

WYWIAD PROWADZĄ PAULINA TENDERA I DOMINIKA CZAKON

NAWET NAJMNIEJSZA KAŁUŻA ODBIJA NIEBO.
REFLEKSJE NAD ESTETYCZNĄ NATURĄ ŚWIATŁA.
SPOTKANIE Z PROFESOR ALICJĄ PANASIEWICZ

P. T. – O wywiadzie, w celu przeprowadzenia którego dzisiaj się spotykamy, myślałyśmy już od dłuższego czasu. Do rozmowy na temat sztuki światła i w ogóle fenomenu światła w sztuce zainspirowała mnie wizyta u Ciebie w domu, podczas której widziałam namalowaną (napisaną?) przez Ciebie ikonę. Wtedy też był okres, kiedy na temat ikony trochę pisałam i ogólnie porównanie tego światła, które w ikonie się pojawia (to taka ważna koncepcja światła), z tym, z którym mamy do czynienia w sztuce współczesnej – szczególnie we współczesnej sztuce światła – to według mnie coś bardzo interesującego. Bardzo oczekuję jakiejś odpowiedzi na pytanie, czym różni się jakościowo albo ontologicznie światło, które jest w ikonie i które mamy z tej ikony odczytać, od tego, którym posługuje się artysta współczesny... Ale może zanim przejdziemy do tego pytania, najpierw spróbujemy zdefiniować, o czym w ogóle mówimy, mówiąc o sztuce światła. Czym jest współczesna sztuka światła?

A. P. – Współczesną sztukę światła zapoczątkował László Moholy-Nagy, który jako jeden z pierwszych artystów wykorzystywał światło rzeczywiste jako materię sztuki. Wcześniej światło było malowane, przedstawiane. W latach 20. – mniej więcej sto lat temu – László Moholy-Nagy na potrzeby projektowanej scenografii skonstruował maszynę scenograficzną z siatek, rastrów, metalicznych obiektów ze źródłem światła umieszczonym wewnątrz, które rzucało cienie i odbłaski na ścianę. Nazywał ją *Light space modulator*.

P. T. – Czy współczesna sztuka światła to tylko instalacje?

A. P. – Nie, nie, ale myślę, że to był ważny moment, kiedy zostało przeddefiniowane, co może być tworzywem sztuki oraz że nie musi to być – tak jak wcześniej – kamień i marmur, olej czy akwarela. Tworzywem może być właściwie wszystko inne, również immateria – światło, dźwięk i fala elektromagnetyczna. Coś, czego nie da się zmierzyć ani ujarzmić.

P. T. – Tak, a możemy podejść do sztuki światła szerzej i powiedzieć, że scenografia jest sztuką światła, że sztuka użytkowa to sztuka światła, czy raczej będziemy tutaj mówić cały czas o instalacjach wystawianych w ramach galerii muzealnych? Jak to ujmujemy?

A. P. – Myślę, że sztukę trudno zaszufłakować... Chociaż lampy, która ma funkcję strictly użytkową, nie zalicza się do sztuki światła – raczej nie, prawda?

P. T. – Może nie każdą, ale może jest i taka...

A. P. – To jest raczej kwestia definiowania sztuki – według mnie o sztuce można mówić wtedy, gdy jest jakiś cel wykorzystania materii, formy oraz jeżeli jest jakiś przekaz. Jeżeli światło pełni funkcję praktyczną, to raczej zalicza się to do sztuki użytkowej.

D. Cz. – A czy ważne jest otoczenie, w jakim znajduje się dany obiekt? Czy ten sam obiekt w galerii i w domu mógłby być lub nie być sztuką światła?

A. P. – Myślę, że to nie ma znaczenia. Wydaje mi się, że ważny jest odbiór emocjonalny, przekazanie idei – odpowiedź na wciąż powracające pytanie, czym jest sztuka.

P. T. – Wróćmy do tej ikony, dobrze? To, co się pojawiło na samym początku: zagadnienie. Mnie interesuje, jak można by opisać albo spróbować przeciwstawić się koncepcji końca sztuki, albo przeciwstawić się koncepcji kryzysu w sztuce, o którym mówią filozofowie.

A. P. – Kiedy? Teraz? Sztuka załamuje się co chwilę...

P. T. – Począwszy od XIX wieku, w szerokim sensie, czyli od momentu przeciwstawienia sztuki współczesnej tradycji artystycznej. Jak można by spróbować obronić istnienie wartości czy elementów metafizycznych w sztuce współczesnej?

Bardzo mnie to interesuje i szukam takich elementów (metafizycznych) w sztuce współczesnej, właśnie w sztuce światła, które połączą ją np. z ikoną i malarstwem mimetycznym, odnowią te treści metafizyczne...

D. Cz. – Tradycyjne wartości, tak?

P. T. – Tak. Jakie jest Twoje podejście? Czy to światło jest w instalacji współczesnej, czy ono się różni od tego, które jest w ikonie, czy jest inne? Jak to można odczytywać?

A. P. – Widzę podobieństwo w przekazywaniu idei w dziele sztuki, aczkolwiek nie wydaje mi się, żeby było takie bezpośrednie odniesienie. Ikona sama w sobie – tak jak ja to rozumiem – jest tylko jakby bramą, oknem do zobaczenia tego, co jest niewyraźne, Boga.

P. T. – Niczym ikonostas...

A. P. – Natomiast sam ten przedmiot materialny, choć jest przedmiotem kultu, jest święty, pomaga doświadczyć świętości. Ma za zadanie przekazać treść metafizyczną. Tu ewentualnie widziałabym odniesienie – ale byłoby ono dość ryzykowne... Bałabym się tego, ponieważ ikonę tworzy się w konkretnym celu.

P. T. – Tak... Jest taki ważny postulat, że ikona funkcjonuje jako obiekt religijny tylko w obrębie światła naturalnego, że powinna być oświetlana światłem świec, światłem słonecznym...

A. P. – Rzeczywiście, odbiór złota, które jest obecne na ikonach, przy świetle świec jest zupełnie inny niż przy sztucznym oświetleniu.

P. T. – Czy występuje tutaj przeciwstawienie sobie naturalnego światła i elektrycznego, czy nie należy robić takiego oddzielenia?

A. P. – Światło sztuczne pojawiło się w 1889 r., kiedy Joseph Swan, a potem Thomas Edison wynaleźli żarówkę – trudno powiedzieć, że się nic od tego czasu nie zmieniło. Przede wszystkim nowe perspektywy, łatwość wykorzystania światła elektrycznego – przecież wcześniej nie było takich możliwości, w teatrach wykorzystywano świece i ogień, a potem płomień uzyskany przez spalanie gazu.

P. T. – Mówiąc bardziej wyraźnie: uważasz, że w świetle elektrycznym (czy poprzez światło elektryczne) możliwe jest przedstawienie treści metafizycznych?

A. P. – Jak najbardziej! Światło jest po prostu światłem o naturze falowo-cząsteczkowej; nieistotne jest źródło.

D. Cz. – Czyli zmienił się materiał, ale przenoszone przez dzieło (czy też obecne w dziele) treści tradycyjne pozostały?

A. P. – Myślę, że artyści je wciąż eksploatują, ale czy to jest odbierane przez widzów, czy jest przez odbiorcę doświadczane... To już jest następne pytanie.

D. Cz. – To jest też może kwestia postrzegania, naszej percepcji, to znaczy: czy i na ile zmieniła się ona pod wpływem rozwijającej się nauki.

P. T. – Przygotowując się do tego wywiadu, sięgnęliśmy do słów Umberta Eco, który uważa, że współczesny człowiek zatracił możliwość odbierania, odczytywania piękna metafizycznego, że ono w naszej rzeczywistości wieku XIX i XX w ogóle już nie funkcjonuje, że my nie mamy tej wrażliwości, która pozwalałaby nam oglądać piękno w rozumieniu metafizycznym, piękno nie (wylącznie) estetyczne, lecz piękno wewnętrzne, duchowe.

A. P. – Czy to nie jest po prostu narzekanie, że kiedyś było inaczej (lepiej)? Zawsze się mówi: „jak ja byłem młody, to wtedy...”.

P. T. – Może tak, ale przecież w swoich pracach odwołujesz się do filozofii średniowiecznej, czyli w niej coś jednak jest...

A. P. – Nie tylko ja. Przywołam tu Antoniego Mikołajczyka: choć odwołuje się do osiągnięć nauki, to właśnie przede wszystkim interesuje go przekaz metafizyczny za pomocą światła.

P. T. – Oglądaliśmy jego prace. On rzeczywiście funkcjonuje w kontekście polskiej sztuki światła. Ale powiedz mi: jeżeli znajdujemy u Ciebie na przykład taką pracę jak Kałuże Pseudo-Dionizego, jeżeli ktoś pisze w swoim opisie, że są to kałuże Pseudo-Dionizego, to jest to nakierowanie nie na estetyczne, lecz na intelektualne doświadczenie dzieła sztuki, bo sugeruje się w tym tytule, że ktoś, kto odczytuje to dzieło sztuki, powinien znać Pseudo-Dionizego.

A. P. – Myślę, że można to odbierać podwójnie: ten, kto zna filozofię średnio-wieczną, może to odczytać poprzez estetykę Pseudo-Dionizego. A jeżeli nie, to odbiera ten tytuł jako figurę retoryczną, jako dziwaczny tytuł.

P. T. – *A jest coś takiego jak właściwy odbiór dzieła sztuki, czy któryś jest lepszy, właściwy?*

A. P. – Bardzo trudne pytania zadajesz! Chociaż rzeczywiście – obecnie artysta na ogół przygotowuje komentarz na kartce A4, na której jest opisane, jak należy odebrać dzieło sztuki... ☺

D. Cz. – *A jak ścisły jest ten związek pomiędzy dziełem a tytułem i opisem? Czy on jest bliski i bezpośredni, czy funkcjonuje raczej jako odpowiedź, jako jedna z możliwych interpretacji?*

A. P. – Nie zauważam takich ścisłych reguł. Mogę powiedzieć o tej jednej pracy – *kałużach Pseudo-Dionizego* – że tak: idea odnosiła się do filozofii Pseudo-Dionizego, do sakralizacji przedmiotów posiadających zdolność do odbijania blasku. Na szczęście jest całkowita dowolność w interpretacji!

P. T. – *Jeżeli istnieje całkowita dowolność w interpretacji dzieła sztuki, to znaczy, że może ono być związane tylko z warstwą estetyczną, ale może również sięgać do warstwy treści, do odwołań filozoficznych, to czy nie sprzeciwiamy się pogładowi, że doświadczenie wartości metafizycznych jest trudne, że jest intelektualne, że nie jest samorzutne, może być incydentalne? Że może być zaskoczeniem, że przemawiają do nas jakieś treści duchowe, coś nowego, z czym wcześniej jeszcze się nie spotkaliśmy? Przecież jest to doświadczenie trudne – ja mam takie wrażenie...*

D. Cz. – *...że potrzebny jest wysilek?*

A. P. – Sztuka do jednych przemawia, a do drugich nie... I chyba o to chodzi.

P. T. – *Właśnie, więc jednak stałabym na stanowisku, że intelektualność tego doświadczenia łączy się z filozofią Pseudo-Dionizego czy Tomasza i powinniśmy wyraźnie powiedzieć w galerii: „Oglądaj sobie ile chcesz, ale miej świadomość, że dopóki nie znasz filozofii Pseudo-Dionizego, nie będziesz właściwie odbierał tego dzieła”.*

A. P. – Obecnie jest ogromny zalew obrazów, również nadprodukcja sztuki. Każdy chce coś pokazać i można to robić w sposób bardzo łatwy i właściwie wszędzie. Nie ma więc już głodu oglądania, chęci zgłębiania istoty czy też dociekania, co ktoś chciał nam przekazać. Jesteśmy zmęczeni wielością przedmiotów, książek, sztuki, informacji. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś przyjdzie do galerii – zakładamy, że w ogóle przyjdzie – to najpierw interesuje go warstwa estetyczna, forma. Jeżeli będzie próbował szukać dalej i zdecyduje się przeczytać opis, to być może zajrzy głębiej – choć niekoniecznie. Ja się nad tym wielokrotnie zastanawiałam: po co się sztukę tworzy? I sama sobie odpowiadam, że tworzy się dlatego, że się ma taką głęboką potrzebę. Odbiorca nie jest tak naprawdę taki istotny.

P. T. – A jaki tytuł się nada temu dziełu sztuki?

A. P. – To chyba też nie jest dla artysty tak istotne.

D. Cz. – Czyli nie ma mowy o poczuciu jakiejś misji?

P. T. – Mam wrażenie, że trzeba do ludzi wychodzić z tym, trzeba im to udostępnić, ale z drugiej strony jest to też ustępowanie przed uświadomieniem, że to nie jest takie proste. Mam wrażenie, że tutaj właśnie otwiera się pole do popisu dla filozofii sztuki, która jest – w moim odczuciu – dzisiaj niepotrzebnie zastąpiona krytyką, a to dwie różne dziedziny. Znacznie łatwiej powiedzieć coś o artyście, opisać strukturę dzieła w sensie zmysłowym, podać parametry niż wchodzić głęboko i mówić, że chodzi właśnie o to, że nie tylko patrzymy na dzieło sztuki, nie tylko podoba nam się jego zmysłowość, jego forma, ale ma ono być drogą, przyczyną, dla której szukamy piękna głębiej... I trzeba przed ludźmi stawiać wyzwania. Jeśli oni nie chcą szukać wartości metafizycznych, to trzeba choć uświadamiać, że my nie rezygnujemy z tych wartości w sztuce współczesnej, żeby nie pomyśleli, że opis krytyka sztuki wystarcza wszędzie, bo są w dziele treści, których można nie szukać, ale sztuka treści metafizyczne posiada... A dzisiaj jest tak, jak powiedziałas: ludzie niechętnie szukają, raczej lepiej powiedzieć, że metafizyki dzisiaj nie ma, niż próbować odnawiać, odświeżać te doświadczenia, z którymi może mieliśmy do czynienia dwieście, trzysta, czterysta lat temu. Oczywiście nie wiemy, jak oni doświadczali, ale przecież tradycja mówi nam, że to było trochę inaczej.

A. P. – Według mnie cel sztuki mimetycznej jest trochę inny; ona jest przede wszystkim przedstawianiem, fotografią...

P. T. – Ale czy przedstawienie, sztuka przedstawieniowa ma pierwszeństwo w uzmysławianiu treści metafizycznych?

A. P. – Nie, wydaje mi się, że wręcz przeciwnie. Dzięki temu, że poprzez wynalazek fotografii sztuka została uwolniona z obowiązku przedstawiania rzeczywistości – tak jeden do jednego – otworzyły się nowe pola; sztuka poszła w inną stronę, moim zdaniem bardziej interesującą. Na pewno w stronę przeżywania i właśnie w stronę metafizyki.

D. Cz. – To miałyby być obrazowanie i wywoływanie przeżyć?

A. P. – Celem jest wywoływanie emocji i myślę, że to jest najważniejszy cel sztuki, a jakie te emocje będą...

D. Cz. – Możliwe, że będą to emocje nakierowujące na treści metafizyczne?

A. P. – Tak, na pewno.

P. T. – A jak opisać, czy współczesna sztuka światła generuje jakieś charakterystyczne dla siebie doświadczenie estetyczne?

A. P. – Przede wszystkim to jest ponowne przeżywanie czy też ponowne doświadczenie, czy też ponowne odkrywanie fenomenów naturalnych. Efekty związane ze światłem, z optyką – to wszystko, co widzimy na co dzień i co w sumie jest takie normalne i opatrzone... Artysta znajduje piękno w tym, czego inni ludzie nie postrzegają jako czegoś pięknego, interesującego, niezwykłego.

P. T. – Zamknięta przestrzeń galerii ze światłem pozwala to światło samo dla siebie uczynić przedmiotem estetycznego zachwyty, prawda? Można powiedzieć, że tam znajduje się już samo światło i nie dochodzą do nas inne bodźce, które by nas rozpraszały i znowu z powrotem odzyskujemy zachwyty nad nim...

A. P. – ...ale nie tylko w zamkniętych galeriach; myślę tu o *land art*. Są takie realizacje z użyciem światła, które są absolutnie genialne. Na przykład pole piorunów w Stanach Zjednoczonych – *The Lightning Field* – Waltera de Maria: na pustyni w Arizonie zostały ustawione metalowe pręty na powierzchni jednej mili kwadratowej. Te pręty ściągają pioruny. Można obejrzeć niesamowite zdjęcia przepięknych błyskawic, które są ściągane podczas burzy do tych metalowych prętów.

P. T. – Wspaniałe... fundusze, prawda? Równie fenomenalne są efekty, kiedy sztuka światła zmienia wygląd miasta. Całe miasto można zmienić, całą estetykę przestrzeni publicznej, kiedy się ma „trochę wyobraźni”, dużą wiedzę technologiczną, wyobraźnię artystyczną, żeby widzieć, jak piękna może stać się przestrzeń publiczna dzięki światłu.

D. Cz. – Według mnie fascynujące jest też to, że sztuka światła jest z jednej strony bardzo nowoczesna, bo jest jakby owocem rewolucji przemysłowej, rozwoju nauki (to znaczy stała się dzięki nim możliwa), a z drugiej pozostaje w pewnym sensie tradycyjna – w tym znaczeniu, że są w niej stale obecne treści metafizyczne, od dawna już raczej wypierane z obszaru sztuki. I to też czyni ją wyjątkową na tle wielu współczesnych artystycznych działań. W przypadku sztuki światła możemy chyba mówić o pięknie?

A. P. – W sztuce współczesnej niechętnie mówi się o pięknie.

P. T. – Ona ma dziś dużo właściwości estetycznych. Przygotowując się do tego wywiadu, zauważyliśmy, że gdyby wyłączyć światło w tych instalacjach, wracając do świata zmysłowego, widzimy, że dzieła sztuki to normalne, codzienne przedmioty...

D. Cz. – ...na przykład części samochodowe!

P. T. – ...a gdy włączamy światło, przechodzimy w inną rzeczywistość. Światło nadaje piękno i blask – claritas – zwykłym przedmiotom. To niespotykane, jak jeden element potrafi tak odmienić przestrzeń, odmienić jedną rzecz, nadać jej piękno. Moim zdaniem można postawić taką tezę, że światło powoduje, iż coś staje się piękne.

D. Cz. – Właśnie, czy można? Czy myślisz, że praktycznie każda rzecz odpowiednio oświetlona może stać się piękna?

A. P. – Odpowiednio oświetlona – tak! Częściej można spotkać złe oświetlenie.

D. Cz. – Na przykład takie jak w ekspresjonizmie niemieckim?

A. P. – Tak, takie tnące po twarzy światło, cień przez pół twarzy, ostry, od nosa, podkrążone oczy. Ale jeśli światło jest odpowiednie – to zdecydowanie tak. Tylko w którym miejscu to staje się raczej sztuką użytkową?

P. T. – To zostało już powiedziane. Padły słowa, że sztuka staje się użytkowa, kiedy nie niesie treści.

A. P. – Tak, kiedy sztuka ma funkcję tylko estetyczną.

P. T. – A co jest treścią? Chodzi o to, czy ta treść jest możliwa do odczytania dzięki specjalnej postawie odbiorcy, na przykład – idąc za Gadamerem – temu świętowaniu; dzięki wejściu w przestrzeń sztuki potrafimy odbierać te treści, które albo tam są, albo my je odbijamy. Może to zależy od tego, co artysta wstawi w dzieło, a może ważna jest umiejętność odczytywania walorów estetycznych oraz wartości estetycznych i przemieniania ich w treści intelektualne. Gdzie jest utkwiona ta treść? Tutaj, w zależności od podejścia, albo bronimy wartości dzieł sztuki w przestrzeni użytkowej, to znaczy jako przedmiotów użytkowych, albo absolutnie to skreślamy. Możemy powiedzieć, że w dziele sztuki światła w sposób obiektywny istnieje wartość estetyczna, która jest na tyle dużą wartością, że kieruje nas ku jakimś wartościom metafizycznym czy przedmiotom metafizycznym, a wtedy ten przedmiot, niezależnie od tego, w jakim miejscu się znajdzie i w jakich okolicznościach, ma w sobie nadal utkwiony potencjał pokazania tych treści. Jeżeli znowu jest to tylko nasz intelekt, nasza możliwość czytania dzięki przedmiotom treści, które my sami mamy w sobie, to one trochę tracą na wartości przez to, że mogą być zastąpione innym przedmiotem, że możemy te treści wygenerować gdzieś indziej. Prawda?

A. P. – Teoria, która do mnie najbardziej przemawia, to założenie, że – za Martinem Buberem – kreacja zaczyna się od idei. Idea jest metafizyczna, poza światem. Przychodzi do artysty i artysta może ją urzeczywistnić w postaci dzieła sztuki. Odbiorca może – jeśli chce – ten przekaz odebrać. Tworzy się łańcuch zależności. Po drodze jednak może się coś zepsuć. Artysta może nie urzeczywistnić tej idei w postaci dzieła sztuki; dzieło sztuki może nie przemówić do odbiorcy; odbiorca może nie chcieć odebrać tego dzieła sztuki. Nie wiem, jak często się to zdarza – to też zależy od wrażliwości widza.

D. Cz. – A czy są przestrzenie bardziej przyjazne dla zaistnienia tego procesu przekazu idei albo też takie, które utrudniają go? Bo widziałam, że miałaś wystawy w galeriach, ale też w klubach... Czy galeria jest dobrym miejscem dla sztuki?

A. P. – Kto chodzi teraz do galerii! Na wernisaż przychodzą krewni i znajomi królika, a potem już... jak ktoś akurat zmoknie i chce się osuszyć. Nie – galeria to jest miejsce całkowicie wydumane, wyabstrahowane i nieprzyjazne.

D. Cz. – A klub? Sprzyja wystawianej sztuce?

A. P. – Klub tak, bo tam ludzie przychodzą i – chcąc nie chcąc – w jakiś sposób się z tym stykają. Czy to będzie pozytywna reakcja, czy negatywna, to już jest zupełnie inna sprawa. Wydaje mi się, po przemyśleniu, że to wyjście do ludzi jest zdecydowanie łatwiejsze w klubie niż w galerii, gdzie przychodzi ktoś, kto chce przyjść, z jakąś intencją.

D. Cz. – A propos wystawiania i instalacji, już trochę o tym rozmawialiśmy, ale jak to jest z tą zmiennością instalacji? Co decyduje o tożsamości tej sztuki? Czy zmienne konfiguracje wewnątrz, w ramach jednej instalacji są dopuszczalne? Chodzi mi o zmiany wewnętrznego układu jej elementów.

A. P. – Instalacja z założenia jest przypisana do konkretnego miejsca i tym się różni generalnie od rzeźby: rzeźba może stać wszędzie, a instalację artysta buduje w specyficznej przestrzeni. Teoretycznie instalacji nie powinno się przenosić w inne miejsce, bo wtedy kontekst się zmienia. Przeniesienie powinno przebiegać pod okiem artysty.

P. T. – Zastanawiałam się jeszcze nad jedną rzeczą. To jest pytanie, które mi się teraz nasunęło: w odczytaniu sensu dzieła i intencji artysty pomagają katalogi. Nawet z nich więcej się wie o samym Biennale...

D. Cz. – To działa jak przewodnik turystyczny.

P. T. – Tak, właśnie. A oni się starają, pięknie wydają te katalogi, zawsze z pełnymi opisami, nawet czasami z interpretacją – bardzo to pomaga. Ale – co ciekawe – takie zjawisko wyobcowania zachodzi również w muzeach sztuki dawnej. Przecież jeżeli w jednym salonie, w jednej sali powiesi się dwadzieścia obrazów, to nie ma możliwości właściwego odebrania tego jednego dzieła sztuki. I o ile jeszcze wydaje mi się, że przynajmniej teoretycznie możliwe jest ułożenie na przykład w jednym pokoju czterech malowideł, spośród których żadne nie przeszkadzałoby innemu we właściwym jego odebraniu, to sprawa ta jest bardzo utrudniona w przypadku sztuki światła. Przecież przedmiot, który jest źródłem światła, który oddziałuje na przestrzeń, zawsze będzie wpływał na inne przedmioty – a nie powinien tego robić. Wydaje mi się, że instalacje świetlne są o tyle kłopotliwe w takich praktykach wystawienniczych, że ich właściwe doświadczenie powinno się opierać na tym, iż jesteśmy my, ten przedmiot i nic więcej. Należałoby może postulować to w przypadku każdego dzieła sztuki, bo tak naprawdę każde z nich powinno od nas wymagać tego, że stajemy naprzeciwko niego,

traktujemy je w sposób wyjątkowy i skupiamy się tylko i wyłącznie na nim, a nie kontekstowo oglądamy, patrząc z prawej na jeden obraz, z lewej na drugi, i zawsze te treści się jakoś mieszają, a dzieło sztuki nie przemawia do nas w sposób, w jaki może powinno. A ma to chyba szczególne znaczenie, kiedy mamy do czynienia z przedmiotem sztuki światła.

A. P. – A propos interpretacji: W zeszłym roku byłam na Documentach w Kassel – wystawie organizowanej co pięć lat w Kassel w Niemczech, która jest przeglądem nowych trendów w sztuce na najbliższych pięć lat. Do wystawy został jak zwykle wydany opasły katalog, taki przewodnik, w którym zresztą była głównie treść, bardzo mało zdjęć. Okazał się on absolutnie niezbędny! Na przykład w sali na środku stoi marmurowa kolumna i na niej leżą dwie muchy i jedynie podpisany jest autor. O co chodzi? Leżą dwie muchy... Ani piękne, ani... Dwie muchy... Wyciągam więc katalog, ten przewodnik, i dopiero po przeczytaniu „instrukcji” jestem w stanie zrozumieć cały kontekst, który jest zresztą bardzo skomplikowany, raczej naukowy, ale nawet ciekawy. Chodziło o to, że artysta działający w Afryce na rzecz tamtejszej społeczności nakłonił koncerny farmaceutyczne do testowania nowego rodzaju środka na muchy tse-tse, dzięki któremu stawały się one bezpłodne. I te dwie leżące muchy to właśnie była bezpłodna samica i samiec. I to było całe działanie – te muchy nie będą się rozmnażać, więc nie będzie malarii. Odniosłam wrażenie, że forma nie jest już istotna – niby była wyestetyzowana: marmurowa kolumna, wyeksponowane i nobliwe miejsce było pretekstem do myślenia o konotacjach. Takich realizacji – wymagających nieustannego studiowania katalogu – było bardzo dużo w Kassel. Obecnie jest on niezbędny, aby odczytać kontekst. Niektórzy twierdzą, że współcześnie nie trzeba mieć tej specjalnej wrażliwości do odbioru sztuki, przecież wystarczy przeczytać instrukcję obsługi...

W Kassel była jeszcze taka instalacja, która mi się bardzo podobała, bo była związana z immateriał: główny budynek wystawy Documenta to Federicianum – XVIII-wieczny eklektyczny pałacyk z dwoma skrzydłami, klasycznymi oknami. Wchodzimy tam, a w tych dwóch skrzydłach jest całkiem pusto, tylko wieje, gdy przechodzimy przez tą salę, jakby był przeciąg. Na końcu okazuje się, że właśnie o to chodziło! Miało wiać! Taka instalacja – ruszające się powietrze.

P. T. – Też miałam kiedyś taką przygodę na Biennale, trzy lata temu. Z centrum Berlina trzeba było wybrać się na obrzeża. Bardzo długo się szło. Wreszcie doszłam o godzinie 15.00 do jakiejś rudery: nikogo nie ma, pusto. Widzę, że adres się zgadza, była naklejka Biennale. Wchodzę do środka, chodzę po tych pokojach, tam nic nie ma. Wróciłam do hotelu i sięgnęłam po katalog. Nie brałam go

wcześniej ze sobą, bo był ciężki i duży. Otwieram katalog i oczywiście: na trzecim pięttrze trzeba było pooglądać stos śmieci, zdjęcia go nie uwieczniły.

D. Cz. – *To jest też sprawa uwagi i dobrej woli, których ta sztuka domaga się od odbiorcy. Przecież bez większego wysiłku – przy braku wzmożonej uwagi – można by te muchy na przykład strącić łokciem z postumentu. A sztuka światła, jak mi się wydaje, działa inaczej, inaczej się zachowuje i domaga się od odbiorcy innego podejścia – między innymi także ze względu na to, jak jest widoczna.*

A. P. – Jeden z prekursorów sztuki światła, James Turrell, wykorzystuje w instalacjach puste przestrzenie i światło. Puste przestrzenie, eksperymenty ze światłem. Trzeba być bardzo czujnym, żeby nie przeoczyć...

P. T. – *To może być na przykład biały pokój... Japończycy też mają piękną sztukę światła. W Australii robi się bardzo spektakularną sztukę światła. A ja jeszcze chciałam zapytać o jedną rzecz. Coś, co odróżnia sztukę światła od sztuki współczesnej, co ją wyróżnia. Szczególnie w ramach sztuki wideo, ale w ogóle sztuki takiej jak fotografia, film, dokumenty. Dzisiaj dokumenty pokazuje się też na Biennale, ale mam wrażenie, że na tle sztuki współczesnej sztuka światła wyróżnia się tym, że jest mało zaangażowana społecznie. Moim zdaniem bardzo modne są w tej chwili – na Biennale ogląda się ich mnóstwo – odniesienia społeczne: pojawiają się jakieś slumsy, niziny społeczne czy inne problemy i środowiska.*

A. P. – Takie trendy były rzeczywiście widoczne dziesięć lat temu w Kassel: 90 procent wystawianych obiektów w postaci wideo dokumentowało jakieś kwestie społeczne, polityczne. Dzisiaj jednak odczuwam raczej powrót do formy. Tak mi się wydaje.

P. T. – *Ale można chyba powiedzieć, że sztuka światła nie jest tą formą, którą można wstawić w jakieś wyraźne problemy społeczne. Moim zdaniem różni się ona tym, że posiada niespotykane walory estetyczne, w stosunku do których kontekst społeczny pozostaje drugorzędny. Chodzi o to, żeby wzbudzić zachwyt i bezinteresowną ciekawość. I to jest bardzo dobre, bo można powrócić do naturalnego – zaryzykuję to słowo – kontaktu z dziełem sztuki, który oparty jest na bezinteresowności. Odbiera się dzieło i cieszy się jego obecnością. Może nawet te muchy mogłyby stać się przedmiotem estetycznego zachwytu łatwiej niż instalacja wideo na temat walki o ropę naftową gdzieś w Afryce. Znalezienie jednego przedmiotu, który naprawdę przemawia na Biennale, pośród tych wszystkich instalacji wideo i różnych cudacznych rzeczy, to naprawdę wyzwanie, dla które-*

go warto wejść w tę przestrzeń. W moim przypadku bardzo często okazuje się, że jest to przedmiot ze sztuki światła.

A. P. – Rzecz, która mnie zastanawia od dłuższego czasu: jeżeli bierzemy pod uwagę światło – sztuczne światło – to w którym miejscu kończy się sztuka światła, a zaczyna wideo, film, kino? Projekcja światła albo świecący monitor to też światło, ale już nie sztuka światła...

D. Cz. – Kino ukazuje zwykle bardziej konkretne treści.

P. T. – Ja definiuję sztukę światła jako przede wszystkim instalacje i od tej głównej dziedziny instalacji świetlnych wiodą takie połączenia, cieniutkie inspiracje właśnie do scenografii, do filmu. I to mi pozwala tak wyraźnie to rozgraniczyć. Ale wiem, że jest to też kwestia użytkowa i że inspiracje czy nowe przedsięwzięcia każą przekraczać to i dlatego definicje nie są decydujące dla praktyki artystycznej.

A. P. – Wydaje mi się, że definicję, która byłaby istotna dla sztuki światła, można zaczerpnąć z założeń grupy Light and Space Art z Los Angeles z lat 60., skupionej wokół idei sztuki nie tylko światła, ale i przestrzeni. W założeniach artyści wykorzystywali te immaterialia jako materialia – światło staje się tworzywem, medium, jego funkcja staje się szersza, nie tylko użytkowa, służebna – jako oświetlanie lub źródło światła. Może przekazywać treści metafizyczne.

P. T. – Ostatnie moje pytanie związane jest ze spostrzeżeniem dotyczącym funkcjonowania światła w sztuce współczesnej i tego, jaka zaszła przemiana w odbiorze sztuki, jak to jest dziś i jak było kiedyś. Ujmijmy to tak: „dziś” to po prostu znaczy „współcześnie”, a „kiedyś” – „wtedy, kiedy istniało światło w sztuce”. Mam wrażenie, że niewiele z tych rzeczy, które były w sztuce bizantyjskiej, barokowej, renesansowej nośnikami symboli, zachowało tę wartość symboliczną dzisiaj, jeżeli w ogóle jest cokolwiek jeszcze innego oprócz światła, co ją wciąż posiada – w tym znaczeniu, że daje się ona odczytać. Wchodząc w przestrzeń, w ten świat sztuki światła, czytamy wartości symboliczne w świetle, czytamy ciepłe światło jako dobro, czytamy światło jako wartości pozytywne, metafizyczne, mamy od razu automatyczne – jakby z klucza – skojarzenia z wartościami metafizycznymi. A dziś... Gdyby coś jeszcze było prócz światła, co zachowało to mocne połączenie ze swoim symbolem, to ja bym się bardzo cieszyła, ale ja tych rzeczy nie znam. Raczej wydaje mi się, że te przedmioty już nie są dla nas źródłami tak łatwo czytanego symbolu. A to, co było czytane w świetle, jeszcze jest

obecne, światło jeszcze kojarzy nam się z wartościami pozytywnymi, jeszcze ten symbol działa.

A. P. – Uważam, że symbolika światła jako bóstwa jest głęboko usytuowana w ludzkiej naturze i tradycji.

P. T. – Też to tak czytam. Nawet jeśli nie zawsze i nie tak samo, to myślę, że wchodząc w sferę sztuki światła, wchodzę w ramy jakiejś przestrzeni uświęconej.

A. P. – Nawet odrzucając wszystkie konwencje, trzeba uznać, że odbiór światła jest ściśle związany z psychofizjologią i percepcją widzenia, z fizjologiczną budową oka i procesami widzenia. Jest związany z fizycznym odczuwaniem.

P. T. – Ale jednak udało się światłu współcześnie zachować warstwę symboliczną, podczas gdy bardzo wiele przedmiotów tę warstwę utraciło. Szczególnie jeśli zna się tradycję neoplatonicką i filozoficzną, Pseudo-Dionizego, o którym rozmawialiśmy, to czyta się bardzo łatwo i sprawia to wielką przyjemność – bo wtedy obcowanie ze sztuką światła przybliża treści metafizyczne.

A. P. – Platon powiedział, że sztuka jest ułudą, kopią kopii, a światło takie nie jest. Sztukę światła odbieram jako, powiedzmy, powrót do źródeł i do prawdy odczuwania i emocji, a nie do przedstawiania czegoś, co nie istnieje lub istnieje tylko w postaci wizerunku.

D. Cz. – Chciałabym dopytać jeszcze o przywołane rozróżnienie na sztukę światła i światło w sztuce. Czy w obrazach np. Vermeera lub Rembrandta jest tylko światło w sztuce? Bo w tych dziełach światło także jest bardzo istotnym elementem, przynajmniej dla mnie; staje się ono wręcz główną treścią tych obrazów. Na czym miałyby polegać ta różnica?

A. P. – To jest malowane światło, a nie wykorzystanie światła rzeczywistego. Każde przedstawienie: malarstwo, rysunek, a także fotografia to pokazanie światła, oświetlonych przedmiotów, bo widzimy tylko to, co oświetlone...

D. Cz. – ...ale skoro u przywołanych artystów światło staje się wartością dominującą i organizuje całą tę przedstawioną przestrzeń...

P. T. – Mleczarka, Dziewczyna czytająca list, Dziewczyna z wagą – one wszystkie stoją przy oknie.

A. P. – Te nurty w sztuce – luminizm, tenebryzm – odnosiły się do szczególnej wrażliwości na światło i efekty światłocieniowe.

D. Cz. – Tak. Czy wiązałaś sztukę światła, którą się zajmujesz, z tą tradycją?

A. P. – Niewątpliwie specyficznie użyte światło służy przekazywaniu emocji i pod tym względem jest to bardziej wyraziste niż w innych dziełach sztuki... Ale w sztuce światła materia jest światło.