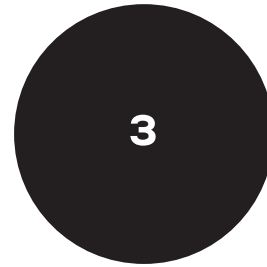




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Miłość do emancypacji. O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty z Piotrem Piotrowskim rozmawiają
Luiza Nader, Katarzyna Bojarska i Adam Mazur

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/87/115/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Miłość do emancypacji.

O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty z Piotrem Piotrowskim rozmawiają Luiza Nader, Katarzyna Bojarska i Adam Mazur

Luiza Nader: Choć Piotra Piotrowskiego nikomu nie trzeba przedstawiać, pozwolę sobie na kilka słów przypomnienia. Piotr Piotrowski jest profesorem w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; był wieloletnim dyrektorem tej instytucji. Był również dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie – zaledwie przez dwa lata, ale bardzo mocno wpisał się w historię tej instytucji. Wykładał również m.in. w Bard College w Nowym Yorku, na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie, a ostatnio na Humboldt Universität w Berlinie i na Uniwersytecie Warszawskim. Jest również autorem szeregu publikacji bardzo ważnych dla myślenia o sztuce: w zasadzie każda jego książka to wydarzenie, które burzy mity i różnego rodzaju aprioryczne założenia historii sztuki w Polsce. Myślę tu przede wszystkim o *Dekadzie* (1990), *Znaczeniach modernizmu* (1999), *Awangardzie w cieniu Jałty* (2005), *Sztuce według polityki* (2007), *Agorafilii* (2010) i *Muzeum krytycznym* (2011). Chcemy rozmawiać o wszystkich tych książkach w kontekście trzech zasadniczych zagadnień: wypracowywania warsztatu badawczego, tworzenia i aplikacji teorii, oraz praktyki (badawczej) i polityki.

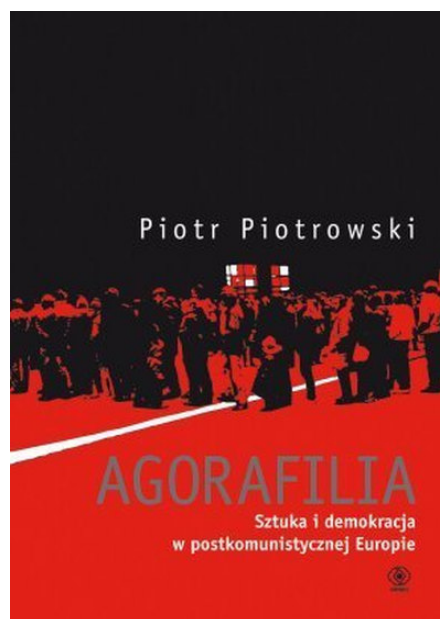
Niedawno w rozmowie z Tobą prof. Jacek Leociak mówił o etycznej bazie procesu historycznego, na którą składa się to, w jaki sposób korzystamy z archiwum, na które źródła i jak się powołujemy, w jaki sposób myślimy o archiwach, jak sprawiamy, że źródła stają się badawczo efektywne. Chciałabym odnieść się do dwóch kontrastowych przykładów, czyli do *Dekady* i *Awangardy w cieniu Jałty*. W pierwszej z nich formułujesz bardzo ostrą ocenę sztuki neoawangardowej, zaś w drugiej tworzysz komparatystykę sztuki współczesnej w krajach Europy Środkowej. Interesuje mnie, w jaki sposób konstruowałeś problemy badawcze w tych przedsięwzięciach – z jednej strony fenomen sztuki lat 70., a z drugiej sztuka Europy Środkowej jako całkowicie odrębne wyzwanie badawcze? Jak zbierałeś materiał do

tych dwóch bardzo przecież różnych projektów? Jak go selekcjonowałeś, z jakich źródeł korzystałeś?

Piotr Piotrowski: *Dekada* nie wydaje mi się żadnym szczególnym projektem badawczym. To książka, która nie tyle wynikała z badań, co raczej z osobistego doświadczenia. Zaczęłem studiować na początku lat 70., skończyłem studia w połowie lat 80. i od samego początku związany byłem z Jarosławem Kozłowskim i z Galerią Akumulatory 2. To umożliwiło mi wgląd w aktualną sztukę. A zatem materiałem badawczym było własne doświadczenie. Tak więc książkę tę traktowałbym dziś chyba najbardziej jako pamflet. Nie chcę się rzecz jasna wycofać z przedstawionych tam opinii. Z dzisiejszej perspektywy wydają się jednak dość przerysowane, część z nich znacznie zweryfikowałem. Ale była to prawdziwie szczerą wypowiedź, wynikająca z pewnego rozdrażnienia tamtym czasem, rozmyciem dyskusji, przyzwoleniem na niemal wszystko w sztuce. To mnie drażniło. *Awangarda* zaś to duży wieloletni projekt, który wyrósł z potrzeby opisanie kontekstu dla powojennej sztuki w tej części świata i umieszczenia w nim polskiego doświadczenia.

LN: *Dekada* zakorzeniona jest silnie w spotkaniach i rozmowach z artystami. Dziś wydaje się, że należałoby takie doświadczenia archiwizować, ale w latach 80. nie było jeszcze takiego zwyczaju.

PP: Ja nie tyle z nimi rozmawiałem, ile po prostu byłem. Nie robiłem specjalnych wywiadów tak, jak się je dziś robi. Chodziłem, jeździłem, przyglądałem się. Pierwszy raz byłem na Węgrzech w 1972 roku i zaskoczyło mnie, że nie było tam – inaczej niż u nas – galerii, wszystko było zamknięte w mieszkaniach. Chodziliśmy po tych mieszkaniach, spotykaliśmy ludzi. Poznałem wszystkich, których należało wówczas poznać. Jeździłem też do innych krajów Bloku i wciąż mnie zaskakiwało, że cały ten tzw. Wschód tak ochoczo wrzuca się do jednego worka. Szybko stało się dla mnie jasne, że to zupełnie zakłamany obraz. Zaczęłem go odkłamywać. Ważniejsza była zawsze dla mnie pewna rama ideowa niż sama praca w archiwum. Jestem uczulony na kurz i w archiwach nie czuję się najlepiej. Nie chcę przez to powiedzieć, że archiwa są mi zupełnie obce. Ale kiedy pracowałem nad *Awangardą* odkryłem,



że tych archiwów wcale nie ma zbyt wiele. Kiedy po raz pierwszy pojechałem do Rumunii, byłem po prostu przerażony. Kiedy obecny dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej Mihai Oroveanu wpuścił mnie do swojego archiwum (a mieściło się ono w dwóch pokojach) i powiedział: „Wiesz, masz tutaj archiwum”. To były teczki z wycinkami dotyczącymi artystów, wydarzeń. Co ja miałem z tym zrobić? Nic nie zostało opracowane, więc to archiwum było dla mnie kompletnie nieużyteczne. Zupełnie inaczej sprawy się miały z Centrum Sorosa, które zaczęło się wówczas tworzyć. Oni mieli pewne doświadczenia z opanowywaniem tej przeszłości. Opracowywali poszczególnych artystów i robili to w dwóch językach, bo taki był wymóg tej instytucji. Często nie zdajemy sobie sprawy, w jakiej dobrej sytuacji byliśmy w gruncie rzeczy tu w Polsce: istnieją archiwa Polskiej Akademii Nauk, archiwa muzealne, artyści mają swoje opracowania... Jeszcze inaczej było w Jugosławii, gdzie nie tylko istniały archiwa, ale wydawano także opracowania książkowe, m.in. dziesięciotomową historię sztuki Jugosławii od końca XIX wieku. Ješa Denegri, jeden z najciekawszych historyków sztuki tego obszaru, był w to zaangażowany.

LN: W jaki sposób selekcjonowałeś ten materiał, żeby złożyć się na tak porządną, spójną i autorską porcję wiedzy, jaką serwujesz w *Awangardzie*? Mam wrażenie, że udało Ci się dobrać i zestawić ten materiał w sposób niezwykle adekwatny do sytuacji pola kulturowego.

PP: Złożyło się na to parę rzeczy. Po pierwsze znaczną część twórców, o których piszę, znałem. Jednocześnie przychodziłem w jakimś sensie z zewnątrz, więc nie dotyczyły mnie rozmaite konflikty środowiskowe czy społeczne. Środowisko węgierskie na przykład było wówczas szalenie skonfliktowane. Liczne konflikty personalne dość poważnie rzutowały na pisanie krytyki i historii sztuki. Książki, które się tam ukazują, zwłaszcza dotyczące sztuki najnowszej, często uwikłane są w te procesy. Selekcjonowałem, opierając się na swoim doświadczeniu, rozmowach z ludźmi. Ale to długo trwało. Za to, co wybrałem i omówiłem, za swoje diagnozy, ponoszę pełną odpowiedzialność. Mam nadzieję, że ta towarzyska „bezstronność” mi w tym pomogła.

LN: Gdyby dziś ktoś ze studentów chciałby, idąc Twoim tropem, zająć się komparatystyczną analizą sztuki Europy Centralnej powiedzmy po 1968 roku, to co byś zalecał? Gdzie stawiać pierwsze kroki?

PP: Trzeba się spieszyć, bo wciąż żyją ludzie, którzy pamiętają.

LN: Czyli przede wszystkim rozmowy?

PP: Od tego bym zaczął. Jest też kilka dobrych archiwów, które nie istniały, kiedy ja nad tym pracowałem.

Adam Mazur: A mógłbyś powiedzieć jeszcze kilka słów o ludziach właśnie?

Interesują mnie Twoi nauczyciele, mentorzy. Wspominałeś kiedyś o Zdzisławie Kępińskim, intryguje mnie Twoja relacja z Andrzejem Turowskim, współpraca z Jarosławem Kozłowskim.

PP: W zasadzie miałem dwóch nauczycieli: Kozłowskiego i Turowskiego. Kępiński nie odegrał w moim życiu wielkiej roli. Chodziłem na jego zajęcia już po studiach. To była niesamowita osobowość, jego zajęcia to były istne spektakle. Inaczej było z Turowskim. Kiedy zaczynałem studia, on nie miał jeszcze doktoratu, w związku z tym nie załapałem się na jego słynne zajęcia ze wstępu do historii sztuki. My uczyliśmy się o sklepieniach itp., a jego studenci czytali Julię Kristevę, Rolanda Barthes'a, Louisa Althussera, to co Amerykanie nazywają French Theory. Turowski, ze swoimi lewicującymi zainteresowaniami, otworzył możliwość uprawiania subwersywnej historii sztuki. To był bardzo poważny wkład do mojego sposobu myślenia. Szybko się z nim zaprzyjaźniłem. Dużo razem robiliśmy. Natomiast Kozłowski to zupełnie inna historia. On w owym czasie pomijał politykę, bronił autonomii, co bardzo mnie zainteresowało. Ważnym punktem odniesienia było dla mnie również to, co działo się w Instytucie Badań Literackich. Duże wrażenie zrobił na mnie Janusz Sławiński, który pisał o synkretycznej metodologii, o czerpaniu z różnych źródeł i tworzeniu metody, która pozwoli najlepiej wyjaśnić przedmiot naszego zainteresowania. Drugą postacią w tym środowisku, której pisaniem się interesowałem, był Michał Głowiński.

AM: Mówiąc o Kozłowskim, masz na myśli współpracę w Galerii Akumulatory 2?

PP: Tak. Kozłowski miał nas uczyć Technik Sztuk Plastycznych, ale historyczne sposoby rozrabiania farby i przygotowywania podkładu nieszczęśliwie nas porywały, więc zaczęliśmy rozmawiać o sztuce współczesnej, i on szybko to podchwycił. Chodziliśmy na wystawy i wówczas, na tych zajęciach, zrodziła się idea galerii. To był początek lat 70. To było bardzo ważne, formujące doświadczenie. Ja zaczynałem uczestniczyć w życiu artystycznym przez nich: Turowskiego

i Kozłowskiego. Za ich pośrednictwem poznawałem zachodnie teorie i lokalnych artystów; także artystów międzynarodowych. Dzięki Kozłowskiemu poznałem też artystów węgierskich, czeskich...

AM: Twoja współpraca z Kozłowskim i Turowskim pozwala spojrzeć na historię sztuki polskiej po 1968 roku jako na przestrzeń sporu czy dyskusji, toczony przez ludzi, którzy wychodzą z jednego bardzo ciekawego środowiska, a jednocześnie sytuują się nie tylko w ramach akademii czy uniwersytetu, ale także właśnie bardzo blisko życia artystycznego.

PP: Uważam, że problem akademii, czyli uniwersytetów i ich roli w kształtowaniu opinii publicznej, jest bardzo duży, a został jeszcze wzmocniony po 1968 roku. Wtedy uniwersytety zdecydowanie zmieniły swoją pozycję, co nie było bez znaczenia dla Turowskiego. Także nie widzę w gruncie rzeczy opozycji między uniwersytetem a instytucjami sztuki czy przestrzenią publiczną. Wszystkie one powinny dawać impet do tworzenia subwersywnej wiedzy czy praktyk krytycznych.

Katarzyna Bojarska: Z tego, co powiedziałeś dotychczas, wynika, że Twój „warsztat badawczy” cały zasadza się na interakcji – przede wszystkim z ludźmi i z tym, co dzieje się na Twoich oczach. Chwytasz to, zbierasz i przetwarzasz. A jednocześnie łączysz w sobie wiele funkcji: krytyka, kuratora, historyka. Interesuje mnie, ile w krytyku sztuki, Piotrze Piotrowskim, jest historyka i odwrotnie, ile w historyku – krytyka? I czy to założenie krytyczności jest w ogóle w twoim projekcie historii sztuki czymś absolutnie podstawowym, czy to coś osobnego? Czy to się zmieniało i czy spotkania z artystami, teoretykami, innymi przestrzeniami geopolitycznymi miały na to wpływ?



PP: To jest bardzo dobre pytanie. Nie wiem, czy jestem w stanie na nie jednoznacznie odpowiedzieć. Powiedziałbym spontanicznie, że nie ma Piotra Piotrowskiego historyka bez krytyka – i na odwrót. W historii interesuje mnie praktyczna analiza tego, co widzę, a krytyka interesuje mnie nie jako krytykanctwo, ale bardziej jako myśl czy teoria krytyczna. Kiedy pisałem teksty krytyczne, interesowały mnie przede wszystkim historyczne odniesienia, robione na bieżąco.

Odwołując się do Barthes'a, mógłbym powiedzieć, że krytyk to jest ten, kto tworzy sensy, a historyk to ten, kto je rekonstruuje. Wiemy jednak doskonale, że to odkrywanie czy rekonstruowanie sensów jest w dużym stopniu uwikłane w to, kim jesteśmy. Nie twierdzę, że nie wyjaśniamy rzeczywistości, że wyłącznie tworzymy ją na poziomie retorycznym. Nawet narratywizm tego nie twierdził. Uważam, że historyk sztuki, zwłaszcza jeżeli pisze o takich rzeczach, których sam na bieżąco doświadcza, siłą rzeczy formułuje wypowiedzi, które mają duży ładunek krytyczny. Nadaje znaczenia, kontekstualizuje, ideologizuje, etc. Moment wyjaśniania jest kluczowy, ale nie jest niewinny. Kiedy piszę jako historyk sztuki, czuję się krytykiem, a gdy piszę pracę, którą bym nazwał krytyczną – pamiętam, by być historykiem. Te rzeczy się zazębiają i nie należy ich na siłę rozrywać. Taka dialektyczna przygoda intelektualna.

KB: Dołóżmy do tej przygody jeszcze wymiar polityczny. Wydajesz się dość unikalną postacią w polskiej humanistyce z tego względu, że otwarcie wyrażasz swoje przekonania polityczne, jesteś zaangażowany. Przekonania te są również na wierzchu w Twoich książkach, w sposobie kontekstualizacji właśnie, w Twoich wyborach teoretycznych i artystycznych. Jak postrzegasz z perspektywy czasu zmiany w praktykach wyrażania polityczności i zaangażowania w przestrzeni dyskursu publicznego? Jak to wpływa na rozwój Twojej myśli?

PP: Ważną sprawą jest dostępność pewnych treści, publikacji, informacji. Sam dostęp do wiedzy jest obecnie całkowicie inny, również w sensie technicznym; pracujemy w zupełnie innych warunkach. Również w sensie politycznym – dziś nikt właściwie nie cenzuruje książek, główną rolę gra wydawca i tyle. To duża różnica. Ale w sensie uprawiania myśli, wcale bym takiej dużej różnicy nie widział: podstawą jest spór. W środowisku, w którym się wychowałem, nie było sporu. To środowisko było dosyć skonsolidowane: wszyscy byli przeciwko komunistom, wszyscy rozumieli teorię krytyczną (Althusser, Balibar, Foucault), i dopiero w pewnym momencie zaczęło ono pękać. Pamiętam taką sytuację: siedzieliśmy w małym pokoju w poznańskim Instytucie Historii Sztuki: Wojciech Suchocki, Andrzej Turowski, ja i Mariusz Bryl. Suchocki miał na półce wszystkie dzieła Waltera Benjamina. Pewnego dnia przyszedł, zdjął je z półki, zdmuchnął kurz i powiedział: „Zmiana orientacji filozoficznej”. Odniósł Benjamina do biblioteki germanistów i przyniósł stamtąd Heideggera. To były lata 80. i zaczęły się poważne spory. Teraz to środowisko jest bardzo podzielone, ale w jakimś sensie sporu nadal nie ma. Wszyscy są okopani na

swoich pozycjach. Jeszcze kilka lat temu dyskutowaliśmy zapalczywie. Osobiście, obce są mi wszelkie ruchy, które są przeciwko emancypacji, które odbierają prawo głosu – niezależnie od tego, czy to są nacjonaliści, czy komuniści.

LN: W ten sposób doszliśmy do problemu władzy. Profesor Ewa Domańska w swoim tekście *Humanistyka afirmatywna*, podążając za Spinozą i Foucaultem, zwraca uwagę na dwa pojęcia władzy: *potentia* (władza jako m.in. moc) i *potestas* (władza opresywna)¹. Korzystając z tych refleksji, zastanawiam się, jaki jest Twój stosunek do władzy, wydaje mi się bowiem, że w Twoich książkach obok negatywnej wizji dominującej władzy, która łamie artystów i zmusza ich do kompromisów, pojawia się jednak również taka pozytywna wizja władzy, związana z kategorią współpracy i współzależności. Zgodziłbyś się z takim odczytaniem?

PP: Mój stosunek do władzy jest dość krytyczny. Nie przypominam sobie, żebym o tej pozytywności pisał. W *Agorafilii* stawiam problem władzy w krytycznym świetle, pisząc o postawach artystów czy intelektualistów, która mi jest bliska. Chodzi w niej o wzięcie odpowiedzialności za sferę publiczną i krytyczne wypowiedzanie się na temat mechanizmów opresji. Ta książka kończy się rozdziałem o cenzurze, tej jawnej i ukrytej, uświadomionej i podświadomej. Nie widzę ani w sobie, ani w swoich książkach żadnego pozytywnego ujęcia władzy. To jest w istocie rzeczy anarchiczna postawa – od greckiego *anarchos*, nie-rządzony...

LN: A gdyby spojrzeć na władzę jako potencję? Chodzi mi przede wszystkim o próby przewartościowania pewnych postaw. Weźmy na przykład duet KwieKulik.

PP: Teraz rozumiem. Z działaniami KwieKulik było tak: bardzo nie podobało mi się to, co robili w drugiej połowie lat 70. Ja i całe moje środowisko uznaliśmy to za przejaw postawy koniunkturalnej. Zdaję sobie sprawę, że na mojej ocenie ich prac w dużej mierze zaważyły ich wcześniejsze akcje solidaryzujące się z Edwardem Gierkiem, pochody pierwszomajowe i inne działania z początku lat 70, co w istocie rzeczy było poparciem reżimu i co wzbudzało daleko idącą nieufność w późniejszych latach, o których teraz mowa. Z perspektywy czasu widzę, że to był błąd, gdyż KwieKulik zmienili się. Nie potrafiłem pewnych rzeczy dostrzec i się do tego przyznaję. Akcje KwieKulik miały przede wszystkim charakter metaforyczny. Nie tyle krytyczny, ile metaforyczny właśnie. Element buntu dostrzegłem w nich dopiero, studiując późniejszą twórczość Zofii Kulik. Retrospektywnie zobaczyłem to, czego nie byłem w stanie dostrzec, patrząc z bliska. Wciąż nie widzę jednak tego, o czym mówisz,

tego doświadczenia władzy jako potencji.

KB: A może w tej pozytywności władzy chodzi raczej o jej przejmowanie, o sięganie po narzędzia władzy, które umożliwią artystom, krytykom, badaczom wejście z impetem w przestrzeń dyskursu publicznego właśnie. Czymże innym jest współcześnie prowadzenie instytucji takiej jak muzeum czy kierowanie biennale!

PP: W jakimś sensie to rzeczywiście władza. Jeśli rozciągniemy pojęcie władzy, to faktycznie powiedziałbym, że stworzenie krytycznej instytucji czy imprezy możliwe jest dopiero, kiedy sięgnie się po takie narzędzia, kiedy się je przejmie. Kiedy zajmie się pozycję. Ale odczuwam jakiś opór przed nazwaniem tego władzą.

LN: Wydaje mi się, że zdominowanie dyskursu powojennej historii sztuki w Polsce przez tę negatywną wizję władzy doprowadziło nie tylko do odebrania artystom wszelkiej sprawczości (czy, z drugiej strony, do uznania ich za konformistów), ale do przedstawiania tej rzeczywistości jako traumatyzującej, czyniącej z twórców ofiary systemu. Tymczasem mam wrażenie, że socjalizm w Polsce dawał wielu artystom nadzieję – nie tylko ich kusił, ale również po prostu umożliwiał samorealizację. To właśnie wiązałabym z pozytywną wizją władzy, jako rozpoznanie momentu wzajemnego uwikłania i możliwości zaangażowania i zmiany. Zgadzam się z Kasią, że bez tego sięgania po władzę czy jej przejmowania, nie ma szansy na zmianę, a może nawet na krytyczność.

PP: Ta krytyczność wydaje mi się kluczowa. We wstępie do ubiegłorocznego zimowego zeszytu pisma „October”, amerykański historyk i krytyk Hal Foster pisał, że w czasach, w których żyjemy, nie powinno być miejsca na „postkrytyczność” czy zmęczenie krytycznością. Całkowicie się z nim zgadzam. Tylko krytyczne myślenie i działanie może nas uchronić przed zalewem konserwatyzmu. Nie wierzę w zwroty – od lat toczę spory z prof. Ewą Domańską na temat zwrotów w humanistyce i tzw. „luki paradygmatycznej” – ale pewne tendencje są nieraz bardziej widoczne niż inne. Dana grupa osób – powiedzmy badaczy, krytyków czy polityków – wchodzi z jakimś projektem, zagospodarowuje pewne pole i zdobywa na jakiś czas uwagę. Wtedy mówi się o dominującym paradygmacie. Nie znaczy to jednak, że jest to jedyny paradygmat; to zaledwie jeden z wielu równocześnie funkcjonujących. W pewnym momencie świat akademicki, a w zasadzie „większość akademicka”, odwraca się od jednego paradygmatu i sięga po inny. To ma być ten rzekomy zwrot. To żaden zwrot, tylko zmiana zainteresowań „akademickiej większości” – przynajmniej tej jej części,

która ma opiniotwórczy charakter. Możecie to nazwać modą, bo to do pewnego stopnia o modę zahacza. Nie ma też czegoś w rodzaju „luk paradygmatycznych”: po prostu są momenty, kiedy „akademicka większość” nie wie, który z funkcjonujących paradygmatów wybrać jako ten, który będzie służył sławie i karierom. Ponadto, zasadniczo uważam, że w humanistyce nie ma badań i tekstów niepolitycznych. Mogą być one polityczne w mniej lub bardziej uświadomiony czy otwarty sposób, ale nie zmienia to faktu, że są. Czym jest humanistyka? Ma ona w gruncie rzeczy dwa wymiary: jeden to poznawanie rzeczywistości – w naszym przypadku, czyli historyków (sztuki, literatury), staramy się wyjaśnić pewne procesy historyczne; drugi to debata publiczna. Na tym polega bycie humanistą. Problem polega na tym, żeby swoją robotę wykonywać uczciwie, występując z jasnych pozycji politycznych. Teraz np. w historii sztuki polityczność różnych stanowisk stała się sprawą oczywistą. Widać jak na dłoni, że spór badaczy, humanistów to spór polityczny. I zaangażowane są w to emocje, silne emocje polityczne. Moje książki karmią się tego rodzaju emocjonalnością. Muszę tu jednak podkreślić, że te szczegółowe dyskusje czy spory, toczone w poszczególnych dziedzinach, powinny być jednak ugruntowane w konkretnej wiedzy, zasadać się na pewnej erudycji, czytaniu. Rzetelna baza materiałowa powinna być podstawą wszelkiej nauki, o czym niestety czasami się zapomina i foruje rozmaite koncepcje bez wiedzy podstawowej.

AM: Szczególnie, żeby dyskutować z Tobą... Stworzyłeś w końcu potężną narrację historyczno-artystyczną, zaproponowałeś ujęcie, więc krytyczne zmierzenie się z tym projektem, twoją wizją, wymagać będzie nie lada badań. Czy wiesz, jak wygląda recepcja Twoich książek poza Polską?

PP: *Awangarda* i *Agorafilia* ukazały się po angielsku i chyba są po prostu czytane. Zwłaszcza ta pierwsza, to trochę takie *opus magnum*; istnieje jej chorwackie wydanie, a włoskie i francuskie są w przygotowaniu. Oczywiście jest też szereg recenzji: niedawno na przykład „Times Literary Supplement” opublikował recenzję *Agorafilii*.

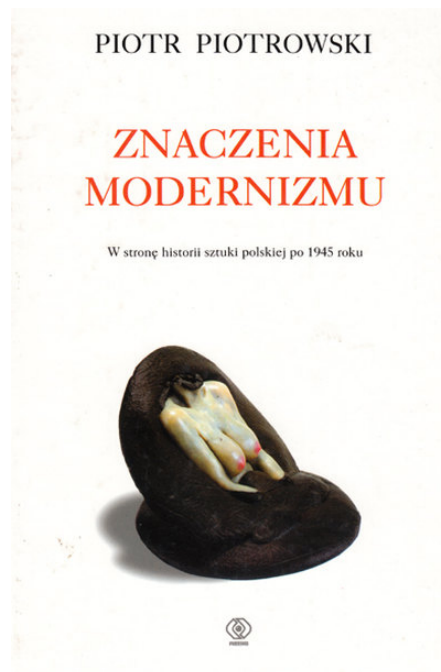
AM: Sądzisz, że są czytane krytycznie?

PP: To jest bardzo dobre pytanie. Mam taką nadzieję, ale nie potrafię wskazać konkretnego przypadku takiej krytycznej, czyli polemicznej recepcji. Nie mam wglądu w to, jak na przykład piszą o niej Węgrzy, a to byłoby ciekawe. Znam tylko dwie recenzje *Awangardy* napisane przez Węgrów – jedną po niemiecku, drugą po

angielsku – ale to raczej sprawozdawcze teksty, dość obszerne, ale nie polemiczne. Udzieliłem też swego czasu dużego wywiadu na Węgrzech, nie znam jednak dyskusji, która być może po nim się toczyła.

(głos z sali) Dorota Jarecka: Chciałabym wrócić do tego teoretycznego przełomu związanego z tzw. French Theory, o którym mówiłeś w kontekście znajomości z Andrzejem Turowskim. Czy to znaczy, że to właśnie jej reprezentanci stworzyli Twój świat teorii, którego do tej pory się trzymasz? Nie wspomnieliście o ważnej książce Piotra Piotrowskiego zatytułowanej *W cieniu Duchampa*, która wiąże się z jego pobytem w Stanach Zjednoczonych i recepcją tego, co wówczas działo się tam w świecie sztuki i teorii. Co z tamtego okresu wciąż wydaje Ci się ważne?

PP: Po pierwsze wydaje mi się, że amerykańska krytyczna historia sztuki jest w dużym stopniu refleksem French Theory. Kiedy czyta się teksty i książki autorów związanych z pismem „October”, widać to jak na dłoni. W tamtym czasie, pod koniec lat 80. i na początku 90., był to dla mnie ważny punkt odniesienia. W ten świat wprowadził mnie Keith Moxey i jestem mu za to bardzo wdzięczny. Z uwagi na polityczne zainteresowania najbliższej mi chyba do Hala Fostera czy Benjamina H.D. Buchloha. Ale interesował mnie też bardzo T.J. Clark, charyzmatyczna postać starej lewicy. Przyznam, że nie spotkałem w życiu żadnego prawicowego historyka sztuki, który miałby taką charyzmę, coś tak bezpośredniego i zaangażowanego. Jeśli chodzi o to, co zostało mi z tego do dziś, powiedziałbym chyba, że *Farewell to an Idea* T.J. Clarka nie przestaje mnie fascynować, podobnie jak zaangażowane teksty Hala Fostera, np. wspomniana polemika z postawą postkrytyczną. Coraz bardziej jednak imponują mi tacy badacze jak Thomas DaCosta Kaufmann, który łączy niebywałą wiedzę teoretyczną, znakomicie opanowany warsztat i solidne przygotowanie historyczne. To jest taki model historyka sztuki, który nie buja w obłokach, który nie tworzy abstrakcyjnych teorii, ale zakorzenia swoją refleksję głęboko w tym, co akurat bada. To autor wielu publikacji, dotyczących Europy Środkowej, a jednocześnie bardzo ciekawych studiów o Ameryce Południowej. Cechuje go niezwykła wprost solidność materiałowa, która obejmuje wiele obszarów kulturowych, historycznych i teoretycznych. Interesuje go



globalny ruch idei i – co bardzo ważne – przedmiotów; wskazuje też na możliwość uprawiania globalnej historii sztuki. A skoro już o mistrzach mowa, muszę wspomnieć jeszcze Hansa Beltinga – aktualnie bardzo często się na niego powołuję. Jego projekt globalnego muzeum i globalnej sztuki, te trzy wydane dotąd tomy oraz wystawa *The Global Contemporary*, tudzież końcowa książka pod tym samym tytułem, to niebywała robota. To człowiek, który po prostu całą historię sztuki „przemieilił” – od czasów prehistorycznych do współczesności – i potrafi swobodnie teoretyzować.

LN: Twoje książki zdają się mieć podobny charakter. Po pierwsze bardzo mocno zarysowują program badawczy i świetnie go definiują, a poza tym operują bardzo efektywnymi kategoriami, które wydają się dosyć elastyczne i można z powodzeniem przeszczepiać je do innych ujęć czy badań. Wydaje mi się, że mamy u Ciebie do czynienia z dwoma typami teorii: teoriami aplikowanymi i przekształcanymi (French Theory obecna w *Znaczeniach modernizmu*) i teoriami tworzonymi oddolnie (jak w *Agorafili*), gdzie wychodzisz od doświadczenia oka, od konkretnego materiału empirycznego i zmierzasz ku pewnym uogólnieniom, formułom bardziej abstrakcyjnym.

PP: Bliskie jest mi mocne formułowanie tez. Lepiej mocno coś postawić, a potem to zweryfikować, niż przegapić ten moment reakcji. Kiedy opublikowałem *Dekadę*, burza wisiała w powietrzu. Postawiłem mocną tezę i mam poczucie, że zacząłem w ten sposób dyskusję. Książka Luizy Nader (*Konceptualizm w PRL*) jest tego dobrym dowodem. Co do doświadczenia oka, to sprawa jest bardziej złożona. Mam do oka niejaki dystans. Oko jest oczywiście częścią naszego ciała, ale zawsze jest już obciążone naszą historią i naszą metodologią. Bardzo mnie interesują badania, które dowodzą, że ten skopofiliczny stosunek do dzieła sztuki, jest po prostu obciążony zachodnią historią sztuki. David Summers dowodzi, że nie oko, ale cielesne doświadczenie przestrzeni pozwala odejść od zachodniocentrycznej narracji o dziejach sztuki.

DJ: A jaką rolę z Twojej dzisiejszej perspektywy odgrywają w tych dziejach studia nad kulturą wizualną? Czy nie brakuje Ci w nich tego historycznego zakorzenienia?

PP: Każda metoda ma swoje ograniczenia, dobrze je znać. I jeżeli zdamy sobie sprawę, że nie ma jakiejś takiej ogólnej metody badania zjawisk wizualnych czy sztuki, tylko że każda metoda pozwala nam dostrzec i opisać coś innego, to nie

mamy się czego obawiać. Nie chodzi przecież o żadną rywalizację dyscyplin. W.J.T. Mitchell daje dowód tego, że można w sposób błyskotliwy badać kulturę obrazów i praktyki patrzenia, nie rosząc sobie pretensji wyjaśnienia wszystkiego i na zawsze. To metoda – jak każda – obciążona jest pewną tradycją metodologiczną, historią swojego uwikłania.

⟨**LN:** W swojej książce *Dwa przełomy* Anna Markowska zastanawia się nad tym, dlaczego Kantor, kiedy pojechał do Paryża, nie zobaczył tam grupy COBRA czy Dubuffeta. Wydaje mi się, że nawet jako historycy sztuki czy krytycy artystyczni funkcjonujemy w jakimś nierozpoznaniu. Zawsze jesteśmy spóźnieni, czy czegoś nie dostrzegamy, bo całymi sobą angażujemy się w coś innego, coś obok. Pracujemy na jakimś konkretnym materiale, który nas prowadzi. W latach 80. (mam tu na myśli *Dekadę*, a także tekst *Filozofia gestu*) sztuka z poprzedniego dziesięciolecia zaprowadziła Ciebie w kierunku dowartościowania pojęcia autonomii. W późniejszych publikacjach, takich jak *Znaczenia modernizmu* (ale również i dziś), kwestia autonomii sztuki też jest dla Ciebie problematyczna.

PP: Nie chcę bronić autonomii sztuki, ale na pewno chcę bronić ludzi, którzy byli jej oddani. Chcę ich przede wszystkim uhistorycznić. Autonomia dla artystów związanych z Galerią Akumulatory 2 była sprawą buntu. Natomiast pytanie, które przywołujesz z książki Markowskiej, dotyka dość zasadniczej sprawy, a mianowicie struktury naszych ograniczeń. To, co się traci w danej chwili nierozpoznania, ginie bezpowrotnie. Nie ma drugiej szansy. Nawet jeśli wróci się do tego kiedyś, zobaczy się to z opóźnieniem. Dziś na przykład widzę, że wiele straciłem nie poznawszy na czas Repassage'u. To zresztą dobrze widać w *Dekadzie*. Pamiętam, że dopiero po opublikowaniu książki rozmawiałem z Grzegorzem Kowalskim i zdałem sobie sprawę, że coś ważnego pominąłem. Teraz widzę, że podobnie jak Węgrzy uwikłani byliśmy w swoje lokalne animozje i sympatie. Natomiast Kantor to jest trochę inna historia, tutaj rozumiem Ankę Markowską doskonale...

KB: Czy nie jest tak, że stawiasz to pytanie w *Znaczeniach modernizmu*?

PP: Tak. To było dla mnie coś niesamowitego i niezrozumiałego. Kantor jedzie do Paryża niejednokrotnie i nie dostrzega tam nie tylko Dubuffeta, ale również nowych realistów, co przecież powinno mu być tak bliskie. On tego nie chce widzieć. Co to oznaczało dla mnie? Nie jest tak, że próbuję się postawić w pozycji oskarżyciela – chcę to wyjaśnić, zrozumieć. Kantor szukał wielkiej sztuki. Przyjechał z kraju

komunistycznego i szukał tego, co u niego było zakazane. Nie miał więc szansy (trochę później) zobaczyć Sytuacjonistów, bo ci mówili Marksem, a on miał Marksa po uszy. Kantor był człowiekiem, który nie przyjmował, wbrew temu co mówił, krytyki kultury, kontestacji. Walczył o wielką sprawę. A sprawą tą była Kultura. Dziś wydaje mi się on takim rewolucjonistą do połowy.

LN: Chciałabym nawiązać do emocji, o których mówiłaś wcześniej. Choć zdajesz się dystansować od afektywnych wymiarów swojego projektu krytycznego, powiedziałabym, że emocje wpisane są w przynajmniej jedną kategorię badawczą, którą się posługujesz, a mianowicie w „agorafilię”. To przecież nic innego jak miłość do przestrzeni publicznej. Dla mnie to ważny moment, niesamowicie istotna pozytywna kategoria w Twoim dorobku. Ta miłość właśnie pozwala przepisać historię autonomii sztuki lat 60. i 70...

PP: To miłość do emancypacji!

Program „Warsztat badawczy humanisty” realizowany jest w ramach programu MISTRZ Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, pod kierunkiem prof. Ewy Domańskiej.

Przypisy

1 Tekst Ewy Domańskiej *Humanistyka afirmatywna* ukaże się w *Płeć i władza. Historyczne konteksty, współczesne krytyki, nowe perspektywy*, red. F. Kubiacyk, M. Owsiana, Poznań – Gniezno 2013 (w druku).