

IWONA LORENC: Mamy rozmawiać o sztuce. Czym dla Ciebie – filozofującego artysty – miałyby być nasza rozmowa?

SŁAWOMIR MARZEC: Jeśli mielibyśmy podjąć próbę racjonalnej i kompetentnej dyskusji o sztuce, to zapytałbym, czy w ogóle jest ona możliwa? Zwłaszcza w czasach, które zdają się tę racjonalność i kompetencję wykluczać: gdy jesteśmy świadkami globalnego dryfowania ku postrealności tworzonej siłą performatywnego zatargu, mocą sugestii, graniczącej nierzadko z przymusem i szantażem. W czasach nieomal powszechnego wykluczania czy neutralizowania tego, co rzeczywiste, i potępiania tego, co w jakimkolwiek choćby stopniu prawdziwe, istotne, sensowne. Gdy siłę krzyku, mnogość tłumu dopełnia zakulisowa manipulacja mająca obchodzić, neutralizować naszą zdolność krytycznego myślenia. Gdy tradycyjna ciemnota (wynikająca z braku wykształcenia lub nielotności neuronów) spleta się w sojuszu z nowociemnotą – taktycznym kłamstwem, mającym – jakoby dla wyższych celów – wykorzystywać dezorientację, wulgarność, obsceniczność. A przy tym celów, których oczywiście nigdy na tej planecie nie osiągniemy i pozostaniemy w piętrzącym się coraz bardziej grzęzawisku owych podławych środków i czysto deklaracyjnych modernizacji. Bo przecież każda, nawet służąca dobrej sprawie prowokacja natychmiast staje się normą życia publicznego. Widać to na przykładzie dzisiejszych polityków

(nie wiem, w ile cudzysłowów wypadaloby wziąć dziś to pojęcie), których podstawową umiejętnością jest prawdopodobnie tylko zdolność niszczenia oponentów.

Jest oczywiście wiele powodów, dla których racjonalne myślenie wydaje się nie/możliwe w epoce – jak to nazywam – postkrytycznej nowoczesności. Warto byłoby je choćby skrótowno omówić. Postkrytyczność jest formacją, która wszystko już zdemaskowała i wyśmiała ze szczętem, otwierając na oścież wrota nie tyle wolności i kreatywności, ile właśnie najbardziej schematycznym, najbardziej jurnym kręactwom. Zresztą na własny użytek wolę mówić nie tyle o nowoczesności postkrytycznej, co raczej o spartolonej apokalipsie. Czyli takiej, która wydarza się nierychliwie, niemrawo, w tak spowolnionym tempie, że jej nie zauważamy. Dostrzegamy wciąż jeszcze wybuchy wulkanów, ale już nie powolne zatrucie powietrza. Ta spartolona apokalipsa – przez nas, bo zatraciliśmy widzenie, wyobraźnię i przytomność, która umożliwiłaby jej doświadczanie – jest to pseudoapokalipsa, która niczego nie ujawnia, niczego też nawet nie kończy, ale wszystko czyni daremnym i niepotrzebnym. Pewne jej oznaki są zresztą już ewidentne: nastąpiła pierwsza epoka w dziejach, kiedy dureń nie wstydzi się swej durnoty, a cham szczyci się swoim chamstwem. Bo czy faktycznie potrafimy jeszcze odróżnić w życiu publicznym głupotę od „inności”, a bezczelność od „wolności”?

Czy taka racjonalna rozmowa o sztuce jest dzisiaj możliwa pomimo obowiązujących aktualności, pomimo terroru politycznej poprawności, która zamienia dyskusję na argumenty o faktach w starcie samych opinii? I to na gruncie programowanych przez instytucjonalny artworld¹ tzw. standardów światowych czy

¹ *Art world* – to neutralny termin określający „sieć działań i instytucji [która] istnieje po to, aby tworzyć i interpretować dzieło [sztuki] i udostępniać je szerszej publiczności” (Curtis L. Carter, Chapter 42: „Sculpture” [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. B. Gaut, D. McIver Lopes, Routledge, London–New York 2001, s. 506). Używana tu forma „artworld” nie jest neutralna i ma wydźwięk krytyczny: „zasadniczym produktem artworld staje się wystawa, kariera i trend, a nie dzieło. Inaczej mówiąc – sztuka zamienia się w komercyjną,

modeli wybitności? Pomimo spekulatywnego marketingu coraz bardziej skomercjalizowanej sztuki?

Na te globalne procesy nakłada się nasza lokalna polska specyfika. Tu z kolei przestrzeń publiczna została zawłaszczona przez czuły zatarg samych skrajności. Nic nie ma racji istnienia poza nimi. Zostały nam tylko najprostsze barykadowe hasła, najprostsze identyfikacje i zero-jedynkowe etykiety: my albo oni, wróg albo przyjaciel, zamieniające sztukę w pole i narzędzie walki. Można przy tym mówić o swoistym sojuszu tych ekstremów, które kolejne eskalacje swojego wspólnego show każą uznawać za jedynie słuszne, ważne i doniosłe i które wymuszają na każdym człowieku najprostsze zaangażowanie: za lub przeciw. Bo bez wrogów straciłyby rację istnienia. Sztuka ma być w tej perspektywie pochodną takich „politycznych” wyborów. Lewica tak pilnie „demaskuje” kolejne piętra opresji i zagrożeń, że właściwie każdy inaczej myślący jest dla niej faszystą. I analogicznie druga strona, dla której każde odstępstwo od tradycyjnych schematów okazuje się przejawem patologii.

Dodajmy do tego klasyczne już wątpliwości – czy w ogóle da się racjonalnie rozmawiać o sztuce? Czyż nie jest ona raczej praktyką na poły magiczną, właściwą dla sfery mitycznej? Albo nierówną, desperacką grą z podświadomością? Czy słowa nie zabijają jej sensu, nie gubią czysto intuicyjnych znaczeń i subtelnych energii zawartych w dziele?

I.L.: Mimo wszystkich zarysowanych powyżej obaw i zastrzeżeń warto jednak nasz dialog rozpocząć...

Utrata określoności:
Andrzej Dłużniewski

S.M.: W rozmowach szkicujących zamysł tej książki ustaliliśmy, że powinna ona odwoływać się do przykładów konkretnych dzieł, aby wokół nich zakreślać kolejne wątki i problemy. Naturalnie najtrudniej zacząć. Bo które dzieło wprowadzałoby we

medialną i polityczną grę towarzyską w sztukę” (S. Marzec, *Zabobony sztuki najnowszej. Teksty polemiczne*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020, s. 26) – *przyp. red.*

wszystko? Skądinąd tematem większość moich prac przez długie lata było właśnie WSZYSTKO, lecz pojmowane specyficznie: jako rodzaj doświadczenia nie/możliwego obrazu, rodzaj oscylacji pomiędzy niemożliwą całością a nieostatecznością wszelkiego konkretnego. Stawia nas to nie tyle wobec metafizycznie ostatecznego ogólnego obrazu, ile wobec wezwania do dążenia do nieustannej aktualizacji dostępnej pełni własnej obecności.

Zaproponuję na początek dzieło uznanego polskiego artysty konceptualnego, zmarłego przed dekadą Andrzeja Dłużniewskiego. Być może ono wprowadzi nas w niuanse i dramaty dzisiejszej spartolonej apokalipsy. Otóż przed kilkunastu laty zawędrowałem na jego retrospektywną wystawę do CSW Zamek Ujazdowski (Warszawa, 2000). Trzeba od razu zaznaczyć, że prezentowane tam prace powstały w większości po wypadku samochodowym, w którym artysta stracił wzrok. Nie przestał jednak tworzyć. Mało tego, nawet nadal, przy pomocy asystentki, nauczał w warszawskiej ASP praktyk konceptualnych. Niezmiernie dzielnie zmagał się z tym niewyobrażalnym dla wizualnego twórcy dramatem. I było to widoczne w większości jego realizacji z tego okresu: w rzeźbach z pogranicza nieforemności, obrazach zredukowanych do najprostszyc układów. Było coś niewątpliwie głęboko poruszającego, a nawet porażającego w oglądaniu prac, których sam autor nie mógł ujrzeć. Dzieł, które literalnie, ale i metaforycznie stały na przecięciu widzialnego i niewidzianego. Dla mnie, również uwikłanego w tradycje postkonceptualne, było to potwierdzeniem najgłębszego przekonania, że widzimy przede wszystkim mózgiem i wyobraźnią, a nie oczami. Widzimy całym sobą.

Powiniennem wyznać, że dzieło wystawione w CSW początkowo umknęło mojej uwadze, zapodziało się gdzieś w mojej głowie ze swoją prostotą, wyrafinowaniem i spokojem. Wróciło do mnie nagłym wspomnieniem dopiero dwa dni później. A więc podobnie jak powstawało – spoza wzroku, przedarło się z pokładów pamięci, z depozytów i lapidariów wyobraźni. Nagłe woow! Bo na szczęście wciąż jeszcze potrafię się zachwycić sztuką. Rzadko, bo rzadko, ale jednak. I to różnych

kultur, różnych okresów. Otóż Andrzej Dłużniewski pokazał na tej wystawie – między innymi – białą płytę umieszczoną na wysokości kolan. Miała ona, o ile dobrze pamiętam, jakieś 2,5 na 4 metry. Nie było na niej nic poza trzema czarnymi koniakami szachowymi, przygodnie ustawionymi. Skoczki, które w szachach są synonimem żywiołu najbardziej nieoczekiwanego, grającego ponad innymi figurami, tutaj stały bezradnie. Zniknęło pole gry, walki. Zniknął wróg, przeciwnik, choćby oponent. Ich nadmiarowa liczba przeczyła zarówno wszelkim zasadom gry, jak i wyjątkowości, niepowtarzalności figur. Identyczność tych figur, ich bezosobowa seryjność wykluczała z kolei fantazjowanie o pojedynczości i podmiotowości. Dłużniewski zagadnienie to rozwijał także później w wielu wersjach (il. 1).

Ta praca dotykała chyba największej zgrozy naszego istnienia. I nie chodzi tu o jakieś tam efektowne ekwiwalenty skrwa-wionych trupów, stopy postrzępionych ubrań albo dla odmiany o prawdziwe otarcia na rękach bohaterów dzisiejszych pseudo-rewolucji. Nie dokonywała się w niej typowa dla naszych czasów redukcja rzeczywistości do zła i wrogości, bo w ich obliczu można jeszcze próbować coś robić – walczyć, nienawidzić, stosować wybiegi albo przynajmniej ironię. A w ostateczności odwołać się do moralności i statusu ofiary. Andrzej ujawnił tu coś najbardziej przerażającego: doświadczenie istnienia wobec obojętności rzeczywistości. Wobec zupełnej nieważności bycia. Nie cud istnienia, lecz jego negatyw. Utratę wszelkiej określoności. Bezgraniczne zagubienie, bezradność, gdy już nawet nie ma co czekać na najbardziej nawet paradoksalnego Godota albo wzorem Ciorana dokonać ostatecznego aktu wolności, pałać sobie w łeb. Istnienie wyzbyte wszelkich urealnających relacji, wszelkich atrybutów bycia obecnym. Wobec utraty **wszelkiej** określoności nic przecież nie ma sensu (o ile nie praktykujemy zen lub totalnego hedonizmu). Andrzej metaforycznie wyraził to, co tysiące artystów od stuleci próbowało uczynić z przeróżnym zresztą skutkiem – zderzyć istnienie bezpośrednio z otchłanią nieistnienia. Bez żadnych osłon, protez, pocieszeń i nadziei,

a przy tym unieważniając wszelkie pytania i emocje. Jednym słowem: wirtuozeria czystego dramatu nie/istnienia. Chyba emblematycznego dla naszej postkrytyczności, z której jednak powinniśmy się jakoś wydobyć. I w jakimś sensie to się dzieje, niestety jednak najczęściej dzieje się raczej opacznie. Bo choć w ramach postępu emancypacyjnego pozbyliśmy się opresji Wielkich Opowieści, skończyliśmy na wspomnianej performatywnej doraźnej manipulacji lub skandowaniu tłumu. Czy jednak zgodzisz się z moją sugestią, że punktem wyjścia do namysłu nad sztuką dnia dzisiejszego mogłaby być teza, że dzisiejsza formacja kulturowa, czy może tylko postkulturowa lub bezkulturowa, skupia się przede wszystkim na zagłuszaniu totalnej obojętności rzeczywistości i... niereczywistości nas samych?

Postkrytyczność
a gambit awangardy

I.L.: Zanim odniosę się do tego pytania i do pracy Dłużniewskiego, przyznam, że mam trudności ze znalezieniem „dobrego punktu wyjścia” dla naszego dialogu, mając przy tym pełną świadomość dwuznaczności tego sformułowania. Po pierwsze bowiem chodzi tu nam o właściwy początek tej rozmowy (lub narracji, bo chyba jednak nie oprzemy się sile ciężenia ku linearności wywodu). Po drugie chodzi również o wyjście „z” – konkretnie ze stanu unicestwiającej, indyferentnej postkrytyczności, ku której zmierzają dzisiejsza kultura i współczesna sztuka wraz z „logiką” wyłaniających ją procesów kulturowych. Zgadzam się na użycie w tym kontekście terminu „postkrytyczność”, podzielam Twoją obawę przed jej skutkami. Taką obawą napawały (bo też, wbrew entuzjastom przedrostka „post-”, powinny napawać) gesty postmodernistycznego zrównania, ale i modernistyczna posthistoryczność. Późnowoczesny (głównie postmodernistyczny, ale nie tylko) entuzjazm buntu wobec ojca-logosu, niewzruszonych podstaw, systemu, hierarchii znaczeń i wartości mamy już właściwie za sobą. Warto po latach przyjrzeć się polu tej archaicznej już, choć w sumie słusznej bitwy, zastanowić nad ceną, jaką przyszło zań zapłacić; lub, mówiąc półżartem, podjąć próbę reanimowania dziecka wyłanego z rewolucyjną kąpielą owej – jak umówiliśmy się ją nazywać – postkrytyczności.

Jeśli póki co w naszej rozmowie nie możemy się od tej obawy uwolnić, wyciągnijmy z tego jakąś korzyść: przyjmijmy, że każdy początek jest dobry i równie uzasadniony. Ponadto o początku dowiadujemy się dopiero, znając ciąg dalszy. Jak w szachach, gdy stosujemy strategię gambitu. Marc Jimenez strategię gambitu przypisał Duchampowi. Pisałam już o tym w innym miejscu², ale tutaj chciałabym do tego wątku wrócić. Historyczna awangarda³ była dla współczesnej sztuki, ale też i dla współczesnej filozofii sztuki granatem z opóźnionym zapłonem, zjawiskiem, którego oddziaływanie można ocenić dopiero po czasie. Ukrytą logikę tego oddziaływania Marc Jimenez w książce *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* określa za pomocą terminu szachowego „gambit”. Sądzę że to dobry termin na rozpoczęcie naszej rozmowy nie tylko z tego powodu, że oznacza on otwarcie, ale również dlatego, że dobrze oddaje on ambiwalencje i paradoksy dziejów awangardy. W szachach gambit jest

² Por. I. Lorenc, *Aesthetic Participation as a Realisation of Social and Cultural Poiesis*, „Art Inquiry” 2018, vol. 20, Participation and Art, s. 11–27.

³ Posługuję się w niniejszej rozmowie trzema terminami: historyczna awangarda, neoawangarda i postawangarda. „Historyczna awangarda” ma u mnie zakres, jaki przyznał temu terminowi Peter Bürger w *Theorie der Avantgarde* (por. tegoż, *Teorii awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006). Zalicza on do historycznej awangardy dadaistów, wczesnych surrealistów, awangardę rosyjską po rewolucji październikowej oraz, z pewnymi zastrzeżeniami, włoski futuryzm, niemiecki ekspresjonizm, kubizm. Wyróżnikiem dla Bürgera jest sprowadzanie sztuki do praktyki życiowej. Z tego właśnie powodu odcina się on od ruchów neoawangardowych (zapoczątkowanych w latach 50.). Z tego samego powodu przyjmuję dla interesującej mnie neoawangardy wiązkę znaczeń, które przypisuje jej w swej kanonicznej pracy *The Return of the Real* Hal Foster (por. tegoż, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2010). Neoawangardą nazywa on ruchy obecne od lat 60., które stosowały strategie znane pierwszej awangardzie. Są to według niego: konstruktywistyczna analiza przedmiotu, fotomontaż, *ready-mades*. Postawangardą – również za Fosterem i przez analogię do postmodernizmu jako spóźnionej wersji modernizmu – nazywam ruchy, które nawiązują do pierwszej awangardy, czyli nie stronią od repetycji przyjętych przez nią artystycznych strategii, a zarazem dystansują się wobec nich na poziomie metakrytycznym.

strategią otwarcia. Jest też manewrem, który polega na poświęceniu figury lub pionka w celu uzyskania możliwości szybszego przejścia do ataku. W pojedynku tego, co estetyczne, i tego, co kulturowe, gambitem był – zdaniem wspomnianego autora – gest Duchampa zapoczątkowujący strategię awangardy.

Pierwsza, rewolucyjna awangarda dokonała otwierającego posunięcia na „wielkiej szachownicy”, w nowej grze tego, co artystyczne (w tle: estetyczne), i tego, co kulturowe (w tle: ekonomiczne, polityczne). Jeśli mamy pozostać wierni zaproponowanemu przez Jimeneza porównaniu, zapytajmy o to, która „figura” została w tej grze poświęcona. Jaką cenę awangarda zapłaciła za słynne (według Bürgera definiujące ją) zniesienie dystansu między sztuką a życiem? Ceną tą była niewątpliwie formuła sztuki autonomicznej, wypracowywana przez dzieje estetyki filozoficznej i potwierdzona w praktykach artystycznych poprzednich epok. Ceną było estetyczne odróżnienie oraz kryteria tego odróżnienia związane z ich filozoficznymi przesłankami, jak również formuła krytycyzmu estetycznego i artystycznego jako określonej formy dystrybucji i zarządzania przestrzenią praktyki artystycznej. Gambit Duchampa zapoczątkował nową drogę tych praktyk za cenę dawnych formuł artystycznej autonomii i krytycyzmu estetycznego. Podkreśliśmy jednak, że chodzi tu o dawne ich formuły.

Gambit awangardy był nie tyle intencjonalnym posunięciem genialnego, działającego w pojedynkę szachisty, ile w pewnym sensie wymuszoną strategią zbiorowego podmiotu. Tyleż aktem wolności i protestu, co gestem symptomatycznym dla procesów, które go wyłoniły. Chodzi o procesy wchłaniania tego, co estetyczne, przez to, co kulturowe. Awangardowe, jak również neoawangardowe praktyki subwersywne wpisują się w nowe systemy kulturowej funkcjonalizacji, które w wielu swoich przejawach prowadzą do utraty potencjału krytycznego sztuki.

Jednak to, co jest opóźnionym skutkiem „strategii gambitu”, ma charakter istotowej ambiwalencji: przybiera postać zarówno destruktywną (przynosząc rozpad zasad, na których wspierał się tradycyjny „świat sztuki” autonomicznej i krytycznej), jak i konstruktywną. Wbrew licznym twierdzeniom o śmierci awangardy,

należy podkreślić jej nadal aktualną moc przetrwania i siłę oddziaływania w nowej postaci. Po przepracowaniu przez nią własnych formuł antymodernistycznego protestu, po jej kruchych przy mierzach z postmodernizmem utrzymuje ona zdolność krytycznej partycypacji w doświadczeniach współczesnego człowieka, zdolność przechowywania napięcia między zaangażowaniem i krytycznym dystansem, cechującego nasze dzisiejsze doświadczenie. Sztuka neoawangardowa i post-awangardowa, zwracające się w swym autotematyzmie ku obrazowi własnej klęski, oraz estetyka filozoficzna, która dokonuje próby rozpoznania wspomnianej wyżej funkcjonalizacji, właśnie w tym obrazie odnajdują nowe źródła siły artystycznego wyrazu, krytycyzmu i oddziaływania. Nowe postaci awangardy docierają do „ostatniej linii obrony” sztuki przed kulturowo-instytucjonalną funkcjonalizacją, jej nieredukowalnej autonomii o wymiarze ontologicznym, tkwiącego w niej nieredukowalnego podłoża ludzkich doświadczeń. Przejawiają jej siłę oporu, który stanowi linię obrony faktyczności doświadczenia estetycznego. Mówiąc inaczej: dzieła artystów określanych dziś mianem postawangardowych lub neoawangardowych, będąc częścią naszego dzisiejszego sposobu doświadczania świata, stanowią jego rozumiejące, autokrytyczne świadectwo.

Dopiero w tym miejscu chciałabym nawiązać do pracy Andrzeja Dłużniewskiego.

Nie wiem, czy Dłużniewskiego dałoby się w pełni zasadnie nazwać postawangardzistą (zostawiam to historykom sztuki współczesnej), ale w znaczeniu, które przywołuję, zapewne tak. Opisana przez Ciebie praca wpisuje się bowiem znakomicie w powyższy kontekst szachowego gambitu awangardy i jej skutków. Można ją interpretować nie tylko jako wypowiedź egzystencjalną, nie tylko jako artystyczną diagnozę stanu późnowspółczesnej podmiotowości, ale też uczynić – niezależnie od tego, czy było to intencją Dłużniewskiego, czy nie było – głosem w dyskusji nad zagubieniem współczesnego artysty w dobie postkrytycznego zrównania wartości; metakrytycznym namysłem nad postkrytycznymi skutkami awangardowego „pierwszego posunięcia” w grze, która w efekcie dalszych posunięć

Współczesny nihilizm: Andrzej Dłużniewski, Duane Hanson, Mike Kelley

zacierają własne reguły (Dłużniewski umieszcza figury szachowe na pustym polu). Wszystkie wymienione płaszczyzny możliwych interpretacji pracy Dłużniewskiego łączą się ze sobą i wzajemnie wspierają. Uporczywość, z jaką artysta wraca do figur szachowych i szachownicy jako metaforycznych środków wyrazu, świadczy o potrzebie przepracowania ważkich pytań rodzących się na styku tej metafory i jej możliwych interpretacji. Wszak – warto o tym przypomnieć – motywy szachowe pojawiają się też na wystawie (wspólnej z synem artysty) zorganizowanej w 2009 roku. *Ślizgawka Pana Hulot* – to samotny czarny pionek, który stoi nie na swoim miejscu, postawiony został niezgodnie z regułami szachowymi tam, gdzie linie pól się przecinają. Instalacja *Szekspir i Duchamp* wprost, już w tytule, przywołuje metaartystyczne i metakulturowe konteksty odczytań. Czarny kolor pól szachowych nabiera szarych odcieni, blednie. Przeciwnikiem (partnerem?) króla szachowego w tej rozgrywce – w historii, która u Szekspira kołem się toczy, ale jeszcze pamięta o własnych regułach (te jednak stopniowo się zacierają) – artysta uczynił jajko (*ready-made?*): figurę początku i nowego życia, zwartą, milczącą, niemalże parmenidejską doskonałość bytu rzeczy. Osadzoną jednak na polach szachowych pozbawionych koloru, ustawioną w kontrze wobec niezróżnicowania, w kontraście do złej, przepastnej nieokreśloności, w którą od czasów Szekspira popada gadatliwie „świat pozbawiony formy”.

Gdzie sytuować artystę? Może tam, gdzie chciałby go widzieć Gianni Vattimo: jako laboranta nowoczesności pracującego nad przekuwaniem postępującego zaniku tego, w co w nowoczesności wierzyliśmy, co nas ukształtowało i co nas wciąż (choć coraz to słabiej) kształtuje, w prawdę o naszej późnonowoczesnej kondycji? Artyści, w jego ujęciu, wydają się być szczególnie powołani do tego, aby wydobywać i eksponować głębokie sprzeczności, napięcia swego czasu i związanej z nim ludzkiej kondycji (w tej kwestii Vattimo jest bliski estetyce Adorna). Nie chodzi tu zresztą wyłącznie o demonstrację i artystyczne przepracowanie utraty bezpiecznych podstaw w nowoczesnym doświadczeniu świata, lecz także o puste po nich miejsce, o zanik samych potrzeb