

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 porzeczając 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-

czenie, 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. Wierzymy, 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 opisaną „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. Sądzimy, 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 kierunku, w jakich teorię „sztuki jako sztuki kontekstu-

alnej” należy zmodyfikować (rozbudować, dookreślić) - to w istocie wyřeczamy 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. historia 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 opisanego 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 wydobyciu 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 udzielił się 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 w 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 (czym 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 się 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 uwydatnia, 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 znaczyły. 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/falszywe, piękne/brzydkie, grzeszne/święte) w taki sposób, aby mogła zostać kontrolowana w sposób zupełny i całkowity, aby w sposób jednoznaczny wszelkie działanie 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 automatycznemu 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 rządzonym 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 przezrocyste. 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 monarchicznego, 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. Wiek 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 aktywną*¹⁸ 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 stanowiła zaczęła osobną gałąź wiedzy.

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

nie siebie. *Znak, tracąc stopniowo swą przeźroczystość, staje się przegrodą dzielącą rzeczywistość wyrażaną od rzeczywistości wyrażonej. Od czasów romantyzmu uwagę artysty 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. Sądzono, 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 gildią*²³ - 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 zrzućenie przez sztukę łańcuchów zniewolenia przez dogmaty i instytucje kościelną – 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 stanowczych jak poprzednie. Pismo Święte zastąpiły prawa rynku, a dogmaty – pieniądź. Nastąpiła kolejna zmiana systemu wartości wyznawanych przez społeczeństwo i człowieka. *Wartości, jakie niosła 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 uzyskała 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 zasilat 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 prowadziłaby 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 subiektywnych 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; sądę; 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 ustalane 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 jakiejś 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 Čiurłona 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 spo-

łecznym. 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 spuentował 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 saussure'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.L.]. 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. Tworzę 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 performatywem - 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 my decydujemy, w jakim kierunku lektura ta będzie przebiegać, bo, jak zauważa Barthes⁷², na pewnym poziomie interpretacji przestajemy 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 następnych 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 zmieni. Mają funkcję, nie mają niezależnej wartości - ich wartością jest ich aktualna przydatność.*⁷³

Ale mimo tego „rozpyłwania” 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 zachodzącymi 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 obydwu zbiory przedmiotów. Skłonni jesteśmy raczej powiedzieć, że model logiczny jest bytem tylko postulowanym – i nie musimy roztrząsać, 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 środków*⁸⁰. 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 potwierdzeniu 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; jedyny sposób na sprowadzenie do jednorodnego dyskursu żywego doświadczenia różnokształtnych przedmiotów, a więc coś w rodzaju prawdy logicznej, rozumowej a nie faktycznej: jest metafizy-*

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 ontologicznego⁸⁴. 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 jakiegokolwiek 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 językowym⁸⁷.

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 splot 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 stanowią mając 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 teorię, 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 pozostalności, 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 zróżnicować 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 oceniań. 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 następować krytyczne weryfikowanie własnych założeń, czego u Świdzińskiego, niestety, brak. Nasze badania wskazują, że wynikać to może z nie do końca precyzyjnie opisanego 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 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?

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 zwykle 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 człowieka – 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. Guczalska, 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

