

# Anna Markowska

---

Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka. Profesor nauk humanistycznych. Markowska jest absolwentką historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, studium doktoranckiego PAN w Warszawie oraz w PWSFTIT w Łodzi. Habilitację uzyskała w 2005 roku w IS PAN na podstawie rozprawy *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Od 2016 jest profesorem nauk humanistycznych. W latach 1997-2006 pracowała na Uniwersytecie Śląskim, od 2006 na Uniwersytecie Wrocławskim, dodatkowo – gościnnie w roku akademickim 2016/2017– na UAM w Poznaniu. Wykładała na wielu uczelniach europejskich – na uniwersytetach w Porto, Leon, Kopenhadze, Turynie, Pizie, Sankt Petersburgu, Opawie i Ostrawie, oraz pozaeuropejskich: Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie oraz w Uniwersytecie Pedagogicznym w Tomsku na Syberii. Jej ostatnio wydane książki autorskie to *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos realności w sztuce amerykańskiej z 2010 roku* oraz wydana w roku 2012 i wyróżniona w programie Monografie FNP *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Do książek zbiorowych pod jej redakcją zalicza się m.in.: *Permafo z 2012 roku; Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice z roku 2013* oraz wydaną w 2014 roku *Awangarda nie biła braw. Galeria Sztuki Najnowszej*. Wystawy sztuki współczesnej obejmują historię wrocławskiej neoawangardowej grupy Permafo (Muzeum Współczesne Wrocław, 2012) oraz współczesnych artystów: Krzysztofa Wałaszka *Życie artysty z drugiej połowy XX wieku* (BWA Awangarda we Wrocławiu, 2015) oraz Doroty Nieznalskiej *Przeszłość, która nie chce przeminąć* (PGS w Sopocie, 2015). Anna Markowska specjalizuje się w sztuce po 1945 roku w kontekście globalnym, w tym sztuce polskiej okresu PRL-u w relacji do władzy oraz ideologii.

# **Kontekstualizm – sztuka w kontekście politycznym i społecznym w Polsce lat 70. XX wieku**

Niniejszą opowieść można łatwo zlekceważyć, gdyż jej bohater może nie tyle poniósł klęskę, co nie odniósł zwycięstwa. To, o co walczył – całkowite zreformowanie sztuki w Polsce i świecie w oparciu o wyjątkowe doświadczenie, jakim było wprowadzenie w kraju realnego socjalizmu – przekreślił stan wojenny oraz późniejsze odzyskanie przez Polaków niepodległości, w wyniku której przerwany został proces negocjowania nowej sztuki, w oparciu o doświadczenie dwóch systemów – kapitalistycznego i socjalistycznego. Dziś widzimy, że nie ma żadnej „trzeciej drogi” (w którą – po drugiej strony żelaznej kurtyny wierzył – np. jeszcze Joseph Beuys), a sens „trzeciego frontu”, jaki montował Świdziński, w fazie zachłyśnięcia się Polski kapitalizmem i sukcesami rynkowymi pojedynczych polskich artystów, został wręcz uznany za donkiszoterię. Opowieść niniejszą nie chcę jednak referować jako przegraną i śmieszna. Dedykuję ją tym, którzy uważają, że człowiek ma prawo wymyśleć swoje życie i skonstruować je, kwestionując determinanty zdiagnozowane jako anachroniczne, a przez to uniemożliwiające dostęp do rzeczywistości. To nie jest więc opowieść o klęsce, ale o chęci zorganizowania życia tak, by jego rzeczywistość mogła być w pełni odczuwalna. Jak pisał Świdziński, to „wygranym często towarzyszy zawód”<sup>1</sup>.

Wyjściowe trzy tezy sformułuję więc w oparciu o wstępne rozpoznanie, iż Świdziński – akceptując konkretną sytuację społeczno-polityczną PRL-u – pragnął, by była istotną determinantą jego sztuki, co przejawiało się w:

Dążeniu do odsłaniania prozaicznej i trywialnej rzeczywistości, a nie do jej zaczarowywania.

» 1 J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, tłum. Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 129.

Dążeniu do radykalnie antykolonialnego wyrazu, dzięki współpracy z „prowincjonalnymi” ośrodkami na Zachodzie (Lund, Toronto). Akceptując PRL, dystansował się zarówno od – mówiąc skrótowo – Moskwy, jak i Nowego Jorku. Tu stawką było kompradorstwo; cenę wypisu z elit gotów był zapłacić i w istocie zapłacił.

Wierze w antykapitalistyczne podejście do sztuki. Szczególnie w Nowym Jorku artysta odsłonił nieco romantyczny rys misjonarza. Jaki romantyczny rys odsłoniłby w podróży do Moskwy, nie wiemy, ale możemy się domyślać – z pewnością bowiem nie po drodze mu było ze sztuką radzieckiego establishmentu.

Te trzy założenia realizowane były w oparciu o przywództwo Świdzińskiego w powstałej we Wrocławiu w 1975 roku Galerii Sztuki Najnowszej. Prace Anny Kutery, Romualda Kutery oraz Lecha Mrożka odgrywać będą tu rolę swoistego – choć z uwagi na pojemność niniejszego studium – skróconego *case study*.

### **Po pierwsze – jak odsłaniać rzeczywistość PRL-u, nie ujawniając dążeń, czyli czasu przeszłego**

Choć dość oczywiste jest, że sztuka zawsze powstaje w określonym kontekście, kontekstualizm w swym historycznym impulsie lat 70. uznać należy za wyraz dezaprobaty wobec sztuki modernizmu. Kontestacja Jana Świdzińskiego (1923-2014) – który stworzył międzynarodowy ruch artystyczny określony nazwą „sztuka kontekstualna” – obejmowała zatem nie tylko malarstwo o rodowodzie postimpresjonistycznym i późniejsze malarstwo innowacje związane z informel, ale także tautologiczną sztukę konceptualną, choć był moment, że sam Świdziński ją wspierał, m.in. współpracując z wrocławską galerią Permafo w jej początkowej fazie. Artyście bowiem chodziło o zrealizowanie zaskakująco maksymalnego programu: poprzez uwrażliwienie na kontekst, czyli na to, co wobec „esencji” dzieła wydaje się marginalne, oczyścić dzieło z anachronicznych form i procedur sztuki dawnej. Dokuczała mu genetyczna skaza sztuki współczesnej, jaką widział w niemożności rekonstrukcji faktów w powiązaniu z wartościami<sup>2</sup>, działania w real-time i niepowtarzania dawnych procedur sztuki, gdyż „jedynie nowe sytuacje są sytuacjami sztuki. Pozostałe należą do historii lub archeologii”<sup>3</sup>. Pragnął osiągnięcia sytuacji, w której nie tylko powstaje wartość, ale również wiadomo, czym ona jest i jaką ma faktyczną wartość<sup>4</sup>. Zdanie artysty: „Powtarzając sakralny rytuał obcych nam

» 2 J. Świdziński, *Konteksty*, Galeria Labirynt, Lublin 2010, s. 235.

» 3 *Ibid.*, s. 30.

» 4 *Ibid.*, s. 231.

kultur nie wskrzeszamy ich bogów”<sup>5</sup>, rozumiem, iż domagał się znalezienia sztuki adekwatnej do dokonanych przemian. W tej sytuacji wszelkie próby dogonienia zapóźnień artystycznych Świdziński uzna za złe postawienie problemu, dowodzące jedynie zaściankowego prowincjonalizmu. Nie chodzi bowiem o powtórzenie znalezionej gdzie indziej nowej formy,



Jan Świdziński na swojej wystawie w GSN, Wrocław 1977, zdjęcie dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów

ani tym bardziej formy znalezionej w „pięknie średniowiecznych katedr i skarbach sztuki w muzeach” – sztuka kontekstualna wyraża się wszak poza estetyką. Nie chodzi też o spełnianie funkcji odwoływania się do określonej rzeczywistości, gdyż wówczas powtarza się i odtwarza tę istniejącą już. Tego typu sytuację powrotu nazywa Świdziński wręcz dubletem wskazanej rzeczywistości<sup>6</sup>, w którą wtłacza się widza. Artyście chodziło o sztukę, niebędącą zjawiskiem wyłączonym z procesu rzeczywistości, lecz „samą rzeczywistością, elementem współtworzącym strukturę świata w którym tkwimy, aktem społecznego działania”<sup>7</sup>. Wiążąc się początkowo z wrocławską galerią Permafo, zachwycał się katalogiem i wystawą N.S – Nowa Sytuacja Galerii Permafo właśnie z powodu zauważenia, iż w Polsce zaistniała Nowa Sytuacja; artysta przestał być demiurgiem, wizjonerem, sztuka pozbyła się pośredników „wieloznacznych znaków, symboli, alegorii, przenośni, ideologii, propagandy, fikcji, utopii, wizji, natchnionej

» 5 *Ibid.*, s. 235.

» 6 *Ibid.*, s. 32.

» 7 *Ibid.*.

głębi, itd.”<sup>8</sup> Powrót Natalii LL i Andrzeja Lachowicza na pozycje czysto artystowskie, spowodował, że Świdziński poszukiwał innych środowisk, innych galerii. W rezultacie wymyślił „sztukę w podróży”, polegającą na przypadkowych spotkaniach z przypadkowymi ludźmi. Gdy „oni odchodzą, a my zostajemy z systemem wartości naszej kultury”, zaczyna się proces, w którym musimy się zdecydować, czy nic się nie stało, czy pozostaniemy przy swoim, w tym także wzorcach własnej kultury, czy coś nieuchronnie się zmieniło, a nas wręcz odmieniło.

Świdzińskiemu ostatecznie chodziło o stworzenie sztuki nowej i innej, jednak owa progresywna inność miała się powoli wyłaniać podczas kolejnych wystaw i dyskusji. Różnica w podejściu do innowacyjności i inności w porównaniu z modernizmem i konceptualizmem wiązała się miała z uwzględnianiem specyfiki lokalności, jednak nie w znaczeniu definiowania problemów społeczno-politycznych. Wówczas bowiem byłaby sztuką w służbie określonej idei, walczącą o konkretną przyszłość. A Świdzińskiemu, jak pamiętamy, chodziło o czas rzeczywiście. Jeśli sztuka ma się spełniać w akcie buntu i kontestacji i chce na coś wpłynąć, to wówczas – zgodnie z rozumowaniem artysty – „sama dla siebie nie istnieje, jest czymś przypadkowym, bez czego można się obyć, gdyby cel został spełniony”<sup>9</sup>. Namysł nad tym, co to w istocie miałyby oznaczać, zajęło Świdzińskiemu trochę czasu. Wiedział już bowiem, że formuła modernizmu się wyczerpała, natomiast do tego, jak ma wyglądać nowa sztuka, chciał dojść przy pomocy teorii oraz dyskusji. Uważał, że najgorsze, co może się stać, to powierzchowna recepcja jakiejś stylistyki, gdyż to dowodzić może jedynie dość wątpliwej autokolonialnej predyspozycji. Jak się wydaje, jednym z najciekawszych postulatów Świdzińskiego pojawiających się po pierwszej wystawie Contextual Art (Galeria S:t Petri, Lund, 5 lutego 1976) było bowiem zalecenie, by „jeszcze nie ujawniać praktyki artystycznej”<sup>10</sup>. Sam Świdziński pokazał w Lund swoje prace artystyczne – sprawa jest sporna, czy pokazał fotografię Korek, którą wziął do Toronto<sup>11</sup>; na pewno wystawił trzy zdjęcia Działania z fotografią van Gogha, dokumentujące przekraczanie w powietrzu fotografii, uważanej wówczas za jedyne znane

» 8 *Ibid.*, s. 228.

» 9 *Ibid.*, s. 12.

» 10 Informacje o działaniach Świdzińskiego opieram na przeprowadzonych badaniach, opublikowanych w książce *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie biła braw*, red. A. Markowska, t. 1, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2014, a ponadto na wywiadzie z Anną Kuterą, uczestniczką ruchu kontekstualnego, przeprowadzonym we Wrocławiu w marcu 2015 roku, oraz z Jeamem Sellemem, przeprowadzonym rok później w podwrocławskim domu Anny Kutery.

» 11 Jak napisał Lech Mrozek: „Moim zdaniem Korek robił mu Dłubak przed wyjazdem do Toronto, tam chciał spuścić Konceptualistów!” – mejl do autorki z 15.04.2016. Inaczej pisałam w książce *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie biła braw*, red. A. Markowska, *op.cit.*, s. 39 – opierając się na wspomnieniach R. i A. Kuterów uznałam, że korek jednak pokazał.



Jan Świdziński przed swoją pracą, wystawa *Sztuka Kontekstualna*, Lund 1976, zdjęcie dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów

zdjęcie przedstawiające van Gogha<sup>12</sup> – notabene od tyłu – wraz z Emilem Bernardem, siedzących na brzegu Sekwany w Asnières, wówczas pod Paryżem, ok. 1886). Ale jego dorobek teoretyczny – tekst o sztuce kontekstualnej – został potraktowany w identyczny sposób jak prace „obrazkowe” – po prostu wydrukowany i powieszony na ścianie. Od samego początku zatem tekst pisany, komentarz, teoretyczna podstawa stanowiła równoważną część pokazu, a odwoływanie się do samego wzroku i „czystego” obrazu zostało zastąpione współdziałaniem litery i obrazu<sup>13</sup>. Jeśli chodzi natomiast o obrazy, to ich czysto relacyjny charakter – demonstrujący się wyzwoleniem spod idei esencjonalnego i transcendentnego „widzieć znaczy rozumieć” oraz antymetafizyczną, asemblingową postawą kura-

» 12 Fotografia użyta przez Świdzińskiego opublikowana jest na stronie Muzeum van Gogha w Amsterdamie, por. <http://www.vangoghmuseum.nl/en/vincent-life-and-work/van-goghs-life-18531890/from-dark-to-light> (2.04.2016). Inna, równie dyskusyjna, autorstwa Victora Morina (ok. 1886) została odkryta dopiero w latach 90. XX wieku, por. *Expert Say Photo is of Van Gogh*, [http://usatoday30.usatoday.com/life/people/2004-02-23-van-gogh\\_x.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/people/2004-02-23-van-gogh_x.htm) (2.04.2016); por także: <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/why-vincent-van-gogh-photograph-1887-180955677/> (2.04.2016).

» 13 Można powiedzieć, że rewolucja, której męczennikiem był niegdyś Marat – pokazany przez Jacques-Louisa Davida w momencie, gdy umierając, przestawał pisać – została podjęta ponad sto pięćdziesiąt lat później właśnie poprzez powrót do pisania i jednoczesnego obrazowania, por. T.J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes to the History of Modernism*, Yale University Press, New Haven and London 1999.

tora-zbieracza, gromadzącego raczej tezy do dyskusji niż dzieła sztuki do kontemplacji – stwarzał konteksty już w ramach własnej prezentacji w Lund i szerzej – w ramach prezentacji wszystkich polskich artystów. To, co wyróżniało Świdzińskiego, to po pierwsze – strategia zawłaszczania, powtórzenia oraz iteracji jako strategia ujawniania kontekstu. Świdziński potraktował na równi późne dzieło Duchampa *Bouche-évier* (*Sink Stopper*) z 1964 roku i nieartystyczną, quasi-dokumentacyjną fotografię z epoki. Obie zawłaszczone prace miały charakter etnograficzny (antropologiczny) – pierwsza jako ready made odsłaniała niepisane granice świata sztuki oraz stanowiła na nieironiczne remedium (jako wizerunek urządzenia blokującego bądź ułatwiającego przepływ), druga jako „nieudany” reportaż z artystycznego pleneru odsłaniała ograniczenia rejestracji dokonywanej przez obraz fotograficzny. Status zawłaszczonych dzieł był różny – o ile dzieło Duchampa pokazywane było w galeriach, o tyle to drugie w Muzeum Van Goga w Amsterdamie odgrywało rolę swoistego appendixu, komentarza do prawdziwych dzieł, starannie od nich oddzielonego. Dodajmy, że blokujący domową kanalizację *Bouche-évier* przybrał później u Duchampa formę blokującego kobiece ciało Liścia figowego (1950), a takie erotyczne paralele kanalizacji i kobiecego ciała odległe były od purytańskiej wstrzemięźliwości polskiego artysty. Niemniej, odwołując się do klasycznych dzieł Duchampa, Świdziński pozycjonował się jako artysta żądający wymyślenia innej sztuki i dzięki temu przewyciężenia obstrukcji współczesnego art worldu. Pozycjonował się ponadto jako artysta-samotnik, który gotów był montować różne efemeryczne kolektywy do realizowania swoich pomysłów. Odwołując się natomiast do przedmiotu nieartystycznego, kwestionował nie tylko granice między polem sztuki i nieartystycznym (to w istocie robił też Duchamp), ale dokonując działań z samym przedmiotem, odsłaniał jego realny, materialny charakter, zamiast podążania za mitologią artysty-geniusza. Świdziński w Lund pokazał więc swoje skrajnie materialistyczne i pragmatyczne oblicze, odarte z metafizyki, a odwołując się zarówno do tradycji antyszuki (Duchamp), jak i niesztuki (amsterdamska fotografia), ukazywał ambitne horyzonty artystycznego przewrotu, który wylaniał się z takiej perspektywy. Prace bowiem – należy to podkreślić – pokazane w Lund i wcześniejsze, zaprezentowane w De Appel w Amsterdamie, odgrywały rolę derridiańskiego parergonu, a nie ergonu, ich sens leżał w stwarzaniu innej ramy dla sztuki, a nie – w stwarzaniu dzieł sztuki. W tym sensie późniejsza krytyka Świdzińskiego jako artysty bez dzieł jest w zasadzie komplementem. Świdziński bowiem chciał ujawniać ramy.

Na późniejszą *Contextual Art Conference* w Toronto w 1976 roku, gdy Anna Kutera wzięła ze sobą teczkę z pracami własnymi i swych kolegów, Świdziński zareagował niechęcią. Gdyby nie aprobata Amerigo Mar-

rasa, który rozłożył prace na stołach i rozwiesił na ścianach, Świdziński z pewnością wolałby, by prace polskich artystów nie zostały pokazane<sup>14</sup>. Sztuka kontekstualna w swej fazie załączkowej nie miała tworzyć faktów dokonanych w postaci „dzieł”, lecz w swej potencjalności otwierać się na różne możliwości odsłaniane w czasie burzy mózgów. Świdziński nigdy zrezygnował z bycia w podróży i ze sztuki podróży, nawet wówczas, gdy skłonił się ku sztuce performansu. Ekspozycja w Lund zachęcała do podróży między słowem a obrazem, między tradycją sztuki, antysztuki i niesztuki, zachęcała przede wszystkim do rozmów, zbijania argumentów, podważania raz ustalonych faktów.

### Po drugie – tylko nie kompradorstwo!



Jan Świdziński z Jeanem Sellem na promie do Kopenhagi 1976, zdjęcie dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów

Nazwa ruchu o międzynarodowych aspiracjach powstała w wyniku wielu rozmów Świdzińskiego z Jeanem Sellemem – Francuzem związanym z ruchem sytuacjonistycznym SI, prowadzącym w Szwecji uniwersytecką galerię S:t Petri. Sellem ze Świdzińskim poznali się w Gdańsku na Międzynarodowym Festiwalu Studentów Sztuk Artystycznych, a już sam pomysł wzajemnej współpracy ludzi z innych podówczas bloków politycznych na zasadach równości i wzajemnej inspiracji był rewolu-

» 14 Wywiad z Anną Kuterą, uczestniczką ruchu kontekstualnego, *op. cit.*



cyjny. Sellemowi bowiem nie chodziło o egzotycznego Europejczyka ze Wschodu, który wykazując się znajomością określonego idiomu artystycznego i wpisując się w decorum, mógł liczyć na „dopuszczenie” – na z góry określonych zasadach – do zachodniej wspólnoty. Sellem sam był osobą poszukującą, obcym w szwedzkim środowisku. Choć Sellemowi bliska była międzynarodówka sytuacjonistyczna i jej konkretne polityczne działania w rodzinnej Francji, to wybierając na miejsce swego życia prowincjonalne Lund – bez większej tradycji w zakresie sztuki nowoczesnej – zdał sobie sprawę z tego, że konkretne procedury i sposoby działania musi na miejscu zmodyfikować. Diagnoza związanego z sytuacjonistami Guya Deborda, że kultura spektaklu – „miejsce nadużycia spojrzeń oraz fałszywej świadomości”<sup>15</sup> – stała się narzędziem jednoczenia społeczeństwa, była dość oczywista dla całej neoawangardy i – jak się można domyśleć – jej zrębów nie kwestionował ani Sellem, ani wywodzący się z odmiennego ustroju Świdziński. Intencją szkolenia społeczeństwu spektakularnemu, w którym swój udział miała także kultura muzealnych arcydzieł, uznać możemy za wspólną po obu stronach bloku. Jak pisał Debord: „Spektakl jest spadkobiercą całej słabości filozoficznego projektu Zachodu, który ujmował działanie poprzez kategorie w i d z e n i a”<sup>16</sup>. Można zatem chyba bez nadużycia uznać, że milczące porozumienie między Sellemem a Świdzińskim sprowadzało się do twierdzenia, iż spektakl, będący afirmacją pozorów, „wszechobecnym potwierdzeniem wyboru już dokonanego” oraz „społecznym stosunkiem między ludźmi, nawiązywanym za pośrednictwem obrazów”, jako taki „nie zmierza do niczego innego poza sobą samym”, a prowadzi do „ześlizgnięcia się m i e ć w y g l ą d a ć, w którym każde faktyczne «mieć» musi osiągnąć swój natychmiastowy prestiż jako swą ostateczną funkcję”<sup>17</sup>. Pierwotny wybór języka konceptualizmu jest rękojmnią takiego właśnie podejścia do spektaklu, mówiącego za innych, za ogół, gdzie „widz nigdzie nie czuje się u siebie, ponieważ spektakl jest wszędzie”<sup>18</sup>. Jak się wydaje, otwierające się na Zachód w dekadzie rządów Edwarda Gierka, polskie władze potrzebowały sztuki będącej „wspólnym językiem społecznej bierności”<sup>19</sup>, a jednocześnie ciągle chciały przekonywać do siebie, a można to było robić także poprzez sztukę zmiany. W tę szczelinę między ideologią zmiany i jej obietnicy oraz anachronicznym odtwarzaniem dubletu tego, co już było, chciał prawdopodobnie wejść Świdziński ze swoim czasem rzeczywistym.

» 15 G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska przy pomocy L. Brogowskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 11.

» 16 *Ibid.*, s. 15.

» 17 *Ibid.*, s. 12-14.

» 18 *Ibid.*, s. 19.

» 19 *Ibid.*, s. 98.

Powstałe w 1958 roku sztokholmskie Moderna Museet przez pierwsze piętnaście lat rozwijało się spektakularnie pod przywództwem Pontusa Hulténa (dzięki któremu – jak napisał Hans Ulrich Obricht – szwedzka stolica została w latach 60. stolicą sztuki<sup>20</sup>, a jak dodawała Catherine Millet, stała się przedmiotem zainteresowania każdego krytyka i artysty<sup>21</sup>) i preferowało wielkie nazwiska modernizmu oraz gorące nazwiska aktualnej sztuki amerykańskiej. Choć gdy otwierano w Lund Contextual Art., Hultén od prawie trzech lat mieszkał już w Paryżu i pracował nad przyszłym kształtem Centrum Pompidou, to gdy chodzi o politykę wspierania lokalnych artystów, a tym bardziej przyjrzenie się temu, co dzieje się np. w sąsiedniej Polsce, niewiele się zmieniło. W Szwecji propozycję Sellema otwarcia się na Europę Środkową, Amerykę Południową czy Kanadę, widzieć należy w skomplikowanej sieci zależności, w której działania Hulténa z jednej strony uwrażliwiała społeczeństwo na sztukę nową (a przez to pobudzało pozytywną atmosferę wokół takich lokalnych działań, jak przyuniwersytecka galeria Sellema w Lund), z drugiej – wiązało współczesną sztukę *nolens volens* z art worldem, kulturą rozwijającą się jako uniwersalny język bez lokalnej wspólnoty, na zasadzie towaru, stającego się potencjalnie motorem rozwoju ekonomicznego. Kontestacyjna postawa Sellema, otwartość, niechęć do deterministycznej koncepcji dziejowości, spowodowała, że przyjechał do Gdańska – w gruncie rzeczy logicznego, bo geograficznego i historycznego, kontekstu dla szwedzkiego miasta, w którym mieszkał – by poszukać innych inadaptés-nieprzystosowanych do dotychczasowych form działalności artystycznych. W Gdańsku zobaczył profuzję pomysłów i wulkaniczną energię, być może to, co z historycznej perspektywy Świdziński określił jako „odkrycie totalnej żenady rzeczywistości”<sup>22</sup>, w której język rozminął się całkowicie z tym, co miał opisywać („Żyjemy w świecie znaków, które tracą związek z tym, co mają oznaczać”<sup>23</sup>). Na pierwszej szwedzkiej wystawie sztuki kontekstualnej – która była wcieleniem w życie horyzontalnej historii sztuki, na długo zanim jej teoretyczne postulaty zostały sformułowane w akademickich tekstach – pojawili się jednak zarówno artyści, którzy później chcieli tworzyć nowy ruch, jak i ci, którzy szybko stwierdzili, że jest im nie po drodze ze Świ-

» 20 H.U. Obricht, *A Short History of Curating*, Ringier Kunstverlag AG, Zurich 2011, s. 41. Przyznać trzeba, że Hultén zorganizował w paryskiej galerii Denise René wystawę sztuki szwedzkiej, prezentacje szwedzkich artystów pojawiały się też w Moderna Museet. Zainteresowanie osią wschód-zachód (a nie np. północ -południe) podkreślał przy okazji wystawy *Paris - Moscow, 1900-1930* w Centrum Pompidou, por. *Ibid.*, s. 51. Wystawy szwedzkich artystów robił Hultén jeszcze Musée des Arts Décoratifs w Paryżu (*Pentacle*, 1968), w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (*Alternatives Suédoises*, 1971) oraz przy okazji *Sleeping Beauty* – Öyvinda Fahlströma w Guggenheim Museum w 1982 roku.

» 21 C. Millet, *Contemporary Art in France*, Random House, Paris 2006, s. 14.

» 22 J. Świdziński, *Konteksty*, op. cit., s. 227.

» 23 *Ibid.*, s. 224.

dzińskim. Sytuację zawiązywania sojuszu artystycznego opisała autoironicznie Anna Kutera, wyjaśniając, dlaczego do Toronto na Contextual Art Conference zjechało się tak wielu ludzi sztuki: „mysz wyrwa się spod miotły i robi «łał» do lwa”<sup>24</sup>. Tym „łał” była autentyczna pogarda dla komercyjnych uwarunkowań sztuki (co w polskiej sytuacji tłumaczyło się oczywiście konkretną sytuacją) oraz dla wykorzystania sztuki do wyobrażania sobie przyszłości. Nie mógł się więc zgodzić ani z Kosutem, który pod płaszczykiem awangardy funkcjonował niezwykle sprawnie na rynku sztuki (do tego wątku powrócę poniżej – on był bowiem nieoczywisty w PRL-u), ani z prostą polityzacją sztuki. Wynikało to już z samego punktu siódmego 12 tej sztuki kontekstualnej, sformułowanych w kilka miesięcy po lutowej wystawie w Lund: „Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji przedmiotów sztuki, bo trwałość przedmiotu wywołuje trwałość jego znaczenia. Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji znaczeń, bo trwałość znaczeń powoduje produkcje zdeaktualizowanych przedmiotów. Odrzuca więc utrwalone definicje sztuki”. Pamiętajmy bowiem, że Świdziński miał dwie traumy artystyczne wyniesione ze studiów



W mieszkaniu Jeana Sellema w środku, z lewej Maria, z prawej J. Świdziński, Lund 1975, fot. A Kutera, zdjęcie dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów

w warszawskiej ASP: z jednej strony ideologiczne wykorzystanie sztuki w okresie socrealizmu, z drugiej – jako uczeń m.in. postimpresjonisty Jana Cybisa – uporczywe powtarzanie spetryfikowanych w istocie procedur, wypracowanych w innej rzeczywistości. Proces i brak wszelkiej sta-

» 24 Wywiad z Anną Kutera, *op. cit.*

bilizacji, kojarzącej mu się z petryfikacją, to warunki sine qua non sztuki. Dlatego, gdy zdarzało mu się dotykać spraw społecznych, „nie wynika to z góry przyjętych założeń, lecz z faktu że żyję w określonym kontekście”<sup>25</sup>.

Do pierwszej grupy polskich artystów na wystawie w Lund – którzy w zjednoczeniu sił ze Świdzińskim i pójściu razem zobaczyli szansę dla siebie – należała wrocławska ekipa Galerii Sztuki Najnowszej (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek) oraz warszawiacy związani z tamtejszą galerią Remont: Zbigniew Dłubak, Henryk Gajewski oraz Andrzej Jórczak; do tych drugich – łódzki Warsztat Formy Filmowej (Józef Robakowski, Ryszard Waśko).

Łukasz Guzek uważa, że „kontekstualizm jest formą późnego (dojrzałego) konceptualizmu (postkonceptualizmu), prowadzącego do przełomu modernizm/postmodernizm”, a sam Świdziński zdołał „uchwycić na terenie sztuki polskiej zmianę, jaką spowodowało pojawienie się sztuki konceptualnej, jako zmianę ontologiczną, a także przejście jakie dokonało się w samej sztuce konceptualnej od sztuki jako bytu językowego do sztuki jako bytu społecznego (krytycznego), czy konceptualizmu prospołecznego, czyli opisując to w kategoriach kosuthowskich – między *Art after Philosophy* a *Artist as Anthropologist*. Na tym polega kluczowe znaczenie Świdzińskiego dla sztuki polskiej – to on połączył ponad żelazną kurtyną sztukę polską ze światową w tym najważniejszym dla sztuki współczesnej momencie jakim było najpierw wprowadzenie sztuki konceptualnej, a następnie przełom modernizm/postmodernizm”<sup>26</sup>.

Podsumowanie Guzka jest ważnym rozpoznańiem wstępnym, pozycjonującym znaczenie Świdzińskiego. Jednak inna dynamika przełomu postmodernistycznego w Polsce i w świecie Zachodu oraz – paradoksalnie – nieskończenie większe ambicje Świdzińskiego, dla którego życie w bloku wschodnim stwarzało o wiele ciekawszą i bardziej inspirującą sytuację, wymagającą komentarza. Kosuth bowiem, wchodząc w utarte koleiny rynku, produkcji oraz dystrybucji sztuki, mniej lub bardziej rekonstruował to, co Świdziński nazywał dubletem rzeczywistości. Amerykański artysta, wchodząc do Świata Sztuki, instytucji – jak pisał Polak, typowej dla okresu koncentracji kapitału – wiązał się z tym, co anachroniczne, „co charakteryzowało poprzednią epokę”, i ustanawiając pewne normy, usiłował uczynić je uniwersalnymi<sup>27</sup>. Zwracam uwagę szczególnie dobitnie na ten specyficznie peerelowski aspekt sztuki Świdzińskiego, sprawnie poruszającego się między różnorakimi, tzw. autorskimi galeriami doby PRL-u,

» 25 J. Świdziński, *Konteksty*, op. cit., s. 225.

» 26 Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012 (jesień), nr 7, s. 14 i 15.

» 27 J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, op. cit.

szczególnie bowiem młodzi badacze skłonni są opisywać tamtejszą rzeczywistość w kontekście oczywistości upadku ZSRR i generalnie wiedzy o tym, jak potoczyła się historia. Świdziński tej wiedzy nie miał, a chcąc żyć i tworzyć w czasie rzeczywistym, nie mógł odwracać się od PRL-u plecami. Uważał, że generalizacje artystów zachodnich, którzy traktują własną sytuację jako paradygmatyczną, są błędne i dlatego sytuacja widziana z peryferiów może być korzystna i wielowymiarowa, o ile zostanie wykorzystana nie w celu autokolonizacji, ale do dokonania porównań i nawiązania dialogu. Różne konteksty bowiem wzbogacają wiedzę i umożliwiają porównania. Łukasz Ronduda ujął to następująco: „[...] promował kontekstualizm jako sytuację rodzimą, zrodzoną w kontekście ustroju socjalistycznego [...] postulował odrzucenie pozornie obiektywnej i uniwersalnej sztuki konceptualnej [...] narzuconej przez «imperium» – zgodnie z logiką globalizacji, uniformizacji i kolonizacji kulturowej – zwasalowanym prowincjom. Pragnął zastąpić dominujący język «sztuki w ogóle» – «erupcją tysiąca nieznanych dotąd artystycznych głosów i dialektów», dobiegających z różnych, konkretnych kontekstów geograficznych, kulturowych, ekonomicznych. Marzyła mu się decentralizacja, równouprawnienie. Sztuka kontekstualna miała być subwersywną propozycją względem dotychczasowych relacji pomiędzy centrum a peryferiami istniejącego świata sztuki”<sup>28</sup>. Wracając jednak do tezy Guzka, chciałabym ją nieco rozwinąć i zniuansować. Co do przełomu postmodernistycznego, to gdy chodzi o sztukę amerykańską, dość powszechnie się przyjmuje, iż dokonał się on już w latach 50. dzięki m.in. Robertowi Rauschenbergowi; w Polsce z pewnością można ten przełom przesunąć o całą dekadę ze względu na długie trwanie modernizmu. Masa krytyczna wylała się mniej więcej w 1975 roku, czyli dokładnie w czasie, gdy Świdziński napisał *Sztukę jako sztukę kontekstualną* (wydaną po angielsku w lutym 1976 roku w Lund – jest to tzw. „żółta książeczka”, nazwana tak ze względu na kolor okładki), a Wiesław Borowski opublikował na łamach „Kultury” z 23 marca tekst *Pseudoawangarda*, w którym diagnozował, iż „od paru lat odbywa się masowy kolportaż artystycznej szmiry, plagiatów, propozycji i dokumentów” m.in. przez działalność lubelskiej Galerii Labirynt, z którą związany był Świdziński, i przez Galerię Współczesną, gdzie prezentowana była m.in. galeria Permafo, której Świdziński sprzyjał<sup>29</sup>. Jeszcze w 1974 roku Galeria Labirynt pokazała na wystawie *Dokument, Film, Kontakt* Hervé Fischera, z którym artysta się przyjaźnił i dialogował. Nie tylko jednak lokalna dynamika rozwoju, ale także odmienne doświadczenie społeczne i polityczne powodują, że byłabym ostrożna z wprowadzaniem paraleli

» 28 Ł. Ronduda, *Elastyczność pozwala nam istnieć. Sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 24.

» 29 W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura”, 23.03.1975, s. 11.

łączenia „ponad żelazną kurtyną”, szczególnie w sytuacji tak jaskrawie odmiennej, jak sytuacja w bloku wschodnim i w USA. Model krytyczności i kontekstualizacji bowiem, jaki wypracował Świdziński, w kontekście nie tyle samego Kosutha i jego kwestionowanej m.in. przez Benjamina Buhlocha prospołecznej postawy, ale także w nieco szerszej sieci geograficznych i politycznych zależności, jest daleko ciekawszy niż zauważenie postmodernistycznego przełomu. Napisano ponadto wiele o tym, że choć Kosuth pragnął zdecydowanego zerwania z modernizmem, to jego konceptualny rygor był swoistą wersją Greenbergowskiej optycznej czystości<sup>30</sup>. Buhloch bowiem uznaje Kosutha za artystę, u którego nie następuje przecięcie eksploracji językowych z socjopolityczną krytyką oraz odłączenie od współczesnego społecznego doświadczenia, a jego antropologiczna kontekstualizacja jest niezbyt przekonująca<sup>31</sup>. „Wydaje się, że w umysłach artystów takich jak Kosuth, praktyka artystyczna jest kwestią kontroli obrazu i ochrony produktu, terytorialnych strategii polegających na łączeniu w sieci lub – jeśli potrzeba – wymuszaniu różnych instytucjonalnych i komercyjnych miejsc, ułatwiających dziełu nieustanną cyrkulację i gwarantującą mityczny status”<sup>32</sup> – pisał Buchloh. Zauważmy, że korekta kontekstualna Kosutha w *Artist as Anthropologist* nie została nawet wzięta pod uwagę w historycznym studium Buhlocha z 1990 roku, w którym opisywał sztukę konceptualną „od estetyki administracji do krytyki instytucji”; swą krytykę sztuki Kosutha wyraził bynajmniej nie w kontekście publikacji *Artist as Anthropologist*, której w ogóle nie wymienił, ale w kontekście „gwałtownej odnowy tradycyjnych form artystycznych i procedur ich produkcji”, choć wcześniej chodziło przecież o „rygorystyczną eliminację wizualności i tradycyjnych definicji reprezentacji”<sup>33</sup>, o krytykę widzialności, komodyfikacji, produkcji i dystrybucji. Nie podobało się Buhlochowi antydatowanie prac i kreowanie się na nowatora, choć w istocie prace Kosutha niezwykle wąsko odczytywały Duchampa i aktualizowały modernizm. Artystyczne praktyki Kosutha są, według Buhlocha, „przedsięwzięciem kulturowego przemysłu i jego produktów, których międzynarodowe rozpowszechnianie powinno być chronione (jak generalnie wszystkich produktów korporacyjnych) przed jakimkolwiek kwestionowaniem”<sup>34</sup>. Diagnozy Buhlocha zostały wcześniej sformułowane przez Świdzińskiego,

» 30 *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, ed. A. Jones, Blackwell Publishing 2006, s. 152.

» 31 Ch. Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota, Minneapolis 2001, s. 19.

» 32 B.H.D. Buchloh, *Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub*, „October” 1991 (Summer), vol. 57, s. 158.

» 33 B.H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990 (Winter), vol. 55, s. 107.

» 34 B.H.D. Buchloh, *Benjamin Buchloh Replies...*, op. cit., s. 158.

który pisał: „Zysk uzyskany ze sprzedaży sztuki może zostać zastąpiony użyciem sztuki w inny sposób”. Jak się wydaje, pisząc o „artystach dwujęzycznych”, myślał właśnie o Kosucie. Ich rolę widział następująco: „używając swojego własnego języka i języka świata sztuki, od którego są zależni”, są mniej bezbronni w momencie zmian od tych, którzy jako jednojęzyczni pozostają w świecie sztuki, „behradni wobec faktów dotąd nieznanych, dawniej ocenianych jako beзуżyteczne”<sup>35</sup>. Świdziński miał jednak sprecyzowaną misję zbawienia tego Świata Sztuki. O ile tacy dwujęzyczni artyści, jak Kosuth są zdeterminowani i ubezwłasnowolnieni przez warunki Świata Sztuki, a wyjście poza oznacza destrukcję, jedynym dobrym rozwiązaniem jest wzmacnianie tego układu zewnętrznego, który montuje Świdziński jak front walki, gdyż to spowodować może „wciągnięcie sztuki w jej orbitę zewnętrzną, podporządkowując ją obowiązującym tam rygorom. Oto dlaczego nieangażowanie się w układ jest tak istotne”<sup>36</sup>. Z Kosutha jako proroka nowej sztuki wyśmiewała się zresztą także Rosalind Krauss, dodając, że sam artysta postrzega się na kształt „apokaliptycznego historyka – Oswalda Spenglera estetyki”<sup>37</sup>. Z pewnością z takiej sarkastycznej krytyki sam Świdziński wyszedłby obronną ręką, jego krytyka bowiem doprowadziła – jak już wspominałam – do radykalnego „nieujawniania praktyk artystycznych”. O ile zatem Kosuth pozostawał artystą dwujęzycznym, którego nadzieja istniała we wzmacnianiu frontu, jaki montował Świdziński, o tyle ten ostatni, nie angażując się w „przestarzały i niereformowany”<sup>38</sup> system sztuki, poprzez organizację licznych konferencji stanowić mógł zachętę do przejścia na jednojęzyczność, oczywiście, nie uniwersalną i jedyną (tym różnił się od obowiązującej w PRL-u doktryny marksizmu), ale specyficzną, kontekstualną. Jako mieszkaniec kraju pod dominacją Związku Radzieckiego, gdzie nie było rynku sztuki, nie tylko przyjął do wiadomości tę lokalną specyfikę, ale uważał ją za świetny wstęp do zmiany organizacji sztuki. Gdyby zgodzić się z Guzkiem, że Świdziński proponuje połączenie ponad żelazną kurtyną sztuki polskiej ze światową, to dodać należy, iż owo połączenie jest dialogiem lewicujących artystów, w którym głos Polaka, doświadczającego różnorodnych rzeczywistości społecznych i politycznych, jest głosem dającym nadzieję zamkniętemu systemowi Sztuki Zachodu. Jak mi się wydaje, ciekawą propozycją Świdzińskiego było budowanie horyzontalnej geografii poza wielkimi centrami i radykalne przemysłowanie kwestii widzialności, komodyfikacji i dystrybucji sztuki, związane ze wspomnianą już niechęcią do ujawniania praktyki artystycznej. Posta-

» 35 J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, op. cit., s. 125.

» 36 *Ibid.*, s. 126 (podkreślenie – A.M.).

» 37 R. Krauss, „Specific” Objects, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2004 (Autumn), nr 46, s. 221.

» 38 J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, op. cit., s. 125.

wienie na długotrwały proces, a nie na wymaganą przez kapitalizm efektywność oraz uznanie możliwości klęski jako pozytywnego doświadczenia – to może najbardziej zaskakujące elementy jego działalności. Postawa Świdzińskiego jest radykalnie antykolonialna i współczesnemu badaczowi pozostają dwie drogi: albo pośmiać się nad naiwnością Świdzińskiego, który w latach 70. nie tylko nie przewidział upadku ZSRR, ale wręcz nie był on na rękę jego koncepcji transformacji systemu sztuki; albo – przechodząc do porządku nad polityczną niestosownością – z dzisiejszego punktu widzenia – koncepcji Świdzińskiego, zastanowić się nad rozmachem jego działań i jej ciekawymi, wręcz szalonymi aspektami pragnienia zmiany świata. Śmiałość i rozmach Świdzińskiego nie ustępuje bowiem w krótkim okresie do stanu wojennego np. rewolucji surrealistycznej postulowanej przez Bretona. Przypomnienie, że politycznie niektóre wybory Bretona były co najmniej wątpliwe, być może stanowić będzie zachętę do ukazania kontekstualizmu bez pełnej niepotrzebnej hipokryzji „nakładki” – prawdopodobnie czynionej w dobrej wierze niekompromitowania artysty – która jednak zamazuje radykalizm i zuchwałość pomysłów Świdzińskiego

### Po trzecie – zaskakujący rys romantyczny

Podczas listopadowej konferencji The Contextual Art Conference (10-12 listopada 1976) w CEAC w Toronto Świdziński zaatakował Kosutha (ur. 1945) oraz przedstawicieli Art&Language, rewidując ich tezy o autonomii sztuki, które – jak podkreślał Piotr Piotrowski – sam Kosuth zrewidował już wcześniej na łamach pismach „The Fox”. W momencie spotkania w Toronto minęło już bowiem jedenaście długich lat, od kiedy Kosuth wykonał swą ikoniczną pracę *Jedno i trzy krzesła* (1965), kupioną w 1970 roku do nowojorskiego MoMA, oraz siedem lat od chwili, gdy w słynnym eseju *Sztuka po filozofii* ogłosił, że sztuka po Duchampie o tyle jest wartościowa, o ile kwestionuje samą naturę sztuki. Kosuth został w międzyczasie profesorem w School of Visual Arts, New School for Social Research i – jak to już zostało wspomniane – wystawiał w galerii Leo Castelleigo. Od czasu tautologicznej pracy *Jedno i trzy krzesła* (1965) wiele się zmieniło. Redagowane m.in. przez Kosutha pismo „The Fox” w 1975 roku drukuje jako otwierający artykuł *The Declaration of Dependence Sarah Charlesworth*, a sam Kosuth publikuje tam *The Artist as Anthropologist*, zresztą także dwa kolejne numery są rozprawą z modernistycznym światem sztuki. Podobnej rewizji dokonał „Art&Language”, wystarczy wspomnieć że ich pismo z 1975 roku na okładce miało zdjęcie z wojny wietnamskiej z napisem-komentarzem: „Collapse in Vietnam”. Zdaniem Piotrowskiego, atak Świdzińskiego na Kosutha w Toronto nie zasługiwał nawet na pole-



mikę: „Manifest sztuki kontekstualnej, czyli koncepcja budowania znaczenia twórczości poprzez kontekst, czy też deklaracja budowania znaczeń dzieła sztuki w jej relacji z kontekstem, niejako otwarcie artysty na otaczającą rzeczywistość, miało być wymierzone przede wszystkim w sztukę konceptualną, zdaniem Świdzińskiego i jego zwolenników, autonomiczną i zajęętą badaniem własnych struktur formalnych. [...] Jeżeli Świdziński atakował te środowiska, to jakby wtórował ich własnej autokrytyce. Była to więc polemika z postawą, która równoległe zyskała – w najlepszym razie – własną rewizję”<sup>39</sup>. W podobnym tonie wypowiadał się Łukasz Guzek: „Dyskusja z Kosuthem staje się dyskusją z tradycją awangard modernistycznych. Wejście Świdzińskiego w polemikę z konceptualizmem w 1976 roku zasadzało się na krytyce tautologicznego modelu sztuki (tautologicznej definicji sztuki) i «pierwszego Kosutha» (z *Art after Philosophy*), choć sam Kosuth wtedy już dokonał zmiany stanowiska na «zantropologizowane», krytyczne wobec własnej wcześniejszej teorii. Stąd m.in. wynikała bliskość ich ówczesnych stanowisk”<sup>40</sup>. Choć trudno się nie zgodzić z Piotrowskim i Guzkiem, to zauważyć należy, iż obaj przyjmują polski punkt widzenia, w którym w 1976 roku można by jeszcze dokonać ożywczej rewizji postawy modernistycznej. Po sytuacjonistach, feministycznych interwencjach, działaniach takich artystów, jak: Haacke, Asher czy Acconci, takie działanie z pewnością nie było przełomowe, na co wskazuje zresztą przytoczony wcześniej artykuł Buchloha.

Kosuth zaprosił Świdzińskiego z Kutera do swojego nowojorskiego mieszkania w połowie listopada 1976 roku. Amerykanie dokładnie na początku listopada wybrali na prezydenta Jimmiego Cartera (zaprzyśiężonego w styczniu roku 1977), po wygranej z Geraldem Fordem. Prawdopodobnie do klęski tego ostatniego przyczyniła się m.in. wpadka w postaci stwierdzenia, że nie istnieje sowiecka dominacja w Europie Wschodniej, w tym w Polsce: „Nie wierzę, że Polacy czują się zdominowani przez Związek Radziecki” – powiedział podczas kampanii wyborczej Ford<sup>41</sup>. Jak się wydaje, cokolwiek możemy dzisiaj pomyśleć o tej uwadze, stwierdzenie to mogło dotyczyć jednak zarówno Świdzińskiego, jak i Kutery. Nie są jasne powody, dlaczego Kosuth wymyślił ich spotkanie akurat z Weberem, słynnym dealerem, który był szefem Dwan Gallery jeszcze w Los Angeles (od 1968 roku na Manhattanie), a na jesieni 1971 roku otworzył własną galerię. Budynek na West Broadway 420 w SoHo, gdzie istniały też cztery inne

» 39 P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010, s. 141.

» 40 Ł. Guzek, *Co stanowi kontekst sztuki*, <http://www.obieg.pl/teksty/17671> (3.04.2016).

» 41 „I don't believe that the Poles consider themselves dominated by the Soviet Union”, A. Davidson, *How to Create a Gerald Ford Moment: Five Steps*, „The New Yorker” 22 October 2012, <http://www.newyorker.com/news/amy-davidson/how-to-create-a-gerald-ford-moment-five-steps> (3.04.2015).

galerie, m.in. bliska Kosuthowi Castelli Gallery oraz Sonnabend Gallery, był znany jako SoHo Art Building a nawet Pentagon art worldu, a wystawy tam urządzone porównywalne były z tymi prezentowanymi w Metropolitan i MoMA<sup>42</sup>. Weber znany był z tego, że nie płacił artystom, bo wedle jego własnych słów: „Nie jestem zainteresowany artystami, którzy nie chcą płacić swoich zobowiązań. Dealer musi wiedzieć, że artysta będzie szedł swoją drogą artysty przez jakiś czas zanim stanie się sławny”<sup>43</sup>. Wyszczepił się w amerykańskim minimal art oraz w sztuce europejskiej związanej z ziemią, tzw. earthworks (Hamish Fulton, wczesny Victor Burgin oraz Richard Long), prowadził ponadto wówczas sieć współpracy z Europą: z the Wide-White Space Gallery (założoną przez Anny De Decker and Bernd Lohaus) w Antwerpii, z Nicholasem Logsdail (Lisson Gallery) w Londynie, a we Włoszech z Franco Toselli w Mediolanie i Gian Enzo Sperone w Turynie (potem w Rzymie), a ponadto z galerią Konrada Fischera w Düsseldorfie, gdzie oczywiście ważna była też Akademia z Josephem Beuyssem<sup>44</sup>. Prowadzący te galerie byli mniej więcej z pokolenia Webera, który (urodzony w 1932 roku) miał w momencie spotkania ze Świdzińskim 44 lata. Świdziński, o dziewięć lat starszy, miał lat 53, a Anna Kutera zaledwie 24; Świdziński był o rok starszy od jej ojca. Ani nieujawniający swej sztuki Świdziński, ani młodzianka studentka PWSSP we Wrocławiu nie stanowili dla Webera zapewne finansowej czy jakiegokolwiek innej atrakcji. Weber nie chciał nawet oglądać prac Kutery<sup>45</sup>. Gdy jednak spojrzymy na wizytę u Webera z pozycji Polaka, który uważa, że przyjeżdża z kraju, w którym sztuka wreszcie będzie w stanie pozbyć się anachronicznych form dystrybucji, i jest duża szansa, że zrobi to znacznie radykalniej niż Weber, ocena sytuacji się zmieni. Świdziński podarował mu swoją „żółtą książeczkę” (czyli – jak pamiętamy – wydaną w Szwecji w 1976 roku *Art as Contextual Art*). Jak się wydaje, nie chodziło jedynie o to, by przybysze zza żelaznej kurtyny zobaczyli żywotność świata sztuki na SoHo, fenomenowi, który od czasu, gdy pojawili się tu artyści Fluxusu, a potem galerie Pauli Cooper oraz Johna Gibsona, stała się miejscem przyciągającym tak artystów, jak i dealerów. Webera zaintrygowała mniej więcej w tamtym czasie włoska arte povera, gdyż o ile – jak sam mówił wiele lat później – czasami trudno było mu odróżnić Judda od Morrisa, to Włosi – Alighiero Boetti, Pino Passali, Mario Merz, byli oryginalni i bardzo

» 42 A. Shkuda, *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, s. 115.

» 43 R.E. Caves, *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 2000, s. 28.

» 44 Por. *Oral history. Interview with John Weber, 2006 March 21-April 4*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-weber-13562> (3.04.2015).

» 45 Informacja od artystki.

się od siebie różnili<sup>46</sup>. To pokazuje szerokie horyzonty dealera, jego otwarcie na eksperyment i wszystko, co dzieje się poza „pępkiem świata”. Może na pomysł spotkania z Weberem Kosuth wpadł dlatego, że oprócz Włochów dealer pokazywał też Polaka, Romana Opalkę, i to zanim artysta zdecydował się na wyjazd z Polski? Trudno powiedzieć. Weber w swoich progach pokazywał jednak również takich politycznych radykałów, jak Hans Haacke, którego można uznać za wzorcowo odsłaniającego ponury kontekst szemranych interesów między muzeami a biznesem. Haacke, urodzony w Niemczech Zachodnich, szukał w Ameryce alternatywy między zachodnioniemieckim kapitalizmem a wschodnioniemieckim komunizmem. Rok przed przybyciem do Nowego Jorku Świdzińskiego z Kuterą Weber prezentował u siebie słynną pracę *On Social Grease*; poprzez cytaty z przemówień słynnych przedsiębiorców pokazywała ona przenikanie się sfer komercyjnych korporacji i sztuki w znaczeniu nadanym przez tytuł – sztuka jest po prostu smarem dla biznesu. Pojawił się m.in. słynny cytat z Davida Rockefellera, ówczesnego wicedyrektora Museum of Modern Art i jednocześnie prezesa Chase Manhattan Bank: „Z ekonomicznego punktu widzenia zaangażowanie w sztukę oznaczać może bezpośrednie i konkretne korzyści. Może przyczynić firmie rozgłosu i reklamy, lepszą publiczną reputację i polepszony obraz korporacji. Może zbudować lepsze relacje z klientami, łatwiejszą akceptację wielu produktów i lepszą ocenę ich jakości. Promocja sztuki może poprawić morale pracowników i pomóc przyciągnąć osoby wykwalifikowane<sup>47</sup>. Wcześniej, w 1972 i 1973 roku, Haacke metodycznie badał, kto przychodzi do galerii Johna Webera (m.in. klasę społeczną, zawód, wykształcenie, dochód, związek sympatii do Richarda Nixona ze sztuką i jego uwikłanie w aferę Watergate), a wyniki pokazał na wystawie Weber Gallery Visitor's Profile w formie grafów i tabel. Visitors' Polls Haackego Benjamin Buchloh uznał za przejście od „aesthetic of administration” do „critique of institutions<sup>48</sup>. Niewykluczone, że widząc poszukiwania Świdzińskiego, Kosuth podsuwał mu możliwości przyjrzenia się konkretnym realizacjom; niewykluczone, że w ich wyniku Świdziński doszedł do wniosku, iż Weber jest na początku pewnej drogi, której ze względu na swój kontekst społeczno-polityczny nie będzie mógł przejść bez inspiracji z zewnątrz. Tą inspiracją, oczywiście, oprócz arte povera, mógłby być także kontekstualizm. Galeria Webera bowiem uświadamiała nie tylko korzyści z budowania międzynarodowych kontaktów, mobilności i otwartości. Jednak o ile w zachodnim kapitalizmie naj-

» 46 Oral history interview with John Weber, op. cit.

» 47 T. English, *Hans Haacke, or the Museum as Degenerate Utopia*, „Kritikos” [International and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image], 2007 (March), vol. 4, <http://intertheory.org/english.htm> (5.05.2016).

» 48 B.H.D. Buhloch, *Conceptual Art 1962-1969...*, op. cit., s. 105-143.

ciekawsza awangardowa sztuka rozwijała się w ramach instytucjonalnej krytyki, ukazując m.in. związki kapitalistycznych korporacji z muzealną sztuką, służącą im do uwiarygadnia się, o tyle w realnym socjalizmie kwestia ta już nie istniała. Zresztą polskie instytucje artystyczne i przed wojną były tworamami bardzo słabymi. Z punktu widzenia transformacji, o którą chodziło Świdzińskiemu, galeria Webera była więc jedynie w określonym, niezbyt w istocie interesującym miejscu, w którym zajmować się musiała tym, co z punktu widzenia przybysza ze Wschodu było z jednej strony całkowicie oczywiste, z drugiej zaś – przez inne uwarunkowania historyczne – mało inspirujące. Ciekawsze kwestie do prześwietlenia w Polsce znajdować się mogły w relacji wieś–miasto. Wszak Edward Gierek forsował ideę drugiej fazy industrializacji PRL-u, a powodowało to przemiany społeczne właśnie na styku wsi i miasta. Weber był w każdym razie niewątpliwie dealerem, który postawił na dzieła site-specificity, narracyjność i polityczne przesłanie<sup>49</sup>. W logice koncepcji Świdzińskiego galeria Webera zasługiwała tyleż na wnikliwą uwagę, co na... współczucie. Pamiętajmy zresztą, że krytyka sztuki modernistycznej – z którą od początku, jak wiemy, Świdziński był związany – łączyła się z krytyką kultury rozgraniczającej muzea etnograficzne od artystycznych i podtrzymującej przez takie status quo nie tylko hierarchię wątpliwą, ale – jakby się mogło wydawać – zupełnie zdyskredytowaną w wyniku prześladowań niemieckich nazistów. Oni to bowiem z tak ścisłego rozgraniczenia własnej kultury (jako „najwyższej”) oraz kultury innych narodów i grup, doszli do postulatu eliminacji tych innych, rozpoznając ich jako gorszych. Niewątpliwie to m.in. postkolonialna świadomość oraz rewolucja surrealistyczna przyczyniła się na Zachodzie do rewizji dotychczasowych klasyfikacji. O takich czynnikach rewizji nie było jednak mowy w PRL-u. Dlatego Świdziński wprowadza taką rewizję dopiero z krytyki tautologiczności konceptualizmu i z uniwersalizmu sztuki modernistycznej.

### **Artyści wrocławskiej GSN jako case study**

Świdziński przyjeżdżał do Wrocławia, bo – jeśli wierzyć Józefowi Robakowskiemu – „[...] imponował intelektem, za co był nielubiany w Warszawie. Powszechnie wręcz go tam nienawidzono za to, że wielu teoretyków i artystów przerastał intelektualnie. To był konflikt na szczeblu intelektualnym między J. Świdzińskim i A. Turowskim i całą resztą z «grupy foksalowej»”<sup>50</sup>. Choć Świdziński jeździł chętnie za członkami wrocław-

» 49 G.E. Marcus, *The Power of Contemporary Work in an American Art Tradition to Illuminate Its Own Power Relations*, w: *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, eds. G.E. Marcus, F.R. Myers, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995, s. 219.

» 50 A. Mazur, *Rozmowa z Józefem Robakowskim*, <http://www.robakowski.net/tx30.html> (3.04.2016).

skiej GSN, by przy okazji ich sztuki opowiadać o sztuce kontekstualnej, to był to w sumie dziwny układ. „Nigdy nie usłyszałam żadnej uwagi na temat naszych prac, nawet zdawkowego, że coś jest fajne” – powiedziała mi Anna Kutera<sup>51</sup>. Choć więc czuła się jako reprezentacja sztuki kontekstualnej, nikt jej tego nigdy nie powiedział, bo sam Świdziński nigdy nie napisał o artystach GSN, co było o tyle zaskakujące, że wcześniej, przyjeżdżając do galerii Permafo, uchodził za regularnego krytyka.

Zadałam byłym członkom wrocławskiej GSN pytanie o najbardziej kontekstualne prace. Ich analiza musi w perspektywie zawierać decyzję Świdzińskiego, podjętą później w Toronto, by – jak pisałam – „nie ujawniać praktyki kontekstualnej”. Można więc przyjąć, że nie był zadowolony z prac kontekstualnych – a w każdym razie tak nazwanych i zaprezentowanych w Lund. Nie tylko z cudzych, ale także z własnych. Jak mi się więc wydaje, musiał je uznać za zbyt zbliżone do estetyki konceptualnej (czyli – wystylizowane) i nieodslaniające kontekstu w zadowalający sposób. Anna Kutera prezentowała na wystawie *Sztuka kontekstualna* w Lund *Monolog* z 1976 roku (dokamerowe zbliżenia swojej twarzy, wykonującej różne miny, wyrażające odmienne stany uczuciowe) oraz *Najkrótszy film świata* – zbliżenie twarzy i dłoni artystki z trzymaną pincetą, a w niej umieszczoną jedną klatką filmu. Już wcześniej w Lund Kutera pokazała cykl ze swoim siostrzeńcem Witkiem (stąd o cyklu, funkcjonującym oficjalnie pod nazwą *Morfologia nowej rzeczywistości*, artystka potocznie mówi „Witki”), tworzonym od 1975 roku. Późniejsze „Witki” z 1976 roku to serigrafie na płótnie, noszące podtytuł *Sztuka kontekstualna* (ale to było już po wystawie w Lund). Romuald Kutera za swoją ważną kontekstualną pracę uważa już *Spojrzenia* z 1972 roku (cztery zdjęcia żony Anny z różnym usytuowaniem głowy – od spuszczenia jej w dół i zakrycia twarzy włosami, po uniesienie jej ku górze i całkowitym odsłonięciu twarzy) oraz *Ścianę* z 1973 roku (ta ostatnia była zapisem procesu wykonywania zdjęcia tytułowej ściany; sfotografowaną ścianę wywołał i wykonał odbitki, po czym powiesił ją na tej samej ścianie i sfotografował). W przypadku *Spojrzenia* i *Ściany* idea sztuki kontekstualnej jeszcze nie została sformułowana, więc wspominając te prace, Kutera chce podkreślić, że idea sztuki kontekstualnej rodziła się we wspólnych rozmowach i nie jest pomysłem samego Świdzińskiego. Podobnie uważa zresztą Anna Kutera, uznając, że kontekstualne były już literki O, Y, pokazane w Nowej Rudzie w 1972 roku, oraz np. *Śpiewam dla ciebie* (multiplikacje autoportretu z mikrofonem w rękę<sup>52</sup>) z tego samego roku. Na wystawie *Sztuka kontekstualna*

» 51 Wywiad z Anną Kutera, *op. cit.*

» 52 „Była to sekwencja zdjęć – ujęcie popiersiowe, jak trzymam mikrofon i wykonuję ruchy głową, w rzeczywistości coś śpiewałam. Eksponowałam zdjęcia w pionowych pasach jak kadry z taśmy filmowej. Po raz pierwszy pokazywałam tą pracę na festiwalu Nowa Ruda w 1973 i w Galerii Remont w Warszawie, 1974” – napisała do mnie autorka w mejlu z 15.04.2016.

w Lund Romuald Kuterę pokazał Szafkę relatywistyczną (1975) – rysunki projektów szafki stworzone na „podobrazii” w postaci rzeczywistej szafki. W roku 1975 powstawały zestawy, cykle i sekwencje filmowe i fotograficzne, gdzie Kuterę posługiwał się palcem, wskazując „tu”. Po wystawie w Lund powstały plansze z pokazywaniem palcem, sygnowane *Sztuka kontekstualna*. W 1975 roku Anna Kuterę zabrała karteczkę z napisem „TU” do Szwecji (na swą monograficzną wystawę *Morfologia nowej rze-*



Jan Świdziński z Romualdem Kuterą w Kopenhadze 1976, zdjęcie dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów

*czywistości*) i wykonała pierwszą serię. *Tu* artysta kontynuuje do dziś. Lech Mrożek wskazał na film *3 x 10*, ciekawy od strony formalnej, bo jak wyjaśniał sam artysta: „we wszystkich trzech sekwencjach oglądamy film, każda z tych sekwencji jest tekstem, a jeśli przyjmiemy, że «sztuką jest to co za sztukę uważamy», to każda z tych sekwencji jest tekstem, filmem i obiektem sztuki”<sup>53</sup>. Ponadto wskazał też na swoje cykle kolaży-plansz *Czy jeszcze istnieje sztuka* oraz *Mój kontekst*; cykl zdjęć *Bez* – z zamazywaniem twarzy występujących na nich osób, tak, że zostawał na zdjęciu sam kontekst. Do pracy *Size* artysta dał następujący komentarz: „My używaliśmy fotografii jako dokumentu. Świdziński obracał zdjęcie z van Goghiem pokazując trójwymiarowość kartki (papieru fotograficznego), ale nie trój-

Zdjęcia czekają na digitalizację – są zachowane negatywy (mały obrazek).

» 53 Mejl do autorki z 9.04.2016.

wymiarowość fotografii. Ja pokazałem fotografie na których zaświecłem swoją sylwetkę, która wcześniej została naświetlona na papier. Jestem też na fotografiach czarnych, ale pod spodem, potem zasłoniłem sylwetkę światłem, które po wywołaniu dało efekt czarnej apli. To nie kurtyny, to fizyka i chemia i ułuda tego procesu. To irracjonalne bycie czegoś, czego nie widać. SIZE to nie rozmiar XL, ale wymiar i coś więcej<sup>54</sup>. Za kontekstualne uważa też *Komentarze* umieszczane w przestrzeni publicznej Wrocławia oraz osobiste działania lokalne w różnych miejscach – od klubów robotniczych po wioski, takie jak np. Barwałd Górny koło Krakowa. Z działań lokalnych artysty powstawały *Rozmowy* – połączenie dyskusji z wykonaną naprędce dekoracją, przypominającą gazetkę ścienną, która miała stymulować wymianę myśli. Na wystawie w Lund Mrożek pokazał *Dialog* z autoportretowymi, frontalnymi (dokamerowymi) zdjęciami swojej twarzy i twarzy Romualda Kutery oraz takie same swoje autoportrety (każdy inny, w innym stroju) z napisami: „Contextual art”, „Sztuka kontekstualna”, „Exposition in Sweden”, „This place describes another situation”, „This time describes another situation”. Napisy te ukazywały konstrukcyjny i labilny charakter tożsamości artysty, zależny od kontekstu. Ten właśnie cykl Mrożka, pokazany na osobnych planszach 50 x 60 cm, nosił tytuł *Contextual Art*. Do praktyk kontekstualnych Mrożek zalicza ponadto prace umieszczane w prasie, konfiguracje robione specjalnie do wydawnictwa. Sam nie nadawał im tytułu, gdyż ich celem była raczej gra z tekstem, tworzenie ramy, a nie eksponowanie samego dzieła. Można powiedzieć, że zamieszczane na tej zasadzie reprodukcje konkretnych dzieł, zarówno we wrocławskim miesięczniku „Odra”, jak i w wydawanym na Politechnice piśmie „Sigma” – niemające związku z konkretnym tekstem opublikowanym na tej samej stronie – zawdzięczają wiele praktyce kontekstualnej Świdzińskiego i GSN. Wspólnymi działaniami były zarówno te przeprowadzone wraz ze Świdzińskim (*Działania lokalne na Kurpiach*, 1977), jak i zorganizowane we własnym gronie, bez postaci mentora, *Przyłączcie się do naszego protestu przeciwko produkcji bomby neutronowej* (1977) – oba łatwo dające się zdyskredytować jako wpisujące się w politykę komunistycznego państwa (sojusz robotniczo-chłopski oraz dyskredytacja imperialistycznej polityki USA). Na wspomnianym spotkaniu, związanym z bombą neutronową, prelekcję miał zresztą prawdziwy oficer Wojska Polskiego. Dyskredytacja ta musiałaby mieć podobne obwarowania co przeprowadzona przez T.J. Clarka w *Farewell to an Idea* analiza tablicy propagandowej na ulicy Witebska, autorstwa El Lissitzy’ego, gdzie pojawiają się napisy: „Warsztaty fabryk i zakładów pracy/ Czekamy na was/ Ruszmy produkcję”. Jest to ewidentnie część agit-propu, wykładnia wiary w sztukę na usługach państwa zgodnie z Malewiczowską zasadą i Clarkowską dia-

» 54 Mejl do autorki z 8.04.2016.



Podczas akcji Kurpie 1977,  
zdjęcie dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów

gonożą „bóg nie został strącony”<sup>55</sup>. Prace te bliskie są new red art KwieKulik: zaangażowane politycznie, a jednocześnie nie do końca odpowiadające państwu, po stronie którego się angażują. Można powiedzieć, trawstując powiedzenie El Lissitzy’ego („rosyjska wieś w suprematyzmie rozpoznała siebie”<sup>56</sup>) – że polska wieś rozpoznała się w kontekstualizmie. I trawstując Clarka, uznać, że zestawienie obrazu i liter jest „wieczną wojną między dyskursywnym a bezpośrednim, totalnym obrazem i kruchą składanką [...] między znakami opatrzonymi nazwą [...], a innymi unoszącymi się w przestworzach nonsensu. U-el-el’ul-el-te-ka”<sup>57</sup>. Artyści GSN oraz Świdziński mieli świadomość, że biorą udział w socjalistycznej rewolucji, a wówczas jednym z zadań twórczości artystycznej jest – jak ujął to trafnie Clark – dokładna „transformacja warunków i możliwości czytania” po to, by przywrócić czytelnikowi możliwość „działalności o charakterze konstrukcyjnym (i deformującym), niż podawanie tekstu w postaci już gotowej”<sup>58</sup>. Świdziński wierzył, że musi powstać inny rodzaj wiedzy, gdyż brak zaufania do znaków rodził konieczność ponownego nawiązania relacji z rzeczywistością. Czy w przypadku Świdzińskiego sprawdza się teza

» 55 T.J. Clark, *Bóg nie został strącony*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 475-583. Jest to fragment książki tegoż, *Farewell to an Idea. Episodes to the History of Modernism*, Yale University Press, New Haven and London 1999.

» 56 *Ibid.*, s. 515.

» 57 *Ibid.*, s. 520.

» 58 *Ibid.*, s. 522-523.



Clarka dotycząca Lissitzy'ego, że im bardziej artysta był bolszewikiem, tym lepsza była jego sztuka?<sup>59</sup> Zdanie to przytaczam bynajmniej nie po to, by mierzyć skrupulatnie lewicowość („bolszewizm”?) Świdzińskiego, ale by pokazać paradoksy ocen dzieł sztuki, które trafnie odsłaniając rzeczywistość, wikłają się jednocześnie weń jak w kokon.

### Podsumowanie: Świdziński jako shandy

Gdy zgodzimy się z Buhlochem, że Kosuth bardzo wąsko odczytał dziedzictwo Duchampa (a poniekąd, pisząc o pułapce Duchampa, zrobił to też Świdziński), można próbować podsumować dokonania Świdzińskiego nie w oparciu o prostą przedmiotowość twórcy ready made's, ale w oparciu o jego ustawiczne bycie w drodze (między Europą i Ameryką) i formowanie w trakcie podróży ulotnych kolektywów oraz sytuacji. Jak wiemy, Duchamp miał niezwykle podejrzany stosunek do rynku sztuki, a odrzucenie u progu kariery, po *Armory Show*, oferty amerykańskiego dealera w zamian za produkcję kubistycznych obrazów, uznać można za dobitny wyraz jego artystycznej strategii. W ujęciu hiszpańskiego pisarza Enrique Vila-Matasa Duchamp, wraz z m.in. Gombrowiczem, jest autorem tajnego spisku, stowarzyszenia sztuki przenośnej (jej symbolem jest oczywiście *Pudło w walizce*), z niechęcią patrzącym na nieznośny ciężar pretensjonalnych i anachronicznych „arcydzieł”. Vila-Matas nazywa członków spisku shandy, od tytułowego bohatera książki Lawrence Sterne'a – *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy'ego*. Shandy „stale się błakali, zawsze w drodze, na zesłaniu ze świata sztuki [...] odczuwali potrzebę ciągłego przekraczania ustalonych granic” i funkcjonowali jako „maszyna samotnicza”, by nie obciążać życia zanadto obowiązkami, a ich typowymi cechami były: „nowatorski duch, skrajny seksualizm, nieobecność wielkich celów, niestrudzony nomadyzm, sympatia dla czerni skóry, pielęgnowanie sztuki bezczelności” oraz odrzucenie „wszelkich przebrzmiałych romantycznych min”<sup>61</sup>. „Wielu shandy [...] zdawało sobie sprawę, że wcześniej czy później zmowa przenośnych będzie musiała zniknąć, bo takie są prawa życia. Właściwie należało tego sobie życzyć; w taki sposób konspiracja mogła stać się spektakularną pochwałą wszystkiego, co pojawia się i znika z arogancką szybkością błyskawicy bezczelności”<sup>62</sup>.

» 59 *Ibid.*, s. 559.

» 60 L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995.

» 61 E. Vila-Matas, *Krótką historią literatury przenośnej*, przeł. J. Karasek, Muza, Warszawa 2007, s. 9, 8, 10, 11.

» 62 *Ibid.*, s. 77.

Wszystko wskazuje na to, że shandy odżywają na konferencjach i na dworcach, wszak Port Actif (od *portatif* – przenośny) to jedno z ulubionych miejsc tych włóczęgów. Mam wrażenie, że poznański dworzec, na którym opowiedziałam niniejszą historię podczas konferencji o kontekstualizmie, zmienił się właśnie w Port Actif, domagając się spuszczenia z tonu, ekstrawagancji, niezależności i lekkości, by móc skoncentrować się na pracy. ●