

**»Chciałem
wyprowadzić
studentów
z uniwersytetu
w przestrzeń
publiczną...«**

**Z Andrzejem
Turowskim
rozmawia
Krzysztof
Gutfranski***

K.G.:

Zacznijmy od projektu »Ideozy«, który jest prowadzony przez Pana ze studentami historii sztuki UNIwersytetu Warszawskiego. Jego struktura jest bardzo bogata i złożona, czym on właściwie jest?

A.T.:

Zagadnienie *ideozy* jest częścią szerszego zamierzenia. Projekt powstał mniej więcej rok temu w wyniku przyjacielskich dyskusji i instytucjonalnych negocjacji z moimi kolegami z INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UNIwersytetu Warszawskiego oraz MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE. Chodziło o stworzenie płaszczyzny wspólnego przepracowania w kontekście politycznym problemów metodologicznych współczesnej historii sztuki oraz konkretnych zagadnień związanych z krytyką artystyczną, praktyką wystawienniczą i aktualną twórczością, a jednocześnie przeniknięcie z tymi problemami do świata pozaartystycznego. Projekt zakładał trzy kierunki pracy ze studentami i słuchaczami. W MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ, miejscu nieobciążonym jeszcze strukturą biurokratyczną przyszłej budowli, rozpocząłem cykl otwartych dla wszystkich wykładów określonych wspólnym mianem *politozy*, a dotyczących różnych sposobów funkcjonowania i strategii reprezentacji sztuki współczesnej w przestrzeniach publicznych. Na UNIwersytecie Warszawskim, miejscu zarezerwowanym dla wiedzy akademickiej, podjąłem z ograniczoną liczbą studentów seminaria z *awangardystyki*, na których chodzi mi o przemyślenie w nowym kontekście sztuki współczesnej, nie tyle teorii, co historii awangardy. W końcu, w dawnej pracowni Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego, dziś INSTYTUCIE AWANGARDY mieszczącym się na ostatnim piętrze bloku stojącego w centrum Warszawy, pracuję ze studentami nad cyklem sześciu comiesięcznych wystaw pod wspólną nazwą »Ideozy«. Jest to rodzaj warsztatów kuratorskich powiązanych problemowo z zagadnieniami wykładów i seminariów.

K.G.:

I jak Panu się współpracuje ze studentami?

A.T.:

Uważam, że ta współpraca jest bardzo ciekawa, bardzo otwarta. Staram się minimalnie interweniować w idee studentów. Rozmawiamy (i wymieniamy maile) o wystawie jeszcze przed moim wykładem, kiedy często nie mam go jeszcze do końca sprecyzowanego, dyskutujemy dobór artystów, tezy, które chcielibyśmy przedstawić, materiały. Idee są właściwie samych studentów, bardzo dojrzałe i sięgające istoty tego, co zamierzam powiedzieć na wykładzie. Widzę wielkie zaangażowanie studentów w wystawę, koncepcję, organizację, samą materię, z której ona powstaje. Z tego punktu widzenia jestem bardzo zadowolony.

K.G.:

Możliwość uczestniczenia w takim projekcie jeszcze w trakcie studiów daje duży potencjał praktyczny, który jest dość rzadki na tradycyjnych kursach historii sztuki. Biorąc pod uwagę podyplomowe studia kuratorskie, produkujące co roku absolwentów, dla których nie

ma potem zatrudnienia, próba sił w trakcie takiego seminarium jak »Ideozy« jest bardzo pomocnym narzędziem.

A.T.:

Potencjał praktyczny to jest jedna ważna sprawa. Druga to potencjał krytyczny. Bardzo silnie są one ze sobą powiązane na styku uniwersytet-wystawa, lub precyzyjniej: instytucja wiedzy i twórczość artystyczna. Zawsze uważałem, że te dwie sfery zainteresowań historyka sztuki muszą być ze sobą powiązane. I do tego, nie przez to, że wiedza uniwersytecka daje narzędzie do poznania historii sztuki, lecz odwrotnie: to twórczość artystyczna daje historykowi sztuki narzędzie krytyczne pozwalające na rewizję instytucjonalnej wiedzy. W ramach projektu chodzi mi o taką sytuację. Będąc zawodowo związany z uniwersytetem, chciałem dokonać istotnej roszady, w której ramach różne praktyki mogą na siebie wpływać krytycznie. Nie łączyć się, lecz stawiać opór. Wykład prowadzony nie w auli, lecz otwartym na schody obszernym hallu MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ nie zamyka słuchaczy w przestrzeni wiedzy. Seminarium w salce uniwersyteckiej narzuca dyktowany tym akademickim miejscem rygor dyskusji. Wystawa w szklanym kubie na ostatnim piętrze mieszkalnego bloku otwiera się na panoramę całej Warszawy, czyniąc tę przestrzeń krytycznym spektaklem projektu. Chciałem wyprowadzić studentów z uniwersytetu w przestrzeń publiczną, żeby skonfrontowali się z aktualnymi jej problemami. To jest moja idea praktyki, podkopująca trochę instytucję uniwersytetu, który mnie całe życie zatrudniał i z którym miałem zawsze nieco na pieńku.

K.G.:

»Ideozy« są opowieścią o sztuce w mieście, ale też próbą „innego” spojrzenia na modernizm. Jaką rolę spełniają tu dwaj znani dość wąskiemu gronu zainteresowanych historią sztuki badacze — Aby Warburg i Max Dvořák?

A.T.:

W ramach wykładów poruszam kluczowe problemy, które dzieją się na marginesie sztuki współczesnej oraz różnych innych dziedzin wiedzy i wydarzeń tak politycznych, ekonomicznych i społecznych, jak debat antropologicznych, socjologicznych i filozoficznych. Pierwszy wykład rozpocząłem od zakreślenia problemowych i historycznych granic modernizmu, widząc jego początek w Polsce, w wydawałoby się marginalnej „egzotycznej podróży” Stanisława Ignacego Witkiewicza z Bronisławem Malinowskim na Cejlon, a dalej ku wybrzeżom Australii, rozpoczętej w Tulonie, na południu Francji w 1914 roku. Wychodząc nie od metodologii, lecz wydarzenia, uznałem, że tym co określa początki tej historii, jest zdarzenie pozornie błahe. Nieukształtowany naukowiec i młody artysta przeżywający emocjonalny kryzys i mający poczucie obcości w otaczającym ich świecie, wyruszyli w zamorską podróż w poszukiwaniu swego Innego. Podróż nie na wiele się zdała, choć wiele ich nauczyła. Zgodnie z modernistyczną i nigdy niezreali-

zowaną nadzieją odnalezienia brakującej całości — jeden pozostał „argonautą Zachodniego Pacyfiku”, drugi powrócił do Krakowa „nienasycony formą”. Do polskiego modernizmu wyprawa wprowadziła dwa bardzo istotne dla modernizmu wątki: tożsamości i wielokulturowości. Zastanawiając się nad konsekwencjami tego wydarzenia, poszukiwałem metodologicznych granic, w których mógłbym je ująć. Fakt ten zwrócił moją uwagę na dwóch historyków sztuki, Aby’ego Warburga i Maxa Dvořáka, dla których Wojna Światowa i związany z nią kryzys były doświadczeniem psychicznym, jak również zmianą orientacji poznawczej na gruncie konstruowanej przez nich antropologii i historiozofii. Dla Warburga 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. To, co mnie interesuje u obu tak różnych badaczy, to zwrócenie uwagi na sam fakt, że przedmiot badań historii sztuki w ich studiach wydobywa się z kryzysu. Jeżeli kryzys jest permanentną kondycją badawczą, to wynikający z niego proces poznania ociera 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 krytyczną. Dlaczego nie zrobić pojęcia kryzysu osią praktyki badawczej, tak jak jest on osią współczesnej historiozofii sztuki i antropologicznej metodologii badania obrazów?

K.G.:

Mówi Pan o zwrocie od semiotyki do praktyk performatywno-dyskursywnych, czyli tego, kto i po co wpisuje w przestrzeń publiczną określone znaczenia. Gdzie obecnie byłby Pan skłonny sytuować awangardę w tym kontekście, jakie są dzisiaj jej powinności?

A.T.:

To jest problem dość złożony. Niewątpliwie możemy obserwować na gruncie dyskusji naukowych, toczących się od drugiej połowy poprzedniego wieku po dzień dzisiejszy, charakterystyczne przesunięcie zainteresowań od funkcjonalnych struktur i tekstów, przez osłabiające znaczenia łańcuchy wypowiedzi, po niefunkcjonalne performatywy zachowań. A wraz z tym coraz mniejsze zainteresowanie pytaniem kto pisze tekst i coraz większe pytaniem komu spektakl służy. Nie chodzi o podmiotowość, lecz uczestnictwo w spektaklu, którym jest dzisiejsza przestrzeń publiczna. Zachowania ludzi w spektaklu przebiegają zgodnie z wyreżyserowaną przez sam spektakl konwencją (produkcją pożądania), w którą wpisują się jego uczestnicy, potwierdzając jej istnienie i swoje w nim role. Nie chodzi więc o znaczenia powiązane z językiem lub rzeczywistością, lecz uczestnictwo, które tworzy „rzeczywistość spektaklu” sankcjonowaną społecznie. Polityczność spektaklu nie odnosi się do znaczeń nadających mu sens, lecz zachowań

utrwalających przekonania. Zainteresowanie awangardą, naruszającą porządek w obrębie znaczeń, eksperymentującą, zostaje przeniesione na zainteresowanie konwencjami utrwalającymi zachowania. Granicą historycznej awangardy były stereotypy kultury masowej, gdzie jej formalna oryginalność stawała się pragmatycznym schematem. Tak rozumiana problematyka praktyk performatywnych nie prowadzi dzisiaj ku awangardzie. Chyba, że samą awangardę będziemy rozumieć inaczej, budując jej definicję nie na pojęciu oryginalności, lecz zaangażowania. Oczywiście rozbijemy tym samym historyczny związek między eksperymentem artystycznym i społeczeństwem rewolucyjnym (utopia), lecz zbliżymy się ku dzisiejszemu pojęciu sztuki krytycznej. Takie przeformułowanie rodzi oczywiście wiele niepokoju, szczególnie wówczas, gdy chcemy mówić o estetyczności w sensie tradycyjnym, lub polityczności dzieła — tak jak się tego pojęcia używa obecnie. Awangarda w dzisiejszej przestrzeni spektaklu, w zależności od tego, w jakich interakcjach uczestniczy, może być jego ozdobą lub krytyką. Jako ozdoba traci transgresyjną awangardowość i przestaje być awangardą, natomiast jako krytyka zachowuje ciągłość z pojęciem zaangażowania historycznej awangardy, choć wcale nie musi się awangardą nazywać. Ten punkt widzenia pozwolił mi mówić na gruncie awangardy o związkach artystycznych i politycznych między Arturem Żmijewskim, artystą krytyki politycznej, i Mieczysławem Szczuką, twórcą polskiego konstruktywizmu lat 20. XX wieku.

K.G.:

Przez wszystkie Pańskie wykłady przewija się wątek kolonialny. Na gruncie historii sztuki polskiej, która zarówno pod względem faktów historycznych czy szerszych prób przedstawiania historii Europy Środkowej jako terytoriów podległych, w porównaniu do kolonializmu w Afryce stwarza spore problemy. Oczywiście „inne” spojrzenie, zobaczenie siebie oczami innych pozwala zbudować alternatywne historie, chciałbym jednak wiedzieć gdzie sytuuje się granica między pisaniem historii a budowaniem dokumentalnych fikcji.

A.T.:

Rzeczywiście problem postkolonializmu jest obecny w moich wykładach. Raczej jednak jako perspektywa refleksyjna, a nie przedmiot konkretnych badań. Jest to problem istotny i trudny. Jeżeli na gruncie badań literackich sporo się o nim w Polsce mówi, to w ramach historii sztuki panuje całkowite milczenie. A ciekawie byłoby zastanowić się z tego punktu widzenia choćby nad twórczością Grottgera. Cała sztuka polska okresu rozbiorów i jej konsekwencje mogłyby ulec takiemu przefiltrowaniu. Oczywiście Europa Środkowa miała swój kolonializm, była kolonizowana i próbowała, z różnym skutkiem, kolonizować. Oczywiście kolonializm nie ma jednego oblicza i jego następstwa różnie wyglądają. Nie zawsze ma on charakter zamorski, często dotyczy bliskich rubieży. Władza imperialna w Europie Środkowej była równie silna, co różna — i ona konfigurowała geografię

artystyczną przede wszystkim z moskiewskiego, wiedeńskiego lub berlińskiego centrum. Dzieliła na Wschód i Zachód, powodowała tujejsze orientalizmy i okcydentalizmy. W jej geografii kształtowały się złożone tożsamości, prowincjonalne mity, hybrydyczne dzieła i style. W takim ciśnieniu rozpatrywałem kiedyś w moich badaniach historię awangardy środkowoeuropejskiej od pierwszej dekady XX wieku po lata 30. Modernizm rozwijał się pod presją kolonialną, bo taka była mentalność w Polsce międzywojennej. Tego zagadnienia nie poruszam teraz na wykładach, choć często pojawia się w formie dyskusji na seminariach i wystawach. Powinniśmy również mówić w inny sposób o problemie kolonializmu Związku Radzieckiego, w odniesieniu do Polski po wojnie. Zrozumienie dzisiaj problematyki postkolonialnej pozwoli nam zrozumieć język, którym się posługujemy, ikonosferę, która nas otacza, nasze społeczne zachowania, wyobrażenia, kompleksy, frustracje, które głęboko są zakorzenione w poczuciu opresyjności kultury kolonizującej władzy. I nie możemy zepchnąć tego wszystkiego do nieświadomości, bo te odpady są fragmentem naszej tożsamości. Postkolonializm, nie tylko jako teoria badawcza lecz perspektywa poznawcza, powinien stać się jedną z osi naszego myślenia o świecie. I znów przypomnę — myślenia krytycznego. Jednym z kluczowych zagadnień będzie tutaj problem rewizji roli języka i filozofii marksistowskiej. Jest to problem trudny, obciążony dwuznacznością, a przez to drażliwy i budzący niepokój. Nie da się jego zatłumaczyć ani przez proste odrzucenie, ani sztuczną asymilację — wymaga on pracy dekonstrukcji. Innymi słowy, trzeba się zastanowić nad formami i znaczeniami jego bytów i obecnej aktualności w porządkach reprezentacji i politycznych strategii tak na prawicy, jak na lewicy. W całej powojennej historii Polski aż po lata 80. język marksistowski był językiem powszechnym, w którym kryła się masa sprzecznych znaczeń. Jeżeli w sposób jednoznaczny był ideologiczną retoryką władzy komunistycznej, tak tworzył też jeden z języków opozycji, najchętniej nazywanej „rewizjonistyczną”. W różny sposób pojawiał się na gruncie nauk humanistycznych, reprezentując dyskursy czysto oportunistyczne, jak również formy antyinstytucjonalnego oporu. W szczególności odgrywał on istotną rolę — podobnie jak przez krótki okres czasu języki egzystencjalizmu i strukturalizmu nakładające się na marksizm — dla tej części niepokojonego społeczeństwa, które nie identyfikowało się z religijną opozycją. Jednym słowem, marksizm był domeną nie tylko kolonizatorów, lecz także kolonizowanych. Po upadku Związku Radzieckiego i końcu komunistycznego kolonializmu język marksistowski powiązał postkolonialne społeczeństwo poczuciem winy. W tym sensie pozostał hybrydą postaw postkomunistycznych i obudził niechęć czy wręcz wrogość u tych, którzy z przeszłością komunistyczną nie chcą się identyfikować. Tutaj przebiega też granica wypartej historii i nieświadomionej fikcji. Marksizm, który gdzie indziej mógł się stać jedną z metod krytycznych postkolonializmu, to w świecie byłej dominacji kolonialnej Sowietów, będąc składnikiem

wewnętrznych dyskursów kolonizatorów i kolonizowanych, utracił zdolność krytyczną, nie tylko wobec własnego doświadczenia historycznego, lecz również wobec zagrożeń politycznych (wojenny neokolonializm) i ekonomicznych (neoliberalizm) globalnej współczesności.

K.G.:

Jednak kiedy próbujemy porównać jugonostalgię z *subaltern studies*, dostrzegamy niebosiężne różnice.

A.T.:

Oczywiście, gdyż każdy kolonializm jest inny. Dobrze ilustruje to recepcja bardzo istotnej wystawy objazdowej *Africa Remix* między 2004 a 2007 rokiem, której kuratorem był Simon Njami, historyk sztuki z Kamerunu mieszkający w Paryżu. Wystawa była postkolonialnym spojrzeniem na hybrydyczną sztukę współczesnej Afryki. Mówiła o kolonializmie w całej Afryce, czyli o różnych kolonializmach: francuskim, brytyjskim, holenderskim, belgijskim — innych w czasie i w sile, w specyficie administracyjnej, odrębności handlowej, religijnej i militarnej. Wystawa niemal niezmienną była pokazywana w różnych miastach: Düsseldorfie, Londynie, Paryżu, Tokio i później w Johannesburgu. W każdym z tych miast została inaczej odebrana, wywoływała zupełnie inne dyskusje i konfrontowała się z innymi problemami. Wydaje mi się, że nie można zagadnień, o których mówimy, uogólniać w jakimś olbrzymim pojęciu postkolonialnych studiów, tylko trzeba widzieć je w określonej praktyce politycznej, z której się biorą i w której się mieszczą. W studiach kolonialnych jest dla mnie istotny nie tyle aspekt poznawczy, który na początku był wyraźnie określony, ile fakt, że studia te przenoszą się na teren etyczny, dotyczą określonego zaangażowania społecznego, odpowiadają na inne oczekiwania w poszczególnych krajach, miejscach i wśród innych ludzkich działań. Postkolonializm traci coraz wyraźniej charakter akademicki, a staje się pewną praktyką artystyczną, kulturową, społeczną czy też polityczną. Co nie znaczy, że należy porzucić nad nim studia.

K.G.:

Czym w pańskich badaniach jest figura śmiecia?

A.T.:

Zagadnienie to wśród moich zainteresowań badawczych ma złożone źródła, a w obecnej wersji pojawiło się stosunkowo niedawno. Gdy przed laty zajmowałem się konstruktywizmem interesowało mnie, jakby na przekór, wszystko to, co wymykało się jego strukturalnemu porządkowi. Wówczas to w dziedzinie sztuki po raz pierwszy zwróciłem się ku przypadkowi i postawom alternatywnym, tak typowym dla końca lat 60. Nieco później, dzięki lekturom Michela Foucaulta pojawił się problem historycznej i politycznej konstrukcji odmienności — wykluczenia. Współpracując z Tadeuszem Kantorem, dociekałem znaczenia „przedmiotu najniższej rangi” i przedziwnej postaci Nosorożca. Zainteresowanie pozainstytucjonalną awangardą i geografiami artystyczną kierowały moją uwagę ku marginesom, gdzie spotykały się różnego rodzaju

artystyczne nietożsamości. Tutaj też, w odwołaniu do Gombrowicza, interesował mnie nie tyle „oficjalny stół”, co okruchy z niego spadające, nieformalne odpady kultury, będące — jak mówił autor *Ferdydurke* — też kulturą, tylko bardziej lichą, niepotrzebną, do wyrzucenia. Śmieć w dosłownym tego słowa znaczeniu pojawił się u mnie dopiero w latach 80. Mieszkając już we Francji, spotykałem się na co dzień z doświadczeniem supermarketowego nadmiaru i konsumpcyjnego odpadu. Jeżeli na początku był to spóźniony kontakt z pop-artowskim przedmiotem, dwuznacznością *Trash* Warhola, to szybko ustąpił on miejsca szerszemu zainteresowaniu społecznym procesom marginalizacji ludzi. Uprzedmiotowanie w politycznej kulturze konsumpcyjnej dotyczyło człowieka, dosłownie „człowieka-śmiecia”, z którym identyfikowałem postacie imigranta i bezdomnego (wcześniej kłoszarda). W tamtych latach wraz ze studentami na seminariach zajmowałem się reprezentacją Obcego we francuskiej kulturze wizualnej i kolonialnej polityce, przedstawianego zazwyczaj jako groźnego dziwoląga lub niepotrzebnego śmiecia. Z innej strony, choć w niewątpliwym powiązaniu z tymi ostatnimi zagadnieniami, zainteresowanie antropologiczną problematyką z kręgu surrealistów i ich dysydentów skierowało moją uwagę ku temu, co nie zostało jeszcze w sztuce ukształtowane (bezformie), a także ku temu wszystkiemu, co zostało z wielkiej sztuki wyłączone (hybrydy). Wówczas nastąpiło też kolejne przesunięcie. Dotychczasowy Inny, definiowany na gruncie poststrukturalistycznej filozofii i psychologii, wraz z postkolonialną wystawą *Magików ziemi* z 1989 roku, coraz wyraźniej wiązał się w moich badaniach nad sztuką z jednoznacznie polityczną konstrukcją Obcego; deportowanego, niepotrzebnego, zaśmiecającego. Stąd nie było już daleko ku problematyce wynikającej z gry słów *Zabraliście maski, daliście śmieci* zawartej w tytule jednego z obrazów nieznanego mi artysty z Afryki, z którym spotkałem się na paryskiej wystawie *Africa Remix* w 2005 roku. Tutaj doszło do połączenia socjologicznych pojęć konsumpcyjnej „góry śmieci” i „człowieka-śmiecia” z zagadnieniem globalnej i neoliberalnej geopolityki, polegającej na wykluczającej dystrybucji bogactwa i biedy we współczesnym neokapitalizmie (Chiny) i neokolonializmie (Francja-Afryka). W dziedzinie sztuki zmieniało to w sposób istotny formy uczestnictwa i reprezentacji, akceptacji i krytyki. I to określiło mój obecny obszar zainteresowania śmieciem w kulturze współczesnej.

K.G.:

Czy czasem konsekwencją śmiecia nie jest figura pirata, który jak szczur — konieczny dla społeczeństwa — z naśladowcy, który podany jest kulturalnemu recyklerzowi, zaczyna ubiegać się o swoje prawa w bardziej radykalny sposób niż tylko przez upodobnienie się do swoich oprawców? Robi to przez bunt, kradzież, zatrucie źródeł czystej wody...

A.T.:

Tylko w pewnych granicach mogę się zgodzić z Pana określeniem piractwa. Pirat jest niewątpliwie odmieńcem. Nie należy do porządku

prawnego określonego ogólnymi normami społecznymi. Jego miejscem są marginesy. Jeżeli w jego działaniu możemy się dopatrywać pewnego rebelianctwa, to jest ono wynikiem strategii władzy (tym różni się od anarchisty), którą daje mu margines bez potrzeby usprawiedliwiania jej frustrującym poczuciem bycia śmieciem. Cechą piractwa, jak każdej władzy, są próby przywłaszczenia, porywania, zagarniania. Co oczywiście nie jest etyczne. A różni władzę pirata od każdej innej władzy brak potrzeby zmiany miejsca. Nękać z marginesu (pirackich wysp) na nim chce pirat pozostać. Podstępnie niszcząc centra, nie odbiera im terytorium i instytucji. Nie daje spokoju, zagarnia dobra, gwałci prawo. Dotyczy dystrybucji a nie granic. Piratem można być wszędzie, wszędzie można wykreślić margines, znaleźć swoją wyspę, do czego nie potrzebne są słupy graniczne. Pirat destabilizuje. W moich rozważaniach pirat pojawia się kilkakrotnie i to w nieco różnych znaczeniach. Po pierwsze w kontekście budowy „wyspy szczęśliwości” w Abu-Dhabi w Emiratach Arabskich, gdzie przetargowana od Francji za samoloty i bazy wojskowe filia MUZEUM LUWROU stanie obok MUZEUM MORSKIEGO, czyli muzeum narodowego Emiratów, kryjącego pod tą nazwą historię piractwa. Po drugie, gdy zastanawiając się nad obecnością form i tematów sztuki zachodniej we współczesnej sztuce Afryki, nie potraktowałem tego zjawiska jako wyniszczającego wpływu, a wręcz odwrotnie, uznałem to za gest pirackiego zawłaszczenia, a zarazem naruszenia porządku dominującej kultury. Wreszcie po trzecie, chodzi mi o piractwo, którego wszyscy w pewnym sensie jesteśmy współuczestnikami. Zanurzeni po uszy w kulturze cytatów, ulegamy jej do tego stopnia, że zagarniając, nie potrafimy już odróżnić tego, co nasze od tego, co innych. W internetowej przestrzeni pozornej erudycji i zwykłej kradzieży autorskiej, pozostaje olbrzymi margines niepewności, z którego kiedyś Walter Benjamin i Aby Warburg chcieli ułożyć nieskończoną księgę krążących cytatów i atlas powracających obrazów. Zagadnienie „buntu szczurów”, o który Pan pyta, to moim zdaniem inny problem, którego nie wiążę z piractwem.

K.G.:

Pytamy często o granice historii, gdybyśmy jednak odwrócili kierunek pytania i zapytali o granice marginesów, czym one są?

A.T.:

Każdą granicą marginesu jest jego margines. Marginalizowanie jest nieustannym procesem. Wiąże się to też z pojęciem przekroczenia, przekroczenia granicy marginesu. A granica w przekroczeniu pojawia się jedynie na mgnienie oka, w świetle błyskawicy, jak pisze o niej Foucault, w błysku przywołującym za każdym razem na nowo horyzont. Tak jest z marginesem poruszonym swą wewnętrzną dialektyką. Wyjątkowość doświadczenia transgresji destabilizuje margines, który nie ma swoich granic.

* Wywiad z profesorem Andrzejem Turowskim został przeprowadzony dla Fundacji Bęc Zmiana (www.funbec.eu). Ukazał się w skróconej wersji w „Notesie.na.6.tygodni” nr 58.