
Historyk i krytyk sztuki, kurator, redaktor naczelny czasopisma naukowego „Sztuka i Dokumentacja”. Studiował w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, tematem jego dysertacji doktorskiej była *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*.

W pracy zawodowej łączy badania naukowe historyka sztuki z krytyką sztuki i praktyką kuratorską. Jest autorem licznych tekstów na temat sztuki performance oraz sekcji dotyczącej historii sztuki akcji w Polsce pt. *Above Art and Politics*, opublikowanej w antologii *Art Action 1958-1998*, będącej najobszerniejszym wydaniem do tej pory opracowaniem sztuki akcji w świecie. To właśnie tym tematom poświęcił swoje autorskie książki - *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* z 2013 roku oraz wydaną w 2017 roku *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*.

Jego aktualne zainteresowania badawcze obejmują zarówno zagadnienia należące do historii sztuki XX wieku, a zwłaszcza sztukę konceptualną i postkonceptualną w tym sztukę akcji i tematykę z nią powiązaną: sztukę o formach efemerycznych, time based i place related, jak również wystawiennictwo dzieł efemerycznych, dokumentację i artist run initiatives (ARI).

Sztuka jako sztuka

kontekstualna.

Teoria i praktyka Jana

Świdzińskiego na tle

sztuki lat siedemdziesiątych

Sztukę lat 70. zdominował wpływ sztuki konceptualnej. To dekada konceptualna, zarówno w sztuce światowej, jak i w sztuce polskiej. Na terenie Polski jest to ten moment w historii sztuki współczesnej, w którym sztuka zachodnia i rodzima rozwijają się równolegle. Mimo istnienia żelaznej kurtyny, artyści mieli rozliczne kontakty i wiedzę o sztuce światowej i wykorzystywali ją w swojej twórczości. W rezultacie wypracowana została interesująca, lokalna postać sztuki konceptualnej, z licznymi wartościowymi artystycznie realizacjami. Sztuka polska była w tym okresie partnerska wobec sztuki światowej.

W historii sztuki współczesnej, której rytm rozwoju wyznaczały w XX wieku zmieniające się prądy awangardowe, lata 70. są pierwszym takim okresem spójności sztuki polskiej i światowej, rozumianej całościowo jako paralelność podejmowanych zagadnień i stosowanych środków artystycznych, a nie tylko jako wystąpienia indywidualności relatywnie izolowanych w otoczeniu kulturowym czy „świecie sztuki” swojego czasu. Z różnych powodów, głównie natury politycznej, na terenie sztuki polskiej taka paralelność rozwoju wobec nurtów światowych nie była wcześniej możliwa.

Sztuka konceptualna lat 70. nie była jednak zjawiskiem jednorodnym. Składały się na nią: wpływy plastyki o proveniencji abstrakcji geometrycznej, nurt łączący sztukę z nauką, a więc techniką i naukami ścisłymi z jednej a filozofią z drugiej strony, zjawiska performatywne i – najważniejszy składnik – sztuka mediów foto-filmowych. Sztuka tego czasu miała też swoją wewnętrzną dynamikę. Poniżej przedstawię zarys zmian w obrębie sztuki konceptualnej oraz rolę, jaką w tym procesie ode-

grał Jan Świdziński i jego teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” (inaczej sztuka kontekstualna albo kontekstualizm).

Świdziński należał do tych artystów polskich, którzy tworząc w Polsce, zdołali wprowadzić swoją sztukę w światowy dyskurs artystyczny zdominowany przez tendencję konceptualną. Ale mało tego – swój artystyczny dialog ze sztuką światową prowadził właśnie wtedy, gdy miały w niej miejsce główne procesy rozwojowe. Ci twórcy polscy, którzy zaistnieli w świecie, osiągnęli swoją pozycję dzięki temu, że znaleźli interesujące, indywidualne rozwiązania aktualnych zagadnień artystycznych, ale same te zagadnienia zostały postawione wcześniej przez innych i wynikały z procesów kulturowych dziejących się gdzie indziej. Świdziński ze swoją teorią kontekstualną nie tylko uczestniczył w przełomowym momencie dla sztuki światowej, ale także wniósł w ten proces swój wkład. Pojawił się dokładnie w miejscu i czasie, gdy w sztuce lat 70. na terenie szerokiej tendencji konceptualnej dokonywała się kluczowa zmiana paradygmatu (wzorca, modelu) myślenia o sztuce, a inaczej – sposobu jej definiowania: mianowicie przełom modernizm/postmodernizm. Jest to widoczne szczególnie dziś z dystansu historycznego. Podejmując obecnie pracę z jego teorią, sytuujemy jednocześnie nasze działania i rozważania u źródeł współczesności, nawiązujemy relację z podstawami naszej kultury, „świata, w którym żyjemy” – jak mówił Świdziński.



fot. Mariusz Marchlewicz

Istotą sztuki konceptualnej było dokonanie „kopernikańskiego” przewrotu w sposobie wartościowania sztuki. Tradycyjna hierarchia wartości artystycznych za punkt wyjścia brała artefakt oraz materialny i wizualny sposób jego opracowania. W konceptualizmie natomiast ta hie-

rarchia ulega odwróceniu. To nie artefakt jest najważniejszy, a znaczenie (koncept, idea). Zmianie ulega więc tradycyjna definicja sztuki. Mówiąc językiem Josepha Kosutha, najważniejszego twórcy tendencji konceptualnej, sztuka to „tworzenie znaczeń” (*making meaning*), natomiast artefakt to tylko ich „forma prezentacji” (*form of presentation*).

Umowny początek sztuki konceptualnej wyznacza data publikacji tekstu Kosutha *Art after Philosophy* (1969)¹. Kosuth (ur. 1945) przybył właśnie do Nowego Jorku. Tym tekstem-manifestem podsumował kluczowy problem artystyczny tego czasu w tym środowisku, a problemów polegał na rozliczeniu się z tradycją sztuki awangard (będącą na gruncie amerykańskim importem). Oznaczało to zarazem podsumowanie modernistycznego sposobu definiowania sztuki jako zagadnienia samego w sobie, sztuki, której głównym celem są jej własne zagadnienia formalno-artystyczne, czyli sztuka dla sztuki. Inaczej – jest to tautologiczna definicja sztuki albo oparta na tautologii. W historii sztuki współczesnej kolejne formacje awangardowe proponowały różne odpowiedzi artystyczne na tak postawione zagadnienie. Kosuth zamiast poszukiwać odpowiedzi poprzez tworzenie kolejnych form, kolejnej wizualnej reprezentacji, proponował zajmowanie się samą definicją sztuki, co prowadziło do szukania metod i narzędzi artystycznych w filozofii, logice, lingwistyce, semiotyce. „Art’s only claim is for art. Art is the definition of art” – to ostatnie zdanie z tekstu Kosutha.

W 1970 roku Świdziński (1923–2014) opublikował tekst *Spór o istnienie sztuki*², który odbił się szerokim echem w polskim świecie sztuki, zwłaszcza wśród twórców młodszego pokolenia. Był on uważany za rodzaj manifestu, jego celem było podsumowanie aktualnego sposobu rozumienia sztuki, a więc jej definiowania, czyli podobnie jak w przypadku tekstu Kosutha. Świdziński pisał: „Samo pojęcie sztuki jest również stosunkiem relacji między językiem w którym to pojęcie zostaje uformowane, a odpowiadającym mu przedmiotem czy czynnością”. Podkreślał więc nie tyle oryginalny, formalno-artystyczny sposób odpowiedzi na pytanie o definicję sztuki, co językowy. Podsumowania wypadają więc podobnie – to nie w kolejnej propozycji awangardowej, wizualnej tkwi klucz do odpowiedzi na pytanie o definicję sztuki, gdyż tych było już wiele, a w samej definicji.

Jeszcze jedna rzecz łączy te dwa teksty – odniesienie do Marcela Duchampa. Celnie ujął to Kosuth, pisząc, że „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna”. To Duchamp po raz pierwszy uchwycił to, co jest istotą sztuki, a więc jej definicją, odwracając hierarchię wartościowania artefakt

» 1 J. Kosuth, *Art after Philosophy*, [w:] *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, red. G. Guercio, MIT Press, Cambridge 2002, s. 13–32.

» 2 J. Świdziński, *Spór o istnienie sztuki*, „Życie i Myśl” 1970, nr 5, s. 98–105.

– znaczenie, głównie poprzez wprowadzenie „wynałazku” ready made. Dlatego też zarówno dla Kosutha, jak i Świdzińskiego stał się „patronem” sztuki współczesnej.

Przywołane powyższej teksty ujmują problematykę, która otwiera dekadę lat 70., dekadę sztuki konceptualnej. Pokazują też, jak Kosuth w ówczesnym centrum świata sztuki, a Świdziński na jego marginesie, rozważają te same zagadnienia sztuki współczesnej.

Jednak w połowie dekady następuje zmiana teorii i przewartościowanie dotychczasowego sposobu definiowania sztuki. Zmiana dotyczy zresztą nie tylko obszaru sztuk wizualnych. Czas około połowy lat 70. to moment, gdy zmiana paradygmatu, wzorca czy modelu myślenia jest coraz wyraźniej artykułowana w architekturze i projektowaniu, a także literaturze, filozofii, socjologii *etc.* Formuje się szeroki prąd kulturowy zwany postmodernizmem. Skutki owej globalnej zmiany sposobu myślenia we wszystkich dziedzinach życia są widoczne także dziś. Także dziś opis tych zmian odpowiada podstawowemu opisowi „świata w którym żyjemy”. Na terenie sztuki, zarówno Kosuth, jak i Świdziński, podejmują próby przybliżenia tej nowej sytuacji kulturowej. Znow się więc spotykają, tym razem dosłownie.

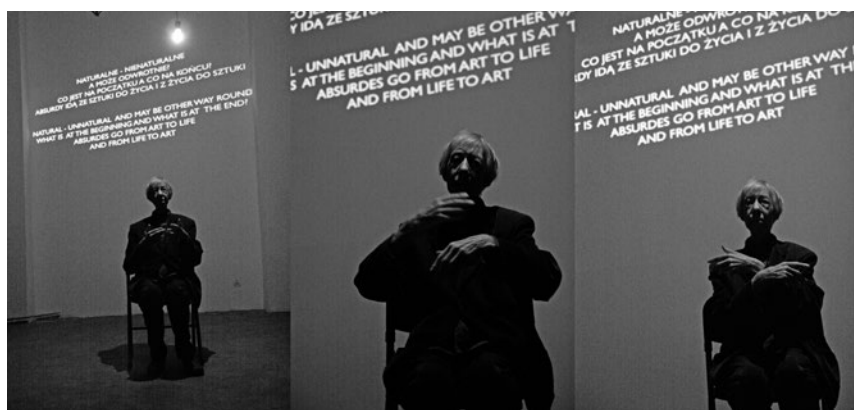
Umownie kluczowym momentem znaczącym ów przełom w sztuce jest publikacja tekstu Kosutha *Artist as Anthropologist* (1975)³. W tym tekście Kosuth dosłownie, *expressis verbis*, odrzuca swoje wcześniejsze poglądy właśnie jako modernistyczne. Zamiast *par excellence* modernistycznych rozważań o definicji sztuki proponuje dla artysty nową rolę – antropologa badającego kulturę i sytuującego w centrum swoich rozważań człowieka. Słowo, tekst interesują go już nie tyle ze względu na możliwości definiowania sztuki, ale jako nośnik znaczeń kulturowych, w kontekście których powstaje sztuka współczesna. Ta zmiana perspektywy spojrzenia na sztukę była wynikiem jego ówczesnych studiów antropologicznych i podróży do Australii.

Świdziński w 1975 roku najpierw pisze tekst zatytułowany *Model kina*⁴, w którym wyjaśniał kluczową rolę eksperymentu filmowego dla wprowadzenia nowych wzorców (modeli) myślenia o sztuce. Tekst był podsumowaniem okresu jego współpracy z Warsztatem Formy Filmowej (WFF), ugrupowania, które w obszarze sztuki mediów, zwłaszcza filmu eksperymentalnego, również w tym okresie zdobyło wysoką, partnerską pozycję wśród twórców światowej awangardy filmowej i było jednym z tych zjawisk sztuki polskiej, które wniosły wkład w sztukę światową.

» 3 J. Kosuth, *Artist as Anthropologist*, [w:] *Art After Philosophy...*, *op. cit.*, s. 107-128.

» 4 J. Świdziński, *Model kina*, [w:] *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, red. J. Robakowski, Łódzki Dom Kultury / Galeria FF, Łódź 2000, s. 166-173.

Na terenie sztuki polskiej WFF odegrał wiodącą rolę we wprowadzeniu w nurt sztuki konceptualnej zagadnień opartych na wykorzystaniu mediów foto-filmowych, co decydowało o specyfice artystycznej tego nurtu. Dla Świdzińskiego owa współpraca była okazją do połączenia zagadnień językowych, związanych z rozważaniami nad definicją sztuki, z nowymi wtedy formami sztuki mediów. Jako artysta sam zresztą wtedy posługiwał się nie tylko fotografią, ale i filmem. Zaznaczmy jednak, że na gruncie założeń sztuki konceptualnej jego działalność teoretyczna, pisanie tekstów, wykłady, udział w dyskusjach – to była aktywność równoznaczna z tworzeniem sztuki, podobnie jak działalność organizacyjna (konferencje, wydarzenia artystyczne, wystawy, a nawet galerie). W tym tekście też po raz pierwszy pojawia się przybliżenie formuły, która potem stanie się formułą „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Tak więc teoria kontekstualna była formowana na terenie i w bliskości sztuki mediów.



fot. Mariusz Marchlewicz

W 1976 roku Świdziński wraz z grupą artystów, głównie pracujących z medium fotografii, udał się na wystawę do Lund. Wystawę zorganizował Jean Sellem, który blisko współpracował z kluczowymi artystami tego czasu, głównie z kręgu Fluxusu i prowadził w Lund Galerię St. Petri (św. Piotra – od placu i katedry, obok której się ona znajdowała). Wystawa nosiła tytuł *Contextual Art (Sztuka Kontekstualna)*, nazwana tak na podstawie kluczowych sformułowań tekstu *Sztuka jako sztuka kontekstualna*⁵, który Świdziński przywiózł z sobą do Lund jako teorię towarzyszącą wystawie, i który został z tej okazji wydany w postaci małej książeczki w języku angielskim *Art as Contextual Art* (wydanie polskie ukazało się rok później). Tytuł wystawy i tekstu okazał się zawierać to kluczowe słowo – hasło opisujące ówczesne dążenia przenikające świat

» 5 J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Art Text, Warszawa 1977.

sztuki. Książeczka trafiła do Amerigo Marrasa, przyjaciela Sellema, który prowadził wtedy w Toronto Centre for Experimental Art and Communication (CEAC). Jeszcze w tym samym roku zorganizował on w Toronto *Contextual Art Conference* wokół teorii Świdzińskiego. Na konferencji pojawiło się wielu kluczowych wtedy artystów i osób ze świata sztuki. Przybył także Kosuth, który w swoich licznych tekstach (pisał równie wiele, co Świdziński) często posługiwał się słowem „kontekst”, jednak nie uczynił go słowem-kluczem swoich rozważań teoretycznych (takimi słowami były dla niego: antropologizacja sztuki i sztuka zantropologizowana – *anthropologized art*). Zrozumiał on jednak bardzo dobrze rolę tekstu Świdzińskiego jako sformułowania ujmującego istotę przemian w sztuce tego czasu i jego paralelność wobec własnych poszukiwań teoretycznych i artystycznych. Po konferencji Kosuth zaprosił Świdzińskiego do siebie do Nowego Jorku, wprowadził w tamtejszy świat sztuki (choć Świdzińskiego najbardziej interesowała wycieczka do rezerwatu Indian). Już zawsze potem Kosuth darzył Świdzińskiego szczególnym szacunkiem. Dyskusja, jaka odbyła się wtedy w CEAC, została opublikowana w książce Świdzińskiego *Quotation on Contextual Art*⁶. Świdziński stał się dzięki konferencji i tekstowi *Sztuka jako sztuka kontekstualna* znany także w Kanadzie, gdzie potem kilkakrotnie był zapraszany na wystawy oraz wykłady i gdzie została opublikowana jego książka podsumowująca rozważania nad sztuką kontekstualną – *Art, Society and Self-consciousness*⁷. W końcowym rozdziale tej książki Świdziński proponuje praktykę kontekstualną, polegającą na tworzeniu przez artystów własnego świata sztuki, własnego obiegu wystawienniczego i co za tym idzie – własnego systemu wartościowania, niezależnego od dużych oficjalnych instytucji sztuki. Wtedy to artyści, a nie instytucje, ustalają, co jest sztuką, nie ma też społecznego podziału na: „those who know and those who get to know”. Taki alternatywny system wartościowania funkcjonował z powodzeniem w Polsce w latach 70. w postaci nieformalnej i zmiennej sieci galerii konceptualnych, którego to ruchu Świdziński był współtwórcą. Na bazie tej idei powstało funkcjonujące do dziś centrum sztuki Le Lieu w Quebec City.

W tekście *Sztuka jako sztuka kontekstualna* zawarta została formuła, zapisana w stylu zdań logicznych, a więc w stylu wczesnego konceptualizmu, opisująca (definiująca) istotę teorii sztuki kontekstualnej: „Przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejscu «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o», wtedy i tylko wtedy”.

» 6 J. Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, red. M. Gibbs, Het Apollohuis, Eindhoven 1987.

» 7 J. Świdziński, *Art, Society and Self – consciousness*, Alberta College of Art Gallery, Calgary 1979; J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

Sposób rozumienia kontekstu zawarty w teorii Świdzińskiego jest specyficzny i odbiega nieco od potocznego rozumienia tego słowa. Potocznie – wszystko zawsze występuje w jakimś kontekście i wtedy cała teoria wydaje się stwierdzeniem oczywistości. Jednak Świdziński akcentuje w niej zmienność znaczeń, ujmuje tym samym dynamiczny charakter sztuki, kultury i otaczającej rzeczywistości, a wreszcie – postulatywnie – naszego myślenia o współczesnym „świecie, w którym żyjemy”. Używając dzisiejszych terminów, możemy powiedzieć, iż wskazał on na performacyjny charakter znaczeń. To dlatego właśnie Świdziński uznał głównie performance, ale też inne formy efemeryczne (np. instalacje), za swój sposób uprawiania sztuki. Jeżeli sztuka modernistyczna i każda z formacji awangardowych z osobna dążyły do stworzenia jednej, zawsze i powszechnie obowiązującej definicji sztuki, to Świdziński mówi, że taka definicja nie jest już we współczesnym świecie możliwa. Zdefiniować sztukę możemy tylko w kontekście będącym naszym tu i teraz, bo w innej sytuacji, miejscu, dla innych osób, sztuką może być zupełnie coś innego. Znaczenie nie jest więc czymś trwale związanym z przedmiotem (artefaktem), co pokazał już Duchamp, bo znaczenie nie jest w ogóle czymś trwałym – zależy od kontekstu i jest tworzone przez nas – tu i teraz. Przedmiot jako znak jest „znakiem pustym” i od nas zależy wypełnianie go znaczeniem. Tak działa zasada użycia ready made. Teraz tę zasadę należy rozszerzyć na funkcjonowanie znaczeń w kulturze. Uczynił to Kosuth, rozszerzając ją na dyskursy kultury, które traktował tak jak *ready made*. Świdzińskiego, oprócz ontologii sztuki i artefaktu, czyli odpowiedzi na pytanie o status bytowy sztuki i dzieła, interesuje także aspekt etyczny, a więc praktyka uczestnictwa w świecie sztuki, status artysty i odbiorcy. W sztuce konceptualnej różnica między twórcą a odbiorcą uległa zniwelowaniu,



fot. Mariusz Marchlewicz

co kontekstualizm jeszcze pogłębił, gdyż nastąpiło w nim przesunięcie z ontologii sztuki na hermeneutykę, co oznacza, iż sztuka jest domeną interpretacji, także tworzenie artefaktów nie wynika z rozwoju form sztuki wcześniejszej i nie polega na dążeniu do stworzenia nowości, a z autorskiej interpretacji rzeczywistości. Takie są dalsze konsekwencje przełomu konceptualnego i konceptualnego odwrócenia tradycyjnej hierarchii wartościowania w sztuce. Kontekstualizm jest następstwem i konsekwencją konceptualnego przewrotu.

Inspiracją Świdzińskiego były także badania, jakie Yehoshua Bar-Hillel prowadził nad możliwościami automatycznej translacji. Uznał on, że o znaczeniu słowa decyduje „kontekst pragmatyczny”, czyli otoczenie, w jakim występuje ono w zdaniu. Teoria konceptualna jest także wynikiem licznych podróży Świdzińskiego, podczas których studiował kultury nieeuropejskie. Był więc w tym podobny do Kosutha. Ich krytyka modernizmu ma podobne podstawy. Łączy ich poza tym przekonanie, że znaczenia nieustannie podlegają reaktualizacji oraz wymianie w multikulturowym, multietnicznym otoczeniu, że kultura jest bazą danych, z której korzysta artysta współczesny, „materiałem” dla sztuki. Sztuka kontekstualna i sztuka zantropologizowana opisują ów historyczny moment, gdy nasz sposób myślenia musi zacząć radzić sobie z globalnymi wyzwaniami stale zmieniającego się świata – to także nasz dzisiejszy „świat, w którym żyjemy”. Tym lekarstwem jest otwartość na interpretacje. Tworzenie znaczeń w danym kontekście. Zamknięcie niesie ze sobą zagrożenie totalitaryzmem. ●

