

Piotr Lisowski

Piotr Lisowski

Kurator i historyk sztuki, niezależny badacz w zakresie sztuki współczesnej, wykładowca.

Jest absolwentem historii sztuki i kultury na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz podyplomowych Muzealnych Studiów Kuratorskich w zakresie sztuki współczesnej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

Lisowski jest pomysłodawcą i kuratorem Archiwum Jerzego Ludwińskiego w Muzeum Współczesnym Wrocław oraz współzałożycielem i kuratorem autorskiej galerii sztuki współczesnej Miłość w Toruniu. W roku 2014 otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie kultury. W latach 2007-2016 pełnił funkcję kuratora w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu. Był również wykładowcą na Wydziale Sztuk Pięknych UMK.

Jest redaktorem wydawnictw o sztuce i autorem tekstów. Od grudnia 2016 roku pełni funkcję kuratora wystaw Muzeum Współczesnego Wrocław. Piotr Lisowski jest kuratorem takich wystaw, jak m.in.: *Czarna wiosna. Wokół wrocławskiej niezależnej sceny muzycznej lat 80.* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2017), *Kości wszystkich ludzi* dedykowanej Jackowi Kryszkowskiemu (CSW w Toruniu, 2016), *Epidemic* (CSW w Toruniu, 2013), *Państwo wojny. Prace z kolekcji Galerii Wymiany* (CSW w Toruniu, 2012), czy wreszcie *Jerzy Ludwiński. Wypełniając puste pola* (CSW w Toruniu, 2011).

Mówię bez przerwy przez 2 minuty. Kontekstualizm Jana Świdzińskiego

Czarno-biała fotografia, jak sam Jan Świdziński wspominał, znaleziona w Stanach Zjednoczonych, ukazuje tłum ludzi. Zmultiplikowanemu przedstawieniu towarzyszy tekst:

„Artyści, naukowcy... stale mówimy o człowieku, mówimy o nim w różnej formie, w różnych kolorach, w różnych językach.

Nie mówmy o człowieku «w ogóle», mówmy o człowieku konkretnym, takim który istnieje w rzeczywistości, takim który jest określony własną sytuacją, w której istnieje.

Nie mówmy o ludziach bez ich obecności.

Nie mówmy o ludziach. Mówmy do ludzi, o tym co jest dla nich istotne.

Nie decydujmy o nich bez ich udziału!

Sztuka musi przestać być dysputą z samym sobą.

Jej sens określa nie jej wewnętrzna struktura lecz specyficzna sytuacja, w której funkcjonuje i dla której funkcjonuje”¹.

Ta zrealizowana przez artystę w 1978 roku praca, pokazana po raz pierwszy w ramach wystawy w Małej Galerii w Warszawie, wyraża sposób myślenia Świdzińskiego w najbardziej zdynamizowanym momencie rozwoju wypracowanej przez niego sztuki kontekstualnej. Łączenie fotografii z tekstem było częstym zabiegiem stosowanym przez artystę. Samą fotografię traktował jako coś, co jest zaczerpnięte z otaczającej rzeczywistości. Natomiast o wiele ważniejszy był tekst, który nie stanowił zwykłego komentarza, ale raczej był rodzajem interwencji poddającej wybrany konkretny (w tym przypadku zdjęcie) przekształceniu w nowy fakt. W późniejszym czasie głównym rodzajem wypowiedzi artysty stał się performance. Ta forma sztuki, ze względu na jej naturalne zespolenie z konkretnym

» 1 Cyt. za: J. Świdziński, *Stale mówimy o człowieku*, [w:] *idem, Konteksty*, wybór tekstów T. Majerski, W. Tatarczuk, Galeria Labirynt, Lublin 2010, s. 137.

miejscem i czasem, wydała się Świdzińskiemu najbardziej odpowiednim rodzajem aktywności twórczej do wyrażania idei sztuki kontekstualnej. Niemniej jego praktyka artystyczna nie była prostym przełożeniem przyjętych założeń teoretycznych. W jego twórczości mamy raczej do czynienia z rodzajem dialogu między tymi sferami i wynikającej z niego ewolucji².

Świdziński nie zostawił po sobie zbyt wielu prac materialnych, zajmując się w swojej praktyce artystycznej przede wszystkim tworzeniem komunikatów. Przekaz w postaci słów, tekstu czy działania performance opiera się na procesie, który jest aktywny i zmienny, natomiast obiekt (przedmiot) jest czymś stałym. Ta zależność wydała mu się kluczowa dla określenia nadrzędnej roli sztuki, jaką jest opis rzeczywistości. Rzeczywistość nieustannie ulega zmianom, dlatego naturalnym procesem są zmiany zachodzące również na polu samej sztuki.

Świdziński, pracując nad dwunastoma punktami sztuki kontekstualnej, bacznie obserwował i analizował wszystko to, co działo się w globalnym obiegu artystycznym. Doskonale zresztą orientując się w toczonych wówczas najważniejszych debatach artystyczno-krytycznych. Pod koniec lat 60. ostatecznie odszedł od malarstwa, argumentując to następująco: „w momencie gdy stwierdziłem, że malarstwo staje się autorefleksją, kreacją siebie dla siebie, nie pozwalając na komunikowanie się z innymi – przestałem malować”³. Zbliżył się do konceptualizmu, ale jednocześnie konstruował jego krytyczny obraz, na podstawie którego ostatecznie wypracował teorię sztuki kontekstualnej.

Za początek klarowania się myśli teoretycznej Świdzińskiego uważa się tekst z 1970 roku zatytułowany *Spór o istnienie sztuki*⁴. W publikacji artysta opisywał sytuację w sztuce lat 60., zastanawiając się nad słusnością głoszonych tez o dokonującym się upadku sztuki tradycyjnej. Zwrócił uwagę na zaistniały moment odwrócenia funkcji sztuki, która zaczęła występować przeciw dziełu (obiektowi), akcentując w pierwszej kolejności postawę artystyczną wobec świata. Jako przykłady tych tendencji przywołał dwie ważne wystawy z 1969 roku: *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle w Brnie) oraz *Conception. Documentation of Today's Art Tendency* (Städtisches Museum w Leverkusen).

Świdziński w swojej wypowiedzi zauważa jeszcze inną rzecz. W kontekście jego późniejszych koncepcji być może istotniejszą. Teoria sztuki najchętniej mówiła o dziele sztuki jako rzeczy samej w sobie, odrzucając funkcję znaczeniową, ograniczała się do badania formy. „W jej koncep-

» 2 G. Borkowski, *Jana Świdzińskiego działania z fotografią*, <http://Świdziński.art.pl/borkowski.html> (28.08.2016).

» 3 Cyt. za: Ł. Guzek, *Jan Świdziński – artysta między-epoki*, [w:] J. Świdziński, *Konteksty...*, op. cit., s. 247-248.

» 4 Tekst ukazał się w magazynie „Życie i Myśli” 1970, nr 5, s. 98-105.

cji – pisał – dzieło sztuki nie jest manifestacją innej rzeczy tkwiącej za nim, lecz istnieje samo dla siebie, oddzielone od wszystkiego, co je otacza. Obraz przedstawia się nam jako konstrukcja plam barwnych, rzeźbę – form przestrzennych, dzieło literackie – słów. [...] Mówienie o sztuce jest tworzeniem na tle jednego języka – barw, kształtów, form – następnego języka: pisma, słów. Zachowanie pełnej autonomii obu tych języków prowadzi do zerwania łączących je relacji. Jedna rzecz przestaje oznaczać drugą⁵. Ten proces sięgał początku renesansu, doprowadzając do obecnej sytuacji, gdy słowo uzyskało niezależny byt od rzeczy, utracił łączące je z rzeczami więzi. Kulminacją tego procesu dla Świdzińskiego stała się sztuka konceptualna, która zajmowała się wyłącznie pojęciami. W wyniku tej specyfiki straciła ona zdolność do opisu rzeczywistości. Zwrócenie uwagi na ten fakt stanowiło główny argument krytyki sztuki konceptualnej. Jednocześnie legło u podstaw sztuki kontekstualnej.

Świdziński, wypracowując swoje koncepcje, wszedł w polemikę z jedną z najbardziej dominujących tendencji w ówczesnym dyskursie artystycznym. Wydaje się, że było to działanie świadome i podyktowane nie tylko spostrzeżeniami, ale również chęcią wypracowania własnego obrazu sztuki o zasięgu międzynarodowego oddziaływania.

Kluczowa dla upowszechnienia idei sztuki kontekstualnej była wystawa w galerii St. Petri w Lund w Szwecji, określanej jako *Archive of Experimental and Marginal Art*. Galeria prowadzona przez francuskiego artystę Jeana Sellema, związanego z ruchem Fluxus oraz Międzynarodówką Sytuacjonistyczną, nastawiona była w swoim programie na sztukę eksperymentalną i zaangażowaną. Świdziński, realizując tam w lutym 1976 roku wystawę zatytułowaną *Contextual Art*, zaprosił artystów, z którymi wówczas współpracował w kraju. Byli to przede wszystkim twórcy związani z działaniami medialnymi, członkowie Warsztatu Formy Filmowej z Łodzi (Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Ryszard Waśko), wrocławska Galeria Sztuki Najnowszej (Romuald Kutera, Anna Kutera, Lech Mrozek) i reprezentujący środowisko warszawskie: Henryk Gajewski, Zbigniew Dłubak i Andrzej Jurczak.

W ramach wystawy również wydana została w języku angielskim niewielka książeczka z manifestem Świdzińskiego poświęconym sztuce kontekstualnej⁶. Publikacja, określana często „żółtą książeczką”, spotkała się z żywym zainteresowaniem, stając się zarzewiem licznych dyskusji. W Lund był między innymi Amerigo Marras, dyrektor Centre for Experimental Art and Communication (CEAC), ważnej instytucji działającej w Toronto, łączącej sztukę z aktywizmem społecznym. Marras uważał,

» 5 J. Świdziński, *Spór o istnienie sztuki*, [w:] *idem, Konteksty...*, op. cit., s. 10.

» 6 J. Świdziński, *Art as a Contextual Art*, red. J. Sellem, Galeria St. Petri, Archive of Experimental Art, Lund 1976.

że idea Świdzińskiego stanowiła nowatorską propozycję odrzucającą wszystkie modele sztuki, jakie zaproponowali artyści od czasu modernizmu, począwszy od Duchampa, a skończywszy na Art & Language⁷. To on wówczas zaproponował Świdzińskiemu zorganizowanie międzynarodowej konferencji poświęconej sztuce kontekstualnej w Kanadzie.

Już po wystąpieniu z teorią sztuki kontekstualnej w galerii St. Petri pod koniec 1976 roku Świdziński pisał: „W momencie gdy zostaje ustalony społecznie kod jakiejś sztuki (zostaje wytworzona obowiązująca w danym okresie historycznym estetyka) wówczas zostaje uniemożliwiona interakcja między obrazem świata wytworzonym przez sztukę a innymi obrazami świata wytworzonymi przez cywilizację. Trwałość jednego systemu cywilizacji staje się rękojmią trwałości innych systemów tejże cywilizacji. Okres powstania nowych reguł sztuki (nowego kodu) jest okresem wątpliwości, który podważa zakorzenione mniemania o sztuce jak i rzeczywistości empirycznej. Jest to okres awangardy, która tak długo trwa jak długo nie zostanie zinstytucjonalizowana, jak długo nie zostanie wytworzona nowa estetyka. I jest to los, który stał się udziałem awangardy końca lat 60. Moment na nową awangardę”⁸. Odpowiedzią na tę sytuację miała być sztuka kontekstualna.

Łukasz Ronduda zwraca uwagę, że Świdziński propagował kontekstualizm jako „rodzimą ideę zrodzoną w kontekście ustroju socjalistycznego” oraz jako „narzędzie walki”, a nie kolejną wyrafinowaną intelektualnie teorię artystyczną, jednocześnie kierował się przemyślaną strategią działania, zmierzającą do zbudowania międzynarodowej koalicji⁹. Z jednej strony, pojawia się tutaj kontekst Polski – kraju z bloku wschodniego, z którego Świdziński pochodził, i który w kontekście globalnego świata sztuki jest skolonizowany. Artysta był negatywnie nastawiony do bezmyślnego powielania estetyki konceptualnej czy też jakiegokolwiek innej. „Zastanawiając się nad konceptualizmem w ogóle – pisał w jednym z tekstów z 1971 roku – zastanawiałem się z pozycji kogoś kto nie jest ani w Nowym Jorku, ani w Düsseldorfie, lecz tu na miejscu. Zawsze mnie irytował nasz talent naśladowania wszystkich nowości Zachodu, bez chęci odczytania właściwego, nie tak znów na wierzchu leżącego sensu i zastanowienia się czy można coś z tego zrobić na własny użytek”¹⁰.

» 7 A. Markowska, *Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975-1980) w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk*, [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej*, pod red. A. Markowskiej, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2014, s. 40.

» 8 J. Świdziński, *Potrzeba nowej awangardy*, [w:] *Oferta Galerii Labirynt '76*, katalog wystawy, Galeria Labirynt, Lublin 1976, nlb.

» 9 Ł. Ronduda, *Elastyczność pozwala nam istnieć. Sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego*, [w:] *idem, Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 202-209.

» 10 J. Świdziński, *Konceptualizm*, [w:] *idem, Konteksty...*, op. cit., s. 28.

Z drugiej strony, właśnie to myślenie, zrodzone z pozycji prowincjonalnej, spotkało się z dużym zainteresowaniem międzynarodowym, pozwalającym na wypracowanie narzędzia przeciwstawiającego się konceptualizmowi, a w konsekwencji dominacji sztuki zachodniej (anglosaskiej) oraz presji wywieranej na sztukę przez ekonomię. W takim aspekcie zrozumiała stała się popularność kontekstualizmu w takich krajach, jak Szwecja, Kanada czy Argentyna, a także zainteresowanie nim artystów i aktywistów zaangażowanych społecznie i politycznie.

Anna Markowska, opisując gorącą atmosferę dyskusji, jaką wywołał Świdziński za granicą, próbuje to wyjaśnić w następujący sposób: „Ponieważ kontekstualizm dystansował się od esencjonalnych, stających poza historią definicji sztuki i pragmatycznie widział w niej wynegocjowaną społecznie umowę, a jej zdesakralizowane definiowanie pozbawione było założeń metafizycznych, to idealnie wpisywał się w lewicowe debaty sztuki socjologicznej czy zaangażowanej”¹¹.

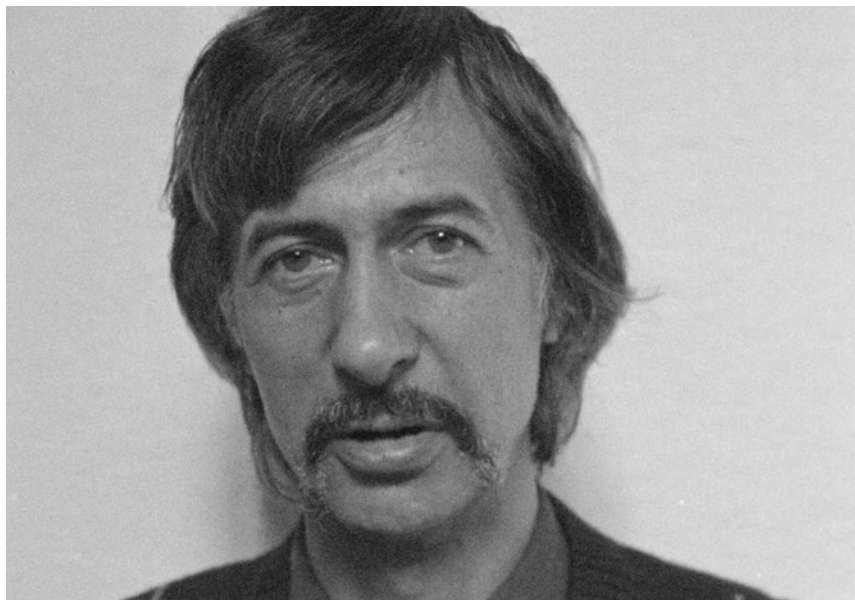
Niezależnie od dymniki dyskusji, popularności w pewnych kręgach tej sztuki kontekstualnej, Świdziński chciał stworzyć doktrynę diagnozującą sztukę współczesną, adekwatną do jej zmian oraz do zmian w samym świecie. Wkrótce też swoje założenia rozbudował w wydanej w języku angielskim w 1979 roku w Kanadzie książce *Art, Society and Self-Consciousness*. Co ciekawe, polskie tłumaczenie ukazało się dopiero trzydzieści lat później (*Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, Warszawa 2009). Rozwijając swoje założenia, artysta umieszcza sztukę kontekstualną w szerszym obszarze historycznym, próbując dowieść zależności pomiędzy działaniem artystycznym a zmianami społecznymi, ekonomicznymi i politycznymi. Jak zauważył we wstępie do polskiego wydania książki Łukasz Guzek, w opinii Świdzińskiego: „Sztuka, podobnie jak historia, nie może być rozpatrywana w oderwaniu od praktyki życiowej. W ten sposób działalność człowieka podlega kontekstualizacji”¹².

Kontekstualizm dla Świdzińskiego stanowił model sztuki współczesnej cywilizacji szybkich zmian. Stworzył go, aby dzięki niemu móc opisywać nieustannie i szybko zmieniającą się rzeczywistość. „Nadmierne przyspieszenie współczesnej cywilizacji – pisał w jednym ze swoich tekstów z końca lat siedemdziesiątych – jest wynikiem działania określonego, historycznie uwarunkowanego systemu. Rezultatem nadmiernego przyspieszenia cywilizacji jest utrata relacji semantycznej między systemem znakowym, jakim posługuje się kultura a znakową rzeczywistością. Nasze pojęcia, za pomocą których oznaczamy rzeczywistość, nie nadąża-

» 11 A. Markowska, op. cit., s. 42.

» 12 Ł. Guzek, *Wstęp – od tłumacza. O książce*, [w:] J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Ł. Guzek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 32.

ją za zbyt szybkimi zmianami, jakie w niej zachodzą. Musimy rozumieć rzeczywistość, żeby móc ją konstruować. Żeby ją rozumieć musimy na nowo za każdym razem określać jej znaczenia, w zależności od aktualnego kontekstu”¹³.



Jan Świdziński, *Mówię bez przerwy przez 2 minuty*, 1975, film 16 mm, czarno-biały, bez dźwięku, 3 min. Dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław

Sztuka powinna być działaniem, które rozgrywa się w rzeczywistości. Powinna z niej wynikać, ale i jednocześnie kreować ją. Zmienić i przekształcać. To połączenie sztuki i rzeczywistości Świdziński postrzegał nie na zasadzie włączenia rzeczywistości w sztukę, jak to czynili artyści od gestów Duchampa, lecz włączenia sztuki w rzeczywistość. Temu właśnie miał służyć kontekstualizm. Sztuka rozgrywa się w danym miejscu, w konkretnym czasie, z udziałem konkretnych osób. Rozgrywa się tu i teraz, tak jak każda dana chwila w życiu.

Co ważne jednak, kontekstualizm miał działać przede wszystkim w sferze znaczeń, dlatego dla Świdzińskiego mniej istotne było zaangażowanie polityczne i społeczne, które mogłoby faktycznie w sposób realny wpływać na rzeczywistość. To, co fascynowało w kontekstualizmie artystów z Zachodu, to pojemność tego pojęcia i jego radykalny charakter wiążący się z ideą rozprzestrzeniania sztuki na obszary społeczne, ekonomiczne i polityczne. W Polsce tego typu aktywność była niemożliwa.

» 13 J. Świdziński, *Sztuka i przeobrażenia społeczne*, [w:] *idem, Konteksty...*, op. cit., s. 107.

Świdziński próbował rozcieńczyć pojęcie sztuki w rzeczywistości poprzez reagowanie na sytuację. W założeniu postawa ta nie miała być alternatywą wobec istniejącej i zastanej sytuacji, lecz postawą twórczo wykorzystującą i kształtującą tę sytuację. Wynikało to z poczucia zagrożenia procesem zanikania świata, co było spowodowane brakiem adekwatnego języka sztuki do jego opisu. Próbując określić ten język, artysta doszedł w gruncie rzeczy do dość banalnego stwierdzenia, że sztuka zanurzona jest w kontekście codzienności i że może to być obopólna zależność.

Już z perspektywy lat 90. Świdziński mówił w jednym z wywiadów: „Działanie jest wynikiem kontekstu. Dzieło samo w sobie nie istnieje, ono jest otwartą lekturą; jest odczytywane w zależności od sytuacji, która jest inna dla różnych odbiorców i my wszyscy to dzieło tworzymy. Tworzę ideę, która w danej sytuacji jakoś zafunkcjonuje, różnie dla różnych ludzi”¹⁴. Wszystkie jego działania wywodzą się z potrzeby komunikacji, która może zmienić postawę odbiorcy. Sztuka uzyskuje znaczenie dopiero po uwzględnieniu społecznego kontekstu, osadzeniu w sferze znaczeń, którymi posługuje się cywilizacja. Jedyne w ten sposób pozbawiona jest możliwości stania się czymś abstrakcyjnym. Sztuka mówi o rzeczywistości, jest w niej osadzona i jest nią zdeterminowana. Dzieje się tu i teraz. Ważne nie jest to, jak, ale to, co ma do powiedzenia.

W 1975 roku Świdziński zrealizował krótki film, który zatytułował *Mówię bez przerwy przez 2 minuty*. Twarz artysty patrząca wprost w obiektyw kamery przez cały czas nagrania, określony w tytule, wypowiada słowa. W zasadzie jedynie porusza dość gwałtownie ustami. Film pozbawiony jest dźwięku. Nie wiemy, o czym artysta mówi. Być może opowiada o kontekstualizmie. Być może znów mówi o człowieku, a być może ironizuje i jedynie porusza ustami. Niewątpliwie fakt tego niemego komunikatu otwiera przed nami szereg kontekstów. Aby jednak oddać na koniec głos Świdzińskiemu, przytoczmy jego słowa: „Nie martwmy się więc czy jest to sztuka, czy nie, po prostu działajmy. Możemy coś powiedzieć o czasie, w którym żyjemy”¹⁵. ●

» 14 *Sztuka kontekstualna. Z Janem Świdzińskim rozmawia Eulalia Domanowska*, <http://Swidziński.art.pl/domanowska.html> (30.08.2016).

» 15 *Ibid.*