię Dziekanka. Pominięto fakty o mniejszym znaczeniu oraz te zdarzenia, które organizowane były na terenie Pracowni na prośbę i odpowiedzialność innych instytucji lub osób z zewnątrz.

Oznaczenia krajów użyte w kalendarium: B – Belgia, CDN – Kanada, CS – Czechosłowacja, D – Republika Federalna Niemiec, E – Hiszpania, F – Francja, GB – Wielka Brytania, GR – Grecja, I – Włochy, IND – Indie, IRL – Irlandia, N – Norwegia, NL – Holandia, P – Portugalia. Nazwiska autorów polskich pozostawione są bez oznaczeń.

Przypisy:

1. Wydarzenia podkreślone pogrubioną czcionką odnoszą się do tekstów zamieszczonych w książce *Pracownia Dziekanka 1976 - 1987* i przedrukowanych w tym numerze magazynu *Sztuka i Dokumentacja*.

Teksty towarzyszące wybranym dziełom.



TEKSTY AUTORSKIE TOWARZYSZĄCE WYBRANYM DZIEŁOM

Tomasz SIKORSKI

W książce *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987*, w części katalogowej, przedstawiono czterdzieści wybranych dzieł powstałych bądź prezentowanych w tym miejscu i w tym okresie. Niektóre z nich, zwłaszcza te z lat 1976–78, nie posiadały dokumentacji fotograficznej, inne nie miały w ogóle istotnej formy wizualnej. Takie dzieła nie znalazły się w części katalogowej.

W zestawie, który miałby charakteryzować interdyscyplinarną aktywność Pracowni Dziekanka, brakowałyby z tych powodów wielu dzieł i wielu artystów, przede wszystkim Andrzeja Bieźana, Wojciecha Bruszewskiego, grupy Dezerter, Familji Radio Warszawa, Mirosława Filonika, Marka Kijewskiego, Krzysztofa Knittla, Zygmunta Krauze, Marcina Krzyżanowskiego, Jacka Kryszkowskiego, Pawła Kwieka, Mieczysława Litwińskiego, Jacka Malickiego, Sławomira Marca, Andrzeja Mitana, Andrzeja Partuma, Józefa Robakowskiego, Tadeusza Sudnika, Jana Świździńskiego, Jerzego Truszkowskiego, Ryszarda Waśko i Ryszarda Winiarskiego.

Dokumentację fotograficzną bądź reprodukcje dzieł opatrzone komentarzami, opisami, lub innym tekstem nadesłanymi przez autorów na potrzeby części katalogowej książki (1990). W tekstach tych zachowano oryginalną pisownię autorów.

OD REDAKCJI

W tym numerze pisma *Sztuka i Dokumentacja* publikujemy wybrane teksty z tego zbioru. Stanowią one uzupełnienie, możliwie pełnego i szczegółowego, kalendarium galerii Dziekanka. Ponieważ twórca pierwotnego opracowania katalogowego, Tomasz Sikorski, zostawił nam „wolną rękę” przy dokonywaniu wyboru, postanowiliśmy w gronie redakcyjnym, że zamieścimy te teksty, które z dzisiejszego punktu widzenia są ciekawe, ważne, bądź mogą w jakiś sposób być użyteczne dla piszących o sztuce. Ponadto nasz wybór został podyktowany ogólną tematyką pisma i tego numeru. Wybraliśmy więc teksty dotyczące malarstwa i szeroko rozumianych form sztuki akcji (performance). Ponieważ układ katalogu jest chronologiczny, zachowaliśmy chronologię tekstów w części I.Malarstwo i części II.Akcje, według dat prezentacji w galerii dzieł, których teksty dotyczą (same teksty mogą nosić inną datę powstania).

I. MALARSTWO

- 01.** Ryszard Grzyb, *JAK JA SOBIE CZASAMI MYŚLĘ O MALARSTWIE*, 1983,
- 02.** Leon Tarasewicz, *MALARSTWO*, 1984,
- 03.** Jarosław Modzelewski, *O MOIM MALARSTWIE*, 1986.

II. AKCJE

- 04.** Wojciech Krukowski, Akademia Ruchu, *AUTOBUS*, 1976,
- 05.** Paweł Kwiek, *VIDEO A-2, ODDECH*, 1979,
- 06.** Zygmunt Piotrowski – Ukiyo, *ANALIZA SYTUACJI ALTERNATYWNEJ*, 1978,
- 07.** Krzysztof Zarębski, *STREFY KONTAKTU*, 1979,
- 08.** Roland Miller, *LANDSCAPE*, 1980,
- 09.** Reindeer Werk, *MECHANICS... PERFORMANCE*, 1980,
- 10.** Johan Cornelissen, *FIVE POLISH CITIES*, 1980,
- 11.** Bałdyga / Onuch / Szajna, *PERFORMANCE – WSPÓŁPRACA*, 1981,
- 12.** Ewa Partum, *STUPID WOMAN*, 1981,
- 13.** Jerzy Bereś, *BOJKOT*, 1986,
- 14.** Zbigniew Warpechowski, *MOMENTY SZCZĘŚCIA NA KRAWĘDZI ROZPACZY*, 1981,
- 15.** Dick Higgins, *PIĘĆ TRADYCJI HISTORII SZTUKI*, 1986,
- 16.** Janusz Bałdyga, *GENERAŁ CENTER*, 1981,
- 17.** KwieKulik, *POLSKI DUET*, 1986,
- 18.** Kees Mol, *ILLUSION - REALITY*, 1981.

PIERWODRUK:

Pracownia Dziekanka 1976-1987, wyd. Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 1990.

Opracowanie: Tomasz Sikorski, 1987 (przejrzane w 2009 roku).

Ryszard GRZYB**JAK JA SOBIE CZASAMI MYŚLĘ O MALARSTWIE**

A właśnie, że nie dla historyków sztuki, nie dla potomności, nie dla koneserów, nie ambitnie. A właśnie malować tak, żeby było ładnie albo brzydko. Niech to będzie bez „treści”, bez „filozofii”. Jakieś historyjki o ptaszkach, nocniku, o pokazywaniu języka, o rybkach w akwariu, niech to będzie jak opowiadanie historyjek wymyślonych na poczekaniu. Lekko, jak dziecko robiące pipi za krzakiem. Tego powinienem się trzymać. Wrócić do karnawału w sobie, który gdzieś mi się zapodział - bo to jest mój żywioł, ja jestem śmieszek, błazenek, wesołek. To moja rola do odegrania. Wrócić do karnawału w malarstwie.

Jeszcze kilka rzeczy - nie z tych, co uzurpują sobie prawo do określania, ale z tych, co zwracają jedynie uwagę, że indor taki a taki może zaistnieć, ale nie musi. Pierwszą z nich jest śmiech. Nie idzie jedynie o parskanie śliną, branie się pod boki i tarzanie po betonie. Mam na myśli śmiech w znaczeniu takim, że on przenika wszystko, czyli, że świat zbudowany jest z częsteczek śmiechu i zrodził się ze śmiechu, a nie jak chcą niektórzy - z wody, ognia, miłości itd. Co za tym idzie? Jakie są następstwa?

Chociażby to, że nie trzeba chodzić koło malarstwa w sutannie, że obraz nie musi być umieszczony na ambonie sztuki. A malarz nie musi ukrywać przed sobą samym słabizn malarstwa. Może mówić o nich z podniesionym czołem, mrugając jednocześnie lewym okiem do publiczności: choć bawi mnie ono swymi nieporadnościami, widzę też jego skromne zalety, jak mieszanie farb, dotykane płótna pędzlem.

Ryszard GRZYB, 1983

Prace na wystawach grupowych w Pracowni Dziekanka: *Las, góra, a nad górą chmura* (1983); *Itaka, Itaka* (1983); *Kobieta ucieka z masłem* (1984); *Rypajamawłoszard grzykomopasoźniak* (1985); *Widzialne Niewidzialne* (1986); *Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewa* (1986); *Recital* (1987); *Dzieciątko Berlina, taniec nolandu* (1987), m.in.: *1 Maja 1983 na Jezioroku Czerniakowskim*, 1983, plakatówka/papier, 70 x 90 cm.; *Równowaga Yang i In*, 1984, plakatówka/papier, 110 x 130 cm.

Leon TARASEWICZ
MALARSTWO

Zawsze żyłem w otoczeniu przyrody i robię wszystko, by w nim pozostać. Nie uciekam od społeczeństwa, ale w naturze czuję się po prostu bardziej pewny i spokojny. Imponuje mi ta równowaga eliminująca wszystko, co chore i zwyrodniałe. Stwarza to piękną harmonię regulującą samą siebie.

Nie chcę powiedzieć, że nie interesują mnie tematy nurtujące współczesne społeczeństwo, ale jest przecież tyle mediów bardziej predysponowanych do tego, by być lustrem codzienności. Nigdy nie mogłem znieść żadnych tytułów i pisanie na obrazach. Nigdy też tego nie robiłem i bardzo mi to przeszkadza w patrzeniu na obraz, który powinien zawsze bronić się malarstwem i tylko malarstwem. Słowa zostawmy tam, gdzie są one najpotrzebniejsze.

Marzeniem jest, aby obraz tak objął w swe posiadanie patrzącego, że otoczenie przestałoby istnieć i nieograniczony ramami obraz mógł swobodnie rozszerzać się wciągając do środka. Malując obraz odrzucam wszelkie inne treści przeszkadzające w odbiorze malarstwa. Ten kto szuka anegdoty czy komiksu, nie ma tu nic do roboty. Najpiękniejsza rozmowa o malarstwie jest wtedy, gdy obrazy wiszą na ścianie i „patrzają” na ludzi, a ludzie patrzą na nie.

Leon TARASEWICZ, fragmenty z ...obecności pejzażu, 1984

Wystawy w Pracowni Dziekanka: *Malarstwo* (indyw.), 20-25 lutego 1984; *Malarstwo* (indyw.), 15-20 stycznia 1985; *Ex oriente lux* wystawa grupowa, 7-11 maja 1985. W trakcie przygotowań do pierwszej wystawy w *Dziekance* w lutym 1984, Sikorski namówił Tarasewicza (wówczas studenta V roku ASP, tuż przed dyplomem), by ten namalował specjalnie do tej wystawy przynajmniej jeden duży obraz. Powstało dzieło bez tytułu, gwasz na papierze, 240 x 395 cm. pokrywające całą ścianę frontальną głównej sali *Dziekanki*.

Jarosław MODZELEWSKI
WYBRANE ZAGADNIENIA Z PROBLEMATYKI MALARSTWA SZTALUGOWEGO
W ASPEKcie PRACY WŁASNEJ

O moim malarstwie

Uprawiam malarstwo. Maluję obrazy, na których można zobaczyć postacie ludzkie, starsze lub wręcz dzieci. Chociaż namalowałem kilka obrazów, których jedynymi bohaterami były dzieci - są to obrazy z lat 85-86.

Staram się nie deformować moich postaci, malować je realistycznie. Bywa, że popełniam błędy anatomiczne - coś za długie, za krótkie albo nie tam gdzie trzeba, ale czyż nie popełnia ich natura? Wystarczy się tylko rozejrzeć, człowiek oddalił się od wzorców antycznych daleko. Dotyczy to też rasy polskiej, na którą ciągle patrzę.

Osoby na moich obrazach są ubrane przeciętnie. Ich ubiór sugeruje porę roku, chociaż tło bywa często bez związku z jakąś konkretną realnością. Ciała i ubrania są modelowane. Czynności i ruchy wykonywane przez bohaterów moich obrazów są rozmaite. Postacie idą, stoją, bądź siedzą, czasem maszerują. Gdzie indziej znów wykonują czynności związane z ich zawodem. Nie zawsze poruszanie się jest łatwe, więc zdarzają się postacie przewracające się, ślizgające, idące na czworakach lub potykające się.

Oprócz ludzi maluję też zwierzęta. Dawniej były to lwy, wielbłądy, delfiny, koty, ostatnio głównie psy, rzadko ptaki. W kilku ostatnio malowanych obrazach pojawiły się drzewa - głównie przy ziemi, co narzucała malowana scena. Chciałbym poszerzyć zakres malowanych sytuacji, wnętrza i przestrzeni, co pozwoli mi rozwijać moje umiejętności malarskie i mam nadzieję, pogłębi satysfakcję artystyczną...

Ogólna wymowa mojego malarstwa jest raczej smutna, czego efektem są trudności w sprzedaży moich prac i posądzanie o polityczność w naszych konkretnych warunkach, co jest całkowitym nieporozumieniem.

Jarosław MODZELEWSKI, 1987

Prace na wystawach grupowych w Pracowni Dziekanka: *Las, góra, a nad górą chmura* (1983); *Kobieta ucieka z masłem* (1984); *Rypajamawłoszard grzykomopasoźniak* (1985); *Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej* (1985); *Wybrane zagadnienia z problematyki malarstwa sztalugowego w aspekcie pracy własnej (indywidualna, 1986)*, *Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewa* (1986).

Akademia Ruchu

AUTOBUS

Akcję spektaklu *Autobus* tworzy ewolucja żywego obrazu. Znaczeniowe cechy tej kompozycji nawiązują do kilku elementów obrazu Bronisława Wojciecha Linkego *Autobus*, chociaż bardziej istotnym odniesieniem dla rodzącej się idei spektaklu był obraz Andrzeja Wróblewskiego *Kolejka trwa*.

Wegetatywny jakby cykl „narodzin”, zmian, wibracji i przekształceń przyjętych na wstępie pozycji ciał aktorów podlegał niemożliwym do opanowania, fizjologicznym prawom długiego znieruchomienia. Przemiany te, często bardziej odczuwalne niż widoczne dla aktora i widza, wydobywały, wraz z innymi cechami spektaklu, znaczenie procesu trwania.

Obraz sceny, będącej metaforą dehumanizowanego społeczeństwa, wzmocniła muzyka stanowiąca collage dźwięków codzienności: życia oficjalnego i religijnego, odgłosów pracy, manifestacji ulicznych, radia i telewizji.

Wojciech KRUKOWSKI, 1987

Spektakle powstałe i prezentowane w Dziekance (1975-79): *Autobus* (1975), *Wieża I* (1975); *Wieża II* (1976); *Europa* (1976), *Gazeta, nasza codzienna lekcja* (1976); *Wykład* (1978); *Gry* (1979), *English Lesson* (1983). Autor i reżyser: W. Krukowski. Wykonawcy: A. Borkowski, A. Komorowski, J. Konderski, J. Krukowska, C. Marczak, Z. Olkiewicz, M. Pieniążek, M. Skalski, G. Skibińska, M. Sutkowska, H. Tomaszewska, K. Żwirblis. Realizacja techniczna: J. Pieniążek.

Paweł KWIEK

VIDEO A-2, ODDECH

Człowiek, w sposób ciągły, świadomie lub nieświadomie przeprowadza dystrybucję rzeczywistości. Od sposobu jej przeprowadzania zależy to, co i jak poznajemy. Jest ona sposobem budowania i zarazem destrukcji rzeczywistości oraz integralną częścią tej rzeczywistości. Badanie i ujawnianie owego mechanizmu jest jednocześnie moją działalnością poznawczą i wpływem na rzeczywistość.

Paweł KWIEK, 1977

Video A-2, Oddech, 1978: przeniesienie ruchu klatki piersiowej na gałkę regulatora jasności obrazu TV; sprzężenie oddechu z widzeniem. Praca prezentowana na wystawie *Fotografia - Stan aktualny (15 Autorów)*, Galeria P.O.Box 17 w Pracowni Dziekanka, 16-21 listopada 1979.

Zygmunt PIOTROWSKI - UKIYO
ANALIZA SYTUACJI ALTERNATYWNEJ

1. Nowa świadomość jest konsekwencją niepokojów, jakie w latach sześćdziesiątych objęły środowiska młodzieży na całym świecie. Po fali gwałtownych zamieszek na uniwersytetach stało się jasne, że tylko rezygnacja z bezpośredniej walki politycznej przybliżyć może konkretyzację nowych wizji życia społecznego.

Z początkiem lat siedemdziesiątych ruch polityczny młodzieży przeszedł w wyższe stadium, do niedawna określane jako „kontrkultura”, a obecnie jako „kultura alternatywna”. Nowa strategia ruchu, nacechowana wrażliwością społeczną i realizmem, zjednała mu zwolenników we wszystkich krajach świata, bez względu na różnice ustrojowe.

Program alternatywny nie posiada własnej linii politycznej ani koncepcji ideologicznej, wychodząc z założenia, że wszystkie ideologie sprowadzają się do przemocy intelektualnej, a każda polityka - do manipulowania społeczeństwem. Nie są to stwierdzenia bezpodstawne. Oto naprzeciw siebie, szykując się do wojny, stoją dwa obozy o połączonych systemach sterowania emocjami i motywacjami mas ludzkich.

2. Młodzież lat siedemdziesiątych jest pierwszym pokoleniem wyrosłym w warunkach jawnej ingerencji środków masowego przekazu w społeczną świadomość. Charakter tej głęboko ukrytej formy niewolnictwa stał się szczególnie jaskrawy wraz z upowszechnieniem technik przekazu wideofonicznego. Ich rozpoznania podjęła się sztuka awangardowa.

Wnioski okazują się równie proste jak rewolucyjne: sens sztuki zawiera się w dyscyplinie zwrotnego kontaktu ekspresyjnego między ludźmi - a nie w produkowaniu oderwanych od rzeczywistości przedmiotów i dzieł artystycznych.

Przyjęcie postawy odpowiadającej tym ustaleniom ma daleko idące konsekwencje społeczne. Sztuka traci swój charakter odtwórczy i wyzwala się z rygorów wymiany towarowo-pieniężnej. Artysta działając na obszarze wartości wciąż zmiennych, relatywnych i wielowymiarowych, nadaje im ważność doświadczenia, eksperymentu światopoglądowego. Współdziałanie w procesie twórczym otwiera nowe możliwości samorealizacji i samokształcenia, dostępne każdemu człowiekowi.

Ujawnienie tych możliwości, ich racjonalizacja i wprowadzenie w powszechną praktykę życia społecznego - oto program jaki postawiła przed nami sytuacja alternatywna.

Zygmunt Piotrowski - Ukiyo, ulotka, wyd. SCŚA Dziekanka, 1978.

Zmysły rejestrujące wrażenia pozwalają, w zależności od skali, proporcji i możliwości emocjonalno-intelektualnej, na osiągnięcie stadium formalnego. W przypadku mojej działalności artystycznej są to spektakle ujawniające relacje dotyku, barwy i dźwięku. Możliwość swobodnego operowania tworzywem (człowiek, przedmiot, sytuacja) pozwala na znalezienie nowych pól działania artystycznego. Interesuje mnie obserwacja i oznaczanie następujących stref kontaktu człowieka z przyrodą i przedmiotem: przypadkowa, aranżowana, zewnętrzna, wewnętrzna, statyczna, dynamiczna, psychiczna, racjonalna, irracjonalna.

Przykłady:

- 1.** Taśma magnetofonowa z zapisanym dźwiękiem nie jest odtworzona przez magnetofon, lecz rozwieszona na sznurku, poruszana strumieniem powietrza z wentylatora - wydaje szeslest.
- 2.** Pianista kładący dłoń na klawiaturze natrafia na warstwę roślin (szczypiorek).
- 3.** Fragment taśmy magnetofonowej, około 20 cm, „przechodzi” przez bryłkę lodu („zamrożenie dźwięku”).

Strefa zmysłowo-emocjonalna powinna być badana poprzez sztukę, ponieważ nie nadąża za rozwojem intelektualnym człowieka.

Poznając w ten sposób siebie możemy się przekonać, że pewnych emocji musimy się uczyć na nowo i że właśnie na terenie sztuki możemy znaleźć nową wrażliwość.

Krzysztof Zarębski, STREFY KONTAKTU, 1975

Performance Krzysztofa Zarębskiego i Stephena Montague odbył się w Pracowni Dziekanka 11 października 1979.

Roland MILLER
LANDSCAPE

Moja druga wizyta w Dziekance w celu zrobienia tam kolejnego performance, miała miejsce 4 lutego 1980 roku. Przyleciałem do Warszawy z północy, podczas zamieci śnieżnej. Na przygotowanie performance na temat napięć i dziwnych przeżyć związanych z zawodem wędrownego artysty performance zostało mi zaledwie parę godzin. Wystąpiłem w uprzęży i wyglądałem, jakbym był podwieszony u sufitu. Miałem czerwone włosy i twarz.

Tło stanowiły przezrocza przedstawiające widziane z góry ośnieżone kanadyjskie lasy i wydawało się, że przelatuję nad różnymi krajobrazami. Widzowie otrzymali zamontowane na drewnie fotografie moich performances, które odbyły się w lesie, podczas pleneru w Świeżynie w 1979 roku.

Przedstawiłem także swoje przeżycie z grudnia 1979 roku, gdy podczas niezbyt poważnej operacji, pod wpływem narkozy miałem uczucie „wyjścia poza ciało” i szybowania nad nim przez jakiś czas. Przyrównałem proces twórczy, a także sztukę performance do eksploatacji własnego ciała, do plądrowania jego cennych zasobów i rozprowadzania ich potem na wszystkie strony.

Chociaż bolesny i wyczerpujący, proces ten jest jednak źródłem radości i głębokiej satysfakcji. W roku 1980 pokazałem swój *Pejzaż* także w innych krajach europejskich i w Ameryce Północnej. Odbyłem w tym celu podróże o łącznej długości ponad dwudziestu tysięcy mil, w tym ponad połowę samolotem. Była to jedna z moich pierwszych szczęśliwych wizyt artystycznych w Polsce.

Roland Miller, 1987

Performance Rollanda Millera *Landscape* odbył się w Pracowni Dziekanka 4 lutego 1980.

Reindeer Werk (Dirk LARSEN & Tom PUCKEY)**MECHANICS... PERFORMANCE**

- Te performances pozwalają ruchom ciała być mózgiem.
- Nasze akcje katalizują koncentrację, która jest pracą między ludźmi i może być wykorzystana.
- Akcje same w sobie nie polegają na wyćwiczonej biegłości czy znajomości rzeczy, są *non-expert*.
- Performance (sytuacja) nie jest niczym nowym. Jako forma performance jest klasyczny. Ta forma może być manipulowana, lecz bez istotnej zmiany.
- Pole „sztuki” zawiera się w szerszym polu „pracy”.
- Koncentrując się na wykonywaniu pracy, nie negujemy sztuki. Jeśli coś, co się zdarza, pasuje do kategorii sztuki - to w porządku, jeśli nie - to nic nie szkodzi.
- Te performances pozwalają klasycznej sytuacji performance istnieć raczej jako mechanika, niż jako skończony produkt. Ludzie nie są wpychani w kąt, gdzie muszą taki produkt albo zaakceptować, albo wyjść. Zamiast tego jest mechanika, która może być wykorzystana do powodowania różnych poziomów wymiany międzyludzkiej. Nie wszystkie z tych poziomów dadzą się przełożyć na słowa, ani też nie jest możliwe poddanie ich analizie pojęciowej, której rezultat byłby przekonywający.
- Wymiana taka może być kontynuowana nawet po zakończeniu formalnego performance. Werbalnie czy jakkolwiek inaczej.
- Ekspertyza jest niestosowna w czasie takiej wymiany.
- Ogólnie rzecz biorąc, ważne jest by wykorzystać mechanikę danej sytuacji, a nie popadać w pułapkę formy.

Reindeer Werk, 1979

Performance z serii *Mechanics... Performance* odbył się w Pracowni Dziekanka 11 kwietnia 1980. Warsztat z serii *Mechanics... Predictions*, odbył się 12 kwietnia 1980 w Dziekance i w plenerze Warszawy.

Johan CORNELISSEN
FIVE POLISH CITIES

Zaraz po przyjeździe do Warszawy zaopatrzyłem się w mapę Polski. Kiedy na nią spojrzałem, natychmiast rzuciło mi się w oczy pięć polskich miast położonych nad dużymi rzekami. Były to: Warszawa, Gdańsk, Wrocław, Poznań i Kraków. Z topograficznego punktu widzenia miasta te obejmują cały kraj.

W ciągu kilku następnych dni odwiedziłem wszystkie te miasta, podróżując kolejno z jednego do drugiego. Z Warszawy pojechałem do Krakowa, z Krakowa do Wrocławia, z Wrocławia do Poznania, potem do Gdańska i z powrotem do Warszawy.

Podczas podróży robiłem polaroidowe zdjęcia krajobrazów między tymi miastami i zdjęcia mostów w samych miastach. Pod mostami dokonywałem nagrań dźwiękowych.

Po powrocie do Warszawy umieściłem w centrum dziedzińca Dziekanki drewnianą planszę. Plansza stała pionowo nad wykopaną w ziemi dziurą i podparta była zebranymi na dziedzińcu kamieniami. Po przeciwnej stronie dziedzińca zrobiłem krąg z ziemi wykopanej spod planszy. Polaroidowe zdjęcia mostów umieściłem na planszy, zgodnie z ich usytuowaniem w terenie. Zdjęcia krajobrazów umieściłem bezpośrednio na kręgu ziemi, tworząc z nich pierścień. Odtwarzałem wzmocniony dźwięk z dokonanych pod mostami nagrań przez tyle sekund, ile kilometrów dzieliło miasta od siebie.

Johan Cornelissen, 1987

Instalacja na dziedzińcu Starej Dziekanki prezentowana była tylko przez kilka godzin, 6 czerwca 1980 po zmierzchu. Była to pierwsza instalacja *in situ* zrealizowana w Dziekance. Na plakatach anonujących to dzieło i określających je jako instalację, ktoś dopisywał przy nazwisku autora kpiące słowo „instalator!”.

**BAŁDYGA / ONUCH / SZAJNA
PERFORMANCE - WSPÓŁPRACA**

Od momentu naszego spotkania i deklaracji wspólnej działalności stanęliśmy wobec problemów, jakie stwarza współpraca.

Sytuacja ta zmusiła nas do stworzenia tak przemyślanego modelu, który stałby się podstawą do prowadzenia dalszej sensownej działalności. Każda kolejna realizacja zmuszała nas do projektowania nowych założeń dla następnej realizacji, która z kolei weryfikowała i te założenia. W rezultacie podstawowym problemem stało się ciągłe tworzenie i analizowanie modelu funkcjonowania grupy artystycznej - relacji istniejących w grupie, między nią a układem artystycznym i społecznym. Prezentowany na wystawach i pokazach program ujawnia aktualny stan współpracy między członkami grupy.

Bałdyga / Onuch / Szajna, 1976

Uświadamiając sobie ostateczność naszego doświadczenia, w każdej jego chwili, decydujemy się powrócić do wcześniejszych dokonań i rekonstruując je osiągnąć w każdym momencie „pełnię” po raz wtóry.

Nie mogąc przewidzieć końca naszego doświadczenia musimy uznać każdy jego moment za równie dobry do jego zakończenia i uznania go za pełne.

Bałdyga / Onuch / Szajna, 1980

Ostatni wspólny performance grupy Bałdyga / Onuch / Szajna odbył się w Pracowni Dziekanka 29 stycznia 1981.

12.

Ewa PARTUM **GŁUPIA KOBIETA**

... a więc można wybierać uczucia, które chce się przyjmować, na podobieństwo aktora wybierającego sobie kostium. Dziś będzie to ambicja, jutro pożądanie miłosne...

Można by więc popełnić błąd, gdyby uważało się ten schizofreniczny świat za strumień bogactwa i blasku, które zastępują monotonię rzeczywistości...

Jeśli mogę wyobrazić sobie tyle scen miłosnych, to nie dlatego, że byłam w mojej miłości rozczarowana, tylko dlatego, że nie jest się już więcej zdolnym do kochania.

... być piękną

... wspaniale pachnieć

... być miłą dla swojej publiczności

... być prawdziwą

Ewa Partum, 1981

Performance Ewy Partum z serii *Stupid woman* odbył się w Dziekankce 20 listopada 1981.

13.

Jerzy BERES **BOJKOT**

1. Zapowiedź

Oświadczyłem publiczności zamiar namalowania obrazu.

2. Malowanie

Każdej białej literze na przodzie odpowiadała czerwona pręga na plecach.

3. Dyskusja

Zapytałem zebranych, czy obraz jest dobry, czy zły? Publiczność skorzystała z rzadkiej okazji porozmawiania z obrazem, czego efektem był ożywiony dialog.

Jerzy Beres, 1987

Bojkot, manifestacja (termin Beresia) odbyła się w Pracowni Dziekanka w ramach imprezy *Teraz i poza czasem*, 11 czerwca 1989.

Zbigniew WARPECHOWSKI
MOMENTY SZCZĘŚCIA NA KRAWĘDZI ROZPACZY

1. Podniecenie, gorączka, czujność. Stan zupełnej niewiedzy. Wspaniały, ale trwożliwy upływ czasu, aż do momentu kiedy zacznę. Coś tam mam przygotowanego, ale wszystko jeszcze mogę zmienić, odrzucić, odwrócić. Wiem, że się nie wycofam.

2. Wchodzę. I od tej chwili jestem wolny. Wo l n y. Odczucie „namacalnej”, najrzeczywistszej wolności. Wiem, że mogę zrobić wszystko. Nic mnie nie boli, nic nie słyszę, jestem s a m . To nie jest trans. Coś mnie prowadzi, trzyma, podpowiada, ale to Coś, to Ono, On, każe mi robić to, czego ja naprawdę chcę! Tych, którzy na mnie patrzą, choćby obojętnie, z ironią – p r a w - d z i w i e k o c h a m .

3. Koniec, a właściwie koniec jakiejś przerwy. Uczucie zmęczenia i szczęścia. Po czasie zaczynam myśleć, rozumować i nazywać to, co się stało. Tylko w części było to moim udziałem.

Od 1967 roku przeżyłem to około osiemdziesięciu razy. Nazwałbym to momentami szczęścia na krawędzi rozpacy. Kiedy myślę o tym, co mam robić dalej, boję się tego i wiem, że dnia „x” w galerii „y” o godzinie „0” - będę gotów na wszystko. Nie chcę, żeby było inaczej.

Zbigniew Warpechowski, 1981

Na zakończenie pięciodniowego pobytu i prezentacji Zbigniewa Warpechowskiego w Dziekance, dnia 6 marca 1981, odbył się performance pt. *Rąsja*. Opis autora: *Performance na jedną rękę, w którym ręka wprawiana była w ruch przez różne przedmioty (zapałka, strzałka, kijek wskazujący, piórko ptasie) zgodnie z ich przeznaczeniem. Ręka pomalowana w czarno-żółte pasy miała być maszyną, automatycznie podporządkowaną przedmiotowi (rekwizytowi). Czas pracy maszyny (aparatu) limitowany był przez resztę ciała.*

Dick HIGGINS
INTERMEDIA (PIĘĆ TRADYCJI HISTORII SZTUKI)

1. Sztuka mimetyczna

Imituje naturę. Stosuje klasyczne naśladownictwo form naturalnych (włoskie malarstwo renesansowe, większa część poezji angielskiej do Drydena, muzyka zachodnia do Bacha i włoskiego baroku, *commedia dell'arte*, sundajska muzyka klasyczna, tradycyjne style japońskie *shakuhachi* i *koto*). Od niedawna - co stało się niemal oddzielną tradycją - także naśladownictwo sposobów działania lub przejawów natury (perska kaligrafia, Jackson Pollock, John Cage, znaczna część twórczości Jacksona MacLowa).

2. Sztuka pragmatyczna

Instruuje widza lub porusza go, często przez *katharsis* (tragedia grecka, tradycyjne malarstwo chrześcijańskie, El Greco, John Milton, Alexander Pope, Mozart i wczesny Beethoven, przeważająca część sztuki politycznej, Bertolt Brecht, John Heartfield, Wolf Vostell).

3. Sztuka ekspresyjna

Wyraża osobistą wizję lub uczucia artysty (rodowód romantyczny - Christopher Marlowe, William Blake, Novalis, Keats i Shelley, Caravaggio, malarstwo barokowe, Delacroix, późny Beethoven, Wagner, Mahler, Charles Ives, malarze grupy *Die Brücke*, George Kaiser, surrealizm, Yeats, Kline i De Kooning, poezja *beat generation*).

4. Sztuka obiektywna

Sztuka jako pełna, autonomiczna wypowiedź, w tym także „sztuka dla sztuki” (klasyczna muzyka ottomańska, hinduskie style *sitar*, „białe” balety, James McNeil Whistler, znaczna część twórczości Gertrudy Stein, Hans Arp, Piet Mondrian, abstrakcja geometryczna, wczesna poezja konkretna - Gomringer, Grupa *Noigandres*, Emmett Williams - George Brecht, większość dzieł *Fluxusu*).

5. Sztuka egzemplifikacyjna

Sztuka jako ilustracja, egzemplum lub ucieleśnienie idei, szczególnie koncepcji lub zasady abstrakcyjnej (*The Mental Traveller* Blake'a, Christian Morgenstern, styl „geograficzny” i „kaligraficzny” Gertrudy Stein, Marcel Duchamp, sztuka konceptualna, muzyka i poezja modułarna - Steve Reich, Philip Glass, etc. - kino strukturalne, poezja stanowiąca odbicie lingwistyki Chomsky'ego, *happenings* i cykle graficzne Dicka Higginsa).

Dick Higgins, 1976

Wykład w Pracowni Dziekanka, 28 lutego 1986.

Janusz BAŁDYGA
GENERAL CENTER

Mój stan posiadania uległ kolejnej zmianie, stałem się posiadaczem wizerunku generała. Obszar dotąd mi nieznany, oznaczyłem, nie zadając sobie trudu poznania, wizerunkiem generała. Pamięć po generale, zacierana bezwzględny nakazem, istnieje przeistaczając się w pełną tajemnicę legendę. Istnieje niczym nieuzasadnione podejrzenie, że wizerunek generała posiada moc magiczną.

Można założyć, że był postacią autentyczną, urodził się gdzieś daleko, prawdopodobnie w którymś z państw bałkańskich. Przegrany, został wpisany do historii przez swoich zwycięzców jako postać negatywna. Hierarchia wartości, za pomocą której segregowano uczynki na dobre i złe, zdecydowanie go dyskwalifikuje. Nie znaczy to oczywiście, że w przeciwieństwie do swoich wówczas zdegradowanych przeciwników, w wyniku przewartościowań tej hierarchii, zostanie uznany za postać pozytywną, wybitnego męża stanu, miłującego pokój lub, jeśli zajdzie potrzeba, słusznie domagającego się powrotu ziem bezprawnie odebranych.

Janusz Bałdyga, 1981

Performance/ekspozycja/film/spotkanie w Pracowni Dziekanka, 7 grudnia 1981.

KwieKulik (Zofia KULIK & Przemysław KWIEK)
POLSKI DUET

Szczerze myśl to co czujesz
Obywatel Siebie.
Sztuka Ministerstwa Kultury i Sztuki.
Czy na telewizję można się obrazić?
Gratuluję ci, że jeszcze żyjesz.

KwieKulik, 1984

Ludzie nie lubią artysty, bo im drogo sprzedaje.
Graj nie kogoś jakby ten ktoś, a siebie jakbyś ty.
Szczęście kuchty w posiekanym ziarnku maku.
Ruchawica zatrzymań.
Wszystko ma oprócz potrzeb kulturalnych.

KwieKulik, 1985

Profesjonalista wśród ludu.
Darmowe kluski bez jajek.
Nie ma nas w Muzeum Sztuki.
Moje prywatne zjawisko społeczne.
sZtandard.

KwieKulik, 1986

Polski duet, performance KwieKulik odbył się w Pracowni Dziekanka 6 marca 1984.

**Kees MOL
ILLUSION - REALITY****Regeneracja**

Buduję.

Zniszczę wszystko.

Niszczę wszystko, co zbudowałem.

Mogę zaczynać.

Zaczynam.

Niszczę.

Buduję, co zniszczyłem.

Nie podoba mi się to, co robię.

Odrzucam to.

Mógłbym zaczynać. Chcę zacząć. Zaczynam.

Przerywam, co zacząłem. Niszczę to.

Zaczynam, gdzie przerwałem. Nie podoba mi się to. Myślę, że to odrzucę.

Przerywam i znowu zaczynam.

Próbuję zacząć.

Zatracam się w budowaniu.

Kees Mol, 1980

Performance *Illusion - Reality* odbył się w Pracowni Dziekanka 12 listopada 1981. Elementy performance: recytacja, wystukiwanie rytmu, wzmocniony dźwięk, projekcja jednego przeźroczca, dwoje asystentów (Asia Ciba i Zygmunt Piotrowski).

PROJEKT 5,5 x 5,5 cm

Od czasu opublikowania w numerze 4-5/1979 *Kalejdoskopu*¹ strony z mozaiką kwadratów autorskich o wymiarach 5,5 x 5,5cm minęło wiele lat. Dziś nie pamiętam już genezy tego projektu. Musiał on jednak być wynikiem splotu trzech czynników:

- wiara w możliwość działania i dystrybucji sztuki niezależnej poprzez druk²,
- możliwość druku (w roku 1979 redagowałem w *Kalejdoskopie* dział sztuki),
- bliskie kontakty z artystami neoawangardy warszawskiej .

Podzieliłem stronę *Kalejdoskopu* na 30 równych kwadratowych pól. Dało to pola o wymiarach 5,5 x 5,5cm. W te pola, w porządku alfabetycznym nazwisk, wpisałem imiona, nazwiska i adresy wybranych 30 artystów. Kserokopie tego podziału z wpisanymi nazwiskami rozesałem pocztą do każdego z artystów osobno. Każdy zaproszony do udziału w projekcie znał więc nazwiska i położenie pól pozostałych osób i miał całkowitą dowolność co do sposobu wypełnienia pola własnego kwadratu. Nie wiedział jednak czym będą wypełnione pozostałe pola, nie mógł więc przewidzieć z czym będzie sąsiadował jego kwadrat. Autorzy mogli jednak dogadywać się między sobą i tworzyć korespondujące układy elementów. Z takiej możliwości skorzystało 5 osób. Jedna osoba odmówiła udziału w projekcie. Cztery nie odpowiedziały lub nie zdążyły w terminie. Pola tych osób pozostały puste, a ich nazwiska w podpisie strony pominięto. Otrzymane pocztą kwadraciki powklejałem w odpowiednie pola i skierowałem do druku. Oryginał przepadł (jak zwykle wówczas) w drukarni.

30 różnych elementów (w tym 5 pól pustych) tworzy całość na zasadzie *mise en page*. Efekt tej nieprzewidzianej całości znajduje się na sąsiadującej stronie w postaci reprintu. Minęło 31 lat, zmienił się każdy kontekst. Dziś ten zbiór budzić musi inne emocje i inne refleksje. Odbiorca-czytelnik może poszukiwać klucza do kodu, który nie istnieje; może analizować mikrogesty znanych skądinąd artystów i traktować je jako zachętę do podróży sentymentalnej, bądź po prostu – kontemplować całość jako mozaikę o niepochwytnym, migoczącym sensie.

Tomasz SIKORSKI

PRZYPISY:

- 1.** Pismo warszawskiego środowiska studenckiego wychodzące w latach 1979 - 1980 o nakładzie 5000 egzemplarzy.
- 2.** Patrz: T.S. *Sztuka na papierze* [w:] *Kalejdoskop*, nr 1/1979, Inspiracja: druki artystyczne, rozsyłki KwieKulik, mail art.



(Nie ujawniamy nazwisk zaproszonych twórców, którzy nie dostarczając materiałów nie wypełnili swoich pól.)

NAZWISKA AUTORÓW:

Janusz Boldyga
Anna Freisler
or
Marek Ławrynowicz
Ewa Partum
...

Ewa Błahańska
Henryk Gajewski
Grzegorz Kowalski
Jacek Malicki
Zygmunt Piotrowski
Ryszard Winiarski

...
Janusz Haka
Zofia Kulik
Jerzy Onuch
Tomasz Sikorski
...

Zbigniew Dziuk
Andrzej Jędrzak
(tytuł: „Zenit”)
Paweł Kuśk
...
Zdzisław Sosnowski
Jan Stanisław Wojciechowski

Tomasz Konart
Przemysław Kwiek
Andrzej Partum
Eustasz Szajna
Krzysztof Zarębski

ARTYŚCI O SZTUCE / ARTIST STATEMENT

**ENTER/ESCAPE - JAK MALARSTWO KSZTAŁTUJE NOWE PRZESTRZENIE?
WYPOWIEDZI UCZESTNIKÓW WYSTAWY**

Wojciech FANGOR / Leon TARASEWICZ / Piotr C. KOWALSKI

Dominik LEJMAN / Marek SUŁEK / Anka LEŚNIAK

Marzena TUREK-GAŚ / Izabela CHAMCZYK / Olga LEWICKA

Małgorzata KACZMAREK

ENTER/ESCAPE - JAK MALARSTWO KSZTAŁTUJE NOWE PRZESTRZENIE?

(Wypowiedzi uczestników wystawy)

Wojciech FANGOR

Słowo sztuka związane jest z pojęciem sztuczności. Sztuczność jest przeciwieństwem naturalności. Następną dychotomią w sztuce jest wirtualność i rzeczywistość. Chociaż kontrasty te występują we wszystkich rodzajach, a w pewnych wypadkach słowo, dźwięk, obraz, ruch, przestrzeń wiążą się ze sobą w zintegrowaną całość, na przykład w rytuałach sakralnych. W świątyniach chrześcijańskich mamy równoczesne działania różnych rodzajów sztuki. Teatru, muzyki, malarstwa, poezji, słowa. Wszystko powiązane układem przestrzennym i czasowym. We wczesnych okresach kulturowych sztuka była bardziej zintegrowana. Później zaczęła się rozwarstwiać i rozdzielać na indywidualne rodzaje. Rozkład ten nie następował jednakowo, niektóre rodzaje sztuki były synchroniczne i nie ulegały gwałtownym zmianom. Inne, bardziej zależne od zmian demograficznych, społecznych, naukowych i technologicznych, rozwijały indywidualną specjalizację. Wydaje się, że obecnie jesteśmy w okresie wrzenia. To znaczy gwałtownego przenikania się jednego stanu w drugi. Podobnie jak w czasie wrzenia współlistnieją płyn i para. Dzisiaj współlistnieją dawna sztuka synchroniczna, rozwarstwiona diachroniczna i być może załóżki nowej sztuki zintegrowanej.

Jeżeli chodzi o mnie to działam w sztuce wizualnej. To znaczy w strukturach opartych na fenomenach wzrokowych. Prostokąt obrazu sztalugowego jest dwuwymiarową przestrzenią rzeczywistą, kolory są długościami i amplitudami fal światła, kształty, które je przekazują są podzespołami przestrzeni dwuwymiarowej. Dochodzą do tego płótno, drewno, pigmenty, spoiwo itp. To są rzeczywiste materialne składniki obrazu. Cała reszta to sztucznie wywołane iluzje fenomenalnych i kulturowych wrażeń i skojarzeń. Malarstwo jest jedną ze sztuk wizualnych. Polega na malowaniu powierzchni dwu lub trójwymiarowych. Balet, teatr, film, video-art, happening, instalacja, konceptualizm, ak-

Leon TARASEWICZ

Moim zdaniem malarstwo jest jednym z rodzaju zapisów i wydaje się, że jest to język czy medium, którego nie sposób czymś innym zastąpić. Trzeba też pamiętać, że z syntezy

cja artystyczna, fotografia, holografia itp. nie są malarstwem, choć czasem z malarstwa się wywodzą lub z jakiegoś kompleksu z malarstwem się utożsamiają. Zresztą malarstwo sztalugowe czy ściennie też miało swój rodowód w teatrze lub mniej, lub bardziej naturalnych zdarzeniach.

Przez kilkanaście lat byłem malarzem sztalugowym. Gdy miałem dwadzieścia lat profesor Felicjan Kowarski zapoznał mnie z malarstwem ściennym, które oczywiście związane jest z przestrzenią architektoniczną. W latach pięćdziesiątych współpracowałem z architektami: Jerzym Sołtanem, Oskarem Hanselem i Stanisławem Zamecznikiem. Projektowaliśmy wspólnie pawilony targów i wystaw, pomniki, obiekty sportowe, dekoracje miejskie itp. Z Zamecznikiem rozważaliśmy możliwość rozwinięcia malarstwa na rzeczywistą przestrzeń czterowymiarową. Czego zapowiedzią był kubizm analityczny uwięziony w dwuwymiarowej przestrzeni obrazu. Chodziło o stworzenie malarstwa, które nie byłoby dodatkiem, bądź dekoracją do istniejącej architektury, lecz działaniem malarskim, które stwarza swoją własną strukturę przestrzeni rzeczywistej nie powiązanej z żadną przestrzenią zewnętrzną, praktyczną funkcją. Taka była geneza *Studium Przestrzeni* z 1958 roku.

Jak już mówiłem malarstwo jest malowaniem, ale oczywiście można to robić przy pomocy pędzla, farb, kleju, kolorowych papierów, kamyczków albo spreju. Ja lubię, żeby iluzja szła w parze i w kontraście z konkretnym realnym materiałem. Nie zajmuję się sztukami, które operują wyłącznie przedmiotami realnymi, zmuszając widza do stwarzania w swym umyśle jakiejś pojęciowej łamigłówki. Nie zajmuję się również strukturami, które wywołują wyłącznie niematerialne zjawy jak film, video itp.

W sztuce potrzebna jest i dusza, i ciało.

malarstwa powstały znaki, które następnie stały się literami. Zapis słowny jest więc konsekwencją malowania, a nie odwrotnie. Problem polega na tym, że we współczesnym społeczeń-

stwie, w którym obecnie żyjemy i mieszkamy, w Europie, państwo przez system edukacji ustawia schemat rozwoju jednostki. I w tym współczesnym schemacie dostosowania jednostki do życia zupełnie niszczy się wolność oraz ten szczególny język jakim jest malarstwo. Ten język powstaje w dzieciństwie, jako pierwszy, którym się posługujemy.

Jeśli wezmę jako przykład dzieci, ich szczególną wrażliwość wizualną, przekonam się, że one widzą to, czego ja nie widzę, że one mi oczy otwierają. Tylko, że później, kiedy te dzieciaki trafiają na straszne nauczycielki w podstawówkach, to w ciągu dwóch - trzech lat wszystkie dziewczynki malują takie same królowny z takimi samymi oczami, a chłopcy takie same czołgi. Tak przynajmniej było do tej pory, teraz to się zaczyna troszeczkę zmieniać, bo dzieci zaczynają np. rysować wewnątrz komputera, z dyskami, kablami, itd. W każdym bądź razie ten pierwotny język malarstwa nie jest rozwijany. My, w Polsce, mamy jeszcze o tyle sytuację bardziej skomplikowaną, że z założenia nie dopuszczano tu społeczeństwa do sztuki, a dzisiaj, po rewolucyjnych zmianach politycznych, ludzie nie zostali jeszcze odpowiednio przygotowani do odbioru sztuki, nie mają do tego żadnych podstaw, nie wiedzą co do tej pory wydarzyło się w sztuce, też w malarstwie. W szkołach artystycznych edukacja dotycząca malarstwa kończy się na impresjonizmie.

Problem jest więc elementarny: żeby znaleźć miejsce na malarstwo, żeby ono było potrzebne, ponieważ malarstwo cyklicznie okazuje się nie do zastąpienia. Co jakiś czas pojawia się nowe medium, ale po czasie konstruowania idei przychodzi moment manieryzmu, moment na refleksję i wtedy znowu pojawia się malarstwo. Bo okazuje się, że niczym innym nie można zrobić tego, co można namalować (można uzyskać przez malarstwo). W tym miejscu można podać przykład z malarstwem *Nowych Dzikich*, a przecież najwięksi akademicy nie przypuszczaliby, że malarstwo wróci w tej jak najbardziej prostej, prymitywnej formie, jak chociażby u Pencka, że będzie odnosić podobne sukcesy i zaadoptuje się w różnych miejscach. Myśmy mieli takie *Neue Wide* - polityczne, dotyczące problemów pomiędzy Berlinem a Moskwą. Dla mnie ciekawe jest w tej chwili obserwowanie młodych ludzi, gdzie oni znajdują miejsce dla tego malowanego świata, bo przecież malują. Co zostaje, kiedy kończy się malowanie martwej natury i gołych modelek? Co z malowaniem? Oni sięgają takich odrealnionych rzeczy, które nie mają nic wspólnego z życiem politycznym. Nie jest to surrealizm, ale jest to rodzaj sztucznej konstrukcji świata, w którym chcieliby się znaleźć, a którego nic innego im nie daje. Dziś można włączyć komputer i bardzo dużo dostać, czego w moim pokoleniu nie było. A oni jednak malują.

Ja osobiście na malarstwo patrzę w ten sposób, że nie ważne dla mnie jest narzędzie, którym można się posłużyć. Tak samo ważne są groty w Lascaux, jak i współczesne prace malowa-

ne np. przez Sasnala, ale według mnie można też malować na dworcu palcem, tak jak widziałem w Koluszkach, byle to miało sens. To też jest zapis i jeśli ten zapis będzie miał sens, to jest to wartościowe. A można malować nawet złotem i jeśli będzie to głupie, to nie ma to sensu dla malarstwa.

To jest jedna strona, a jeśli chodzi o to, czym zajmuję się obecnie, to działa się to stopniowo. Wychowałem się w czasach, gdy artystą był tylko ten, który był w Związku. Obraz musiał być olejny, obity listewkami sosnowymi i w takiej atmosferze wchodziłem na uczelnię artystyczną, warszawską ASP. Na drugim roku zacząłem robić obrazy z kompozycją otwartą, ale musiały być jeszcze pasy u góry i u dołu, które syntezowały otoczenie. Jeżeli malowałem łąkę, to ciemna zieleń u góry i u dołu to było to otoczenie, właśnie ta leśna łąka, na której malowałem. Pamiętam jak przywoziłem z Bułgarii kolor, który tam się sprawdził i kiedy byłem w samolocie, cała Ziemia, nad którą się uniosłem zlała się w taki kolor. Później odrzuciłem zupełnie brzeg, ramy, kompozycja stała się otwarta i z takim myśleniem skończyłem szkołę. Rok po szkole zacząłem to co na obrazie malować na ścianach. Ale warunki ekonomiczne w tamtych czasach powodowały to, że aby zrobić wystawę w Londynie wynajmowałem sobie na noc salę konferencyjną Domu Kultury w Gródku i po partyjnych zebraniach odsuwałem stoły na bok, kleiłem papier, wtedy były takie komunistyczne szare papiery, ustawiałem dwa stoły, na nich następny stół, a na nim krzesło i wchodziłem na górę, żeby mieć odejście. Malowało się dostępnymi wtedy farbami, plakatówkami Astra i farbą emulsyjną, a po namalowaniu, składałem to w rulon i tak mogłem przewozić duże formaty. W Londynie spokojnie to rozkładałem, za każdym razem robiłem retusz konserwatorski mojej pracy. Wtedy już robiłem prace, które anektowały trzy ściany. W Galerii Foksal w 1986 roku po raz pierwszy malowałem ścianę i potem już to rozwijało się w różne strony.

Na tamtym etapie prace były zakomponowane w jakiejś przestrzeni, później coraz bardziej zależało mi na obecności ludzi w tej pracy i oddziaływaniu pośrednim na odbiorcę, aby nie od razu było oczywiste, że jest to praca artystyczna (dzieło sztuki). Chciałem, żeby w mojej realizacji mogły się znaleźć elementy, które występują w przestrzeni industrialnej (miejskiej) i powoli przywracać elementy malarstwa z czasów antycznych. Przecież miasta greckie i rzymskie były kolorowe, malowane i to malarstwo miało wysoki poziom. My odwołujemy się jedynie do renesansu i wydaje nam się, że to była epoka o szczególnym znaczeniu dla malarstwa. Po rewolucji, jaką zafundowało nam robotnicze państwo, wszystko było szare, bure i - jeśli chodzi o malarstwo w przestrzeni - musimy się odbijać albo od sztuki ludowej, albo od sztuki prowincji. Kwestie związane z obecnością malarstwa w różnych miejscach fascynują mnie i lubię, kiedy w trakcie pracy mogę sobie uświadomić, że można zadziałać w sposób, którego sobie wcześniej nie uświadamiałem. Ważne jest, żeby

robić zdjęcia w trakcie realizacji, wtedy powstają następne. Często zdarza się, że młodzi ludzie, zwłaszcza studenci wymyślają projekty, np. dla Unii Europejskiej... coś wymyślą, przychodzą, opowiadają co by zrobili, wtedy mówię, żeby przeszli na drugą

stronę ul. Traugutta, tam jest Wydział Filozofii, a do mnie niech przyjdą z pracą zrobioną. Potem okazuje się, że owo wymyślone „szczęście”, gdy student trzyma je już w ręku, okazuje się banałem, więc najpierw trzeba je zrealizować.

Piotr C. KOWALSKI

Czy miejsce wybiera sobie sztukę, czy sztuka wybiera sobie takie a nie inne miejsce?

Na pytanie odnośnie malarstwa i przestrzeni w kontekście wystawy *Enter/Escape*, mam pytanie, czy chodzi tu o przestrzeń wystawową, czy o przestrzeń samej realizacji?

Tu w Szczecinie przestrzeń była konkretna, określona. Dla kuratorów także, wiadome było sąsiedztwo, kto obok kogo, za ile i oczywiście z jakimi pracami. Ja byłem jednym z 12 malarzy. Karolina z Anką, jako kuratorki, panowały nad całością, czyli i nad wyborem tych, a nie innych malarzy, i nad całą aranżacją.

Od czasu jak w latach osiemdziesiątych zacząłem malować obrazy w plenerze, to zawsze przestrzeń i miejsce były dla mnie bardzo ważne. Zawsze, na początku przez kilka dni, obserwowałem najbliższą okolicę, chodząc pieszo lub jeżdżąc rowerem patrzyłem gdzie słońce wschodzi, a gdzie zachodzi, po to tylko, żeby w trakcie malowania obraz nie stał w cieniu. Ważne dla mnie było także to, żeby był spokój i żeby była cisza.

Płótna moje były wkopane zawsze w ziemię na pewną głębokość i w trakcie malowania wpisywały się w otaczający pejzaż, stając się z czasem integralną częścią danego krajobrazu. Przy okazji podlegały wszystkim działaniom natury. Ja ich nigdy nie zabierałem do pracowni, nawet wtedy, gdy padał deszcz czy była silna wichura czy burza. Pracownią było dla mnie zawsze to miejsce, gdzie obraz powstawał, gdzie był malowany przeze mnie lub gdy malował się sam. Obrazy te były wystawiane na działanie natury świadomie przeze mnie i to w sposób totalny, z premedytacją. Niekiedy malowałem je lub malowały się same przez miesiąc, niekiedy przez kilka miesięcy, ale był też taki obraz, który powstawał kilka lat.

Powstałe w ten sposób obrazy były malarskimi przedstawieniami natury, a jednocześnie śladami odcisniętymi przez samą naturę. Często trudno było zorientować się, gdzie się kończy,

a gdzie zaczyna obraz, gdzie jest świat realny, a gdzie moje malarstwo np. *Turno 09.07.–04.08.1990, Ostrów Lednicki – południe 02.–08.09.1990, W ogrodzie Jarka 20.11.1991–25.02.1994.*

Miejszem przeznaczania tych obrazów było mieszkanie w Poznaniu na Łazarzu, dlatego ich parametry były jemu ściśle podporządkowane. Obrazy te, rzecz jasna, najlepiej czuły się w miejscu, w którym były realizowane i w miejscu, do którego były przeznaczone.

Ja lubię takie realizacje jak ta w Szczecinie, gdzie mam przydzieloną konkretną działkę, w tym przypadku okrągłą kolumnę, gdy się okazało, że żaden z zaproszonych artystów nie zainteresował się tymi okrągłymi słupami stojącymi na środku galerii, to postanowiłem się skoncentrować na jednym z nich. Mogłem wtedy swobodnie malować, czyli rozgniatać okrągłe owoce na okrągłym słupie. Praca, jak zwykle w takich przypadkach, jest zawsze bardzo żmudna i monotonna. Całe szczęście, że w porę pojawiły się dwie młode wolontariuszki szczecińskie, no bo ile można malować samemu, nawet jeśli obraz jest smaczny, a nawet bardzo smaczny.

Ja bardzo lubię takie realizacje jak ta w Szczecinie, bardzo, ale mając tę świadomość, że praca ta, tuż po zakończeniu wystawy ma zniknąć, to ja bardzo nie lubię takich realizacji jak ta w Zamku Książąt Pomorskich, chociaż była smaczna, a nawet bardzo smaczna. Zdecydowanie o wiele lepiej by było, gdyby ten mój smaczny obraz zniknął, ale zniknął powoli, jakby kolory owoców, którymi malowałem powoli i naturalnie ulatniały się, tak jak powoli i naturalnie zniknęła *Spiralna Grobla* Roberta Smithsona zrealizowana w amerykańskim stanie Utah.

A swoją drogą ciekaw jestem co myśleli inni malarze biorący udział w wystawie *Enter/Escape*, mając tę świadomość, że praca zostanie zlikwidowana, czyli zniszczona, że będzie żyła tylko i wyłącznie w dokumentacji fotograficznej?

Dominik LEJMAN

Ostatni zapala światło fragmenty wykładu Zachęta 2006

Ostatni zapala światło to tytuł mojej wystawy w Warszawie (CSW, 2006). Tutaj, w Zachęcie staje się on punktem wyjścia do pre-

zentacji – wykładu, w którym rzuciłem się na utopijną wizję, żeby spróbować zilustrować kilka moich przemyśleń na temat malarstwa. Prosiłbym, żeby moją wypowiedź traktować jako rodzaj wizualnego eseju, który bezceremonialnie i pozbawiony fałszywej

skromności, postanowiłem złożyć przede wszystkim z przykładów mojej sztuki i tego co ja osobiście uważam za malarstwo.

Początkiem moich refleksji jest pytanie o to jak wygląda pracownia malarza. Oto pracownia Courbet'a. Czym mogłaby ta pracownia być dzisiaj i w jakim sensie mógłbym ją potraktować jako rodzaj optycznego narzędzia widzenia świata? Moja pracownia, obecnie w Poznaniu, składa się z czegoś, co traktuję jako doskonały przykład przestrzeni tranzytowej. Jest nią strzelnica na placu zabaw. W jednym hangarze udało się tam połączyć działalność malarza, strzelnicę sportową (za ścianą), plac zabaw dla dzieci (pod podłogą), biuro i pokoje do wynajęcia – tani hotel, którego fasada została zbudowana wewnątrz hangaru. Fasada wygląda jak scenografia teatralna, tyle że mieszkają tam ludzie. Ich jedynym oknem na świat, jest moja pracownia. Każdy z mieszkańców widzi codziennie malarza, czyli mnie, który pracuje w środku przestrzeni hangaru, przy strzelnicy, nad placem zabaw. Malarz w takiej pracowni paradoksalnie staje się więc kimś, kto znalazł się na zewnątrz otaczających go przestrzeni, patrzących na zewnątrz (do wewnątrz) studentów wynajmujących pokoje, sekretarek wychodzących na zewnątrz (do wewnątrz) na papierosa. Powyższa sytuacja ilustruje dla mnie czasy, w których przyszło mi malować. Bo jak tu malować obrazy w czasach, kiedy blask z okna jest być może w istocie projekcją z kamery internetowej; jak tu malować obrazy w pracowni wypełnionej przez modeli i statystów uzbrojonych w internetowe blogi, własne, prywatne mitologie?

Film z wystawy w Zachęcie *Sztuka dla wszystkich dzieci*, gdzie moja praca nazywała się *Środowisko naturalne*, wydaje mi się doskonale oddaje, w jaki sposób wszystko to co nas otacza może być materiałem dla malarza, w sposób taki jak ja rozumiem malarstwo. Współczesne „Środowisko naturalne” staje się źródłem informacyjnej katarakty. Na czym polega informacyjna katarakta? Katarakta to choroba, która powstaje pod wpływem zmętnienia soczewki. W tym wypadku chodzi jednak o informacje wizualne, które do nas docierają, obezwładniają nas ilością. Jak pisze Serge Daney w eseju *Before and After the Image: Być może zmierzamy w kierunku społeczeństw czy kultur, które coraz lepiej czytają obraz niż widzą*. To jest taki podstawowy problem, który trochę mówi o tym, czym jest dla mnie obraz. Obraz może czasem operować słowem, ale nie powinien być nigdy dosłowny. Być może właśnie w takim świecie, obezwładnionym trochę przez obrazy, które są czytane, ciekawsze jest to, co tego obrazu do czytania jest pozbawione. W pewnym momencie zajęłem się wyobrażeniem sytuacji zapalonego światła w kinie i tego czym jest to zapalone światło w kinie, jak można to pojęcie szerzej zrozumieć. Dla mnie jest to moment, kiedy nadal mamy do czynienia ze spektaklem, projekcją, natomiast zapalone światło powoduje widzimy też samych siebie w kontekście tego, na co patrzymy. A bardzo często patrzymy na brak obrazu, który staje się bardziej fascynujący niż jego nadmiar. Czyli brak obrazu, jest rodzajem ilustracji idei mojego malarstwa. W zasadzie mamy do czynienia z ekranem projekcyjnym, którego metaforycznym wyobrażeniem dla mnie jest biały surdut Gilles'a Watteau. On jest

dla mnie substytutem ekranu projekcyjnego, na który można by rzucić wszystkie nasze lęki, pragnienia i to wszystko, co dzieje się z obrazem, który on zakrywa. Jest on rodzajem naszej projekcji. Dlatego będę się upierał, przy tym, że malarstwo jest dla mnie medium projekcyjnym. Ci ludzie patrzący z góry na puste miejsce po World Trade Center, na brak obrazu, w podobny sposób ulegają swojej własnej projekcji. W podobny sposób to działa, jeżeli chodzi o abstrahowanie od obrazu.

Kiedyś Duchamp powiedział *użyjmy pojęcia opóźnienia zamiast malarstwa*. Dla mnie to jest coś, co definiuje mój obraz i malarstwo. Dla mnie malarstwo może być właśnie opóźnieniem. To opóźnienie traktuję bardzo dosłownie. Wykorzystuję środki, które łapią widza w pułapkę jego czasu, tego w jaki sposób odbiera on czas. Jesteśmy uwikłani w ruchome medium filmu. Ono istnieje w epoce pokinowej. Nie możemy od niej uciec, nie możemy uciec od pojęcia dokumentu czy cytatu. Ja takim cytatem się posługuję, ale to, co jest dla mnie ważne, to wyrwanie go z kontekstu.

Obrazy istnieją wokół nas. Martha Rosler zrobiła zdjęcie w hotelu, gdzie nad kominkiem wisi telewizor, który zachowuje się jak obraz. Jest rodzajem przedmiotu, do którego mamy dokładnie taki sam stosunek jak do obrazu. Czyli funkcjonuje na zasadzie dekoracji lub ornamentu, co w jakiś sposób neutralizuje przekaz. Przekazem jest wojna w Iraku. To, co istotne w tej sytuacji, to pytanie o to jaki rodzaj narzędzia stanowi przedmiot, który z jednej strony jest przedmiotem domowego użytku, obrazem, który po prostu wisi nad kominkiem. Z drugiej „oknem na świat” w którym treści jakie emituje są znieczulane poprzez jego formułę. Próbowałem zaznaczyć to na wystawie w Düseldorfie, w Instytucie Kultury, który mieści się w willi pełnej ornamentów i stiuków.

W *Liliach Wodnych (Web-Lillies)* wykorzystuję materiał pornograficzny z internetu, który wklejam przez projekcję w niewinny obraz lilii, bądź wyciągam średnią kolorystyczną z 400 takich internetowych stron. Zainteresowało mnie w tych pracach pojęcie ogrodów w kontekście przestrzeni, w których mamy do czynienia z całą masą różnego rodzaju aktywności tłumu. Ornament tłumu zawsze mnie fascynował. Czasami możemy go postrzegać w wymiarze statystyk. Te tłumy to są tłumy z Kraucaera, być może są to też tłumy z Canettiego, ale tylko tłumy właśnie... W jaki sposób funkcjonują obecnie tłumy? Obecne tłumy są dla mnie trochę jak freski wideo. Zacząłem te freski robić pod wpływem sytuacji, w której mamy do czynienia z indywidualnymi jednostkami, indywidualnymi uderzeniami pędzla, ludźmi, którzy tak naprawdę nie przechodzą tego rodzaju rozładowania w przestrzeni, czyli nie tworzą świadomie tłumów. Ten ornament jest zbudowany zupełnie inaczej. W pewnym momencie wprowadziłem kategorię fresku wideo na takiej zasadzie, na jakiej tego typu projekcje dotyczą ściany. Nie są ograniczone architekturą krosna obrazu. Przestrzeń jest zawsze wyświetlona, zawsze zapalona, skala zmienia percepcję widza wobec tego, czym jest struktura ornamentu. Jest abstrakcyjna, lecz nie wyabstrahowana. Estetyczna przyjemność dostarcza-

na przez statystyczne ludzkie tapety stanowi dla mnie formę informacyjnej anestezjologii, neutralizuje bowiem fakt bycia produktem wspólnego przeznaczenia w organicznym świecie, zanurzonego w nim dramatu pojedynczego, unikalnego człowieka. To jest Tłum.

Moja wystawa w Zamku Ujazdowskim nazywała się *Ostatni zapala światło*. Po zobaczeniu tej wystawy Władek Zakrzewski powiedział coś bardzo dla mnie ważnego *Dominiku, jesteś impresjonistą*. Mnie się to bardzo spodobało w kontekście tego, w jaki sposób pewne treści są obecne w mojej sztuce. Właściwie są czymś, co bardzo często sprowadza się do czystej rejestracji i do niczego więcej, natomiast to co z tym robię, to jest właśnie tylko przeniesienie rejestracji, wyrwanie tej rejestracji z kontekstu miejsca i przestrzeni. Rodzaj, jak by to można nazwać, deportażu. Być może właśnie dzięki takim sytuacjom percepcja tego, co bardzo często czytamy, a nie widzimy ulega zmianie i być może dzięki temu jesteśmy w stanie też inaczej popatrzeć na siebie, czy przyglądać się sobie. Prace wykorzystujące opóźnienie, tak jak w przypadku *Podłogi* z Pierra della Francesca, są dla mnie z jednej strony cytatem, ale z drugiej strony miejscem konfrontacji etycznej, pytaniem w jaki sposób my siebie postrzegamy w stosunku do tego, co przed chwilą zrobiliśmy. O konsekwencji mówi obraz, który się nazywa *San Pietro vacuum extractor*. To jest takie urządzenie do wyciągania kogoś w opóźnieniu, jak się nie może urodzić. Takim też wyrwaniem w opóźnieniu jest też to, co się dzieje w przypadku pracy *Podłoga*, gdzie mamy do czynienia z kilkusekundowym opóźnieniem. To nie są nowe metody. Posługiwali się nimi dużo wcześniej już artyści wykorzystujący opóźnienia tak jak np. Dan Graham. Powody warunkujące powstanie moich prac są tylko inne.

I przechodzimy tu do tego co jest jak dotąd największą moją realizacją funkcjonującą w obszarze malarstwa i architektury: sklepienie kościoła św. Jana w Gdańsku Oddychająca katedra. Każde z przesł zostało sfilmowane osobno i potem ten film, który jest tautologią przestrzeni, został rzucony w rytmie oddechu - zbliżenie i oddalenie na to samo sklepienie. W pewnym momencie, w przypadku wydechu, żebra się pokrywają z materialną architekturą, w przypadku wdechu odjeżdżają i na zbliżeniu próbują coraz bliżej dojść do sufitu.

Kolejna, dla mnie niezwykle ważna realizacja daleko silniej związana jest z architekturą niż pozornie by się to wydawało to cykl prac, który nazwałem *Małymi spektaklami*. Są to trzy realizacje fresków wideo zrealizowanych do szpitali dziecięcych w Warszawie na ulicy Działdowskiej, w Białymstoku oraz na Long Island w Nowym Jorku, gdzie zostały zamontowane na stałe i funkcjonują bez przerwy. W nich też staram się cały czas mówić o ograniczeniu. Dla mnie obraz wymaga osnowy czy krosna, czyli ograniczenia. W tym wypadku jest to przeniesienie do szpitala, które jest substytutem krosna. Bardzo często ktoś mówi: słuchaj, nie lepiej by było jakbyś zgasił światło w tej sytuacji? Ja mówię nie, nie byłoby lepiej, bo ten szpital by zniknął, a przecież nie chodzi o to, żeby

szpital zniknął, tylko, żeby funkcjonował, żeby go zaakceptować, aby w nim przeżyć, żeby był widoczny. Jeżeli zgaśnie światło to on nie przestanie istnieć, dalej będzie funkcjonował i będzie tak samo traumatyczny jak jest. A tu kluczowe jest pytanie co zrobić, żeby był mniej traumatyczny albo w jaki sposób spowodować, żeby te performatywne sytuacje dotyczące zwierząt, które funkcjonują w jego przestrzeni były analogiczne do samej przestrzeni szpitala. Filmowałem więc zwierzęta w bardzo zbliżonych przestrzeniach, w bardzo podobnych warunkach. Są to w większości zwierzęta pozamykane w zimowych ogrodach zoologicznych. Są tak samo skrępowane, umieszczone w przestrzeni architektonicznej podobnej do tej, w której funkcjonują pacjenci szpitali.

Levinas w *Całości w nieskończoności* napisał taką rzecz: *Interpretacja doświadczenia w perspektywie widzenia i dotyku nie jest dziełem przypadku i może nadawać charakter całej cywilizacji*. Kwestia dotyku, dotykalności tych projekcji, jest niezwykle ważna. Ona powoduje zupełnie inny rodzaj doświadczenia. Jeżeli podejmujemy dyskurs czym jest malarstwo obecnie, taktylności iluzorycznych obrazów powoduje, że dla mnie to właśnie jest bardziej malarstwem niż obrazy, które zamykają się w takiej jednoznacznej projekcji wymagającej zgaszonego światła. Jest to o tyle ważne, że te prace funkcjonują na stałe. Mówimy o sytuacji pętli, która jest czymś zupełnie innym niż filmy o linearnej strukturze. Te projekcje funkcjonują cały czas, są pętlami, więc zupełnie innego rodzaju wyzwaniem niż zrobienie filmu.

„Ja jako rezydent nieuspołeczniony”. Taką kategorię dostałem w banku, kiedy po raz pierwszy założyłem sobie konto. Jako malarz zostałem zakwalifikowany do kategorii rezydenta nieuspołecznionego. No właśnie: społeczny wzór, czyli zestaw norm do naśladowania w celu ukonstytuowania własnej tożsamości ulega zagubieniu, czyli imperatyw tworzenia prowadzi do zagubienia poczucia własnej nieadekwatności, albo też statusu wiecznego amatora. W rezultacie do powstania depresji, a malarz jako rezydent nieuspołeczniony właśnie uosabia taki panujący powszechnie stan lękowy. Uważam, że spełniamy bardzo pożyteczną rolę w społeczeństwie.

Dochodzimy zatem do pytania o drugiego człowieka, które próbuję rozwikłać jako malarz. Jak każdy malarz, mając do czynienia z powierzchnią, przyglądam się tej powierzchni. Dla mnie powierzchnia to jest to, co się pojawia w przypadku fresku wideo *Przeżycie sobie znak pokoju*, który zrobiłem na Łódź Biennale (2006). W jaki sposób można mówić o malarstwie, które jest w stanie abstrahować pewne problemy poprzez kategorie estetyczne, doprowadzać widza do pytań, które zawdzięczamy temu narzędziu? Uważam, że tu nie chodzi o medium, które może być olejne, albo projekcyjne, albo jakiegokolwiek, natomiast tu chodzi o samą optykę, o opóźnienie, być może, spojrzenia. Pozwalam sobie zadawać pytania o to kim są ci ludzie? I oni, chociaż na chwilę, może zmienią ten abstrakcyjny układ w obrazie. Na małą chwilę. To będzie trwało 4 sekundy, a film trwa 4 minuty. Nie mogę tego inaczej pokazać, bo praca składa się z trzech niezależnych

projekcji wideo i to jest rodzaj takiej kompilacji, która pozwala powziąć jakieś wyobrażenie na temat tego, na czym polega ta praca. Na czym polegają konfiguracje w jakich ustawiam ludzi, w jaki sposób oni sami siebie ustawiają w większych spektaklach jakimi są muzea, galerie, kościoły?

Wracając do meritum sprawy, malarstwo dla mnie, jako medium to idealne narzędzie do „przegrywania”, do ujawniania

tego, co w obecnym czasie możemy nazwać nieadekwatnością. Obrazem możemy nazwać w tej sytuacji przedstawienie sprzeciwiające się weryfikacji informacji wizualnej czy też jej funkcjonalności. W oparciu o takie rozumienie obrazu pozwoliłem sobie na kilka przemyśleń o obecności malarstwa w oparciu o moje prace w świecie informacji wizualnej, malarstwa jako kategorii spełniającej wymóg nieadekwatności, czyli właśnie doskonałego „narzędzia do przegrywania”.

Marek SUŁEK

...Malarz nie musi osobiście dokonywać aktu malowania. Ta czynność dokonać się może sama. Twórca po prostu, kreując odpowiednie sytuacje pozwala na samoistne powstawanie obrazu. W przypadku moich prac, uruchamiam czynnik biologiczny – gnijące lub rosnące ziemniaki, wijące się larwy

much czy poruszające się w interakcji ludzkie ciała. Takie obrazy - jako rzeczywiste sytuacje istnieją tylko w fazie ich powstawania. Nie mogą zostać ukończone, więc nie istnieją w klasycznej materialnej formie. Pozostają po nich tylko wspomnienia i trochę dokumentacji...

Anka LEŚNIAK

Najbardziej interesuje mnie sztuka multimedialna, ale jest taka dziedzina sztuki dawnej, która mnie bardzo kręci.

To jest malarstwo.

Dlatego, że malarstwo jest bardzo zmysłowe.

Właściwie, można by powiedzieć, że malarstwo jest bardzo sexy.

Jest bardzo ekspresyjne.

Może wyrażać emocje.

Uważam, że malarstwo jest bardzo sexy,

bo często malując myślę o seksie.

Maluję po seksie.

Myślę, że można by malować nawet w trakcie.

To byłaby niezła akcja.

Ale nie każde malarstwo jest sexy.

Np. takie malarstwo abstrakcyjne, geometryczne

to nie ma kompletnie nic z seksu.

Może ono jest wzniosłe na przykład.

Ale z drugiej strony,

jest mało prawdziwe,

mało malarskie.

W zasadzie, żeby namalować obraz abstrakcyjny, to wystarczy wziąć cyrkiel, linijkę

i namalować parę kółek, kwadratów, kreskę.

Można się zastanowić czy kreska ma być jaśniejsza, ciemniejsza, grubsza, cieńsza

i to już całe malarstwo.

I potem można mówić, że to jest absolut.

Ale najczęściej to nic nie jest.

Ale też nie lubię malarstwa ekspresjonistycznego, tego ciężkiego, gdzie twórca musi się namęczyć.

Szpeciallynie nie lubię go w wydaniu dużych płócien,

bo trzeba się namachać, żeby powstał obraz.

I tylko dlatego, że to jest wielkie, to ma być dzieło.

W ten sposób to można zdręczyć siebie i zdręczyć sztukę.

A mnie nie o to chodzi.

Myślę, że malarstwo powinno być radosne.

Ale nie chodzi mi o taką plastikową radość,

jak w takim malarstwie, które nazwałabym popłuczynami po fowizmie:

takie już trochę abstrakcyjne, ale nie geometryczne, raczej widać dukt pędzla,

ale też nie ekspresjonistyczne i nie dramatyczne zbyt, takie...

najlepiej jakiś akcik kobiecy,

sutecek zaznaczony, kawałek talii, wszystko w jasnych kolorach, ciepłych, zimnych.

Można powiesić na ścianie w salonie.

Po prostu elegancie, dobrze się sprzedaje.

Ale może już ten typ jest mi najbliższy,

może od tego zaczęłam.

Rzeczywiście, trudno jest się po akademii uwolnić od aktu.

Mnie rzeczywiście interesuje cielesność, ciało.

I pomyślałam, że najbardziej autentyczne to będą odciski mojego ciała.

Myślę, że to jest prawdziwe malarstwo, autentyczne.

Niczego nie przedstawia, a wyraża.

Poza tym te odciski to również mógłby być ratunek dla grafiki.

Ona też mogłaby stać się zmysłowa, a nie mozolna i ciężka.

Gdyby ciało było matrycą.

Najbardziej w malarstwie cenię zmysłowość,

a zmysłowość można uzyskać przez farbę.

Najbardziej lubię akryle, bo można nimi malować szybko,

nakładać kolejne warstwy.

I nie lubię płócna, dlatego że po pierwsze trzeba się bardzo narobić, żeby zrobić blejtram, potem wykonuje się setki szkiców, do płócna podchodzi się jak do relikwii,

a na końcu to, co powstaje na płótnie wcale nie jest lepsze od

pierwszego szkicu. Bliskie mi jest malarstwo Pollocka, dlatego że on rozkładał kawał płótna, nie na biejtramie, ale po prostu na ziemi, I wylewał na nie farbę. I miał gdzieś jaki będzie efekt estetyczny i jaka będzie kompozycja. Liczył się gest. Feministki mówią, że to był wytrysk. Pewnie mają rację, jego malarstwo jest bardzo sexy, ale też jest bardzo męskie. Stał nad obrazem i wylewał hektolitry farby. Cały czas był jednak ponad obrazem, nie był w obrazie. Podobnie jak Klein, który odciskał na płótnie modelki i mówił, że w końcu może malować nie brudząc nawet koniuszków swoich palców. One [modelki] malują za niego, kierował ich gestami. Dyrektor malarstwa.

On też nie był w obrazie, też był gdzieś poza. Chciał mieć obraz pod kontrolą. A ja myślę, że najfajniej jest stracić kontrolę. Już wolę malarstwo Shigeo Kubota - vagina painting. To jest mi najbliższe. Może ona najbardziej była w obrazie. Tak, zdecydowanie myślę, że malarstwo nie powinno przedstawiać tego, co się dzieje dookoła. A powinno przede wszystkim być zmysłowe. I być sexy. A wtedy stałoby się zrozumiałe i nie trzeba by już tłumaczyć sztuki, każdy by wiedział na czym polega, każdy, tak jak mówił Beuys, mógłby być artystą, A ja zostałabym ikoną. Tekst z video *Krytyk sztuki jako jej tworzywo*, 2006

Marzena TUREK-GAŚ

Malarstwo, skala, przestrzeń, temperament ...

Malarstwo reprezentuje artystę, jego osobowość, wrażliwość, temperament i tożsamość. Niektórym artystom wystarcza jedno medium, jedna specjalizacja, w której mogą się poruszać przez całe swoje życie wypracowując sobie określony, charakterystyczny sposób tworzenia.

To co mnie w sztuce pociąga to ciekawość dzieła, które ma powstać. Ważnym elementem mojej pracy jest interdyscyplinarność, która pozwala mi budować i rozszerzać przestrzeń malarską za pomocą wielu mediów. Do każdego problemu staram się podchodzić inaczej. Techniki nie mogą stać się nigdy barierą w wyrażaniu twórczej myśli, stąd bierze się mój pociąg do eksperymentu. Jest to najprostsza droga do odkrywania w sobie ukrytych możliwości i zapasów nowych pomysłów.

Niektóre miejsca nasuwają mi myśl stworzenia instalacji malarskiej. Wyobrażam sobie również zaangażowanie widza-odbiorcy.

Moje wypchnięcie obrazu z ram jest zjawiskiem naturalnym, wynikającym raczej z mojego temperamentu i konieczności tworzenia, niż poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie - czy ja wychodzę poza jakieś ramy w malarstwie czy nie?

Wystawa *Enter/Escape* jest przykładem, że nie jestem w budowaniu przestrzeni malarskiej odosobniona. Zaproszeni na tę wystawę artyści są znani z tego, że nie ograniczają ich ramy obrazu. W dodatku tworzą prace nie tylko używając farb, malują owocami czy roztworem soli. Nanoszenie farby nie zawsze odbywa się za pomocą tradycyjnych pędzli.

Skala, temperament, ekspresja ...

Kluczowym elementem mojej twórczej filozofii jest skala narzędzia w stosunku do formatu obrazu. Zależy mi na ekspresji i świeżości gestu malarskiego jaki posiadają swobodne, małe szkice oddające ładunek emocjonalny. Moje akcje polegają na zwiększeniu skali i narzędzia, i płótna, i przestrzeni malarskiej.

Często używam w pracach górnej kamery dlatego, że wszystkie znajdujące się pod nią obiekty zdają się być bardziej abstrakcyjne. Są kolorowymi plamami wobec siebie nawzajem. Malarstwo żyje więc wraz ze mną i wokół mnie. Nadaję mu sens istnienia poprzez swoje akcje.

Niekiedy angażuję widzów, aby mogli bezpośrednio je poczuć, w nie wejść m.in.: *StepSteps 2006, Chilli Blood 2007*. Prace akcje *Drivin' Me Jazzy - JAZZda Malarska* polegają na zastosowaniu tradycyjnej farby, ale oprócz tego przestrzeń malarską budują również inne media, które w tym samym czasie wykorzystuję.

To znaczy duplikuję niekiedy obraz z podłogi, który w danym czasie maluję, przenosząc go za pomocą żywej transmisji na duży ścienny ekran. Niekiedy jest to projekcja poprzedniej, analogicznej akcji. Obraz dzieje się w czasie wraz z muzyką graną na żywo. Całość jest jednocześnie rejestrowana kamerami, z których powstają zdjęcia i filmy-video stanowiące dokumentację i część kolejnych prac, które będą pokazywane w przyszłości.

Na wystawie *Enter/Escape* pokazuję obraz z akcji *By Night/ Drivin' Me Jazzy*, malowany nocą w warszawskim Pałacu Kul-

tury. W Szczecinie umieszczam go w kontekście przestrzeni Galerii Południowej Zamku Książąt Pomorskich w formacie 30 m² z 200 m². Funkcjonuje on inaczej niż nocą, gdy powstawał na żywo, kiedy to farba lała się pod kółka wrotek. Na *Enter/Escape* obraz staje się „ścianą”, a nie „podłogą”. Do tego na wystawie pokazuję film video - dokumentację z procesu tworzenia. Ekran projekcji styka się prostopadłe z obrazem. Wrotki tym razem pełnią rolę obiektu wyeksponowanego na postumencie niczym rzeźba, bez której te płótna nie mogłyby powstać.

Malarstwo *post action*, które wciąż kontynuuję i rozprzestrzeniam, nazywam All Size, ponieważ za każdym razem zmieniam ich formę i wymiary. Moją ideę przeskalowania narzędzi w zależności od proporcji formatu podobrazia widać w wielu moich pracach m.in. w *Print of Snow 2000* (odciski przedmiotów na śniegu) czy w *Street Swing 2004*, gdy „maluję” obiektywem aparatu ulicę zasypaną śniegiem z wyraźnymi śladami pojazdów. Moim narzędziem malarskim stają się pojazdy, a zasypana śniegiem ulica „płótnem.”

W latach 2006/2007 realizuję autorski projekt *MMS – Moje Miejsca Sieciowe*. Pokazuję w nim moją interdyscyplinarność w postaci wielu indywidualnych wystaw i akcji, prezentowanych w krótkich odstępach czasowych w różnych miejscach Warszawy. Tworzę własną mapę artystycznych działań, która

jest rodzajem manifestacji, że sztuka jest wolna od podziałów na specjalizacje. Moja interdyscyplinarność polega na spójności i zazębianiu się wielu mediów.

Prace, które mają cechy fotografii, projekcji, obiektów, instalacji czy designu dotykają często w sposób bezpośredni także malarstwa, nawet plakaty, mimo ich funkcji i użyteczności. Nazewnictwo dyscyplin nie ma więc dla mnie większego znaczenia, znaczenie ma sztuka – obraz, który powstaje, i który jest.

W akcji *Making White/ Making Color* wykorzystuję cztery łoża powietrzne z kolorowymi taśmami i muzyką. Publiczność opłata się kolorami, tworząc barwną instalację na łożach i w całej przestrzeni galerijnej, kolorowe paski wibrują i wychodzą nawet poza galerię, „na ulicę.” Zamiast farby używam taśm i sznurków, które przypominają wyciśniętą z tuby farbę mieszaną na palecie. Podobraziam są tutaj „Łoża Powietrzne.” Inna praca również z tego cyklu – to *Feeling Colour 2008* – fotovideo akcja z pigmentem prozkowym.

Malarstwo dotyka przede wszystkim sfer niewerbalnych i w tym tkwi jego siła. Może być ono mocne, zdecydowane i czułe zarazem. Reprezentuje ono artystę, jego osobowość, wrażliwość, temperament i tożsamość.

Izabela CHAMCZYK

Surface wg Wikipedii:

- powierzchnia
- wynurzać się (na powierzchnię); wypływać na powierzchnię; wychodzić na powierzchnię
- tafla (np. morza)
- powierzchniowy; wierzchni
- powierzchniowy
- wypłynąć na powierzchnię; ujrzeć światło dzienne
- nawierzchnia (drogi)
- powierzchnia (np. komórki)

Tytuł nawiązuje do immanentnej chęci uwolnienia się z ram obrazu. Powierzchnia malowidła jest jego więzieniem, dlatego też pragnę się z niego wynurzyć. Otwieram usta, do których możesz wlać... sól. Zjem ze światem beczkę soli.

Sól i proces jej krystalizacji jest niepokojącym medium, które ostatnio wykorzystuję. Sól jest drogocenna jako konserwant, a przez swoją ekspansywność łatwo staje się czynnikiem silnie degradującym. Zestawiam ekspansywność krystalizującej się soli z eksperymentalnymi technikami malarskimi. Przecistawiam sobie te dwa media, obserwując tą walkę z ciekawością, czekam na odpowiedź: „które z nich zwycięży”...

Obraz procesualny *Surface* pokazywany na wystawie *Enter/Escape* w ramach międzynarodowego festiwalu *inSPIRACJE* od 20.03.2009 do 19.04.2009 roku. Obraz współtworzony przez odbiorców, którzy mogą na niego wylewać roztwór soli. Jego krystalizacja, samounicestwienie – stwarzanie, wciąż trwa...

Olga LEWICKA

Twierdę, że malarstwo:

Po pierwsze:

Jest medium i z racji tego faktu nie może być *a priori* ani „dobre”, ani „złe”, ani „progresywne”, ani „konserwatywne”: „progresywnie” albo „konserwatywnie” może być ono co najwyżej użyte;

Po drugie:

Jako jedno z najstarszych mediów z wypracowaną od setek lat tradycją technologii i ekspresji daje do dyspozycji tyle bogaty, co zobowiązujący wachlarz materiałów i form, które w żadnym innym medium nie są tak precyzyjnie przepracowane i tym samym uświadomione, inaczej: zrjonalizowane;

Po trzecie:

Jest nierozdzielnie związane z otoczeniem, w którym istnieje, tzn. jest postrzegane; w tym otoczeniu i poprzez

to otoczenie jest dopiero w stanie tworzyć radykalnie indywidualną przestrzeń angażującą widza materialnie i konceptualnie.

Małgorzata KACZMAREK

Ogólnie

Malarstwo, jak i sztuka w ogóle, to według mnie komponowanie czy to kolorów, obiektów, słów czy dźwięków.

Jednym z aspektów eksplorowanym przez wieki w malarstwie były próby odzwierciedlenia w jak najbardziej przekonujący sposób rzeczywistości, zarówno tej, która rozciągała się przed oczyma artysty, jak i tej religijnej, duchowej. Wynalezienie perspektywy zbieżnej na przykład, umożliwiło w przekonujący sposób tworzenie iluzji trójwymiarowości na dwuwymiarowej przestrzeni ściany czy płótna.

Na tej wystawie pokazano coś bardzo mnie interesującego, bowiem wspomniana iluzja z obrazów wkroczyła niejako w trójwymiarowe otoczenie widza, podporządkowując sobie ściany, filary i podłogę galerii, dzięki czemu stały się one nierozłączną częścią dzieła sztuki, a nie jedynie tłem do jego ekspozycji. Równocześnie umożliwiono też interakcje widza z dziełem.

Można się chyba pokusić o stwierdzenie, że wystawa ta była swego rodzaju mozaiką 3D, skomponowaną z poszczególnych części, czyli dzieł artystów. Stworzyła się dzięki temu w przestrzeni galerii dziwna, malarska, wirtualna rzeczywistość.

Wciąż mimo wszystko czuło się, że ta wystawa jest opowieścią o malarstwie, a nie rzeźbie, w której trzeci wymiar jest zasadniczy i fundamentalny. Malarstwo to już nie tylko farba, pędzel i płótno, co udowodniła nam rewolucja w sztuce z początku dwudziestego wieku, a której to konsekwencje i echa odczuwalne i widoczne są aż po dziś dzień. Praktycznie rzecz biorąc, każdy materiał, przedmiot, środek komunikacji wizualnej może stać się środkiem malarskim.

Malarstwo wkraczając w trójwymiarową przestrzeń (za sprawą nowych środków i materiałów użytych do jego tworzenia), zaczyna rozciągać się również i w czasie.

Osobiście

W pracy tego typu właśnie jak *site-specific*, fascynuje mnie cały proces jej powstawania. Zaczynając od projektowania – w moim przypadku w komputerze, mając do dyspozycji zdjęcia przestrzeni galerii, przez rzeczywisty kontakt z miejscem, którego specyfika właśnie determinuje efekt końcowy, aż po dokumentację finału. Ta z kolei staje się już nośnikiem wspomnień o tym wydarzeniu, dokumentem istnienia tej pracy w ogóle. W tym miejscu zacytuje ciekawą wypowiedź na temat zjawiska dokumentacji w sztuce:

...znaczenie dokumentacji/reprodukcji jest fundamentalne dla obiegu i pamięci sztuki współczesnej. Nasze czasy zorientowane na obraz wraz z ekspansją komunikacji ustanowiły i uwypukliły kulturę reprodukcji. Dziś w dużej mierze doświadczamy sztukę poprzez internet, TV, CD, slajdy, video, czasopism a, książki i jeszcze inne środki dokumentacji/reprodukcji. Bez wątplenia zreprodukowany obraz staje się ważniejszy niż oryginał. Bardzo często artyści tworzą dzieło sztuki jako środek do zrobienia ładnej dokumentacji, która otrzymuje status końcowego produktu. Powtarza się również sytuacja, kiedy to artysta ma wyobrażenie slajdu czy cyfrowego obrazu swego dzieła na długo przed jego ukończeniem. [...] Dzieła sztuki stają się surowcem dla Reprodukcyj/Dokumentacji dzięki czemu udostępnione rozległej widowni, w tym najważniejsze, dla kuratorów, galerii i krytyków. Za sprawą tego procesu prezentowane dokumentacje ucharakteryzowane są jak gwiazdy filmowe w odpowiednim świetle wraz z make-up'em Photoshop. Sztuka zmienia swój kierunek od zorientowanej na oryginał z ograniczoną możliwością ekspansji, w stronę obrazu masowego.[...] Tak jak muzyka dawno temu, tak sztuki wizualne dziś przenoszą się z sal koncertowych do studio nagrań. Gerardo Mosquera, A Reproduction of Solitude, [w:] Documenting Three Interventions In A Space. Project of Irene Kopelman.

Atmosfera, prawie plenerowa, przygotowywania tej wystawy, była ciekawym dla mnie doświadczeniem. Dała mi możliwość spotkania i konfrontacji z innymi artystami, którzy są, można chyba bez wątplenia powiedzieć, współtwórcami wspomnianych wyżej zmian jakie zaszły w malarstwie.

Teraz pozostało mi jedynie postawienie pytanie o definicję malarstwa jako jednej z dziedziny sztuki...w tym momencie wyczuwam jedynie czym ono nie jest...

MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE / MY PERFORMANCE ART DEFINITION

GÓRECKI, Paweł / JURKOWSKA, Marta

KLESZCZ, Dorota / KOZIARA, Jarosław

ŁUKASIEWICZ, Bartosz / SZOSKA, Antoni

ŚWIDZIŃSKI, Jan / TAJBER, Artur

Nie rozumiem go. Nie wiem czym jest. Ale „definiować” można i to, co nie jest jasne czym jest w swojej istocie. Będzie to wtedy definicja tego, o czym myślimy, kiedy mówimy „performance”, coś jak definicja „Boga”.

Kiedy robię grafikę (cyfrową), wiem co się dzieje, bo ona jest przede mną (a dla performance: jestem „w nim”). Jak puzzle, mogę przekładać jej składowe: walory, koordynaty, wydźwięki. Takie składowe zawiera też performance, ale on nie pozwala na ich tak swobodne obracanie. Wydaje się nawet, że niektóre przekształcenia w jakimś performance tworzą nowe performance. Chociaż możliwość taka nie ma w sobie wiele z automatyczności procedurowania, to widziana w ten sposób ta pewna osobliwość performowania ma w sobie coś z obrazów kalejdoskopowych: to, że minimalne różnice decydują o tym, że „nowy” układ jest czymś samoistnym, choć z wyglądu wydaje się tylko jednym z elementów serii – z definicji ani mniej, ani więcej „różnym” od każdego z tych elementów.

Rozważanie tego jednak w niewielkim stopniu przybliży nas do rozumienia czym jest performance. Nawet rozwinięcie owego obrazu „serii” o uwzględnienie rachunku równań wyższego stopnia i wprowadzenie w ten sposób do rozważania „punktów osobliwych” równania, opisującego ciąg serii, wcale nie pomaga a nawet zaciemnia obraz, bo właśnie o taką kalejdoskopiczną tożsamość pojedynczych performance mi chodzi, nie zaś o wskazywanie niepowtarzalności. Jak na karuzeli obrazy zmieniają się nieustannie, lecz niezmiennie w jednostajności, tak performance raczej jest tym, czym jest w ogóle, niż tym oto – tym właśnie jakimś.

Wiemy, że performance jest „zachowaniem”, w sensie: „zachowywać się, postępować w jakiś sposób”. Czym jest zachowanie? Manifestacją przekonania o jego słuszności. Aby zachowywać się w jakiś sposób, trzeba mieć jakieś przekonanie o słuszności (bądź nie) jakiegoś postępowania. „Postępowanie” i „zachowanie”, choć w pewnym zakresie synonimiczne, to w szerszym pozwalają wskazać: 1) progresję zachowań, 2) utrwalenie i nawykowość zachowania bądź typu zachowań. Addytywna w zachowaniu jest niepewność. Nie nazwiemy jej zachowaniem, lecz będziemy mówić właśnie o „manifestowaniu się” niepewności w zachowaniu. Niepewność „jak się zachować” jest naturalna w jakiejś nowej sytuacji, bo nie wiadomo jeszcze czy wybrane zachowanie będzie „dobrze wykonane”. Niepewność postępowania natomiast jest objawem „niedoskonalenia własnego zachowania”.

Właściwie żadne zachowanie nie jest wpojone „raz na zawsze” i żadne przecież nie zachodzi, i nie przebiega dwa razy w tym samym otoczeniu. Dość powiedzieć, że „powtórzenie” zawiera w sobie faktyczność uprzedniego. Nam jednak, rozważając „performance”, chodzi raczej o zachowania „pierwsze”, wykonywane celowo dla nich samych. Mówimy: wykonywane dla tego właśnie zachowania.

Musi więc być jakiś zamysł wykonania czegoś i zamysł wykonania tego.

Szedłem z narzeczoną Plantami, mówię:

– A może pojechać na karuzeli?

Wei: – A co to jest?

– ...carousel.

Wei: – Ale gdzie?

– Tutaj – mówię, i wiem co chcę zrobić, i wiem że jestem „speszony”, bo tak tutaj..., na Plantach ludzie siedzą na ławkach. Kiedyś tu już tańczyliśmy, a ludzie szli obok, ale wtedy grał muzyk, a teraz... – o tym tańczeniu nie myślałem wtedy. Teraz właśnie piszę dygresję, bo jedno wzmacnia pamięć drugiego. „Carousel” więc: kiedy szliśmy, trzymając się z Wei za ręce, a ja powiedziałem „...pojechać na karuzeli”, a ona przytomnie zapytała „ale gdzie?” i ja nie miałem wyjścia, tylko „Tu!”, zacząłem obracać się plecami do tyłu, prowadząc ją do przodu, kolicie dokoła osi naszych rąk. Zawieraliśmy kilka razy. Raz zobaczyłem w przelocie jak chłopak z dziewczyną na ławce śmieją się, patrząc na nas. To wszystko. To nie był performance, to radość. Piszę jednak, bo to ważne: ta radość, ten (nie) tak rozumiany „performance”; to wszystko razem.

Marta JURKOWSKA

Performance jest rodzajem ekscytującej etiudy teatralnej, która opiera się na bezpośredniej komunikacji, na której przebieg i zakończenie mogą oddziaływać jego uczestnicy - współtworzący to zjawisko, będący tym zjawiskiem. Z reguły performer jest rodzajem wyjątkowego aktora, jak i reżysera performance. Jego wyjątkowość polega na rezygnacji z pełnej kontroli na rzecz odgórnie założonej improwizacji z uczestnikami tego zjawiska.

Dorota KLESZCZ *Ja i performance (Próba definicji)*

Nowe media, lub też multimedia, wywierają wielki wpływ na współczesną sztukę, tworząc tym samym nowe kierunki o cechach interakcyjnych. Akcja, instalacja, sztuka wideo łączą się w jedną interaktywną formę o charakterze performatywnym.

Multimedialny performance staje się popularny ze względu na ogólnie dostępną technikę, która zdaje się pełnić w nim kluczową rolę. Działania są generowane w czasie teraźniejszym i są kontrolowane przez artystę. Współczesny performer nie powinien być obojętny na tempo rozwoju techniki i jej powszechność, aczkolwiek sama technika nie powinna stać się jedynym rozwiązaniem formalnym; co stanie się ze sztuką performance jeśli zabraknie prądu? O niebezpieczeństwach nowych mediów rozprawiam w performance *Konferencja* z 2006 roku. Banalny, audiowizualny wykład zostaje nagle przerwany. System eksploatacyjny ulega zawieszeniu. Symulacja wirusa zostaje zasymilowana i przekształcona w inne, wyższe wartości wizualne i dźwiękowe.¹

Moje aktualne performances nazwałabym raczej formami plastycznego działania, wykorzystując przy tym różne techniki, w tym nowe media, oraz obiekty skonstruowane przeze mnie, które z czasem stają się częścią przestrzeni, w której performance żyje, wegetuje, zamiera i na nowo budzi się do życia, celem uchronienia go przed prostym ulotnieniem się. Ulotność jest bowiem główną cechą tej sztuki, czemu usilnie staram się przeciwdziałać. Przykładem jest instalacja-performance z serii *Amorphe* z 2006 roku, gdzie wegetacja trwa kilkanaście godzin. Performance jest więc nieokreślony w czasie, jest bytem: *Je suis amorphe...* mówimy, określając stopień zmęczenia.²

Ważne jest „dzianie się”, w moim przypadku jest ono w silnej konotacji z czasownikiem „być”. „Być”, ponieważ każde z moich realizacji sięga po wątek identyfikacji pewnego indywiduum, usytuowanego w określonym społeczeństwie. W zależności od miejsca i tegoż indywiduum, performance będzie miał inny wymiar.³

„Ja jako problem i częśćka społeczeństwa” to egocentryczna wizja wychodząca z założenia, że najlepszym źródłem poznania jesteśmy my sami. Prawda o sobie jest zaskakująco bolesna. Jej poszukiwanie jest bardzo ważnym etapem dla rodzącego się performance. Proces determinujący performance jest równie ważny jak sam akt. Podstawą moich performances jest psychoanaliza, następujące po niej środki są rozwiązaniem formalnym zależnym od aktualnych fanaberii.

Performance jest jak Ja, jest bytem, dzianiem się, jest poszukiwaniem. Performance nie jest: dziedziną, formą komercyjną, przedstawieniem teatralnym. Stanowi: akt nieprzymuszonej woli twórczej, wynikający z potrzeby przemówienia do innych w sposób krytyczny.

Jarosław KOZIARA

Po pierwsze jestem nawet jakby mnie nie było.

Po drugie zrobię coś albo nie.

Bez względu na konsekwencje.

Bartosz ŁUKASIEWICZ *Z cyklu: Aforyzmy*

Ten, kto uprawia performance i nie ma o nim nic do powiedzenia podobny jest do tego, który uprawiając performance mówi o nim bez przerwy. Obydwaj chcą coś powiedzieć, ale żaden z nich nie otworzył jeszcze ust.

Performans definiuję roboczo jako ludyczną formę sztuk konceptualno-wizualnych z użyciem szeroko rozumianych mediów w postaci dokumentacji i projekcji. Jako sztuka żywa odbywa się on przy udziale działań ciała i osoby wykonawcy bricoleur'a („majster klepka” według Levi Strauss'a z *Myśli nieoswojonej*), dokonywanych przy udziale różnorodnych obiektów, coraz częściej także aparatury medialnej i współdefiniowanych przez miejsce oraz kontekst, które wzięte razem zwykle są dokumentowane lub stają się opowiadaną legendą.

W swoich działaniach artysta performer posługuje się szeroko rozumianym gestem oraz tym, co autorsko określam jako „ciałopublikacje” lub „choreografieSPIRIT”. Odnoszą się one, odpowiednio, do wyszczególnionych wyżej, ciała i osoby performerera, które odróżniam, aczkolwiek ambiwalentnie. W wielkim skrócie rzecz ujmując, w pierwszym przypadku chodziłoby o ciało w kategoriach wyglądu i związanego z nim komunikatu, w drugim zaś o swoiście duchowy wyraz osobowości performerera. Dodam tylko, że to rozróżnienie nie jest ostre i dotyczy bardziej kwestii rozłożenia akcentów. Idąc tym tropem można by wskazać odpowiednio na performans atletyczny oraz performans biograficzny.

Jako zarazem praktyk i teoretyk postrzegam sztukę performansową w kategoriach artystycznego zdarzenia będącego sekwencją różnorodnych działań mających charakter manifestacji, incydentu lub ćwiczeń. Przez „manifestację” rozumiem artystycznie złożony komunikat wymierzony we wszelakie formy władzy. Przykładem może być performans feministyczny czy też genderowy. Z kolei przez „incydent” rozumiem wszelkie akcje o charakterze transgresyjnym, artystyczne profanacje i bluźnierstwa. Jest to najbardziej kontrowersyjna forma performansowa. W krytycznym odbiorze znajdująca się na granicy infantylnizmu, puerylnizmu, żenady czy swoistego szaleństwa. Przez „ćwiczenia” rozumiem podejście autorefleksyjne do własnego działania performerskiego, które stanowi jego integralny składnik.

Będąc „występem” jest sztuka performansowa osobną kategorią, co uwidacznia się w jej praktykach i odbiorze. A zatem, choć przypomina czasami teatr jednego aktora, występ kabaretowy czy amatorskie popisy to w istocie nie jest żadnym z nich. Jest bowiem świadomie podjętą decyzją artystyczną z wykorzystaniem instrumentarium codzienności ciała i osoby, w powiązaniu ze sprawami tego świata. W odróżnieniu od aktora i jego amatorskiego naśladowcy, performer nie gra wyuczonej roli lecz odtwarza lub też w głębszym sensie od-twarz-a samego siebie jako zwyczajnie obecny, posługujący się przedmiotami, poruszający się pośród nich, a także obecny paradoksalnie jako schowany lub chowający się. Jedną z odróżniających cech tej sztuki jest dopuszczenie przez wykonawcę swego rodzaju etyczno-artystycznej możliwości czegoś „nieudanego” lub nie do końca udanego performansu na styku życia i sztuki. Owo „nieudane” stawia publiczność performansową w sytuacji estetycznej dezorientacji. Pojawia się w związku z tym pytanie „czy to jest sztuka?”. Tym sposobem mimowolnie odbiorca performansu staje się nie tyle jego widzem, jak dajmy na to widz teatralny, lecz bardziej świadkiem i podglądaczem. Sztuka performansowa jako sztuka żywa z natury rzeczy nie zmierza wprost do perfekcji wykonawczej, choć każdy z performerów wypracowuje swój warsztat niedoskonałości. Będąc jednym z nich proponuję poniżej kilka autorskich fiszek performansowych na temat własnego rozumienia performansu w odpowiedzi na pytanie, czym jest dla mnie sztuka performansu (dodam) biograficznie upublicznionego:

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie formą nowo-egzystencjalistycznej twórczości łączącej w sobie wykład na lewą stronę wraz z autobiograficznym ciałem artysty.

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie wyrzutem artystycznego sumienia („wstydem” według Beresia; według P. Ricoeura, *Symbolika zła*; według E. R. Doddsa, „kultura wstydu/kultura winy”).

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie konserwowaniem śladów gestów wyobraźnio-fantazji (obiekty słoikowe).

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie „utopią sztuki pustej będącą zarazem propozycją nowego nihilizmu w sztuce” w znaczeniu metafizyki sztuki (Witkacy). Odnoszę się w tym miejscu do swojego performansowego tekstu na temat ekstremum w sztuce (Symposium Fortu Sztuki, Kraków 1994).

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie artystycznym odniesieniem do twórczości wybranych artystów plastyków jako ich „recenzjasz” (artystyczną formą recenzji).

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie artystyczną świadomością amatorskiego teatryku jedno go aktora lub też monodramem na granicy sztuki i życia (wpadki performansowe, efekt wygłupu, wzruszenia, bądź też zażenowania, na temat którego pisze Kantor⁴).

BYWA, ŻE: performans jest dla mnie autorefleksyjnym, recenzjarszowym ruchem w przestrzeni skandalu młodego performansu, zarówno polskiego, jak i na przykład tego, który powstaje w Republice Dominikany...

Jan ŚWIDZIŃSKI

Performance to bezpośredni sposób zareagowania na rzeczywistość aktualną.

Artur TAJBER *Sztuka performance II*

Od dawna spotykam się z wieloma problemami dotyczącymi definiowania kwestii: „czym jest sztuka performance?”. Oczywiście, każdy autor podejmujący temat stara się rysować granice zjawiska. Z czasem utarła się lista cech, które przypisuje się tej kategorii i pomimo, że nie jest ona zamknięta – większość teoretyków i praktyków sztuki performance zgadza się co do tego, że nie opisują one całości, a po części nawet wzajemnie się wykluczają. Podobny problem występuje z datowaniem tego zjawiska, zwłaszcza kwestii prekursorstwa, genezy i korzeni. Głównym problemem wydaje się tu dość jednostronne jego opisywanie, zazwyczaj z perspektyw wylansowanych środowisk, zwłaszcza amerykańskich, anglosaskich, omijających wiele tych elementów wspólnej tradycji, które mniej więcej w zbliżonym czasie uzewnętrzniały się na peryferiach ekonomicznie mocnych centrów sztuki.

Sytuacja dzisiaj jest skomplikowana, bo z jednej strony mamy przestrzeń, którą możemy opisać iskrzącym różnymi podejściami trójkątem pomiędzy stanowiskami kanonicznych publikacji Elizabeth Jappe i Rosalee Goldberg a ciekawym, acz chaotycznym, opracowaniem *Art Action* wydanym przez kanadyjski kolektyw *Le Lieu*. Po drugiej stronie pojawia się zaś perspektywa zewnętrzna, reprezentowana przez bardzo aktywne ośrodki nauk o teatrze lansujące „performatykę”, ujęcie łączące różnego autoramentu praktyki teatralne, społeczne – które usiłują wchłonąć idiom *art performanc*“ i wykorzystać go do swoich celów (m.in. Schechner).

Nie chcę pogłębiać nieporozumienia poprzez propozycję kolejnej zawężającej formuły, która jak zwykle będzie musiała skupić się na subiektywnie preferowanej klasie zjawisk. Uważam, że jeżeli mamy do czynienia ze zbiorem tak niestabilnym i różnorodnym, że sprawia definicyjny kłopot, to znaczy to, że musimy znaleźć inną metodę opisu – w przeciwnym razie dojdziemy do, może eleganckiej, formuły, która jednak rozmijać się będzie z prawdą. Sztuka performance, postępowanie w sztuce i ze sztuką, które dawno temu wybrałem za swoją praktykę - nie zasługuje na to.

Aby znaleźć teoretycznie skuteczne narzędzie, zaproponowałbym spojrzenie na awangardową i po-awangardową sztukę dwudziestego wieku przez pryzmat teorii konwergencji mediów. Przypomnę, że jest to koncept, który zakłada, że każde wyróżniane medium masowe (takie jak np. telewizja, radio, prasa, sieci i poczta internetowa, i inne) w miarę pojawiania się bardziej wyrafinowanych technologii zmierza w hiper-medium lub hybrydę, a w szerszym (nie-technologicznym) sensie, że w różnych miejscach, lecz w podobnych warunkach, bez kontaktu ze sobą powstają struktury do siebie podobne. I tak, wciąż jest jeszcze normą posiadanie w domu odrębnych odbiorników telewizyjnych, personalnych komputerów, wież stereo, laptopów i telefonów lub komunikatorów. Zgodnie z teorią konwergencji powinno je zastąpić jedno urządzenie, niekoniecznie je łączące czy redukujące, lecz obsługujące nowe, szersze, wielokanałowe medium, które spełni funkcje ich wszystkich. Proces ten faktycznie zachodzi na naszych oczach – już teraz odbieramy w przenośnych telefonach programy telewizyjne, satelitarne transmisje, pocztę elektroniczną, odsłuchujemy w nich muzykę wysokiej jakości, robimy nimi amatorskie zdjęcia i zapisy wideo, a smartphon'e'y, jak np. iPhone, obsługiwane są programem operacyjnym zaprojektowanym pierwotnie do obsługi wyspecjalizowanego komputera. Jaka tu analogia ze sztuką performance?

Wbrew pozorom – ogromna i zasadnicza. Sztuka performance – w szerokim sensie – nie jest bowiem w mojej opinii kolejnym trendem, kierunkiem, gatunkiem czy -izmem w sztuce, nie jest też kategorią formalną czy warsztatową. Jest jednym z wielu sygnałów i zwiastunów innego sposobu myślenia o kulturze, sposobu, który pojawił się nie jako kontrpropozycja, projekt alternatywny czy też antidotum na infekcję, lecz w naturalny, niemal organiczny sposób wyłonił się stopniowo wraz z odnowieniem idei demokracji, praw jednostki, z globalizacją i rozwojem kultury masowej, jej komercjalizacją, z wdrażaniem na szeroką skalę do codziennych zastosowań tzw. inteligentnych technologii... Dobrze wiemy, że proces ten, niezwykle przyspieszony od lat dwudziestych XX wieku zmienił głęboko ludzkie życie, jego ekonomiczną dynamikę, zasady dostępu do informacji i wiedzy, komunikację międzyludzką i realia podróżowania, nasz stosunek do granic i własności intelektualnej. Łatwo jednak zapominamy o tym, że musiał on również głęboko wpłynąć na nasz stosunek do kultury – zarówno w sensie perspektywy historycznej, jak w sensie odbioru, kontaktu z nią oraz rozumienia twórczości. Sądzę, że zamazujemy to z przyczyn czysto sentymentalnych – i z lenistwa.

Analogią teorii konwergencji mediów wobec procesów zachodzących w kulturze – według mego doświadczenia – jest idea intermediów Dicka Higginsa. Albo raczej to, co na jej gruncie można budować. W higginsowskim kręgu intermediów od początku było miejsce na sztukę performance – obok happeningu, sztuki Fluxus, sztuki konceptualnej, poezji konkretnej, akcyjnej muzyki, wizualnej poezji, itd. Cechą podstawową tych zjawisk jest ich wzajemna otwartość, która podkreśla prymat komunikatu (aktu) wobec systemu czy klasy, do której przynależy. Czyż nie jest to przeciwieństwo stosunku do „obrazu”, w którym dominuje szacunek za jego przynależność do Malarstwa?

Istotą sztuki intermedialnej, a w tym również performance, nie jest samo łączenie mediów czy realizowana w czasie spektakularność. Sztuka performance w oczywisty sposób zakłada bezpośredni, żywy kontakt autora z publicznością – wynika to jasno z obserwacji kanonicznych przykładów działań określanych przez autorów jako performance. Jednak znacznie więcej wnoszące wydaje się przyzwolenie na ciągłą mutację formuły, do włączania w nią potencjalnie każdej możliwości, jeżeli tylko autor stwierdzi jej komunikacyjną przydatność. Ważna jest też efemeryczność i surowość zjawiska oraz jego niepowtarzalność – „akt-ualność”. Kolejnym elementem decydującym o unikalności i wyjątkowości jest przeniesienie uwagi z opisu formy dzieła czy jego cech wykonawczych na określenie spektrum mikrospołecznych uwarunkowań i kontekstu etycznego. Bowiem o utrzymującej się od prawie trzydziestu lat odrębności performance decyduje wyłącznie jego „społeczna infrastruktura” – a więc plemienność, biologiczność (lecz również konceptualna bez-cielesność), spersonalizowane, infekcyjne przekazywanie tradycji, mobilność i migracja inwencji oraz struktur...

W świetle takich spostrzeżeń pytanie o (klasyczną) definicję sztuki performance nie ma sensu. To tak, jak pytanie o kształt wody. Na koniec przytoczę słowa Fernando Pessoa: *sztuka, to smutne dzieciństwo przyszłego Bóstwa*⁵. Sztuka intermedialna, w tym sztuka performance, to moim zdaniem przede wszystkim intuicja wskazująca na możliwość innego rozumienia formy, sensu i funkcji sztuki w ludzkim życiu. Aby móc ją dookreślić, należy przede wszystkim w tym kierunku podążać.

PRZYPISY:

PRZYPISY:

1. Konferencja 2006

Dorota Kleszcz rozpoczyna wykład na temat rozwoju techniki i komunikacji, ich współzależności od siebie, mnożących się problemów związanych z przyspieszeniem technologicznym, jak również pozycji człowieka w urbanistycznym społeczeństwie zdominowanym przez informatykę. Konferencja jest skonstruowana z czterech rozdziałów: przyspieszenie, ocyfrowanie, sieć i błąd. Pierwszy błąd ujawnia się podczas operowania prezentacją w postaci okien i dźwięków ostrzegawczych. Awarii tej towarzyszą eksperymentalne dźwięki i elementy systemu eksploatacyjnego Windows... tempo awarii ulega przyspieszeniu.

[...] wszyscy jesteśmy obywatelami świata wieku szybkiego przemijania. Nie tylko związki z innymi ludźmi stają się coraz bardziej przypadkowe i krótkotrwałe, możemy mówić też o związkach z rzeczami, z miejscem a także w odniesieniu do grupy poglądów w danej społeczności. Pod działaniem naporu przyspieszenia związki te dostrzegamy jakby w skrócie perspektywicznym, natychmiast pochłania je bowiem czas, gdy tymczasem niegdyś podobne związki cechowała duża rozpiętość w czasie. To właśnie ten ciągły pęd do skracania i kompresji uświadamia nam, iż nie możemy już nigdzie zapuścić korzeni i skazani jesteśmy na stałą niepewność. Alvin Toffler, Szok przyszłości, 1970

2. Amorphe 2006

Zatrzymanie czasu jest jednym z głównych motywów tej realizacji. Pomimo takiego założenia, ujawniają się skromne oznaki jego upływu. Ukazuje się przed nami pewna forma życia. Jest nią postać „amorphe” umiejscowiona we wnętrzu instalacji, obojętna na otoczenie i wegetująca pośrodku tzw. formy. Amorphe jest następstwem filmów animowanych dotyczących procesu kształtowania się formy i jej transformacji.

3. Blanc et Noir 2004-2005

[...] Blanc wyznacza granice mojej przestrzeni prywatnej i sposób przyporządkowania się do warstwy społecznej i socjalnej. Blanc pokazuje chęć wypełnienia pustki emocjami z obszaru wybiegający poza mój własny. To rozprawa o tym co zewnętrzne. Przestrzeń prywatna zostaje odmierzona za pomocą miarki technicznej a uczuciowa skonstruowana wykorzystując instrukcje interaktywnego wideo. Jest to performance mówiący o potrzebie przemiany i adaptacji w obcym środowisku, jak również o wolnym wyborze co do sposobu życia i kreacji personalnej. Noir to performance o odejmowaniu wartości. Jeśli w Blanc chcę je dodać, przez co chcę stać się pełnowartościowa, to w Noir poprzez odejmowanie staję się pusta. Jest to próba ukazania wnętrza. Nazwę ten performance wewnętrznym.

4. SYTUACJE ŻENUJĄCE:

Zastąpić szok sytuacją

żenującą:

Sytuacja żenująca to coś więcej
niż zaszokowanie.

Trzeba na to o wiele większej

odwagi,

ryzyka

i decyzji.

Sytuacja żenująca niszczy w widzu

o wiele skuteczniej jego doświadczenie życiowe

i jego konwencjonalne

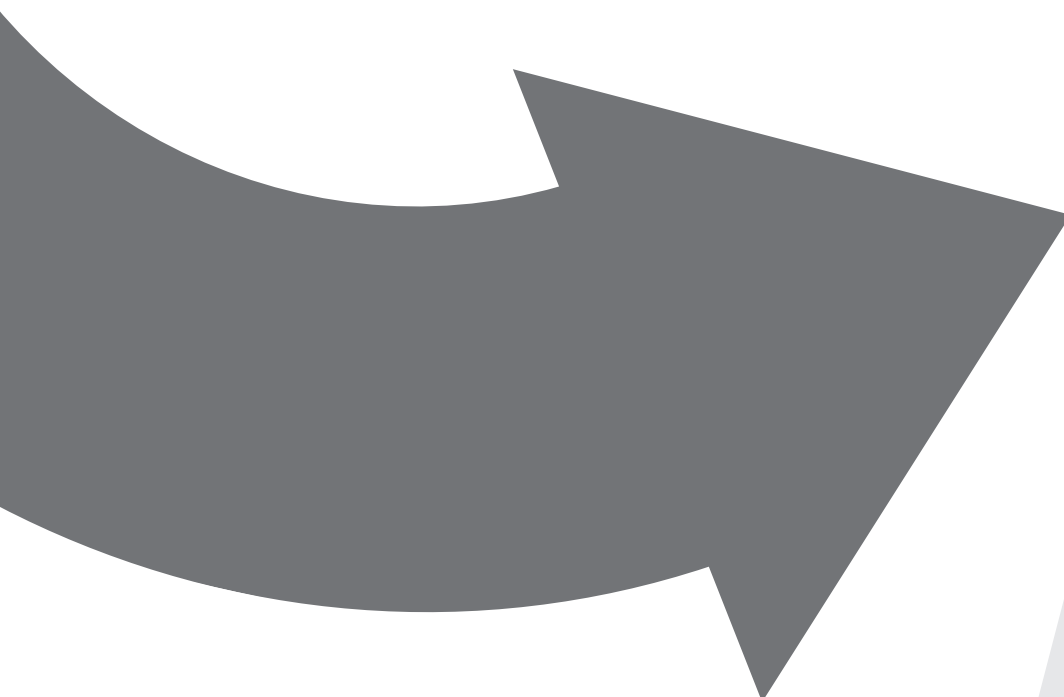
ulegalizowane istnienie,

ustawia go „poniżej”.

SYLWETKI / PROFILES

Karolina JABŁOŃSKA

Marzena TUREK-GAŚ / Poza ramami malarstwa



MARZENA TUREK-GAŚ POZA RAMAMI MALARSTWA

Marzena Turek-Gaś ukończyła Wydział Grafiki krakowskiej ASP w Katowicach w 2001 roku. Wypowiada się w różnych mediach, a właściwie żongluje mediami, by wzmocnić działanie malarstwa, wokół którego koncentruje swą twórczość. Dzięki temu jej prace można określić jako malarstwo rozszerzone. Być może właśnie dlatego tak ważny jest w jej twórczości kolor i gest, nie obca jest też linia. Artystka wychodzi z malarstwem poza ramy płótna, często także przekracza granice jednej dziedziny sztuki. Prawdopodobnie dlatego drugim ważnym filarem twórczości, być może nieco intuicyjnie, czyni dokumentację. Dokumentacja staje się tu obszarem pozwalającym na zarejestrowanie efemerycznych sytuacji wywołanych przez Turek-Gaś, tak istotnym, że po jej niewielkiej ingerencji staje się samodzielnym dziełem. Rejestrowanie zdarzeń w niektórych sytuacjach pozwala artystce także na zachowanie dystansu, na spojrzenie na dzieło spoza jego wnętrza.

Wczesne malarstwo

Wyjście od malarstwa i dochodzenie do malarstwa rozszerzonego daje się zauważyć w całej drodze twórczej Marzeny Turek - Gaś. Powstałe w latach dziewięćdziesiątych obrazy są ekspresyjnymi, abstrakcyjnymi lub zbliżonymi do abstrakcji pracami, w których artystka łączyła różne materiały. Równocześnie można wskazać na drugą ścieżkę jej twórczości, na której znalazły się obrazy figuratywne, malowane grubą fakturą, w intensywnych kolorach, również ekspresyjne, których bohaterką najczęściej była kobieta. W tych pracach od szczegółu ważniejszy jest nastrój, dlatego też autorka przywiązywała większą wagę do postaci niż do twarzy, do przestrzenności uzyskiwanej przez kolor niż dekoracyjności osiągananej w ten sam sposób. Szczególnym połączeniem obu tendencji były prace z cyklu *Matryca naturalna* (1997), które powstawały przez odciskanie fragmentu ciała artystki na kolorowych tłach. W ten sposób Turek-Gaś pozbyła się dosłowności, zarówno aktu, jak i abstrakcji (jeżeli abstrakcja w ogóle może być dosłowna). Po raz pierwszy też potraktowała swoje ciało jak narzędzie.

Kolekcje z przedmiotów znalezionych

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych zaczęła wykorzystywać przedmioty znalezione lub zbierane. Jedną z kolekcji wykorzystaną przez artystkę były metki, którymi posługiwała się w grafice, fotografii i autorских projektach. Wykorzystywała typografię z metek, zestawiała je ze sobą, zszywała, sklejała, rozszywała, nadając metkom nową jakość, traktując je jak klocki, moduły, które można dowolnie zestawiać, czasem matryce. W ten sposób powstał cykl *Metkografia* (1997). W podobny sposób wykorzystywała zużyte bilety w pracach z cyklu *Tickets* (2004), w których nałożyła na nie zdjęcia swojej twarzy.

W cyklu *Treasures* (1997-1999) po raz kolejny przywróciła do życia przedmioty mało ważne, zużyte, zapomniane, przekładane z miejsca na miejsce. Za materiał posłużyły jej metalowe części maszyn, nadające się już na złom: klucze, koła zębate, kawałki siatki, części motoru. Artystka potraktowała znalezione przedmioty jak gotowe formy, przekształcała je, układała z nich różne kompozycje, które następnie rejestrowała fotograficznie. W cyklu tym notuje rozmaite sytuacje z przedmiotami, a raczej przedmioty w różnych sytuacjach, nadając im w ten sposób inne niż w rzeczywistości znaczenie.

Ślady

Te same przedmioty co w cyklu *Treasures* wykorzystana w cyklu *Printing snow* (2000 - 2001), na który złożyła się seria fotografii pokazujących metalowe przedmioty odcisnięte w śniegu. Artystka zestawiała tu dwa rodzaje materiału: twardy, chropowaty, zardzewiały metal ze świeżym, miękkim śniegiem – ciężką formę przedmiotów z lekkim tłem. W niektórych pracach przedmiot został zabrany, zastał po nim jedynie odcisnięty w śniegu ślad, jego negatyw. W pracach tych duże znaczenie odgrywa światło: to ono pozwala wyodrębnić przedmioty, to ono daje cień, który w tych pracach ma takie samo znaczenie dla kompozycji jak sam przedmiot, ale także dzięki niemu i miękkiej materii, zapadające się w śniegu przedmioty zyskują mocniejszy kontur. W *Printing snow* pojawia się wątek, który artystka będzie rozwijała w dalszej twórczości: obrazu uzyskanego przez odbicie. Powróciła do tego pomysłu już w 2004, kiedy rejestrowała ślady przechodniów pozostawione na śniegu.

Ślady pozostawione przez ludzi to efekt akcji *StepSteps* (m.in. Lubelska 30/32, pracownia 12, 2006; Galeria Ateneum Młodych, 2008), podczas których publiczność była jednocześnie odbiorcą, uczestnikiem i twórcą pracy. Artystka wyłożyła przestrzeń miękką ociepliną, przy wejściu ustawiła kuwety z farbą, zachęcając w ten sposób osoby, które przyszły na wystawę, by zapisały ścieżki swojego kontaktu ze sztuką, zostawiając ślady swoich kroków. W ten sposób podczas akcji powstawał obraz. *StepSteps* to część projektu *MMS – Moje Miejsca Sieciowe*, na który składało się kilka akcji i wystaw, w różnych miejscach Warszawy, dzięki czemu artystka zaznaczała swoją obecnością i twórczością własną mapę miasta.

Linie

W pracach z cyklu *Street Swing* artystka w bardzo wyraźny sposób zwróciła uwagę na linię, jako dominujący element, na którym opiera się kompozycja. W 2001 roku nagrywała zimowy pejzaż, rejestrując na filmie ślady pozostawiane przez samochody na śniegu, notując tym samym proces powstawania ogromnego abstrakcyjnego obrazu. Trzy lata później zapisała taki proces przy pomocy aparatu fotograficznego.

W tytule tej pracy pojawia się niezwykle istotny element, rozwinięty później przez artystkę: połączenie elementów wizualnych z muzyką.

Dla Turek-Gaś płaszczyzną obrazu nie musi być płótno czy karton, może nim być śnieg, deska, styropian, ściana czy łóżko. Istotna jest dla niej skala, do której dostosowuje narzędzia, co wielokrotnie daje się zauważyć w jej twórczości. Artystka nie przywiązuje też uwagi do ram obrazu, nie traktuje ich jak nieprzekraczalną granicę dwóch niezależnych od siebie światów. W fotoakcji *Linia, linie...* z 2002 przekroczyła ramy prac wyprowadzając linie poza prace wprost na ciała prezentujących je modelek i to nie tylko dając im do rąk taśmy, którymi mogły się oplatać, ale także malując na nich linie. Modelki miały prezentować prace z cyklu *Styropiany i taśmy*, kompozycje wykonane na styropianie przy pomocy taśm pasmanteryjnych – linii. W czasie trwania sesji powstała kolejna praca, rodzaj instalacji, w których podłożem stały się ciała modelek. W pracach tych Marzena Turek-Gaś po raz pierwszy sięgnęła po taśmy pasmanteryjne, których używa jak wyciśniętą z tubki lub nałożoną zdecydowanym ruchem farbę.

Koncepcję „malowania” taśmami rozwinęła w instalacjach *Chilli Blood* (2007 – 2008), w których wypełniała i kształtowała kolorowymi liniami płaszczyznę lub przestrzeń. Linie zawieszane były do drewnianych stelaży, które artystka ustawiała w przestrzeni, aranżując przestrzeń ażurowymi, kolorowymi ścianami. Niektórym pokazom towarzyszyła projekcja zdjęć „kompozycji” z linii/taśm i linii/sznurków. Taśmy na stelażach – regularne, poddające się przyciąganiu ziemskiemu wywołują skojarzenia z abstrakcją geometryczną, ale także z malarstwem amerykańskim. Z kolei kompozycje z taśm i sznurka są mniej regularne, przypominają czasem ekspresyjne rysunki, w których dominuje miękka, krzywa linia. W czasie *Nocy Muzeów* w 2008 artystka ustawiła stelaże na planie kwadratu, tak, że można było wejść do wydzielonej przez „malarstwo” przestrzeni, w środku której umieściła ławeczkę, na zewnątrz zaś wiatrak. Dzięki niemu linie przestały być proste i regularne, pod wpływem wiatru kolory zaczęły się mieszać, przez co osoby, które wchodziły do wnętrza pracy miały dodatkowe bodźce: dotykowe i wzrokowe, mogły wejść do środka, poczuć pracę w sposób dosłowny i zmysłowy.

Taśmy pojawiły się także w *Łóżach powietrznych* – materacach, które artystka traktowała jak płótno. Biała materia, w którą zawinięty był materac stawała się tłem dla kompozycji z taśm i sznurków. W pracy tej Marzena Turek-Gaś pozwoliła publiczności „namalować” obraz z taśm pozostawionych przez artystkę na łożu/palecie (akcje z cyklu *Making White/Making Color*). Szczególne podłoże spowodowało, że widzowie mogli sami stać się częścią obrazu, wejść do niego, położyć się na nim, oplatać się taśmami/farbami, pozo-

stać w nim jakiś czas, w dosłowny sposób poczuć malarstwo słuchając jednocześnie muzyki.

Ważne miejsce w twórczości Turek-Gaś zajmuje działanie artystki, w którym na żywo, przy muzyce, maluje obraz jeżdżąc po płótnie na wrotkach zaopatrzonych w dysze z farbą. Wybór takiego narzędzia podyktowany był wymiarami płótna. Podczas akcji w warszawskim Pałacu Kultury i Nauki *By night* (2007) płótno miało 200 m². Efektem jest ogromny obraz abstrakcyjny, pokryty niebieskimi, nieregularnymi liniami. Wydaje się, że mając do dyspozycji tak dużą płaszczyznę artystka może nie kontrolować całości kompozycji, to jednak nie jest do końca prawdą, ponieważ z pomocą przychodzą inne media, jak kamery, na których rejestrowana jest cała akcja i które pozwalają artystce na objęcie spojrzeniem całej pracy w trakcie jej powstawania, zaś po akcji są nie tylko dokumentacją, ale także częścią eksponowania obrazu. Turek-Gaś często podkreśla, że to miejsce determinuje narzędzie i rodzaj działania, a w takiej przestrzeni jak jedna z sal PKiN potrzeba było zadziałać dużą skalą i dostosować do tego narzędzia. W akcjach z tego cyklu widać również ekspresję, która jest obecna w większości prac artystki, bez względu na to po jakie narzędzie sięga.

Powstałe podczas akcji prace artystka wystawia w innych miejscach, dostosowując sposób ich prezentacji do miejsca, tworząc w ten sposób instal/akcje, czyli instalacje z prac i dokumentacji powstałych podczas akcji. Tak było w przypadku płótna powstałego podczas akcji *By night*, które wraz z dokumentacją video i obiektem – wrotkami, artystka pokazała na wystawie *Enter/Escape. Jak malarstwo kształtuje nowe przestrzenie?* w Galerii Południowej Zamku Książąt Pomorskich w ramach festiwalu *InSPIRACJE* (2009). Tu jednak obraz został pokazany jedynie w niewielkiej części (30 m z 200) i nie był płótnem leżącym na podłodze lecz został nabity na ścianę.

W 2009 w Gdańsku w po raz kolejny artystka wykorzystwała taśmy. Tym razem wkroczyła z nimi w przestrzeń publiczną i zaangażowała przypadkowych przechodniów w czasie akcji *Making Colours/Ribbons* (nazwanej przez artystkę „perfoakcją”), w której wykorzystano dwa okna gdańskiego Teatru Szekspirowskiego. Okna stały się punktem wyjścia i dojścia akcji. Zasadniczą część akcji rozegrała się w przestrzeni ulicy Długiej przed teatrem z uczestnictwem (i dużym zaangażowaniem) przechodniów. To oni, wraz z artystką, wypełnili ulicę pajęczyną kolorowych linii. W ten sposób udało się przenieść w przestrzeń to, do czego doszła w *Łóżach powietrznych*, czyli zaangażowanie odbiorców/uczestników w powstanie pracy oraz zmysłowe odczuwanie przez nich sztuki.

Kolor

Pomimo rozszerzania malarstwa o nowe narzędzia, wkraczanie z nim w przestrzeń publiczną, dużej roli akcji w twór-

czości i angażowaniu odbiorców, artystka nie zrezygnowała z tradycyjnego malarstwa ograniczonego ramami płótna. Do powstałego w 2008 cyklu *Fresh* należą obrazy malowane szybko, czasem zawieszane zanim dobrze wyschły. Niektóre z nich kilkakrotnie zdejmowane ze ścian Galerii Delfiny, zabierane były przez artystkę do pracowni, gdzie pracowała z nimi i nad nimi, przez co wystawa miała charakter akcji. Są to przede wszystkim prace, w których artystka wykorzystywała sylwetowe, płasko malowane figury, nadając im często tytuł *Capricorn*. W pracach tych pojawia się problem figury i tła – tu nie jest jednoznaczne co jest czym. Kobięce sylwety, które nachodzą na siebie i znajdują się w różnych układach budzą rozmaite skojarzenia. Ważny jest tu kolor, różnica między połyskliwością i jej brakiem, wrażenie uzyskiwane przez zderzanie barw.

Fascynacja kolorem i chęć jego odczucia, w sposób dosłowny, zmysłowy, dająca się zauważać już w *Łóżach powietrznych* i akcjach z udziałem publiczności *Making White/Making Color* doprowadziła artystkę do pracy *Air Beds – Feeling Colour* (2008) – akcji malarskiej z użyciem pigmentów proszkowych, która jest udokumentowana na filmie i zdjęciach.

„Obrazy, których nikt nie rozumie”

To jeden z najnowszych cykli artystki, na który składają się abstrakcyjne obrazy. W niektórych przypadkach abstrakcyjne kompozycje złożone z geometrycznych elementów zyskują bardziej rzeźbiarski charakter, ponieważ podłoża, na których zostały namalowane są zbijane. Artystka nie obawia się tworzyć w tej serii obrazów dwustronnych, które muszą być zawieszane swobodnie w przestrzeni, nie na ścianie. W cyklu tym znajdują się także obrazy bardzo ekspresyjne, w których podkreślony jest gest artystki. Trudno powiedzieć w jakim kierunku Marzena Turek-Gaś rozwinie ten cykl: czy będzie to łączenie malarskiego gestu i narzędzi z muzyką, czy tym razem rozwinie malarstwo w przestrzeń. Co stanie się w tym cyklu z linią? Czy powróci problem figury i tła? Jaką rolę, jeśli w ogóle, spełni w nim dokumentacja?

Karolina JABŁOŃSKA



CZEŚĆ 03 / PART 03
NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

JEST JAK JEST

Relacja z wystawy Jana Świdzińskiego

Jest jak jest – mówi Jan Świdziński. Ma 86 lat. Można by jego słowa odczytać jako wyraz rezygnacji, bo czy w tym wieku chce się jeszcze robić rewolucję, choćby w sztuce? A może jest to rada życiowa dla młodszych, bo czy po latach walki z prądem nie okazuje się, że tylko dryfujemy?

Jest jak jest to tytuł wystawy, a właściwie dwóch wystaw realizowanych przez Świdzińskiego w 2009 roku w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim i w Ośrodku Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim. *Jest jak jest* powinno się raczej nazwać projektem, gdyż każda wystawa została trochę inaczej zakomponowana i składa się na nią trochę inny zestaw prac. Tytułowe hasło zyskuje więc trochę inne znaczenie. Kurator każdej wystawy dobiera prace według uznania i komponuje według układu przestrzeni. Jednak główny korpus prac jest wybrany przez Świdzińskiego. Także decyzja, by pokazać prace z różnych lat jest decyzją artysty.

Wystawa jest więc projektem Świdzińskiego. Zasadnicza treść wystawy jest przesłaniem autorskim. Wystawa z założenia ma charakter przeglądowy, co umożliwia kuratorom, przy każdej odsłonie, odniesienie się do dorobku Świdzińskiego jako całości oraz do poszczególnych jego aspektów czy nawet pojedynczych prac.

Taką metodę – tworzenia ram otwartych na myśli i działania innych – stosował Świdziński przez całe życie. W swojej teorii starał się zawrzeć możliwie całościowy obraz „świata w którym żyjemy” (to często powtarzane przez niego zdanie). Człowiek jest włączony w historycznie kształtowane relacje ekonomiczne i społeczne. Owe relacje opisał jako modele ‘logik’ rządzących rzeczywistością w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Sztuka powinna być ściśle powiązana z naszym otoczeniem i naszym życiem praktycznym. To pragmatyzm Świdzińskiego, często przez niego

podkreślany (*jestem „nieskomplikowanym pragmatystą”, mówi o sobie*). Zbliży to jego teorię do filozoficznego pragmatyzmu Deweya i Shustermana.

Świdziński działa jako artysta w obszarze szeroko pojmowanej tendencji konceptualnej. Jego sztuka ma charakter efemeryczny. Przybiera formy wykładu, prelekcji. Materialnym śladem jego sztuki były głównie publikacje tekstów, manifestów, książek, a także plakaty, banery, okazyjne druki ulotne. Organizowane i współorganizowane przez niego konferencje i festiwale także należy traktować tak jak formy sztuki. Była to działalność artystyczna w sferze idei („tworzenia znaczeń”, jak mówi Kosuth). Zarazem była to forma sztuki zakładająca uczestnictwo innych (czyli dyskurs, w rozumieniu Derridy). Kolejnym polem artystycznej aktywności Świdzińskiego jest fotografia, szeroko wykorzystywana w sztuce konceptualnej. Były to fotografie „znalezione”, bądź prace powstające z użyciem fotografii, czerpiące z metod strukturalistycznych, nawiązujące do sztuki mediów uprawianej w kręgu Warsztatu Formy Filmowej, z którym Świdziński blisko współpracował w latach siedemdziesiątych. Doświadczenie artystyczne strukturalistycznego użycia mediów będzie następnie wielokrotnie obserwowane w jego sztuce.

Świdziński jest twórcą kontekstualizmu artystycznego (opatrzyć go tu takim przymiotnikiem, by odróżnić go od posługiwania się tym terminem w innych dziedzinach niż sztuka). Kontekstualizm Świdzińskiego to zarówno teoria kontekstualna, jak i bazująca na niej praktyka, czyli „sztuka jako sztuka kontekstualna”. Świdziński używa owego „jako” by – jak wyjaśnia – wyrazić wątpliwość czy dawny termin „sztuka” może być jeszcze używany i czy to, co nazywamy sztuką rzeczywiście zasługuje jeszcze na takie miano, gdyż jest czymś bardzo różnym od tego, czym była sztuka dawnej. Podobną wątpliwość wyraża Kosuth, gdy pisze „artysta jako antropolog” nie będąc pewnym czy rola jaką dziś pełni artysta ma jeszcze coś wspólnego z tą jaką pełnił on w sztuce dawnej. Oba stanowiska powstają jednocześnie. Kosuth publikuje tekst *Artysta jako antropolog* w 1975 roku, a Świdziński manifest *Sztuka jako sztuka kontekstualna* w 1976 roku w Lund w Szwecji, jed-

nak kluczowa teza teorii kontekstualnej pojawiła się już zapisana w tekście *Model kina* opublikowanym w 1975 roku. Główna teza sztuki kontekstualnej brzmi:

Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejscu „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „O”, wtedy i tylko wtedy.

Oznacza ona powiązanie znaczenia z „tu i teraz” konkretnych ludzi. W formule kontekstualnej opisuje więc „tworzenie znaczeń”, czyli to, co Kosuth wskazał jako istotę projektu sztuki konceptualnej. Teza kontekstualna jest przez Świdzińskiego dowodzona w praktyce artystycznej, głównie w performance (gdyż na terenie sztuki dziejącej się na żywo łatwiej uchwycić czasoprzestrzenną relację znaczenia), ale także poprzez użycie innych form, bardziej statycznych, będących konkretnymi artefaktami czy przedmiotami wizualnymi.

Jednak teza kontekstualna nie odnosi się li tylko do sztuki, ale także do życia praktycznego, naszego „bycia w świecie”, które ma charakter historyczny (stąd zmieniające się logiki, adekwatne do zmieniających się form ustroju społeczno – politycznego i systemu ekonomicznego, co zostało opisane w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*).

Teza kontekstualna – klucz do sztuki (teorii i praktyki czy, jak się kiedyś mówiło, „teoriopraktyki”) Świdzińskiego niejako „patronuje” wystawie *Jest jak jest* zawieszona w postaci lightboksu nad wejściem do galerii w Piotrkowie Trybunalskim. Jednak nie tylko tej wystawie. Jest tam w „stałej ekspozycji”. Przypomnijmy, że galeria w Piotrkowie Trybunalskim jest miejscem, gdzie od ponad dekady odbywa się jeden z najważniejszych festiwali sztuki performance na świecie, którego Świdziński jest jednym z inicjatorów (obok Ryszarda Piegzy) oraz jego aktualnym prezydentem. W świetle tezy kontekstualnej można też zrozumieć hasło – dewizę życiową Świdzińskiego, zawarte w tytule wystawy – *Jest jak jest* – „tu i teraz”. To zarazem jedyne miejsce dostępne ludzkiej kondycji psychofizycznej w jej dosłowności i bezpośredniości. Świdziński opisuje go przy pomocy metafory turysty, który podróżując spotyka się z innymi na chwilę (w danej chwili), wymienia banalne uwagi, po czym wszyscy jadą dalej, każdy w swoją stronę. Tak więc sam tytuł *Jest jak jest* wynika z głębi wieloletniej pracy twórczej, ale i doświadczenia życiowego, połączonymi z sobą relacją wzajemności. Podobnie seria performance *Puste gesty* bazuje na sposobie zachowania i gestykulacji, często bezwiednych, które wypełniają się treścią w momencie wykonywania – „tu i teraz”, w konkretnej sytuacji dialogicznej spotkania z innymi. Właśnie zdjęcie z performance *Puste gesty*, przedstawiające jeden z takich gestów wykonywany przez artystę, znalazło się na plakacie i stanowiło oś, wokół której została zbudowana wystawa w Gorzowie Wielkopolskim (praca znalazła się także na wystawie w Piotrkowie Trybunalskim).

Jednak w centrum wystawy w Piotrkowie Trybunalskim znalazł się baner o treści *Jan in Wonderland – Jan w Krainie Czarów* pochodzący z wystawy w BWA w Sopocie *Real Time - Story Telling* z 1991 roku (była to kopia wykonana na wystawę, gdyż oryginał zaginął). Pod tym banerem Świdziński czytał wtedy fragment z *Alicji w krainie czarów* i to działanie zostało powtórzone w Piotrkowie (z odczytaniem innego fragmentu, zaimprovizowanego podczas otwarcia wystawy). Ów *wonderland* – zachwyty cudownością świata, mimo wszystko, można odczytać jako credo Świdzińskiego, któremu pozostawał wierny przez całe życie twórcze. Dlatego też to wokół tej pracy została zorganizowana ekspozycja.

Wystawa składa się z dwóch części. Pierwsza, „historyczna”, obejmuje prace od lat siedemdziesiątych. Zaczynamy od *Stale mówimy o człowieku* z 1979 roku, także roku wydania książki *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, w której podsumowuje „dociekania” kontekstualne pierwszego okresu, po ogłoszeniu manifestu sztuki kontekstualnej. Praca wykorzystuje przypadkowo „znalezioną” fotografię tłumy, z którego trudno wyróżnić pojedynczego człowieka. *Nie mówmy o ludziach, ale do ludzi* - apeluje Świdziński. Praca przybrała formę instalacji, składającej się z szeregu plakatów, każdy w innym kolorze, czym co nawiązuje do metody multiplikacji maskulturowej stosowanej przez Warhola (na wystawie w Piotrkowie Trybunalskim znalazły się trzy plakaty). W tej części znalazły się także prace z lat osiemdziesiątych: *Naturalne – Nienaturalne* (1987) oraz *Jestem z powrotem* (1989), chciałoby się dodać „mimo wszystko”, gdyż praca powstała po powrocie z USA do Polski, która nie była miejscem sprzyjającym twórczości. Ten podzbiór „historyczny” zamyka praca *W porządku / It's O.K.* z 1994 roku. Również tu zostało wykorzystane zdjęcie „znalezione” w masmediach iko-nosferze. Zdjęcie pochodzi z pierwszej „wojny w Zatoce”. Było w tym czasie popularne i szeroko dyskutowane tak, iż stało się jedną z medialnych ikon tej wojny. Przedstawia ono żołnierzy stojących nad zwęglonymi zwłokami. Świdziński, jak to często czynił, opatrzył fotografię podpisem – pytaniem *A co z tym człowiekiem na ziemi – nie żyje*. Ta prosta konstatacja jest niezwykle trafnym komentarzem krytycznym do sposobu funkcjonowania masmediów zmieniających każdą tragedię w obraz, proces znany Warholowi, a opisywany przez postmodernistycznych teoretyków jako „kryzys reprezentacji”. Owa fotografia prasowa została przez Świdzińskiego poddana zabiegowi nawiązującemu formalnie do strukturalnych eksperymentów lat siedemdziesiątych. Obraz fotograficzny został zanalizowany środkami wizualnymi. W tym procesie realistyczna fotografia zmieniła się w abstrakcyjny znak (praca składa się z serii czterech fotografii coraz mocniej abstrakcyjnych, a można rzec także wyabstrahowanych z rzeczywistości, w której została pierwotnie „znaleziona”).

W drugiej części ekspozycji znalazł się podzbiór prac z lat dwutysięcznych: *Starość nie radość* (2004), *Uciekające wspo-*

mnienia (2007 - wideo i banery), *Jest jak jest* (2009) oraz praca baner, eksponowana jako fryz obiegający całą galerię, a głoszący *Nie spodziewaj się, że wchodząc do pałacu sztuki będziesz piękniejszy* (2009). Tekst ten, jak zawsze u Świdzińskiego, jest pisany odręcznie, co nadaje pracom autorski, „performerski”, charakter działania. Te prace wynikają z głębi – nie bójmy się tego słowa – starości (znalazła się tu jeszcze praca złożona z powiększonego i zawieszzonego jak sztandar wycinka z gazety dotyczącego ciągnącej się w Polsce debaty społecznej o emeryturach). Prace oparte na „starości” są zgodnie z tezą kontekstualną, czyli wynikają z „tu i teraz” kondycji artysty. Kontekstualizm zachowuje tu swoją aktualność i znajduje zastosowanie. Nie jest to jednak konsekwencja li tylko stylistyczna, ale dowód na prawomocność tezy kontekstualnej, która sprawdza się uprawiana w praktyce artystycznej i życiowej.

W zbiorze prac pokazanych na wystawie jest jedno znaczące opuszczenie, ominięcie. Nie ma jednej z kluczowych w dorobku Świdzińskiego prac, zamykających ważny etap stosowania tezy kontekstualnej w sztuce. Mam na myśli pracę *Anomia* (1998). Pojęcie „anomalii”, zaczerpnięte tu z socjologii Durkheima, oznacza stan, w którym w społeczeństwie nie ma już stałych wartości. Pojęcie „anomalii” stanowi więc zwieńczenie analiz procesów społecznych, które dwadzieścia lat wcześniej zostały zawarte w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, dyskutujących m.in. zjawisko kontrkultury z perspektywy historycznej, czyli następstwa „logik” rządzących rzeczywistością. Nie należy więc w żadnym razie odczytywać tej pracy jako „tradycyjnego” ubolewania starszych nad „dzisiejszymi czasami”. Świdziński nie jest moralizatorem. Nie chodzi mu także o relatywizm (co byłoby formą poprzedniego „narzekania”). Nie, nic z tego. To obserwacja „nieskomplikowanego pragmatysty”, a nie samozwańczego „autorytetu”. Świat nasycony mediami i wieloma przekazami nie „obraca” się wokół wartości. Ich nie ma. Ale nie dlatego, że „upadły”. Po prostu banalnie przestały być potrzebne, stały się niepraktyczne, niesfunkcjonalne. Artysta tylko konstatuje ten stan, ale go nie ocenia.

Wypowiedzenie tej prawdy oznacza, iż w „byciu w świecie” został uświadomiony „punkt zwrotny”. Jest to zarazem stwierdzenie pewnego „tu i teraz”, co wynika z istoty tezy kontekstualnej. Mówiąc inaczej, ale wciąż w terminach Świdzińskiego, wartości okazują się „puste”; nasze „tu i teraz” jest w tym sensie również „puste”. Co więc pozostaje? Pozostają ja jako artysta, z własną kondycją, która dziś jest starością. Może to „nie radość”, ale przecież „jest jak jest”. *Anomia* jest pewnym stanem liminalnym. Nie uwzględniając jej jeszcze mocniej kontrastujemy dwie postawy oraz dwa okresy życia i twórczości, tu wskazane poprzez układ i dobór zawartości ekspozycji. *Teraz jest jak jest. W porządku.* – to „puste słowa” będące właśnie wyrazem anomalii (zostały zaczerpnięte z tekstu towarzyszącego pracy *Anomia*). Ów stan został stwierdzony i tym samym

przekroczony ku innemu, aktualnemu „tu i teraz” starości. Wystawa sytuuje Świdzińskiego w centrum „cudownego świata”. Pokazuje zarazem dokonującą się z wiekiem zmianę miejsca „tworzenia znaczeń”: od zainteresowania światem i opatrywania go krytycznym komentarzem, po zwrot ku sobie, ku własnej kondycji. To jakby spojrzenie w lustro Alicji z *wonderlandu*. Cały czas jednak Świdziński pozostaje wierny pragmatyce tezy kontekstualnej, która – jak się okazuje – sprawdza się na każdym etapie twórczego życia.

Łukasz GUZEK

Jan Świdziński, *Jest jak jest*, Ośrodek Działań Artystycznych, Piotrków Trybunalski, ul. Dąbrowskiego 5. Wystawa czynna od 18 czerwca do 17 lipca 2009. Kurator: Łukasz Guzek.

I nagle cisza. W wyobraźni
Świat słów mych staje żywy;
Dziewczęta są w krainie baśni,
Już ich nie dziwią dziwy
I może świat baśniowy jaśniej
Im świeci niż prawdziwy.

Lewis CARROLL
Alicja w Krainie Czarów
Przeł. A. Marianowicz

I nagle cisza. W wyobraźni
Świat naszych słów staje się żywy;
Jesteśmy w krainie baśni,
I nic nie dziwią dziwy
A może świat baśniowy jaśniej
Nam świeci niż prawdziwy?

Jan ŚWIDZIŃSKI
Jan in Wonderland
2009

GLOBAL COMMUNICATION FESTIVAL 2009

Bartosz ŁUKASIEWICZ

CZY W SZTUCE JEST MOŻLIWE POROZUMIENIE (SIC)?

Konferencja *W Kontekście Teraz*

Zapis dyskusji panelowej

Plakat i Program festiwalu

CZY W SZTUCE JEST MOŻLIWE POROZUMIENIE (SIC!)?

Wojciech FANGOR

Słowo sztuka związane jest z pojęciem sztuczności. Sztuczność jest przeciwieństwem naturalności. Następną dychotomią w sztuce jest wirtualność i rzeczywistość. Chociaż kontrasty te występują we wszystkich rodzajach, a w pewnych wypadkach słowo, dźwięk, obraz, ruch, przestrzeń wiązały się ze sobą w zintegrowaną całość, na przykład w rytuałach sakralnych. W świątyniach chrześcijańskich mamy równoczesne działania różnych rodzajów sztuki. Teatru, muzyki, malarstwa, poezji, słowa. Wszystko powiązane układem przestrzennym i czasowym. We wczesnych okresach kulturowych sztuka była bardziej zintegrowana. Później zaczęła się rozwarstwiać i rozdzielać na indywidualne rodzaje. Rozkład ten nie następował jednakowo, niektóre rodzaje sztuki były synchroniczne i nie ulegały gwałtownym zmianom. Inne, bardziej zależne od zmian demograficznych, społecznych, naukowych i technologicznych, rozwijały indywidualną specjalizację. Wydaje się, że obecnie jesteśmy w okresie wrzenia. To znaczy gwałtownego przenikania się jednego stanu w drugi. Podobnie jak w czasie wrzenia współlistnieją plyn i para. Dzisiaj współlistnieją dawna sztuka synchroniczna, rozwarstwiona diachroniczna i być może zalążki nowej sztuki zintegrowanej.

Jeżeli chodzi o mnie to działam w sztuce wizualnej. To znaczy w strukturach opartych na fenomenach wzrokowych. Prostokąt obrazu sztalugowego jest dwuwymiarową przestrzenią rzeczywistą, kolory są długościami i amplitudami fal światła, kształty, które je przekazują są podzespołami przestrzeni dwuwymiarowej. Dochodzą do tego płótno, drewno, pigmenty, spoiwo itp. To są rzeczywiste materialne składniki obrazu. Cała reszta to sztucznie wywołane iluzje fenomenalnych i kulturowych wrażeń i skojarzeń. Malarstwo jest jedną ze sztuk wizualnych. Polega na malowaniu powierzchni dwu lub trójwymiarowych. Balet, teatr, film, video-art, happening, instalacja, konceptualizm, ak-

cja artystyczna, fotografia, holografia itp. nie są malarstwem, choć czasem z malarstwa się wywodzą lub z jakiegoś kompleksu z malarstwem się utożsamiają. Zresztą malarstwo sztalugowe czy ściennie też miało swój rodowód w teatrze lub mniej, lub bardziej naturalnych zdarzeniach.

Przez kilkanaście lat byłem malarzem sztalugowym. Gdy miałem dwadzieścia lat profesor Felicjan Kowarski zapoznał mnie z malarstwem ściennym, które oczywiście związane jest z przestrzenią architektoniczną. W latach pięćdziesiątych współpracowałem z architektami: Jerzym Sołtanem, Oskarem Hanselem i Stanisławem Zamecznikiem. Projektowaliśmy wspólnie pawilony targów i wystaw, pomniki, obiekty sportowe, dekoracje miejskie itp. Z Zamecznikiem rozważaliśmy możliwość rozwinięcia malarstwa na rzeczywistą przestrzeń czterowymiarową. Czego zapowiedzią był kubizm analityczny uwięziony w dwuwymiarowej przestrzeni obrazu. Chodziło o stworzenie malarstwa, które nie byłoby dodatkiem, bądź dekoracją do istniejącej architektury, lecz działaniem malarskim, które stwarza swoją własną strukturę przestrzeni rzeczywistej nie powiązanej z żadną przestrzenią zewnętrzną, praktyczną funkcją. Taka była geneza *Studium Przestrzeni* z 1958 roku.

Jak już mówiłem malarstwo jest malowaniem, ale oczywiście można to robić przy pomocy pędzla, farb, kleju, kolorowych papierów, kamyczków albo spreju. Ja lubię, żeby iluzja szła w parze i w kontraście z konkretnym realnym materiałem. Nie zajmuję się sztukami, które operują wyłącznie przedmiotami realnymi, zmuszając widza do stwarzania w swym umyśle jakiejś pojęciowej łamigłówki. Nie zajmuję się również strukturami, które wywołują wyłącznie niematerialne zjawy jak film, video itp.

W sztuce potrzebna jest i dusza, i ciało.

KONFERENCJA W KONTEKŚCIE TERAZ / CONFERENCE IN THE CONTEXT OF NOW

01. Łukasz GUZEK

Co stanowi kontekst sztuki?

02. Bogusław JASIŃSKI

Filozofia i poezja

03. Grzegorz BORKOWSKI

**Cel gry o sztukę i przewycięzenie relatywizmu
kulturowego**

04. Kazimierz PIOTROWSKI

Jan Świdziński w poszukiwaniu logiki bez cierni

05. Bartosz ŁUKASIEWICZ

Na forum sztuki

06. Justyna RYCZEK

SZTUKA W KONTEKŚCIE ŚWIATA DZISIEJSZEGO

KONFERENCJA W KONTEKŚCIE TERAZ

(Zapis dyskusji oraz streszczenia wystąpień)

Konferencja *W Kontekście Teraz* odbyła się pomiędzy 10 a 11 sierpnia 2009 roku w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej *Elektrownia* w Radomiu jako część *Global Communication Festival*. Uczestniczyli w niej: Jan Świdziński, Justyna Ryczek, Kazimierz Piotrowski, Bartosz Łukasiewicz, Łukasz Guzek, Grzegorz Borkowski oraz Bogusław Jasiński. Teksty, wygłoszone przez uczestników konferencji, zostały umieszczone w katalogu festiwalu, który ukazał się w grudniu 2009 roku nakładem MCSW *Elektrownia* w Radomiu i jest dostępny do nabycia na stronie:
<http://www.elektrownia.art.pl/?wydawnictwa,5>

01. ABSTRAKT WYSTĄPIENIA ŁUKASZA GUZKA PT. CO STANOWI KONTEKST SZTUKI?

Co stanowi kontekst sztuki? To kluczowe pytanie tego referatu, związane z moimi badaniami nad sztuką konceptualną i jej rozwinięciami, których przykładem jest kontekstualizm Jana Świdzińskiego. „Kontekst” to jedna z podstawowych kategorii opisowych, zarówno w sztuce konceptualnej, jak i kontekstualnej. Drugim celem tekstu jest zbadanie aktualności teorii kontekstualnej – jej stosowalności do form sztuki współczesnej (wszak jej twórca jest praktykiem sztuki). W pierwszej części tekstu dokonam próby przybliżenia sposobu, w jaki pojęcie kontekstu jest używane w teorii i praktyce artystycznej (performance) Jana Świdzińskiego, w oparciu o tekst jego najnowszej książki *Sztuka i jej kontekst*. W drugiej części pojęcie kontekstu, którym operuje Świdziński wykładając założenia sztuki kontekstualnej, zostanie porównane ze sposobem rozumienia pojęcia relacjonalności, którym operuje Nicolas Bourriaud wykładając założenia estetyki relacjonalnej.

DYSKUSJA PO REFERACIE

Bartosz ŁUKASIEWICZ

W tym tekście pewne rzeczy były nie do końca jasne. Czy uważasz, że teoria relacyjna dobrze opisuje teorię Świdzińskiego i jest jej uzupełnieniem, czy też jest to interpretacja koncepcji Świdzińskiego za pomocą terminu relacji lub też, że są to dwie zupełnie różne teorie, które nie mają nic logicznie zbieżnego?

Grzegorz BORKOWSKI

W sumie mam pytanie bardzo podobne do pytania Bartka. Czy uważasz, że teoria relacyjna jest tego rodzaju, że w niej się zmieści się kontekstualizm? Takie rozróżnianie jest potrzebne, tym bardziej, że oba pojęcia na co dzień są stosowane zdroworozsądkowo i rozmywiają się, natomiast Ty podjąłeś bardzo cenne zadanie porównania i definiowania.

Kazimierz PIOTROWSKI

Twój referat waloryzuje koncepcje Świdzińskiego przez odniesienie do szacownego badacza, i bardzo dobrze. Jednakże, każde porównanie niesie zyski i straty. Coś rozjaśnia, ale może coś zaciemnić. Porównanie trzeba równoważyć precyzyjnym rozróżnianiem. Według mnie w tych rekonstrukcjach Świdzińskiego i Bourriaud pojawiły się takie napię-

cia – w rekonstrukcji kontekstualizmu Świdziński wychodzi jako spadkobierca szkoły lwowsko-warszawskiej, Kosuthowi też jest bliska tradycja logiki i to jest też punkt wyjścia filozofii analitycznej, stawiającej na analizie języka rozróżniającej pojęcia. To nasza współczesna scholastyka.

Natomiast Bourriaud uwikła się w założenia ontologiczne, materialistyczne. To trzeba podkreślić! Jeżeli u Świdzińskiego są aluzje do dialektyki, to raczej z pozycji wyższej, analitycznej, uwzględniającej kontekst pojęciowej opozycji subiektywne-objektywne. Nie jest to ontologiczny punkt wyjścia. Świdziński nie bawi się w metafizykę. Unika uwikłania w ontologię. Podkreśla natomiast pragmatyzm. Ciekawym wątkiem jest kwestia relacji w performance, którą podjąłeś w swoim referacie. Ale jak tę relację pojąć? Czy to jest relacja między Świdzińskim a widzami? Czy to relacja między członami, które możemy zdefiniować, skonkretyzować? Czy raczej możemy tę relację dekonstruować jak Derrida, który - dyskutując za Levinasem kwestię sprawiedliwości - mówi, że sprawiedliwość to jest stosunek bez stosunku? Czy tu byłaby to relacja bez relacji? Czy taki jest stosunek pomiędzy Świdzińskim i widzami? Wydaje się, że takie ujęcie stosunku świetnie charakteryzuje relację Świdzińskiego z widzami czy widza do niego. Podjęta przez Ciebie kwestia relacji jest tu ciekawym tropem, bo Świdziński jako kontekstualista może kontekstem zarządzać, przechodzić od danego kontekstu do innego kontekstu. On się nie zamyka na inne konteksty: np. nie odcina się od Derridy, nawet wychodząc od logiki. Dla niego to jest wdzięczne pole do analizy w oparciu o jego aparaturę logiczną.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Pod wpływem tego, co powiedziałeś chciałbym skonkretyzować moje pytanie: Czy uważasz, że możemy teorię kontekstualną sklasyfikować jako teorię relacjonistyczną? Podam przykład. Mam wrażenie, że gdy Świdziński opisuje performance, to chodzi mu o artystę, który prezentuje coś widzom, ale jest oddzielony od widza (a publiczność od artysty). To jest relacja, która następuje w tym przypadku. Jednak dzisiejsza praktyka idzie w kierunku relacyjnym o tyle, że nie jest ważny sam artysta, a spotkanie ludzi i interakcja, która zachodzi między nimi. Z tego właśnie spotkania wynika sztuka. Pojęcie relacji w tych dwóch przykładach jest czymś absolutnie różnym. I dlatego zadaję pytanie o to, czy można teorię Świdzińskiego „podciągnąć” pod teorię relacyjną, bo moim zdaniem te dwa przykłady temu przeczą i (w pewnym sensie) wzajemnie się wykluczają?

Jan ŚWIDZIŃSKI

Tu jest mowa cały czas o relacji i kontekście. Otóż relacja jest według mnie szerszym pojęciem. Wszystko jest w relacji do czegoś. To spojrzenie kogoś, kto patrzy z zewnątrz. Mnie jako artyście bardziej odpowiada kontekst, czyli spojrzenie od wewnątrz na zewnątrz. Taka jest też różnica między teoretykiem a artystą, artysta jest w środku zdarzeń, a historyk patrzy z zewnątrz.

Łukasz GUZEK

Pojęcia relacja czy kontekst to są słowa potoczne, popularne w języku francuskim czy angielskim. I my posługując się tymi słowami używamy ich intuicyjnie w sposób potoczny, nawet widać to w tej dyskusji – często analizując relację czy kontekst trzymamy się tego potocznego ich rozumienia. Natomiast gdy Świdziński czy Bourriaud tworzą swoje teorie i wprowadzają w nie słowa, które nawet gdy są popularne, to wtedy przestają być popularne i nabierają pewnego specyficznego znaczenia i to znaczenie musimy próbować rozwikłać. Zresztą, taka sama jest historia słowa performance, które jest w języku angielskim słowem potocznym, natomiast gdy zaczynamy posługiwać się nim jako kategorią, jako określeniem dyscypliny sztuki, to wtedy wychodzimy z tego potocznego użycia. I coś takiego dzieje się z kontekstem i relacją. Sposoby ujęcia kontekstu i relacji, które tu przytoczyłem próbują wprowadzić i zanalizować ich użycie specyficzne, tak jak pojawiają się one w książce Świdzińskiego, podobnie u Bourriaud.

Czy pojęcia kontekstu i relacji mają ze sobą więcej wspólnego czy są różne. Raczej różne. Moje rozważania, które tu prowadziłem są oparte na analizach formy, na analizach dzieła sztuki, to wynika ze specyfiki metodologii historia sztuki, który zajmuje się dziełem przede wszystkim. Ma być możliwie blisko dzieła, inaczej niż filozofowie, co jest bardzo ciekawe, bo spotykają się tu nasze spojrzenia, które wychodzą z różnych punktów widzenia. Więc trzymając się dzieła, trzymając się performance, o którym Świdziński tyle mówi w tej książce, to ciekawe, ale w tej książce pierwszy raz to performance jest tak silnie eksponowany i definiowany. Nie można go ściśle porównać do praktyk relacyjnych, które opisuje Bourriaud ponieważ performance, tak jak rozumie go Świdziński, ma charakter prosceniczny, czyli jest wyraźny podział na artystę i widownię. Dzieła, które opisuje Bourriaud włączają akcję, jakiś element dziania się na żywo i taką formę performerską także, ale katalog środków jest znacznie szerszy.

Następny sposób rozróżniania między tymi teoriami jest historyczny. Świdziński opracowuje swoją teorię w połowie lat siedemdziesiątych w momencie,

gdą następuje szeroka recepcja konceptualizmu i kwestionowanie modernizmu. Książka Bourriaud dotyczy sztuki lat dziewięćdziesiątych, która już konsumuje przełom modernizm/postmodernizm, tu już nie ma pewnych pytań, które musieli rozstrzygnąć Świdziński, czy wcześniej Kosuth, żeby opisać sztukę, bo sprawy zostały załatwione. Taką przykładową kwestią jest zagadnienie intermedialności środków. U Bourriaud intermedialność środków relacjonalnych, prac relacjonalnych, jest, można powiedzieć, nieogarniona, to może być wszystko. Co prawda, tak samo mówili artyści lat siedemdziesiątych, że sztuką może być wszystko, ale ich 'wszystko' było znacznie bardziej określone, w porównaniu z tym co robi się w latach dziewięćdziesiątych. Więc jest różnica historyczna wynikająca z momentu, w którym ta teoria się pojawia i z tego, do opisu jakiej sztuki służą te pojęcia.

I jeszcze do tego, co powiedział Kazimierz. Tak, Świdziński podkreśla praktyczny wymiar filozofii, ale zarazem pragmatyzm cały czas konkuruje w jego teorii z idealizmem, z utopią, „sztuka jako idea” – to także jest zawarte w sztuce kontekstualnej, bo wynika ona z konceptualizmu, dla którego było to podstawowe twierdzenie. Cały wysiłek teoretyczny Kosutha polegał na tym, aby przenieść sposób definiowania sztuki, rozumienia sztuki z dzieła, z obiektu materialnego, przedmiotu dekoracyjnego, którym gardzi poza dzieło, w sferę idei. Mamy więc do czynienia z pewnym idealizmem. Ale z drugiej strony byli to ludzie o bardzo lewicowym sposobie myślenia, bardzo dalecy od metafizyki. Byli materialistami.

Podobnie Bourriaud, on przywołuje Epikura i Lukrecjusza, i atomistów, żeby pokazać relacje, które powstają w dziele sztuki, czyli jeżeli spotykamy się np. na takiej konferencji, to powstają owe „zderzenia między atomami”, które muszą trwać w czasie, czyli muszą trwać w trakcie naszej konferencji tu i teraz, żeby powstała jakaś forma, coś materialnego. Więc nie mamy tu do czynienia z ontologią w takim sensie, w jakim Ty mówisz. Nazwisko żadnego z tych filozofów nie pada. Kant pojawia się u Świdzińskiego, ale u Bourriaud już nie. Tam jest Althusser, Marcuse. To są odnośniki filozoficzne i nie ma tam filozofów ontologów. I te odniesienia filozoficzne stają się metaforyczne, materializm epikurejski służy mu do budowania metafory. Nie ma ontologii także w tym sensie, że nie ma jednej definicji sztuki, tak jak owi turyści, nie przekonujemy się do swoich racji, bo nie ma jednej racji, nie ma założeń ontologicznych. To zostało załatwione i wyrugowane ze sztuki. Łącznie z tym idealistycznym założeniem sztuki jako idei.

Kazimierz PIOTROWSKI

Właśnie mnie zabrakło zdefiniowania: Czym jest relacja? Czego dotyczy i jak się konstryuuje? Czy to teoria formułowana z pozycji ontologicznych? Czy relacjonizm jest raczej formą logiki kultury, podobnie jak kontekstualizm Świdzińskiego, czyli że teoria ta jest formułowana z pozycji metaprzmiotowych, a nie przedmiotowych? U Świdzińskiego nie ma rozważań ontologicznych, nawet werbalnie on od tego ucieka, chociaż używa pojęć

rzeczywistość czy rzeczywistości alternatywne. Są rozważania historyczne: logiki regulujące nasz stosunek do rzeczywistości są uwikłane w proces historyczny, czyli jedna rodzi się z drugiej. Trzeba robić porównania, ale ważne są też różnice przy analogiach.

Bogusław JASIŃSKI

Myślę, że nasza dyskusja idzie w złym kierunku, ponieważ skoncentrowaliśmy się przede wszystkim na języku teoretycznym Łukasza, czyli poniekąd metajęzyku, który poszukuje języka teoretycznego, przy pomocy którego może opisać to co bada, czyli fenomen kontekstualizmu. I stąd mam wrażenie pojawia się teoria relacjonalistyczna. Rzeczywiście, są tu pewne analogie i na tym bym tylko poprzestał. Nie ma bowiem sensu problem, która z tych teorii jest szersza zakresowo, bo on jest źle postawiony; jego nie da się rozstrzygnąć.

Natomiast skoro mamy autora Jana Świdzińskiego i jego książkę, a sam kontekstualizm zaczyna być w Polsce faktem, to trzeba odpowiedzieć na pytanie naprawdę podstawowe, a mianowicie dotyczące warunków jego pojawienia się w sztuce lat siedemdziesiątych i czym jest kontekstualizm dzisiaj. Po pierwsze, czy Świdziński chce czy nie chce – odniósł się jako do konceptualizmu i przez szczęśliwy zbieg okoliczności historycznych, ale i także językowych, został dookreślony przez wystąpienie Kosutha - znaczeniowo i zakresowo. Po drugie, i proszę to potraktować jako prowokację intelektualną, tak naprawdę mamy tu do czynienia z koncepcją raczej dość oczywistą. Na pytania: „Czym jest oto sztuka? Jak ją definiujemy?” Świdziński odpowiada tak – określamy ją poprzez to, w jakim otoczeniu występuje, jak się umawiamy by ją w danej sytuacji, czasie i poprzez dane osoby określić.

Kiedyś żartem powiedziałem, iż było prawdopodobnie wielką szkodą, że ideologowie realnego socjalizmu nie dostrzegli tego kontekstualizmu. To, co pisze Świdziński przypomina bowiem pewne figury intelektualne materializmu historycznego. Tzw. oświeceni teoretycy materializmu historycznego stosują przecież te same kalki myślowe. Jeżeli jest tak, że tę sztukę definiujemy poprzez jej społeczne otoczenie, czas, miejsce i osoby, to

dochodzi do sytuacji totalnego redukcjonizmu w sensie metodologicznym, tzn. widzimy przed wszystkim to otoczenie i te wszystkie wskaźniki, ale nie mamy tu samej sztuki. Często tak się dzieje w naukach humanistycznych, że definiujemy coś przez coś innego, aczkolwiek i jedno, i drugie należy do tego samego zbioru, tzn. definiowany przedmiot czy zjawisko utożsamiamy z definiensem. Opisałem to w swej rozprawce o niektórych problemach metodologicznych współczesnej humanistyki.

I ostatnia kwestia, która mnie jako logika na emeryturze, szczególnie zainteresowała. Otóż drażnią mnie pewne quasi-logiczne wyjaśnienia oczywistych haseł i problemów, które Janek w tej książce wysuwa. Jeżeli próbujemy coś z zakresu humanistyki ubrać za wszelką cenę w język logiki, to tego do końca zrobić się nie da, chyba, że za cenę symplifikacji tego, o czym mówimy. W Polsce jest znana praca prof. Suszki na temat możliwości formalizacji logicznej badań humanistycznych, której tezę można sprowadzić do tego: nie, tego się zrobić nie da. Chyba, że mamy tu do czynienia z jakimś rzeczywiście zagadnieniem logicznym, ale tak przecież nie jest. Spotykamy się przecież w galerii i mówimy o sztuce, a tu problemu logicznego sensu stricte nie ma. Kokietowanie logiką przy okazji rozważań o sztuce do niczego nie prowadzi.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Stale mówimy o kontekście i relacji. To są dość banalne określenia, bo wszystko jest w jakiejś relacji i wszystko jest w kontekście. Ja nie to podkreślałem. W logice gry chodziło o to, że ona jest chwilowa, jest w kontekście teraz, tu, wobec tej widowni, w tej sytuacji i to jest najbardziej charakterystyczne dla sztuki współczesnej, że istnieje w momencie swojego realizowania się.

Bogusław JASIŃSKI

Wydaje mi się, że siła i znaczenie kontekstualizmu leży w całym przełomie, który nastąpił w sztuce po-konceptualnej, a sam kontekstualizm jest jedną z propozycji rozumienia sztuki nieunikalnej w przedmiotowość. Jako artysta, Janek dobrze to wyczuwa, choć nie do końca dobrze artykułuje to w sensie ortodoksyjnie logicznym, że dobrą manifestacją tego stanowiska jest właśnie performance. Kontekstualizm jest ważny, bo wpisuje się w długi proces przełamywania przedmiotowości w sztuce, od degradacji przedmiotu u Duchampa, po skrajne sformułowania u pierwszego Kosutha, bo późniejszy Kosuth, antropologiczny poniekąd, jest już inny, jakby nie wytrzymał ortodoksyjności swego pierwotnego wystąpienia. I w tym momencie pojawia się kontekstualizm i stanowi tu jakąś ofertę. Ironia historii spowodowała, że dopiero teraz się o tym mówi, bo inaczej by to brzmiało zapewne w latach siedemdziesiątych.

Justyna RYCZEK

Czy wobec sztuki kontekstualnej możemy mówić tylko o performance? I pytanie do Łukasza, bo u Bourriaud są przykłady bardzo różnej sztuki, nie tylko performance, także takiej, która

zostawia materialne przedmioty. Czyli o sztuce nie możemy mówić inaczej niż biorąc pod uwagę kontekst, bo zmieniły się relacje, zmienił się świat, filozofia.

Jan ŚWIDZIŃSKI

W manifeście sztuki kontekstualnej napisałem, że sztuka nie jest zainteresowana logiką formalną, a jest zainteresowana raczej logiką epistemiczną, czyli czymś co nie jest do końca logiką, czyli wierzę, jestem przekonany etc.

Łukasz GUZEK

Dla Bourriaud relacja to przede wszystkim relacja międzyludzka, człowieka z człowiekiem, twarzą w twarz, tak jak u Levinasa czy jak w gombrowiczowskiej formie, którą on przywołuje. Natomiast, co do form innych niż performance – tak, rzeczywiście on mówi o przykładach bardzo różnych form, ale wszystkie one służą budowaniu relacji międzyludzkiej, społecznej. Janek w swoich książkach często odnosi się do sfery społecznej i właśnie dlatego brak tu ontologii, bo sięgamy do sfery społecznej, a nie metafizycznej, nie pytamy czy sztuka istnieje, czy nie, czy byt istnieje, czy nie. Relacja to relacja międzyludzka, nieważne w jakiej formie. Świdziński akurat mówi o performance. I teoria relacjonalna Bourriaud po to jest mi tu potrzebna, że pozwala wyjaśnić strukturę wewnętrzną performance Świdzińskiego, np. performance związanych z wykonywaniem pustych gestów. Nie relację z odbiorcą, bo to byłoby dość oczywiste, ale relację wewnętrzną. Do wyjaśnienia tej relacji służy mi przykład minimal art, tej skrzynki Judda i jej relacji z otoczeniem, tak jak to opisuje Fried w swojej krytyce minimalizmu jako teatralności. Tu nie chodzi o te skrzynki, nie chodzi o formę.

Popełnimy błąd, gdy będziemy odczytywać te skrzynki jako rodzaj postkonstruktywistycznych rzeźb. One są nieistotne jako sztuka, one są minimal, bo są nieistotne, nieme, nieobecne jako sztuka, jak mówił Judd, zawierają *minimal art content*. Natomiast one zwracają uwagę na swoje otoczenie. To jest tak jak w tym performance *Puste gesty*. One są jak ta skrzynka Judda – to jest pusty gest, który nic nie znaczy, też zawiera *minimal art content* i, *per analogiam*, zwraca uwagę na kontekst, czyli na otoczenie, a otoczenie to

widzowie, którzy również wykonują w swoim życiu takie same puste gesty. Obserwowałem ten performance i reakcje ludzi, którzy po tym jak Janek wykonał kilka takich pustych gestów wydawali się rozczarowani – to już koniec? to wszystko? pewnie tak samo reagowali pierwsi widzowie skrzynek Judda, zanim nauczyli się na nie patrzeć i odczytywać ich sens. I dopiero po chwili przychodzi refleksja, no tak właściwie nic tu nie dostaliśmy, ale czy my nie jesteśmy właśnie skazani na taką pustkę wokół nas i w nas samych, na wykonywanie właśnie pustych gestów, czy my sami ich nie wykonujemy? To postawienie lustra przed publicznością. I tu pojawia się realcjonalność Bourriaud i do tego to porównanie mi służy – nie chodzi o relację między artystą i jego performance a odbiorcami, ale relację pomiędzy odbiorcami jaką ujawnia ten performance. Czyli relacja nabiera sensu społecznego. Nie skrzynka czy nie ten performance jest tu ważny, ale to, na co wskazuje, czyli otoczenie i w konsekwencji obecność, jak to generalizująco określam, która jest relacją międzyludzką. Jeżeli chodzi o termin kontekst. My go tu używamy w sposób potoczny, dziennikarski i wtedy możemy powiedzieć, że wszystko jest kontekstem. Natomiast Świdziński to bardzo sprecyzował, kontekst jest tu i teraz, wtedy i tylko wtedy, nawiązując w sposobie zapisu formuły kontekstualnej do formułowania zdań logiki. I po to jest Świdzińskiemu logika, aby pokazać ścisły charakter rozumienia kontekstu – wtedy i tylko wtedy, np. wtedy i tylko wtedy jest coś sztuką, czy wtedy i tylko wtedy zachodzi sztuka czy dana relacja odbiorcza. W innym kontekście, z ludźmi z innych kultur, inaczej zdefiniujemy sztukę.

Kazimierz PIOTROWSKI

Zaniepokoiło mnie kilka punktów. Jak Pan [Jasiński] przyjmuje kryteria stosowalności logiki? Jak stosować logikę do humanistyki? Dominikanin Bocheński – wybitny historyk logiki – mówił: my, logicy, dostarczamy wam narzędzi. Logika to pewna umiejętność, a Pan redukuje logikę do logistyki, czyli do logiki formalnej. I jeżeli Pan nas przestrzega, że ona ze swoim rygorem i ścisłością nie przystaje do humanistyki, to tak - tak było! Ale jeżeli spojrzymy historycznie, poczynając od Greków, to nie możemy być nierozumni. Pewna umiejętność jest nam przypisana. My mamy daną logikę (logos). I lepiej lub gorzej, ale możemy ją stosować. Często terminy zaczerpnięte z logiki możemy stosować w sztuce. My cały czas zajmujemy się spuścizną Baumgartenowską, bo estetyka to logica inferior - niższa logika. Logika formalna jest natomiast dla nas jakimś ideałem, a my jako humaniści (estetycy) tworzymy przez analogię swoją logikę. I często terminy, które bierzemy z logiki formalnej, mogą nabierać w nowym, estetycznym kontekście pewnych heurystycznych sensów, które później logicy mogą opracowywać na nowo. I tu powstaje sprzężenie zwrotne, które jest podstawą estetyki Baumgartenowskiej. Inaczej ona nie ma sensu. Atakując taką praktykę, jaką my tu uprawiamy, atakuje Pan całą tradycję Baumgartenowską.

Bogusław JASIŃSKI

Podkreślam, logos nie ma nic wspólnego z logiką, jako taką - rozumianą w sensie umiejętności myślenia i jego sformalizo-

wanych objawów. To naprawdę jedno z drugim nie ma nic wspólnego. Natomiast prawdą jest, że logika była kiedyś, rzekłbym, higieną myślenia, to co Arystoteles nazwał *Organonem*. Tak rozumiana logika jest niewątpliwie potrzebna, ponieważ inaczej byśmy się nawzajem nie zrozumieli i jest ona czymś oczywistym - i jej sens tkwi w umiejętności stawiania tezy, dowodzenia, argumentacji, dochodzenia w możliwie małej liczbie kroków do dowodzenia danego twierdzenia i byciu po prostu zrozumiętym. Natomiast protestuję przeciw aplikowaniu procedur logiki współczesnej, które są wyłącznie formalistyczne, bo innych nie ma, do rozumowań, których zakresem jest humanistyka. Jest tu pewna furтка i tu staram się Janka zrozumieć, w postaci dociekań późnego Wittgensteina, nie tego z *Traktatu logiczno-filozoficznego* ale z *Dociekań filozoficznych*, więc tutaj może, ale podkreślam tylko „może”, można mówić o zastosowaniu logik do rozważań w humanistyce - ale już, przykładowo, wypowiedzi performatywne, które wprowadza Austin, tu już jest pewien kłopot. Baumgarten nie miał nic wspólnego z tego typu rozumowaniem. Wynałazł współczesne pojęcie estetyki i na tym koniec, a to się później potoczyło zupełnie innym torem.

Lukasz GUZEK

Przytoczę tu punkt 11 z 12 punktów sztuki kontekstualnej: *Sztuka jako sztuka kontekstualna nie ma związku z nauką. Nauka bowiem, musi ustalać (unieruchamiać) przedmiot nadając mu znaczenie. Sztuka kontekstualna jest więc poza obrębem logiki formalnej. Świat, w którym działa nie jest obszarem sformalizowanych aksjomatów, lecz stale deaktualizujących się reguł, które starają się zatrzymać zmieniającą się rzeczywistość.*

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Zgadzam się z Kazimierzem i mam na to prosty dowód. Wyobraźmy sobie, że czytam książkę, w której jest dużo odniesień do Quine'a, którego teorię aktualnie analizuję, albo też jestem samym Quinem, który coś napisał. Czy w obydwu przypadkach nie mam prawa odnieść się do tego, co jest napisane, a co ma związek z logiką? Nie ma tu przecież znaczenia o czym jest cały tekst, bo moim prawem jest skontrolować błędy i po to jest logika, żeby wyłapywać takie rzeczy i na (możliwe) błędy zwracać

uwagę. Chodzi o czystość i klarowność myślenia. Po drugie, gdy pojawia się logika, na którą ktoś się powołuje, to mam prawo odnieść się i zbadać czy to powoływanie się jest prawomocne i rzetelne.

Kazimierz PIOTROWSKI

Chwistek powiedział, że niektórzy - próbując uczynić rzeczywistość maksymalnie zracjonalizowaną - z chorobą wyrwywają życie. Życie nie da się zracjonalizować (sformalizować) i to wynika z logiki. Ale to nie znaczy, że nie da się racjonalizować (formalizować), czyli aplikować logiki, konstruować życia. On uważał, że rzeczywistość da się racjonalizować: są granice nauki, ruchome, możemy rzeczywistość schematyzować. Logika daje nam narzędzia tej racjonalizacji po to, byśmy mogli orientować się w świecie. Coś takiego zrobili Kosuth i Świdziński. Oni nie orientowali się w świecie, więc sięgnęli po logikę i zaczęli orientować się: w rzeczywistości i w sztuce swojego czasu. I po nich przyjdą inni, którzy stworzą inne schematy, formalizacje. Powstają nowe logiki, niemonotoniczne. Pracuje się nad sztuczną inteligencją. Więc są różne logiki, wychodzące poza prawdę i fałsz.

Tworzy się inne, słabsze (w pewnym sensie mocniejsze) logiki niż logika klasyczna. I po to jest logika, abyśmy mogli się orientować w świecie. Pojęcia piękna czy wzniosłości, komizmu, wdzięku, tragizmu są z zakresu tej logiki niższej. Te pojęcia racjonalizują nam zmysłowość. To, co Baumgarten zapoczątkował, ładnie się rozwija. Ja zaproponowałem pojęcie przedmiotów asteicznych, uważając, że inne są nieodpowiednie do racjonalizowania dominujących dążeń we współczesnej sztuce. Gdybyśmy poszli Pana [Jasińskiego] tropem, to nie mielibyśmy np. estetyki Mieczysława Wallisa, który zastosował logikę do stworzenia swej teorii ocen estetycznych, w których zastosował program filozoficzno-logiczny szkoły lwowsko-warszawskiej, by przewyciężyć czy choćby ograniczyć relatywizm. Nie mielibyśmy też Chwistka z jego wielością rzeczywistości, którą następnie zastosował do analizy sztuki. Nie byłoby wielu ważnych faktów kulturowych, które pozwalają nam orientować się w rzeczywistości. Nie znaczy to, że od razu łatwo orientujemy się. I Świdziński tego nie chce, chyba?

Jan ŚWIDZIŃSKI

Ja zacząłem pisać o logice w dyskusji z konceptualizmem, który wychodził ze szkoły logistycznej. A zwyczajnie logika jest nam potrzebna, by się porozumieć. Jeżeli na czerwone światło nie można przechodzić, to nieprawdą jest, że można. Ale są rzeczy, których nie da się sformalizować, to są emocje. Sztuka żyje emocjami, których formalizowanie nie ma sensu. I zamykanie sztuki w granicach logiki dwuwartościowej niewiele daje, dlatego powołałem się na taką trochę pseudo logikę, logikę epistemiczną, gdzie mówi się o wierzeniach, przekonaniach, itd.

Bogusław JASIŃSKI

Świdziński tu ma rację i ma prawo tak mówić. Mówi jak artysta. Ale jest jeszcze jedna rzecz na poziomie czystego kategorialne-

go wyrażania się. Mianowicie: to nie tak jest z tymi logikami epistemicznymi i epistemologicznymi. One są niezwykle precyzyjnie określone w tradycji logicznej. Epistemiczność to uwikłanie się w gnozeologiczny problem podmiot- przedmiot poznania, relacja dwuwartościowa funkcjonująca w układzie teoriopoznawczym przedmiot-podmiot, czyli Kartezjusz i koniec; epistemologiczność zaś dotyczy relacji czysto transcendentalnej i pozwala badać samą tę relację podmiot-przedmiot, widzi ją między nimi; pojawia się to w kontekście tradycji Kanta, Fichtego, Schellinga z kulminacją u samego Husserla. I wszystkie współczesne logiki są nad nimi nadbudowywane. Przeciwwstawienie epistemiczności i epistemologiczności, a tak jest w tej książce, musi ten kontekst przywoływać.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Epistemiczności nie da się sformalizować, bo nie da się sformalizować emocji, wrażeń, stąd nie da się jej zupełnie zaliczyć do logiki, choć w encyklopediach logiki występuje.

Bogusław JASIŃSKI

Prawda

Kazimierz PIOTROWSKI

Ale Pan pozwoli, że będę bazował na praktyce, jaką stosują filozofowie codziennie. Od wielu lat po prostu używa się pojęcia epistemologiczności do badań nad poznaniem. *Episteme* - ten termin - stosuje się do całej tradycji refleksji nad poznaniem, a relacja przedmiot -podmiot jest podstawowa, czy to chodzi o poznanie transcendentalne czy inne. Ale skoro Pan uważa, że to, co robi Świdziński, to wielki błąd, bo należy wprowadzić rozróżnienie na epistemiczność i epistemologiczność, i dlaczego jest to tak ważne w kontekście logiki epistemicznej, to niech Pan nam to pokaże.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Proponuję zakończyć rozważania nad logiką i zastanowić się czy teorię kontekstualną w ogóle da się analizować, ponieważ gdy do jej analizy używamy narzędzi logicznych dochodzimy do problemów takich jak: dystynkcja epistemiczności i epistemologiczności, sensowność użycia logiki jako narzędzia badawczego, niektóre aspekty rozważań Wittgensteina (przy czym nie zgadzam

się, że Świdziński powołuje się tylko na Wittgensteina z *Dociekań*, bo powołuje się także na Wittgensteina z *Traktatu*) - a więc dochodzimy do granic tego, jak narzędzie logiczne można zastosować do badania kontekstualizmu. Zastanówmy się teraz czy można w naszym przypadku zastosować inne narzędzia, np. socjologiczne, historyczne, estetyczne i czy ich użycie nie wywoła takiego samego efektu, jak w przypadku narzędzi logicznych. Innymi słowy: czy możemy zrobić coś innego, niż tylko zreferować teorię Świdzińskiego; czy ona daje się w ogóle rozwijać? I oto jest pytanie!

Wracam do referatu Łukasza, który zestawił teorię kontekstualną oraz relacjonalną i zgadzamy się, że one bardzo dobrze się uzupełniają. Ale co z tego? Gdybym zaczął stosować inne narzędzia np. socjologiczne, to też doszedłbym do takiego wniosku, że doskonale się one uzupełniają. I nie chodzi tu o bycie absolutnym relatywistą, tylko o fakt, że teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” jest tak skonstruowana, że w każdym przypadku musi nas doprowadzić do podobnych wniosków. Ona zawsze ze wszystkim się uzupełnia. W związku z tym coś z nią jest nie tak.

Grzegorz BORKOWSKI

Zestawienie tych dwóch teorii w referacie Łukasza jest nie tylko teoretyczne, bo punkt wyjścia jest w sumie bardzo praktyczny. Teoria Świdzińskiego jest już jakoś upowszechniona, powołują się na nią dziennikarze, podobnie upowszechniona jest teoria relacjonistyczna i dlatego jest powód by je porównywać. Rozumiem, że Łukasz proponuje to nie dla samego akademickiego zadania (dla – jak to się mówi – liczenia diabłów na główce szpilki), tylko dlatego, że te dwie kategorie są sobie bliskie i mamy dwa punkty wyjścia pozwalające nam coś zobaczyć. Najważniejsze jest właśnie, co dzięki nim widzimy.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Jeśli powołam się na - dajmy na to - Welscha, to czy nie wyjdzie na to samo, choć prezentuje inną szkołę myślenia?

Justyna RYCZEK

Skoro Łukasz pokazuje pewne analogie, to możemy pokazać także różnice. Welsch to nie jest coś branego z zupełnie innego świata. Możemy językiem Welscha opisać język Świdzińskiego, bo to są teorie bliskie, na ten sam temat. Jeden i drugi dotyczy sztuki, estetyki zaangażowanej w świat i świata zespolonego ze sztuką. To nie jest branie teorii i dopasowanie do innej teorii.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Chciałbym przypomnieć, że tworząc teorię kontekstualną i sztukę kontekstualną wychodziłem ze sztuki konceptualnej. A oni kochali neopozytywizm i logikę, Kosuth cytuje Ayera, to ja musiałem wejść na ten grunt. Jeżeli ktoś zajmuje się logiką, to trzeba mu odpowiedzieć w tych samych kategoriach. Ja zainteresowałem się logiką nie dlatego, żeby kontynuować ten ciąg użycia logiki, w który wplątała się sztuka, ale żeby sztuka z niego wyszła.

02. ABSTRAKT WYSTĄPIENIA BOGUSŁAWA JASIŃSKIEGO PT. FILOZOFIA I POEZJA

Podstawową tezę tekstu było udowodnienie, iż wraz z pojawieniem się w filozofii nowożytnej idei Rozumu narodziło się też nowe rozumienie samego języka wypowiedzi. Tak jak Rozum wyemancypował się z natury, stając się *de facto* poniekąd demiurgiem naszej rzeczywistości, tak i słowo, kierowane do odbiorcy, zostało oddzielone od jakiegokolwiek wartości wertykalnej, stając się wyłącznie produktem pewnej konwencji społecznej. Tym samym odarte zostało z Tajemnicy – innymi słowy, odjęto mu jakąkolwiek sankcję ontologiczną. Swoje znaczenie budowało w opozycji do innych słów w komunikacji językowym, a nie wobec rzeczywistości obiektywnej. Ta emancypacja komunikatów językowych miała kolosalne znaczenie dla wypowiedzi artystycznej. To w tym dokładnie momencie narodziła się świadomość „języka sztuki”, a samą wypowiedź artystyczną zaczęto opisywać i rozumieć właśnie w kontekście słowa filozoficznego, inaczej mówiąc, w kontekście komunikacji językowej. Miało to i ma nadal wielkie znaczenie dla rozumienia samej sztuki.

DYSKUSJA PO REFERACIE

Kazimierz PIOTROWSKI

Czego ja bym oczekiwał? - to kwestia słowa. Chciałbym, aby spojrzeć na kulturę grecką, ale nie tylko jako na to, co można by nazwać procesem odczarowania. Tajemnica orgiastyczności, która pojawia się u zarania dziejów, jest wypierana przez inną tajemnicę – tajemnicę podmiotowości (odpowiedzialności). Filozofia Platona usiłuje przezwyciężyć orgiazm, ale sama tajemnica nie ginie, jest bowiem zastępowana przez inną tajemnicę – duszy, jaką rodzi filozofia. Derrida ukazuje dzieje filozofii jako uciskanie jednej tradycji tajemnicy przez inną. Nawet w racjonalistycznej filozofii dwudziestego wieku kryją się demony, jak mówi Jan Patočka. Tu bym widział przejście do naszego namysłu nad doktryną Świdzińskiego. Świdziński nie jest zwolennikiem zamknięcia się w jednym kontekście, tylko przechodzenia z kontekstu do kontekstu. Pierwszy Kosuth zamknął się w kontekście neopozytywistycznym. A Świdziński wskazał, że są jeszcze inne.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Epoka Kartezjaska już nam dziś nie wystarcza. Język racjonalny opisujący przedmioty już nie wystarcza. Żyjemy w epoce chaosu, nie potrafimy porozumieć się z ludźmi z innych kultur. Między znaczącym a znaczącym powinna być relacja ścisła. Tymczasem dla azjatów biały to kolor żałoby, a dla nas czarny. Język racjonalny Kartezjusza zakłada, że użytkownicy tego języka pod tymi samymi terminami używają tych samych znaczeń. A w dzisiejszym świecie spotykamy ludzi różnych kultur i musimy zdawać sobie sprawę, że nasz świat to tylko mały fragment świata. Nasza sztuka i pojęcie o sztuce są bardzo prowincjonalne, ograniczone do Europy. A tymczasem ten świat jest znacznie większy, dysponuje zupełnie innymi pojęciami. Nasze zagubienie wymaga innego sposobu porozumiewania się. My tego szukamy. I temu służy sztuka. Ona idzie w tym kierunku – jak się porozumieć z ludźmi różnych kultur. Ja jeżdżę po festiwalach na całym świecie, gdzie spotykają się ludzie rozmaitych kultur i widzę, że nikt nie ocenia, nie próbuje racjonalizować – to jest w złym tonie.

Bogusław JASIŃSKI

Np. kiedy Gadamer pyta: „co to jest filozofia?”, to też od razu sam sobie odpowiada: *My pracujemy tylko na poziomie słów*. Balibar też powtarza: *filozofia to kategorie narosłe przez wieki i my je tylko uruchamiamy, jak środki produkcji, do wytwarzania nowych teorii*. Słowo idzie tu ze słowa. Myśl zaś z myśli. I ja przeciwko temu protestuję. Nie ma tu natomiast nigdzie istotnego pytania ontologicznego, a opisałem to w swej książce *Tezy o ethosofii*. Natomiast równoległe do tego procesu idzie rozwój samego języka artystycznego. Ale i jeden, i drugi są wynikiem tego samego paradygmatu myślenia. Nazywam tu go właśnie horyzontalnym. A gdzie jest coś naprawdę istotnego, czyli jakaś Tajemnica? Tajemnica samego istnienia? – Otóż już nie ma, bo to tylko tekst.

Łukasz GUZEK

Pojawiła się tu kwestia znaku, obrazu słowa. A to ważna kwestia związana ze sztuką kontekstualną. Jak słowo przekłada się na znaczenie. Przecież słowo nie jest obrazem. Zajmował się tym Lyotard we wstępie do tekstów zebranych Kosutha *Art after philosophy and after*. Prace Kosutha są często oparte na słowie, są więc wizualne i w sensie formalnym, słowo ma formę wizualną. Ale przecież chodzi o znaczenie, a nie o obraz. A znaczenie jest poza formą, poza dziełem. Słowo w sztuce Kosutha odsyła poza dzieło, poza obraz. Ale słowo to nie obraz znaczenia, inaczej niż miało to miejsce w tradycji przedkosuthowskiej sztuki wizualnej, gdzie obraz był znakiem i odbiór znaczenia polegał na odczytaniu znaku wizualnego, czyli obrazu. Znaczenie było zakodowane, zapisane w obrazie.

Kazimierz PIOTROWSKI

Tak jak *Neon* Kosutha. Najpierw widzimy, że coś świeci – obraz. Musimy uchwycić obraz jako coś jednostkowego. Podchodzimy bliżej, czytamy *Neon*. Dekonstrukcjonizm rozwiązuje to w ten

sposób: słowo jako coś konstruuje się w systemie diakrytycznym, aby mogło być odczytane. Dalsza analiza słowa, jego znaczenia, musi jednak napotkać kolejny ciąg opozycji: syntaktycznych, semantycznych, logicznych, które są dekonstruowane w postaci op-pozycji, a więc słowo i jego kontekst ponownie zamieniają się w obraz. Opozycje stają się op-pozycjami, czyli optycznymi pozycjami. Tu ma miejsce efekt dialektyki czy koła, efekt oscylacji (membrany), gry różni odwlekającej sens, jak powiedziała by Derrida. Dekonstrukcja zakłada i praktykuje ten model. Derrida świetnie to ukazał.

Bogusław JASIŃSKI

Czyli to, czego *de facto* nie ma (w sensie ontologicznym), czyli ta czysta pojęciowość generuje tu jakiś język, no właśnie ... *stricte* pojęciowy.

Kazimierz PIOTROWSKI

Nie da się oddzielić radykalnie słowa od obrazu.

Łukasz GUZEK

Kosuthowi chodzi o coś innego. Słowo, które jest obrazem słowa może być różnie odczytane. Tu Lyotard znajduje porównanie z Torą. Tora jest tak pisana, że nie ma w niej znaków diakrytycznych, nie ma akcentacji, więc można ją czytać w różny sposób, można ją śpiewać, recytować, etc., a to powoduje, że zmienia się znaczenie tekstu w odczytaniu. Kosuth ma takie prace, gdzie w tekście np. neonowo zaznacza tylko znaki diakrytyczne, znaki interpunkcji czy znaki w różnych językach, które pozwalają nam słowa odczytać właściwie. I tu jest ten moment przeniesienia odczytywania poza obraz, czyli odczytanie jest zależne od tego, kto czyta, on tworzy znaczenie w czasie odczytywania. Znaczenie nie jest dane z góry, zakodowane w słowie, tylko jest nadawane. Inaczej ze słowem-znakiem który musi być jednoznaczny. Jak w tym przykładzie ze światłami drogowymi. Znaczenie musi być jednoznaczne. W innej kulturze, w innym kontekście, jak tu mówimy, może znaczyć coś innego, jak w tym przykładzie z kolorem żałoby, ale musi znaczyć jednoznacznie. W tradycji pokosuthowskiej odczytywania słów, znaczenie może być odczytywane w zależności od tego, kto czyta. Odczytanie jest upodmiotowione. Znaczenie zależy od podmiotu.

Kazimierz PIOTROWSKI

To, co mówisz o Lyotardzie, to jego zapożyczenie z tradycji dekonstruktywistycznej. Derrida łączy to z kabałą, z tradycją żydowską - to tzw. heretycka hermeneutyka. To zostało już opisane.

Lukasz GUZEK

Ale mnie chodzi o to, że teoria powinna mieć moc wyjaśniającą. Kontekstualizm powinien mieć moc wyjaśniającą wobec zjawisk sztuki, przede wszystkim to mnie interesuje, ale tu kontekstualizm rozumiemy szerzej, ma nam wyjaśniać świat, w którym żyjemy. Na tym polega praktycyzm teorii, że coś wyjaśnia, o to chodzi w konstruowaniu teorii. Po to też sięgam po Bourriaud'a.

03. ABSTRAKT WYSTĄPIENIA GRZEGORZA BORKOWSKIEGO PT. CEL GRY O SZTUKĘ I PRZEZYWCIEŻENIE KULTUROWEGO RELATYWIZMU

1. Proponuję zastanowienie się nad logiką gry (w ramach teorii czterech modeli logiki, które kształtują świat), jaką zawiera koncepcja Świdzińskiego. Formułuję i rozważam pytanie: gra o jaki najogólniejszy zysk jest koncepcja Sztuki jako sztuki kontekstualnej?

2. Proponuję rozważyć w jaki sposób teoria kontekstualna może nie być sprowadzona do prostego relatywizmu kulturowego. Proponuję uznać, że w tej samej (pod względem czasu i miejsca) sytuacji komunikacyjnej (np. w ramach sztuki) możemy mieć do czynienia z różnymi zdarzeniami komunikacyjnymi, bo dla różnych uczestników będą to być może zdarzenia o odmiennych znaczeniach. Dlatego pojęcie „znaku pustego”, które stosuje Świdziński, proponuję traktować jako odpowiednik „znaku otwartego”, znaku otwartego na znaczenia, jakie im nada każdy z uczestników sytuacji komunikacyjnej.

DYSKUSJA PO REFERACIE

Romuald Krzysztof BOCHYŃSKI

Bardzo często pada tutaj pojęcie, kategoria „znaku pustego”. Zaproponowałaś, Grzegorzu, jej modyfikację, moim zdaniem, chyba słuszną, na „znak otwarty”. Otóż mam pytanie. Po pierwsze, w jakim zakresie w polskiej literaturze przedmiotu występuje to pojęcie? Autorem tego pojęcia, przynajmniej w tej literaturze, z którą miałem do czynienia, jest Zbigniew Dłubak. Tylko obawiam się, że u niego może mieć ono troszeczkę inne znaczenie.

I po drugie, jednym z pierwszych polskich krytyków, historyków sztuki, który właśnie zajmował się problemem różnych strategii - nazwałbym je - uczestniczących, był Mieczysław Porębski. Jego koncepcja rodziła się w latach sześćdziesiątych. Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz. Mówiłeś o logice gry, ale po pewnym czasie zacząłeś mówić, moim zdaniem, słuszniej, też o strategii gry czy strategiach gry. Mam właśnie pytania do Ciebie i do Pana Jana Świdzińskiego, czy mógłby

Pan coś powiedzieć właśnie na temat pojęcia znaku pustego, kiedy zaczęto używać tego pojęcia?

I drugie pytanie, do Ciebie, Grzegorzu, czy mógłbyś rozwinąć ten wątek gry czy strategii gry? Poza tym jeden aspekt jest szalenie ważny, mianowicie musimy pamiętać, że język, o którym tutaj mówimy, jest, może być, ale nie musi, narzędziem opresji i różnych gier. Czy więc owe strategie mogą - nie muszą, ale mogą - zawierać też różnego rodzaju elementy przemocy symbolicznej? To jest pewien trop, którym możemy iść lub nie. Niemniej byłbym wdzięczny, gdybyś w tej kwestii zajął stanowisko i byłbyś też wdzięczny Panu Janowi, gdyby spróbował odpowiedzieć na moje pytanie.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Po pierwsze, w druku to się ukazało razem z książką *12 punktów sztuki kontekstualnej*, czyli to był 1976 rok. Wtedy takie pojęcie było dosyć oczywiste. To Dłubak potem go używał i zrobił sobie z niego taką ośnowę teoretyczną. Ale ja tu byłem wcześniej.

Grzegorz BORKOWSKI

Ale na pewno kontakty były bliskie.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Nie, wtedy nie.

Grzegorz BORKOWSKI

Ale z Dłubakiem? W siedemdziesiątych latach chyba już tak?

Jan ŚWIDZIŃSKI

Tak, ale jak pisałem książkę, to ją pisałem gdzie indziej.

Grzegorz BORKOWSKI

Natomiast, jeżeli chodzi o tę strategię i logikę gry, to nie chciałbym za dużo się rozwodzić, ale jednak logika gry oznacza coś bardziej podstawowego niż czyjaś strategię, bo to nie dotyczy tego, że ktoś pojedynczo posługuje jakimś chwytem czy przyjmuje jakąś pewną strategię, tylko dotyczy logiki działania całego artworldu, że obecnie rządzi właśnie logika gry. Jeżeli powiedziałem w którymś momencie „strategia”, to była jednak niezręczność, pomyłka, taki skrót. Powinienem powiedzieć, że tu chodzi jednak o ogólną logikę gry.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Może ja jeszcze jedno... Dla mnie ten referat był bardzo inspirujący. Szczególnie tam, gdzie była mowa o logice gry i o jej otwartości. Uprzątnięm sobie np.: sprawę odbioru tego rizomatycznego. Otóż morfologia pozostaje w wielu wypadkach taka sama, ale odbiór jest zależny od kultury i co ciekawe, te różnice ujawniają się w taki sposób, że my właściwie nie wiemy, jaki jest odbiór. Bo gdy dwu mówi to samo, wcale niekoniecznie to znaczy to samo. I właśnie to wszystko mieści się w logice gry.

Jedno sprostowanie, ja nie twierdziłem, że logiki następują po sobie w czasie. Na pewno dwuwartościową logiką posługuje się średniowiecze, a wcześniej przed nim Grecy, Grecja demokratyczna. Wtedy posługiwano się logiką trójwartościową, dodając, że coś jest dozwolone. A z drugiej strony przeciwstawienia dozwolone – niedozwolone czy prawdziwe – fałszywe cały czas jak gdyby funkcjonują. Kwestią jest to czy są dominantą, czy są jak gdyby na drugim planie.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Więc ja mam takie pytanie do Ciebie, à propos logiki gry. Rozumiem, że postawiłeś to jako sprawę otwartą, punkt wyjścia do dyskusji. Natomiast zastanawiam się, czy użycie stwierdzenia „logika gry” ma w ogóle sens. Bo jeżeli przez logikę gry rozumiemy taką rzeczywistość - albo inaczej - taką sytuację, w której każdy w coś gra i każdy gra w coś innego, a jednocześnie każdy o coś innego walczy, to czy kłamrą spajającą pojęcie nie są tylko same słowa „logika gry”, podczas kiedy z grą rozumianą bezpośrednio i dosłownie nie ma to nic wspólnego? Czy nie jest to zbyt nieokreślone? Czy to nie tak samo, jakbym powiedział, że język jest grą? Czy zgodzilibyśmy się z takim twierdzeniem? Oczywiście pod pewnym kątem tak - język jest grą, ale z drugiej strony nie jest nią absolutnie. Jakie są kryteria takiego nazywania? Czy są one dowolne?

Grzegorz BORKOWSKI

Chodzi w sumie o to, że gdy *Art World* rządzi się logiką gry, to nawet jeżeli udowodnimy komuś, że właściwie to, co zaproponował artystycznie czy teoretycznie, że to był błąd, to nie jest to deprecjonujące. To jest część tego, jak teraz się działa i on może powiedzieć: „No tak, bo to jest subwersja. Bo to jest to”. Ma ileś tych uzasadnień i to wcale nie są uzasadnienia czysto cyniczne. On rzeczywiście tak gra. Artysta uruchamia pewną sytuację i jakby może zarówno powiedzieć, że on nie panuje nad tym, a jak będą skutki dobre to wtedy: „No tak, liczyłem na to.” Natomiast, gdyby była ta logika wartości, to byśmy powiedzieli: „Nie no, stary, oszukałeś nas. Jesteś sfalsyfikowany”. Tutaj nie ma tego. On dalej gra. Przejaskrawiam na pewno na tym przykładzie złapania kogoś na fałszu, tutaj jest to taki element rzeczywiście bardzo zmieniający tę sytuację.

Kazimierz PIOTROWSKI

Postawiłeś, Grzegorzu, bardzo ciekawą kwestię, mianowicie, można zapytać o etos kontekstualizmu. Etos oczywiście nam

się relatywizuje w zależności od kontekstu, głównie tych logik, które Świdziński dostrzegł. Inny jest etos w ramach logiki norm. Inny etos jest w logice wolności. Inny etos (właśnie, jaki etos?) w logice epistemicznej. Bodajże najbardziej uczciwa, jak sugerujesz, byłaby logika epistemiczna, która pozwala nam uświadomić swoje preferencje, swoje stany poznawcze – wątpię, przypuszczam etc., by złagodzić swoje asercje. Czyli logika epistemiczna jest formą terapii, jak mówi Świdziński. Tak i ja próbowałem wyeksplikować jego myśl. Ale czy rzeczywiście logika epistemiczna - jak mówisz - jest najbardziej uczciwa? Tutaj można by się zastanowić, jak ten etos należałoby scharakteryzować? Wydaje mi się, że - jak Świdziński sugerowałby - każdy etos ma swoje ograniczenie. To znaczy, że ma pewne zyski, ale ma też swoją ślepotę, powodując pewne straty. Dlatego optymalnym jest to, że one bez siebie nie mogą funkcjonować. Ich radykalne, absolutne izolowanie nie jest pragmatyczne, ponieważ one siebie jakby regulują. Będąc wobec siebie kontr-intuicyjne, ograniczają siebie nawzajem – swoją ślepotę. I przez to właśnie całym funkcjonuje, dlatego że jest możliwość przechodzenia od jednej logiki do drugiej, i z powrotem. W tym sensie poszczególne logiki, także logika gry, mają swój bardzo pożyteczny etos. Anatol Rapoport definiuje, czym jest teoria gry. To jest też logika. Teoria gry jest właśnie teorią podejmowania racjonalnych, optymalnych decyzji w sytuacji konfliktu. Dlatego u Świdzińskiego pojawia się logika gry na końcu, ponieważ poszczególne logiki wyłaniają się tak trochę po heglowsku, czyli w konflikcie. Ludzie emancypują się: po logice norm pojawia się logika wolności, później pojawia się logika epistemiczna – to ma miejsce szczególnie na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku.

Kartezjusz też wprowadził metodyczny i praktyczny moment wątpienia, bo tworzył w okresie wojny trzydziestoletniej. Był żołnierzem, widział rzezie i zadawał sobie pytanie, o co ci ludzie tak mordują się? Poszukajmy metody, by osiągnąć pewność – zacznijmy najpierw wątpić. Wyszedł od logiki epistemicznej. Jego rozprawa *O metodzie* zwiera też aspekt etyczny: mówi o etyce tymczasowej. Jesteśmy w lesie, nie wiemy, gdzie iść? Gdy usiądziemy, to zginiemy, więc idźmy gdziekolwiek. Choć wątpimy, nie wiemy, ale idźmy, jeżeli

iść gdzieś możemy. Więc logika epistemiczna ma charakter terapeutyczny, ratunkowy. Ona, jak mówi Świdziński, jest już pusta. Jej uniwersum jest puste. W logice gry właściwie nie jest ono ani pełne, ani puste, ponieważ nie wiemy, jakie jest? Nie wiemy, co ten gracz, mój przeciwnik, ma w zanadru, jakie ma karty czy ile ma pieniędzy, żeby nas przelicytować. Rapoport mówi, że racjonalne zachowanie gracza jest wtedy, gdy on czuje respekt wobec drugiego gracza, tzn. uważa go nawet nie za równego sobie, tylko za lepszego – wtedy jest racjonalnym graczem. W tym sensie logika gry też ma etos. Jeżeli uważasz swojego przeciwnika, z którym dyskutujesz, grasz, sprzeczasz się, walczysz o jakiś profit - za lepszego, za bystrzejszego, bogatszego, bardziej utalentowanego, bardziej dowcipnego, to jesteś racjonalny. To jest sytuacja konfliktu i konieczny etos, który antagonizm generuje. Jeżeli lekceważysz przeciwnika, to jesteś nieracjonalny i skazany na przegrana. Taka jest poniekąd etyka biznesu. Korporacje, jeżeli chcą mieć zysk i funkcjonować, to muszą respektować klientów, nie mogą ich ignorować. Wiedzą, że mogą manipulować, ale muszą zakładać, że jest pewna grupa potencjalnych klientów czy kooperantów, których musimy brać poważnie. Więc to jest etyka, w której nie chodzi o prawdę, tylko o profit. Ale jest to jednak rodzaj etyki, nabudowany na pewnym etosie, która jest bardzo pożyteczna. Jeżeli siebie szanujemy w biznesie, jeżeli siebie respektujemy, to w dalszej perspektywie razem wygrywamy.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Wracając do logiki gry. Ja w swoich modelach nie twierdziłem, że nasza epoka wymyśliła logikę gry, bo jak ktoś zna chociażby historię matematyki, to wie, że ona powstała bardzo wcześniej. Chodzi o to, że te narzędzia mieliśmy nieomal od zawsze i w pewnej sytuacji, kiedy nie możemy się zrozumieć, kiedy przekaz nie jest jasny: dozwolone – niedozwolone, nakazane – nie nakazane, kiedy stajemy bezradni, wtedy jedyny sposób to gra losowa, zgadywanie. Stąd pragmatyzm, stąd teorie chaosu. Jesteśmy w takiej właśnie sytuacji. Nasza epoka tego nie wymyśliła, tu nie było co wymyślać, tylko po prostu taka jest sytuacja społeczna naszego świata.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Czyli, podsumowując, logika gry jest czymś, do czego rzeczywistość nas zmusza. Tutaj wkraczamy w zakres etyczny i to silnie zaakcentowany.

Kazimierz PIOTROWSKI

Janie, a czy Ty byś zgodził się na coś takiego: można przyjąć takie oto założenie, że z punktu widzenia logiki norm jestem zobowiązany respektować dobro, dlatego że ono jest dobrem. Natomiast z punktu widzenia logiki gry muszę respektować dobro, ponieważ jest to w tym momencie potrzebne mi do uzyskania pewnego profitu. Można powiedzieć, i to jest bluźnierstwo wielkie, że ktoś może być etyczny dlatego, że etyka jest estetyczna. Ładnie się wygląda, będąc przywoitym.

Jan ŚWIDZIŃSKI

To wszystko ma charakter społeczny w tym sensie, że logika dwuwartościowa dobro – zło, prawda - fałsz pozwala funkcjonować dobrze grupie, jaką jest społeczeństwo. Pragmatyczny punkt widzenia, że dobro to jest to, co dla mnie korzystne, wynika po prostu z bezradności wobec świata. Nie wiem czy to jest prawda, czy to jest fałsz. To zresztą Rorty mówi bardzo wyraźnie: „Nie będę się tym zajmował, tylko jedynie mogę sprawdzić, czy to dla mnie korzystne. Tyle mogę się dowiedzieć”. I to też nieprawda, bo powiedzmy ktoś gra na giełdzie, kupić dzisiaj papiery, bo to korzystne, a w międzyczasie, jak kupić, to się wszystko zmieniło. To jest ta bezradność, z której ratujemy się takim pragmatycznym punktem widzenia.

Kazimierz PIOTROWSKI

Richard Rorty - ten liberalny ironista - pisał na swojej stronie internetowej (i to jest jego teza), że filozofia jest już właściwie *passé*. Filozofia jest literaturą, czy podgatunkiem literatury, a on sam zajmuje się literaturą, a filozofią grzecznościowo. Czyli w ramach prowadzonej gry, uwzględniał wymiar etyczny. Sugerował ironicznie, że jest tak kulturalny i grzeczny, że przy okazji zajmowania się literaturą może zająć się i filozofią. To jest tego typu kontekst gry, gdzie funkcjonują pojęcia etyczne.

Łukasz GUZEK

Teraz dwa słowa o grze, która pojawia się także w moim referacie, ale nie rozwijałem tej myśli. Mianowicie, tam Bourriaud przywołał Duchampa, a także powoływał się na metaforę gry. Pamiętajmy, że Duchamp był graczem, szachistą, ale nie tylko on. Grał chętnie z Man Rayem i w filmach, chociażby u Rene Claire'a czy Richtera, czy Légera, czy w malarstwie, pojawia się motyw gry w szachy, szachownicy. Generalnie, gra w szachy bardzo często pojawia się w tym czasie w sztuce i jest popularna wśród awangardzistów. To była nie tylko zabawa, ale także pewien wzorzec myślenia, pattern. Stąd Duchamp mówi o grze, o sztuce, która jest grą. Oni grę uprawianą w formie gry w szachy, zaczynali stosować jako formę sztuki, w swojej wizji sztuki. I tutaj, właśnie w awangardzie Duchampowskiej i wokół niej tworzonej, pojawia się pojęcie gry, które potem funkcjonuje w sztuce, w teorii sztuki jako „gra”, a tutaj u Świdzińskiego

jako „logika gry”. I jeszcze jedna uwaga do logiki gry, którą Jan rozwija. Jego „logika gry” już tak weszła w nasz język, tak się utrwaliła w dyskursie, że nic się chyba z tym nie zrobi. I nie wiem czy trzeba coś robić, bo ona należy do owej awangardowej logiki gry. On przytacza przykład gry w pokera i mówi, że w tej grze nie możemy mówić o zysku maksymalnym, nigdy. Teoria powinna mieć moc wyjaśniającą, więc jak to przełożyć na sztukę? Otóż o „maksymalny zysk” grały teorie modernistyczne, jak modernistyczna utopia i sztuka modernistycznych awangard. Natomiast ta gra, którą opisuje Jan to jest gra postmodernistyczna, która mówi, że nie, nie ma utopi, sztuki totalnej i pewnej, czyli nie prowadzimy gry o zysk maksymalny, ale gramy o coś, co możemy zyskać w tym danym miejscu i czasie – o tym mówi kontekstualizm. Jeszcze jedna rzecz, która się z tym wiąże - Grzegorz poruszył tutaj kwestię relatywizmu. Ale ona została zaledwie dotknięta. Nie mam tu dobrego rozwiązania kwestii relatywizmu. Niemniej wydaje mi się, że teoria kontekstualna w tej właśnie swojej formule, czyli tym logicznym zapisie, wyraża coś co pozwala na uniknięcie relatywizmu poprzez to, że rozumie kontekst jako coś, co jest tu w danym momencie, dla konkretnych osób. A inny moment, miejsce to już jest inna sytuacja. Wobec tego, nie ma relatywizowania. Relatywizowanie byłoby w sytuacji modernistycznej, czyli jakiejś utopii, ideału, totalitaryzmu, pewności, stałości, bo wtedy mówimy przez porównanie. Ze względu na takie całościowe ujęcia raz coś jest takie, a raz jest inne; relatywizujemy np.: dzieło sztuki ze względu na założoną utopię. Natomiast tu zakładamy z góry, że w każdym kontekście mamy do czynienia z czymś innym, np. jest to zupełnie inna sztuka, zupełnie inna sytuacja, że jest zupełnie inaczej. Kontekstualizm usuwa problem relatywizmu. Tu został przywołany przykład ze sztuką ze Wschodu: kontekst chiński, powiedzmy, jest zupełnie inny niż polski. Przyjmując założenie teorii kontekstualnej nie relatywizujemy, bo nie porównujemy sztuki chińskiej i polskiej, tylko przyjmujemy, że jesteśmy w zupełnie innej sztuce. To nie jest tak, że w ten sposób relatywizujemy naszą polską czy europejską wrażliwość. Ale jest to cały pakiet zagadnień, o których jeszcze pewnie będziemy dyskutować, więc na razie kwestię relatywizmu pozostawiam otwartą.

Bogusław JASIŃSKI

Czy sztukę można relatywizować do pewnych kontekstów, a raczej jej rozumienie? Tak, na to jest moja zgoda. Natomiast to, co mnie rzeczywiście tu bardzo niepokoi to fakt, że mamy tutaj do czynienia z rozchwianiem pewnych aksjologii i to bardzo mocnym. Bo tak naprawdę ta logika gry wyraża innym językiem to, co zostało stosunkowo dobrze opisane np.: w literaturze filozoficznej. Mamy tutaj mianowicie do czynienia z etyką sytuacyjną egzystencjalistów, czytaj: nihilistyczną. Mamy tutaj do czynienia również z pewną logiką, niestety jednak późnowittgensteinowską – rozumiemy się oto tak, jak się umawiamy w danej sytuacji. Wreszcie mamy tutaj również do czynienia z pewną umową na okoliczność tego, że się w ogóle rozumiemy, o której to umowie pisał np.: Popper w swojej *Piecemeal social engineering*, czyli *Częściowej inżynierii społecznej*, że w danej sytuacji,

uczestnicy tej sytuacji, my byśmy powiedzieli gry, zakładają, po pierwsze, ten sam typ racjonalizmu – nie dlatego, że on na nich spływa jak oświecenie z góry, ale tak jest wygodniej, „musimy ustalić jakiś język porozumienia”, no i wreszcie staramy się w tej sytuacji ugrać tyle, ile da się – to jest to, co tutaj Grzegorz mówi i wielu moich przedmówców. Także jeszcze raz – ta figura myślowa jest dosyć niezłe jakby rozpoznana intelektualnie w literaturze. Być może byłoby ciekawe, gdyby na ten temat rzeczywiście napisać jakies tam teksty, że właśnie mamy taką logikę jak u Wittgensteina, u egzystencjalistów z tą etyką sytuacyjną. Niewątpliwie widzimy tutaj pewne jakieś wspólne nici, ale jeszcze raz mówię: przedmiotem mojego niepokoju jest coś, co tak eufemistycznie, póki co, nazwałem – pewne „rozchwianie aksjologiczne”. Coś mi wewnętrznie mówi, że nie bardzo chciałbym się zgodzić aby dobro lub zło, na które się umawiam np. z moją ukochaną kobietą jest zależne od tego czy jestem przed poranną kawą, czy po porannej kawie. Coś mi także mówi, coś mi wręcz każe sprzeciwiać się tego typu rozchwianiom. Oczywiście, w tej chwili mówię jako filozof. Natomiast, z drugiej strony, no rzeczywiście, tutaj jest pełna z mojej strony zgoda, że tę sztukę tak można rozumieć: co innego u Chinki, co innego u Filipinki itd. To jest prawda, tylko to jest raczej oczywiste. Natomiast, boję się, że gdyby to rozumowanie rozciągnąć zbyt szeroko, to staje się ono niebezpieczne.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Wracając jeszcze do relatywizmu. Myśmy się przyzwyczaili, przynajmniej ja, bo jestem starym człowiekiem, że sztuka jest jedyną wartością. Jak ktoś nie zauważa sztuki, to jest ignorantem. Ale dziś już nie możemy tak twierdzić. Relatywizm jest nie tyle w podmiocie, ale w tym, który go bada. Ja mogę relatywnie stwierdzić, że Chińczyk czy Hindus inaczej coś odebrał, niż ja. Ale z punktu widzenia odbiorcy, to nie jest relatywne, on tak odebrał, a nie inaczej. Nikt z nas odbierając sztukę, nie odbiera jej zastanawiając się: „może tak, może owak”. Ona jest dla mnie w tym momencie, budzi moje emocje, wrażenia itd. - konkretne, nie relatywne. Relatywizm jest punktem widzenia z zewnątrz.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Podsumowując nasze dotychczasowe rozważania o logice

gry chciałbym nawiązać do Poppera i Twojego, Grzegorzu, referatu, który mnie interesuje w kontekście pojęcia „otwartego znaku”. Chodzi mi o to, że społeczeństwo otwarte i komunikacja, która w nim zachodzi, jest w jakimś sensie oparta na znaku otwartym (czy też - pustym). To jest ciekawa relacja. Warto zbadać czym jest ten „znak”, bo to właśnie on, moim zdaniem, konstytuuje logikę gry w ujęciu kontekstualnym. Kazimierzu, Ty przypomniałeś na czym ta logika gry literalnie polega. Tutaj występuje ona trochę zmodyfikowana, bo to nie jest to po prostu przeszczerzenie logicznego czy matematycznego modelu.

Kazimierz PIOTROWSKI

Jedna dygresja, co do implikacji tych potwornych, powiedziałbym, teorii Świdzińskiego: etycznych i anomicznych itd. Otóż, podkreślałam mocno, że w teorii kontekstualnej Świdzińskiego jest potężny życiowy potencjał. To kwestia naszego stosunku do relatywizmu. Dyskusja podstawowa, którą ze Świdzińskim omawiałem w latach dziewięćdziesiątych, była taka: „Jasiu, co zrobisz, jako kontekstualista, gdy Ty znajdziesz się wśród jakichś ludów i one zechcą Ciebie zjeść, bo są kanibalami itd.?” To jest pewien kontekst, pewien układ. I jak kontekstualista wtedy zachowa się? Jan ciągle w tej książce pisze: „Jest jak jest.” Zauważcie więc, że bycie kontekstualistą, to jest pewien typ racjonalności. Ja bym powiedział nawet: typ meta-racjonalności. To jest rozumność pewna, która bazuje na kontekstualnie rozumianej racjonalności. Otóż, te ludojady mają pewną racjonalność swoją. Oni nie mogą wyjść z siebie, zrelatywizować swojego menu. Lubią pastorów jeść czy tam kogo jeszcze? Natomiast Świdziński, jako kontekstualista, jako, można powiedzieć, terapeuta, on ma możliwość jakby oglądu różnych typów racjonalności. To powoduje, że on nie będzie jadł innych ludzi, że on nie będzie absolutyzował nowojorskiej logiki sztuki - konceptualizmu Kosutha. Przypomina mi to bardzo ujęcie rozumności, które Welsch zaproponował w końcu lat osiemdziesiątych, mówiąc o transwersalnym rozumie. Jest taki rozum, który swoją rozumność realizuje w przechodzeniu. I on respektuje pluralizm kontekstów o tyle, o ile dany kontekst, dana racjonalność nie zagrażają pluralizmowi. Chodzi o pogłębienie pluralizmu. No, ale w końcu, gdy zjedzą tego kontekstualistę, to co powie Świdziński? „Jest jak jest, w porządku, ryzyko”.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Jak mówiliśmy o tych wszystkich relatywnościach, to warto zwrócić uwagę, a raczej przypomnieć, że to nie tylko my rozchwiani artyści czy intelektualiści, którzy nie mają co robić i różne rzeczy wymyślają, tacy jesteśmy, ale też w naukach ścisłych, powiedzmy, w klasycznej teorii fizyki, ciała albo są w ruchu, albo spadają z określonej wysokości. Już w teorii względności Einsteina szybkość jest zależna od pozycji obserwatora. Jeszcze bardziej jest to podkreślone w teorii kwantowej. Już w tej chwili nie możemy twierdzić, przynajmniej tak teraz uważamy, że coś istnieje raz na zawsze, obserwator czy sytuacja się nie liczy, że te nasze pomysły nie są tylko naszymi pomysłami, ale są samą możliwością widzenia świata, rozumienia świata w naszych czasach.

Grzegorz BORKOWSKI

Świetnie, że Łukasz przypomniał Duchampa. W jednym z wywiadów mówił on o sytuacji w sztuce: „nie ma problemów, są same rozwiązania”. Czyli Duchamp mówi o takiej sytuacji: ktoś proponuje artefakt czy znak (rozwiązanie), który dopiero gdy zaistnieje, pozwala nam zauważyć problem, który rozwiązuje. Pojawia się przy okazji pytanie: na ile on może przewidzieć te znaczenia, które ten zaproponowany znak/artefakt nabierze? Ale to już oddzielna sprawa. Chodzi o to, że już wtedy Duchamp widział ten paradoks gry, jaką postępuje się sztuka.

Kazimierz PIOTROWSKI

Proszę Państwa, ja jeszcze bym tylko zwrócił uwagę na pewną sprawę, bo to nam umknęło. Mianowicie, rzeczywiście, Świdziński rozpoznał, wyeksplikował modernizm, konceptualizm Kosuthowski jako skrajny, relatywistyczny model. Modernizm osiągnął taką właśnie postać skrajnego relatywizmu. I co robi Świdziński? On, po prostu, jako kontekstualista musi (chce) przewyciężyć ten relatywizm, to multiplikowanie znaczenia, ale zarazem musi sankcjonować relatywizm. Relatywizm stanowi bowiem alibi kontekstualizmu. Natomiast relatywizm jako pewna postawa teorii kultury, stwierdzająca, relatywizująca wartość do danej dziedziny, do danego modelu, do danego podmiotu, to jest stwierdzenie pewnego status quo. Jednak Świdziński ucieka od takiego dyskursu w kierunku pragmatyzmu. To jest jego szansa ucieczki. On powiada: „Dobra, dobra, różnymi się, wspaniale, każdy robi, co chce, ale przecież tak do końca nie jest.” Ja to wyeksplikowałem w ten właśnie sposób: tzn. mamy tylko taki relatywizm, po pierwsze, na jaki sobie możemy w danym momencie pozwolić, tzn. jaki sobie możemy wyobrazić, jaki możemy wyprodukować, na jaki jesteśmy w stanie się zgodzić (na ile nam Liga Polskich Rodzin pozwoli być relatywistami!). A więc żyjemy, powiada Świdziński, w pewnym skończonym obszarze. Nie wiemy, jak ten obszar jest duży, ale ten obszar istnieje, on jest namacalny. Relatywizm jest namacalnie, społecznie, do bólu ograniczany w każdym momencie cenzury politycznej, w chwili wstrętu wobec danego smaku, itd. Tzn. jest jakiś skończony obszar, w którym ujawnia się ten relatywizm, który jest oczywiście bardzo produktywny – to

jest varietas, każdy lubi różne rzeczy. Ale on jest ograniczony. Relatywizm jest weryfikowany w ramach tego obszaru. Dłatego Świdziński mówi: wolność – tak, ale – pamiętajcie - również ograniczenie! Język - tak, ale przecież nie tylko język wyznacza obszar naszego świata. Inwencja językowa pozwala nam różnie nazywać świat, ale świat ogranicza produktywność języka. I to bardzo kapitalnie zgadza się z intuicjami następnej formacji intelektualnej – postmodernistów czy takich myślicieli, jak Derrida i inni, którzy odkryli figuratywny wymiar w języku. Nie tylko konstatawanie, ale i cielesny wymiar języka. Ten wymiar cielesny nie pozwala językowi uwolnić się od ograniczeń czasoprzestrzennych. Język jest zamknięty w pewnym skończonym uniwersum, w którym może się reprodukować. Performatywność, produktywność – ta funkcja pierwotna języka może tylko sobie tak, a nie inaczej wyprodukować pewną varietas i koniec. I musimy później zapominać, żeby ponownie produkować.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Ja mam dwie postawy: jedną postawę teoretyczną, kiedy się staram coś opisać, wyjaśnić – tu mogę być relatywistą; ale mam drugą postawę, jako artysta – tutaj, niestety, nie mogę być relatywistą. Kiedyś w Bostonie miałem zajęcia ze studentami o performance. I oni pytają: „Jaki performance jest dobry?” Ja mówię: „Dobry to jest pewien komunikat”. A komunikat musi być jasny. Błędny jest taki komunikat, który powoduje, że powstają szумы, np.: kiedy mówię, że jest tak a tak, a potem w trakcie tego wychodzi mi coś innego. Może być tak, że ja mówię np.: o chaosie i wtedy komunikat jest jasny, ma być chaos. Ale jeżeli mówię o porządku, to nie może być chaosu. Taka sztuka jest zła, bo ona nie dociera.

04. ABSTRAKT WYSTĄPIENIA KAZIMIERZA PIOTROWSKIEGO PT. JAN ŚWIDZIŃSKI W POSZUKIWANIU LOGIKI BEZ CIERNI (Kontekstualizm a logiki i rozumowania unieważniające, zwane niemonotonicznymi.)

W swoim referacie odkryłem z jednej strony analogię pomiędzy konceptualizmem Kosutha a metalogiczną zasadą monotoniczności logiki klasycznej (logistyki), z drugiej zaś pomiędzy kontekstualizmem a logiką niemonotoniczną (nadklasyczną, supraklasyczną). Kosuth - idąc za Juddem - uważał, że to, co artysta uzna za dzieło sztuki, jest dziełem sztuki, a więc sztuka jest definicją sztuki. Jego fundamentalna konkluzja, że dzieło sztuki jest tautologią, jest ważna także po rozszerzeniu pierwotnego zbioru przesłanek (dzieł sztuki jako zdań analitycznych) o dowolny zbiór przesłanek (idei jako idei), jakie uznają artyści. Takie rozumowanie wyraża metalogiczna zasada monotoniczności, sformułowana między innymi przez Alfreda Tarskiego w rozprawie *Über einige fundamentale Begriffe der Metamathematik* (1930): *Jeśli dana konkluzja jest logiczną konsekwencją danego zbioru przesłanek, to jest ona także konsekwencją dowolnego szerszego ich zbioru. Rozszerzenie zbioru*

przesłanek pozwala zatem uznać co najmniej te same konkluzje, które daje się wywieść z pierwotnego ich zbioru. Od lat osiemdziesiątych rozwija się nurt w logice, który ogranicza stosowalność tej zasady w żywym, kontekstowym myśleniu, próbując odkryć właściwą dla niego logikę. Wedle Davida Makinsona wszyscy myślimy niemonotonicznie, a logiki niemonotoniczne są to logiki i rozumowania unieważniające, czyli takie rozumowania, w których raz dowiedziona konkluzja nie musi pozostać ważna, może zostać unieważniona, gdy okoliczności ulegną zmianie. Krótko mówiąc, daną relację konsekwencji nazwiemy ‘niemonotoniczną’ wtedy i tylko wtedy, gdy może być tak, iż zdanie x jest konsekwencją zbioru zdań A, ale nie jest konsekwencją jego nadzbioru A v B 1. Łatwo zauważyć, że określenie to jest zbieżne z intuicjami Świdzińskiego, który już w latach siedemdziesiątych pisał w tekście *12 punktów sztuki kontekstualnej* (1976): *Dezaktualizacja znaczeń jest ciągłym procesem tym szybciej przebiegającym, im szybciej zmienia się cywilizacja. Sztuka kontekstualna proponuje znak, którego kryterium prawdy ustalone przez kontekst pragmatyczny zmienia się nieustannie (zaczyna być tak że ‘p’ – zaczyna być tak że nie ‘p’). Przedmiot ‘O’ przyjmuje znaczenie ‘m’ w czasie ‘t’, w miejscu ‘p’, w sytuacji ‘s’, w stosunku do osoby / osób ‘o’ wtedy, i tylko wtedy. Zmiana któregośkolwiek z tych parametrów dezaktualizuje poprzednie znaczenia. Oto dlaczego Świdziński wprowadził pojęcie sztuki jako pustego znaku, a nie otwartego pojęcia, które implikowało logikę monotoniczną i jej zasadę nieograniczonej kumulatywności. Świdziński chciał bardziej adekwatnie ująć ludzkie myślenie - myślenie, z jakiego rodzi się sztuka, zwalczając neopozytywistyczną terię konceptualizmu rodzącą skrajny relatywizm (anomię) i tym samym faktycznie wpisując się w nurt estetyki postbaumgartenowskiej, rozumianej jako poszukiwanie logiki bez cierni.*

DYSKUSJA PO REFERACIE

Jan ŚWIDZIŃSKI

Chciałbym króciutko ustosunkować się do kilku spraw. Jedna z nich jest taka, że według mnie sztuka nie jest żadnym ontologicznym bytem. Wyraźnie na początku tej książki piszę, że jest tylko nazwą. Tą samą nazwą raz coś nazywamy w pewnej epoce, a potem w innej epoce. I nie jest,

jak się uważało, że sztuka jest bytem, który w różnych epokach przybiera różne formy i że oglądający powinien odnaleźć ten byt.

Druga sprawa dotyczy definicji sztuki Kosutha. Nawet taki zaciekle obrońca logiki klasycznej jak Quine w pewnym momencie napisał taki słynny artykuł *O tym, co istnieje*. On zauważa, że zdania syntetyczne i analityczne troszkę nachodzą na siebie. Z kolei tautologia nie ma nic wspólnego ani z żadnymi bytami ontologicznymi, ani z prawami dotyczącymi faktów. Sam zresztą Kosuth, z którym się przyjaźnię po dziś dzień, szybko od tego odszedł. Potem conceptualiści angielscy, od których wywodzi się Kosuth, poszli w kierunku paramarksizmu. A jak już mówimy o paramarksizmie, to co ja mam przeciwko awangardzie? Awangarda, podobnie jak komunizm, twierdziła, że człowiek się zmienia, są różne prawdy, ale wszyscy dążą jak gdyby do jednego – czyli prawda jest ostatecznie jedna. Awangarda, która była bardzo związana z komunistami, wierzyła, że oni wiedzą jaka będzie sztuka. Tak, jak w komunizmie oni tę prawdę, tę święta prawdę znają i jest to prawda przyszłości. Więc to było zupełnie przeciwne moim pojęciom. Jeżeli ja mówię, że sztuka jest pojęciem pewnym, które ulega zmianie, to ja nie wiem jak ono się zmienia, nie mogę więc mówić, jaka będzie przyszłość. I stąd moja pewna niechęć do przyjęcia zasad awangardy, ale nie do samej sztuki.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Wyjaśnię zasadę Tarskiego, na którą się powołałeś. Jej sens taki jest, że jeżeli mamy zbiór np. dziesięciu paluszków, to możemy ten zbiór rozszerzyć o kolejne dziesięć paluszków, ale nie o kolejne dziesięć ciastek. Oczywiście zamiast paluszków mamy jakieś fakty, zdarzenia czy zdania i wyciągamy na ich podstawie wnioski. Innymi słowy, możemy zbiór rozszerzać do woli, ale nie o dowolne elementy, tylko takie, które wcześniej należały do tego zbioru.

Grzegorz BORKOWSKI

Czy dobrze rozumiem? Wygląda na to, że tautologiczna propozycja Kosutha, o której mówimy, jest według ciebie niemonotoniczna?

Kazimierz PIOTROWSKI

Kosuth mówi o autonomicznym kontekście sztuki. On zaproponował koncept, który implikował takie, a nie inne rozwiązania. Jest pewien kontekst autonomiczny i w nim sztuka reprodukuje się w oparciu o jakieś przesłanki i wnioski, które pozostają ważne bez względu na to, jak artyści będą później definiowali sztukę, czyli poszerzali dowolnie pierwotny zbiór sztuki o kolejne przesłanki. To jest wyraźnie rozumienie sztuki jako zbioru kumulatywnego, za którym kryje się logika monotoniczna.

Grzegorz BORKOWSKI

Niesamowite. Twierdzisz, że ta koncepcja sztuki jako tautologii obejmuje całą poprzednią sztukę? A przecież ona właśnie się odcina od sztuki przeszłości.

Kazimierz PIOTROWSKI

Ja bym zinterpretował Kosutha, jego propozycję pojęcia dzieła sztuki jako tautologii jako ostatnią modernistyczną próbę zbudowania teorii esencjalistycznej. Oczywiście, różnie można ten esencjalizm budować. Kosuth przyjrzał się poszczególnym dziełom sztuki: widział kubizm, ale widział też Duchampa. To są rzeczy trudno porównywalne, ale on chciał je porównać, chciał je zamknąć w jakimś jednym wspólnym pojęciu. Właśnie tu zadziałało ingenium comparans – porównaj mimo różnic i wyciągnij wnioski, czyli rozpoznaj to, co łączy formalizm kubistów i ready made Duchampa. Musisz to porównać, inaczej nie zarządzasz nad materią sztuki. No i z porównania wyszło mu, że sztuka jest tautologią, która nic o świecie nie mówi, żadnych funkcji syntetycznych nie spełnia: ani piękna nie pokazuje, ani nie wyraża treści. Trochę tak, jak Hegel, który zapytał: „Co to jest byt?” Byt to jest najogólniejsze pojęcie, które już nie może być orzekane o czymś, a więc jest też niczym. No więc jest to pojęcie puste, chociaż jest odnoszone do konkretnych bytów. A więc byt jest sprzeczny. Hegel wpadł w tę logikę uniwersalizacji, logikę ekstensji, rozszerzania. Tymczasem Świdziński pokazuje coś innego: przyjmujemy pewne przesłanki i one dają nam pewną konkluzję, która uznawana jest w pewnym kontekście, ale już w innym jest unieważniona. A zasada monotoniczności mówi, że konkluzja jest dalej w mocy. Na tym polega ta różnica między pierwszym Kosuthem a Świdzińskim.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Wracając do definicji Kosutha, ona jest logicznie niesprawna. Definicja z definicji oznacza definiowanie czegoś, a nie można odwrotnie, nie można definiować i dopiero po definiowaniu dojść do tego, co mieliśmy do zdefiniowania, czyli w gruncie rzeczy, jeśli miałyby to mieć jakiś sens, to stwierdzenie, że sztuka ma jakiś byt, który zostaje różnie przedefiniowany.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

[do Piotrowskiego] Ja bym zwrócił uwagę, ponieważ to jest Twój projekt badawczy, że jednej rzeczy mi bardzo zabrakło. Bardzo ładnie zrekonstruowałeś Kosutha za pomocą Tarskiego, natomiast użyłeś tego w celu sfalsyfikowania teorii Świdzińskiego. Problem polega natomiast na tym, że przy założeniu popperowskie-

go ufalsyfikowania teorii – co stanowi jeden z warunków teorii w ogóle – teoria Świdzińskiego nie jest w takim razie teorią, bo ona nie jest falsyfikowalna. Nie można jej sfalsyfikować, nie istnieje metoda, która ją falsyfikuje.

Kazimierz PIOTROWSKI

A co na przykład z teorią Poppera - czy ona nie jest teorią, bo nie można jej sfalsyfikować? Bo jak można inaczej sformułować metateorię, która mówi o innych teoriach. I jak można taką metateorię sfalsyfikować?

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Oczywiście, że można, wchodząc na wyższy poziom (metapoziom rozumowania).

Kazimierz PIOTROWSKI

To tak samo można postąpić z kontekstualizmem Świdzińskiego. Ja na przykład w tym tekście pytam: „A jaki jest kontekst kontekstualizmu?” Ja tę kwestię rozumiem. Ja tak samo mogę zapytać Poppera: „Przepraszam bardzo, Pan mówi o teorii jako amebie, która się pomyliła i zginęła? A Pańska teoria to nie jest też taka ameba?” O to chodzi!

Grzegorz BORKOWSKI

Przekonywałeś, że w sumie koncepcja Świdzińskiego jest w mniejszym stopniu sfalsyfikowana?

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Powiedziałbym, że stopień możliwości jej falsyfikacji jest mniejszy.

Kazimierz PIOTROWSKI

Mniejszy, ale ma przez to większą moc eksplanacyjną.

Grzegorz BORKOWSKI

Ale to jest coś innego. Stopień falsyfikacji jest mniejszy, ale jakoś sprawdzalna jest. Ale w sumie co nam pokazuje stwierdzenie, że teoria Świdzińskiego jest dużo bardziej mniej sprawdzalna?

Bartosz ŁUKASIEWICZ

I znów, powiedziałbym, że jest potwierdzalna przez wszystko. (Może nie aż tak radykalnie, ale właśnie w tym kierunku.)

Kazimierz PIOTROWSKI

Weź pod uwagę, że kontekstualizm Świdzińskiego jest formułowany na gruncie pragmatyzmu, a pragmatyzm trudno obalić. Myślę, że pewnie można dekonstruować też pragmatyzm. To też jest potwierdzenie kontekstu. Kontekst ma to do siebie, że ma swoją moc. To jest mocna koncepcja.

Grzegorz BORKOWSKI

Zaniepokoiło mnie określenie w referacie Kazimierza, że conceptualizm Kosutha i kontekstualizm Świdzińskiego to podobne koncepty. Owszem, coś łączy te koncepty, ale niebezpieczne

jest takie skojarzenie z barokowy konceptyzmem, w nim koncept był tym cenniejszy, im był bardziej oryginalny. A nam chyba nie chodzi o maksymalnie oryginalny koncept teorii, tylko o to, który koncept jest bardziej sensowny?

Bogusław JASIŃSKI

To zdanie Kosutha, jego definicja, to sąd analityczny, ale ekstensjonalnie pusto spełnialny. To jest jednym zdaniem najkrócej określony sens tej wypowiedzi. Natomiast jego kontekstualizm, rzeczywiście, tak, jak mówisz, przyłożenie tego zbioru kumulatywnego Tarskiego świetnie tutaj pracuje. I to jest prosta dwuzdaniowa konkluzja z całej tej dygresji czy też kontrowersji.

Kazimierz PIOTROWSKI

Czyli zgodziłbyś się, że jednak ta perspektywa logiki niemonotonicznej tutaj byłaby przydatna?

Bogusław JASIŃSKI

Oczywiście, że tak. W tym sensie, że używasz tego języka do eksplikacji, czyli opisu. Jeszcze raz mówię: każdy język teoretyczny, zaproponowany do takiego dyskursu, jeżeli jest dobrze uzasadniony, może być stosowany. Mogę tylko, tak nieskromnie doradzić, że trzeba jednak porządnie zdefiniować wyjściowe pojęcia i kategorie, albowiem sama logika monotoniczna nie jest jednoznaczna. Jak ustalisz język, ustalisz znaczenia i zastosujesz to jako narzędzie do opisu kontekstualizmu, to proszę bardzo...

05. ABSTRAKT WYSTĄPIENIA BARTOSZA ŁUKASIEWICZA PT. W KONTEKŚCIE FORUM (Czyli o tym, jak wyznaczać granice ogólności w teorii sztuki.)

Na początek jedna uwaga. Teskt mojego wystąpienia na konferencji *W Kontekście Teraz*, zamieszczony w katalogu *Global Communication Festival* nie jest dosłownym zapisem referatu, który wtedy wygłosiłem. Z braku miejsca pozwoliłem sobie treść tego wystąpienia mocno skrócić oraz uogólnić - wszystkich zainteresowanych treścią pierwotnego referatu odsyłam do swojej ostatniej publikacji pt. *Na forum sztuki czyli rozważania nad czystą informacją oraz językami wypowiedzi*, dostępnej wkrótce na stronie <http://www.lukasiewicz.eu>. Poniższy abstrakt dotyczy więc pierwotnego tekstu wypowiedzi.

W swoim wystąpieniu chciałem zwrócić uwagę na modele oraz metody badawcze, których używamy do budowania i udoskonalania teorii dotyczących rzeczywistości (w szczególności sztuki). Zaproponowałem do tego pewną teorię, stworzoną właśnie na potrzeby tych rozważań.

Podstawowym jej założeniem było twierdzenie, że języki, którymi się posługujemy w procesach komunikacji mają na celu wyrażenie pewnej informacji czy pewnego komunikatu. Kiedy jednak chcemy określić, czym dokładnie jest ta informacja, dochodzimy do przekonania, że nie jest ona niczym jednolitym, ponieważ składa się ona z innych informacji, wyrażanych na innych poziomach wypowiedzi przez inne języki niż ten, w którym chcemy ją określić. Ten proces nieustannego zapośredniczenia powoduje, że podlegają one nieustannym procesom grupowania, tematyzacji oraz problematyzacji. Są ze sobą związane i przecinają się znaczeniowo - a jednak nigdy nie są wobec siebie synonimiczne i transparentne. Każdy taki język rozbudowuje dostarczaną informację, poprzez rozszerzanie jej o nowe możliwości wyrazu, które oferuje. W ten sposób język wypowiedzi jest narzędziem w procesie komunikacji - jest macluchanowskim środkiem wyrazu, który jest nierozdzielnie zapośredniczony w kolejnym środku wyrazu.

Różnorodność owych „środków wyrazu” (języków wypowiedzi) powoduje, że osiągnięcie porozumienia, którego rezultatem ma być użycie danego języka, staje się zablokowane poprzez niemożliwość odczytania informacji, którą ten język wyraża. Innymi słowy, nie jest możliwe używanie jakiegoś języka, jeśli jednocześnie nie poddaje się go krytyce, odrzuceniu oraz przekształceniu. Takie potraktowanie języka wypowiedzi powoduje z kolei, że staje się on płaszczyzną wewnętrznej dyskusji jego użytkowników.

Mówiąc obrazowo: jeśli jądrem takiego języka jest pewna informacja, którą ten język wyraża - to takie wewnętrzne tematyzowanie i problematyzowanie samego siebie powoduje, że to jądro jest informacją, która dąży do tego, aby samą siebie maksymalnie wypełnić treścią. Jest to więc informacja, która w procesie totalizacji samej siebie dąży do tego, aby stać się czystą informacją, tzn. taką, która jest maksymalnie wypełniona możliwościami, które (nawet potencjalnie) oferuje język wypowiedzi. Tak rozumiany język nazwałem forum wypowiedzi.

W dalszej części swojego wywodu zwracałem uwagę, że forum nie jest *sensu stricto* płaszczyzną porozumienia. Jednocześnie bowiem spełnia ono rolę opresyjną wobec innych języków wypowiedzi, ponieważ jednym z warunków istnienia forum jest istnienie obszaru jego zastosowania. W ten sposób wewnętrzne procesy porządkujące i strukturyzujące, którym podlega forum, przekładają się na tendencje wykluczające i dominujące w stosunku do innych języków.

Forum jest obszarem, na którym następuje nieustanny proces totalizacji informacji i wypełnienia jej treścią. Każda teoria

sztuki jest z kolei takim forum, jest bowiem pewnym określonym językiem, który wyraża się poprzez inny język (np. teoria "sztuki jako sztuki kontekstualnej" jest wypowiedziana w języku tego, kto aktualnie się o niej wypowiada lub na posługuje).

Pytania, które pozostawiłem bez odpowiedzi dotyczyły zastosowania tego opisu do wyjaśnienia budowy teorii "sztuki jako sztuki kontekstualnej".

DYSKUSJA PO REFERACIE

Grzegorz BORKOWSKI

Proponujesz zatem, by teorią kontekstualną zajmować się nie indywidualnie, tylko w ramach forum i proponujesz sprawić, żeby takie forum powstało?

Kazimierz PIOTROWSKI

Powiedziałeś, że zrozumienie kontekstualizmu dzisiaj miałyby się dokonać na gruncie takiego modelu społeczeństwa, które socjalizuje się dzięki forum. Zatem trzeba by dać jakąś teorię czy ontologię forum, żeby zrozumieć, co to jest forum? Bo to jest ważne narzędzie. Jest to tradycja zachodnioeuropejska – Grecy mieli agorę, Rzymianie mieli forum. Z tym, że na tym forum stał posąg Cezara i kontrolował to forum. Więc to jest projekt bardzo zachodnioeuropejski, właściwy dla logiki zachodniej, ponieważ zakłada, że na tym forum ludzie będą mieli prawo parezji, czyli prawo do wolności wypowiedzi, do swobody wypowiedzi, do dyskusji. Tymczasem Świdziński i jego kontekstualizm wydaje mi się bardziej realistyczny, tzn., że on lubi jadać z różnych stołów. Świdziński lubi jeździć na Wschód, a jednak te tradycje, te kultury nie mają takiej logiki dialogicznej. Można by powiedzieć, że socjalizują się inaczej niż przez kulturę dialogu, dyskusji, choć oczywiście prowadzą ze sobą rozmowy.

Świdziński mówi też o takiej alternatywie, która wyklucza wszelkie alternatywy. On zakłada taką możliwość, że w ramach wolności swobody wypowiedzi czy w realizacji rozumności kontekstualizmu, nagle pojawi się na forum pewna możliwość alternatywy, która wyklucza wszelkie alternatywy. A więc forum umożliwia pojawienie się w ramach forum

tego, co wyklucza forum jako takie (przypadek Hitlera). Więc ja tu widzę pewną graniczność, granicę rozpatrywania kontekstualizmu w perspektywie tego projektu społecznego, który jest nazbyt zachodnioeuropejski i może rodzić patologię demokracji. Ponadto, istnieje przecież tabu – wiedza o tym, co mniej lub bardziej każde forum wyklucza ze swej przestrzeni. Może to jest jednak utopia, ideał, że wszystko ma być w naszej globalnej komunikacji rozpatrywane w oparciu o ten model zachodnioeuropejski - grecki model forum?

Jan ŚWIDZIŃSKI

Czy wschodnia, czy zachodnia tendencja, to faktem jest, że tworzymy pewne forum. Wszystkie festiwal są właśnie takim forum. I tam każdy ma prawo, jeżeli nie do powiedzenia głośno, to do odrębnego uczucia. Jest to rodzaj wymiany. I to jest prawdziwe.

Justyna RYCZEK

A takie pytanie uściślające, na ile to forum jest otwarte, a na ile zamknięte, jak to przewidujesz, jak to widzisz?

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Tu jest pewien problem i nie wiem, czy dobrze go rozumiesz - ale Wy forum traktujecie jako przedmiot, jako coś, co jest w takim sensie obecne, że można go wyodrębnić. Natomiast istnienie forum zakłada, że ono jest informacją, która dąży do jakiejś totalizacji i w tym sensie jest moja koncepcja „pesymistyczna”, tzn. opisuje pesymistyczną tendencję czy proces, który się odbywa. Jednocześnie absolutnie zgadzam się, że tutaj mówimy o Zachodzie - tylko jednak w takim sensie, że i o całym świecie. Pamiętać bowiem należy, że np. wschodnie kraje mają inne, właściwe sobie, fora również oparte na zasadzie tego rodzaju wymiany informacji, ponieważ język w ogóle dąży do konstruowania forów.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Sam problem istnienia forum wyłania się z pewnej praktyki performance. Może być performance robiony pojedynczo, ale przede wszystkim jest właśnie robiony na festiwalach, w grupach i tam nolens volens tworzy się pewne forum, wzajemna relacja i wzajemna dyskusja, wymiana poglądów między bardzo różnymi ludźmi.

Justyna RYCZEK

Wobec tego nie można powiedzieć, że to dotyczy tylko performance, ale że jakkolwiek chcemy dzisiaj rozmawiać czy dyskuutować, to jest to forum.

Baogusław JASIŃSKI

Powiem krótko, forum jako depozytariusz pewnych wartości, lustro, w którym się przeglądają i performerzy, i sztuka, i ludzie – to dosyć ciekawa kategoria. Trzeba by ją tylko lepiej opisać. Ale mnie się wydaje, że byłyby pomocne takie badania dotyczące już istniejących w literaturze podobnych konstruktów teoretycznych. Właśnie w tej chwili wpadło mi do głowy, że jest taka

książka Irvinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Jest on wprawdzie socjologiem, ale definiuje społeczeństwo i jednostkę w nim mniej więcej tak, jak widzi się aktora na scenie, który jakoś się zachowuje, jest w jakiejś roli wobec także jakiegoś forum. To kategoria, która przekracza zakres rozważań estetycznych na temat sztuki. Ale nie daj się uwieść w tym projekcie samemu temu pojęciu, bo ono nas niesamowicie niesie, trochę niebezpiecznie daleko. A forum, jeszcze raz podkreślam, jako zwierciadło naszych zachowań, depozytariusz wartości, kontroler tych zachowań, w sensie językowym – tak, to dobry pomysł.

Kazimierz PIOTROWSKI

Ja byłbym tu trochę ostrożny. Bo czy nie jest tak, że redukujemy cały projekt Świdzińskiego, prowadząc go w takim kierunku, jakby to było jakieś przeznaczenie, przymus rozpatrywania sztuki na gruncie forum. Przecież nie wszystko to, co realne, ludzkie wyczerpuje się na forum. Są inne relacje, np.: człowieka do natury. Jest to sytuacja monologu, a nie dialogu. Jeżeli już, to inne jest forum publiczne, inne jest w rodzinie – jeżeli to w ogóle jest forum, a na pewno inną funkcję pełniło ono w Grecji czy jeszcze gdzie indziej. A tu staje się koniecznością: tylko to istnieje, co jest na forum. To forum jest też telewizją. Czy tylko to ze sztuki istnieje, co jest pokazane w mediach? Przecież Świdziński nie ma takiej intencji. On nie chce powiedzieć, że w sztuce istnieje realnie tylko to, co pokazywane jest w muzeach, galeriach czy dzisiaj oglądane jest w telewizji. Chyba nie o to mu chodzi? Jemu raczej chodzi o to, by pokazać, że każda uzurpacja kontekstowa ma zawsze coś, co ją ogranicza. Ja przypominam, że gdy św. Paweł wystąpił na agorze i mówił: „Ja tu widziałem wasz pomnik poświęcony nieznanemu Bogu”, to sami Grecy powiedzieli mu: „Chodźmy, posłuchamy ciebie kiedy indziej.” Forum ma to do siebie, że ono wyklucza. Ono rodzi pewną presję, a jego logika oprócz dialogu mieści też w sobie logikę ekskluzji. Mimo to, że oczywiście tam każdy pcha się, każdy chce tam zaistnieć, ale jednak forum, jako sfera publicznej przestrzeni, ma w sobie ten moment wykluczenia - tego, co prywatne, tego, co nie da się socjalizować. Chodzi jednak o to, żeby uwzględniać też to, co jest poza forum, ponieważ to coś też jest

i domaga się bycia na forum, ale nie daje się jakby wyczerpać na forum. Jeżeli my wszystko zredukujemy do wymiaru bycia na forum, to jest znowu jakaś monotoniczność.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Nie wydaje mi się, żeby w propozycji Bartka była mowa o zastąpieniu czegoś czymś. On po prostu, z własnych chyba obserwacji, między innymi, stwierdza, że taka forma działania i porozumienia istnieje, co nie znaczy, żeby nie istniały inne.

Grzegorz BORKOWSKI

Ale tu było jeszcze istotne pytanie Justyny, czy ta forma przewidyuje element jakiegoś doboru? Forum samo się dobiera? Można powiedzieć, że jak na forum internetowym, kto się zgłosi, ten jest. Sytuacja jest cały czas otwarta, ale ktoś administruje forum.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Właśnie chodzi o to, że sytuacja forum niczego nie wyklucza i jest jakby realizacją logiki gry. Mówisz, że nie można powiedzieć, że to, co nie istnieje na forum, nie istnieje w ogóle - ale tak właśnie trzeba powiedzieć! Idealnym przykładem jest tutaj Internet. Powiada się przecież metaforycznie: „Czego nie ma w Googlach, to nie ma wcale!”. Ja nie potrafię powiedzieć czy to jest patologia kultury czy nie. Wydaje mi się, że to jest kwestia sytuująca się poza [tego typu] wartościowaniem. To stan, który istnieje.

Kazimierz PIOTROWSKI

Ostatnio na sesji, którą zrobił Uniwersytet w Białymstoku i Zakład Kulturoznawstwa w Katowicach, wygłosiłem referat Spektakularne ucieczki ze spektaklu. Chciałem pokazać, co działo się w naszej kulturze w ostatnich kilkadziesiąt latach, poczynając zwłaszcza od książki Deborda Społeczeństwo spektaklu. Ta książka jest jego próbą ucieczki od spektaklu. Tu jest pewien kontekst ciekawy - on uciekł, popełnił samobójstwo. Witkacy - też uciekł od spektaklu. Całe swoje życie mówił, że trzeba podsycać Tajemnicę Istnienia, pobudzać metafizyczne przeżycie (niepokój), bo ono buduje człowieka, może wyzwolić „ja”. I gdy miał okazję przeżywać trwogę istnienia, tzn. z powodu wybuchu wojny, to wtedy uciekł. Po prostu popełnił samobójstwo. Są takie przykłady, że ludzie nie chcą być na forum, są zmęczeni forum. Chociaż wiemy, że w dzisiejszym społeczeństwie tego nie da się zrobić. Dlatego ja mówię o tej sytuacji w postaci paradoksu: spektakularne ucieczki ze spektaklu. Chcę uciec od forum czy z forum, ale nie mogę. Musiałbym zmienić się radykalnie, iść do monasteru, ale tu znowu powiem: „Dobrze, uciekłeś od tego forum, gdzie rządzi pompa diaboli, ale poszedłeś do innego forum, gdzie na ciebie patrzy Ten, o którym wiesz, że On ciebie widzi, ale ty Go nie widzisz.” Ale to też jest spektakl - inna jego forma. W tym sensie spektakularna ucieczka ze spektaklu byłaby postawieniem problemu forum zgodne z intencją ratunkową kontekstualizmu. To znaczy, że dzisiaj jest taka presja, jakoby istnieje tylko to, co jest na forum, co jest w telewizji czy w innych

masowych mediach (w Internecie), a w sztuce tylko to istnieje, co jest w Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy w Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Takie przekonanie co do pozycji bycia na forum jest właśnie przedmiotem krytyki Świdzińskiego, tzn. potrzebna jest tu problematyzacja bycia na forum. Jeżeli Ty właśnie w ten sposób pojmiesz swój projekt - jako krytykę forum, to ja się z tym zgodzę. Natomiast jeżeli to będzie idealizowanie forum, potęgowanie jego i tak wystarczająco wielkiej mocy, to zgody nie ma.

Łukasz GUZEK

W Twoim ujęciu kategorii forum przypomina ono teorię instytucjonalną. Bartek podrzucił nam taką fajną kategorię forum i możemy przy jej pomocy tutaj myśleć, byle nie przesadzić z metaforyzacją. Dodalibyśmy, że w starożytności forum było konstruktem politycznym. Agora ateńska była sposobem organizacji tego tzw. demokratycznego społeczeństwa. Z tego forum niektórzy byli wykluczeni. Był przepis, który mówił, że niektórym osobom nie wolno wchodzić na forum np. niewolnikom czy skazanym, to była kara - wykluczenie z forum. Takie było działanie konstrukt politycznego: niektórzy mogą brać udział w społeczeństwie, niektórzy nie. W Rzymie podobnie. Były fora cesarskie. Rzymskie miasta były dość nieprzyjazne do życia, a jedynymi miejscami przyjaznymi i publicznie dostępnymi były fora. A fora były fundowane przez cesarza dla ludzi, obywateli po to, żeby żyli, bawili się, załatwiali interesy we w miarę komfortowym miejscu. Fora służyły do wszystkiego, była tam świątynia, była bazylika, gdzie załatwiano sprawy prawne, zawierano umowy, biblioteka, tam się dyskutowało m.in. o filozofii, były szkoły, uprawiano sporty, a także czcili cesarza, np. na Forum Trajana była kolumna cesarza, czyli apoteoza władzy. Każdy cesarz budował forum, żeby zaznaczyć swoją obecność. Było to miejsce, gdzie można było robić wszystko, co w społeczeństwie dozwolone. Forum było konstrukcją polityczną, emanacją władzy i służyło do trymania za twarz społeczeństwa. Taki sposób rozumienia forum tutaj by się nadawał, jako emanacja władzy, jedni są wykluczeni, inni dopuszczeni, władza daje, uznaje - tak jak w instytucjach sztuki, które decydują co jest sztuką, kto jest artystą.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Mnie się wydaje, że w tezach kontekstualizmu była tego typu forma dopuszczalna. Kiedyś artysta jak tworzył, mógł stworzyć w samotności, mógł tego nie pokazywać, a dzieło było. Ja mówiłem, że sztuka działa w kontekście, a forum to nic innego jak kontekst. Nie tylko kontekst otoczenia, tylko kontekst osób, widza itd.

Grzegorz BORKOWSKI

Jeszcze jedno porównanie, bo mamy już odniesienie do agory czy Forum Romanum, ale można by wziąć też – oczywiście niedosłownie - taki inny wariant. Przy okazji refleksji nad Internetem wspomina się, że Internet to taki śmietnik, ale spróbujmy spojrzeć na to inaczej, że to jest taki wschodni bazar. To było miejsce, gdzie handlowano, ale nie tylko. Tam też dyskutowano, tam było życie, kotłowało się to wszystko. Każdy rozkładał tam swój kram i do niego przychodzono i dyskutowano, czasami kupowano. I to jakby jest jeszcze bliżej tej gry. Wszystko tam się załatwiało.

Łukasz GUZEK

Np. do Seraju podróżowano, żeby się spotkać i wymienić informację, co tam w Chinach słychać czy w Stambule.

Kazimierz PIOTROWSKI

Chciałem zwrócić uwagę na pewną przypadłość naszego forum wirtualnego. U Greków, na forum można było pojawić się, powiedzieć swobodnie, co się myśli. Było to prawo do swobodnej wypowiedzi (parezja), przysługujące obywatelowi w Atenach. Parezjasta musiał jednak realizować pewien etos, tzn. jeżeli go coś bolało, to miał powiedzieć szczerze o swym bólu, gniewie, krzywdzie. Mógł zbuntować się wobec tyrana czy większości demokratycznej, a to zawsze coś kosztowało. Można za było za paręzę zapłacić głową. A dzisiaj, zobaczcie co się stało w tej przestrzeni forum wirtualnego. Ono nam umożliwia jakby ogromną swobodę wypowiedzi, bo każdy ma swój nick (nickname), każdy ma swoje hasło, występując publicznie incognito, jako anonim. Dzisiaj nawet prawnie się to gwarantuje – wolność do swobody wypowiedzi. Parezja jest jakby tutaj zagwarantowana. Nawet prawnicy czy konstytucja uwzględniają to prawo do wolności słowa. Ale parezja, tak naprawdę, w tak rozumianym forum - gdzie można występować anonimowo - jest paręzą bez paręzi. To znaczy bez etosu i odpowiedzialności, bez wystawienia się na zagrożenie. Jakaś Kataryna coś powie, a my myślimy, jaka ona odważna. Nie ma śmiałości powiedzieć tego, co myśli, tylko ukrywa się pod jakimś pseudonimami.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Strasznie podniecające są takie opowieści o historii, natomiast absolutnie nie ma to żadnego związku z moją koncepcją. Mógłbym np. powiedzieć, że forum jest formą realizacji języka dzisiaj i nie ma znaczenia, czym było forum w Grecji albo w Rzymie. To też jest konstrukt polityczny. Jeżeli mówię, że [forum] jest sposobem realizacji języka i ktoś zapyta, czy w takim razie jest ono opresyjne, to odpowiem, że tak, oczywiście. Tak, jak język.

Kazimierz PIOTROWSKI

Ja bym Cię zapytał i uważam, że byłoby to bardzo podchwytliwe pytanie. Mianowicie, jak Ty sobie dziś wyobrażasz forum, gdy wielu filozofów, wielu intelektualistów przyjmuje śmierć podmiotu, że nie ma czegoś takiego, jak podmiot? A przecież obywatel musi być i jest na forum. Kto mówi na forum? To jest pytanie po Derridzie.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Nie musi mówić, może nie zabierać głosu.

Kazimierz PIOTROWSKI

No to kto jest na forum? Chodzi o pytanie o podmiot. Czy podmiot jest pustą kategorią, alegorią czy podmiot jest czymś substancjalnym? Jak ty to widzisz?

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Odpowiedź na to pytanie brzmi - to jest informacja. Informacja mówi na forum sama do siebie. I informacja jest sposobem istnienia języka. Dlatego mówiłem o tym, że forum jest informacją, której sensem jest wypełnienie się treścią. W taki sposób bym to rozumiał.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Nie tyle wyrażanie poglądów, ile informowanie.

Kazimierz PIOTROWSKI

Myślę, że na zamienienie podmiotu w pustą kategorię (desubstancjalizacja podmiotu) Świdziński by się nie zgodził. Świdziński jest raczej za różnymi kontekstami, gdzie podmiot jest substancjalny, istnieje. Ale podmiot może być też dla kogoś czysto tekstualnym efektem. Tak też bywa. Trudno.

Grzegorz BORKOWSKI

Jedno zastrzeżenie, do tego, że znika podmiot. Bo jednocześnie to, co mówi ma właśnie możliwość skonstruowania siebie. To nie jest ja całe, które się wypowiada, tylko jakiś ze mnie konstrukt, który w ramach określonego forum, ma coś do zakomunikowania. Znika podmiot w dawnym znaczeniu, ale w innym jest on po prostu konstruowany. To, że sama informacja mówi do innych informacji to fajnie brzmi, ale nie potrafię jeszcze sobie tego wyobrazić bez kogoś, kto ją wysłał.

PODSUMOWNIE

Lukasz GUZEK

Myślę, że tutaj wytworzyliśmy sobie strasznie fajną sytuację jakiejś energii w małym gronie. Często się mówi, że takie spotkania dla trzech osób nie jest nikomu potrzebne. A właśnie jest potrzebne, tutaj mieliśmy absolutny komfort warsztatowej pracy. Każda myśl mogła być podjęta, przedyskutowana, na nowo podejmowana, rozpleniła się. A to wszystko spowodował Janek tym, że napisał książkę, więc jemu się należą największe podziękowania i gratulacje za to, że my mamy tutaj powód, żeby się spotkać i dyskutować.

Jan ŚWIDZIŃSKI

Na zakończenie: To forum wypowiedania myśli jest podobne do artysty- performera, który działa w pewnej sytuacji. Tradycyjnie to artysta wpływał na widza. W tej chwili także widz formuje artystę. Performer może np. zmienić tempo, bo jest w sytuacji oddziaływania na niego kontekstu czy też grupy, czyli ma tu miejsce działanie reciprocal, czyli wzajemne oddziaływanie. W performance jest odejście od sztuki indywidualnej. Kiedyś artysta coś zrobił i mógł to coś pokazać lub nie. To co robił, robił w pierwszym rzędzie dla dzieła, a nie w relacji z widzem. On nie malował obrazu przy widzach i nie reagował na nich, tylko tworzył samotnie. To jest ta zasadnicza różnica. Jeszcze raz chciałbym podziękować za wydanie książki, a wszystkim za referaty, no i za cierpliwą obecność.

DODATEK:

06. ABSTRAKT WYSTĄPIENIA JUSTYNY RYCZEK

PT. SZTUKA W KONTEKŚCIE ŚWIATA DZISIEJSZEGO

W krótkim referacie staram się spojrzeć na teorię Jana Świdzińskiego wobec sztuki obecnej. Jak możemy ją wykorzystać do dzisiejszych realizacji? Czy czytając teksty Jana Świdzińskiego - teoretyka głębiej rozumiemy Jana Świdzińskiego - artystę i nie tylko tego jednego artystę?

Sztuka jest mocno zespolona ze światem, nie zamyka się jedynie w materialnych przedmiotach, coraz częściej ważne staje się nasze odczytanie - reakcje, jako odbiorcy. Dopiero wtedy staje się sztuka. W teorii Świdzińskiego możemy odnaleźć wiele interesujących inspiracji dotyczących sztuki współczesnej.

Od Redakcji:

Justyna Ryczek uczestniczyła w konferencji *W Kontekście Teraz*, jednak nie wygłosiła na niej żadnego referatu. Powyższy tekst jest skrótem podsumowania i uogólnieniem tematów poruszanych na Konferencji. Pełen tekst został zamieszczony w katalogu z *Global Communication Festival*.

Global Communication Festival 2009 - Plakat i Program



GLOBAL COMMUNICATION FESTIVAL

PROGRAM IMPREZY

8 SIERPNIA, Piątek (8th August, Piątek)

PAS - *Performance Art Studies*, warsztaty performance trwające przez całą długość festiwalu.

BBB Johannes DEIMLING (Niemcy) - prowadzenie.

10 SIERPNIA, Poniedziałek (11th August, Monday)

13.00-17.00 (MCSW *Elektrownia*, ul. Kopernika 1, Radom)

Konferencja *W Kontekście Teraz* - część pierwsza.

Łukasz GUZEK (Polska) - kurator,

Jan ŚWIDZIŃSKI (Polska),

Justyna RYCZEK (Polska),

Łukasz GUZEK (Polska) - wystąpienie,

Grzegorz BORKOWSKI (Polska) - wystąpienie,

Kazimierz PIOTROWSKI (Polska) - wystąpienie,

Bogusław JASIŃSKI (Polska),

Bartosz ŁUKASIEWICZ (Polska).

11 SIERPNIA, Wtorek (11th August, Tuesday)

13.00-17.00 (MCSW *Elektrownia*, ul. Kopernika 1, Radom)

Konferencja *W Kontekście Teraz* - część druga.

Bogusław JASIŃSKI (Polska) - wystąpienie,

Bartosz ŁUKASIEWICZ (Polska) - wystąpienie.

13 SIERPNIA, Czwartek (13th August, Thursday)

18.30-23.00 (MCSW *Elektrownia*, ul. Kopernika 1, Radom)

Prezentacje uczestników PAS - *Performance Art Studies*:

Julischka STENGELE (Niemcy),

Franziska SIEGRIST (Szwajcaria/Hiszpania) oraz Susane Irene FJØRTOFT (Norwegia),

Olga NOWAKOWSKA (Polska),

Andrés GALEANO (Hiszpania)

Hélène LEFEBVRE (Kanada),

Mari ISHIWATA (Japonia),

Maria KOZŁOWSKA (Polska),

Danka MILEWSKA (Polska)

14 SIERPNIA, Piątek (14th August, Friday)

18.00-20.30 (MCSW *Elektrownia*, ul. Kopernika 1, Radom)

Kontra - Festiwal Przeciwieństw

Dariusz FODCZUK (Polska) - kurator,

František KOWOLOWSKI (Czechy),

Petr LYSACEK (Czechy),

Rachel ECHENBERG (Kanada),

Lenka KLODOVÁ (Czechy),

Angelika FOJTUCH (Polska),

Artur PAŁYGA (Polska).

15 SIERPNIA, Sobota (15th August, Saturday)

18.00-20.30 (MCSW *Elektrownia*, ul. Kopernika 1, Radom)

Kontra - Festiwal Przeciwieństw

Barbara STURM (Szwajcaria/Niemcy),

Zuzanna JANIN (Polska),

Shannon COCHRANE (Polska),

Jerzy KOSAŁKA (Polska) i grupa Radom (Czechy),

Grupa Kawiarenka Filozoficzna (Polska).

Więcej o festiwalu Global Communication 2009 na:

[http://www.elektrownia.art.pl/?\(08.08.2009-16.08.2009\)-global-communication,47](http://www.elektrownia.art.pl/?(08.08.2009-16.08.2009)-global-communication,47)



2

2010

Festiwal Sztuka i Dokumentacja

ŁÓDŹ 8-10 KWIETNIA 2010



STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA



sponsorzy / partnerzy



spam.art.pl ✓

orzenda.pl

GALERIA WYMIANY



Projekt: Norbert TRZECIAK

FESTIWAL SZTUKI I DOKUMENTACJA POWSTAŁ W 2009 ROKU W ŁODZI. NIE JEST TO PRZYPADEK, ŻE W ŁODZI. TO TU JEST SIŁNA TRADYCJA AWANGARDY MEDIALNEJ - FILMOWEJ I FOTOGRAFICZNEJ.

Współczesna sztuka to często działanie sferyczne, trwające w określonym czasie i przestrzeni. Jedynym sposobem na zachowanie pamięci i wiedzy o tych zdarzeniach w historii sztuki jest rzetelna dokumentacja. Historia sztuki współczesnej zna przypadki, kiedy brak dokumentacji utrudnia lub uniemożliwia badanie nad wydarzeniami, które miały miejsce w zrytualnych dekadach. Dokumentowanie sztuki nabiera szczególnego znaczenia wraz z pojawieniem się awangardowego dzieła sztuki, które cytując „Teorię awangardy” Petersa Burgera jest nieorganiczne. Wywołuje swoje formy z kłębów, fragmentów, montażu filmowego. Jest powiązane z przestrzenną realną - environment, instalacją, bądź oparte na czasie - akcji na żywo, wenczie jest konceptualną ideą. Jego celem jest libydywalność form i ambiwalencja znaczeń. Współczesne dzieła sztuki nadal korzystają z dziedzictwa awangard. Dokumentowanie tego rodzaju dzieł jest częścią procesu instalowania form i tworzenia znaczeń. Dokumentacja dzieł zyskuje dużą autonomię. Nie tylko daje świadectwo, ale też stanowi kolejne warstwy dzieła sztuki. Zarazem ta właśnie sytuacja otwiera nowe perspektywy. Nie oznacza jedynie odwołania, a dokumentalista może dodać coś do sztuki.

PROGRAM Z FESTIWALU SZTUKI I DOKUMENTACJA Łódź, 8-10 kwietnia 2010

Organizatorzy: Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, Patio Centrum Sztuki, Galeria Wschodnia, Fokus Łódź Biennale

Czwartek, 8 kwietnia

OTWARCIE FESTIWALU

godz. 17.00 - Klub Fokus Łódź Biennale, ul. Piotrkowska 118

Wystawa prac nadesłanych - SZTUKA-OBIEKT-ZAPIS

autorzy prac:

Agnieszka Adamek, Kuba Białawski, Maciej Bohdanowicz, Michał Brzeziński, Dognara Bągał, Karolina Domańska, Tomasz Domański, Monika Drożyńska, eka.s., Muzeum Sztuchhof w Szutowie - emilov, Franczak, Angelika Fojtich, Karolina Frelino, Ania Galik-Czajak, Leszek Golek, Peter Grybowski, I Inni, Interakcje - Marikaz Marchlewicz i byrdor Włocławowski, Marcin Wierzicki, Jacek Józwiak, Andrzej Kaprzyk, Barbara Nędzińska, Magdalena Kozłowska, Maria Rozłowska, Karolina Kubik, Patrycja Kur, Piotr Lutylski, Iza Lapinika, Teresa Murak, Dorota Nieznańska, Katarzyna Moczul, PGR AKI, galeria Piekary, Łukasz Pietrzak, Gabriel Filip Pudło, Kama Sokolnicka, Sabina Sujecka, Anna Szczyńska, Zbigniew Tomaszczuk, Jolanta Wagner Wojciech Lewandowski, Kamil Wnuk, Izabela Zielińska, Grzegorz Sienkiewicz

Wybór prac na wystawę dokonał jury w składzie: Aurelia Mandziuk, Łukasz Guzek, Adam Klimczak, Jerzy Grzegorz, Tomasz Komorowski, Karolina Jabłońska, Norbert Trzeciak.

Wystawa czynna do 17 kwietnia.

kuratorka: Aurelia Mandziuk

godz. 18.00 - Galeria Arkana, ul. Więckowskiego 18

Iza Maciejewska Pojazd z trzema drzewami - MOTYW UKRYTY

Dokumentacja i kreacja inspirowana grafiką Rembrandta

Wystawa czynna do 15 kwietnia.

kuratorka: Karolina Jabłońska

godz. 19.00 - Muzeum Sztuki, ul. Więckowskiego 36

GALERIA 80x140, Jerzy Trzeliński

GALERIA A 4, Andrzej Pierzgański

z cyklu: łódzkie galerie autorskie lat siedemdziesiątych

Wystawa czynna do 2 maja.

kurator: Łukasz Guzek

godz. 20.00 - ms cafe, ul. Więckowskiego 36

Z ARCHIWUM PORTALU ŁÓDŹ-ART (www.lodz-art.pl)

Pokaz video-dokumentacji wykonanych przez Ankę Leśniak i Izę Maciejewską:

Nagroda Im. Katarzyny Kobro 2006 - Krzysztof Wodiczko

Come Into my World - dokumentacja wystawy w Patio C.S.

prezentowanej w ramach Łódź Biennale 2006

Biennale w Wenecji 2009

Grupa Sędzia Główny w ms cafe

DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA - Norbert Trzeciak

Wystawa czynna do 2 maja.

kuratorka: Karolina Jabłońska

Piątek, 9 kwietnia

godz. 15.00 - Galeria Balucka, Stary Rynek 2

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi - ZAPIS ZDARZEN

Wystawa czynna do 18 kwietnia.

kuratorka: Elżbieta Fliche

OTWARCIE W CENTRUM FESTIWALOWYM - PATIO Centrum Sztuki

godz. 17.00 - Galeria Biblioteka, ul. Sterlinga 26

AWAKE AND DREAM - documentation fotografie i video

Michała Martychowca z kolekcji Signum Foundation Palazzo Dona.

Wystawa czynna do 20 maja.

kurator: Grzegorz Musiał

godz. 18.00 - galeria Domek Ogrodnika, ul. Rewolucji 1905r. 52

UNDER THE BRIDGE - dokumentacja projektu, który zaistniał

w przestrzeni miejskiej Gdańska i Liverpoolu

Wystawa czynna do 18 kwietnia.

kuratorka: Agnieszka Kalazińska

godz. 19.00 - Galeria Wschodnia, ul. Wschodnia 29/3

Ewa Zarzycka z udziałem Karoliny Olkwick, BYŁO kiedyś JEST teraz.

Przedstawienie metody rekonstruowania wydarzeń.

Wystawa czynna do 24 kwietnia

kuratorzy: Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak



godz. 20.00 - Galeria Wymiany - Al. Piłsudskiego 7/29

WIDEO LUSTRO, akcje dla kamery

Program autorski Józefa Robakowskiego

komentarz: Józef Robakowski

liczść miejsc ograniczona do 20 osób,

wczesniejsze zapisy na e-mail j_robak@poczta.onet.pl

Sobota, 10 kwietnia

godz. 17.00 - Muzeum Kinematografii, Plac Zwycięstwa 1

KONSTRUKCJA W PROCESIE - dokumentacja filmowa

Konstrukcja w procesie 81 reż. Józef Robakowski

prod. Zespół Filmowy ANEKS 1982 czas 55 min.

Back in Łódź - Konstrukcja w Procesie, reż. Jacek Józwiak

prod. Jacek Józwiak 1990-2006 czas 32 min.

Konstrukcja w Procesie 90 - Return reż. Lech Czołnowski

prod. WFO, 1991, czas 56 min.

wprowadzenie: Józef Robakowski

kurator: Tomasz Komorowski

godz. 20.00 - Wieczór w Galerii Wymiany Al. Piłsudskiego 7/29

WIDEO-KATALOG, LOCHY MANHATTANU, wystawa-Instalacja, 1989

Program autorski Józefa Robakowskiego

komentarz: Józef Robakowski

liczść miejsc ograniczona do 20 osób

wczesniejsze zapisy na e-mail j_robak@poczta.onet.pl

Piątek, 16 kwietnia

ZAKOŃCZENIE FESTIWALU - PATIO Centrum Sztuki

godz. 16.00 - Galeria Biblioteka, ul. Sterlinga 26

SYMPOZJUM POFESTIWALOWE

godz. 19.00 - Galeria Nowa Przestrzeń, ul. Rewolucji 1905r. 52

MIEJSCE IDEI - IDEA MIEJSKA

Prezentacja dokumentacji Ruchu miejsc i osób sprzyjających.

prowadzenie: Małgorzata Winter

Wstęp na wszystkie wydarzenia festiwalu jest bezpłatny.

Kontakt do organizatora:

Agata Nowicka - dyrektor biura festiwalowego

Patio Centrum Sztuki

ul. Sterlinga 26, 90-212 Łódź

tel./fax (+48 42) 299 57 39 / 631 50 38

e.mail: nowicka@ahh.lodz.pl

Więcej informacji na stronie festiwalu Sztuka

i Dokumentacja na: www.doc.art.pl

[HTTP://WWW.SID.FREE.ART.PL/](http://www.sid.free.art.pl/)



BIENNALE
FOKUS
ŁÓDŹ

2010 www.biennalelodz.pl
11.09 – 17.10

„od Placu Wolności do Placu Niepodległości”

Organizator:
Muzeum Miasta Łodzi,
Finansowanie:
Urząd Miasta Łodzi



FOKUS
ŁÓDŹ
BIENNALE
2010