

# Jan Przyłuski

---

---

Artysta wizualny, reżyser filmowy, montażysta, kulturoznawca. W połowie lat 90. współtworzył grupę akcyjną *Relativo*, eksperymentującą z kinem, prowokacją artystyczną i – jak to sam określał – „drobną reżyserią wzruszeń”. W tym samym czasie powstał zbiór jego filmów *Filmy fenomenalne*. Współtworzył z Janem Świdzińskim pierwszy festiwal *W kontekście Sztuki/Różnice*, a efektem tej współpracy był jego debiut dokumentalny z 2006 roku - *The Differences*. Jest autorem projekcji wideo do głośnych spektakli Krystiana Lupy *Persona. Marylin* i *Persona. Ciało Simone* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Jest montażystą kilkunastu filmów dokumentalnych i eksperymentalnych, w tym nominowanego do Europejskiej Nagrody Filmowej za rok 2009 dokumentu *Szklana pułapka* czy impresyjnego filmu dokumentalnego dedykowanego twórczości Zofii Rydet – *Kamień i ryba* z 2010 roku. Przyłuski jest autorem książki *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, będącej historią i hermeneutyką pionierskich działań performatywnych w Polsce, oraz opublikowanego w 2014 roku przez Zachętę audiowizualnego wydawnictwa *Warpechowski. Droga Performera*.

---

# **Odzyskać sztukę dla** **rozwoju świadomości.** **Zapiski o Janie Świdzińskim** **i sztuce kontekstualnej**

## **Czy kontekstualizm jest aktualny? Czy wszystko jest kontekstualne w odniesieniu do kontekstualizmu?**

Jan Świdziński mówił, że napisał cztery książki, bo pisanie szło mu w miarę łatwo. Pisanie o Świdzińskim łatwe nie jest. Nawet jeśli miałbym mówić o osobie Jana, a nie o jego myśli, miałbym problem. Trudno go opisać, niemożliwe jest go zdefiniować. Był płynny jak woda, delikatny i zdecydowany, jednocześnie przejrzysty i nieprzenikniony. Kiedy po śmierci pana Jana 9 lutego 2014 roku zabrałem się do pisania wspomnienia, skończyło się na czterech zdaniach. Skończyło się na ogólnikach, więc szybko przerwałem: „Już za życia mówiono o nim, że jest twórcą najwybitniejszej koncepcji sztuki współczesnej w Polsce, a może i na świecie”. Albo: „Być może jest to jedyna dziś teoria sztuki pozwalająca wyjść ze ślepej uliczki konceptualizmu (który – choć wydaje się przeszłością, trzyma sztukę współczesną w ryzach martwoty)”. Nie sposób pisać o nim, bez odniesienia do filozofii, jaką zaproponował. Zwłaszcza że poznałem go w sytuacji wymiany myśli, w dyskusji, w czasie intensywnym myślowo, naukowo, intelektualnie. Będąc dość młodym człowiekiem, nie widziałem jeszcze różnicy między rozumem konceptualnym a umysłem, teorie i definicje były dla mnie równoznaczne z propozycjami postaw, ekspresjami uczuć, doznań i myśli. Nie wiedziałem, że myśl Świdzińskiego właśnie tego ważnego rozróżnienia dotyczy, że jego filozofia (zwłaszcza opisy logiki norm, logiki epistemicznej, logiki gry itd.), działając na poziomie antropologicznym, tworzy płaszczyznę pozwalającą myśleć, nie tracąc kontaktu z życiem, z wielopoziomową aktualnością. Aby odpowiedzieć na pytanie, czy kontekstualizm jest aktualny, warto zadać pytanie pomocnicze: czym jest

aktualność albo (przynajmniej) czym jest w myśli Jana Świdzińskiego. „Jak zdefiniowałby Pan aktualność?” – pytał Bartosz Łukasiewicz w jednej z najważniejszych rozmów z twórcą sztuki kontekstualnej<sup>1</sup>. „Dzisiaj ta aktualność pojawia się w zagadnieniu procesu. I ja pisałem kilkadziesiąt lat temu, że żyjemy w epoce coraz szybszych zmian które prowadzą do entropii (anomalii). Ale np. teoria chaosu próbuje tą entropię opanować. No bo co to jest chaos? – jest to jakiś stan naszego umysłu wobec rzeczy które wokół nas zachodzą. I teraz – ponieważ się one nieustannie wymieniają, to ja nie mogę mieć stałego punktu zaczepienia w stosunku do zmieniającej się sytuacji. I tu podobnie jak z fizyką – teoria względności wprowadza 4 wymiar: czas – parametr który można określić tylko chwilowo dla danego punktu, który za moment nie będzie już sobą – tym czym był przy jego opisywaniu. [...] Wielu artystów uważało, że może stworzyć czas. Ja czasu nie tworzę, ale mam w nim swój udział”.

Udział w czasie jest dla Świdzińskiego równoznaczny z twórczością. Nie jest to oczywiście proces całkowicie wolny, podlega całemu szeregowi norm społecznych i wzorców kulturowych, które definiują jego podmiot (artystę) i kontekst, określają uświadomione i nieświadomione ramy dla każdego z uczestników gry kulturowego uniwersum. Działanie, zdaniem Świdzińskiego, wymaga pewnej dwuwartościowej logiki, binarnej opozycji. Uda się – nie uda się, wierzę – nie wierzę. Jest to sytuacja opresyjna – jak by to określił Foucault, norma narzuca aktywności jarzmo normatywne. Jednak zdaniem Świdzińskiego, opozycja i polaryzacja nie określa istoty dzisiejszych sporów i sytuacji, a walka między indywidualizmem a normami prowadzi do napięcia definiującego samo pojęcie wolności: pełna wolność jest jednocześnie pełnym odklejeniem, brakiem relacji („wolność Hegla – [...] ten całkowicie wolny byt to zarazem byt pusty, niezależny, a kiedy nie ma zależności ci, to nie ma i tego, co go wytwarza”). Kontekstualista od razu dostrzega aspekt performatywny takiego postawienia sprawy: jest to „piękna myśl, ale w teorii”; w praktyce (artystycznej, kulturowej) jest to myśl utopijna, niemożliwa, niepraktyczna (a przez to podatna na nadużycia ideologiczne – patrz: dalsze losy teoretycznego „używania” myśli heglowskiej).

Widzenie podwójności, napięć, sytuacji dynamicznych, było dla Świdzińskiego naturalna. Jego osobowość pchała go ku rozważaniom intelektualnym w rozumieniu pozytywnym, a jednocześnie los kazał mu działać w świecie stale rosnących różnorodności, w chaosie tysięcy postaw i koncepcji, w dobie bomby informacyjnej i eksplozji wyobraźni niezdefiniowanej. Dla niego porządkowanie rzeczywistości, oddzielanie plew od

» 1 Wpływ kategorii aktualności na twórcę kontekstualizmu zauważył Bartosz Łukasiewicz w arcy-ciekawej rozmowie z Janem Świdzińskim, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 29. Następne cytaty – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą z tej publikacji.

ziarna, nazywanie, kategoryzowanie, uzgadnianie stanowisk – były swego rodzaju racją bytu. Kontestualizmu potrzebował z jednej strony, by działać, z drugiej – po to, by zrozumieć i „wycofać się w wolność”. W rozmowie do filmu *Sztuka akcji* powiedział mi: „Jedna rzecz to rozumieć sztukę, lub zrozumieć trudność w jej zrozumieniu, a druga rzecz to, że my to robimy. I nie można przez cały czas teoretyzować, trzeba coś konstruktywnie zrobić. I stąd ta idea tego kontekstualizmu”. Innym razem jak gdyby uzupełniał tę myśl: „Dzisiejsze czasy charakteryzuje nieustanne zderzanie się postaw. Podobnie z kontekstem. On mnie narzuca, ja usiłuję go pojąć, dostosować się, jednak jest tu też nieustanna obawa, że tworząc go, ktoś inny jest równocześnie jego współtwórcą z zewnątrz i już przez to zmienia mój odbiór. Deleuze mówił o kłaczach i myślę, że jest to dobre porównanie. Kłacza, bo na tyle tylko możemy utworzyć nowy kontekst, w jakim nie możemy się wycofać ze starego. Wycofać w wolność, a więc całkowitą niezależność”.

Bardzo lubił Deleuze’a. Nie wiem, czy dobrze go znał. Kiedy wydana została praca doktorska Michała Herera o autorze *Różnicy i powtórzenia*, a ja zafascynowany chciałem dopytać go o związki, on tylko uśmiechnął się. Ale później, po latach, kiedy przygotowałem z Kubą Szrederem spotkanie z panem Janem, jego uroczyste imieniny w projekcie *The Knot*, jak na życzenie związałem te dwa tematy (knot – węzeł i sztukę kontekstualną): „Sztuka jest czymś, co określamy przez kontekst. Kontekst, od *contexturare* z łaciny, oznacza zaplątanie czegoś. My jesteśmy zaplątani”<sup>2</sup>. On tak właśnie widział deleuzjański chaosmos, w którym zaplątanie ma jednocześnie charakter relatywny i relacyjny. Różnice (zgodnie z teorią kontekstualną, w sztuce dziś nie ma już uniwersalnych wartości, są różnice) stały się dla Świdzińskiego kategorią centralną, a swojemu jubileuszowemu festiwalowi sztuki performance w 2006 roku nadał nazwę *W kontekście sztuki / Różnice*. W katalogu tego festiwalu po raz pierwszy wniosłem do filozofii Świdzińskiego odniesienie Nietzscheańskie (bo przecież o afirmację różnic nam chodziło)<sup>3</sup>. Znaczenie sztuki kontekstualnej, niedającej się sprowadzić do banalnego stwierdzenia o istotności tego, co dzieje się wokół sztuki, w sieci relacji tworzących warunki samego przekazu artystycznego, takich jak: kwestie społeczne, sytuacyjne, różnice kulturowe, role i różnorodność backgroundów współtworzących daną sytuację ludzi itd. Moc kontekstualizmu jest w samym otwarciu się na te różnice, tzn. przyjęcie takiej postawy logicznej, etycznej i estetycznej, która pozwala

<sup>2</sup> 24 czerwca 2010 roku odbyło się to spotkanie *Wieczór w Kontekście*, zob. *The Knot – Linking the Existing with the Imaginary*. Mobile Unit for Artistic Production & Presentation, red. M. Bader, O. Baurhenn, K. Szreder, R. Voinea, K. Koch. Informacja internetowa: [http://knotland.net/index.php?id=85&L=2&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=443&cHash=2f4f3a8489628cc016b-44dc4ff87985f](http://knotland.net/index.php?id=85&L=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=443&cHash=2f4f3a8489628cc016b-44dc4ff87985f) (12.12.2016).

<sup>3</sup> *W kontekście sztuki / Różnice*, katalog festiwalowy, red. B. Łukasiewicz, MCKiS, Warszawa 2006.

przekroczyć ograniczenia jednostkowej tożsamości i chroni przed kalkowaniem tego, co już znane, przed projektowaniem starego na to, co jest nowe, tu i teraz, niepowtarzalne i osobliwe. Sztuka jest więc „działaniem w kontekście rzeczywistości”, aktywizmem w sferze przemian ludzkiej percepcji i wrażliwości.

Z drugiej strony, ponieważ performance (sztuka *par excellence* kontekstualna) i jego sens zależny jest od chwili, od kontaktu z publicznością, ma charakter rhizomatyczny, to, co artysta robi, pobudza w publiczności „nerwy”, rodzi skojarzenia, pozwalając widzowi tym samym być współtwórcą, współkreatorem. Różnice są więc podstawą kreacji. On widział w kontekście kulturowo-społecznym człowieka, w jego *backgroundzie* (lubił to słowo) prawie genetyczne uwarunkowanie, które należy zrozumieć, a przez to wyzwolić się. Tak czytam – nie wiem, czy słusznie – trzeci człon tytułu jego książki *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*.

W pewnym sensie Jan Świdziński stawiał sprawy jasno i klarownie, równie bezkompromisowo, jak robił to Nietzsche, kiedy pisał o moralności. **„Zbyt długo pozostawaliśmy w świecie fikcji, którą nam narzucono i którą my zaakceptowaliśmy”**<sup>4</sup>. Tkwimy w matni, samooszukujemy się i folgulemy sobie. Nie można dłużej nie dostrzegać rzeczywistości, w której żyjemy. To przecież właśnie ta rzeczywistość wyznacza granice, stanowi nasze naturalne środowisko i nasz horyzont. „Nie da się wyjść poza nią; uciec w świat czystych, artystycznych mediów, a jednocześnie nie stać nas na luksus podwójnego życia: ŻYCIA NA NIBY I ŻYCIA NAPRAWDĘ”<sup>5</sup>.

Jana Świdzińskiego jako autora nie znajdziemy w antologii manifestów artystycznych, choć jego *Manifest sztuki jako sztuki kontekstualnej* pod względem jasności i siły zastosowania przebija wszystkie artystyczne odezwy drugiej połowy XX wieku i pierwszych siedemnastu lat XXI (mniej-sza o wspomnienie, tak po prostu – moim zdaniem – jest). Najgorsze, że nie ma go nawet w, wydanym w Polsce przez „format p” i przygotowanym przez prominentną redakcję tego kwartalnika humanistycznego, zbiorze najważniejszych manifestów artystycznych. On jednak istnieje. Kontekstualizm i Jan Świdziński istnieją w świadomości dużej części polskiego środowiska artystycznego, krytycznego i kuratorskiego (zarówno tego o orientacji nowojorskocentrycznej-lewicowo-elitarystycznej, jak i krasnalopodobno-konserwatywno-pszaśnej). Teraz, w czasach absurdu politycznego, propozycję kontekstualną Świdzińskiego należy widzieć raczej w świetle powstającej nowej krytyki społecznej, a więc w kontekście niemożliwości sztuki w społeczeństwach kontroli (jak to ujął Michał Herer). Apolityczność propozycji kontekstualnej jest z oczywistych względów niemożliwa i nigdy nie była możliwa,

» 4 Jan Świdziński, *Wszyscy mamy kłopoty*, katalog wystawy, Galeria Mała, Warszawa 1981.

» 5 *Ibid.*

przyjmując w swojej początkowej fazie, w realizacjach Jana Świdzińskiego, jej twórcy/odkrywcy (i pracodawcy) oraz grona najbliższych mu artystów formę praktyki bardziej dywersyjnej niż konfrontacyjnej. Główny front stanowiła i do pewnego stopnia nadal stanowi, linia podziału sztuka–komercja, za czarny charakter środowisko kontekstualne przyjmuje tzw. art world i rynkowo–środowiskowe uwikłanie sztuki (versus niezależne, wolne praktyki twórcze). Najdłużej wolnym od tzw. niewidzialnej ręki rynku pozostał performance art, trudny do skapitalizowania i połknięcia (czy przejęcia). Ale i on (w pewnym stopniu) uległ. Dokumentacja sztuki performance zaczęła być doceniana jako przedmiot kolekcjonarski, w środowisku kontekstualno-performansowym wytworzyła się nieformalna hierarchia autorytetów. Z drugiej strony, wydarzenia ostatnich lat to niewyobrażalne wprost osiągnięcia: rok 2009 to wybuch ważnych publikacji o kontekstualizmie, a rok 2014 to pierwsza wystawa monograficzna performerera w Galerii Narodowej, a więc wejście performance do *mainstreamu* i zmiany w pozycjonowaniu komunikacyjnym sztuki akcji. Wreszcie wnioski-konsekwencje, jakie z tego wynikają: kiedy już raz sztuka performance została wpuszczona w obieg główny, to nieodwracalnie żywił dywersyfikacyjny, logika wielości i inności oraz filozofia skuteczności symbolicznej performansu przedarły się przez zasłony struktur władzy i – czy sobie z tego przedstawiciele władzy zdają sprawę czy nie – chaosmos performatywny oddziałuje na te struktury od środka.

Wydawało się, że materialistyczna monocentryczność zgniotła wielowartościową kulturę komunikacji i sztuki, że całkowicie je sobie podporządkowała. Nic bardziej mylnego. Nie chodzi przecież o to, że w którymś tam roku nie przyznano dofinansowania piętnaście lat istniejącym *Interakjom* (to przecież fenomen w skali światowej), albo że jeden z grona współtwórców kontekstualnych festiwali zaczął pracę w agencji reklamowej. Nie oszukujmy się: ręka rynku jest jednak jak najbardziej widzialna, a pod stołem rozgrywa się druga partia „powrotu realnego”. W dodatku nie stało się to bez wiedzy i udziału samych twórców kultury, artystów. Już dawno wiedział i pisał o tym Świdziński: „Nie możemy już dłużej oddzielać sztuki od życia i życia od sztuki. My ARTYŚCI mamy do przemyślenia rolę, jaką odegraliśmy w propagandzie fikcyjnego obrazu świata. Mamy również do przemyślenia nasz udział w tworzeniu mitu uprawomocniającego podział na tych: którzy wiedzą i pouczają, tych którzy są kreatorami – i na tych, którzy mają być bierni i pouczani”<sup>6</sup>. Znamy ten świat ekspertów. To on po części jest odpowiedzialny za „powrót realnego” w postaci agentów resentmentu. Tak jak i on był odpowiedzialny za podporządkowanie sztuki kapitałowi (bynajmniej nie społecznemu).

A więc: jaka sztuka jest dziś potrzebna? – pytał Świdziński. „Taka, która nie konstruuje obrazu rzeczywistości lecz w niej UCZESTNICZY.

Taka, która REAGUJE, a nie opisuje”<sup>7</sup>. Taka jest podstawa sztuki jako sztuki kontekstualnej. Do tego dołączyć należy drugą płaszczyznę, także relacyjną, jednak bardziej „ezoteryczną”. Artysta jest, według tej formuły, niczym antropolog odwiedzający innych (własną kulturę jako inną kulturę czy – po prostu – inną sytuację). Jeśli wydaje się to zbyt proste, to wystarczy zapytać: czy dziś każda sztuka jest kontekstualna? Albo inaczej: czy każdą sztukę można rozpatrywać jako kontekstualną, czy musiałyby powstawać świadomie, w umyśle twórcy, jako kontekstualna? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, pomocne mogłoby być przyjrzenie się skrótowej historii kontekstualizmu. Ponieważ w dużej mierze zostało to już opisane (tytaniczną pracą Kazimierza Piotrowskiego i Łukasz Guzka)<sup>8</sup>, przypomnę tylko zasadnicze kwestie, które teoretykom już (po części) udało się rozstrzygnąć<sup>9</sup>.

» 7 *Ibid.*

- » 8 K. Piotrowski, *Czy człowiek istnieje tylko konceptualnie. Antropologiczny wątek w myśli Kosutha i Świdzińskiego*, „Dyskurs. Pismo Naukowe Akademii Sztuki Pięknych we Wrocławiu” 2013, nr 16, s. 251-274, dostęp online: [https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs16/Dyskurs16\\_PiotrowskiKazimierz.pdf](https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs16/Dyskurs16_PiotrowskiKazimierz.pdf) (14.02.2017). Tegoż autora o Świdzińskim i kontekstualizmie: *Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki*, „Obieg” 1991, nr 9-10, s. 17-19; *Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego*, „Exit” 1996, nr 2(26), s. 1220-1231; *Jan Świdziński w poszukiwaniu logiki bez cierni. Kontekstualizm a logiki i rozumowania unieważniające zwane niemonotonicznymi*. / *Jan Świdziński in Search of Logic without Thorns. Contextualism and Logics and Invalidating Reasoning Called Non-Monotonic Reasoning*, [w:] *Festiwal Globalnej Komunikacji – Global Communication Festival*, pod red. Ł. Guzka i B. Łukasiewicz, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Radom 2009, s. 20-25; *Hommage à Jan Świdziński. Próba wprowadzenia do „Sztuki jako sztuki kontekstualnej”*, „Sztuka i Dokumentacja” 2009, nr 1, s. 5-21; *Jan Świdziński i nieszczęśliwa świadomość (od unistycznej do kon-tekstualnej redukcji)*, „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 5, s. 91-93; *Kontekstualizm jako konceptyzm*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6, s. 109-117; *The Promises of Unism, Zonism, Contextualism, and (Dia)Critical Art. Some Aspects of Performativity in Polish Art (1923-2008)*, „Art in Inquiry” 2008, nr 14, s. 119-146. Wybrane teksty Łukasza Guzka na ten temat: *Dokumentacja to problem komunikacji. Rozmowa z Janem Świdzińskim*, „Fort Sztuki” 2004, nr 1 – pierwszy numer gazety towarzyszącej wystawie *Documenta dokumentu/Documenta sztuki; Jest jak jest. Rozmowa z Janem Świdzińskim*, folder z wystawy, ODA Piotrków Trybunalski, 18 czerwca 2009; *Kontekstualizm i No logo*, [w:] *Międzynarodowy Festiwal w Kontekście Sztuki / Różnice. Radom, Warszawa, MCK Warszawa 2007; Co stanowi kontekst sztuki? Uwagi na temat sposobu rozumienia pojęcia kontekstu w sztuce kontekstualnej Jana Świdzińskiego*, [w:] *Festiwal Globalnej Komunikacji, Centrum Sztuki Elektrownia, Radom 2009*, s. 8-19 (Materiały pokonferencyjne: W kontekście teraz. *Wokół książki Jana Świdzińskiego Sztuka i jej kontekst* – przeł. Ł. Guzek); *Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego*, [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej*, red. B. Jasiński, Galeria Sztuki Najnowszej, Gorzów Wielkopolski 2009, s. 10-22; *Jan Świdziński – artysta między-epoki*, [w:] J. Świdziński, *Konteksty*, red. G. Kondrasiuk, T. Majerski, W. Tatarczuk, Galeria Labirynt, Lublin 2010, s. 243-258 [antologia tekstów Jana Świdzińskiego]; *L’itinéraire de Jan Świdziński, / Droga Jana Świdzińskiego, / Itinerary of Jan Świdziński*, [w:] *Jan Świdziński en contexte / Jan Świdziński w kontekście / Jan Świdziński in context*, Edition Intervention, Quebec 2015, s. 27-90; a także książka: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2013.
- » 9 Aby w miarę poprawnie określić kontekstualizm jako nurt filozoficzny, należałoby przedstawić i (w modelu dynamicznym) porównać cztery jego filary: teorię kontekstualizmu, historię kontekstualizmu, historię twórczości Jana Świdzińskiego na tle ogólnej historii kultury XX wieku oraz praktykę kontekstualizmu, zarówno artystyczną (protokontekstualną: prace Anny i Romualda Kuterów, Kwiekulik, Warsztatu Formy Filmowej, Zbigniewa Dłubaka, Permafo, Natalii

Piotrowski postawił cztery tezy w odniesieniu do różnicy między konceptualizmem a kontekstualizmem, które pozwalają jasno zobrazować, o co chodzi (choć są one nieco kontrowersyjne)<sup>10</sup>.

Teza 1. Pierwsza różnica zależy od tego, jak przegina się szala między logicyzacją myślenia a estetyzacją myślenia. Konceptualizm i kontekstualizm różnią się, ale razem dają się określić mianem konceptyzmu (asteizmu). Kosuth odżegnuje się od estetyki, Świdziński nie absolutyzuje jej kontekstu. Teza 2. Kontekstualizm Świdzińskiego jest lepszy niż konceptualizm Kosutha. Uzasadnienie: konceptualizm jest skrajnym relatywizmem (anomia), a dzieło sztuki (nie) jest tautologią.

Teza 3. Nie można zredukować kontekstualizmu do twoerdzenia, że dzieło sztuki nie jest tautologią.

Teza 4. Kontekstualizm zakłada logikę niemonotoniczną<sup>11</sup>.

### Chaos życia i praktyki kontekstualizmu

Z drugiej strony, ostatnie redefiniowanie kontekstualizmu nastąpiło, moim zdaniem, wraz z wydaniem książki *Jan Świdziński en context / Jan Świdziński w kontekście*, równoległe w Krakowie i Quebecu<sup>12</sup>. Pozycja ta w znaczący sposób zmienia ogólny obraz tej propozycji teoretycznej (choć ją nie wyczerpuje), ponieważ zestawia wypowiedzi jej najznamienitszych praktyków i myślicieli z tego kręgu. (Omówię ją pokrótce w kontekście naszych rozważań, cytując obszernie fragmenty, gdyż jak sądzę – dystrybucja tej pozycji może uniemożliwić jej szeroki odbiór).

Książka ta składa się z krótkich esejów sześciu teoretyków i artystów: Paula Ardenne'a, Artura Tajbera, Łukasza Guzka, Briana Dysona, Richarda Martela oraz Bruce'a Barbera. Niejednorodność wypowiedzi ukazuje nam zarówno różnorakie rozumienie kontekstualizmu, jak i jego wielopostaciowe funkcjonowanie, mnogie praktyki. Zasięg tekstów rozciąga się od dyskursu swobodnej refleksji francuskiej filozofii estetycznej (Ardenne), przez osobiste wspomnienie o panu Janie z problemem art worldu i konsumpcjonizmu w tle (Tajber), przez rys biograficzno-teore-

LL, Andrzeja Lachowicza, Atanazego Wiśniewskiego, Pawła Kwieka, Zygmunta Rytki i in.; jak i kulturowo-animacyjną (historia festiwalu sztuki: I AM w Warszawie, Interakcje w Piotrkowie, EPAF w Lublinie i Warszawie, W kontekście sztuki/Różnice w Warszawie i in.).

» 10 K. Piotrowski, Krzysztof Zarębski. *Erototematy słabnącego erosa. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku*, MCSW Elekrownia, Radom 2009, rozdział *Oferta awangardy*, zwłaszcza s. 129-140.

» 11 Więcej na ten temat: K. Piotrowski, *Estetyka niemonotoniczna. Implikacje sporu konceptualizm vs kontekstualizm*, [w:] *Konteksty sztuki. Konteksty estetyki. Tradycje i perspektywy estetyki*, t. I, pod red. K. Wilkoszewskiej i A. Zeidler-Janiszewskiej, Wydawnictwo Officyna s. c., Łódź 2011, s. 259-268.

» 12 *Jan Świdziński en context / Jan Świdziński w kontekście*, red. R. Martel, Les Editions Intervention, Quebec-Kraków 2015.



tyczny myśli Świdzińskiego (Guzek), zapisy z działań niezależnej organizacji kontekstualnej i jej zmagani społeczno-społecznych (Dyson), relację z wieloletniej współpracy ze Świdzińskim i krótką historię rozwoju tej propozycji oczami jednego z jej najaktywniejszych sojuszników (Martel), a także odczyt Świdzińskiego wraz z kilkoma pytaniami wprowadzającymi (Barber).

Paul Ardenne, autor książki *Un Art Contextuel*<sup>13</sup>, mówi podobnie do tego, co postulował Joseph Kosuth w *Artyście jako antropologu*: twórca wychodzi na zewnątrz, wkracza w to, co społeczne, jest zmuszony (ale też chętny) wziąć udział, zaangażować się. Ta forma zaangażowania, jak Goffmanowska bezpośrednia aktywność komunikacyjna, wymaga od artysty bycia „dla innych”, spotkania z żywiołem społecznym, także z tym, czego w społeczności się nie akceptuje, i z tym, co przynosi nam radość i co chcielibyśmy rozwijać. „Artysta (w zasadzie) nie tłumi świata, lecz go napędza” – pisze Ardenne, mając na myśli to, że rolą artysty jest miękkie (stąd właśnie to „w zasadzie”) zaangażowanie i dynamizowanie świata wokół niego<sup>14</sup>. Ale jakie ma to być dynamizowanie? Umiejętne, artystyczne właśnie. Bez dynamizowania grozi nam marazm, senność i gnuśność. A – z drugiej strony – dynamika sprowadzona do konfliktu, bezproduktywnej awantury czy prowokacji zamykającej dialog, także do niczego dobrego nie doprowadzi. Według francuskiego filozofa, Świdziński może być dla nas punktem odniesienia w wypracowywaniu własnych form zaangażowania. Dlatego że on „potrafił stworzyć, w tych niezbyt poetyckich czasach, mających w sobie coś ze śmierci klinicznej, dzieło, które wytrwale pyta o więzi między jednostką a społeczeństwem”. Jest to pytanie o to, co jest „między nami a innymi, w trójkątnym układzie ja-inny-swoj stanowiącym o istocie stosunków międzyludzkich”. I jak to coś między sobą, nami a innymi możemy – jako artyści kontekstualni – tworzyć? Czym jest w swej istocie „symboliczna dzuma”, brak porozumienia społecznego, choroba wewnętrznego podziału organizmu, jaki tworzyć powinna kultura? Upraszczając – pisze Ardenne – „jest to siła objawiająca się w narastającym rozpadzie wartości socjopolitycznych, który pojawia się wraz ze zmierzchem nowoczesności, w dobie anomicznej ponowoczesności i towarzyszącemu jej stopniowemu odrzucaniu etyki na rzecz dążenia do maksymalnej [performance] i najczęściej całkowicie odmóddzonej rozkoszy. W tej rozgrywce sztuka odgrywa rolę nadbudowy, jakby powiedział Marks, a nie nadrzędnej praktyki, odpowiedzialnej za żywotne tworzenie. Oczywiście, jest to nadbudowa czysto kosmetyczna:

» 13 P. Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'inter-vention, de participation*, Flammarion, Paryż 2009. Zob. także rozmowa z autorem: <http://esse.ca/fr/dossier-lart-contextuel-un-entretien-avec-paul-ardenne> (11.01.2017).

» 14 P. Ardenne, *Artysta (w zasadzie) nie tłumi świata, lecz go napędza*, [w:] Jan Świdziński *in context / Jan Świdziński w kontekście*, op. cit., s. 49. Następujące cytaty pochodzą z tego tekstu.

produkt rozrywkowy, zbiór form ekspresji umiłających czas. W tej sytuacji sztuka ulega... instrumentalizacji [...]”. Takie postawienie sprawy wiąże się z powrotem realnego, jakiego aktualnie doświadczamy w polskim krajobrazie społeczno-politycznym. Wróciła „etyka”, neokonserwatyści, a końca instrumentalizacji rodem z programów dotacyjnych nie widać. Potrzebna jest nowa komunikacja. „Jak można odtworzyć w tej sytuacji akceptowalną przestrzeń symboliczną, jednocześnie pełną napięcie i zgodną, molową i molekularną, dla siebie i dla wszystkich, troskliwą (wymiar opieki) i ofensywną (wymiar wolnego tworzenia) przestrzeń symboliczną na obraz i podobieństwo naszych pragnień?” Sztuka może w tej walce skutecznie uczestniczyć – walce o zabezpieczenie się przed powrotem ideologizacji – tu trzeba zaznaczyć, że Ardenne uznaje za ideologizację tzw. apolityczność czy uległe formy zaangażowania, które nieustannie idą na kompromisy z władzą. Sztuka może być skuteczna w tym wymiarze, „jeśli ustrzeże się bezkrytycznego samopowielania i zdoła zachować pewną niezależność względem rynku, tak aby przesłanki materialne nie stały się głównym czynnikiem określającym jej wartość”. Podstawowe zagrożenia są więc dwa: są nimi skrajne utowarowienie i obłędny fetyszyzm. Należałoby więc „przywrócić na scenę to, co stanowiło zasadniczą przesłankę sztuki, odkąd wyzbyła się ona służebnej roli dowartościowania władzy kościelnej, arystokratycznej czy mieszczańskiej, a więc **pracę każdego (w tym artysty) nad sobą**”<sup>15</sup>.

W ten sposób dochodzimy do nowej etyki kontekstualnej, jaką proponuje nam Ardenne. Nie jest to ani postkonsumpcyjny *wellness*, ani neokonserwatywna asceza, która za krótką kołderkę odreaguje wybuchem jedynie słusznego gniewu. Pracować nad sobą mamy po to, „rzecz jasna, by zgłębić obszar własnego potencjału odmienności i różnicy, potencjału różni i przymusowego oraz dobrowolnego wyobcowania. Można tu rozpoznać jeden z leitmotywów dzieła Świdzińskiego. Dla tych, którzy nie hołdują reprodukcji i nie czerpią rozkoszy z tradycji, przyszłość sztuki, jej dynamika, znajduje się właśnie tu, nigdzie indziej”. Gdzie Ardenne wyczytał to u Świdzińskiego? – nie mam pojęcia. W którym miejscu dzieła Świdzińskiego Ardenne znalazł zadanie pracy nad sobą? Czy można to miejsce określić czy może całość lektury Ardenne przeniknięta jest takim duchem zaangażowanej, szczególnie rozumianego jako przemiana / przekształcanie / przeobrażanie? A jednak wnioski są niezwykle mocne i warto wczytać się w nie po dwakroć.

Artur Tajber (*Sztuka performance a sztuka kontekstualna*) wspomina Świdzińskiego w Krakowie w 1981 roku, kiedy mówił „o rozwarstwieniu świata, o rozszczepionym życiu, o odklejeniu się obrazu rzeczy-

» 15 P. Ardenne, *op. cit.*, s. 50. Ten cytat i następne za: Jan Świdziński *en context* / Jan Świdziński *w kontekście*, *op. cit.*

wistości od niej samej, i potrzebie przeniesienia sztuki ze sfery fikcji na powrót w rzeczywistość samą, w realny kontekst”. Twórca Krakowskiego Wydziału Intermediów (pierwszego w Polsce, gdzie można praktykować kontekstualizm w akademii, studiując na kierunku sztuka performance) zarysowuje sytuację w kategoriach binarnych: prawda *versus* obraz („tę dychotomię rozbraja – tam gdzie nie jest potrzebna, i wyostrza – tam gdzie jest konieczna, pojęcie kontekstu”). Formą najbardziej kontekstualną okazuje się (bardziej jeszcze niż performance art) nic innego, jak tylko rozmowa. To bowiem rozmowa – można sądzić po relacji Artura Tajbera – najbardziej otwiera się na drugiego człowieka i – tym samym – na kontekst. Zdaniem autora tekstu „kontekst, czyli przestrzeń właściwa dziełu sztuki znajduje się (potencjalnie) we wnętrzu dzieła”. Tajber sam, w czasie, gdy rozmawiał ze Świdzińskim, snuł refleksję o relacjach zmiennych-składowych układu, które konstytuują aktualność „dzieła sztuki”, i te rozważania postrzega jako analogiczne do przemyśleń kontekstualnych Świdzińskiego. Wspomnienia ze wspólnych wyjazdów z Janem Świdzińskim na festiwal sztuki performance, do Wilna (1997), Nowego Jorku (2005), Sztokholmu (2007), zbliżają sylwetkę i postawę Świdzińskiego, jego stosunek do rzeczywistości („czyli – w dużym stopniu – do prawdy”). Tajber określa to jako „balans skrajnego realisty i mistyka, który zachowuje równowagę i poczucie humoru dzięki umiejętnemu korzystaniu z logiki, w tym również swoistej logiki języka, paradoksu i ironii”. („Na skali Koestlera – stuprocentowy Jogin posiadający umiejętności Komisarza”). Drugim napięciem towarzyszącym Tajberowi podczas rozważań o sztuce kontekstualnej i jej twórcy jest kontrast sztuka–komercja. W Sztokholmie w 2007 roku dochodzi do sytuacji, która każe zastanowić się, „czy przyjęte społecznie określenia «targi sztuki» i «teren targów sztuki» [...] mają oznaczać automatycznie, że wszystko, co się tam wydarza automatycznie staje się sztuką? A więc nie tylko performance i przedmioty w gablotach, obrazy w ramach, ale też protesty handlarzy przeciw performerom zatrzymujący się nazbyt blisko ich ekspozycji i interwencje służb porządkowych?” Zgodnie z definicjami konceptualizmu Kosutha, „Jeśli coś jest nazwane przez jakąś osobę (osoby), grupę – sztuką, to jest to sztuka”. Paradoksalnie, to właśnie w tym miejscu znajduje się dziś potencjalny punkt tarcia, mimo iż (jak ukazałem powyżej, przytaczając tezy Piotrowskiego) wydaje się, że nie ma problemu.

Łukasz Guzek w *Drodze Jana Świdzińskiego* śledzi artystyczny rodowód odkrywcy kontekstualizmu, przypominając, że pan Jan zaczynał od tańca pod okiem Leona Wójcickiego, pierwszego po Niżyńskim tancerza baletu Diagilewa, studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej jeszcze przed wojną, potem malarstwo u Jana Cybisa i dodatkowo grafikę w Akademii Sztuk Pięknych. Przeszedł przez malarstwo informel

w latach 50., porzucając je na rzecz konceptualizmu i sformułowania słynnego odczytu w Nowej Rudzie w 1971 roku pod znamienym tytułem (z Ingardenowskim nawiązaniem) *Spór o istnienie sztuki*. Autor spam.art.pl i redaktor pisma „Sztuka i Dokumentacja” widzi myśl Świdzińskiego w całej rozciągłości historycznych przemian, relacji z tekstami Kosutha *Art After Philosophy*<sup>16</sup> i *Artist as Anthropologist*, od momentu, kiedy *Sztuka jako sztuka kontekstualna* została zaprezentowana w Szwecji przy okazji wystawy w galerii St. Petri, przez spotkanie z Kosuthem w Kanadzie (Toronto) rok później, podczas konferencji w The Center for Experimental Art and Communication CEAC. Następnym ważnym momentem w historii kontekstualizmu są tzw. *Działania na Kurpiach* z udziałem małżeństwa Kuterów, głównie działania poprzez medium fotograficzne, jednak z wyraźną postawą kontekstualno-performatywną. Rok 1979 – wydanie książki *Art, Society and Self-consciousness* – wyznacza przełom tej myśli, jej redefinicję i poszerzenie pola. Pojawia się też słynna formuła kontekstualna, potem wielokrotnie przytaczana: **Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejscu „t”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy**<sup>17</sup>. Sztuka kontekstualna – konkluduje krytyk – pozostaje „kluczowym osiągnięciem sztuki polskiej, także międzynarodowym w momencie przełomu modernizm/postmodernizm”<sup>18</sup>.

Wypowiedz Briana Dysona o Syntax Art Society jest chyba najbardziej osobliwą pozycją tomu. Jest to bardzo praktyczne podejście do kontekstualizmu i jedna z pierwszych tak radykalnie społecznie ukierunkowanych aktywności w historii kontekstualizmu. Jej perypetie, problemy i rozwiązania komunikacyjne pokazują, że sztukę kontekstualną można także widzieć jako praktykę społeczną *sensu stricto*, jako działanie wobec lokalnej społeczności, konfrontowanie się z jej barierami, uprzedzeniami i przełamywanie ich poprzez interwencje i praktyki edukacyjne.

Szkic *Od sztuki konceptualnej do sztuki kontekstualnej* Richarda Martela jest równie krótki, co trudny do streszczenia. Omawia międzynarodowy obieg myśli kontekstualnej, od sytuacji w sztuce, na jaką natrafił (konceptualizm jako dematerializacja 1965-1070, sytuacja niemiecka, krajobraz po Duchampie-Manzonim-Morrisie-LeWittcie-Reinhardcie, Art&Language w Anglii, Kosuth w NYC, Collective d'Art Sociologique we

» 16 Zob. J. Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, ed. by G. Guercio, foreword by J.-F. Lyotard, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, England 2002.

» 17 Formuła pochodzi z tekstu *12 punktów sztuki kontekstualnej*, 1976. Następnie została powtórzona i zinterpretowana w książce *Art, Society and Self-consciousness*, Alberta College of Art Gallery, Calgary, Kanada 1979. Wydanie polskie: *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

» 18 Ł. Guzek, *Droga Jana Świdzińskiego*, [w:] *Jan Świdziński en context / Jan Świdziński w kontekście*, op. cit., s. 62.

Francji). Ważne było spotkanie Świdziński–Kosuth–Charlesworth–Fischer w listopadzie 1976 roku, ale dla Martela (podobnie jak dla większości przedstawicieli światowego środowiska artystycznego) sztuka kontekstualna pojawiła się w Toronto w 1979 roku. Dalsza historia jest nieco zawiła, by wyłuskać jej najważniejsze punkty, więc pozwolę sobie zostawić ją w tym miejscu. Istotne jest chyba to, że Martel nazywa się w tym tekście „synem duchowym” kontekstualizmu. Odczyt Świdzińskiego z przywitaniami Bruce’a Barbera pomijam, gdyż nie jest głosem Barbera, a jedynie jego zagajeniem, a Świdziński prezentował swoją myśl pełniej w innych miejscach.

Najwspanialszy zapis dokumentacyjny sztuki performance Jana Świdzińskiego (a powiedzmy to na wstępie: performance art jest bezpośrednim wyrazem tego, jak działa i czym jest sztuka kontekstualna), a więc najwspanialszy zapis dokonany został przez Artura Tajbera, niepokojną duszę, Krakówskiego artystę medialistę i pedagoga, dwa miesiące przed dziewięćdziesiątymi urodzinami Jana. Ten performance z 13 marca, wykonany został u Jana w domu, w małym, niezwykle skromnym (kapitalizm vs sztuka) mieszkanku przy Waryńskiego, gdzie twórca idei sztuki kontekstualnej przemieszkał niemal całe swoje życie. Dokładnie zaś – przyszedł na świat 25 maja 1923 roku. Jak łatwo się zorientować, Jan urodzony był w roku szczególnym (trudno, niech ujawni się moja miłość do liczby 23), roku wydania przez Jamesa Joyce’a *Ulisses* i zakończenia przez Marcela Duchampa pracy nad *Wielką Szybą* czyli *Panną Młodą Rozebraną przez Swych Kawalerów, Jednak*. Ciekawy to musiał być rok. Długowieczny Jan, niczym chiński patriarcha zen rysujący w powietrzu nierozumiałe (aczkolwiek jasne dla serca) puste gesty, albo jak żółw w skorupie wielkiego fotela, z którego przekazuje energię, dosłownie, przynosi ją z poziomu serca i gardła od siebie w stronę oglądającego tę niesamowitą dokumentację. Akcja trwa dłuższą chwilę, to nie pojedynczy gest. To sztuka performance najwyższej miary. A wideo Artura Tajbera pozwala przekazać tę energię innym. Spoza kadru słychać głosy przyjaciół: artysty-dokumentatora, a poza nim (jak się domyślam) Łukasza Guzka, najważniejszego komentatora dzieła Świdzińskiego w Polsce i niestrudzonego krytyka sztuki niemainstreamowej, i kogoś jeszcze, może Fredo Ojdy z Galerii Działań, może Richarda Martela z kanadyjskiego Le Lieu (nie, on był w Polsce nieco wcześniej) i może kogoś jeszcze. Te urodziny były niezwykle wyjątkowym wydarzeniem. Odbywały się wszędzie i lokalnie: na Festiwalu Interakcje w Piotrkowie, jedynym na świecie festiwalu sztuki performance prowadzonym na najwyższym poziomie nieprzerwanie przez ponad szesnaście lat, w tymże mieszkaniu wieczorem podczas uroczystej kolacji z udziałem najbliższych – żony pana Jana Reny, córki Natalii, Adiny Bar-On, wybitnej artystki performance z Izraela, i kilku jeszcze osób.

Z tego fotela opowiadał o przemianach sztuki podczas wielu spotkań, rozmów i wywiadów, jakie z nim miałem szansę przeprowadzić, a które dziś stanowią jeden z największych skarbów Archiwum Sztuki Akcji. Poznałem go dość późno, przez moją (i Jana) kuzynkę Izabelę Chelkowską, której byłem podówczas asystentem przy scenografii w Teatrze Wielkim. Okazało się więc, że jesteśmy z Janem spowinowaceni, ale i tak, przez wzgląd na wiek i szacunek, nadal mówiłem do niego *per* „panie Janie”. Najważniejsze, że po prostu zaprzyjaźniliśmy się i już po pierwszym spotkaniu Jan poprosił mnie o bycie rzecznikiem prasowym festiwalu, nad którym pracował. To był wspomniany już festiwal, którego nie chciał nazywać festiwalem sztuki, zaczął kwestionować działalność artystyczną na rzecz (szerzej pojętego) działania kulturowego. Nazwał go więc *W kontekście sztuki – Różnice*.

Prawdopodobnie nigdy nie dowiem się, na czym polegała podwójność osobowości tego Bliźniaka urodzonego 25 maja 1923 roku w Wodnej Świni. Jak się kiedyś dowiedziałem, „świdz” to słowo jakoś związane z wodą, z pewną rośliną wodną, a woda to środowisko rozpuszczania, solucji. Pan Jan, specjalista od błyskotliwych rozwiązań. Wprowadził do swojej filozofii sztuki pojęcie, jakim jest „takość”, a przez nie także specyficzne podejście, prawie nieznanne w kręgu konceptualnych teoretyków, historyków sztuki, estetyków. *Jest jak jest* – performance pod tym tytułem wykonał w swojej twórczości kilkakrotnie. Bardzo niewielu twórców w Europie sięgnęło do rodzaju wrażliwości, bliższej chińskiemu czan. Takość. Miłosz dopiero pod koniec życia napisał *To*. Podejście Świdzińskiego do konceptualizmu (z którego przecież wywodzi się jego praktycznie cała refleksja o sztuce) daje podstawy, by sądzić, że miał na celu spokojne i konsekwentne rozbrojenie konceptualnej maszyny wojennej, odsunięcie rozumu konceptualnego na należne mu miejsce i stworzenie przestrzeni do swobodnych odczuć i odkryć. Wobec instytucjonalizmu, podobnie jak wobec art worldu czy snobizmu, rzekomo lewicowych elit środowisk kosmopolitycznych, był nieufny i powściągliwy. Estetyzm skomercjalizowany przestaje mieć cokolwiek wspólnego z wrażliwością i odczuwaniem, obraca się w swoje przeciwieństwo, pełne uprzedzeń i walk o sławę oraz pieniądze. On postulował raczej bezpośrednie spotkanie ze sztuką zintegrowaną z filozofią, życie w zgodzie z estetyką, wrażliwość i kulturę intelektualną pozostające ze sobą w harmonii. Był bezpretensjonalnym nestorem polskiej sztuki współczesnej, działającym ze swojego centrum świata, skromnego mieszkanka na poddaszu przy Metrze Politechnika w Warszawie. W czasie organizowania festiwalu rozdzwaniały się u niego telefony: z Rosji, z Japonii, ze Stanów, z Izraela, z Francji czy Holandii. Świdziński we wszystkich tych krajach miał przyjaciół, artystów i aktywistów. Był człowiekiem niezwy-

klej inteligencji i wrażliwości, niezwykle skromny, wystarczy spojrzeć, jak żył ktoś tak wybitny, w jak prostych warunkach mieszkał i pracował przez iks lat, w dwupokojowym mieszkanku razem z ukochaną żoną, książkami, jamnikiem, który reagował tylko na to, gdy wołało się go po francusku. Z wartości materialnej i drogocенności przedmiotu dzieła sztuki przeniósł akcent na komunikację międzyludzką, kontakt i porozumienie w danej sytuacji. Niełatwo to zrozumieć. Już nie obiekt w muzeum czy galerii, nie nasycony energią fetysz, wykonany przez Artystę, wyekspozowany w Muzeum, a kontakt z innym, z drugim człowiekiem, otwarta bezpretensjonalna komunikacja. Kiedy mówił o happeningach czy o Fluxusie, wiadomo było, że to mówi z pierwszej ręki, że był tam, widział, rozmawiał z ludźmi. To nie była teoria w sensie gabinetowej literatury naukowej, ale teoria jako swoisty ogląd rzeczywistości (jak w greckim źródle tego słowa), specyficzne spojrzenie na świat. Tak samo, kiedy mówił o powstaniu sztuki kontekstualnej, zawsze akcentował: „Nie proponowałem nowej teorii sztuki, ale stwierdziłem fakt, że sztuka staje się taka a taka, czy tego chcemy czy nie”<sup>19</sup>. Ale mówił to bez zbędnej emfazy, nie podkreślał swojej wielkości z powodu pierwszeństwa w odkryciach, władzy związanej z wiedzą bądź pozycją w środowisku. Mówił to jakby (prawie) wzruszając ramionami, „tak po prostu jest”, „jest jak jest”. Wydaje się, że najbliższa była mu poetyka bezpretensjonalności, lekkości, a przy tym uroku i dostojności (Jan był potomkiem rodziny szlacheckiej, ale to raczej szlachectwo w obejściu, arystokratyzm ducha czuło się w jego obecności). Pewnie i od tego nieco się zdystansował, jak z czasem od wszytkiego. „Zbyt twarde łamie się”, „nazbyt napięta cięciwa łuku zerwie się”, on jakby to wiedział i szanował potęgę tej drogi. Być może dlatego tak długo żył, bo 91 lat. Zapytałem go któregoś dnia, jak on to robi, że tak długo żyje (ależ niedelikatne pytanie młokosa) i usłyszałem: „Bo wiesz... ja się tak jakoś nigdy specjalnie nie przejmowałem”.

Filozofia „jest jak jest”, takość (ang. *suchness*), związana jest z przemianą. Podobnie jest z kontekstualizmem i to może okazać się bardzo pomocne we właściwym jego zrozumieniu. Zarzuty o relatywizm brzmiały bardzo poważnie. Wielokrotnie martwiłem się, że nie będę mógł stosować teorii kontekstualnej w praktyce, gdyż złożoność kontekstu jest tak mnoga, że powoduje nieustanne rozważania, nieskończone odesłanie do ciągle nowych, innych znaków (nieskończona semioza). Jak możliwe jest podjęcie decyzji, skoro proces semiotyczny (i decyzyjny) nigdy się nie kończy, ciągle pojawiają się nowe czynniki, ciągle coś się zmienia, modyfikuje, przekształca? A jednak Świdziński w tym, co nietrwale, widział

» 19 Zapis wideo rozmowy Jana Świdzińskiego z autorem, w zbiorach Archiwum Sztuki Akcji, Warszawa. Fragment został użyty w filmie dokumentalnym *Interakcje*, realizacja: Paweł Kamiński, Laura Paweła, Jan Przyłuski, Piotrków Trybunalski-Warszawa 2013.

możliwość, oparcie. „Kontekst nie tworzy bytu jako czegoś trwałego, ale tworzy byt na ten moment. W tym momencie To jest, To istnieje, To nie jest relatywne, To nie jest chaotyczne, to jest takie, jakie jest, teraz. Może to nawet krótki moment, ale jest”<sup>20</sup>.

Sąd estetyczny, ocenianie czy coś jest „dobrą” czy „złą” sztuką, zbyt często staje się *residuum ego*, czasem staje się nawet twierdzą pychy. Elitaryzm sztuki to przecież nie kwestia środowiskowych uprawnień, lecz wewnętrznej spójności, uporządkowania naddanego, jakby to określił Ingarden. W istocie, najważniejszym efektem kontekstualizmu jest swoisty poznawczy transcendentalizm. Skierowanie uwagi na kontekst jest równoznaczne z przeniesieniem jej na to, co na zewnątrz dzieła, na sieć relacji znaczących, w jakich się ono znajduje. Sieciowość, rhizomatyczność, była dla Świdzińskiego cechą podstawową. Najpierw stwierdził: dzieło sztuki kontekstualnej nie działa w sferze esetyki, potem zaś mówił o sferze sztuki jako o czymś, gdzie oddajemy się temu, co subiektywne, ulotne, subtelne, „jak we śnie”<sup>21</sup>. I nie bał się wśród artystów i krytyków sztuki podkreślać irrelewantności sztuki, jej roli i wagi dla życia, potencjalnego, możliwego i realnego związku z życiem.

Łukasz Guzek na pogrzebie pana Jana przytoczył słowa Marcela Duchampa: „To zawsze Inni umierają”, na znak tego, jak nieprawdopodobne jest dla nas odejście kogoś takiego i pojęcie tajemnicy śmierci. Ale także porównał Jana Świdzińskiego do do Duchampa dlatego, że człowiek ten stworzył niebywałą i zupełnie nowatorską myśl, zakłęta w postaci artystycznej zagadki, w kontekście sztuki, zagadkę, którą potem przez długie lata odszyfrowywano, inspirowano się nią, a ona długo zasilala i zasila żywotny nurt kultury. Po śmierci Świdzińskiego kilka osób mówiło spokojnie, że Jan był pogodzony ze swoim losem. Piękny człowiek, piękne życie! Ponoć Ludwig Wittgenstein na łożu śmierci miał powiedzieć „Powiedzcie im, że miałem wspaniałe życie”. Twarz Jana Świdzińskiego mówiła to właśnie.

Godzina 12.00 w południe. Osiemdziesięcioletni wtedy Świdziński podaje mi kolejne cygaro i nalewa whiskey. Pod wpływem atmosfery przyjmuję zaproszenie, zapominając, że przyjechałem na Waryńskiego samochodem i potem będę musiał go tu zostawić. Jan wyciąga ze stojącej przy fotelu sterty papierów magazyn „The Fox”, legendarne pismo konceptualistów amerykańskich – Kosutha, Beinbridge’a, Atkinsona i Michaela Baldwina. Mówi, że przez przyjaciół ścigał do Polski bardzo dużo pism zachodnich i czytał, przez co był jednym z lepiej zorientowanych w procesach zacho-

» 20 Te niezwykle ważne dla kontekstualizmu słowa Świdziński wypowiedział w filmie Piotra Weycherta *Jan Świdziński. Poza dostarczony kontekst*, prod. Studio Kontakt, Warszawa 2013.

» 21 W moim krótkim filmie *Wszyscy jesteśmy zaplątani* dla projektu *The Knot*, Warszawa 2010, pokazywanego w ramach spotkania *Imieniny Jana*, kurator: Kuba Szreder.



dających za żelazną kurtyną. Listownie kontaktował się z interesującymi go autorami, oni przysyłali kolejne publikacje, potem zaś wysyłali zaproszenia do przyjazdów. Szwecja, Holandia, Francja, USA, Kanada – wszędzie Świdziński bywał i prowokował ożywioną dyskusję o stanie sztuki. Tak aktywne były to rozmowy, że po latach okazało się, iż koncepcje Świdzińskiego miały swoje kontynuacje jawne i niejawne. Do tych „niewprost” należy zaliczyć myśl Nicolasa Bourriauda czy stosowane sztuki społeczne Artura Żmijewskiego<sup>22</sup>. Łukasz Guzek porównywał późną myśl Świdzińskiego do *No Logo* Naomi Klein, a Łukasz Ronduda w tekście o Świdzińskim pierwszy raz ujawnił swoje fascynacje wzorem artysty-kuratora<sup>23</sup>.

Historia kontekstualizmu, jak ją zwykł Świdziński prezentować w skrócie, przedstawia się następująco: od czasów Kanta „wzniosłość” stała się otwarciem na pojęcie „sztuki”, co doprowadziło do definicji konceptualnej „Sztuka jest definicją sztuki”, według formuły grupy Art&Language. Jedną sprawą to punkty sztuki kontekstualnej, jej autodefinicyjność (podobnie jak autodefinicyjność konceptualizmu czy sztuki w ogóle, ujętej w języku konceptualnej teorii). Drugą sprawą jest awangardowość grupy Art&Language (istniejącej od 1969 roku), jej ocena konieczności zmiany kulturowej jako zmiany na lepsze. Świdziński się od tego dystansował. Pomogła mu w tym polska tradycja logiczna, znajomość osiągnięć szkoły lwowsko-warszawskiej. Dzięki niej wyjść mógł poza ograniczenia myśli Wittgensteina dominującej podwaliny teorii Art&Language. Rozumie i inaczej pojmuje, czy jest tautologia. W 1970 roku z tej perspektywy pisze *Spór o istnienie sztuki*, choć zawsze z pozycji myśliciela niezależnego. Joseph Kosuth jest wtedy (w latach 1967-1985) wykładowcą School of Visual Studies w NYC, a w roku 1969 wydaje *Art After Philosophy*, będące wykładem konsekwencji teorii Wittgensteina w świecie sztuki, estetyki i logiki tworzenia. „Od koncepcji do wyglądu” – tak można to określić w skrócie. Jego stanowisko oczywiście nie jest jednowymiarowe, nie ogranicza się do rozwiązań logiczno-językowych, jest on np. kuratorem wystawy o cenzurze we Freud Museum (jak sądzę, w związku z aktywizmem politycznym Sary Charlesworth, jego partnerki). W 1975 roku Kosuth dochodzi do ściany, pisze *Artist as Anthropologist*. Warto byłoby zrobić szczegółowe porównanie nie tylko treści obu propozycji, ale także ich odrębnych kontekstów powstania i funkcjonowania, a ponadto materiału pozateoretycznego, jaki one przedstawiają (poza postulatami, tezami czy formułami)<sup>24</sup>.

» 22 Por.: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012 (wydanie oryginalne w 1998); A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14-24.

» 23 Por. Ł. Guzek, *Kontekstualizm i No Logo*, [w:] *Międzynarodowy Festiwal W Kontekście Sztuki / Różnice*, 28.09-01.10.2009 Warszawa-Płock-Orońsko-Sokołów Podlaski, MCKiS Warszawa 2006, s. 10-11; Ł. Ronduda, *Elastyczność pozwala nam istnieć. Sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego / Flexibility Makes Our Existence Possible. The Contextual Art of Jan Świdziński*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 23-39.

» 24 Patrz: K. Piotrowski, *Erotymaty słabnącego erosa...*, op. cit., zwłaszcza s. 127-141.

To między tymi dwoma publikacjami Kosutha upatrywać można czasu konceptualnego w sztuce (1969-1975). Świdziński widział wtedy właśnie czas „eskalacji problemu”: pytanie „czym jest sztuka?” rozwarstwilo się, skomplikowało. Nie dało się już na nie jednoznacznie odpowiedzieć poza kontekstem. Czy sztuką jest to, że ktoś pokrywa płótno farbą przy nacisku pędzla, czy może być nią zdarzenie, podczas którego do galerii Attico w Rzymie wpada dwanaście koni (jak u Kornellisa). A może o tym, że istnieje sztuka, nie decyduje fakt jej wykonania przez artystę, lecz akt nazwania.

Punktem wyjścia jest działanie (jest to więc zbiór logik prakseologiczny, a nie lingwistyczny). Jednak – to Świdziński rozwinął bardzo precyzyjnie – mamy do czynienia z wielością logik rządzących rzeczywistością: logiką norm, logiką wolności, logiką epistemiczną, logiką gry. Z tego wyłania się zarówno rozbudowana teoria kontekstualizmu (dojrzała, daleko wykraczająca poza tezy *Manifestu* i wcześniejszych krótkich syntez filozoficznych), jak i pytanie o praktykę kontekstualną. Świat o nieokreślonej tożsamości, rzeczywistość lokalna, sztuka jako działanie lokalne, działanie artysty. Akt, działanie, performance, zdarzenie, efemeryczność – stanowią o nowej sztuce kontekstualnej, a z drugiej strony – niezwykle szacunek do tego, co istnieje, co przejawia się i co pozostaje. Wartość dokumentacji rośnie – następnym krokiem będzie archiwum. Pismo Łukasza Guzka „Sztuka i Dokumentacja”, archiwa sztuki performance: ASA Borisa Niesłonego, Archiwum Sztuki Akcji, KinoMuzeum czy inne tak zwane Otwarte Archiwa MSN, ACTIV związany z Akademią Sztuk Pięknych w Brukseli i Beatrice Didier - to tylko wybrane przykłady szerszego zjawiska. Swoiście rozumiana „materia” (papiery, dokumenty, wideo, fotografie, zapisy, relacje), a także edukacja i pedagogika (Artur Tajber i Arti Grabowski w Krakowie, Łukasz Guzek w Gdańsku i Krakowie, Anna Kutera we Wrocławiu, Anna Tyczyńska w Poznaniu, Maria Wrońska we Wrocławiu, Ewa Zarzycka, Józef Robakowski w Łodzi – to nowe pola kontekstualizmu i grono „agentów” sztuki kontekstualnej. Kimś obok, choć niedaleko tego pola, jest Łukasz Ronduda – artysta-kurator (krytyk i historyk teorii kontekstualnej, ale być może także jej kontynuator) i jego rozumienia sztuki jako pustego (czystego) znaku, instytucjonalne zastosowanie formuł kontekstualnych w obiegu międzynarodowym, a także wystawy-działania społeczne (2012 – *Polska Sztuka Narodowa*, 2016 – *Chleb i różę*) oraz inne jego aktywności (książka o Oskarze Dawickim i film *Performer*). Twórczość wszystkich wspomnianych powyżej artystów oczywiście przekracza samą formułę Świdzińskiego, ale także wpisuje się w kontekstualizm jako sposób podejścia do sztuki jako takiej. Widać to w obiegu międzynarodowym, gdzie o wpływie Świdzińskiego już (lub jeszcze) się nie mówi, ale zarówno Anselm Franke, jak i Nicolas Bourriaud nie mogliby działać, gdyby

nie podwaliny stworzone przez polskiego myśliciela. Sztuka jako model i marzenie, a także wątek Świdziński i anarchizm filozoficzny Paula K. Feyerabenda<sup>25</sup> – to już tematy na inny tekst i inna sytuację.

### **Czy wszystko jest kontekstualne w odniesieniu do kontekstualizmu?**

Kontekstualizm jest teorią kultury, konkretną propozycją interpretacji otaczających nas zjawisk rzeczywistości społecznej i działania artystycznego w obrębie tej rzeczywistości. Jest teorią logiczno-prakseologiczną (tzn. dotyczy nie tylko języka znaków kultury, ale także praktyk, sytuacji i sposobów zachowania). Faktycznie, w ostatnich latach, w ramach popularyzowania się teorii kontekstualnej, przede wszystkim dzięki publikacjom tekstów Jana Świdzińskiego i wydarzeniom z kręgu sztuki performance spajającej artystów różnych, godzących się jednak na formułę proponowaną przez kontekstualizm, zaczęło się mówić o kontekstualizmie. Mówienie o nim nie oznaczało oczywiście jeszcze zaPoznańa teorii kontekstualnej ani jej praktyk. Choć w środowiskach artystycznych związanych z tą myślą wiedziano już od końca lat siedemdziesiątych, o czym jest mowa, a rozliczne sympozja, spotkania i festiwale wzniosły specyficznie przez Świdzińskiego ujęte pojęcie „kontekstu”, to teraz obieg językowy wchłonął „kontekstualizm” jako hasło, bez zagłębiania się, o co w tym wszystkim chodzi, i zbliżył do potocznego rozumienia tego słowa, do uzusu językowego rodem z powierzchownej teorii literatury. Tymczasem w głębi teorii Świdzińskiego kryło się i kryje wiele tajemnic oraz nieoczywistych propozycji etycznych, logicznych i estetycznych dla współczesnego człowieka, a rozumienie kontekstu bliższe jest Derridzie i Deleuze’owi, Feyerabendowi i nowej logice niż kawiarnianym powiedzeniom „coś w kontekście czegoś tam” w znaczeniu „coś w odniesieniu do czegoś”. Ponieważ jednak teoria kontekstualna powstawała w warunkach eksperymentów zarówno estetycznych, jak społecznych, a jej twórca/odkrywcą działał w polu kulturowym, dlatego też postawione pytanie należałoby poszerzyć lub zmodyfikować, bo jak mówił Świdziński – „sztuka jest tylko nazwą pewnej działalności kulturowej”. •

» 25 Anarchizm teoretyczny Feyerabenda (*Przeciw metodzie*) wywarł na Świdzińskim wielkie wrażenie, zwłaszcza w miejscu, gdzie Feyerabend pokazał, że „w nauce fakty dobiera się pod teorie, a nie na odwrot”. To był swoisty moment deziluzji. Od tej chwili Świdziński, broniąc swojej teorii sztuki jako sztuki kontekstualnej, był jednocześnie bardziej precyzyjny, szczerzy w określeniu przedmiotu i nie powstrzymywał się od „anarchistycznej” wolnej gry skojarzeń ani uwolnionej wielości argumentów.

