

Antropologiczne wystawy dzieł sztuki? Z prof. Jackiem Waltosiem i prof. Januszem Barańskim rozmawia Barbara Major

Pretekstem do rozmowy z prof. Januszem Barańskim i prof. Jackiem Waltosiem, była wystawa 11. Triennale Sztuki Sacrum *Ja i Ty/Ja-Ono*¹. We wstępie do katalogu ekspozycji napisałam:

Celem każdej edycji Triennale jest konstruowanie wystawy, której fundamentem są pytania dotyczące spraw istotnych. W obecnej sytuacji naszego tu i teraz najważniejszy wydał się nam namysł i rozmowa o wspólnocie w świecie i ze światem oraz o jej rozpadzie i wynikającą z takiego stanu bezdomnością. W naszych rozważaniach nie do przecenienia okazała się filozofia dialogu Martina Bubera, a zwłaszcza kluczowe dla niej kwestie prymarnej relacji Ja i Ty oraz zależności Ja – Ono.

Dla samej konstrukcji wystawy konstytutywna była dialektyka „Ja i Ty”/„Ja – Ono” zachodząca w trzech sferach: środowisku przyrodniczym, ludzkim oraz „istności duchowych”. Równie istotne wydało się wskazanie Bubera na objawiające się miejsce „pomiędzy” Ja i Ty, przestrzeń spotkania, a następnie napięcie wywołane koniecznością opuszczenia tej przestrzeni poprzez zapośredniczenia, które w konsekwencji prowadzą do świata Ono, obiektywizują. Owa zamiana relacji „Ja i Ty” w zależność „Ja-Ono” jest konsekwencją wszelkiego wytwarzania rzeczy, mogącego być, z jednej strony, wykreowanym dziełem sztuki, z drugiej zaś strony procesem, który w swojej najbardziej

¹ 11. Triennale Sztuki Sacrum *Ja i Ty/Ja-Ono* prezentowano w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie w terminie 16.10.-17.12.2023. Kuratorkami wystawy były Barbara Major i Joanna Matyja, w skład Rady Programowej wchodził: dr Anna Król, Katarzyna Wielechowska, dr hab. prof. IS PAN Zbigniew Benedyktowicz, dr hab. prof. Politechniki Częstochowskiej Jacek Sztuka, Anna Paleczek-Szumlas (dyr. MGS w Częstochowie) oraz kuratorki.

zdegenerowanej formie zakłada ustaloną formę obiektów podatnych na manipulację, również na wykluczenie i/lub niszczenie².

Ta i inne wystawy przygotowane przeze mnie powstały w galerii sztuki i dlatego składały się przede wszystkim z dzieł uznanych za wytwory sztuki. Antropolog w takim miejscu musi podjąć decyzję dotyczącą podejścia do dzieła sztuki, odpowiedzieć sobie na pytania, czy ma wkroczyć w „art world” czy też patrzeć na proces twórczy i jego efekty jak na „formy życia”, poszukiwać źródeł i przejawów pojetycznego charakteru rzeczywistości. Wokół tych kwestii: antropologii, sztuki, wystawiennictwa, rozwija się przedstawiona poniżej rozmowa.

B.M. Chcę, żebyśmy rozpoczęli naszą rozmowę od pytania o różnicę między wystawami przygotowanymi z perspektywy antropologicznej i z perspektywy historyka sztuki czy krytyka sztuki - mówimy o wystawach przede wszystkim dzieł sztuki. Jeśli taką różnicę Panowie dostrzegają, to na czym ona polega?

J.W. Ja znam twoje wystawy, w których uczestniczyłem i jest to jedyne moje wyobrażenie, bo w tej chwili nie mam w pamięci innego antropologa, etnologa, który robiłby wystawy sztuki. Nie mam porównania jak ktoś inny, mający podobne zainteresowania i ukierunkowanie jak ty, robi wystawy sztuki. Mnie się wydaje, że wielkie wystawy, na przykład Jeana Claira w Wenecji, lat temu sporo³, mają charakter bardziej antropologiczny niż historycznosztuczny. To był sygnał zjawiska – choć autor jest historykiem sztuki – dystansowania się od czysto artystycznych aspiracji własnego środowiska. Kluczem Claira było rozszerzenie wystawy o sprawy społeczne, psychologiczne, polityczne, wprowadzenie kontekstów. W tym kierunku twoje wystawy też podążają, ważne są te osie wokół których się rozwijają. Pamiętam twoje wystawy i twój sposób widzenia, który mnie osobiście odpowiada, bo jestem ukrytym, niezrealizowanym antropologiem i mnie interesuje ludzkie zachowanie, możliwości egzystencjalnej ekspresji. Od tej strony jak człowiek siebie w społeczeństwie określa, widzi i jak symbolizuje swoją obecność – mam takie „cassirerowskie” upodobania. W związku z tym tak sobie myślę, że to jest to, co mnie osobiście bardziej odpowiada niż tak zwane czysto artystyczne względy. Zresztą, ja nie wiem co by to była,

² Fragment tekstu pochodzi z katalogu wystawy: 11. Triennale Sztuki Sacrum *Ja i Ty/Ty-Ono*, red. Barbara Major, Joanna Matyja, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2023, s. 19-20.

³ 46. Biennale di Venezia. 1995; *Identity and Alterity*; 1999 *Cosmos*, Palazzo Grassi, Wenecja..

ta artystyczność sama dla siebie? Takie zamknięte środowiskowe sprawy, które nas jako Wprostowców również mało interesowały, sprzeciwiliśmy się temu w pewnym momencie⁴. To taki pokaz swoich możliwości kreacyjnych, autokreacyjnych, czyli ciągle podkreślanie ego, jako głównego celu i probierza wartości.

J.B. Ja podobnie, mogę się odnieść do twoich wystaw. Tu jest taki problem istotny dosyć, że zapewne istnieją jakieś próby z tego zakresu podejmowane przez antropologów, kuratorów, którzy organizują wystawy dzieł sztuki uznanej, „wysokiej”, elitarnej, takiej, którą zwykle zajmują się historycy sztuki, ale też nie potrafię podać przykładów. Mam wrażenie, że cały czas jest taka silna linia demarkacyjna między historykami sztuki a antropologami sztuki. Na przykład, jeśli pójdziemy na wystawę zrobioną przez antropologa – to bardziej dotyczy Zachodu niż naszych realiów, bo tam to bardziej wyraźnie występuje – znajdziemy sztukę pozaeuropejską, po prostu i już. Historia sztuki to jest dyscyplina, która zajmuje się zasadniczo tym, co europejskie, ewentualnie pokrewne w jakimś zakresie, ale ograniczonym. Natomiast antropologia sztuki – tym podziałem jednak kierowałbym się – to jest ta dziedzina, która skupia się na tym, co pozaeuropejskie. Myślę, że wciąż ten podział dominuje i jest nienaruszalny. Nigdy nie byłem w słynnym muzeum szwajcarskim, Muzeum Etnograficznym w Neuchatel, ale wiem, że wystawy tam organizowane były zwykle problemowe, tematyczne, często z jakimś udziałem dzieł uznanych, takich bardziej „galeryjnych”. W każdym razie na pewno takie próby się podejmuje. Wracając do przykładu twoich wystaw, ten antropologiczny punkt widzenia, na co Pan Jacek zwracał uwagę, on jest obecny w pierwotnym zamyśle, w koncepcie intelektualnym, w jakiejś przewodniej idei. Chociażby ta ostatnia wystawa. Ona wprawdzie jest podszyta ideą filozoficzną, specyficzną, ale rzecz jest szerszego autoramentu, ponieważ ta idea filozoficzna, dialogiczna, jest oczywiście wypadkową tego, co dzieje się w naszej potoczności czy w naszej religijności, w świadomości i etyce religijnej. W etyce religijnej, z której Buber wywiódł swoją filozofię. Więc w tym sensie pierwotny zamysł

⁴ Grupę WPROST (1966-1986) utworzyło pięciu artystów: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś. Na pierwszej wystawie w Pałacu Sztuki w Krakowie (1966) deklarowali: „Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy - ujawniania kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci”.

jest zakorzeniony tutaj w kręgu kulturowym judaistycznym, a szerzej judeochrześcijańskim. Wnikliwy obserwator i partycypant odwiedza-
jący wystawę, który jest na tyle dociekliwy, że może dostrzec te podłoża
uprzednie i pierwotne, dostrzeże to. Ale nie jest to wyeksponowane, nie
jest to tak bezpośrednio uchwytnie – trzeba się domyślać, trzeba to trochę
zglebić. I tutaj mam taką drobną uwagę, myślę, że nawiązującą do owej
antropologiczności. Chodzi mianowicie o dwóch autorów: Mirosława Ko-
prowskiego i Mirosława Sikorskiego. Bardzo charakterystyczne są ich uwagi
czy wyznania zamieszczone w katalogu wystawy. Koprowski nawiązuje
tam do swojego doświadczenia alpinistycznego, tego, jak on wspinając się
intensywnie uruchamia zmysły, zmysłowo absorbuje, przyswaja, pochłania
tę materię skalną, wchodzi w taką dialogiczną relację z rzeczywistością
natury, ale przedstawia to w kategoriach zmysłowości przede wszystkim.
Mówi o zapachu na przykład, ale z drugiej strony mówi o tym, że ta skała
jakoś go prowadzi, nawiązuje się jakaś symbioza, co mnie jest trudno sobie
wyobrazić. Ale mam trochę znajomych wśród alpinistów, nie wyłączając
mojego syna, i to jest przekonujące. Takie zmysłowe doświadczenie, ale
nie tylko – wręcz mistyczne. On wchodzi w bardzo intymną relację z tą
materią, relację przekładaną na ekspresję artystyczną. Coś podobnego
jest u Sikorskiego – już nie skała, a chmury, na które, można powiedzieć,
on się „wspina” za pomocą paralotni. Coś podobnego, taka właśnie zmy-
słowość. Dlaczego o tym mówię? Bo tu jest bardzo głęboko zakorzenione
pewne pokrewieństwo doświadczenia artystycznego i doświadczenia an-
tropologicznego. Chciałbym nawiązać do Paula Stollera, jednego z bardziej
wpływowych współczesnych antropologów, który jest takim odnowicielem
empirycznego podejścia badawczego, bardzo zmysłowego podejścia do
procesu badawczego. Podam jedną ilustrację z jego doświadczeń badaw-
czych. W jednej ze swoich książek pisze o tym, jak prowadził badania
wśród ludu Songhajów w Nigerii. Pisze o początkach swoich badań, gdy
znalazł się wśród nich z planem zrobienia doktoratu. Zainstalował się
w pobliskim miasteczku w hotelu i „dojeżdżał” w teren codziennie. Cały
czas to mu się nie układało, nie wychodziło mu nic z tego, spotykał się
z oporem społecznym, ale też rzeczywistości szerzej rozumianej, która
była inna. Amerykanin, który przyjechał do Nigerii: upał, robactwo, inne
dziwne nieznane rzeczy. W pewnym momencie postanowił zmienić opty-
kę badawczą, w rozumieniu badań terenowych. Po prostu wyprowadził
się z hotelu, udał się do jednej z tych wiosek i zamieszkał tam przy jakiejś

rodzinie. Stopniowo zaczął dostrzegać całość, pełnię tej rzeczywistości kulturowej, która jako antropologa interesowała go najbardziej, ale też tej naturalnej. Zaczął przywykać do niej, do tych uciążliwości różnych. Z drugiej strony, został zaakceptowany poprzez ten rozumiejący i empatyczny gest życia wśród badanych. I wtedy zaczęło się rodzić coś bardzo prawdziwego. On poniekąd stając się po trosze tubylcem (między innymi nauczył się języka) zaczął dostrzegać to, co ważne. Pozwoliło mu to na wyjście ze skóry zachodniego człowieka i uchwycenie tego, co istotowe tam, w takim zakresie, jak mógł to zrobić w głębi tej obcości kulturowej. I wtedy dostrzegł tę różnicę bardzo istotną między byciem outsiderem a byciem insiderem. Oczywiście znamy te historie, od Bronisława Malinowskiego począwszy, więc to nie jest rzecz zupełnie nowa. Natomiast Stoller wyeksponował sferę zmysłowości, wszystkich dostępnych zmysłów i tego, czego nie znał, na co oni byli uwrażliwieni, a on nie. My Europejczycy wymieniamy pięć zmysłów, a to wcale nie jest standard w skali globalnej. W zależności od kręgu kulturowego jedne są marginalizowane, inne eksponowane. Występują też formy synkretyczne z zachodniego punktu widzenia, na przykład połączenie słuchu z motoryką, co charakterystyczne właśnie dla wielu kultur afrykańskich. Stoller używa takiego określenia, że postawa badawcza antropologa, który prowadzi badania terenowe, to postawa najbliższa tej malarskiej. I tutaj wracam znowu do Koprowskiego i Sikorskiego, że to jest zanurzenie się w tej percypowanej rzeczywistości ich jako artystów i jego jako badacza, antropologa, który z istoty rzeczy ma być blisko ludzi, dążąc do tego, żeby nieomal się stać nimi. Tutaj ukazuje się bliskość sposobu percepcji rzeczywistości, a to twórczej, a to poznawczej, jak chodzi o przełożenie tego doświadczenia u tych panów z jednej strony na dzieło artystyczne, plastyczne, a z drugiej dzieło naukowe, narrację naukową w przypadku badacza. Bardzo mi się tutaj zgrały te dwa wątki: artystyczny i badawczy, tak rozumiane i tak praktykowane. Pojawia się refleksja, która od czasu do czasu wraca w obrębie naszej dyscypliny wiedzy, że antropolog jest niczym artysta właśnie, w tym wymiarze niezbędności poznania w taki dogłębny, pierwiastkowy sposób. – wtedy może oddać rzeczywistość w najbardziej adekwatny sposób. To jest ta antropologiczność twojej wystawy, która eksponuje działanie artystyczne jako wypadkową takiego wnikliwego, pierwiastkowego „badania” rzeczywistości. By jednak tę antropologiczność aktu artystycznego odbiorca mógł dostrzec, potrzebna jest pewna doza erudycji, choć i codzienna wrażliwość może

czasem wystarczyć. Sama wrażliwość nie musi oczywiście zawieść do jakiejś heurystyki antropologicznej – najważniejsze jest uchwycenie istoty działania, a nie koniecznie przypisanie mu jakichś specjalistycznych określeń pojęciowych czy dyscyplinowych. Ja osobiście, jako antropolog, posiadam rzecz jasna jakąś dozę erudycji dyscyplinowej, co pozwala mi efekt działania artystycznego skonfrontować z własnym doświadczeniem i z doświadczeniem innych badaczy.

B.M. W takim podejściu wydaje się bliski Stollerowi Tim Ingold, który zadaje następujące pytanie: „Czy dzieła sztuki nie mogą być uważane za formę antropologii, pomimo tego, że są ‘napisane’ w sposób niewerbalny?”. I kolejne stwierdzenie angielskiego antropologa dotyczącego twórczości, „drogi artysty”, która jego zdaniem „pozwala na wzrastanie wiedzy z tygła praktycznego i uważnego zaangażowania się w otaczający nas świat istot i rzeczy”⁵. Mnie się ten sposób myślenia wydał również zbliżony do Merleau-Pontiego, jego wykładni zawartej w eseju o malarstwie, gdzie pisze, że malarz użycza swojego ciała światu, bo przemienienie siebie w malarstwo czyni go widocznym. No właśnie, co takiego tu się dzieje, bo jeśli nawet antropolog poznaje zmysłowo świat, ten, który bada, to musi to przełożyć na pismo, czy jakoś zwerbalizować, uzewnętrznzić.

J.B. Tutaj chciałbym zauważyć, że na jednej z zagranicznych konferencji, na której byłem kilka lat temu, prezentowano film szwajcarskiego antropologa, realizację filmową, która była po prostu rozprawą doktorską. W tym przypadku przekaz naukowy nie musiał być zwerbalizowany, może być zwizualizowany. Nie wiem, na ile silna jest ta tendencja, ale jeśli będzie wzmocniona, może to oznaczać pełne spotkanie filmu etnograficznego z filmem dziełem artystycznym. To tylko taka korekta do tej werbalizacji, że to może być inna forma przekazu treści.

B.M. Artysta, który – jak Merleau-Ponty pisze – jest zainspirowany, chłonie to otoczenie, ten konkret, później również musi to ująć w formę, ekspirować.

J.W. Ale ja nie wiem, czy właśnie nie zaczynają się tu mylić te zadania i cele. Cele uprawiania antropologii i uprawiania sztuki. Bardzo jestem ciekaw tych zbliżeń, ale obiektywizacja, o której wspomniałaś, jest cechą nauki, komunikatywność przekazu jakikolwiek on byłby. Z drugiej strony istnieje,

⁵ Cytaty pochodzą z książki Tima Ingolda *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge 2013, s. 7 i 8.

z natury twórczości, niełatwa komunikatywność dzieła subiektywnego, jakim jest dzieło czy jakieś działania artystyczne. I artysta – nawet jak chce zapomnieć o sobie, mowa jest o egocentryzmie właściwym twórczości – piętnuje niejako to doświadczenie, które zdaje się zbliżać do opisu, przybliżenia jakiegoś stanu porównywalnego do antropologicznego badania, jednak tym swoim akcentem przekształca je. Jeżeli nie, to wtedy przesuwają się jego działalność w inną stronę, właśnie w stronę obiektywizacji. I może przyjąć taką rolę, ale jest to rola narzucona, czyli rodzaj takiego zadania, które przekracza dotychczasowe doświadczenia artystyczne, z natury prywatne.

J.B. W istocie coś takiego jest w modelowym ujęciu tej dychotomii. Z jednej strony, mamy tak pozytywistycznie rozumianą naukę jako działalność obiektywizującą, z narracją, która jest zrozumiała przynajmniej w gronie specjalistów, gdzie istnieje repertuar pojęć wykorzystywanych przez badaczy zdających sprawę z tego co zbadali. Z drugiej strony, mamy modelowy obraz twórcy – romantycznego „kapłana”, który żyje w swoim świecie i to jest wszystko, co on reprezentuje, a jego dzieło jest skrajnie subiektywne. On jest z innego świata i posiadał wiedzę tajemną. Oczywiście to jest model i on funkcjonuje w potocznym obiegu, pełni też rolę porządkującą. Natomiast to, że jest modelem, raczej wskazuje na to, że nie w pełni oddaje relację między nauką i sztuką. Te wskazane cechy różnicujące są pewnymi idealnymi skrajnościami właśnie, natomiast konkretne przypadki są niemal zawsze gdzieś pomiędzy. Na przykład, ten domniemany romantyczny „kapłan” w dużym stopniu jednak powiela jakieś stylistyki, jakieś wątki, ujęcia. Na przykład przedstawiająca, perceptualna postać sztuki ciągnie się od antyku, a kończy bodaj na hiperrealizmie amerykańskim. Oczywiście jest tutaj zawsze obecne piętno konkretnego artysty, tam Fidiasza, tutaj Richarda Estesa, znajdziemy zatem i jakieś różnice. Ale ogólna idea jest podzielana: przedstawiamy rzeczywistość w takim arystotelesowskim, realistycznym rozumieniu, dążymy do takiego przedstawienia. Pewną obiektywizującą skrajność, choć zarazem sformalizowaną, znajdziemy u takich twórców religijnych, jak na przykład pisarze ikon. Po prostu jest pewien kanon, który ma swoją głębię metafizyczną, ale zarazem jest w jakimś sensie takim sformalizowanym wzorcem, którym pisarz ikon się posługuje.

J.W. Ale on ma zniknąć. Kiedy tamci zostawiają swój ślad subiektywny, a w przypadku tworzenia ikon trudno to nazwać obiektywizacją, bo to

raczej odniesienie do świętego kanonu służącemu boskiemu uobecnieniu, któremu on oddaje wszystkie swoje siły i umiejętności.

J.B. To prawda, mamy tutaj inne kryterium przedstawiania, niemniej mające uczynić przekaz artystyczny zrozumiałym przynajmniej w gronie wiernych. Ten kanon nie neguje realizmu przedstawiania, choć jest to realizm specyficzny. W końcu ikony mają przedstawiać prawdziwe oblicze bóstwa. Wracając do moich poprzednich uwag chcę podkreślić, że ta pozytywistyczna, modelowo rozumiana nauka też ma tylko taki postulatywny charakter i jeśli kiedykolwiek miała uniwersalizujący rys, to było dawno temu. Dziś nie ma wątpliwości co do istnienia wielości rozmaitych konceptów teoretycznych, jakichś metodologii itd., które nie omijają nawet przyrodniczych nurtów nauki, jak fizyka, na przykład z jednej strony klasyczna newtonowska, z drugiej zaś relatywistyczna. Podobnie i w matematyce znajdziemy różne nurty, które rozciągają się pomiędzy tą klasyczną, platońską, a konstruktywistyczną. Nie jest więc tak, że mamy z jednej strony ekstremalny subiektywizm, co dotyczyłoby sztuki, a z drugiej strony ekstremalny obiektywizm, co dotyczyłoby nauki. Pamiętam kurs z logiki matematycznej, na który chodziłem dwa lata na studiach filozoficznych. To była ciężka przeprawa, ale pamiętam jak profesor używał określenia „piękny dowód”. Dowód ma być nie tylko prawdziwy – wszak może ich być wiele, ale ma być piękny.

J.W. Tak, u Michała Hellera mamy estetykę modeli matematycznych czy fizycznych.

B.M. Chcę nawiązać znów do Ingolda, a przede wszystkim Merleau-Pontiego – rzeczywiście u niego występuje piętno osobiste. Merleau-Ponty mówi, że artystę inspiruje świat, niejako wchłania go w siebie, i to musi przejść przez jego wyobraźnię, jego widzenie, jego dążenie do formy, kiedy przedstawia swoją wizję na zewnątrz. I tutaj przypomina mi się również stwierdzenie Rolanda Barthesa dotyczące wprowadzie pisarzy, ale również zasadne wobec malarzy, o poszukiwaniu formy, która z pełną mocą przemówi do innych. Oprócz tego co osobiste, musi istnieć także coś ze świata podzielanego.

J.W. Chciałbym wrócić do pierwszego pytania, szczególnie dlatego, że Jacek Bomba w ostatnim numerze „Miastrtwórczości” pisze o tobie (przy innej

okazji)⁶ jako pani kurator w taki sposób, że to już jest zapowiedź tego, co zrobiłaś jesienią w ramach Triennale Sacrum według Martina Bubera *Ja i Ty/Ty – Ono*. Oto przykład kuratora, który operuje w następujący sposób: bierze materiał, materiałem jest twórczość, rzeczy zrobione przez artystów i zaczyna doszukiwać się kontekstów. Teraz podobnie, jak i poprzednio, bierzesz dzieła już dokonane, już istniejące i je zestawiasz. I te zestawy różnych autorów, tematów, działy tej wystawy świadczą o kuratorskiej inicjatywie. A kurator akurat jest antropologiem.

B.M. Tak, jest antropologiem. Dlaczego robię takie, a nie inne wystawy, bo bliska jest mi ta myśl Ingolda o potraktowaniu dzieł sztuki jako swoistego traktatu antropologicznego. To jest jedna rzecz, ale, nieraz już o tym mówiłam, nawet jeśli potraktujemy dzieła właśnie jako takie traktaty czy też odniesiemy je do wykładni Gadamera o ujawniającej się prawdzie, to one, kiedy się je zestawia ze sobą aranżując wystawę, myśląc – tu ten „traktat” będzie dobrze umieścić, a obok ten drugi – to czasami nie wychodzi. W jakiś sposób te poszczególne dzieła również prowadzą. Nie jest tak, że tylko się narzuca pewne widzenie; zmysłowość przedstawienia, obrazu, również prowadzi. Można mówić o dwustronności, o dialogu. To jest jakaś tajemnica dzieła, by przywołać Alfreda Gella, takie zaczarowanie nim.

J.W. Chodzi o taki moment, że to, co wybieramy, zestawiamy ze sobą...

B.M. Tak, ale nie na zasadzie refleksji intelektualnej, chodzi o to pierwsze poruszenie, które oczywiście następnie poddajemy refleksji.

J.W. To jest bardzo istotne co mówisz, bo zdarza się na wystawach artystycznych, o charakterze programowym czy tematycznym, zamawianie dzieł. A tu jesteśmy zupełnie z drugiej strony: kurator zamawiający nie jest tym, który przychodzi do artysty i poruszony pewnymi dziełami zaczyna je łączyć według swojego zrozumienia, tylko jako kurator programujący zamawia dzieła stosownie do tematu. I to jest zupełnie inna sytuacja, trudno mówić o antropologicznym i badawczym walorze takiego zachowania, bo to, co artysta robi, jest jeszcze niewiadome nikomu, nie wiadomo, jak będzie czytane, jak może być czytane. Natomiast nie ma tego poruszenia, o którym powiedziałaś, a które jest bardzo ważne przy doborze.

⁶ Wystawa dzieł Jacka Waltosia *Moore*, 28.04-11.06.2023, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie.

J.B. Myślę, że tutaj [zadawanie tematów B.M] można dopatrzeć się pewnej dozy antropologiczności. Clifford Geertz, wielki antropolog drugiej połowy XX wieku, wypowiadał się też na temat sztuki i m.in. głosił pogląd, że kultura teoretyzuje sztukę. Oczywiście, chodziło tu o ten relatywizujący wymiar, że oto mamy do czynienia z różnymi kulturami, a więc i z różnymi postaciami sztuki – sztuka Nigerii jest czymś innym niż sztuka Francji. Oczywiście, są jakieś elementy wspólne, potwierdzające uniwersalizm rodzaju ludzkiego, ale mamy głównie do czynienia z różnicami. Teraz wyobrażam sobie, że nawet w przypadku ostatnim, kiedy zamawia się dzieła, istnieje jakaś uprzednia determinanta o charakterze kulturowym, tak szeroko ujmując, a bardziej szczegółowo może być polityczna, społeczna czy jeszcze jakaś inna. Zawsze jesteśmy zdeterminowani do pewnego stopnia uprzednimi kategoriami, które porządkują nasz obraz rzeczywistości. Kurator oczywiście nie jest wolny od tego. Wydaje się, że staje się też zarazem twórcą, bardziej wtedy, gdy zadaje jakiś temat, niż gdy jedynie opracowuje zastany zasób dzieł. Ja pamiętam taką wystawę poświęconą recepcji twórczości Matejki⁷. O ile pamiętam to było tak pomyślane – zadano hasło „Matejko” i na to hasło mieli odpowiedzieć artyści poprzez swoje dzieła. I ta wystawa była bardzo interesująca, bo w bardzo zróżnicowany sposób, w rozmaitych rejestrach wrażliwości artystycznej ten Matejko zaistniał. Celem wystawy było pokazanie, jak on jest recypowany i wykorzystywany. Ten koncept wziął się z tego, że – trochę trywializując – Matejko wielkim malarzem był. To taka wyraźna sygnatura polskiej kultury w tym węższym rozumieniu, humanistycznym bardziej.

J.W. Ale bardzo historycznosztuczna, to był 1994 rok, w stulecie śmierci Matejki. Przedstawione zostały interpretacje i zaskakujące niekiedy przypomnienia kim jest Matejko dla poszczególnych autorów. Zostało to ze sobą zestawione, jako możliwość kreowania, interpretowania, transpozycji itd. Oczywiście antropolog znalazłby na tej wystawie dla siebie dobry materiał i prawdopodobnie byłoby to bardzo ciekawe z tego punktu widzenia. Niemniej, istotą tej wystawy był charakter artystyczny i historycznosztuczny, i to jest właśnie ta różnica między wystawą robioną przez antropologa i przez historyka sztuki. To wszystko, co Pan mówi, jest bardzo zasadne, te kulturowe klucze, determinanty kulturowe, które robią ze sztuki jeszcze coś swoście własnego. Często są twórcy, którzy walczą z kulturą, bardzo

⁷ 44 współczesnych artystów *WOBEK MATEJKI*, wystawa w stulecie śmierci Jana Matejki, Muzeum Narodowe w Krakowie. Kurator: Zofia Gołubiew, współpraca Anna Król, 1994..

często zdarza się ten odruch w życiu artystycznym, że przeciwstawia się twórczość kulturze. Przypomnę, że zaliczyć tu można pewne wypowiedzi Jacka Sempolińskiego, a też większość zbuntowanej awangardy, bardzo to jest znane, też jako „kontrkultura”. Było to inspirowane przekonaniem o spontaniczności i bezpośredniości twórców w stosunku do kultury, która zawłaszcza, organizuje, zaczyna interpretować z góry i dyktować działania twórcze. I ta wystawa mówiła o swobodnej, trudno definiowalnej „odpowiedzi” na fenomen Matejko u nas. Oczywiście, można było szukać tam kluczy i znaczeń, ale raczej ta wystawa byłaby ilustracją „artystyczna” czy „historycznosztuczna” do rozróżnienia, które Basia wprowadziła na początku.

B.M. Ja mam pytanie z innej strony, o wspólne działania antropologów i artystów, również czasami kończące się wystawami. Mówię o antropologii zaangażowanej z jednej strony, z drugiej strony zaś o sztuce społecznej, sztuce zaangażowanej. Kiedy etnografowie i artyści wyjeżdżają w różne miejsca, tam działają wspólnie z miejscową ludnością, również w celu poprawy sytuacji tam istniejącej, po czym zbiera się wytwory tego działania i powstaje wystawa. Przykładem są tutaj badania w działaniu Tomasza Rakowskiego, projekty na pograniczu badań kulturowych, animacji i sztuki społecznej.

J.W. Nie znam wystawy, trudno się do niej odnieść. Ale w tego typu przedsięwzięciach rezultaty ekspozycyjne wynikające z programu zawsze zaskakują, jeśli nie budzą wątpliwości, jaki mają sens. Zazwyczaj nie ma w nich bardzo ważnego elementu sztuki, czyli spontaniczności, która jest później dobrym materiałem do badania dla psychologów, antropologów czy filozofów, a jak coś jest robione z zamysłem odtąd dotąd – nawet kiedy rezultaty są nieprzewidywalne, to jednak ten pierwszy impuls działa jako „zaprogramowany”.

J.B. W tym przypadku rozmawiamy o animacji kulturowej.

B.M. To się też nazywa artywizm.

J.B. Tu mamy przesunięcie bardziej w kierunku aspektu politycznego. Czy można to uznać za aktywizm czy animację kulturową – z pewnego punktu widzenia można by takie działania nazwać rodzajem manipulacji. To nie znaczy, że jest to praktyka, która jest zawsze niepożądana czy bezwartościowa, bo zarazem zawiera zwykle jakiś element inspirowania, edukacji,

wyzwalania pewnych mocy twórczych. Wydaje się jednak, że – jak Pan Jacek zwrócił uwagę – najcenniejszy jest samoistny bodziec. Gdy twórca sam odkrywa w sobie potrzebę i potencjał do uprawiania sztuki. Słyszałem ostatnio w radiu informację o odkryciu w naszym kraju obrazu van Gogha, który znajduje się w galerii Porczyńskich. Przy okazji przedstawiona została biografia artysty, który w wieku niespełna trzydziestu lat odkrył swoje powołanie, wszedł w to, i w ciągu 10 lat stworzył wiekopomne dzieło. To jest coś jeszcze w duchu owego romantycznego kapłana, często nierozumianego przez jemu współczesnych, mieści się w tym wzorcu. I to jest wtedy rzeczywiście najcenniejsze z punktu widzenia sztuki rozumianej jako rodzaj katharsis, tak po arystotelowsku – i dla samego twórcy, i dla odbiorcy potencjalnie też.

B.M. Jest taka metoda badań przez sztukę (ABR – *art based reaserch*), które związane są jakoś, w pewnych nurtach, z aktywizmem czy obecnie artyzmem. Muszę powiedzieć, że jest ta postawa dla mnie trudna, czasami wydają mi się te badania manipulacją, a czasami, przynajmniej w pewnym wymiarze, wydają mi się cenne, sporo wnoszące. Pamiętam spotkanie PTL w krakowskim Muzeum Etnograficznym z Tomaszem Rakowskim, które zorganizowała Kasia⁸. Jego wykład i rozmowa po wystąpieniu dotyczyła badań, o których wcześniej wspominałam, tych badań antropologiczno-artystycznych. Jeden z zarzutów, który padał, dotyczył porzucania ludzi, z którymi wcześniej się działa, w momencie zakończenia badania. Czyli namiesza się i wychodzi.

J.B. Wykorzystuje się i porzuca.

B.M. To są takie niekończące się dyskusje, czy te działania społeczne robione przez artystów, czy one są sztuką, czy one nie są sztuką, jak sztuka w tych przypadkach łączy się z antropologią. Z kolei, czy antropologia zaangażowana, w ogóle antropologia, może wytwarzać sobie, w wyniku takich działań, pola badawcze.

J.W. Ale mówiąc o sztuce zaangażowanej trzeba wspomnieć jako przykład [Daniela] Rycharskiego. To jest taka sztuka interwencji, w której on cały

⁸ Dr hab. prof. UJ Katarzyna Barańska, ówczesna prezes krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Wystąpienie Tomasza Rakowskiego pt. *W stronę etnografii twórczej. O badaniach wsi i budowaniu warsztatu metodologicznego z praktykami animacji kultury i sztuki współczesnej*, odbyło się w 14.04.2015 roku w ramach cyklicznych spotkań organizowanych przez PTL, Oddział w Krakowie.

jest – na tej wsi, ze swoim homoseksualizmem, z wiarą. Teraz była wystawa w Sopocie, zestawienie Hasiora z Rycharskim, robiła wielkie wrażenie, pokazało się trochę recenzji, na przykład w „Tygodniku Powszechnym” i w „Polityce”⁹. Nagle poruszenie, a więc to jest sztuka, można powiedzieć zaangażowana, która jest odbiciem życia i prowadzi ona życie Rycharskiego. To są działania moralno-społeczne wywołujące reakcję ludzi, a autor z całą determinacją jest w środku tego wszystkiego. Jest podmiotem i przedmiotem tych działań. Są artyści, którzy bardzo się angażują, i tacy, którzy stoją jakby obok. Nie muszą się deklarować, pokazywać swojej osoby, być osobiście w tym, co robią. Rycharski jest w środku. Na swój sposób Bereś był takim artystą, Hasior i teraz Rycharski. Bereś dawał siebie całego, nie brał rzeczy z zewnątrz. Strugał swoje narzędzia wyobraźni, apelu i symboli, to nie było nic gotowego i on to robił w sposób nadzwyczajny i ciekawy, umiętny.

J.B. Chciałbym do tego nawiązać, do Beresia i tej kwestii zaangażowania, aktywizmu. W mojej antropologicznej optyce Bereś jest przykładem kontynuacji i ilustracją takiego aliansu, symbiozy sztuki z życiem, i stąd posiada taki interesujący antropologicznie rys. Sztuka od czasu renesansu po wiek XX wyalienowała się, stała się autoteliczna. Natomiast w czasach awangardy, aż po dziś, wróciła do wielofunkcyjności. W tym sensie sztuka europejska przedrenesansowa i ta awangardowa oraz przykłady sztuki z innych kręgów kulturowych mają wiele wspólnego – łączy je właśnie wielofunkcyjność. Nie tylko ta warstwa ekspresyjna, wartości artystyczne itd., ale też aspekty teologiczne, społeczne, polityczne. Odnajduję to pokrewieństwo np. kiedy oglądam performance Beresia.

J.W. Akcje, akcje...

J.B. Tak, akcje, w szczególności *Mszę polską*. W tym właśnie przypadku mam dojmujące wrażenie bardzo silnego powinowactwa owych akcji z rozmaitymi przypadkami inicjacji, transgresji charakterystycznych dla wszelkich antropologicznie rozumianych społeczności kulturowych. W szczególności nasuwa mi się analogia z działaniami inicjacyjnymi wśród Aborygenów australijskich. Dojrzewający chłopiec, który maluje się w określone barwy, znaki, tak jak to robił Bereś w czasie swoich akcji, i poddaje się zabiegom inicjacyjnym, które mają uczynić z niego mężczyznę. To nie dotyczy tylko

⁹ Władysław Hasior – Daniel Rycharski „mogę wam opowiedzieć o sobie o was”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, kuratorka: Julita Dembowska, 27.01-19.05.2024.

zabiegów związanych z ciałem, ale i szeregu wyzwani, którym musi sprostać. Rytuał inicjacji trwa w tym przypadku czasami tygodniami i jest zarazem formą powrotu, reaktualizacją „czasu snu”, mitycznego czasu Aborygenów. Moment inicjacji jest zanurzeniem się w tę metafizykę kulturową, uobecnieniem i pełnym doświadczeniem tego czasu, który wprawdzie na co dzień jest permanentnie obecny w krajobrazie naturalnym, mitologii, wierzeniach totemistycznych itd., ale ten moment inicjacji, dla adepta w szczególności, jest wyjątkowy, on ma się w nim zanurzyć, ma przejść do samego jądra „czasu snu” idealnego i wrócić już jako odmieniony człowiek. I te akcje Beresiowskie, szczególnie dla mnie *Msza polska*, gdzie on tam malował siebie w barwy narodowe i przedstawiał to w miejscach publicznych, były rodzajem rytuału. Sam zresztą swoje akcje nazywał również rytuałami. W szczególności owa *Msza polska*, „odprawiana” w noc stanu wojennego, była takim zbiorowym rytuałem, jego i gromadzącej się publiczności, powrotu do jakiejś imaginacyjnej, ale zarazem metafizycznej „Polski snu”, Polski wytęsknionej i idealnej, jej reaktualizacją. Podaję ten przykład, idąc w ślad za wywołanym przez Pana Jacka Beresiem, że to jest dla mnie taki moment aktywizmu archetypicznego można powiedzieć, który podejmuje sam twórca, nie jacyś aktywiści zewnętrzni. To jest niewymuszone, to jest własne, to jest autorskie, jest rodzajem oddania się samoinicjacji i to jest cenne. To nie jest przy tym agresywne w rozumieniu jakiejś presji wywieranej przez aktywistę na jakąś wspólnotę, którą chce się pobudzić do aktywności twórczej. Nie wiem jak odnieść się do Rycharskiego, nie bardzo znam jego twórczość.

J.W. Rycharski mieszka na wsi i odprawia swoje specyficzne egzorcyzmy narażając się na bardzo różne reakcje.

J.B. W każdym razie według mnie ujawnia się pewna ciągłość, pewne powinowactwo, wspólny mianownik takich archetypicznych form uprawiania sztuki, która jest zarazem uświęconą praktyką kulturową i działaniem artystycznym. Znajdziemy to i w obrzędowości Aborygenów, i w pewnych działaniach artystycznych, jak u Beresia. Tutaj można dostrzec ważność perspektywy oglądu antropologicznego dla lepszego rozumienia sztuki, której często nie sposób sprowadzić jedynie do wymiaru artystycznego, co ze zrozumiałych względów czasem umyka jej historykom. Warto więc przypomnieć uwagę badaczki reprezentującej tę optykę, Mariët Westermann,

że nieartystyczna nadwyżka w sztuce, o której zresztą niełatwo mówić, ale i nie mówić nie sposób, to w istocie centralny aspekt sztuki.

J.W. Bardzo, można powiedzieć kasek antropologiczny.

B.M. Aby Warburg powiedział, że artyści, nie tylko, ale przede wszystkim oni, są takimi sejsmografami, które wyczuwają czasy, w których żyją; później to jest kwestia przełożenia tego na formę. Tutaj chcę poruszyć jeszcze jedną sprawę. Przecież kiedyś ci wszyscy wielcy mistrzowie tworzyli na zamówienie, nie było problemu, płaszczyzna twórcy-odbiorcy była wspólna. W tej chwili sztuka się zamknęła w takim getcie, że powiedzenie o tym, że maluje się obraz, żeby go sprzedać, od razu się wiąże z komercją, zdradą sztuki, te płaszczyzny się całkowicie rozeszły. To taka dygresja, ale wracając do Warburga, jego *Mnemosyne* to przecież bardzo antropologiczna praca.

J.B. Ja tu przywołałbym jeszcze Johna Deweya. Nie wiem, w jakim stopniu można mówić o korespondencji między nimi, choć związanie sztuki z życiem jest tutaj wspólnym mianownikiem obu teoretyków. Zresztą, jak już wcześniej wskazałem, w tej optyce i dla Geertza znalazłoby się miejsce. Tutaj akurat ujawnia się siła amerykańskiej filozofii pragmatyzmu, której Dewey był najmłodszym przedstawicielem, i w sposób jawny lub ukryty jego inspiracje znajdziemy na wielu polach tamtejszej nauki. On w swoim pragmatycznym rozumieniu sztuki m.in. argumentował w ten sposób, w okresie międzywojennym, okresie pierwszej awangardy, która spotykała się często z ostracyzmem: to nie jest tak, że sztuka się alienuje, tylko my nie nadążamy za sztuką. „Zwykły”, a bywa, że i „niezwykły” odbiorca, badacz czy krytyk, nie nadążają za geniuszem twórcy, Duchampa czy jakichś innych tamtej doby. Wtedy to był problem i do pewnego stopnia jest i dziś. Pamiętam, przed ilomaś laty, kiedy matka mojej teściowej – historyka sztuki, zżymała się nieustannie na rozmaite „wybzduraki” – Matejko i Rodakowski coś tworzyli, ale już to, co później, uważała, to za nieporozumienie. A przecież była osobą wykształconą.

B.M. A przecież jak na będących „sejsmografami” Wprostowców, niektórzy „wieszali psy”.

J.W. Tak, była konsternacja. Andrzej Osęka – nasz przyjaciel, który w dużym stopniu przyłożył się do tego, że o nas w ogóle się mówiło i pisało, był naszym rzecznikiem chociaż spierał się bardzo z niektórymi realizacjami – powiedział, że sztuka zaangażowana jest pojęciem podejrzanym,

bo kto kogo angażuje? My jak ognia unikaliśmy słowa „zaangażowana”, używaliśmy określenia „interwencyjna” czy „komentująca” itd. Andrzej nas bardzo wyczulił na to słowo „zaangażowanie”. Za tym terminem jest polityka, albo czyjaś sprawa, a nie tych artystów, którzy coś chcą powiedzieć. Chcę wrócić do kwestii, że sztuka wyprzedza swój czas, a publiczność za nią nie nadążyła. Publiczność bardzo często nie będzie nadążyła za wieloma poczynaniami artystów, bo kody się pogubiły, kody porozumienia. Dawniej te kody były wspólne – tak się przyjmuje – ale był tłum analfabetów na wsiach i co on wiedział o sztuce elitarnej, którą wyższe grupy społeczne zamawiały u malarzy, która była realizowana w kościołach czy dworach? Ale jednak to porozumienie było – zadziwienie nowością, ale nie było sprzeczności i odrzucenia percepcji sztuki, tak się mówi w każdym razie. Też były przypadki zostawienia artysty na boku, bo nie był asymilowany. A zamówienie dzieła było zawsze, cała sztuka opierała się na zamówieniach, z wyjątkiem rytualnej sztuki innych ludów. Ale to nie była sztuka w naszym rozumieniu, ale narzędzie. Do tego zresztą zmierzał Bereś, bo chciał odrodzić rytuał, a to co wytwarzał to były narzędzia sztuki, nie obiekty, to były instrumenty danej akcji. Spontaniczność artysty była naddatkiem, to był pewien procent od tego, co było wykonane, potwierdzenie zamówienia dotyczącego tematu, przedmiotu, warunków materialnych, przeznaczenia do tego, a nie innego miejsca, itd. Natomiast to, co artysta dodawał od siebie, co my cenimy, to jest ten naddatek spontanicznej formy, jego rysu, cech, dzięki którym my rozróżniamy autorów, na przykład przy podobnych do siebie ołtarzach tu i ówdzie, czy rzeźbach. W salonowej sztuce XIX wieku, kiedy jeszcze były zamówienia, ale już się powoli kończyły, zaczynała się indywidualizacja, ale i samotność artysty, z jego zadaniami wobec siebie, dla ludzkości, a często już nie jako zamówienie za pieniądze. Wcześniej tym naddatkiem było jego „pismo”, rys, docenione techniczne rozwiązanie takie, a nie inne, i może to był tylko margines, ale ten margines stworzył mit artysty nowoczesnego, samodzielnego, twórczego, oryginalnego. W XX wieku zaczęła się demonstracja indywidualizmu. Duchamp robił coś takiego, przewracał wszystko, a czy to jest wielka twórczość? Miałem szansę zobaczenia wielkiej wystawy Duchampa w 1966 roku w Londynie, poruszony pisałem na jej temat. To było spotkanie z pewnym rodzajem kontestacji polegającej na stawianiu wszystkich i wszystkiego na granicy. Było podaniem w wątpliwość kryteriów sztuki, wyobrażeń o niej w świadomości artystycznej i odbiorcy. Duchamp stworzył zaskakujące

instrumenty, absurdalne przedmioty, a wśród nich coś tak niezwykłego jak „Wielka szyba”, która podobno w czasie tej wystawy się stłukła. Ale jeszcze można ją było odczytać jako coś bardzo oryginalnego i niezwykłego, która kwestionowała technologię i status „dzieła”. Więc, tak mi się zdaje, Duchamp to był temperament krytyczno-poznawczy bardziej, niż twórca. Ale było to działanie samoistne, jego własne i prowokujące – do dziś. Wracając do sztuki „nie na zamówienie”, szczególnie wtedy, kiedy ona interpretuje sprawy społeczne i polityczne, liczy się chyba to, co własne, osobiście ważne, co wynika z wewnętrznego przymusu.

J.B. To byłoby idealne, ale jesteśmy istotami społecznymi, funkcjonujemy w grupach i zapewne takie zbiorowe formy ekspresji, typu np. socrealizm ...

J.W. On był narzucony!

J.B. Narzucony, ale po części zaakceptowany, część aktywnych twórców akceptowało ten nurt.

B.M. Czy bardzo ogólnie i upraszczając można powiedzieć, że taka wystawa przygotowana z perspektywy antropologicznej, rozpoznając pewne konteksty dzieła, próbuje je wstawić w konteksty życia.

J.B. Nie wiem na ile to będzie adekwatne odnośnie tej kwestii, którą podnosisz, ale przypomniła mi się wystawa zorganizowana nie przez antropologa, ale przez historyka sztuki, Annę Król, w krakowskim Muzeum Narodowym. Zrobiła wystawę poświęconą Rodakowskiemu - to była chyba druga połowa lat 90. [1994]. I dla mnie to było jedno z bardziej cennych doświadczeń jako osoby zainteresowanej sztuką, a zarazem antropologa. Z tego drugiego powodu bardzo ważne, istotne, bo nawiązuje do tego, o czym mówisz. Już nie potrafię precyzyjnie wskazać sal, w których wystawa była prezentowana, ale o ile pamiętam dzieła były wystawione w głównej sali Muzeum na parterze, a w mniejszej sali obok była zrekonstruowana pracownia malarska. Znajdowały się tam wszystkie atrybuty charakterystyczne dla takiego miejsca, w którym pracuje malarz, ale też w dyskretny sposób unaocznione zostały takie elementy, które pozwoliły lepiej zrozumieć ducha epoki. Co więcej, tam był zrekonstruowany proces malarski – jak się dochodzi do ostatecznego efektu. W każdym razie dla mnie to było takie właśnie antropologizujące. Bo to nie była taka typowa wystawa, na której wiszą w masie obrazy i na tym koniec. Oczywiście, ktoś, kto jest na przykład profesjonalnym artystą malarzem, może sobie doskonale wszystko

zrekonstruować, ale zwykły odwiedzający bywa czasami bezradny w takiej sytuacji i oczywiście może podziwiać, jakim wielkim artystą Rodakowski był, czasem bez wielkiego zrozumienia. Ale jeżeli udostępnia się taką kuchnię malarską, tudzież jakieś konteksty historyczne, kulturowe tamtej epoki, to wtedy wciąga się stopniowo widza, niekompetentnego, ale ciekawego – takie kręgi wtajemniczenia zostały tutaj uruchomione. Zarówno od strony twórczości, jak i od strony ówczesnego życia, idei, wartości. Dla mnie to była bardzo antropologizująca wystawa.

J.W. Rzeczywiście, wystawa Rodakowskiego była bardzo dobra. Żył jeszcze Jacek Woźniakowski, potomek Rodakowskiego. Anna Król konsultowała się z nim.

B.M. Porozmawiajmy teraz o wystawie *Romantyzm, romantyczność*¹⁰. Jakbyś ją określił Jacku, jako bardziej antropologiczną czy bardziej historyczno-sztuczną.

J.W. Najbardziej jako antropologiczno-historyczną. Była bardziej antropologiczna niż artystyczna. To był zarzut w stosunku do Marka Rostrowskiego i do mnie. Wyszło tak dlatego, że obaj byliśmy ukierunkowani na sensy, symbole, znaki czegoś. Przekonani, że sztuka przenosi i stwarza też znaki, z jednej strony je stwarza, z drugiej, je asymiluje. Porusza się wśród kodów porozumienia, „odczytuje” wyzwania społeczne w danym momencie. Szukaliśmy takich dzieł i nie patrzyliśmy na to, czy one są dobre. Bardzo była zawiedziona część publiczności, najkrótszą recenzją było powiedzenie „świetna wystawa złych obrazów”. To znaczy przyznano, że ciekawie się ją ogląda, ale co za kicze jakieś okropne! A przecież kicze noszą w sobie bardzo dużo treści. Przywołują alegorie polskości, patriotyzmu. Wspomnę o obrazie Wańkowicza: największym kamieniem obrazy był jego Napoleon okryty wawrzynem i welonem, (a jest cała seria rycin do tego, Wańkowicz zrobił taką apoteozę Cesarza). Zostało to namalowane gorzej niż jego warsztat wskazywał¹¹, ale nie mogliśmy się oprzeć, żeby czegoś takiego nie pokazać. I nie byłoby tego obrazu w świadomości Polaków, gdybyśmy go nie wyciągnęli, jak wielu innych rzeczy z magazynów. Takich, które według historyków sztuki, do niczego się nie nadawały.

¹⁰ *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, kuratorzy: Marek Rostrowski, Jacek Waltoś, współpraca Janusz Wałek, 1975/1977, Zachęta Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Katowice.

¹¹ Jak widać to np. na znanym obrazie *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale*, 1828..

J.B. Widzę w naszej rozmowie jeszcze szereg kwestii do dyskusji, które się ujawniły, dotyczących antropologii i sztuki. Wspomniałaś Basiu wcześniej o koncepcji sztuki antropologa Alfreda Gella, która miałaby w różnych dyskutowanych tutaj przypadkach zastosowanie. Myślę, że sporo zjawisk w polu sztuki można ogarnąć właśnie wspomnianą przez ciebie jego formułą „zaczarowania”. Przy czym, jak zwykle w przypadku antropologii, należy pamiętać, że nie jest to kryterium uniwersalne. To może dotyczyć różnych podziałów społecznych, historycznie jest to zmienne. To „zaczarowanie” niejedno ma oblicze, może też go nie być – dla jednych jest, dla innych nie ma. To jest właśnie to, że również w świetle jego koncepcji pojawia się poważny problem z definicją sztuki.

B.M. Ale na przykład, jak Alfred Gell pisał, Ty też chyba o tym pisałeś Januszu, mieszkańcy Oceanii rzeźbili, mieli piękną snycerkę łodzi, ale to były łodzie używane na zewnątrz, kiedy kogoś odwiedzali lub na wojnę. Chodziło więc o to, żeby zaczarować tego drugiego.

J.B. Ważne jest, żeby zrozumieć o co chodzi w tym „zaczarowaniu”. Gell posłużył się określeniem „technika zaczarowania”, że jest to tworzenie czegoś, czego nie ma z tego co jest, i tworzenie czegoś, co jest, z tego czego nie ma. Pierwszy przypadek to na przykład portret, są barwniki i tworzysz portret, który nie istnieje sam z siebie. Na drugi przypadek składają się na przykład rozmaite formy aktywistyczne czy akcyjne sztuki. To może być ów rytuał traktowany jako sztuka, który wywodzi się z jakiejś idei religijnej, która nie istnieje sama z siebie, a może to być jakaś np. idea polityczna, która stanowi fundament akcji Beresia. Zarazem, jak już wiemy, oba ostatnie przypadki pełnią również funkcje rytualne. W tym stwierdzeniu Gella skrywa się inherentna niezwykłość twórczości artystycznej, można by rzec – kosmogoniczna, kreacyjna w ścisłym sensie, umiejętność, którą posiada artysta, w pewien sposób taka boska umiejętność. Nic więc dziwnego, że doszukuje się w nim czasem jakiejś dozy demiurgiczności, owego „kapłaństwa”. To jest taka stwórcza moc artysty i zaczarowania tworzonymi przez niego dziełami: snycerką anonimowych Trobriandczyków czy ready-mades Duchampa. Gell swoim rozumieniem twórczości artystycznej bardzo wiele wniósł do antropologii sztuki. Pomógł mi np. zrozumieć właśnie dzieła Beresia. Sztuka według niego to nade wszystko działanie, i nie jest to to działanie jałowe, ale sprawcze, w znaczeniu stwarzania pewnych stanów rzeczy rozmiennianych jako stany społeczne, religijne, emocjonalne itd.

J.W. Jakie te interpretacje są ciekawe. Jest ta słynna *Zasłona w rajskie ptaki* Wiesława Juszczaka, gdzie pojęcie formy jest wykładane jako moment. A więc nie jest to dzieło, ale działanie chwilowe, moment w którym ma się poczucie, że forma się dopełnia. Nie forma jako coś, co jest ukształtowane, trwałe i na zawsze. Zaskakująca definicja.

B.M. Wydaje mi się, że podobnie jest z domykającym się doświadczenie estetycznym u Deweya. To są bardzo ciekawe sprawy. Ale przy okazji Alfreda Gella zaczęliśmy rozmawiać o granicach sztuki.

J.B. W jakimś zakresie wszyscy w tym partycypujemy, w aktywności artystycznej, bo strugając sobie drewnianą kaczkę, pisząc tekst ktoś coś stwarza. Więc tutaj otwiera się kolejne pole do dyskusji na temat granic sztuki.

B.M. Gdzie zaczyna się dzieło, które można określić jako dzieło sztuki?

J.B. Dewey stworzył pojęcie estetyki ciągłości, która wiąże sztukę i życie, przewyżając ich sztucznie wykreowaną dychotomię, podobnie jak sztuczne są inne opozycje: ciała i umysłu, materialnego i duchowego, myśli i uczucia, formy i substancji, człowieka i przyrody, jaźni i świata, podmiotu i przedmiotu. Sztuka jest częścią życia, stąd i jej granice nie istnieją.

J.W. Ja widzę w ograniczeniu szansę sztuki, w przetworzeniu i ograniczeniu. Mam taki klasycyzujący, akademicki, tradycyjny, konserwatywny punkt wyjścia. Musi być coś takiego co jest przetworzeniem, jeśli nie ma przetworzenia, jakiegoś artystycznego „napiętnowania”, to nie ma sztuki. Albo się kompiluje, to przetworzenie polegające na sklejaniu rzeczy gotowych, kolażowo. Bywa, że jest nowe w znaczeniu najbardziej elementarnym, że jest to świeże, odkrywcze i spontaniczne.

J.B. Jakież kolaże Roberta Rauschenberga?

J.W. Ja bardziej doceniam kolaże kubistyczne. Już z Maxa Ernsta rysunkowymi kolażami mam problem, widzę w nich persyflażowość większą niż oryginalność. Obrazy nie, one bardzo pobudzają, są zuchwałe, mają swoją własną formę. Z Rauschenbergiem zawsze miałem problem, jego kolaże zadziwiały w latach 50., ale nie mam kontaktu z nim, bo raczej szukam znaków niż rozproszenia, a to w nich znajdowałem.

B.M. Co z maskami afrykańskimi, tak cenionymi przez kubistów.

J.W. Oni to potraktowali jako dzieło sztuki, jako rzeczy do wykorzystania ze względów formalnych. Dla zrewolucjonizowania zastygłej, akademickiej

formy europejskiej. To był bodziec ekspresyjny i formalny i tyle. Przecież nie zajmowali się tym, czym ta maska była dla rodzimej kultury.

B.M. Wystawianie tych masek w europejskich muzeach więcej mówiło o samych Europejczykach niż o Afrykańczykach.

J.W. Była chyba dwa lata temu awantura dotycząca ekspresjonistów niemieckich, o to, że oni się posługiwali w sposób zuchwały i bezmyślny sztuką afrykańską, z niemieckich antropologicznych zbiorów. Afrykańczycy się zbuntowali. Ktoś ujął się za Afrykanami, bo ekspresjoniści wykorzystali te rzeczy, zrobili deformację stylistyczną, kiedy tam nie było żadnej deformacji, tylko był kształt, który był oczekiwany i potrzebny. Ale ja chciałbym wrócić do takiej wystawy, która jeszcze nie była obecna w naszej rozmowie, czyli *Polaków portret własny*¹². Bo ona miała niby zarys historyczny, ale w samym tytule mamy już antropologię. To była wystawa, na której wielu się zawiodło, przyjechali oglądać piękne dzieła sztuki, a tu tymczasem jakieś dziwne obrazy, jeśli chodzi o wartości malarskie to często żadne! Pamiętam te reakcje, to była konsternacja. Panorama wszystkiego, co tylko można było znaleźć, żeby nas Polaków pokazać z każdej strony, i przez wieki. Bardzo ważna wystawa, świadectwo życia i obyczaju.

J.B. Bo w niej były ważne inne wartości niż artystyczne, na przykład patriotyczne.

J.W. Różne, obyczajowe, patriotyczne, duchowe, personalne. Portret był tutaj kluczem, tradycja portretowania – czasami doszukiwano się portretu w rzeczach, gdzie on był bardzo znikomy. Natomiast na tyle istniał, że można był powiedzieć coś o ludziach, społeczeństwie.

J.B. To był portret zbiorowy, czyli właściwie taki rodzaj stereotypu.

J.W. Ale stereotyp, który nie był wcześniej wypowiedziany i znany. Oczywiście mogliśmy sobie z tej wystawy wyciągnąć jakieś stereotypy i to było odkrywcze w tym układzie, w tej koncepcji kuratorskiej, że zostawia się szansę widzowi (łącznie z tym lustrem na końcu, w którym on się przeglądał), własnej interpretacji i stworzenie stereotypu. Ja lubię takie wystawy, gdzie się gromadzi materiał i zostawia się widzom interpretację.

J.B. To Basi wystawa, Basia takie wystawy robi.

¹² *Polaków portret własny*, Muzeum Narodowe w Krakowie, kuratorzy: Marek Rostworowski, Helena Małkiewiczówna, Krystyna Moczulska, Janusz Walek, 1979.

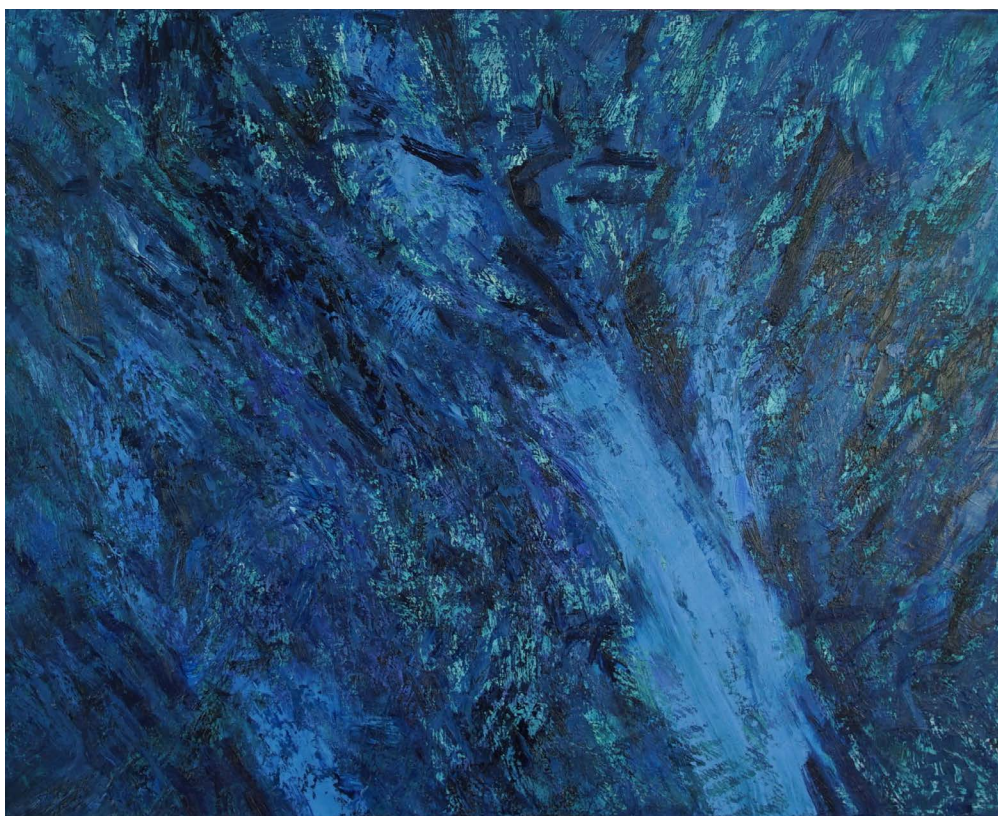
J.W. Ta ostatnia była bardzo ciekawa, wychodziła od sytuacji egzystencjalnych, obyczajowych w dolnej części, a na górze wchodzimy w duchowość i kosmogonie.

* * *

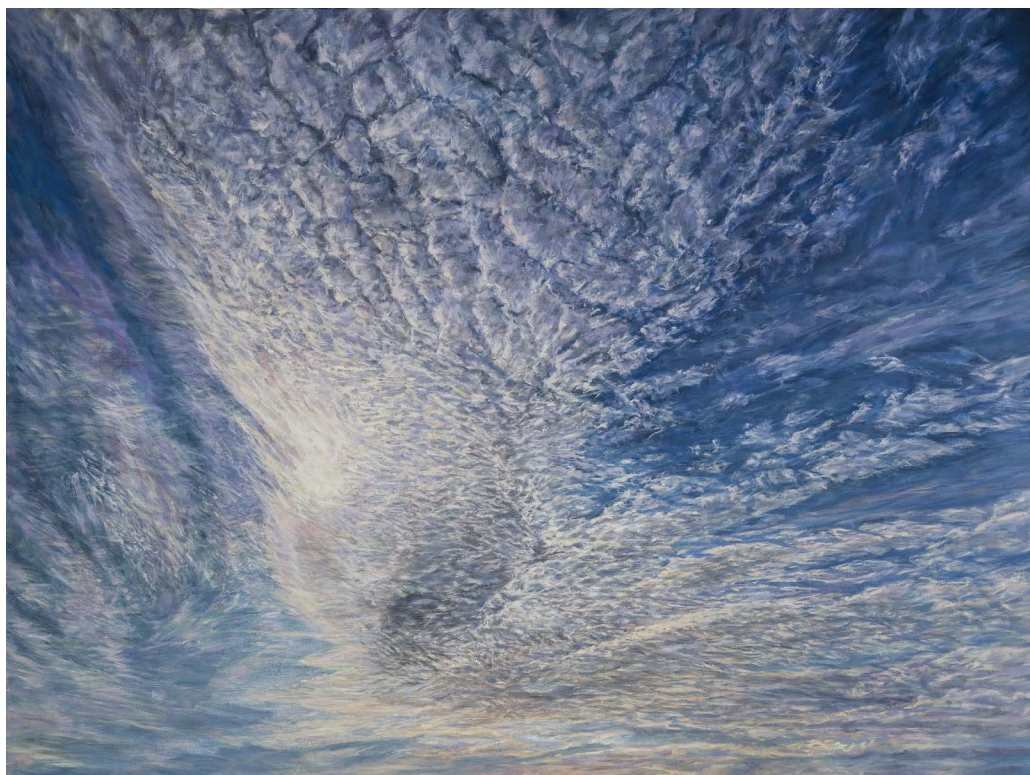
Rozmowa, jak zawsze w takiej sytuacji, pozostawiła wiele kwestii otwartych, do dalszej dyskusji. Interujące wydaje się m.in. pogłębienie tematu granic sztuki, który wiąże się również z wystawiennictwem w galeriach sztuki. Czy możliwe jest przełamanie zwyczajowego przekonania, że dziełem sztuki staje się wytwór wystawiony w galeriach, według zasad *art world*? Czy ekspozycje prezentowane w tych miejscach nie powinny jednak ukazywać szerzej przejawów poetycznego charakteru rzeczywistości? Dobrym przykładem wydaje się wspomniany w rozmowie projekt *Mnemosyne* Aby Warburga. Niemiecki historyk sztuki, uznawany obecnie za prekursora antropologii obrazowej, w swoich badaniach nad formułą patosu nie ograniczał się jedynie do malarstwa, poszukiwał jej w rozlicznych miejscach, również w kulturze „niskiej”, m.in. gromadząc fotografie, pieczętki, plakaty, drukowane mapy. Pamiętajmy, że o granice sztuki toczy się spór od czasu, gdy zaczęto ją tak nazywać. Być może trudno spodziewać się jego kresu. Czy czasem nie w tym właśnie tkwi siła sztuki?



Il. 1. Mirosław Koprowski, z cyklu Zapach granitu, Księżycowy pył, olej na płótnie - tryptyk, 140x230 cm, 2017-2018, fot. Józef Romasz.



Il. 2. Mirosław Koprowski, z cyklu Zapach granitu, Sen o skale, olej na płótnie, 81x100 cm. 2017, fot. Józef Romasz.



Il. 3. Mirosław Sikorski, Cirus 1, olej na płótnie, 150 x 200 cm, 2022-2023, fot. z archiwum autora.



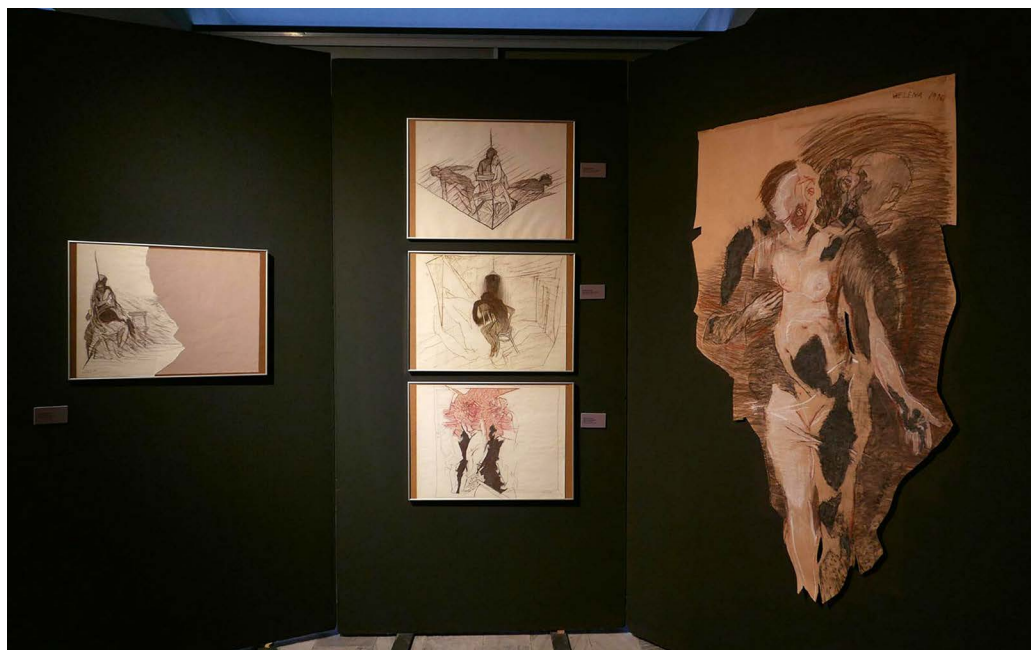
Il. 4. Mirosław Sikorski, Cirus 2, olej na płótnie, 150 x 200 cm, 2022-2023, fot. z archiwum autora.



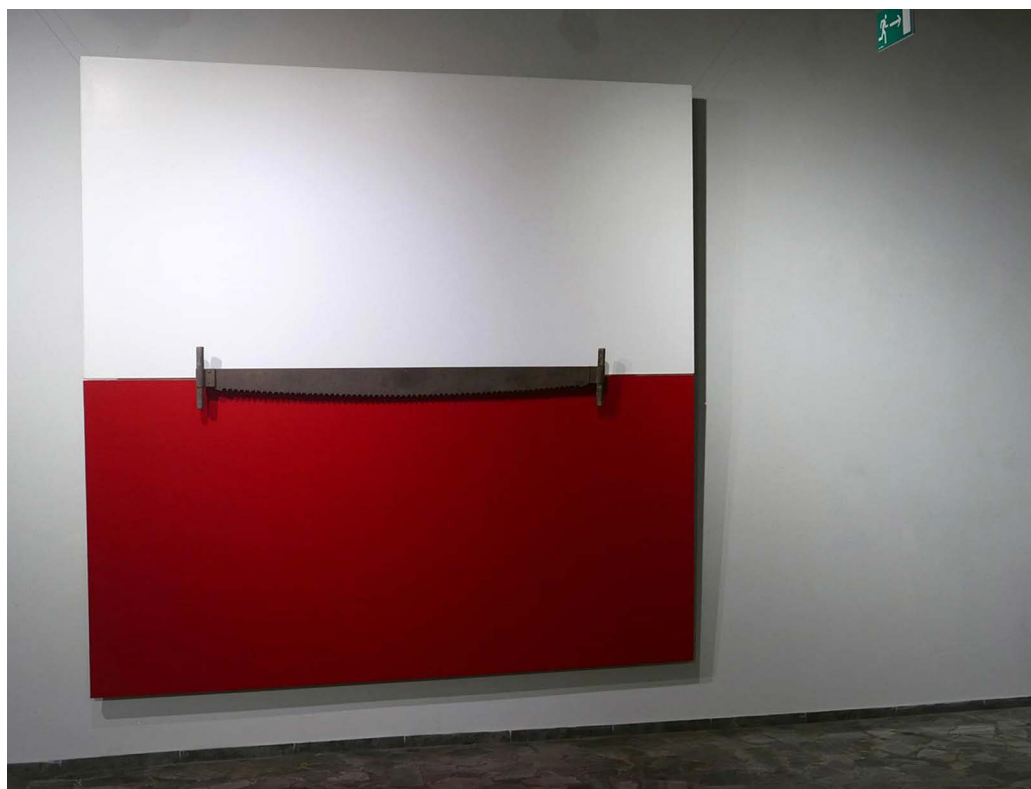
Il. 5. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie obraz Katarzyny Kukuły Drzewo życia, 2012, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 6. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie instalacja Marcina Berdyszaka, Rewitalizacja błędnego koła Malczewskiego, 2011, praca ze zbiorów MOCAK-u, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



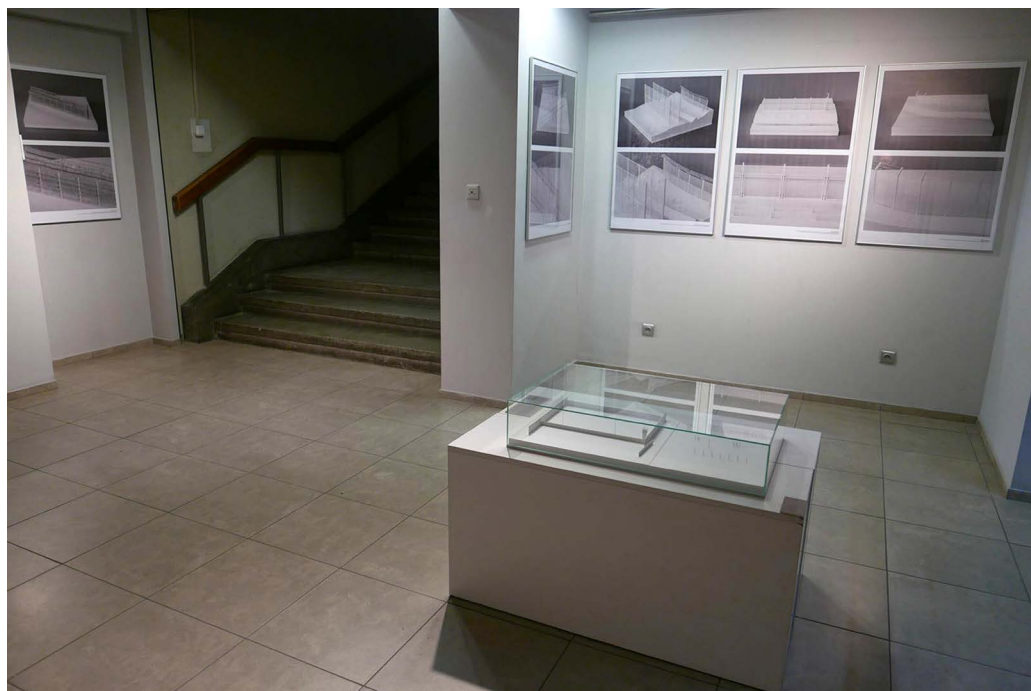
Il. 7. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, prace Jacka Waltosia z cyklu Ludzie Czechowa, 1977-1995, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 8. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, obraz Janusza Oskara Knorowskiego MOJA TWOJA – TWOJA MOJA, 2019, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 9. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie instalacja Tomasza Kulki Ustawka, 2012, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 10. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, instalacja i fotografie instalacji Łukasza Skąpskiego odtwarzające ogrodzenia znajdujące się na granicach państw, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 11. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, lewa strona: rys. Andrzeja Desperaka; prawa strona rys. Macieja Bieniasza, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 12. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, lewa strona: obraz Janusza Oskara Knorowskiego AD 2023 (Red Crucifix), fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.



Il. 13. 11. Triennale Sztuki Sacrum Ja i Ty/Ty-Ono, na pierwszym planie instalacja Tomasza Kulki z cyklu Kłęska urodzaju GOLEM, 2021, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński.

