

# Izabela Kowalczyk

---

---

Historyczka sztuki, badaczka kultury, nauczycielka akademicka, krytyczka, kuratorka wystaw. Profesor nadzwyczajny oraz dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Izabela Kowalczyk jest absolwentką Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. W 2001 uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych, promotorem jej pracy, zatytułowanej *Ciało i władza we współczesnej sztuce polskiej* był Piotr Piotrowski. W 2012 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. Podstawą jej habilitacji była rozprawa *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, która omawia wybrane przykłady z polskiej sztuki krytycznej podejmujące problemy historii i pamięci.

Jest autorką książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, jak również ponad 200 artykułów w zbiorach i czasopismach naukowych. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za działalność krytyczną i naukową oraz nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki za książkę *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*

Do najważniejszych wystaw, których kuratorką jest Kowalczyk, zalicza się *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2002), *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)* (Arsenał, Poznań, 2009), *Mikroutopie codzienności* (CSW w Toruniu, 2013) oraz *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenał, 2017).

---

# **Współczesne konteksty sztuki**

---

## **kontekstualnej – wokół idei**

---

### **Jana Świdzińskiego**

---

Powyższy tytuł jest zarazem tytułem projektu wystawy, którą chciałam zorganizować przy okazji obecnej konferencji poświęconej kontekstualizmowi<sup>1</sup>. Niestety, okazało się, że na tę wystawę nie udało się nam, prof. Annie Tyczyńskiej i mnie, znaleźć miejsca. Niemniej jednak – w związku z tym, że wystawę traktuję jako propozycję teoretyczną, ten właśnie projekt zostanie przedstawiony w niniejszym tekście.

Wystawa miałaby na celu prezentację kontekstualizmu Jana Świdzińskiego oraz prac wchodzących w dialog z dziełami i koncepcjami tego artysty. Chodzi o postawienie pytania o aktualność tych idei, zwłaszcza w kontekście obecnego zainteresowania estetyką relacyjną<sup>2</sup>, w której sztuka może być postrzegana jako praktyka społeczna skłaniająca do podejmowania relacji i nawiązywania komunikacji, co samo w sobie bliskie jest myśli Świdzińskiego.

On sam pisał, że jest zainteresowany sztuką, która działa w obszarze znaczeń, a nie wytwarza przedmioty fizyczne. Nie chodzi więc o sztukę, która proponuje ostateczne rozwiązania czy stwarza zamknięte formy, ale o twórczość, która zainteresowana jest sferą społeczną oraz działaniem i testowaniem otaczającej rzeczywistości, a przede wszystkim otwarta jest na kontekst, w którym się porusza. Jako że Świdziński odnosił się w swoich tekstach do działań Marcela Duchampa, duże znaczenie ma w tym nurcie również ironia, podszywanie się, zawłaszczanie, symulacja i zacieranie granic między tym, co prawdziwe, a tym, co fałszywe.

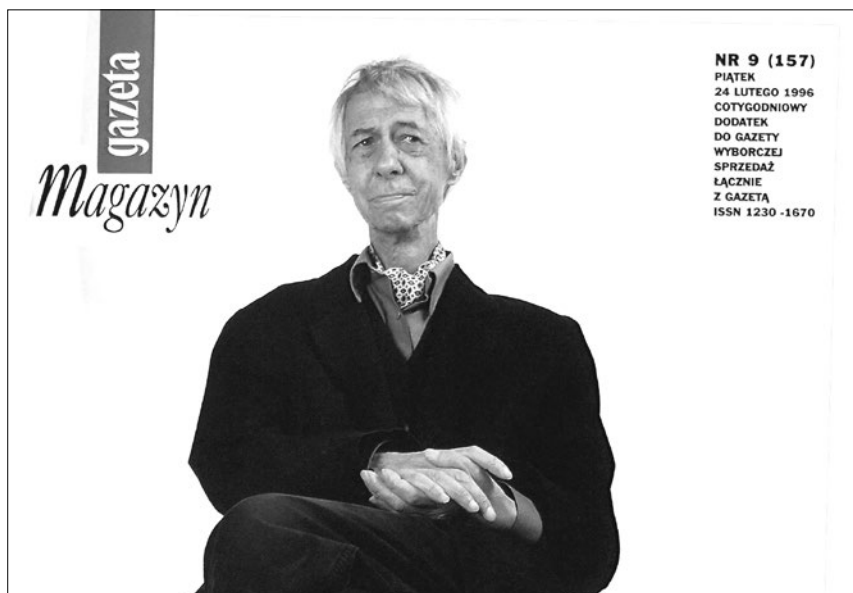
Ekspozycja miałaby na celu zwrócenie uwagi na różne trajektorie dialogu, który powstaje między sztuką Jana Świdzińskiego a artystów jemu współczesnych oraz młodszych. Chodzi o takich twórców,

» 1 *Kontekst/kontekstualizm*, organizacja: Anna Tyczyńska, Uniwersytet Artystyczny Poznań, 14-16.04.2016.

» 2 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.

jak: Leszek Przyjemski, Anastazy Wiśniewski, Grupa Działania, Jürgen-Gerard Blum-Kwiatkowski, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Jacek Kryszkowski, Zbyszko Trzeciakowski, ale też o artystów z młodszego pokolenia sztuki krytycznej.

Problemem, na który warto zwrócić uwagę, jest pewna peryferyjność polskiej sztuki, a szczególnie niektórych jej nurtów. Czy idee Jana Świdzińskiego oraz prace związane ze środowiskiem artystów funkcjonujących na obrzeżach głównego nurtu polskiego konceptualizmu mają szansę na docenienie oraz odkrycie ich ożywczego potencjału? Czy faktycznie kontekstualizm może być traktowany jako specyficzny kierunek polskiej sztuki nowoczesnej? Czy nie wystarczyłoby używać poszerzonego pojęcia sztuki krytycznej jako takiego, które jest już ugruntowane w polskiej historii sztuki? Czy w takim przypadku jednak nie byłoby warto uznać kontekstualizmu jako zjawiska prekursorskiego w stosunku do sztuki krytycznej, co sugerował już jeden z twórców tego ostatniego nurtu – Zbigniew Libera?



Zbigniew Libera, z cyklu *Mistrzowie*, 2003, dzięki uprzejmości galerii Atlas Sztuki

Libera w pracy *Mistrzowie* z 2003 roku, stworzonej w stylu moc-kumentu, w sfingowanym, ale opartym na prawdziwych wypowiedziach, wywiadzie dla Magazynu „Gazety Wyborczej”, przeprowadzonym rzekomo przez Ewę Michalik z Janem Świdzińskim, na jej pytanie, czy spodziawał się, że to, co robił w latach 70., będzie miało tak wielki wpływ

na współczesność, w usta Świdzińskiego wkłada następujące słowa: „Nie, nie spodziewałem się tego. Nie w takim stopniu. Dziś sztuka jest niemal całkowicie nastawiona na dzianie się, na odbiór, na interpretację. Dziś już nie ma fiksowania się na przedmiocie. Dziś sztuka jest w ogromnym stopniu zaangażowana. Jest społeczna. Otwarta na kontekst. Ja właśnie takiej sztuki chciałem”<sup>3</sup>.

Z pewnością Libera ma rację – ziściły się marzenia Świdzińskiego!

Pytania o miejsce kontekstualizmu zmuszają też do rewizji polskiej sztuki lat 70. i 80., w której podział na dobrą i złą sztukę wciąż warunkowany jest terminem „pseudoawangarda”, wprowadzonym przez Wiesława Borowskiego w 1975 roku<sup>4</sup>. Pojęcie to na długi czas wykluczyło z pola zainteresowania polskiej historii sztuki najnowszej artystów zrywających z powagą polskiego konceptualizmu, nastawionych na ironię oraz gry z kontekstem (m.in. Andrzeja Lachowicza, Andrzeja Partuma, Anastazego Wiśniewskiego, ale również Jana Świdzińskiego). Pisała o tym m.in. Anna Markowska w książce *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*<sup>5</sup>.

Tym samym proponowana wystawa mogłaby stać się przyczynkiem do dalszych rewizji w polu badań nad najnowszą polską sztuką, a przede wszystkim – przewartościowań ugruntowanych w niej hierarchii. Nie chodzi jednak o tworzenie opozycji (jak zrobił to Zbigniew Libera w swojej alternatywnej historii sztuki, za jaką należy uznać cykl *Mistrzowie*), ale o zróżnicowanie obrazu sztuki polskiej lat 70. i próbę wnikięcia w społeczne i polityczne jej uwikłania. Ekspozycja ta bowiem dałaby również szansę na namysł nad wygodnym miejscem, jakie zajmowała sztuka w ówczesnym systemie, za co jednak musiała płacić cenę bycia czymś nieautentycznym, współtworzącym ową krainę absurdu, jaką był PRL. Jak pisała Markowska, polski modernizm stał się w PRL-u sztuką oficjalną i wraz „ze swoim konserwatywnym i reakcyjnym obliczem wspierał władzę i był przyzwyczajeniem zniewolonych umysłów do autorytetów i hierarchii”<sup>6</sup>.

Wystawa składałaby się z wprowadzenia (*Intro*) oraz trzech działów, pomiędzy którymi zachodziłby dialog i które stanowiłyby kontekst dla pozostałych: *Sztuka jest definicją sztuki*, *Konteksty* oraz *Alternatywna historia sztuki*.

» 3 *Sztuka w kontekście Kurpi i Nowego Jorku*, fikcyjny wywiad z Janem Świdzińskim przeprowadzony przez Ewę Michalik dla Magazynu „Gazety Wyborczej”, [w:] Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*, „Atlas Sztuki” 2004 (luty-kwiecień), nr 3.

» 4 W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura”, 23.03.1975.

» 5 A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

» 6 *Ibid.*, s. 23.

## Intro

Punktem wyjścia dla omawianej ekspozycji byłaby wspomniana już praca Libery, pełniąca funkcję „łączniczki”<sup>7</sup> pomiędzy sztuką kontekstualną a krytyczną. Libera pokazuje w *Mistrzach* pozytywną wizję świata mediów, dla których twórczość artystyczna stanowi tak samo ważny temat, jak polityka czy gospodarka. Okazuje się jednak, że aby temu podołać, sztuka musi sprostać obowiązującym w świecie mediów regułom symulacji. Artysta przedstawia jako bohaterów pierwszych stron gazet swoich mistrzów: Jana Świdzińskiego, Andrzeja Partuma, Zofię Kulik, Anastazego Wiśniewskiego – artystów, z wyjątkiem Zofii Kulik, zmarginalizowanych również przez samą historię sztuki. Można powiedzieć, że ci twórcy nie trafili w swój czas, ich działania artystyczne przechodziły bez echa – jednak bez nich – jak pokazuje Libera nie powstałyby w latach 90. nurt określony sztuką krytyczną.

Okazuje się, że słowa Jana Świdzińskiego z jego licznych tekstów, takich jak np. *Spór o istnienie sztuki, À propos „N.S.” Galerii Permafo*, a także wypowiedzi poświęcone bezpośrednio sztuce kontekstualnej pozostają wciąż aktualne i odnieść można je właśnie do nurtu krytycznego w sztuce. W pierwszym przywołanym tekście artysta zwracał uwagę m.in. na problem zrozumienia, przed którym staje sztuka współczesna: świata przez artystę i artysty przez świat, podkreślając też, że obecnie przestała liczyć się forma dzieła, a najważniejszy staje się problem i zawarta w nim informacja. Ekspozował również fakt, że sztuka zainteresowana jest m.in. metodami stosowanymi w nauce, a poza tym teorią i metodami informacji. Warto przywołać też konkluzję z tekstu poświęconego „nowym sytuacjom w sztuce” (stąd skrót N.S.) w galerii Permafo: „Sztuka przestaje być zjawiskiem wyłączonym z procesu rzeczywistości, rzutem wstecz ku minionej rzeczywistości. Staje się procesem generującym kolejne stadia rzeczywistości. Jest samą rzeczywistością, elementem współtworzącym strukturę świata, w którym tkwimy, aktem społecznego działania”<sup>8</sup>.

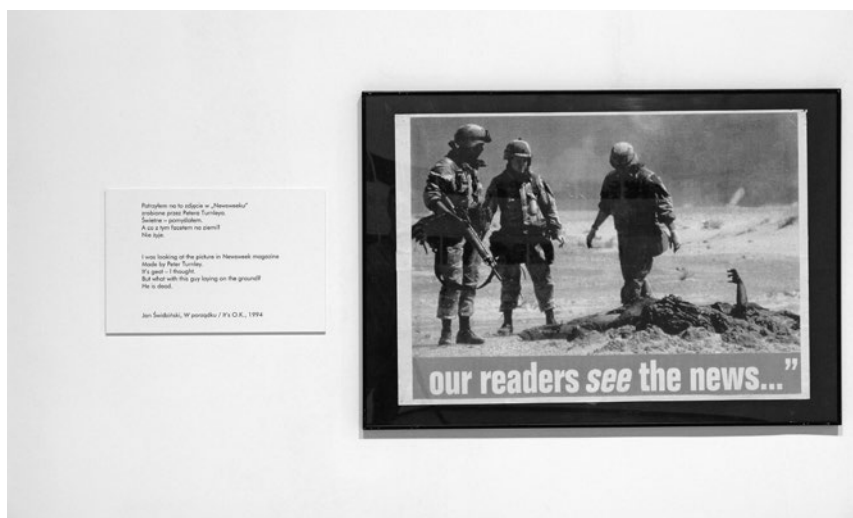
Z serii *Mistrzowie* Zbigniewa Libery odczytać można również bardziej ogólną refleksję: sztuka została zmarginalizowana, nie ma dla niej miejsca wśród pogoni za sensacją i komercją. Sztuka poza tym jest niewygodna, niekiedy zbyt wiele ujawnia, niekiedy sprawia odbiorcom przykrość i wywołuje poczucie zażenowania. Coś jednak tracimy przez wyrugowanie z głównego nurtu sztuki, która wchodzi w krytyczny dyskurs z zastaną rzeczywistością.

» 7 Pojęcie to w kontekście innej pracy Libery – książki pt. *Co robi łączniczka?*, stworzonej wspólnie z Darkiem Foksem w 2006 roku, nabiera dodatkowego znaczenia.

» 8 J. Świdziński, *À propos „N.S.” Galerii Permafo*, [w:] *idem, Konteksty*, Galeria Labirynt, Lublin 2010, nlb.

O powstrzymaniu artystów „krytycznych” Libera mówił w jednym z wywiadów: „To nie jest tak, że jak utracimy taką sztukę, to zrobimy krzywdę artystom. Krzywdę zrobimy sobie, bo nie dowiemy się tego, czego moglibyśmy się dowiedzieć. Coś przegapimy, coś nas ominie”<sup>9</sup>.

Chodzi również o relację między sztuką a szerszą kulturą wizualną, która stanowi kontekst dla artystycznych działań. Analiza medialnych obrazów, dokumentalnych fotografii oraz zwrócenie uwagi na ich uwodzącą oraz złowrogą moc, łączy zainteresowania artystów krytycznych, a przede wszystkim Libery z zainteresowaniami Świdzińskiego.



Jan Świdziński, *W porządku*, 1994, dzięki uprzejmości Natalii Świdzińskiej

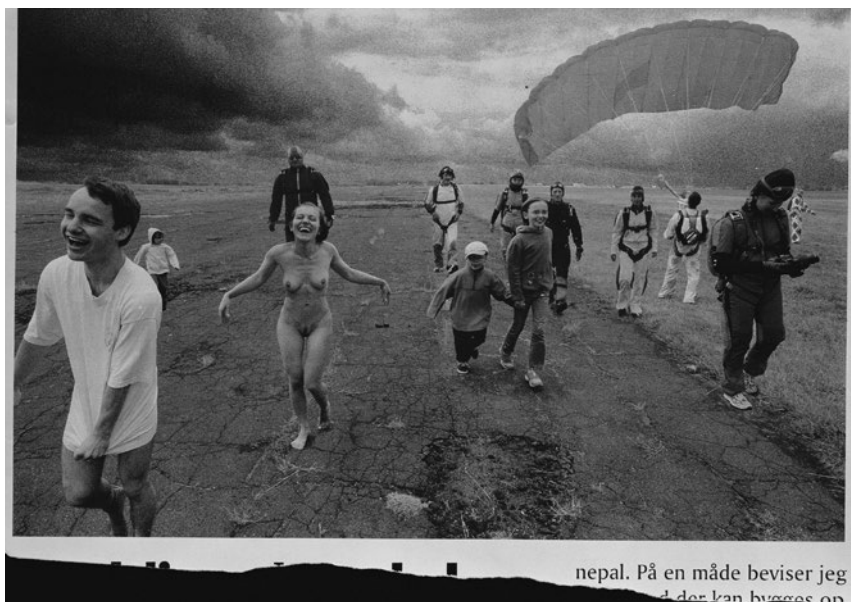
Warto przywołać tu pracę Jana Świdzińskiego *W porządku* z 1994 roku, składającą się z reporterskiej fotografii ukazującej pustynną scenę z trzema żołnierzami stojącymi nad martwym człowiekiem, pod którą widnieje fragment *leadu*: „our readers see the news...” oraz krótkiego i wymownego tekstu artysty:

„Patrzyłem na to zdjęcie w Newsweeku,  
Zrobione przez Petera Turnley’a,  
– Świetne zdjęcie – pomyślałem,  
– a co z tym facetem na ziemi?  
– Nie żyje”<sup>10</sup>.

» 9 K. Bielas, D. Jarecka, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą, autorem „Obozu koncentracyjnego” z Lego*, „Duży Format”, Magazyn „Gazety Wyborczej”, 8.02.2004, s. 10.

» 10 J. Świdziński, *op. cit.*, nlb.

Wspomniana fotografia zostaje następnie przetworzona przez artystę w trzech kolejnych wersjach, przy czym na dwóch kolory coraz bardziej bledną, a kształty stają się coraz mniej wyraźne, na trzeciej zaś – znikają niemal zupełnie, a artysta wprowadza w centrum pracy pionową prostokątną niebieską figurę jakby wypreparowaną z błękitu nieba. Tym samym praca ta z jednej strony wskazuje na upodlenie śmierci w massmediach i przekształcanie jej w medialny spektakl, brak szacunku dla martwego ciała i brak – w tym przypadku – symbolicznego pochówku, z drugiej zaś – zwraca uwagę na pracę pamięci. Wydaje się, że kontrapunktem dla tej realizacji mogłaby być seria Libery, która powstała równoległe z *Mistrzami*, a więc *Pozytywami*.

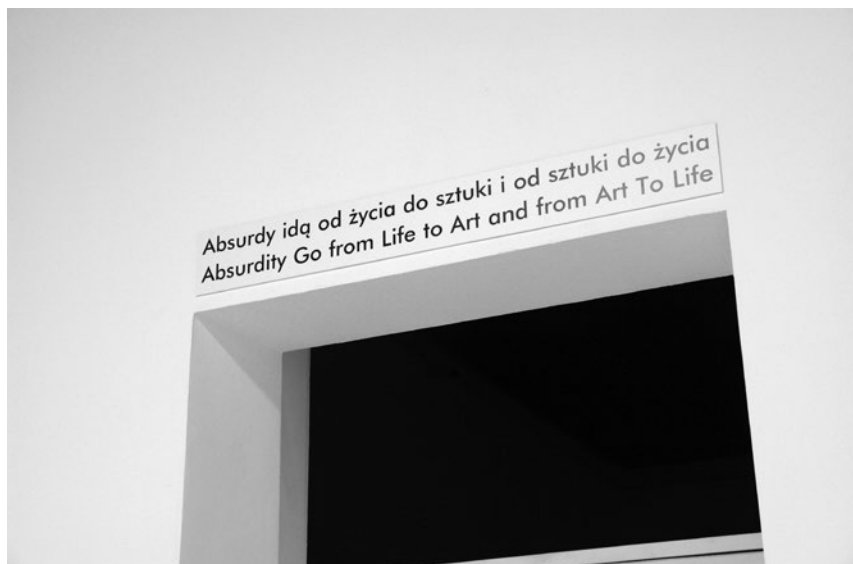


Zbigniew Libera, *Nepal*, z serii *Pozytywy*, 2003, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster

### Sztuka jest definicją sztuki

Wciąż towarzyszą nam pytania o definiowanie sztuki, o to, jakie są jej aktualne znaczenia. W dobie zwątpienia w sztukę oraz przeświadczenia o kryzysie reprezentacji warto powrócić do namysłu nad tym podstawowym pojęciem. Od początku awangardy jedną z cech sztuki stała się jej autotematyczność, artyści często zastanawiali się nad jej funkcją i celem. Najwięcej definicji pojawia się właśnie w konceptualizmie, artyści tworzą też definicje paradoksalne, jak słynne zdanie Josepha Kosutha, będące tytułem tej części ekspozycji.

Sam Świdziński, dla którego Kosuth był niewątpliwie postacią znaczącą, również tworzył własne definicje sztuki, jak np.: „Absurdy idą od życia do sztuki i od sztuki do życia”, „Nie spodziewaj się, że wchodząc do pałacu sztuki będziesz piękniejszy”<sup>11</sup>.



Jan Świdziński, *Absurdy idą od życia do sztuki i od sztuki do życia*, dzięki uprzejmości Natalii Świdzińskiej

Te hasła zostałyby na omawianej wystawie zestawione z innymi próbami definiowania sztuki, często również absurdalnymi, ale też z manifestami<sup>12</sup> oraz dokumentacjami. Chodziłoby tu przede wszystkim o wydobycie ironii obecnej w działaniach zarówno Świdzińskiego, jak i innych artystów, których postawy można uznać za bliskie kontekstualizmowi. Tę ironię odnajdziemy w działaniach Andrzeja Partuma (m.in. w jego manifestach: „sztuki bezczelnej”<sup>13</sup> z 1977 roku czy „pozytywnego nihilizmu” (1982), który był odpowiedzią na kontekstualizm Świdzińskiego), Niezależnej Nieistniejącej Galerii Nie (lub Niech, 1969-1972) Leona Romanowa i Ryszarda Wieteckiego oraz Nieistniejącej Przytakującej Galerii Tak (1970-1974) Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego.

Romanow i Wietecki na zwykłym pojemniku na śmieci zapisałi swoje artystyczne *credo*: „Dotychczasowe formy działalności artystycznej lu-

» 11 *Ibid.*

» 12 Na przykład J. Świdziński, *Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej*, [w:] *idem, op. cit.*, nlb.

» 13 „Sztuka braku sztuki jest nadzieją na odpowiedź” czy „Sztuka jest takim samym narzędziem zbrodni, jak każde inne”, za: A. Partum, *Manifest Sztuki Bezczelnej*, [w:] galeria pro/la, 1978.



dzi, skłaniają nas do proklamowania «Stanu nagłej potrzeby» (27.11.1970 r.)<sup>14</sup>. Natomiast Przyjemski i Wiśniewski w swoim programowym druku, również z 1970 roku, pisali: „Nieistniejąca przecinek galeria przytakująca – Galeria «Tak» przytakuje wszystkim poczynaniom artystycznym”<sup>15</sup>. Ukazywali tym samym bezsens bezmyślnego potakiwania i przyklaskiwania wszystkiemu, jak to działo się w PRL-u. Według Łukasza Rondudy, tego rodzaju działania, tworzące pragmatyczną postawę sztuki neoawangardowej lat 70., wiązały się z wchodzeniem w świat pozaartystyczny oraz testowaniem rzeczywistości<sup>16</sup>. Artyści prezentujący tę postawę byli krytyczni wobec „zastanych porządków społeczno-symbolicznych, ideologii, które organizowały percepcję i kolonizowały wyobraźnię”<sup>17</sup>. Warto więc podkreślić, że w warunkach komunistycznego systemu wydobywali na jaw poczucie absurdu tamtych czasów, ale też wskazywali na własne zwątpienie w sztukę, która została pozbawiona mocy.

Czy jednak obecnie sztuka nie jest również pozbawiona mocy ze względu na jej rynkowe uwarunkowania? Bo, choć jak powiada Ewa Partum: „nic nie zatrzyma idei sztuki”<sup>18</sup>, pojawia się coraz większe zwątpienie w sens bycia artystą/artystką.

Tym samym ta cześć ekspozycji miałyby skłonić widzów do namysłu, czym jest obecnie sztuka i jak można ją definiować? Czy faktycznie jest tylko ideą, jak widzieli to konceptualiści? Czy raczej, jak chciał Świdziński, idea ta powinna zderzyć się z rzeczywistością<sup>19</sup>, z kontekstem i to właśnie obszar tego zderzenia staje się najbardziej produktywny dla myślenia o sztuce?

Zderzenie to ujawnia absurdy istniejące zarówno w jednym, jak i drugim obszarze, pozwala zdystansować się i od powagi sztuki, i życia. Dlatego też w tych działaniach mamy wciąż do czynienia z żartem, ironią, nonsensem.

Ironia obecna jest w działaniach Ewy Zarzyckiej, w jej „perfomansach mówionych”, przypominających, jak pisze Dorota Jarecka, swą formą kabaretowy *stand-up*<sup>20</sup>. Artystka ujawnia w nich własny proces twórczy,

» 14 Praca z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu.

» 15 Praca z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu.

» 16 Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, koncepcja wydawnicza P. Ukiarłski, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 12.

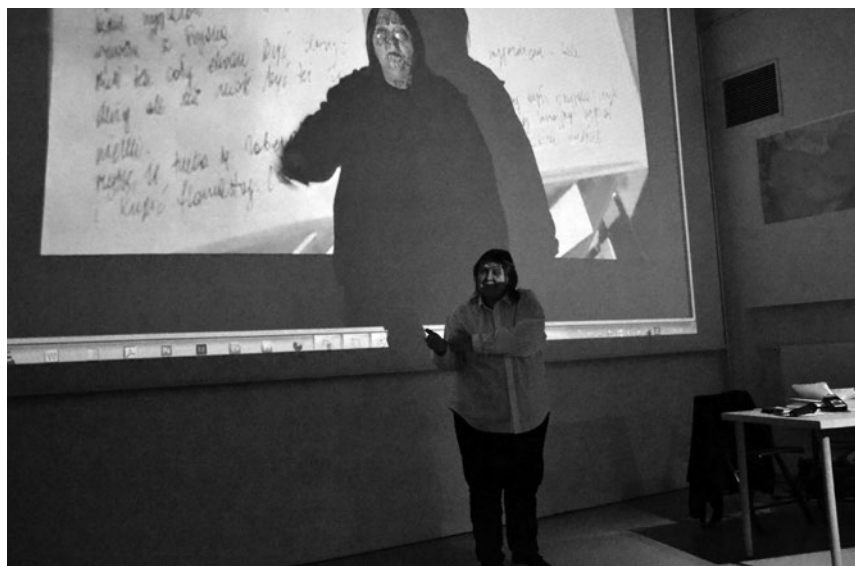
» 17 *Ibid.*, s. 13.

» 18 Tytuł instalacji publicznej, a także wystawy Ewy Partum w łódzkim ms2 na przełomie 2014 i 2015 roku, kuratorka: Maria Morzuch.

» 19 „Sztuka kontekstualna przeciwstawia się wyłączeniu sztuki z rzeczywistości jako odrębnego niezależnego przedmiotu artystycznej kontemplacji. Sztuka kontekstualna jest zależnością od rzeczywistości i jest działaniem stymulującym nowe rzeczywistości”, J. Świdziński, *Sztuka kontekstualna* (1), [w:] *idem*, *op. cit.*, nlb.

» 20 D. Jarecka, *Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej*, [w:] *Ewa Zarzycka. Lata świetności*, red. A. Rayzacher i D. Jarecka, Fundacja Lokal Sztuki / Lokal\_30, Warszawa 2016, s. 52.

odsłania siebie, opowiada o minionych spotkaniach i wydarzeniach, a rzeczywistość miesza się z fikcją. Jak wskazuje Magda Ujma, również u Zarzyckiej mamy do czynienia z próbą uchwycenia idei sztuki, choć targają nią wątpliwości, a nawet dopada ją utrata zdolności kreacji. „Dzieło okazuje się złudzeniem, ulega rozproszeniu. Pogoń za ideą sztuki wydaje się poszukiwaniem świętego Graala, a jednocześnie jedynym rozwiązaniem, które pozwala zostać przy sztuce”<sup>21</sup>.



Ewa Zarzycka, performance, fot. S. Sobczak

Pozostając przy ironii oraz wydobywaniu absurdów życia, należałoby wspomnieć o działaniach Jacka Kryszkowskiego, który wskazywał na kłamizm („Najpiękniejszą sztuką jest kłamstwo”), na wystawie warto byłoby umieścić jego *Trumienkę* z 1982 roku. Nie można też pominąć artystów kultury zrzuty, a więc kręgu Łodzi Kaliskiej (ze słynnym hasłem: „Bóg zazdrości nam pomyłek”), a zwłaszcza – Adama Rzepeckiego, a poza tym – najbardziej zabawnego polskiego twórcy – trickstera, jakim jest Jerzy Koszałka. Aluzją do miejsca sztuki w naszym społeczeństwie są między innymi dwie prace: *Koszałce – Naród* z 1993 roku (czarny marmurowy postument z tytułowym napisem) oraz *Koszałka – Narodowi* z 2015 (instalacja składająca się z transportowej skrzyni – Made In China – wypeł-

» 21 M. Ujma, *Z sentymentem i wzruszeniem wspominam ten dzień, gdy po raz pierwszy ujawniłam swoje zapiski w zeszytach. Performatywne pisanie Ewy Zarzyckiej*, [w:] Ewa Zarzycka..., op. cit., s. 79, 80.

nionej małymi gipsowymi popiersiami z portretem artysty. Koszałka kpi z roli, jaką odgrywa w społeczeństwie twórca, gdyż sama idea pomnika poświęconego współczesnemu artyście wydaje się całkowicie absurdalna. Zresztą patronem tego artysty, podobnie jak Świdzińskiego, jest Marcel Duchamp (np. prace Koszałki z cyklu *Pardon Marcel*, 1995), ojciec sztuki konceptualnej, ale i artystycznej kpiny.



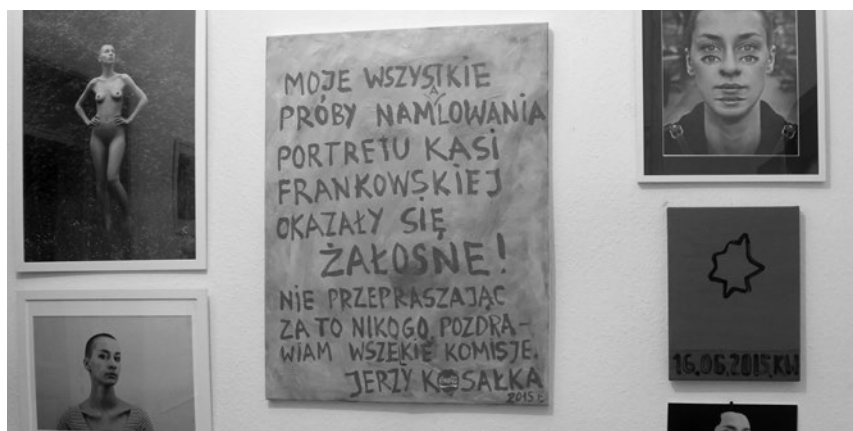
Jerzy Koszałka, *Koszałka – Naród*, 1993, GSW Opole, dzięki uprzejmości artysty

Na zwątpienie w wyższe cele sztuki, ale i kryzys idei w społeczeństwie konsumpcyjnym wskazują również ironiczne prace Przemysława Kwieka z cyklu *Awangarda bzy małuje* (tworzone od lat 90.). Natomiast niezajomość i niechęć wobec sztuki współczesnej ujawnia w sposób przewrotny film Supergrupy Azorro *Rodzina* (2004), w którym siedzące przy stole mieszczańskie małżeństwo wraz z dwójką dzieci ogląda filmy o sztuce, czyta artystyczne czasopisma, omawia prace artystów krytycznych, a dodatkowo chłopiec tworzy własną miniaturę *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry. Całość jest niezwykle zabawna i absurdalna, gdyż raczej trudno wyobrazić sobie taką sytuację w rzeczywistości, w przypadku jakiegokolwiek „przeciętnej” polskiej rodziny (bo nie chodzi przecież o rodzinę artystów czy krytyków sztuki). Warto zaznaczyć, że twórczość Supergrupy Azorro opiera się na ironizowaniu z instytucjonalnego kontekstu funkcjonowania sztuki, a także podszywaniu się pod inne, wydawałoby się obce sztuce, produkcje kulturowe (np. *Les Fi-*

*gurants*, 2005 – praca odnosząca się do filmu *Karol, człowiek, który został papieżem*, w którym artyści występowali jako statyści).

Pewne idee, o których tu piszę, związane z niezrealizowaną wystawą o kontekstualizmie, udało mi się zrealizować przy okazji innych wystaw, jak np. ekspozycji *Mikroutopie codzienności* w CSW Znaki Czasu w Toruniu (2013/2014), gdzie pokazywane były m.in. prace Leszka Przyjemskiego i Jerzego Kosalki.

W kontekście ironii w sztuce ważna była też ekspozycja *Status: Pasożyt*, zrealizowana przez moje studentki z edukacji artystycznej (Aleksandrę Janz, Aleksandrę Jaraszkiwicz i Sylwię Siwiak) w ramach prowadzonych przeze mnie warsztatów kuratorskich w poznańskiej MONie na początku 2016 roku. Prezentowana była tam m.in. praca Tymka Borowskiego, jedno z wielu jego dzieł dokonujących ironicznej analizy współczesnego pola sztuki. Przedstawione zostały też prace odnoszące się do nurtu związanego z ironią i pastiszem, autorstwa młodych absolwentek wrocławskiej ASP: Katarzyny Frankowskiej i Iwony Ogrodzkiej.



Katarzyna Frankowska, *Ja to ktoś inny*, 2015, fragment, zdjęcie z wystawy *Status: Pasożyt*, MONa, Poznań 2016

Ta ostatnia artystka w ironicznym filmie *Studentka ASP przeprasza* (2015) kieruje swe słowa m.in. do podatników, prezydenta, rodziny oraz Oskara Dawickiego, przeprasząc za bezsensowne studiowanie malarstwa. Co ciekawe, umieszczona przez nią w Internecie praca zdobyła olbrzymią popularność, choć wielu widzów odbierało ją całkowicie na poważnie. Tym samym filmik Ogrodzkiej, nakręcony głównie dla żartu, stał się subwersywny wobec aktualnego systemu funkcjonowania sztuki, a także edukacji artystów. Nastąpiło to zgodnie z ekonomią działania estetyki relacyjnej, opisaną przez Nicolasa Bourriauda, wskazującego,

że gdy „przedmiot sztuki zyskuje rodzaj «buntowniczej aury», staje się źródłem oporu wobec swej własnej dystrybucji rynkowej lub jej *mimetycznym pasożytem*”<sup>22</sup>.

W przypadku pracy Katarzyny Frankowskiej *Ja, to ktoś inny* (2015), będącej zarazem jej pracą dyplomową, nastąpiło z kolei rozproszenie autorstwa. Artystka zaprosiła innych twórców do wykonania jej portretów czy do wychwalania jej w formie piosenki (filmik z Gracjanem Roztockim, który śpiewa o wspaniałej Kasi). Tym samym powstał zbiór portretów wykonanych w stylach charakterystycznych dla poproszonych artystów (np. Jerzy Koszałka oddał Frankowskiej obraz z napisem: „moje wszystkie próby namalowania portretu Kasi Frankowskiej okazały się żalosalne! Nie przepraszając za to nikogo pozdrawiam wszystkie komisje. Jerzy Koszałka, 2015”).

Jedna i druga artystka zwróciły swoimi pracami uwagę na problem wybicia się w świecie sztuki oraz zabiegania o rozpoznawalność i popularność. Zrobiły to w sposób przewrotny – jedna mówiąc o bezsensowności studiów malarskich i bezużyteczności młodego artysty/młodej artystki dla społeczeństwa, druga zaś – korzystając z rozpoznawalności innych, przy czym dla obu jednym z najważniejszych elementów ich prac jest autoironia.

Warto dodać, że większość z omówionych w tej części działań łączy dystans wobec komercjalizacji sztuki oraz namysł na temat złej kondycji materialnej artystów, co pojawia się też w pracy *Wolny strzelec* Zbigniewa Libery z 2013 roku, która była zresztą swoistym *clue* wystawy *Status: Pasożyt*.

## Konteksty

Jan Świdziński mówił: „Nic nie jest wartością samą w sobie. Wszystko uzależnione jest od specyficznego kontekstu, w jakim istnieje”<sup>23</sup>.

Celem tej części wystawy jest zwrócenie uwagi na aktualność koncepcji sztuki kontekstualnej, namysł nad związkami sztuki ze sferą społeczną, a także nad potrzebą ucieczki od konwencjonalnego myślenia o twórczości (co wydaje się szczególnie aktualne w kontekście dominacji rynku dyktującego obecnie reguły funkcjonowania sztuki).

Warto przywołać inne jeszcze słowa Świdzińskiego z tekstu *Sztuka a estetyka*: „Sztuka jako praktyka społeczna jest nią w podwójnym sensie. Kontynuując własną historię, ustanawianą przez dotychczasową praktykę, przeciwstawia ją i jednocześnie modyfikuje, poddawana nieustannemu naciskowi zmieniającej się wokół niej pozaestetycznej rzeczywistości. W każdym momencie realizowania swej praktyki staje wobec określonych faktów, których istnienia nie może zanegować. Jej

» 22 N. Bourriaud, *op. cit.*, s. 143.

» 23 J. Świdziński, *op. cit.*



Grupa Działania, *Akcja Lucim*, 1978, dokumentacja, dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu

jako miejsca spotkań czy też, jak wskazywał Świdziński – jako kontaktowania i komunikowania się innymi<sup>27</sup>.

Współcześnie dzieło-działania osadzone w kontekście przestrzeni miasta uprawiane są przez poznańskiego artystę Piotra C. Kowalskiego w jego obrazach przejściowych, przechodnich i przejezdnych. Obrazy te nie powstałyby, gdyby nie współudział uczestników ruchu drogowego: przechodniów czy przejeżdżających kierowców, którzy zostawiają na nich ślady, rozdeptują je i rozjeżdżają. W ten sposób powstają odciski fragmentu bruku oraz pokryw deszczowych, gazowych czy telekomunikacyjnych studzienek. Odcisnięty zostaje na płótnach nie tylko ciekawy, geometryczny kształt studzienki, ale również pamięć miasta. Jedną z akcji Piotra C. Kowalskiego miała miejsce w 2009 roku podczas festiwalu sztuki w przestrzeni miejskiej Poznania *Urban Legend*, przygotowanego przez Izabelę Gustowską, Pawła Leszkowicza i Ramana Tratsiuka, idea zaś całego festiwalu znakomicie wpisywała się w założenia sztuki kontekstualnej. Wszystkie prace bowiem odnosiły się do konkretnych miejsc, wydobywając ich społeczno-kulturowe znaczenia oraz związane z nimi historie, a zarazem odnosząc się do przestrzeni sztuki jako miejsca spotkań.

» 27 „Sztuka jako kontaktowanie się z innymi: Moje rozumienie sztuki, chyba zawsze – mniej lub bardziej świadomie opierało się na założeniu, że jest to forma kontaktowania się z innymi. Określonej osobowości z inną określoną osobowością. Sztuka nie była dla mnie nigdy ani opisem świata, ani wiedzą o świecie, ani sposobem ujęcia go w tej czy innej formie, ani również ekspresją własnej osobowości. Sztuka zawsze była dla mnie wzajemnym komunikowaniem się z otoczeniem”, J. Świdziński, *op. cit.*

## Alternatywna historia sztuki

Ostatnia część wystawy miałaby zwrócić uwagę na kwestię zapomnienia o sztuce Jana Świdzińskiego oraz postawić pytania o znaczenie geograficzno-politycznych kontekstów polskiej sztuki, jej marginalizacji, zapatrzenia w Zachód, ale też niedostrzegania niektórych propozycji artystycznych i teoretycznych, które nie wychodziły z głównego nurtu sztuki. Smutnym bowiem fenomenem polskiej historii sztuki i krytyki artystycznej jest słaba znajomość niemainstreamowej twórczości lat 70., a więc niedoceniecie tego wszystkiego, co działo się poza głównym nurtem. Mogło to wynikać m.in. z tego, że dzieło jako produkt nie było (nie jest) dla tych twórców istotne, ale z pewnością ogromny wpływ miała tu silna pozycja Galerii Foksal i związanych z nią twórców oraz powszechna tam niechęć do tzw. pseudoawangardy<sup>28</sup>.

Dlatego w tym dziale umieściłabym prace stanowiące artystyczne propozycje zbliżające się do badań prowadzonych przez historyków sztuki, a więc coś, co jest charakterystyczne również dla Libery otwierającego ekspozycję cyklem *Mistrzowie* i co można określić terminem „alternatywna historia sztuki”.

Piotr Piotrowski zwracał uwagę na dominację paradygmatu zachodniego, pisząc, że historia naszej nowoczesności jest historią zapatrzenia w Zachód, ignorowania lokalnych różnic oraz przyjmowania uniwersalnego, czyli zachodniego języka. Przed 1989 rokiem dla artystów nie tylko z Polski, ale w ogóle z Europy Wschodniej sztuka zachodnia wyznaczała paradygmaty, wierzone też naiwnie w to, że Zachód zweryfikuje kryteria ocen i określi wartość sztuki tworzonej w naszej części Europy<sup>29</sup>. Po 1989 roku te kryteria i wartości określane są coraz bardziej przez reguły rynkowe, te natomiast ustalane są przede wszystkim przez rynek zachodni (obecnie należałoby raczej użyć przymiotnika: globalny). Efektem tej sytuacji jest to, że liczą się najbardziej ci artyści, których prace znajdują swoich odbiorców oraz popyt w największych, czyli globalnych, instytucjach sztuki funkcjonujących w zachodnich metropoliach. W Polsce natomiast liczą się najbardziej te instytucje, które mają największy dostęp do centrów globalnych i którym udaje się zerwać ze statusem „peryferyjnych”.

» 28 Choć warto pamiętać, że w 1972 roku miało miejsce w Galerii Foksal wspólne działanie Włodzimierza Borowskiego, Krzysztofa Wodiczki i Jana Świdzińskiego pod tytułem *Ekspozycja jednej pracy*, 1972 (ulotka, dokumentacja). W pracy tej, jak pisze Luiza Nader, rozproszeniu ulega idea autorstwa na rzecz kwestii wzajemnych relacji, L. Nader, *Konceptualizm w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 131. Z pewnością jednak wkrótce potem drogi Świdzińskiego i Borowskiego rozeszły się. Zresztą znamienne jest, że w monografii Nader, dotyczącej polskiej sztuki konceptualnej, twórca kontekstualizmu jest wspomniany marginalnie.

» 29 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 260.

Relację między centrum a peryferiami ujawnia film Piotra Weycherta, opowiadający o spotkaniu Świdzińskiego z Kosuthem. Analizując krytycznie tę relację, można mieć wrażenie, że Świdziński uzyskał od Kosutha swoiste „błogosławieństwo artystyczne”, jego pozycja, przynajmniej w oczach rodaków, wzrosła dzięki temu spotkaniu. Ujawnia to jednak zarazem nierówne relacje między centrum a peryferiami.

Dominację centrów opisała ironicznie w swojej pracy *W sztuce marzenia się spełniają, ale nie wszystkim* (2009) Agata Zbylut<sup>30</sup>. Zdjęcia ukazują samą autorkę w blasku fleszy, odbierającą nagrody artystyczne i medale, otoczoną znanymi politykami i celebrytami ze świata sztuki, udzielającą wywiadów, przyjmującą jakąś nominację lub może profesurę od poprzedniego prezydenta Lecha Kaczyńskiego, fotografującą się z ministrem kultury Bogdanem Zdrojewskim, jednak to wszystko jest jedynie manipulacją. Przy okazji zaś mamy do czynienia ze znakomitą analizą tego, jak pojmowany jest dzisiaj sukces artystyczny.

Jeśli chodzi o artystki i artystów, niebagatelną rolę dla zajmowanych przez nich pozycji w polu sztuki odgrywa ich umiejscowienie, to, skąd są, u kogo zrobili dyplom, gdzie pracują, z jaką galerią i środowiskiem są związani. Choć dla polskiej sceny artystycznej niekwestionowanym centrum jest Warszawa, nie można mieć jednak złudzeń – Polska również jest krajem peryferyjnym, jeśli chodzi o wielki świat sztuki. Niektórzy twórcy stosują zasadę mimikry, o której pisał Homi K. Bhabha<sup>31</sup>. Tą strategią posłużyła się znakomicie Aneta Grzeszykowska w pracy *Untitled Film Stills* (2006), podszycując się pod Cindy Sherman i wykonując kolorowe kowery jej wczesnych prac, tworząc więc „prawie to samo, ale nie całkiem”, jak mówi o mimikrze Bhabha w odwołaniu do myśli Freuda<sup>32</sup>. Grzeszykowska stawia poprzez tę pracę pytanie, co musi zrobić artystka z peryferyjnej Europy Wschodniej, żeby została zauważona przez centrum? Czy mówienie w sztuce o lokalnych problemach i o własnej podmiotowości ma szansę zostać docenione, czy raczej zostanie niezauważone i uznane za mało interesujące (jak było z Natalią LL, co pokazuje z kolei film Karola Radziszewskiego *America is not Ready for This*, 2012)? Czy dopiero naśladownictwo prac artystki, uznanej za jedną z największych gwiazd współczesnej sztuki, da możliwość bycia zauważoną?

Warto wrócić w tym miejscu do pytania, na ile idee Jana Świdzińskiego mogą znaleźć uznanie, jawiąc się jako aktualne i prekursorskie, ale wciąż funkcjonując na marginesie rozważań polskich historyków sztuki? I czy alternatywna historia sztuki jest w stanie zmienić obraz sztuki najnowszej? ●

» 30 Por. I. Kowalczyk, Agata Zbylut. *Pomiędzy teatrem gestów a poszukiwaniem prawdziwych relacji*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 2013, nr 1(93), s. 6334-6344.

» 31 H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] *idem, Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 79-88.

» 32 *Ibid.*, s. 84.