

ANDRZEJ TUROWSKI

L'IMAGINATION AU POUVOIR:
HISTORIA SZTUKI W CZASACH KRYZYSU LAT 60./70.

Mój artykuł o wydarzeniach w poznańskiej historii sztuki w kontekście kształtującej się refleksji metodologicznej i orientacji badawczych ma charakter osobistej refleksji wyrażonej w dość luźnej formie, toteż nie przypisuję sobie prawa do dokonywania na jego podstawie jakichkolwiek zbyt daleko idących generalizacji. Odnoszę się do dość krótkiej historii, bo zaledwie półtorej dekady od połowy lat 60. i do końca lat 70. w ramach stuletnich dziejów poznańskiego Instytutu Historii Sztuki. W znacznym stopniu moje słowa oparte są na pamięci, lecz odnosić się będą również do obecnych przemysłań nad moją historią sztuki, która wynikała z doświadczeń lat 60. i wpisuje się również dzisiaj, może w sposób przewrotny, w ogólny zwrot w naukach humanistycznych dokonany w kontekście kryzysu społecznego i rewolucji kulturalnej roku 1968, wprowadzających wyobraźnię w obszar wiedzy pozytywnej i myśli krytycznej. Postaram się odpowiedzieć na wydawałoby się proste pytanie: jak do tego doszło?

Wśród archeologicznych wykopalisk w moim archiwum (prywatnym, a może pokoleniowym) znajdują *bric-à-brac* pierwsze numery „Współczesności” z roku 1956 pisane prowokacyjnie małą literą obok *Witaj, smutku* Françoise Sagan; filmy włoskiego neorealizmu oglądane w popularnych po Odwilży klubach filmowych; przedstawienia Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu; *Dwoje na huśtawce* z Cybulskim i Kępińską w warszawskim Ateneum; piwnicę jazzową Komedy i Ptaszyna Wróblewskiego gdzieś w Poznaniu (chyba na Wildzie); również poznańskie festiwale poezji z udziałem zbuntowanego Andrzeja Bursy z Krakowa; pierwszą wystawę abstrakcji Vedovy, organizowaną przez profesora Kępińskiego; zaskakujący pokaz rzeźby Henriego Moora w Muzeum Narodowym. A także ustawiczne podróże po Polsce autostopem z tym wszystkim pod pachą, co można było przeczytać z literatury światowej, a ukazywało się tego sporo: Sartre i Camus, powieść amerykańska: Steinbeck i Faulkner, Hemingway i Truman Capote, a w Europie francuski *nouveau roman*: Michel Butor i Alain Robbe-Grillet, a dalej

Samuel Beckett i wreszcie odkrywany z fascynacją Marek Hłasko. A przede wszystkim napisany dla polskiego czytelnika esej Sartre'a *Marksizm i egzystencjalizm*.

Potem studia, najpierw prawo i zaraz historia sztuki: egzamin z powszechnej historii sztuki zdawałem u Piotra Skubiszewskiego tydzień po egzaminie z prawa międzynarodowego u jego brata Krzysztofa Skubiszewskiego. A działo się to w Zakładzie Historii Sztuki na ostatnim piętrze w budynku przy ulicy Fredry. Długi, ciemny korytarz z pracownią fotograficzną Zbyszka Czarneckiego na końcu, a z boku pokoje asystentów i profesorów, sala seminaryjna i wykładowa z wielkim epidiaskopem do wyświetlania ilustracji, a na korytarzu ławki, na których przesiadywaliśmy godzinami... Wówczas zawiązywały się pierwsze artystyczne przyjaźnie ze studentami szkoły plastycznej oraz intelektualne fascynacje z kolegami z historii sztuki. Gdy zaczynałem pracować jako asystent, Adam Labuda kończył już studia. Odkrywaliśmy razem „słowa i rzeczy” Foucault, czytane na helskiej plaży, a nieco później nie do końca zrozumiałą „różnicę” Derridy. Janos Brendel – uciekinier z Węgier, student ostatniego roku – opowiadał o rewolucji budapeszteńskiej... Zbliżał się rok 1968, ja już byłem po pierwszych podróżach paryskich, naładowany strukturalistyczną atmosferą, obserwując z bliska słynną dyskusję między Raymondem Picardem i Rolandem Barthes'em na temat „nowej krytyki i nowej mistyfikacji” (1965), a potem rewolucyjne i semiologiczne spory w kręgu grupy „Tel Quel”. Trudno było to wszystko złożyć w jedną całość. Poruszaliśmy się po tak niepewnym terenie, na którym za każdą sprawą wszystko mogło eksplodować, wylecieć w powietrze. I w tej atmosferze rodziły się pierwsze pytania o sztukę i naukę, kulturę i wiedzę, historię i metodologię, politykę i odpowiedzialność.

To wówczas zaczęliśmy sobie dobrze zdawać sprawę, że wybór takiej lub innej racjonalności nadaje spójność i rygor uprawianej przez nas wiedzy. Wygodne i pełne logicznej czystości były teorie normatywne określające z góry ramy naukowych dociekań. Trudniejsze i grożące dezorientacją okazywały się strategie poznania, które pozwalały na wyłanianie się teorii z samych badań w trakcie pracy nad materiałem historycznym. Tak pojmowane następstwo teorii, relatywizujące proces poznawczy wobec tego, czego jeszcze nie wiemy, wydawało się dla współczesnej humanistyki i nas samych bardziej interesujące. Wyobrażenia, przypadek, emocje, a nawet fantazja, wyznaczając obszary twórczej niepewności, pozostawiają w świadomości badacza doświadczenie wiedzy „nie-pełnej”, to znaczy niepodporządkowanej hegemonii doktryny racjonalnej i instytucjonalnej władzy nauki.

Wskazówki dotyczące sposobów rozumowania i falsyfikowania opracowywanego materiału nie są „neutralne”. Już wtedy o tym wiedziałem. Dzisiaj,

podkreślając takie umocowanie badacza w przestrzeni dyskursów światopoglądowych, politycznych i rozstrzygnięć naukowych, nie stają po stronie redukcjonistycznego (lub metafizycznego) determinizmu ideologicznego w humanistyce, lecz podkreślam rolę ideozy jako kontekstu, środowiska lub sieci, w którą, podejmując badania, jesteśmy złapani.

Na każdym etapie procesu poznania trzeba pamiętać o umiejscowieniu naszych badań w określonej epistemie, obejmującej obszary i instytucje społeczno-symboliczne, porządki prawno-polityczne, zjawiska psychologiczno-emocjonalne, pragnienia i traumy, tradycje i wizje, afekty i mity, które siłą rzeczy wchodzi w skład wyposażenia badawczego i są niezbywalnym elementem świadomości i nieświadomości historyka sztuki. Trudność polega jednak na tym, że wraz z kryzysem modernizmu wielkie metanarracje, które próbowały ustrukturalizować i zrjonalizować taką epistemę, poniosły klęskę. W efekcie każdy jej opis jest fragmentaryczny, każdy porządek przypadkowy, a szansa interdyscyplinarnej (uniwersalnej) syntezy – wątpliwa. Konfrontujemy się – jak się często mówi – z płynną rzeczywistością. Wartość esencjonalnej prawdy naukowej została umieszczona wśród prawd częściowych, a integralność i stabilność wiedzy zachwiana z chwilą zakwestionowania możliwości ustanowienia jakichkolwiek ostatecznych sensów i pełnych tożsamości.

Znaczenia wyłaniające się z resztek i pęknięć, a nie całości, przeniosły się na teren doświadczenia pragmatycznego, a uprawiana (produkowana) wiedza nabrała performatywnego charakteru. Wzrosła w tej sytuacji – co jest niewątpliwie bardzo ważną cechą dzisiejszej kondycji badacza – odpowiedzialność uczonego za skutki społeczne uprawianej wiedzy. Innymi słowy, pojawił się na innych niż dotychczas podstawach problem zaangażowania społecznego uczonego i intelektualisty. Nauka stanęła wobec wyzwań świata współczesnego, wiążąc na nowych zasadach metafizykę kryzysu, nieobecności i pamięci z rzeczywistością, w której więcej jest biedy niż sprawiedliwości, więcej wojen niż szczęścia, więcej przemocy niż porozumienia, więcej nienawiści i wykluczenia niż zgody i więzi, a demokracja jako społeczny wymiar życia, projekt politycznej i kulturowej wspólnoty – stale zagrożona różnego rodzaju populizmami. Nauka została skonfrontowana z egoistycznym antropocentryzmem człowieka współczesnego, niszczącego ludzką i nie-ludzką eko- i biosferę na skalę dotychczas niespotykaną i z obojętnością zakrawającą na samozagładę.

Ograniczenia, a zarazem powinności, związane z warsztatem naukowym humanisty, jak to się dzisiaj często podkreśla, mają charakter etyczny, a nie „czysto” metodologiczny. Pojęcie wolności nauki (liberalizm) powiązane z etycznym poczuciem odpowiedzialności uczonego za stan tego świata, jeżeli powraca na grunt metodologiczny, to przez pojęcie alternatywnego doświadczenia, z którego wynika konieczność przebudowania wszystkiego łącznie

z metodologiczną podstawą wiedzy. Żyjemy w okresie przejściowym między systemami światowymi – twierdzi Immanuel Wallerstein, twórca utopistyki, a jest to okres szczególnie nieprzewidywalny.

Jeżeli chcemy wykorzystać swoją szansę, to musimy najpierw zrozumieć, na czym polega ta szansa. Wymaga to przebudowy ram wiedzy, w taki sposób, żebyśmy zrozumieli naturę obecnego kryzysu strukturalnego, a tym samym nasze historyczne alternatywy dla XXI wieku¹.

Daleki od dzisiejszej świadomości tego problemu, ale z podobną perspektywą, zostałem skonfrontowany w roku 1968, u początków mojej pracy naukowej.

Oczywiście istotny jest kierunek i charakter wspomnianej wyżej przebudowy, szczególnie gdy uświadamiamy sobie modernistyczne porażki idei postępu i związane z tym realne zagrożenia, a nie chcemy przejść na grząski grunt etycznego konserwatyzmu, który obrósł w XX wieku groźną społecznie symboliką i spowodował wiele szkód swoją polityczną praktyką. W tej sytuacji trudno jest oczekiwać stworzenia jakiegokolwiek schematu postępowania naukowego w ramach jednej metody i zintegrowanego z rozwojem społecznym. Pozostawienie agonistycznego (spornego) obszaru, na którym odbywa się debata naukowa, a więc dopuszczenie współistnienia różnych rodzajów prawdy, tak jak wielu kultur, we wspólnym organizmie demokratycznym, jest próbą komplementarnego zbliżenia kontradycyjnych metod, a zarazem zachowania ich odrębności w wyobrażanych porządkach przeszłości i przyszłości. Jest oczywiste, pisał Paul K. Feyerabend, twórca anarchizmu epistemologicznego, że

[...] idea niezmiennych metody lub niezmiennych teorii racjonalności oparta jest na zbyt naiwnym poglądzie na człowieka i jego środowisko społeczne. Dla tych wszystkich, którzy przyglądają się bogatemu materiałowi dostarczonemu przez historię i którzy nie mają zamiaru zubożyć go w celu zaspokojenia swych niższych skłonności, swej tęsknoty za intelektualnym bezpieczeństwem, przyjmującym formę jasności, precyzji, „obiektywności” i „prawdy”, stanie się jasne, że istnieje tylko jedna zasada, której bronić można we wszystkich okolicznościach i we wszystkich stadiach rozwoju ludzkiego. Oto owa zasada: nic świętego [*anything goes*]².

¹ I. Wallerstein, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*. tłum. I. Czyż, Poznań 2008, Poznańska Biblioteka Anarchistyczna, s. 88.

² P.K. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertelwski, red. nauk. przekładu K. Zamiara, Wrocław 1997, s. 26.

Zasada taka nie znaczy, że „wszystko można powiedzieć o wszystkim”. Nie jest ona nihilistycznym przeświadczeniem o braku celu i obojętnością wobec środków. Nie jest cynicznym oportunizmem odrzucającym społeczne wartości w imię indywidualnych korzyści. Jest natomiast rodzajem relatywizmu poznawczego (epistemicznego), który z całą świadomością swych ograniczeń w dziedzinie głoszenia prawdy otwiera się na myśl krytyczną odbierającą siłę perswazyjną naukowym przyzwyczajeniom, myślowym schematom i utartym drogom wiedzy. Anarchizm metodologiczny – w moim przekonaniu – jest krytycznym wkładem w pozytywną naukę, a zarazem samym sednem alternatywnych sposobów poznawania. Tutaj meta-refleksja metodologiczna, nie tworząc systemu, „błąka się po kątach”, wypełniając puste przestrzenie niewiedzy, pytając o faktyczność tego, co wiemy i poznajemy. Nie dopuszcza do ustalenia raz na zawsze obszaru naszych badań ani przedmiotu naszych refleksji. Wymusza zmianę punktów widzenia, nakazuje wyostrenie obserwacji i dociekliwości krytycznej, podważa historyczną i dyscyplinarną integralność uprawianej nauki. Taka metoda – kwestionując metodologiczne granice – zaburza ład wiedzy, otwierając poznanie na wyobraźnię.

W tym sensie historia sztuki, tracąc „twardy” przedmiot odniesienia, staje się swoistą praktyką literacką lub intelektualną opowieścią, podejmującą próbę ogarnięcia marginesów skrywających się przed naukową kontrolą, uchwycenia źródeł nieostro zarysowanych, dążeniem do włączenia w obszar badań naukowych zbyt słabych idei w konfrontacji z „twardą” wiedzą, jest pragnieniem ujęcia całej gamy afektów i emocji, które umknęły jednoznacznemu opisowi, jest dostrzeżeniem sprawczej roli przedmiotowych resztek. Jest to niesklecona tożsamość historii sztuki, która przez budowanie literackich fikcji i intelektualnych konstrukcji dociera do niewyrażalności i bezforemności, wkraczając w obszar pamięci i związanych z nią doświadczeń życiowej traumy, milczenia i melancholii. Nie mam tutaj na myśli historycznej nostalgii za nieistniejącą całością, lecz sytuację poznawczą, która materializuje (a nie rozmywa) złożone interakcje emocjonalno-wyobrażeniowe między umykającym przedmiotem badań historii sztuki a historykiem sztuki zgłębiającym „żywe archiwum” współczesności.

W tym też znaczeniu, co jest oczywiste, metodologia – jakkolwiek byśmy ją rozumieli – odnosi nas do historii, jest nieustającym procesem lektury i relektury całej przeszłości i współczesności naszej dyscypliny, czytaniem od nowa jej metodologicznych aspiracji i operacyjnych dokonań. Trudno posądzać, aby proces ten był bezinteresowny. Toteż widziałem go jako strategię legitymizacji historii sztuki w obszarze różnych praktyk społecznych i podmiotów władzy. Był to dyskurs zarazem mityczny i krytyczny. Jako pierwszy pozwalał historii sztuki budować twierdze nauki w wyraźnie wytyczonych

granicach (uniwersytety, muzea), a jako drugi podważał jej instytucje, dokonując wyłomów i przekraczając ograniczenia. Metodologia definiowała zatem samo jądro konfliktu polityczności historii sztuki, czyniąc z niej praktykę publiczną. Tak rozumiana metodologia historii sztuki pozostaje jedynie fragmentem badań, tekstów naukowych, wykładów i seminariów akademickich; stając się jednocześnie sednem relacji społecznych, kontaktów ze studentami, z badaczami i artystami. W miejsce wyobcowanej w wątpliwej tożsamości wiedzy i budowanej na niej teorii metodologicznej historii sztuki proponowałem w całej mojej praktyce, która zaczęła się w Poznaniu, transwersalną (i zaangażowaną) refleksję wpisaną w profesjonalną praktykę badawczą uwikłaną w nigdy niezakończony spór o metodę (racjonalność), o przedmiot (sztukę) i ideologię (historię). Podsumowując swoje rozważania o anarchistycznej metodzie, Feyerabend pisał:

Nie ma wiedzy bez „chaosu”. Nie ma postępu bez częstego odżegnywania się od rozumu. Idee, które dziś tworzą podstawę nauki, istnieją tylko dzięki temu, że kiedyś wystąpiły takie czynniki, jak uprzedzenie, zarozumiałość, namiętność; dlatego że czynniki te przeciwstawiają się rozumowi i działanie ich jest samorzutne. Dochodzimy więc do konkluzji, że nawet w obrębie nauki – rozum, szczególnie ten instrumentalny, nie jest i nie powinien być wszechwładny, trzeba go często gwałcić lub eliminować na rzecz innych sposobów działania. Nie istnieje jedna reguła, która obowiązywałaby we wszystkich warunkach, ani jeden sposób działania, do którego zawsze można się odwoływać³.

Problemy, o których tutaj powiedziałem, w poważnym stopniu określały, powtórzę to jeszcze raz, moją drogę naukową w środowisku polskiej, a później francuskiej, ale w szczególności poznańskiej historii sztuki już od połowy lat 60. XX wieku. To wówczas zarysowały się przede mną zmiany, które określiły nowe sposoby uprawiania historii sztuki wraz z głębokim przewartościowaniem dotychczasowych stanowisk i poglądów. Na czoło wysunęły się cztery zagadnienia. Pierwsze to rola i znaczenie historii sztuki współczesnej w programie badawczym i dydaktycznym. Miejsce historii sztuki nauczanej chronologicznie od starożytności po nowoczesność zajęło zaproponowane środowisku uniwersyteckiemu jeszcze w latach 60. spojrzenie na całość dziejów z perspektywy nowoczesności. Historia sztuki nowoczesnej (XIX i XX wiek) zdobywała sobie odtąd coraz istotniejsze miejsce w projektach naukowych i w poznańskiej praktyce dydaktycznej. Nie było to proste odwrócenie porządku. Kryło się za tym przekonanie o historycznych determinacjach pozycji badacza, którego położenie wśród wydarzeń i instytucji współczesnych określa aparaturę pojęciową

³ Ibidem, s. 158.

i procedury interpretacyjne stosowane w różny sposób w odniesieniu do każdej przeszłości. W konsekwencji postawa warunkująca świadomość metodologiczną i odpowiedzialność światopoglądową, którą proponowała współczesność, stawała się historyczną podstawą uprawiania nauki o sztuce i źródłem weryfikacji wszelkich sądów. Istotne znaczenie dla wykrystalizowania się tej postawy miała dyskusja z kręgiem młodych niemieckich historyków sztuki i wspólna debata na temat dzieła sztuki „między nauką a światopoglądem”⁴ (1973).

Ugruntowana w wyniku tego spotkania nowa świadomość doprowadziła do drugiego istotnego zagadnienia. Chodziło mianowicie o konieczność wpisania refleksji metodologicznej (krytycznej) w szczegółowe badania historyczne. Koncepcja wiedzy nie mogła tworzyć światopoglądowej enklawy. W tym znaczeniu metodologia traciła charakter wiedzy zewnętrznej (meta-wiedzy lub teorii) wobec przedmiotu badań, wchodząc z nim, jak wówczas mówiliśmy, w dialektyczny związek. W dydaktyce uniwersyteckiej i podejmowanych badaniach wiązało się z tym położenie większego nacisku na studia dziejów nauki o sztuce jako dyscypliny historycznej w miejsce dotychczasowej filozoficzno-filologicznej analizy doktryn artystycznych (estetyki). Skutki tego rozumowania sięgały jednak dalej i w efekcie pojawił się trzeci problem, świadczący o jeszcze szerszej zmianie podejścia do historii sztuki. Historyczna relatywizacja i kontekstualizacja przedmiotu badań szła w parze z kwestionowaniem jego granic gatunkowych i sposobów istnienia. Również tutaj niebagatelną rolę odegrały studia nad sztuką współczesną, a przede wszystkim zainteresowanie strategiami awangardy (*collage*, montaż, *ready-made*, konceptualizm), skutecznie podkopującymi status ontologiczny dzieła. Zachęta wynikająca z teorii aleatoryczności dzieła współczesnego (Eco, Barthes) prowadziła do otwarcia historycznej struktury artystycznej, a zarazem porzucenia przekonania o jego jedności konsolidowanej ponadhistoryczną zasadą i jedynym sensem. Dzieło sztuki w ówczesnych studiach traciło pojęciową, formalną i estetyczną tożsamość, a zarazem następowało jego ikoniczne, genetyczne i funkcjonalne zróżnicowanie. Historia sztuki wymykała się właściwym jej dotąd kategoriom opisowym i pojęciowym, a tracąc na tym gruncie swoją autonomię, znajdowała nowe miejsce wśród specyficznych problemów ogólnej wiedzy o kulturze.

Zostały podważone granice dyscypliny, gwarantowane odrębnością przedmiotu badań oraz stosowanych metod, a poznawczą niezależność tak rozu-

⁴ Sesja naukowa „Dzieła sztuki między nauką i światopoglądem” odbyła się 14 listopada 1973 roku w Rogalinie. Został jej poświęcony w całości tom zatytułowany *Interpretacje dzieła sztuki*, red. J. Kęmbowski, Poznań 1976. Por. też omówienie: A.S. Labuda, *Polska i niemiecka historia sztuki w polemicznym dyskursie – symposium w Rogalinie w roku 1973*, „Artium Quaestiones” 2017, 28, s. 227.

mianej wiedzy o sztuce i jej metodę interpretacyjną trzeba było polemicznie na nowo ustalić. Nie chodziło o jej zintegrowanie z „ogólną teorią” symboliczną (kulturoznawstwo) lub ikonologiczną (historia sztuki), tak jak chcieli tego przedstawiciele dominujących wtedy w Polsce tendencji akademickich (pierwsza połowa lat 70.), lecz odwrotnie – o historyczną i społeczną dywersyfikację sztuki na gruncie antropologii strukturalnej (mity), semiotyki-semiologii (znak, komunikacja) i antropologicznej socjologii (życie artystyczne, recepcja społeczna). Innymi słowy, chodziło o teorię transdyscyplinarną, określaną później terminem *cultural studies*. Stała za tym koncepcja krytyczna, która nie tyle absolutyzowała lub instytucjonalizowała dzieje i wiedzę, ile ideologizowała historię i socjologizowała dzieło. W polskiej historii sztuki tamtego czasu była to perspektywa rewizjonistyczna powstała w atmosferze kontestacji roku 1968. Została też szybko uznana za zamach – i chyba słusznie – na uprawianą w ramach muzealnych pracowni i uniwersyteckich instytutów historię sztuki traktowaną jako dyscyplina naukowa wolna od ideologii i społecznego uwarunkowania.

W szerszej perspektywie już od początku lat 70. były coraz popularniejsze w Polsce idee mające swoje źródła, jakbyśmy to dziś powiedzieli, we *French Theory*⁵ oraz marksizmie szkoły frankfurckiej, a przede wszystkim – pismach Waltera Benjamina⁶. Podjęta tam krytyka mieszczańskiej kultury była interesująca ze względu na swój potencjał krytycznego zaangażowania w historycznie rozumianą terażniejszość. Z trudem jednak znajdowała przełożenie na sytuację w Polsce. Interesująca była też rola przypisywana sztuce współczesnej z jej pojęciem autonomii (Adorno), pozwalająca obnażać niebezpieczne siły tkwiące w ideologiach społecznych i manipulującej nimi władzy (Althusser). To na tym gruncie rysowała się znamienna ewolucja „nowej historii sztuki” od zainteresowania historią idei przez strukturalizm do socjologii dyskursów. Z tych też obszarów brała się nowa orientacja problemowa oraz terminologia definiująca podstawowe kategorie opisowe i interpretacyjne przenoszone na teren historii sztuki. Paradygmatycznie traktowanemu zagadnieniu awangardy w badaniach nad sztuką XX wieku odpowiadał teraz historyzm w odniesieniu do XIX wieku. Chodziło o badanie wewnętrznych i zewnętrznych napięć generowanych przez dzieła oraz społecznej dynamiki determinującej

⁵ P. Piotrowski, „Francuskie teorie”, *amerykańska mediacja. Pro domo sua i/lub humanistyka po dekonstrukcji*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, s. 105–116.

⁶ Seminarium Benjaminowskie miało miejsce w dniach 20 i 21 marca 1981 roku, a obszernie jego omówienie zostało zamieszczone w „*Artium Quaestiones*” 1983, 2, s. 190–192. W tym samym numerze ukazał się przekład Wojciecha Suchockiego artykułu Wolfganga Kempa *Walter Benjamin i Aby Warburg* (s. 145–172).

nie tyle ich powstawanie, ile funkcjonowanie. Przykładem było zagadnienie stylu, którego źródeł poszukiwano przede wszystkim na gruncie ideologicznej i technologicznej produkcji formy (historyzm), a nie w historii kształtów i wśród estetyki piękna. W odniesieniu do awangardy podobną rolę odegrało pojęcie utopii, które pozwalało porzucić ideowy i formalny dualizm nurtów zrationalizowanej lub ekspresyjnej formy, cały czas popularne we wszelkich syntezach sztuki XX wieku. Szybko nadrzędnymi pojęciami myślenia o sztuce i wyjaśniania procesów artystycznych stały się definicje struktury i władzy, pociągając za sobą całe szeregi przewrotnie powiązanych zagadnień, takich jak rewolucja i transgresja, krytyka i wykluczenie, utopia i ideologia, autonomia i zaangażowanie, historyzm i dialektyka, tekst i dyskurs, funkcja i mit, innowacja i stereotyp, diachronia i synchronia, centrum i prowincja, znaczące i znaczone, itp.

Rozpływająca się w interdyscyplinarnych projektach historia sztuki potrzebowała z końcem lat 70. i początkiem lat 80. nowej konsolidacji. W kontekście napięć i euforii politycznych rysowała się nowa i istotna reorientacja obszaru badawczego, będąca czwartym krokiem domykającym dotychczasowe przewartościowanie na gruncie interesującej nas poznańskiej historii sztuki. Był to czas nie tylko strajków, ale też solidarnościowych dyskusji o tożsamości. Pojawił się z wywrotową siłą pomijany wcześniej problem feminizmu i podmiotowości twórczej na mapie nieświadomości, wypartej przez komunistyczną ideologię. Pojawiło się ukryte, a teraz bulwersujące, zagadnienie identyfikacji artystycznej Europy Środkowej w kontekście wspólnoty losów krajów doświadczonych „kolonialną” zależnością od Rosji sowieckiej. Na tym tle istotne było zagadnienie nowej geografii artystycznej, która zrywając z pojęciem prowincjonalności, wprowadziłaby historię sztuki Europy Środkowej jako nowy i równoprawny obszar powszechnych badań artystycznych. Po raz pierwszy zostało to sformułowane jesienią 1980 roku na międzynarodowej konferencji poświęconej relacjom między awangardami środkowoeuropejskimi a sztuką zachodnią. Najważniejszy referat szwajcarskiego badacza polskiej awangardy został zatytułowany „Kto się boi peryferii?”⁷.

⁷ Konferencja odbyła się w Gołuchowie w grudniu 1980 roku, a poświęcona była problematyce „Les relations du constructivisme d'Europe de l'Est et d'Europe Centrale avec l'avant-garde des deux premiers décennies du XX siècle”. Została omówiona w: A. Turowski, *Konstruktywizm wschodnio- i środkowoeuropejski w powiązaniu z awangardą dwóch pierwszych dekad XX wieku*, „Artium Quaestiones” 1983, 2, s. 188–190. Materiały opublikowano jedynie w języku francuskim wiele lat później w specjalnym numerze pisma paryskiego „Ligeia” (1989, 5–6, s. 31–131). Tam też obok wprowadzenia: A. Turowski, *L'avant-garde en Europe de l'Est : problèmes et orientations de la recherche* (s. 31–34) znalazł się kluczowy tekst Antoine'a Baudina *Qui a peur de la périphérie?*, „Ligeia” 1989, 5–6,

Dyskusja zainicjowana starym pytaniem: jak wytyczyć granice kulturowe Europy Środkowej, a w jej ramach zakreślić obrzeża i krańce sztuki awangardowej?, toczyła się wokół trzech zasadniczych problemów. Pierwszy dotyczył życia artystów, ich biografii twórczych jako podstawy kształtowania się pojęcia tożsamości kulturowej. Drugim była geografia, rodzaj przestrzennego, synchronicznego i horyzontalnego zróżnicowania w całej złożoności tasujących się związków historyczno-kulturalnych, ekonomiczno-politycznych i filozoficzno-ideologicznych. Trzecie zagadnienie obejmowało problematykę procesów historyczno-artystycznych, wśród których na czoło wysuwały się pojęcia związane z konstytuowaniem się trendów stylistycznych, postaw ideowych, koncepcji historii i wizji przyszłości, a z nimi – struktury dzieła artystycznego, jego integralności i fragmentaryczności, jego autonomii i rozpadu.

Przedstawiona w wielkim skrócie perspektywa badawcza, prowadząca od przeformułowania miejsca historii sztuki nowoczesnej aż do wprowadzenia Europy Środkowej w obszar zainteresowań naukowych, stała się miejscem interesującego eksperymentu badawczego, obejmującego powoli wiele ośrodków akademickich w Europie i Stanach Zjednoczonych, a prowadzone badania nad awangardą w Europie Środkowej były próbą sformułowania jeszcze w latach 80. i 90. XX wieku szeregu kategorii opisowych, które służyły za narzędzia pozwalające także obecnie z różnych stron dotrzeć do nowoczesnej historii. W moim wypadku była to książka podsumowująca moją poznańską przygodę naukową, ale opublikowana już we Francji w roku 1986, a zatytułowana *Czy istnieje sztuka w Europie Wschodniej?*

Aby lepiej zrozumieć konfiguracje artystyczne tamtego czasu, odwołałem się w latach 80. w pierwszym rzędzie do pojęć kryzysu, marginesu i rozdarcia jako nowego obszaru refleksji krytycznej podważającej integralność biografii artystycznych, homogeniczność dzieł awangardowych, koherencję programów i nurtów. Kwestionowałem jednocześnie model historii sztuki oparty na opozycjach, interesując się dwuznacznościami (a więc znowu różnicami), a nie przeciwieństwami. Nie chodziło o dialektykę, bo ta jest zawsze dwubiegunowa, lecz o rodzaj splotu. A zatem jako podstawę badań nad sztuką współczesną proponowałem przyjęcie modelu wielopiętrowo rozbudowanego (ale nieustrukturalizowanego za pomocą jednej zasady) splotu dyskursywnego, obejmującego wiele fragmentów życia artystycznego danego terenu i określonego czasu poddanego ustawicznej presji sił społecznych i psychicznych. Taki właśnie splot dyskursywny opisywałem w *Budowniczych świata*, sto-

s. 124–131. Pokłosiem konferencji była również książka: A. Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Paris 1986.

sując pojęcie ideozy. Odnosiłem je do zróżnicowanych obiegów kultury i niejednorodnych dyskursów. Ideoza nie strukturalizowała pola, niemniej pozwalała je opisać jako nieustabilizowaną przestrzeń. Elementem integrującym zjawiska artystyczne i społeczne były interakcje, a nie związki przyczynowo genetyczne. W splocie tym poszczególne wypowiedzi artystyczne (dzieła, kierunki, programy, krytyka itp.) tworzyły nieco płynnie zazębiające się kręgi o różnym, a zawsze zasupłanym, stopniu organizacji wewnętrznej. Kręgi te na obrzeżach traciły swoją wyraźną granicę, więzy były słabsze i tam zaczynały się chaotycznie rozprzestrzeniać dyskursy marginesów. Pozostawał stan nieustabilizowania.

Badania nad awangardą prowadzone z tego punktu widzenia nie miały demaskować pęknięć lub pomyłek czy – jak chcą niektórzy – „fałszu awangardowej sztuki” (za stwierdzeniami tego rodzaju kryją się zazwyczaj postawy koniunkturalne lub konserwatywne ideologie), lecz pozwolić historii sztuki przezwyciężyć głęboko zakorzeniony w niej model myślenia modernistycznego. Nic w tym dziwnego, że w historii sztuki już od początku lat 70. interesowały mnie dyskursy tych twórców, którzy poruszając się po nie do końca przez nich rozpoznanym terenie nowoczesności, naruszali mniej lub bardziej sformalizowane i skodyfikowane dzieła i teorie sztuki modernizmu, pozwalając tym samym na ich krytykę. Krytykę awangardy, której źródłem był jej własny splot dyskursywny. Pomocnym artystą okazał się Tadeusz Kantor i doświadczenie Galerii Foksal. Ta pozornie „inna historia”, dziejąca się w pracowniach artystów, okazywała się nieodłączna od tej poznańskiej, uniwersyteckiej historii sztuki.

Zastanawiając się nad wyborem ram pojęciowych świata doświadczonego kryzysem lat 60. i 70., w których mógłbym ująć sztukę współczesną w złożonej konfiguracji między pracownią artysty, praktyką kuratora, biblioteką badacza i uniwersyteckim seminarium, a także Wschodem, Środkiem i Zachodem, odwołałem się w tamtej dekadzie do dwóch historyków sztuki – Aby Warburga i Maxa Dvořáka. To właśnie dla nich pierwsza wojna światowa – wydarzenie kluczowe w ich historii nowoczesności i związany z nią kryzys – były doświadczeniem psychicznym i intelektualnym, jak również zmianą orientacji poznawczej na gruncie konstruowanej przez nich antropologii i historiozofii. Dla Warburga, należącego do kultury zachodniej, było to przede wszystkim zagadnienie obrazowej pamięci: jej przepływów, krzyżowań, przekształceń, powrotów. Historii wielowątkowej i wielopoziomowej, historii przecinającej po przekątnej różne kultury. Dla Dvořáka – pochodzącego z Europy Środkowej – było to zerwanie z formalizmem linearnej historii i potraktowanie dziejów sztuki w sposób nieciągły, jako pełnych przerw, pęknięć i hybryd, choćby takich, jak manieryzm i ekspresjonizm. Obaj na pojęciu rozdarcia budowali

swoje wizje dziejów i sztuki. Zajmując się innymi artystami i różnymi czasami, byli zgodni, że sztuki nowożytnej nie należy widzieć jedynie jako spuścizny epoki klasycznej.

Historia sztuki – tak jak ją formułował Warburg, a w pewnym sensie również Dvořák – odsyłała krytycznie do początków dyscypliny, czyli tam, gdzie nie tylko nazwa, ale również przedmiot badań i metoda, definiowały swój sens i granice. Podważała zarazem każdy z tych elementów, który określając jej autonomię, nadawał historii sztuki miano nauki. Biorąc pod uwagę tę zasadniczą zmianę, właśnie w trakcie poznańskich dyskusji w pełni uświadomiłem sobie, że pierwsza historia sztuki – oparta na oświeceniowym modelu, która rodziła się na wykopaliskach w Pompejach i Herkulanum – znalazła swój wyraz u Winckelmanna, aby wraz z Warburgiem ustąpić drugiej historii sztuki, której miejscem narodzin była klinika psychiatryczna i wykopaliska pamięci, a kluczowym dziełem – Mnemosyne. Druga historia sztuki została wydobyta z głębi nieświadomości, w opętaniu fobiami i namiętnością, w szoku zagrożenia, w chorobie spowodowanej traumą. Przypomnę, że kluczowa dla przełomu lat 60. XX wieku historia szaleństwa, pisana wówczas przez Michela Foucault, była rozprawą z oświeceniowym dyskursem racjonalnej myśli. Gdy pierwsza wspomniana tutaj historia sztuki Winckelmana rodziła się pod znakiem słońca, ta druga – Warburga – kierowała się ku melancholii Saturna. W centrum tej historii sztuki istniało pojęcie zagrożenia człowieka, a zatem była to historia sztuki rozwijająca się w obliczu permanentnego kryzysu.

To, co mnie zainteresowało przed laty u Warburga (i Dvořáka – w zasadzie tak różnych badaczy), to zwrócenie uwagi na sam fakt, że w ich studiach przedmiot badań historii sztuki wydobywał się z kryzysu. Jeżeli kryzys był permanentną kondycją badawczą, to wynikający z niego proces poznania ocierał się o granice tego, co umyka naszej wiedzy, nie czyni z niej całości, dopuszcza zaledwie do fragmentów, pozwala na zmienne konfiguracje i jest ustawiczną pracą krytyczną⁸. Dlaczego nie zrobić pojęć kryzysu i niepozytywnej afirmacji, czyli kontestacji, osią praktyki badawczej historii sztuki, taką, jaką ona była od roku 1968? Innymi słowy: osią krytycznej praktyki politycznej oraz kwestionującej metodologii nauki i radykalnej sztuki?

Słowu „oburzenie” odpowiadało ongiś słowo „kontestacja”. Michel Foucault w *Przedmowie do transgresji* pisał:

⁸ Inne stanowisko zajmowali wszyscy uczestnicy konferencji SHS w roku 1985, w której już nie brałem udziału, ponieważ wyjechałem do Francji. Por. *Kryzysy w sztuce. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Lublin, grudzień 1985, Warszawa 1988.*

Kto wie, czy filozofia współczesna, odkrywając możliwość niepozytywnej afirmacji, nie zapoczątkowała przesunięcia, które otworzyło drogę myśleniu krytycznemu i zasadzie kontestacji. Kontestacja, słowo-klucz maja 1968 roku, nie była wysiłkiem myśli zmierzającym do zanegowania istnień czy wartości, to raczej gest, który podprowadza każde z nich do jego granic, a przez to do Granicy, gdzie spełnia się decyzja ontologiczna: kontestować – to zmierzać do sedna pustki, gdzie byt osiąga swoją granicę, a granica określa byt...⁹

Foucault, podobnie jak Nietzsche, kontestujące i anarchistyczne „tak” umieszczał w sednie konfliktu (agonu) ożywiającego społeczeństwo, gdzie „tak” jest niezgodą, wyrazem protestu, ujawnieniem różnicy, podkreśleniem odmienności, istotą rozziwów, wynikiem gniewu, przejawem oburzenia, formą buntu, potrzebą rewolty, (nie)przekraczalnością granicy.

Miejsce artysty we współczesnej demokracji, mimo że zostało wielokrotnie przez samych twórców określone, wymaga ustawicznego przeformułowania. Jest to problem jednocześnie artystyczny i polityczny – dotyczy więc historii sztuki. Ile razy się nad tym zastanawiam, przychodzi mi na myśl polski marzec roku 1968, który był w Poznaniu moją współczesnością. A to właśnie współczesność domaga się czujności, z jaką kiedyś Emil Zola wypowiadał bezpardonowe „J'accuse!” Wypowiadał w publicznym liście skierowanym do prezydenta Republiki w związku z antysemickim procesem Dreyfusa, który zawierał ostrą krytykę francuskiego rządu oraz fałszerstw władzy. Ze świadomością poniesienia konsekwencji za prawdziwe słowa zgadzał się pisarz na proces o zniesławienie, faktycznie zakończony wyrokiem skazującym i emigracją artysty. Mój list, pisał, ma jak rewolucja przyśpieszyć „wybuch prawdy”; z pasją, w imię cierpiącej ludzkości, ma wskazywać jej „prawo do szczęścia”; będąc płomiennym protestem, jest „krzykiem mojej duszy”¹⁰.

Lekcję wyobraźni i zaangażowania wyniosła poznańska historia sztuki z marca i maja 1968 roku i tak ją uprawiałem w Poznaniu przez całą dekadę lat 70. aż do momentu trudnej decyzji wyjazdu do Paryża i rozpoczęcia pracy naukowej oraz dydaktycznej w nowym środowisku.

BIBLIOGRAFIA

Feyerabend P.K., *Against Method*, London and New York 1993

Foucault M., *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999

⁹ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i opr. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 53.

¹⁰ É. Zola, *J'accuse*, „L'Aurore” 13 stycznia 1898.

- Kryzysy w sztuce. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985*, red. E. Karwowska, Warszawa 1988
- Proceedings of *Les relations du constructivisme d'Europe de l'Est et d'Europe Centrale avec l'avant-garde des deux premiers décennies du XX siècle* conference, Gołuchów 1980, *Ligeia*, 1989, 5–6, s. 31–131
- Turowski A., *Konstruktywizm wschodnio- i środkowoeuropejski w powiązaniu z awangardą dwóch pierwszych dekad XX wieku*, „*Artium Quaestiones*” 1983, 2, s. 188–190
- Turowski A., *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Paris 1986
- Wallerstein I., *Utopistics: Or Historical Choices for the Twenty-First Century*, New York 1998
- Zola É., *J'accuse!*, „*L'Aurore*” 13 stycznia 1898

Andrzej Turowski

Professor emeritus, Université de Bourgogne, Dijon

L'IMAGINATION AU POUVOIR:

ART HISTORY IN THE TIMES OF CRISIS, 1960S–1970S

Summary

The present paper is reminiscence and an attempt to reconstruct the intellectual heritage of art history as it was practiced at the University of Poznań in the late 1960s and throughout the 1970s in the context of new developments in cultural theory and changing research interests. Besides, it includes the author's account of his own academic work in that period, began in the 1960s and inspired in particular by the year 1968 that brought a social crisis and a cultural revolution, as well as introduced the element of imagination into academic knowledge and critical thought. The author draws a wide panorama of intellectual stimuli which contributed to an epistemic and methodological turn, first in his own scholarly work and then in the work of some other art historians in Poznań. Those turns opened art history at the University of Poznań to critical reading of artistic practices approached in relation to other social practices and subjects of power. As a result, four key problems were addressed: (1) the position of contemporary art in research and teaching, (2) the necessity to combine detailed historical studies with critical theoretical reflection, (3) the questioning of genre boundaries and ontological statuses of the objects of study and the semantic frames of the work of art, and finally, in connection to the rise of an interdisciplinary perspective, (4) the subversion of the boundaries and identity of art history as an academic discipline. Then the author reconstructs the theoretical background of the “new art history” that emerged some time later, drawing from the writings of Walter Benjamin, the French structuralism, Theodor Adorno's aesthetic theory, and Louis Althusser's interpretation of the concept of ideology. Another important problematic was the avant-garde art of Poland and other East-Central European countries, studied

in terms of artistic geography and the relations between the center and periphery. The conclusion of the paper presents a framework marked with the names of Aby Warburg and Max Dvořák, which connected the tradition of art history with new developments, took under consideration the seminal element of crisis, and allowed art historians to address a complex network of relations among the artist's studio, the curator's practice, the scholar's study, and the university seminar, as well as the West, the Center, and the East. At last, the author remembers the revolutionary, rebellious spirit and the lesson of imagination that the Poznań art history took from March and May, 1968.

Keywords:

art history in Poznań, art history, theory and methodology, avant-garde, 1968, contestation