

#32

Zeszyty Artystyczne

Kontekst / kontekstualizm
Między teorią a praktyką



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

1(32)2018



Kontekst / Kontekstualizm.
Między teorią a praktyką

Spis treści

Izabela Kowalczyk 11

Wstęp. Kontekst / kontekstualizm

Jan Świdziński 18

12 Punktów sztuki kontekstualnej

I. Kontekst / Kontekstualizm. Interpretacje

Łukasz Guzek 24

Sztuka jako sztuka kontekstualna. Teoria i praktyka
Jana Świdzińskiego na tle sztuki lat siedemdziesiątych

Anna Markowska 34

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

Piotr Lisowski 60

Mówię bez przerwy przez 2 minuty. Kontekstualizm
Jana Świdzińskiego

Jan Przyłuski 68

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

Bartosz Łukasiewicz 88

Kontekstualizm vs. Reszta świata, czyli Pojedynek
na trzy rundy

Mateusz Maria Bieczyński 104

Normatywne aspekty teorii Świdzińskiego – sztuka
kontekstualna a definicja sztuki w nauce prawa

Grzegorz Dziamski 120

Sztuka kontekstualna w czasach globalizacji

Izabela Kowalczyk 134

Współczesne konteksty sztuki kontekstualnej – wokół
idei Jana Świdzińskiego

II. Kontekst / Kontekstualizm. Dyskusja

Panel dyskusyjny 154

Sztuka w kontekście. W odniesieniu do aktualnych
wystaw sztuki współczesnej

III. Kontekst / Kontekstualizm. Projekt. Edukacja

Anna Tyczyńska

Warsztaty / Plener stacjonarny 172

Wystawa 176

Konferencja 180

Paulina Brelińska 185

Dysputy, kontekstualizm i kuratorstwo

Daria Grabowska 187

Chwilowość kontekstualności

Patrycja Olichwiruk **190**

Osadzeni w kontekście

Wejście do muzeum nie czyni Cię piękniejszym. **194**
Wystawa

IV. Kontekst / Kontekstualizm. Tłumaczenia

Izabela Kowalczyk **202**

Introduction. Context / Contextualism

Jan Świdziński **209**

12 Points of Contextual Art

Łukasz Guzek **212**

Art as contextual art. Jan Świdziński's theory and practice in view of the 1970s art

Anna Markowska **220**

Contextualism. Art in the political and social context of the 1970s Poland.

Piotr Lisowski **242**

I am speaking non-stop for 2 minutes.
Jan Świdziński's Contextualism

Jan Przyłuski **250**

To recover art for the development of consciousness.
Notes on Jan Świdziński and contextual art

Bartosz Łukasiewicz **270**

Contextualism vs. The Rest of the World.
A Three-Round-Duel

Mateusz Maria Bieczyński **284**

Normative aspects of Świdziński's theory – contextual art and a definition of art in legal science

Grzegorz Dziamski **298**

Contextual Art in Globalisation

Izabela Kowalczyk **312**

Contemporary contexts of contextual art - around the idea of Jan Świdziński

V.

Kalendarium **328**

Kronika WEAiK **356**

Recenzje **364**

Izabela Kowalczyk

Kontekst / kontekstualizm

Od roku 2015 na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa (wówczas jeszcze: Wydziale Edukacji Artystycznej) profesor Anna Tyczyńska prowadziła szereg działań artystycznych i badawczych związanych z kontekstualizmem Jana Świdzińskiego. Zaangażowana w te działania była II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku oraz studentki specjalności: strategii kuratorskie i promocja sztuki, kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. Celem tematu *Kontekst/kontekstualizm* było rozpropagowanie teorii kontekstualizmu wśród najmłodszych artystów i artystek, wywołanie dyskusji nad współczesnym rozumieniem idei Świdzińskiego, zadanie pytania o ich aktualność oraz sprowokowanie refleksji dotyczącej kontekstualizmu zarówno na płaszczyźnie teorii, jak i sztuk wizualnych. W ramach tych działań miały miejsce następujące wydarzenia: plener stacjonarny odbywający się na Dworcu PKP w Poznaniu (13.04.–17.04. 2016), konferencja naukowa *Kontekstualizm. Sztuka kontekstualna jako diagnoza współczesnych relacji sztuki wobec przestrzeni społecznej i publicznej* (UAP, 14.04.2016), wystawy: *Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym* (UAP, przestrzeń miasta) oraz *Kontekst/Kontekstualizm* (dworzec PKP w Poznaniu), odbywające się w ramach przeglądów końcoworocznych (6-11.06.2016). Oprócz wyżej wymienionych działań, 28.09.2017 w podpoznańskim Strzeszynie odbyła się dyskusja naukowa *Sztuka w kontekście – w odniesieniu do aktualnych wystaw sztuki współczesnej*.

Jan Świdziński, artysta zmarły w 2014 roku, zestawiany jest przez badaczy z Josephem Kosuthem. Tak jak w przypadku artysty amerykańskiego, twórczość Świdzińskiego można podzielić na dwa okresy: analityczny (związany z zainteresowaniem artysty lingwistyką, semiotyką i logiką, od roku 1965 do 1970 – data wydania tekstu *Spór o znaczenie sztuki*) oraz kontekstualny – po wydaniu w 1976 roku manifestu *Sztuka jako sztuka kontekstualna*. Kategoria kontekstu została przez Świdzińskiego uznana za kluczową dla sztuki późnego konceptualizmu oraz odniesiona do światowego dyskursu sztuki. Jak pisze Ewa Gorzdek:

„Konteksty stanowią pewien zbiór, na który składają się normy, wartości, znaczenia, różne typy dyskursów pozwalające zdefiniować sztukę i poddać ją weryfikacji. Pamiętać przy tym należy, że sztuka jest procesem, a kontekst nigdy nie jest ostateczny, podlega nieustannym zmianom”¹. Z kolei według Łukasza Guzka, sztuka w teorii Świdzińskiego została osadzona w świecie, w którym żyjemy, w kontekście współczesnej kultury i cywilizacji, będących wynikiem historycznych przemian społecznych i kulturowych². Dlatego też w swoich działaniach Świdziński wychodzi poza zamknięty obszar sztuki. Kiedy Kosuth zwraca się w stronę antropologii, polski twórca zaczyna realizować projekty kontekstualne i sięga po etnografię kultur lokalnych (*Działania lokalne* na Kurpiach, 1977-1978, oraz w Mielniku, 1981). Powiązana z kontekstem sztuka traci swoją autonomię, zwracając się ku otaczającej ją zmiennej rzeczywistości.

Dlatego też projektowi *Kontekst/kontekstualizm*, prowadzonemu w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu przez profesor Annę Tyczyńską, towarzyszyły pytania o aktualność idei „sztuki jako sztuki kontekstualnej” oraz o to, dlaczego pomijany w badaniach nad sztuką polską jest termin kontekstualizm, zwłaszcza wobec oczywistej kontekstualności sztuki współczesnej czy wręcz jej nierozzerwalności z kontekstem. Ponowne podjęcie tematu idei kontekstualizmu miało ukazać znacznie szersze pole funkcjonowania teorii Świdzińskiego, a także pozwolić na wprowadzenie *kontekstualizmu* do słownika terminów opisujących współczesne zjawiska w sztuce.

Wprowadzający tekst Łukasza Guzka *Sztuka jako sztuka kontekstualna. Teoria praktyka Jana Świdzińskiego* pokazuje, jak na tle konceptualnej dekady lat 70. zaczęła rozwijać się sztuka kontekstualna, zrywając z autonomią sztuki. Autor podkreśla znaczenie postaci tego artysty dla sztuki światowej: „Świdziński należał do tych artystów polskich, którzy tworząc w Polsce, zdołali wprowadzić swoją sztukę w światowy dyskurs artystyczny zdominowany przez tendencję konceptualną”. Guzek omawia drogę twórczą artysty, jego udział w znaczących konferencjach światowych dotyczących konceptualizmu, a także związki z Josephem Kosuthem. Kontekstualizm jest tu przedstawiony jako następstwo i konsekwencja konceptualnego przewrotu, a podstawową jego wartością jest otwartość na interpretację.

Artykuł Anny Markowskiej *Kontekstualizm – sztuka w kontekście politycznym i społecznym w Polsce lat 70. XX wieku* odnosi się do politycznych i społecznych uwikłań twórczości Jana Świdzińskiego i twórców związanych z jego osobą oraz powstałą w 1975 roku Galerią Sztuki

Najnowszej: Anny Kutery, Romualda Kutery oraz Lecha Mrożka. Autorka stawia tezę, że Świdziński, akceptując konkretną sytuację społeczno-polityczną PRL-u, pragnął, by była istotną determinantą jego sztuki, a tym samym chciał wypracować własną „trzecią drogę”. Dążył on, według Markowskiej, do odsłaniania tej rzeczywistości, do nadania sztuce radykalnie antykolonialnego wyrazu oraz wierzył w antykapitalistyczne podejście do sztuki. Konkludując, autorka wskazuje na wartość, jaką wprowadził Świdziński, a jest to ciągle bycie w drodze, w ruchu i podobne nomadyczne traktowanie sztuki, co aktualizują współczesne wystawy i spotkania, jak choćby plener stacjonarny zorganizowany przez Annę Tyczyńską, który odbył się na poznańskim dworcu PKP.

O antykolonialnym rysie twórczości Świdzińskiego pisze też Piotr Lisowski w tekście *Mówię bez przerwy przez 2 minuty. Kontekstualizm Jana Świdzińskiego*. Odnosząc się do idei artysty zawartych w jego tekstach, autor zauważa: „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”. Lisowski w odniesieniu do myśli Świdzińskiego wskazuje, że sztuka powinna być związana z rzeczywistością, wynikać z niej i ją kreować. Powinna być włączona w rzeczywistość i temu właśnie miał służyć kontekstualizm.

Artykuł Jana Przyłuskiego *Odzyskać sztukę dla rozwoju świadomości. Zapiski o Janie Świdzińskim i sztuce kontekstualnej* relacjonuje z perspektywy osobistej kontakty autora z artystą i jego realizacjami. Autor zaznacza zarazem, jak trudno jest opisać dorobek Świdzińskiego, gdyż jego twórczość i teoria kryją w sobie wiele tajemnic. Interpretacja działań artysty przeprowadzona przez Przyłuskiego skupia się na ich pragmatycznych i performatywnych aspektach. Autor przeprowadza analizę tej twórczości, odwołując się między innymi do dialektyki Hegłowskiej oraz filozofii Deleuze’a. Wskazuje, że kontekstualizm można traktować jako teorię kultury, a więc „konkretną propozycję interpretacji otaczających nas zjawisk rzeczywistości społecznej i działania artystycznego w obrębie tej rzeczywistości”.

Bartosz Łukasiewicz w tekście *Kontekstualizm vs. Reszta świata, czyli Pojedynek na trzy rundy* przyznaje, że jego celem nie jest rekonstrukcja sztuki kontekstualnej w Polsce, ale próba odpowiedzi na pytanie, „czy teoria sztuki jako sztuki kontekstualnej może zostać zaaplikowana do wytłumaczenia dzisiejszej rzeczywistości sztuki za pomocą dzisiejszego

» 1 E. Gorządek, Jan Świdziński, Culture.pl, <http://culture.pl/pl/tworca/jan-Świdziński> (18.04.2018).

» 2 Ł. Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2017, s. 311.

języka. Innymi słowy – wyzwaniem jest nie tyle rekonstrukcja myśli Świdzińskiego, co próba ujęcia jej kategoriami języka teraźniejszego”. Celem jest też zwrócenie uwagi na przeszkody, jakie uniemożliwiają zaistnienie tej teorii zarówno w szerszej świadomości, jak i dyskursie naukowym. Tekst, w zamierzeniu autora, przybiera formę metaforycznego pojedynku bokserkiego, składającego się z trzech rund, gdzie w jednym narożniku ustawiony jest Świdziński i jego teoria, a w drugim – jego oponenci. Autor pisze w konkluzji między innymi: „Chciałbym, aby intencją Świdzińskiego było mówienie o emancypacji wobec ideologii; o tym, że szukanie czegoś sensownego i stałego nie ma żadnego sensu, bo nic takiego nie istnieje. Chciałbym, aby jego życie i twórczość były apelem o poszukiwanie przewrotnych pozorów sensowności”.

Tekst Mateusza Bieczyńskiego *Normatywne aspekty teorii Jana Świdzińskiego – sztuka kontekstualna a definicja sztuki w nauce prawa* odnosi się do prawnych definicji sztuki, wskazując na ich niedostosowanie do aktualnej, wciąż zmieniającej się twórczości. Autor pisze: „Nauka prawa jak dotąd nie próbowała zagłębić się w zjawisko definiowania sztuki w procesie negacji następujących po sobie nurtów twórczości artystycznej. Tymczasem – jak się wydaje – podjęcie takiej próby może prowadzić do wyjaśnienia przynajmniej niektórych problemów związanych z trudnością w zakwalifikowaniu sztuki najnowszej na gruncie prawa jako dzieła artystycznego”. Dlatego autor proponuje sięgnąć do rozumienia sztuki zaproponowanego przez Jana Świdzińskiego. Omówiona zostaje teoria sztuki kontekstualnej, jej normatywizm zaś zostaje odniesiony do normatywizmu prawnego. Oczywiście, nie chodzi Bieczyńskiemu o wskazanie, że teoria sztuki kontekstualnej stanowić ma gotową receptę na poznawcze mankamenty nauki prawa w odniesieniu do oceny artystyczności dzieła, a raczej o pokazanie tego, jak tezy składające się na tę teorię rzucają zupełnie nowe światło na sposób rozumienia dzieła sztuki na gruncie nauk prawnych.

Artykuł Grzegorza Dziamskiego *Sztuka kontekstualna w czasach globalizacji* składa się z trzech części. W pierwszej autor przywołuje narodziny sztuki jako sztuki kontekstualnej (*art as contextual art*), stawiając pytanie, czym była. W drugiej części Dziamski opisuje proces globalizacji, a w trzeciej aplikuje ideę sztuki kontekstualnej do globalizującego się świata sztuki (*global art world*). Stawia on ważne pytanie o to, czy Jan Świdziński i zwolennicy sztuki kontekstualnej wyprzedzili swój czas i swoją epokę? Odpowiada na nie negatywnie, ale podkreśla, że postulaty sztuki kontekstualnej nabierają nowego znaczenia w odniesieniu do dzisiejszej globalizacji. „Sztuka zawsze powstawała w jakimś kontekście, ale przez długi czas nie przywiązywaliśmy należytej uwagi do tego faktu. Opowiadaliśmy się za sztuką uniwersalną, transcendującą konteksty, w których się rodziła, za sztuką de-lokalizującą swoje przesłanie”.

Aplikacji teorii kontekstualnej do aktualnej sytuacji w sztuce dokonuje Izabela Kowalczyk w tekście *Współczesne konteksty sztuki kontekstualnej – wokół idei Jana Świdzińskiego*. Autorka omawia koncepcję niezrealizowanej wystawy, która miałaby ukazać prace artystów wchodzących w dialog z dziełami i koncepcjami tego twórcy. Wystawa miała by skłaniać do namysłu nad aktualnością idei Świdzińskiego, zwłaszcza w kontekście obecnego zainteresowania estetyką relacyjną, w której sztuka może być postrzegana jako praktyka społeczna skłaniająca do podejmowania relacji i nawiązywania komunikacji, co samo w sobie bliskie jest myśli artysty. W projekcie wystawy proponowanej przez autorkę chodzi też o postawienie pytań: „na ile idee Jana Świdzińskiego mogą znaleźć uznanie, jawiąc się jako aktualne i prekursorskie, ale wciąż funkcjonujące na marginesie rozważań polskich historyków sztuki? I czy alternatywna historia sztuki jest w stanie zmienić obraz sztuki najnowszej?”.

Następną część aktualnego numeru stanowi zapis dyskusji *Sztuka w kontekście – w odniesieniu do aktualnych wystaw sztuki współczesnej*, która odbyła się w ramach zorganizowanego przez Katedrę Historii Sztuki i Filozofii Wydziału Edukacji i Kuratorstwa seminarium *Skoki na teorię. Sztuka i filozofia teraz*, mającego miejsce 28.09.-29.09.2017 w podpoznańskim Strzeszynie. Celem dyskusji był namysł nad tym, na ile założenia związane z kontekstualizmem są pokrewne temu, co dzieje się w sztuce aktualnej, i czy możemy odnaleźć prace łączące się ideowo ze sztuką kontekstualną na współczesnych międzynarodowych wystawach, takich jak Weneckie Biennale czy Documenta w Kassel. W debacie wzięli udział: Anna Markowska, Adam Mazur, Izabela Kowalczyk, Marta Smolińska, Justyna Ryzek, Sławomir Sobczak, Sonia Rammer, Jan Wasiewicz, Tomasz Misiak, a prowadziła ją Anna Tyczyńska.

W dalszej części „Zeszytów Artystycznych” prezentowana jest dokumentacja działań studenckich zrealizowanych w ramach całorocznego projektu *Kontekst/Kontekstualizm*: pleneru stacjonarnego, konferencji oraz wystaw.

Plenery stacjonarne, będące warsztatami o charakterze *site-specific*, są jednym z najważniejszych elementów programu realizowanego w II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku. Odbywają się od 2010 roku w wybranych przestrzeniach Poznania, takich jak: zdewastowane budynki dawnego Szpitala Kolejowego, skłot ROZBRAT, dzielnica Dolny Łazarz, dawny Dom Tramwajarza, Ogród Botaniczny czy tereny letniej pływalni miejskiej w Parku Kasprowicza. Praca w kontekście miejsca pozwala studentom i studentkom Pracowni szerzej spojrzeć na przestrzeń – zarówno naturalną, urbanistyczną, jak i społeczną, a analiza zaobserwowanych problemów wpływa i pobudza do realizacji zaangażowanych i znaczących wypowiedzi artystycznych.

Dworzec kolejowy wybrany został w 2016 roku nie przypadkiem. Patronem warsztatów bowiem był Jan Świdziński, który mówił:

„Ci, którzy dzisiaj mają do czynienia ze sztuką, znajdują się w takiej samej sytuacji jak turysta. Zatrzymuje na chwilę, spotyka podobnych sobie turystów [...], nawiązuje znajomości, wymienia uwagi, a potem kontynuuje podróż. Nie chce nikogo przekonywać, zmieniać lub polemizować z jego punktem widzenia. To, co oznajmiamy mu ci, których spotyka nie posiada charakteru twierdzenia. Nie wiemy, czy jest to prawda czy fałsz. W podobny sposób inni postrzegają nas. Istnieje tylko fakt mojego spotkania i działania – i tego, że inni zostali w nie zaangażowani – działania sił, które wpływają, pobudzają i inspirują nas wzajemnie powodując nieprzewidziane rezultaty, niosące z kolei jeszcze więcej nieprzewidywalnych konsekwencji. Sztuka nie jest podobna życiu – jest jego częścią. Nie jest ona ani naturalna ani sztuczna. Jest taka, jaka jest. Jaką zdarza się jej być”³.

Do udziału w warsztatach zaproszono, oprócz studentów macierzystej uczelni, studentów i wykładowców z ASP w Gdańsku, ASP w Krakowie oraz Shanghai Normal University w Chinach. Podczas warsztatów studenci i studentki, poznając teoretyczne i praktyczne aspekty sztuki kontekstualnej, tworzyli projekty (w formie interwencji, działań efemerycznych, wideo, performance) na terenie dworca PKP, który stał się dla nich miejscem pracy, spotkań, ale – przede wszystkim – wspólnego doświadczania. Ostatniego dnia pleneru uczestnicy usiedli wspólnie do tradycyjnego już Niedzielnego Śniadania, które w kontekście publicznej przestrzeni holu PKP Poznań Główny stało się swoistym happeningiem. Na dworcu pokazana została także wystawa *Kontekst/kontekstualizm*, prezentująca wybrane realizacje powstałe podczas warsztatów. Była dostępna dla szerokiej publiczności, także przypadkowych przechodniów, podróżnych i turystów.

Równolegle do warsztatów w Galerii Aula Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu odbyła się wspomniana już konferencja: *Kontekstualizm. Sztuka kontekstualna jako diagnoza współczesnych relacji sztuki wobec przestrzeni społecznej i publicznej*. Konferencje i spotkania dedykowane Janowi Świdzińskiemu i kontekstualizmowi organizowane były wielokrotnie w ostatnich latach przez różne instytucje, jednak charakter debaty dotyczył przede wszystkim kontekstu historycznego. By przyjrzeć się tematowi z nowej, szerszej perspektywy, do poznańskiej konferencji zaproszone zostały przede wszystkim osoby, które do tej pory nie zabierały głosu w dyskusji nad kontekstualizmem i twórczością Jana Świdzińskiego – historycy i teoretycy sztuki, artyści, a ich głos został skonfrontowany z głosem najmłodszego pokolenia – studentek specjalności strategie

kuratorskie i promocja sztuki kierunku edukacja artystyczna: Darii Grabowskiej, Pauliny Brelińskiej i Patrycji Olichwiruk. Ich teksty stanowią dopełnienie tej części niniejszej publikacji.

W bieżącym numerze „Zeszytów Artystycznych”, poza przewodnim tematem, publikowany jest również tekst prof. Izoldy Kiec pod tytułem *Szkatuła protofeminizmu*, będący recenzją książki towarzyszącej wystawie *„Dama w lustrze”. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX w.*, (red. E. Chorzępa, M. Piłakowska, Galeria Piekary, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017). ●

12 Punktów sztuki kontekstualnej

1

Nie istnieją przedmioty pozbawione znaczeń i nie istnieją znaczenia pozbawione przedmiotów, jeden i ten sam przedmiot może mieć różne znaczenia w różnych kodach; jedno i to samo znaczenie można przypisać różnym przedmiotom. Prowadzi to do dwóch rodzajów wieloznaczności:

- I. wieloznaczności przedmiotów mających to samo znaczenie
- II. wieloznaczności znaczeń mających ten sam przedmiot.

W określonym kontekście tylko jedno ze znaczeń przyjmujemy za prawdziwe. Kryterium wyboru jest kryterium prawdy.

2

Jeżeli różne grupy społeczne temu samemu przedmiotowi przypisują różne znaczenia, a żadna z tych grup nie dysponuje dostatecznym autorytetem by innym narzucić swój punkt widzenia, powstaje problem znalezienia odpowiedniego kryterium wyboru. Prowadzi to do wieloznaczności definicji sztuki (wszystko może oznaczać sztukę). Jeżeli cywilizacja zmienia się tak szybko jak obecnie, nie pozostawiając czasu na utrwalenie nowych znaczeń, dla nowych przedmiotów prowadzi to do wieloznaczności przedmiotów sztuki (wszystko może oznaczać sztukę).

3

W naszym działaniu praktycznym tworzymy przedmioty mając dane znaczenia (konceptje). Jest to sposób działania sztuki konwencjonalnej. W naszym działaniu poznawczym tworzymy znaczenia (konceptje) mając dane przedmioty. Jest to sposób działania sztuki konceptualnej. Obydwe te operacje są zwrotne: rzeczywistość, którą produkujemy zależy od naszej koncepcji rzeczywistości – nasza koncepcja rzeczywistości zależy od produkowanej przez nas rzeczywistości. Wybór kryterium definiuje więc rzeczywistość którą tworzymy.

4

Zmiany zachodzące w rzeczywistości deaktualizują istniejące znaczenia; ostatecznym kryterium staje się praktyka społeczna. Deaktualizacja znaczeń narusza ustalone przyzwyczajenia, powoduje utratę przywilejów zdobytych przez jedną grupę na korzyść innej. Istnieje więc stała tendencja do zatrzymywania zdeaktualizowanych znaczeń. Dzięki wieloznaczności tkwiącej w systemach znakowania, istnieje możliwość konstruowania pozornych znaczeń rzeczywistości, a w konsekwencji produkowania pozornej rzeczywistości.

5

Deaktualizacja znaczeń jest ciągłym procesem, tym szybciej przebiegającym im szybciej zmienia się cywilizacja. Sztuka kontekstualna proponuje znak, którego kryterium prawdy ustalone przez kontekst pragmatyczny, zmienia się nieustannie (zaczyna być tak że „p” – zaczyna być tak że nie „p”). Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejsce „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy. Zmiana któregośkolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia.

6

Działanie sztuki kontekstualnej jest więc stałym odrzucaniem kanonów usiłujących zatrzymać nieustannie deaktualizujące się znaczenia.

7

Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji przedmiotów sztuki, bo trwałość przedmiotu wywołuje trwałość jego znaczenia. Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji znaczeń, bo trwałość znaczeń powoduje produkcję zdeaktualizowanych przedmiotów. Odrzuca więc utrwalone definicje sztuki.

8

W relacji łączącej znaczenie i odpowiadający mu przedmiot w sztuce konwencjonalnej nieruchomymi pozostają obydwa człony („sztuka” oznacza te, a nie inne przedmioty). Od czasów Duchampa uruchomionym zostaje drugi z tych członów (każdy przedmiot może oznaczać sztukę) drugi z członów pozostaje jednak nieruchomy.

W sztuce kontekstualnej ruchomymi są obydwie człony (każdy przedmiot może oznaczać sztukę jak i nie sztukę). Celem działania sztuki staje się zrelatywizowanie całego obszaru znaczeń i całego obszaru przedmiotów.

9

Sztuka jako sztuka kontekstualna zainteresowana jest tylko relacją (jako gotowością połączenia znaczenia z przedmiotem w określonym kontekście pragmatycznym).

10

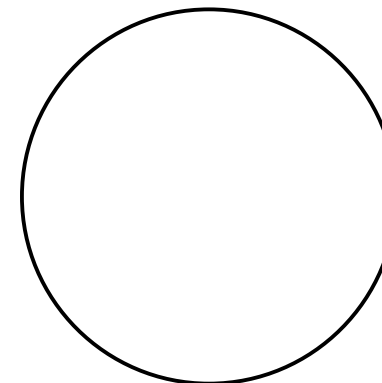
Wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowalnymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie).

11

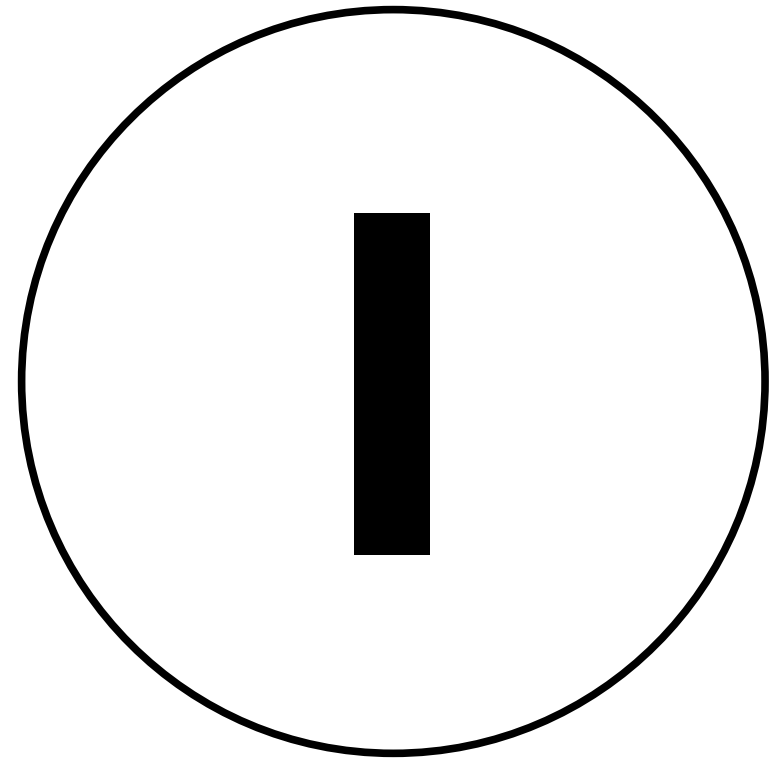
Sztuka jako sztuka kontekstualna nie ma związku z nauką. Nauka bowiem, musi ustalać (unieruchamiać) przedmiot nadając mu znaczenie. Sztuka kontekstualna jest więc poza obrębem logiki formalnej. Świat, w którym działa nie jest obszarem sformalizowanych aksjomatów, lecz stale deaktualizujących się reguł, które starają się zatrzymać zmieniającą się rzeczywistość.

12

Sztuka jako sztuka kontekstualna przeciwstawia się wieloznaczności i przeciwstawia się relatywizmowi. Jedno i tylko jedno wyrażenie jest prawdziwym w określonym kontekście pragmatycznym. Takie wyrażenie jest wyrażeniem z asercją.



Łukasz Guzek
Anna Markowska
Piotr Lisowski
Jan Przyłuski
Bartosz Łukasiewicz
Mateusz Maria Bieczyński
Grzegorz Dziamski
Izabela Kowalczyk



Kontekst / Kontekstualizm.
Interpretacje

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

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

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

Sztuka jako sztuka kontekstualna.

Teoria i praktyka Jana Świdzińskiego na tle sztuki lat siedemdziesiątych

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

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

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

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

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



fot. Mariusz Marchlewicz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

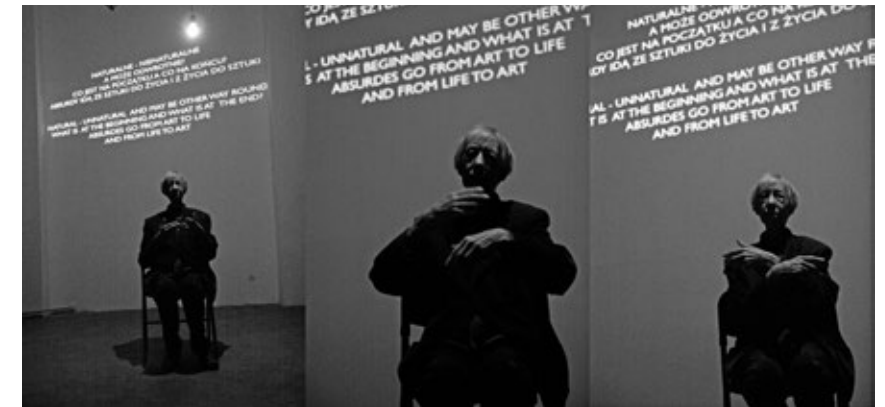
Umownie kluczowym momentem znaczącym ów przełom w sztuce jest publikacja tekstu Kosutha *Artist as Anthropologist* (1975)³. W tym tekście Kosuth dosłownie, *expressis verbis*, odrzuca swoje wcześniejsze poglądy właśnie jako modernistyczne. Zamiast par excellence modernistycznych rozważań o definicji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

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

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

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

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



fot. Mariusz Marchlewicz

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

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

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

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

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

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

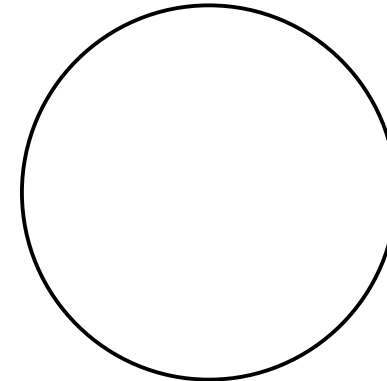
Sposób rozumienia kontekstu zawarty w teorii Świdzińskiego jest specyficzny i odbiega nieco od potocznego rozumienia tego słowa. Potocznie – wszystko zawsze występuje w jakimś kontekście i wtedy cała teoria wydaje się stwierdzeniem oczywistości. Jednak Świdziński akcentuje w niej zmienność znaczeń, ujmując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



fot. Mariusz Marchlewicz

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

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



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 Nieznańskiej *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 ponieść klęskę, co nie odnieść 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”¹.

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 wartościami², działania w real-time i niepowtarzania dawnych procedur sztuki, gdyż „jedynie nowe sytuacje są sytuacjami sztuki. Pozostałe należą do historii lub archeologii”³. Pragnął osiągnięcia sytuacji, w której nie tylko powstaje wartość, ale również wiadomo, czym ona jest i jaką ma faktyczną wartość⁴. Zdanie artysty: „Powtarzając sakralny rytuał obcych nam

kultur nie wskrzeszamy ich bogów”⁵, 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 rzeczywistości⁶, 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”⁷. 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

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

» 3 *Ibid.*, s. 30.

» 4 *Ibid.*, s. 231.

» 5 *Ibid.*, s. 235.

» 6 *Ibid.*, s. 32.

» 7 *Ibid.*

głębi, itd.”⁸ 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 wylaniać podczas kolejnych wystaw i dyskusji. Różnica w podejściu do innowacyjności i inności w porównaniu z modernizmem i konceptualizmem wiązać 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 rzeczywisty. 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”⁹. Namysł nad tym, co to w istocie miałoby 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”¹⁰. Sam Świdziński pokazał w Lund swoje prace artystyczne – sprawa jest sporna, czy pokazał fotografię Korek, którą wziął do Toronto¹¹; 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 Kutera, uczestniczką ruchu kontekstualnego, przeprowadzonym we Wrocławiu w marcu 2015 roku, oraz z Jeannem 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 Gogha¹² – 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 obrazu¹³. 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 (2.04.2016); por także: <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/why-vincent-van-gogh-photo-graph-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 przezwyciężenia 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 nieartyzmu (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 antysztuki (Duchamp), jak i niesztuki (amsterdamska fotografia), ukazywał ambitne horyzonty artystycznego przewrotu, który wyłaniał 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 aprobatą Amerigo Mar-

rasa, który rozłożył prace na stołach i rozwiesił na ścianach, Świdziński z pewnością wolałby, by prace polskich artystów nie zostały pokazane¹⁴. Sztuka kontekstualna w swej fazie załączkowej nie miała tworzyć faktów dokonanych w postaci „dzieł”, lecz w swej potencjalności otwierać się na różne możliwości odsłaniania 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 Kutera, 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 sytuacionistyczna 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 sytuacionistami Guya Deborda, że kultura spektaklu – „miejsce nadużycia spojrzeń oraz fałszywej świadomości”¹⁵ – 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. Intencję 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”¹⁶. Można zatem chyba bez nadużycia uznać, że milczące porozumienie między Sellemem a Świdzińskim sprowadzało się do twierdzenia, iż spektakl, będący afirmacją pozoru, „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”¹⁷. Pierwotny wybór języka konceptualizmu jest rękojmią takiego właśnie podejścia do spektaklu, mówiącego za innych, za ogół, gdzie „widz nigdzie nie czuje się u siebie, ponieważ spektakl jest wszędzie”¹⁸. Jak się wydaje, otwierające się na Zachód w dekadzie rządów Edwarda Gierka, polskie władze potrzebowały sztuki będącej „wspólnym językiem społecznej bierności”¹⁹, 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, *Społeczeństwo 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 sztuki²⁰, a jak dodawała Catherine Millet, stała się przedmiotem zainteresowania każdego krytyka i artysty²¹) 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”²², w której język rozminął się całkowicie z tym, co miał opisywać („Żyjemy w świecie znaków, które tracą związek z tym, co mają oznaczać”²³). 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. Przypnieć 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 Kuterka, wyjaśniając, dlaczego do Toronto na Contextual Art Conference zjechało się tak wielu ludzi sztuki: „mysz wyrywa się spod miotły i robi «łał» do lwa”²⁴. 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 Kosuthem, 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 tez 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 produkcję zdeaktualizowanych przedmiotów. Odrzuca więc utrwalone definicje sztuki”. Pamiętajmy bowiem, że Świdziński miał dwie traumy artystyczne wyniesione ze studiów



W mieszkaniu Jeana Sella w środku, z lewej Maria, z prawej J. Świdziński, Lund 1975, fot. A. Kuterka, 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 Kuterą, 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”²⁵.

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 Kuterka, Romuald Kuterka, Lech Mrożek) oraz warszawiacy związani z tamtejszą galerią Remont: Zbigniew Dłubak, Henryk Gajewski oraz Andrzej Jórcaż; 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”²⁶.

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, wymagając 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 uniwersalnymi²⁷. 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 galerijny 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 tysięcy 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»²⁸. 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 sprzyjał²⁹. 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 czystości³⁰. 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 przekonująca³¹. „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”³² – 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”³³, 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”³⁴. 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, „bezzadni wobec faktów dotąd nieznanych, dawniej ocenianych jako bezużyteczne”³⁵. 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”³⁶. 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”³⁷. 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”³⁸ 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 mieszkaniowiec 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 nieostosownością – 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 Castelli. 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 zajętą badaniem własnych struktur formalnych. [...] Jeżeli Świdziński atakował te środowiska, to jakby wtórował ich własnej autokrytyce. Była to więc polemika z postawą, która równolegle zyskała – w najlepszym razie – własną rewizję”³⁹. 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”⁴⁰. 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 (zaprzysiężonego 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 Ford⁴¹. 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

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 MoMA⁴². 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”⁴³. Wy-specjalizował 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 Beuyssem⁴⁴. 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 młodziutka studentka PWSSP we Wrocławiu nie stanowili dla Webera zapewne finansowej czy jakiegokolwiek innej atrakcji. Weber nie chciał nawet oglądać prac Kutery⁴⁵. 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 zmienia. 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

» 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).

» 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 różnili⁴⁶. 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 Opałkę, 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 Kutera 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 bezpośrednio 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”⁴⁷. 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”⁴⁸. 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-

ciekawsza awangardowa sztuka rozwijała się w ramach instytucjonalnej krytyki, ukazując m.in. związki kapitalistycznych korporacji z muzealną sztuką, służącą im do uwiarygadniania się, o tyle w realnym socjalizmie kwestia ta już nie istniała. Zresztą polskie instytucje artystyczne i przed wojną były twórcami 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 przeświecenia 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 przesłanie⁴⁹. 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 nie lubiany 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»”⁵⁰. Choć Świdziński jeździł chętnie za członkami wrocław-

» 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.

» 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 Kutera⁵¹. 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 nieodwołujące kontekstu w zadowalający sposób. Anna Kutera prezentowała na wystawie *Sztuka kontekstualna* w Lund *Monolog* z 1976 roku (dokamerowe zbliżenia swojej twarzy, wykonujące 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 *Ścian* 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 ręku⁵²) z tego samego roku. Na wystawie *Sztuka kontekstualna*

w Lund Romuald Kutera pokazał *Szafkę relatywistyczną* (1975) – rysunki projektów szafki stworzone na „podobrazu” w postaci rzeczywistej szafki. W roku 1975 powstawały zestawy, cykle i sekwencje filmowe i fotograficzne, gdzie Kutera posługiwał się palcem, wskazując „tu”. Po wystawie w Lund powstały plansze z pokazywaniem palcem, sygnowane *Sztuka kontekstualna*. W 1975 roku Anna Kutera 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”⁵³. 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 Goghem pokazując trójwymiarowość kartki (papieru fotograficznego), ale nie trój-

» 51 Wywiad z Anną Kuterą, 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.

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

» 53 Mejl do autorki z 9.04.2016.

wymiarowość fotografii. Ja pokazałem fotografie na których zaświetlam 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 więcej⁵⁴. 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 Mrozek 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 Mrozka, pokazany na osobnych planszach 50 x 60 cm, nosił tytuł *Contextual Art*. Do praktyk kontekstualnych Mrozek 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

gnozą „bóg nie został strącony”⁵⁵. Prace te bliskie są new red art KwieKulik: zaangażowane politycznie, a jednocześnie nie do końca odpowiadające państwu, po stronie którego się angażują. Można powiedzieć, trawestując powiedzenie El Lissitzy’ego („rosyjska wieś w suprematyzmie rozpoznała siebie”⁵⁶) – że polska wieś rozpoznała się w kontekstualizmie. I trawestując 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”⁵⁷. 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”⁵⁸. 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?⁵⁹ 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, 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 niezdolny 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*⁶⁰. 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 znanadto 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”⁶¹. „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”⁶².

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. ●

» 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 historia literatury przenośnej*, przeł. J. Karasek, Muza, Warszawa 2007, s. 9, 8, 10, 11.

» 62 *Ibid.*, s. 77.

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 decydujemy 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 funkcjonuje¹.

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.

miejszem 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 słusznością głoszonych tez o dokonującym się upadku sztuki tradycyjnej. Zwrócił uwagę na zaistniały moment odwrócenia funkcji sztuki, która zaczęła występować przeciw dziełu (obiektovi), 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-

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 drugą”⁵. Ten proces sięgał początku renesansu, doprowadzając do obecnej sytuacji, gdy słowo uzyskało niezależny byt od rzeczy, utraciwszy 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,

» 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.

» 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, poczynając 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 rękojmnią 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 Pałac, [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 rozumiała staję 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.

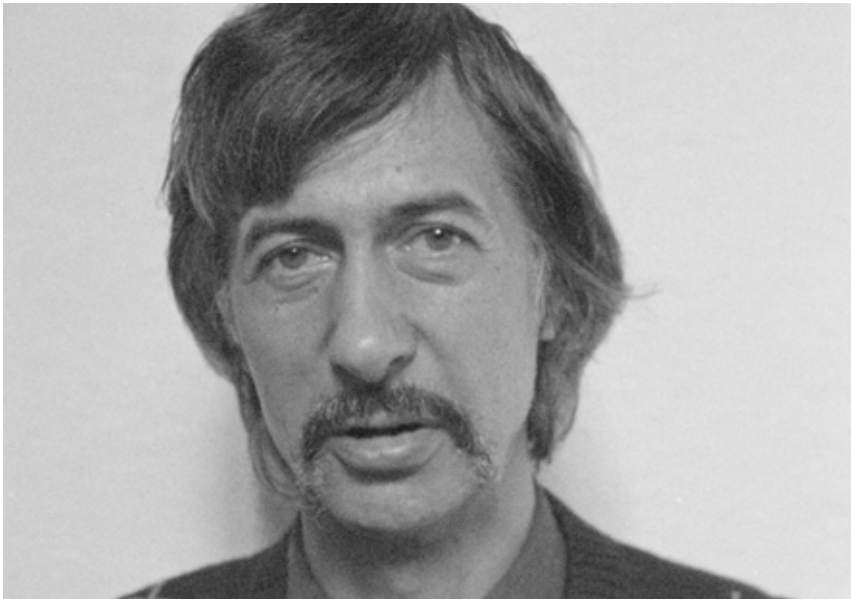
Niezależnie od dyminiki dyskusji, popularności w pewnych kręgach też sztuki kontekstualnej, Świdziński chciał stworzyć doktrynę diagnozującą sztukę współczesną, adekwatną do jej zmian oraz do zmian w samym świecie. Wkrótce też swoje założenia rozbudował w wydanej w języku angielskim w 1979 roku w Kanadzie 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 nieustanie 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 znakovą 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. Jedynie 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.*

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. Marilyn* 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 kontekstualnej¹. „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 (anomii). 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, 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, napięcie, 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

ziarna, nazywanie, kategoryzowanie, uzgadnianie stanowisk – były swego rodzaju racją bytu. Kontekstualizm 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 *contexture* z łaciny, oznacza zaplątanie czegoś. My jesteśmy zaplątani”². 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)³. 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

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

» 2 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 (12.12.2016).

» 3 *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 osobiłe. 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 rhizmatyczny, 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”⁴**. Tkwimy w matni, samooszukiujemy się i folgujemy 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”⁵.

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,

przyjmując w swojej początkowej fazie, w realizacjach Jana Świdzińskiego, jej twórcy/odkrywcę (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 performerów 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 zgmiotła 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 *Interakcjom* (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”⁶. 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.

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

» 5 Ibid.

» 6 Ibid.

Taka, która REAGUJE, a nie opisuje”⁷. 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 musiałaby 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 Łukasza Guzka)⁸, przypomnę tylko zasadnicze kwestie, które teoretykom już (po części) udało się rozstrzygnąć⁹.

» 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 (14.02.2017). Tegoż autora o Świdzińskim i kontekstualizmie: Krzyszczenica 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. Łukasiewicza, 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 kontekstualnej redukcji), „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 5, s. 91-93; Konceptualizm 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 towarzyszący 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)¹⁰.

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 niemonotoniczną¹¹.

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 Quebecu¹². Pozycja ta w znaczący sposób zmienia ogłód tej propozycji teoretycznej (choć jej nie wyczerpuje), ponieważ zestawia wypowiedzi jej najznamienitszych praktyków i myślicieli z tego kręgu. (Omówię ją pokrótce w kontekście naszych rozważań, cytując obszerne 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 kulturotwórczo-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 Elektrownia, 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 Oficyna 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 socjalno-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*¹³, 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 niego¹⁴. 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-swój 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 dżuma”, 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'interaction, 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 *en 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 napięć 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 fetyszym. 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**”¹⁵.

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 Ardenna 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*¹⁶ 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**¹⁷. Sztuka kontekstualna – konkluduje krytyk – pozostaje „kluczowym osiągnięciem sztuki polskiej, także międzynarodowym w momencie przełomu modernizm/postmodernizm”¹⁸.

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 1965-1970, 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 przywitanie 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 *us* sztuka) mieszkanku przy Waryńskiego, gdzie twórca idei sztuki kontekstualnej przemieszczał 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 *Uliksa* 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, przenosi 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 nieustraszonego 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 niezwykłym wydarzeniem. Odbływały 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 Chełkowską, 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 nieznanie w kręgu conceptualnych 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 conceptualizmu (z którego przecież wywodzi się jego praktycznie cała refleksja o sztuce) daje podstawy, by sądzić, że miał na celu spokojne i konsekwentne rozbrojenie conceptualnej maszyny wojennej, odsunięcie rozumu conceptualnego 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 bezpretensyjnym 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-

kłej 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. Nielatwo to zrozumieć. Już nie obiekt w muzeum czy galerii, nie nasycony energią fetysz, wykonany przez Artystę, wyeksponowany 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”¹⁹. 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 wszystkiego. „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 niegdy specjalnie nie przejmowałem”.

Filozofia „jest jak jest”, takosć (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 nietrwałe, widział

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”²⁰.

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”²¹. 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 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 łóżu 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 conceptualistów 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 zachod-

» 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.

» 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.

dzących 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 był 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 Żmijewskiego²². 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-kuratora²³.

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 pojmuję, 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)²⁴.

» 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, *Erotematy słabnącego erosa...*, op. cit., zwłaszcza s. 127-141.

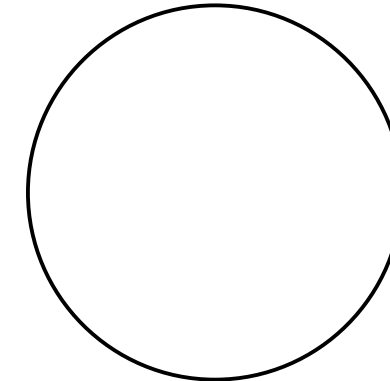
To między tymi dwoma publikacjami Kosutha upatrywać można czasu konceptualnego w sztuce (1969-1975). Świdziński widział wtedy właśnie czas „eskalacji problemu”: pytanie „czym jest sztuka?” rozwarstwiło się, skomplikowało. Nie dało się już na nie jednoznacznie odpowiedzieć poza kontekstem. Czy sztuką 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 prakseologicznych, a nie lingwistycznych). 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 tezę *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, video, 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 róże*) 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. Feyerabenda²⁵ – to już tematy na inny tekst i inną 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/odkrywca 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 odwrót”. 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.

Niezależny artysta wizualno-performatywny, kurator, teoretyk sztuki, projektant, reżyser, scenarzysta.

Łukasiewicz w 2006 roku ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Na przestrzeni lat pełnił funkcję sekretarza generalnego Międzynarodowego Festiwalu *W Kontekście Sztuki / Różnice*, dyrektora generalnego *Global Communication Festival*, był też dyrektorem artystycznym pisma „Sztuka i Dokumentacja” publikującego materiały artystyczne powstające na styku praktyki i teorii. Jest twórcą kilkudziesięciu performance w kraju i za granicą. Obecnie związany z branżą reklamową, bo jak sam stwierdza - o branży artystycznej ma do powiedzenia coraz mniej rzeczy pozytywnych (a nie chciałby wyjść na malkontenta).

Sens jego działań przesuwają się z teorii ku praktyce zrozumienia procesów komunikacji w dzisiejszym, coraz bardziej zdigitalizowanym świecie, który przekreśla granicę między pojęciem artysty a rzemieślnika, zainteresowanego jedynie autopromocją.

Kontekstualizm vs. Reszta świata, czyli Pojedynek na trzy rundy

Rozgrzewka

O Janie Świdzińskim i jego teorii – „sztuki jako sztuki kontekstualnej” – powiedziano już niemal wszystko. Co ciekawe, ogromna liczba ważnych i rzetelnych opracowań – tłumaczeń, artykułów, analiz i rozpraw, niemal w żaden sposób nie wpłynęła na wzmocnienie pozycji Świdzińskiego w historii oraz teorii sztuki (zarówno polskiej, jak i ogólnoświatowej), co najwyżej ugruntowała pozycję kontekstualizmu jako jednej z najbardziej niedocenianych i niewypromowanych teorii.

W Polsce – nie oszukujmy się – wiedza o Świdzińskim jest znikoma i niestety (wbrew temu, co się twierdzi) za granicą ta wiedza kształtuje się na podobnym poziomie. Oczywiście, grono specjalistów – historyków i teoretyków sztuki, musi być z tego zbioru wyłączone. Dlaczego? Ponieważ mówię o istnieniu Świdzińskiego w zbiorowej świadomości; w kulturze masowej; w popkulturze. O byciu takim trochę bardziej współczesnym i mniej zakurzonym Grotowskim, którego koncepcje co prawda niewiele osób zna i rozumie, ale którego mimo to uważa się za wielkiego artystę teatru, jednego z niewielu prawdziwych – influencerów – jak powiedzielibyśmy dzisiaj. Mówię o przeistoczeniu się Świdzińskiego z zawodnika lokalnego i peryferyjnego w światowej sławy czempiona.

Ten tekst nie będzie dotyczył dokładnej rekonstrukcji sztuki jako sztuki kontekstualnej, bo nie interesuje mnie umiejscowienie tej teorii w kontekście historii sztuki ani skupianie się na samym „undergroundowym” środowisku sztuki performance, z którego Świdziński się wywodził i z którym się utożsamiał. Walka o czempionat Świdzińskiego interesuje mnie tylko tu i teraz, w kontekście roku 2017.

Są dwa powody, dla których postanowiłem podjąć temat w ten sposób. Pierwszy z nich jest dość prozaiczny: teorię sztuki jako sztuki kontekstualnej poddałem dość dokładnej analizie w kilku swoich wcześniej-

szych pracach i artykułach¹. Staralem się robić to rzetelnie i obiektywnie, dlatego powtarzanie tych samych twierdzeń opakowanych w inne słowa nie wydaje mi się uczciwe wobec czytelnika realnie zainteresowanego tą tematyką. Po drugie, z powodów opisanych na początku tego artykułu; jest już niemal tradycją, że każdy tekst dotyczący Świdzińskiego i jego teorii rozpoczyna się właśnie albo od jej rekonstrukcji, albo umieszczenia w kontekście historycznym.

W pewnym sensie rozumiem intencje, które przyświecają autorom takich tekstów. Wychodzą oni z podobnego, co kiedyś ja, założenia, że Świdziński i jego teoria są praktycznie anonimowe. Nie mam z tym specjalnego problemu – tym bardziej, że w ten sposób oszczędzone mi zostaje poświęcanie miejsca na takie przypomnienia... Z drugiej strony, zastanawiam się, czy te dobre intencje nie utrwalają jednocześnie pewnego stereotypu, w który wtłoczona zostaje zarówno osoba Świdzińskiego, jak też jego twórczość. Stereotypu wiecznej nieobecności w „szerszym nurcie” i zbiorowej świadomości.

Myślę, że są to wystarczające przesłanki, aby ten artykuł dotyczył zupełnie innych aspektów teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” i został zupełnie inaczej skomponowany. Postanowiłem poszukać klucza, za pomocą którego można na nowo, kreatywnie i w sposób „współczesny” podejść do teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. „Współczesny”, czyli wolny od zbytniego teoretyzowania stanowiącego dla większości czytelników poważną barierę poznawczą oraz oparty na bardziej współczesnym języku. Tym samym postanowiłem skupić się na pytaniu, czy teoria sztuki jako sztuki kontekstualnej może zostać zaaplikowana do wytłumaczenia dzisiejszej rzeczywistości sztuki za pomocą dzisiejszego języka. Innymi słowy – wyzwaniem jest nie tyle rekonstrukcja myśli Świdzińskiego, co próba ujęcia jej kategoriami języka teraźniejszego. Po co? Po to, żeby zobaczyć, jakie są główne przeszkody uniemożliwiające jej zaistnienie w szerszej świadomości i dyskursie, nie tylko (a może przede wszystkim nie tylko) akademickim, ale szerszej – naukowym.

Niech symbolem tego wyzwania będzie pojedynek złożony z trzech rund – trzech części tekstu. W jednym narożniku ringu walczyć będzie Jan Świdziński i jego teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, w drugim – ich oponenci. Nie dlatego, że jestem zwolennikiem przemocy – wprost przeciwnie, ale dlatego, że może takie niestandardowe podejście wprowadzi powiew świeżości w coraz bardziej ostatnio zatłoczony „świat

kontekstualizmu”, a w stosunku do pewnych spraw pozwoli wprowadzić nowe, nieco bardziej zdecydowane i dynamiczne podejście. Sędzią w tym pojedynku niech będą: zdrowy rozsądek, wiedza i uczciwość.

Runda 1: Czy my się w ogóle rozumiemy?

Pierwszy zadany Świdzińskiemu cios, już w pierwszej rundzie tego pojedynku, mógłby być pytaniem dotyczącym sposobu prezentacji teorii Świdzińskiego, zarówno przez niego samego, jak też jego interpretatorów: Czy teoria sztuki jako sztuki kontekstualnej jest tak trudna w odbiorze, że uniemożliwia to jej zrozumienie przez ludzi, którzy mają jedynie podstawową wiedzę dotyczącą sztuki współczesnej i sztuki w ogóle?

Odpowiedź nie jest oczywista, bo o ile niektóre podstawowe teksty Świdzińskiego² są dość łatwe w odbiorze, to inne³ są pozycjami, których zrozumienie wymaga zaawansowanej wiedzy teoretycznej i historycznej. Podobnie ma się rzecz z tekstami, które poddają tę teorię analizie. Są autorzy, których zrozumieć nietrudno – szczególnie, kiedy przeprowadzają nas z dość dużą skrupulatnością i dbałością o jak najprostszy język przekazu przez meandry tej teorii. Są też teksty, które ze swojej natury nie mogą być proste i nie każdy będzie miał łatwość ich zrozumienia (co ciekawe, do takich tekstów zaliczyć można kilka moich, gdzie logiczne podstawy argumentacji Świdzińskiego zostają poddane gruntowanej analizie i krytyce⁴).

Można jednak zaryzykować twierdzenie, że na poziomie zupełnie podstawowym teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej” jest możliwa do przedstawienia w sposób powszechnie zrozumiały. Warto się oczywiście zastanowić, czy to jest najważniejsze. Czy „dobra” teoria powinna być przekładalna na język niemalże potoczny? Czy to stanowi o jej poprawności? Nie da się przecież np. szczegółowej teorii względności sprowadzić do jednego zdania, bo zrozumienie takiego zdania nie będzie oznaczało zrozumienia całej teorii.

Już od średniowiecza istnieje zasada nazywana brzytwą Ockhama. Według niej, w wyjaśnianiu zjawisk należy dążyć do prostoty, wybierając przy tym takie wyjaśnienia, które opierają się na jak najmniejszej liczbie założeń i pojęć⁵. Zasada ta przybiera nieprzypadkowo nazwę „ekonomii

» 2 J. Świdziński, 12 punktów sztuki kontekstualnej, (<http://Świdziński.art.pl/12punktow.html>) 06.03.2018; idem, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

» 3 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, wyd. ODA Piotrków Trybunalski i MCSW Elektrownia w Radomiu, 2009; idem, *Freedom and Limitation. The Anatomy of Post-modernism*, Syntax Publishing, Calgary, Alberta, Canada 1988; idem, *Quotations: on contextual art*, Het Apollohuis, Eindhoven 1988.

» 4 Patrz przypis 1.

» 5 Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Brzytwa_Ockhama (14.03.2017).

» 1 B. Łukasiewicz, *Kontekst i znak w teorii sztuki Jana Świdzińskiego*, praca magisterska nr 3501-MGR-FF-81121006573, napisana pod kierunkiem prof. Iwony Lorenc na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006; *Wywiad Bartosza Łukasiewicza z Janem Świdzińskim*, „Sztuka i Filozofia” 2006, nr 28; B. Łukasiewicz, *Logika modeli i modele logiki*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 2, s. 5-26; idem, *O pojęciu „kontekstu”*, „Sztuka i Dokumentacja” 2011, nr 5.

myślenia”. Jak nietrudno się domyśleć dlatego właśnie, że według tej koncepcji, dobre teorie to te, które pozwalają nam lepiej i bardziej efektywnie rozumieć otaczającą nas rzeczywistość, a nie poświęcać zbyt dużą ilość czasu na rozwikłanie setek pojęć i założeń, którymi zostały obwarowane.

Nie przez przypadek przywołuję tu Williama Ockhama i jego postulat logicznego upraszczania oraz klarowności wypowiedzi. Jeżeli przyjmujemy, że jednym z kryteriów możliwości szerszego zrozumienia teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” jest właśnie możliwość przedstawienia jej w formie uproszczonej, to wydaje się, że wyjściowa pozycja Świdzińskiego jest tu bardzo korzystna. Oznacza to też jednocześnie, że słabe zrozumienie i mała popularność jego teorii nie bierze się z języka jej opisu. On jest wykonany poprawnie.

Ta runda należy więc do Świdzińskiego i jego teorii sztuki jako sztuki kontekstualnej. 1:0!

Runda 2: Mocny sierpowy kontekstowy

Chwila przerwy i rundę drugą rozpoczynamy od mocnego, podbródkowego pytania: Może więc chodzi nie o to, że ta teoria nie jest zrozumiała, ale że dzisiaj niewiele odkrywa? A w związku z tym jej nowatorskość odeszła do lamusa wraz z czasami, kiedy charakteryzowała się rzeczywistą witalnością, świeżością oraz oryginalnością?

Spójrzmy na fakty. We wcześniejszym artykule tego magazynu Łukasz Guzek pisze⁶:

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

Sposób rozumienia kontekstu zawarty w teorii Świdzińskiego jest specyficzny i odbiega nieco od potocznego rozumienia tego słowa. Potocznie – wszystko zawsze występuje w jakimś kontekście i wtedy cała teoria wydaje się stwierdzeniem oczywistości. Jednak Świdziński akcentuje w niej zmienność znaczeń, ujmując tym samym dynamiczny charakter sztuki, kultury i otaczającej rzeczywistości, a wreszcie – postulatywnie – naszego myślenia o współczesnym „świecie, w którym żyjemy”. Używając dzisiejszych terminów, możemy powiedzieć, iż wskazał on na performatywny charakter znaczeń.

W związku z tym fragmentem przychodzi mi do głowy kilka pytań. Nie dlatego, że Guzek coś niepoprawnie zrekonstruował. Wprost przeciwnie. Pytania, które cisną mi się na usta, dotyczą bardziej przedmiotu tego, co refero-

⁶ Ł. Guzek, *Sztuka jako sztuka kontekstualna. Teoria i praktyka Jana Świdzińskiego na tle sztuki lat siedemdziesiątych*.

wał, a więc samej teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Chciałbym przy tym zaznaczyć, że nie są to pytania logika, historyka sztuki ani antropologa kultury. To podstawowe, intuicyjne pytania, które przyjsć muszą do głowy większości racjonalnie myślących osób – takich, które siedzą na widowni tego pojedynku.

Na przykład: Skąd wiemy, że dwa przedmioty nie mogą dla kogoś w tym samym momencie przyjąć tego samego znaczenia? Dlaczego jest tutaj użyte stwierdzenie, że to przedmioty nabierają znaczenia w stosunku do osób, podczas kiedy to my im je nadajemy? Czyżby Świdziński wierzył w idee, które krytykował u Kosutha? Czyżby skłaniał się ku Platońskiemu idealizmowi? A może wytłumaczenie jest dużo prostsze i – wbrew temu, co sugeruje Guzek – właśnie do bólu potoczne: że znaczenie, jakie nadajemy rzeczom, pojęciom i własnym przeżyciom, jest zmienne i niestałe, a więc zależne m.in. od faktu ich wypowiedzania. Czyli – zupełna zgoda: performatywne. Pytanie tylko, na czym polega nowatorskość tego podejścia, skoro te fakty opisywał już w latach 50., a więc niemal trzydzieści lat wcześniej, sławny austriacki logik Ludwik Wittgenstein w *Dociekaniach filozoficznych*?

Żeby to pytanie zrozumieć nieco lepiej, przesuniemy wskazówki zegara z roku 1953 (data pierwszego wydania *Dociekań*) do roku 1979⁸, kiedy Świdziński wydaje swoją pierwszą książkę, w której dwanaście punktów „sztuki jako sztuki kontekstualnej” poddaje teoretycznemu opracowaniu. Były to czasy, kiedy malarstwo stawalo się *passé* (wspomina o tym sam Świdziński⁹, kiedy opisuje powody, dla których przestał malować¹⁰); kiedy prym zaczęła

⁷ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

⁸ J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, op. cit.

⁹ Wywiad Bartosza Łukasiewicza z Janem Świdzińskim, op. cit.

¹⁰ W tym kontekście warta odnotowania jest rozmowa ze Stefanem Gierowskim, nestorem polskiego abstrakcjonizmu, w której mówi on o kontekście powstawania swoich prac. Jak widać, malarstwo niekoniecznie jest tu tak „niekontekstualne”, jak chciał nawet Świdziński. Również w tym kontekście warto by przywołać Wilhelma Sasnała i jego obrazy, które są w zasadzie współczesnym „kontekstualnym oknem” malarstwa. „[...] Powiedział pan kiedyś, że «malarstwo abstrakcyjne ma większą od figuratywnego możliwość formułowania pojęć ogólnych». Czy to znaczy, że malarstwo abstrakcyjne związane jest z czasami, w których żyje artysta? Nigdy mi do głowy nie przyszło, że może być inaczej. Każdy jest z tego czasu, w którym tworzy. Polityka szybko się zmienia i oczywiście potrzebuje propagandy, dużo sztuki jest też w propagandzie – zawsze tak było. W starożytnym Rzymie w każdym miejscu były wymalowane portrety cesarza. Zmieniali się cesarze, zmieniali się portrety, więc cały czas twórcy byli szalenie aktualni. Niewiele z tego zostało, a freski pompejańskie – zostały. Bo na nich widać ten właściwy, ponadczasowy świat. Jeżeli namaluje się obraz – obojętne czy figuratywny, czy abstrakcyjny – i jest związany z jakimś czasem, w którym powstaje, też jest odpowiedzią na swój czas. Ale może się myśle... Futuryści bardzo krzyczeli, że ich sztuka to ten właściwy obecny świat. Impresjonisci mówili o sobie to samo. Czyli idąc dalej, dochodzi się aż do abstrakcji i ona jest tak samo współczesnym światem jak wyższa matematyka. Obraz abstrakcyjny również się odnosi do swego czasu. Tyle że powinien działać dłużej niż doraźnie. [...] Czy bycie artystą jest równoznaczne z byciem idealistą? Wydaje mi się, że tak. Trzeba tu wrócić do pojęć idei, czyli do starożytnej Grecji Platona. To wtedy zaczyna się coś bardzo ważnego. Idealistą zostaje nazwany ten, który ma jakąś ideę.

wieść sztuka wyzwolona z przedmiotowości – sztuka konceptualna; w czasach, kiedy rodziły się i dojrzewały performance i instalacja.

Co znamienne, były to też czasy, kiedy sztuka ówczesna/współczesna miała rzeczywistą, intuicyjnie słuszną recepcję. Przypomnijmy stwierdzenia: „Taki trochę Picasso...”, albo „Tak to i ja bym potrafił!”. Czy te określenia nie były w sposób niemal idealny skorelowane z tym, co głosiła ówczesna awangarda teorii sztuki – że „artystą może być każdy”? Cóż z tego, że miały posmak pejoratywny i były prześmiewcze? Ważniejsze niż zrozumienie bądź jego brak było w nich to, że te odpowiedzi były „na temat”. Ludzie zareagowali na sztukę, której nikt nie chciał im wytłumaczyć, tak jak byli nauczeni – zestawiając ją z tym, czego tak samo nie rozumieli przed jej pojawieniem się. Albo więc sprowadzali ją do absurdu, twierdząc, że aby wytwarzać taką sztukę, nie trzeba być „artystą przez duże A” (mając na myśli wielkich mistrzów rzeźby, malarstwa i architektury i utożsamiając sztukę z jej greckim znaczeniem – umiejętnością, perfekcyjnym opanowaniem warsztatu i techniki *etc.*), albo że do wytworzenia takiej sztuki wystarczy podstawowy poziom umiejętności intelektualnych i manualnych, które sami posiadają¹¹.

Oczywiście, przyjmując postawę skrajnie indywidualistyczną, należałoby powiedzieć, że przecież i tak każdy z nich miał inne poczucie estetyki i odnosił się do różnych postaw oraz przedmiotów sztuki. Ale dlaczego mielibyśmy nie potraktować tego zjawiska z nieco większej perspektywy i nie dostrzec w nim zaprzeczenia tego, co twierdził Świdziński? Że w pewnym czasie wielu ludzi tym samym zjawiskiem przyznało to samo znaczenie. Mało tego, nie: „wtedy i tylko wtedy”, ale: „wtedy i nie tylko wtedy”. Dlaczego mielibyśmy przyjąć za pewnik, że określeniami *stricte* logicznymi i związanymi z niezmiennymi prawami logiki i matematyki

można **zawsze** opisywać wszystko, co ze swej istoty jest ich zaprzeczeniem – czyli opinie i wrażenia? Czy to nie tak, jakby logicznym równaniem starać się wyjaśnić np. sens życia?

To z pewnością kwestia optyki. Problem w tym, że optyki mało intuicyjnej i słusznej jedynie w perspektywie mikroświata sprowadzonego do przeżycia jednostkowego. Niemającego, bo – właśnie na zasadzie „reguły/równania kontekstualnego” – niemogącego mieć nic wspólnego z innym przeżyciem i inną jednostką. Zatomizowanego i niemogącego mieć ze sobą kontaktu. Zdaje się, że nawet Pascal tego rodzaju radykalny indywidualizm starał się przezwyciężyć jakimś absolutem...

Reasumując: w tej rundzie nie mieliśmy do czynienia z niczym spektakularnym, oprócz porażki. Ta porażka nie jest jednak nokautem, co najwyżej nokdaunem, po którym można się jeszcze podnieść. To samo dzieje się ze spuścizną Świdzińskiego. Płyne stąd bardzo ważna lekcja – usilna próba uwiarygodnienia twierdzeń, które same w sobie są sprzeczne, nie może prowadzić do niczego dobrego. Jeśli jesteśmy w stanie zrozumieć istotę teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, ale jej założenia oparte są na błędnych przesłankach, to taka sztuka nie może spotkać się ani z naszą akceptacją, ani chęcią jej dowartościowania, wypromowania czy wreszcie – koronacji jako jednej z najważniejszych teorii w historii sztuki. Tak się nie wygrywa zawodów. Takie działania skazane są też na porażkę, sama ta teoria na zapomnienie, a w najlepszym razie na nieustanne tkwienie w swoim narożniku, bez możliwości przystąpienia do dalszej walki.

Pytanie ostateczne przed ostateczną rundą tego tekstu, brzmi: Co dalej?

Runda 3: Stale mówimy o człowieku? To porozmawiajmy o Świdzińskim!

Na razie jest remis. Ale żaden z zawodników się na niego nie szykował. Jedni i drudzy zastanawiają się więc, jak wygrać ten pojedynek. Co zrobić, aby przechylić szalę na swoją korzyść?

W takich sytuacjach warto czasem zmienić podejście. Odrzucić wszystkie utarte schematy, według których się do tej pory myślało i postępowało. Odświeżyć umysł, spróbować czegoś nowego, podejść do problemu od strony dotychczas niezaatakowanej.

U nas takim handicapem (w sensie pozytywnym) jest fakt, że Świdziński był nie tylko teoretykiem, ale i artystą. Dlaczego to tak istotne? Ponieważ właśnie w jego sztuce odnaleźć można rozwikłanie niektórych sprzeczności, tak silnie zaakcentowanych w rundzie drugiej. Sztuce, która jest przecież naturalnym przedłużeniem teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”.

W tym celu prześledźmy kilka najbardziej znanych działań Świdzińskiego. Najlepiej opisz je autor, dlatego oddajmy mu głos:

Jeżeli ją ma, jego działanie zaczyna nabierać pewnego sensu. Bo jeśli nie ma własnej idei, jest naśladowcą. Na naśladowanie trzeba uważać, to problem cały czas przewijający się przez sztukę – w różnych miejscach, w różny sposób, w różnym czasie. Ale to ciekawe, że pani o to pyta, nie kto dziś mówi o ideach? [...]”, *Jak namalowałem Dekalog*. Małgorzata Piwowar w rozmowie z prof. Stefanem Gierowskim, 2017, <http://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowałem-Dekalog.html/#ap-1> (6.03.2018).

» 11 „[...] Że obraz robi na mnie wrażenie, nawet jeśli nie wiem, że namalował go torturowany chiński opozycjonista czy hiszpański kaleka ustami. Od tego nie da się uciec, bo wszyscy jesteśmy zanurzeni w jakiś kontekst. Nie odbieramy sztuki w czysty, laboratoryjny sposób i nie ma powodu, byśmy tak ją odbierali. Dzieło sztuki nie istnieje bez kontekstu, ale to nie kontekst czyni je dziełem. Tak samo zresztą jak nie czynią go forma ani nawet emocje, które wywołuje. Dopiero to wszystko razem sprawia, że coś staje się dziełem sztuki lub nim nie jest. Wiem, że to niejasne, ale nie ma gotowego przepisu na dobry obraz. Tworzenie sztuki to nieustanna gra z materia, formą. [...] Mam dla pana lepszy pomysł: W galerii pokazuje pan wiszące na hakach obdarte ze skóry zwierzęta, a obok śliczniutki pluszaki. Dopisać panu uzasadnienie? Niech mi pan da kwadrans. (śmiech) Powinien pan w wolnych chwilach zabrać się do uprawiania sztuki, wtedy sprawdziłby się pan, skonfrontował z oczekiwaniami odbiorcy, poznał jego reakcje. [...]”, *„Ten mieszka z mamą, ta obsługuje ślubny”*. Rozmowa Roberta Mazurka z Sebastianem Krokiem, „Dziennik Gazeta Prawna”, 2.06.2017.

„[...] Nie miałoby sensu opisywać wszystkich tych działań: opiszę więc jedynie trzy akcje. Pierwsza to działanie na kurpiowskiej wsi zamieszkałej przez bardzo tradycyjną społeczność, żyjącą z dala od kultury wielkiego miasta. Ludność tamtejsza, z którą udało nam się nawiązać kontakt dzięki pomocy pracujących tam od dawna etnologów – miała własny, tradycyjnie ustalony, system wartości i własny obraz świata, różny od tego, jakim dysponowaliśmy my, przyjezdni. Rzeczywistość, która szybko się zmieniała, jeszcze do nich nie dotarła. Szybko przekonaliśmy się, że Kurpiów cechowała wyjątkowa zręczność. Każdy z nich potrafił być zarówno rolnikiem, rzemieślnikiem, kowalem, ślusarzem, cieślą budującym domy, jak i zegarmistrzem. Kiedyśmy ich odwiedzali, z dumą pokazywali te własne wyroby. Ta «wszechstronność» biorąca się z konkretnych, życiowych uwarunkowań, miała bezpośrednie przełożenie na ich estetykę, przepełnioną pragmatycznym dążeniem do samowystarczalności i niezależności. Z drugiej strony, Kurpiowie od dawna nie mogąc wyżyć na własnej, piaszczystej ziemi – emigrowali za pracą do Ameryki.



Działania Lokalne, plakat z wystawy, fot. Archiwum Jana Świdzińskiego

Inną moją pracą, którą zrealizowałem w 1981 roku, była *Wolność i ograniczenie* [stąd wziął się tytuł cytowanej tu książki – przyp. Jan Świdziński]. Temat, który został w niej poruszony, miał swoje korzenie w historii, której udziałem była zagubiona wieś na granicy między Polską a Rosją w Mielniku. Z tego powodu na początek opiszę działania, które tam podjęliśmy...

Można powiedzieć, że była to nieudana podróż. Pojechaliśmy w grupie kilku artystów do małej wioski położonej nad rzeką Bug oddzielającą dwa nie zawsze przyjazne (częściej wrogie) sobie państwa. Mieliśmy sprzęt filmowy, aparaty fotograficzne oraz materiały do nagrywania, co może niepotrzebnie nadawało nam oficjalny wygląd ludzi mediów.

Próbowaliśmy wejść w głębszy kontakt z miejscowymi – głębszy niż prezentowanie wyrobów lokalnych – jednak nie udało nam się to. Miejscowi dość demonstracyjnie unikali kontaktu z kimkolwiek z zewnątrz. Po wielu próbach zakończonych niepowodzeniem chcieliśmy już wracać [ci, którzy jeszcze pozostali z naszej grupy]. Ja z paroma artystami postanowiłem jednak poczekać.



Skan 24 oryginalnych poglądówek drukowanych w formacie 2,4 x 3,7 cm każda, fot. Archiwum Jana Świdzińskiego

Była już późna jesień i, jak zawsze w Polsce o tej porze roku, paskudna pogoda. Zamknąłem się w swoim pokoju, który mieścił się w okolicznej szkole. Rozstawiłem statyw, na którym umieściłem aparat fotograficzny i postanowiłem zrobić 24 zdjęcia, jedno co godzina przez dobę. Fotografowałem stale ten sam nieciekawy widok z okna mojego pokoju. W czasie, gdy wyczekując kolejnych godzin robiłem zdjęcia, właściwie nic na zewnątrz się nie działo. Widać było kawałek pustej drogi, jakieś drzewo, jakieś bliżej i dalej rozrzucone budynki. Droga była przeważnie pusta. Czasami przemknęła jakaś sylwetka. Raz czy drugi przejechał jakiś samochód ciężarowy. Gdy zrobiło się ciemno, na ulicy przy drodze zapaliła się najpierw jedna, a potem druga latarnia. Pokazały się również światła w pobliskich oknach, a później pozostały już tylko dwie przydrożne latarnie. Kiedy było zupełnie widno, przejechał raz jeszcze

samochód. Jeśli nie ten sam, co poprzednio, to bliźniaczo do niego podobny. I ktoś znowu przekroczył jezdnię. I przeleciał pies.

Za tym «nie-dzianiem-się» kryła się długa i smutna historia wioski pozbawionej tożsamości. Raz była ona polska, kiedy indziej rosyjska. Ludność stanowili Polacy mający tu swój kościół, do którego uczęszczali w każdą niedzielę i święta. Drugą połowę stanowili Ukraińcy ze swoją cerkwią. Po niedzielnych nabożeństwach wszyscy szli do gospody na wódkę. Już przed gospodą ustawiali się karnie w kolejkę, po kolei podchodzili do lady bufetu i wypijali szybko zamawiany kieliszek. Potem znów zajmowali miejsce w kolejce, by po dojściu do bufetu powtórzyć ten sam rutynowy gest. Zależnie od posiadanych zasobów pieniężnych i wytrzymałości stawali dwa, trzy i więcej razy w kolejce. Stojąc tam zazwyczaj milczeli, ograniczając się do tego, co koniecznie trzeba było wypowiedzieć. Byli nieufni nie tylko wobec obcych z zewnątrz, ale i wobec siebie nawzajem. Nieufność wpoila im historia. Zbyt otwartość nieraz kończyła się tu źle. Ktoś coś podsłuchał, ktoś doniósł na policję a potem szło się do więzienia albo zsyłali człowieka do obozu. Wojna, deportacje, egzekucje a w najlepszym razie sankcje i konfiskaty – to było doświadczenie długiej historii tych terenów.

Po kilku dniach naszego pobytu doszliśmy do wniosku, że nie dysponujemy takimi wartościami, takim obrazem świata, który przełamałby ich nieufność wobec nas i który mógłby się im na coś przydać. Te wszystkie mielnickie problemy posłużyły mi do zrobienia pracy, składającej się ze zdjęć z okna i tekstu opisującego tę sytuację.

Kłopot polega na tym, że znaczenie, jakie wiążemy ze sztuką, łączy się ze znaczeniem, jakie określone społeczeństwo przypisuje rzeczywistości. Jego obraz świata, jego wzorce postępowania mieszczą się w normach doświadczenia historycznego. My jako artyści *jesteśmy tymi, którzy przychodzą z zewnątrz z własną, specyficzną sytuacją, z własnym, instytucjonalnym, zawodowym kontekstem. Zdajemy sobie sprawę, że sztuka może uczynić ich życie piękniejszym.*

Doszliśmy do wniosku, że na zakończenie naszego pobytu w Mielnikach powinniśmy rozlepić w najbardziej uczęszczanych miejscach afisze z takimi oto tekstami:

NIE PRZYPUSZCZAJ, ŻE SZTUKA JEST ZDOLNA ZMIENIĆ TWOJE ŻYCIE CHOĆBY NA MOMENT. SZTUKA JEST ILUZJĄ. UNIKAJ JAKICHKOLWIEK ILUZJI

Wystawę *Wolność i ograniczenie*, będącą swego rodzaju kontynuacją i rozwinięciem problematyki «kurpiowskiej» oraz «mielnickiej», prezentowałem w kilku miejscach. Ostatni raz w Krakowie, chociaż nie została

tam zaprezentowana. Nie jest to bynajmniej sprzeczność – bardziej ironia losu – gdyż w dniu, kiedy miało mieć miejsce otwarcie wystawy, w Polsce ogłoszono stan wojenny. Zaczęły się aresztowania działaczy związkowych i aktywistów, zamknięto niezależny i jedyny w tej części Europy związek zawodowy Solidarność, a Wałęsę internowano.

Piszę o tym, gdyż wszystkie działania sztuki zaangażowanej społecznie nabierają ostatecznego sensu w określonym kontekście czasu, miejsca, wydarzeń, w których to działanie sztuki się wpisuje. Przykład z moją niezrealizowaną wystawą *Wolność i ograniczenie* najlepiej to ilustruje... Do otwarcia wystawy nie dopuściła cenzura. Zostały jednak rozplakatowane na całym mieście afisze z napisem *Jan Świdziński – Wolność i ograniczenie*. Przed tym afiszami, przy murach i słupach ogłoszeniowych, gromadzili się ludzie wymieniając polityczne komentarze. Trwało to nie dłużej niż parę godzin, aż władze spostrzegły wywrotowość sytuacji i zarządziły usunięcie wszystkich plakatów.

Te trzy przykłady kontekstualnych działań lokalnych pokazują sens, jaki wytworzył się w specyficznych sytuacjach kontekstu rzeczywistości. Wszystko to działo się w miejscu i czasach, które odbierały wagę obszarowi niezależnej i autonomicznej „sztuki dla sztuki”. Myślę, że nie przypadkiem żyjąc w tym miejscu i w takich historycznych uwarunkowaniach [w obszarze bardziej ograniczeń niż swobody] przyszła mi do głowy koncepcja sztuki jako czegoś uzależnionego od kontekstu pojawiania się.

To, co było tak istotne w działaniach lokalnych, które tu przedstawiłem, występowało również

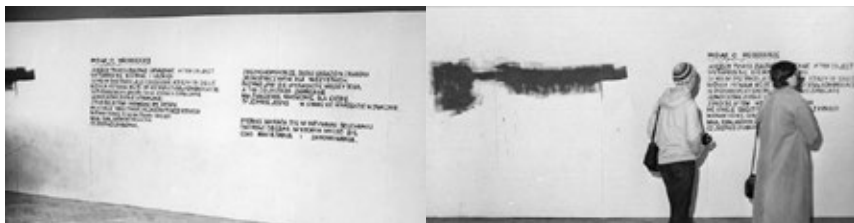
w innych moich działaniach. W końcu stanu wojennego, okresu nasilenia represji i drastycznego ograniczenia wolności osobistych, prezentowałem wystawę połączoną z performance w Galerii Labirynt w Lublinie. Był to okres, kiedy wszyscy artyści na znak protestu bojkutowali działalność kulturalną. Nie brali udziału w wystawach i nie przychodzili na żadne organizowane w tym czasie imprezy. Wyjątek stanowił Lublin ze względu na osobę jej dyrektora, Andrzeja Mrocza, który nie był lubiany przez władzę ze względu na swoje liberalne poglądy. W związku z tym tylko szukały one pretekstu, by zamknąć prowadzoną przez niego instytucję. Ponieważ podzielaliśmy stanowisko Mrocza, nie mogliśmy dać władzy tego pretekstu. Z drugiej strony, chcieliśmy być aktywni.

Mój pokaz w galerii nazwałem *Zamazywanie*. Była to wyraźna aluzja do tego, co obserwowaliśmy na ulicach. Gdy milicja zrywała wszelkie ulotki i plakaty na murach, stale ktoś wypisywał hasła, które zostawały zamalowywane po to, aby przykryły je kolejne plakaty i kolejne wymalowane hasła. Ja też zamazałem cztery ściany wystawowe galerii zostawiając jedynie puste miejsce, gdzie w czasie wystawy pisałem następujący tekst:

Myśląc o Heideggerze.

Między tym, co zostało zamazane, a tym, co jest – istnieje dystans i różnica. Sensem dystansu jest oddzielenie rzeczy od siebie. Różnica pozwala im wejść we wzajemny kontakt komunikacji. W paradoksalny sposób to, co zostało zamalowane, jednocześnie zostaje utrwalone. Staje się Bytem nie mogąc być Byciem. Zrezygnowałem ze słów, obrazów i znaków jednoznacznych dla wszystkich. Dystans, jaki się wytworzył między Tobą a tym, co zostało zamazane, ma znaczenie wyłącznie dla Ciebie. Dystans wyraża się w intymnym słuchaniu tworząc obszar, w którym mieści się czas pamiętania i zapominania¹².

A potem zamalowałem cały tekst białą farbą demonstrując tym samym, jak spod tego, czym się zamalowuje, wychodzi to, co zostało namalowane. [...] ¹³.



Zamazywanie, fot. Erazm Ciołek, z archiwum Jana Świdzińskiego

Do opisanych przez Świdzińskiego działań dodać należy *Puste gesty* – serię performance'ów podczas których Świdziński wykonywał dziwne, pozbawione konkretnego znaczenia gesty swoimi rękami, ciałem, czasami przedmiotami.

No dobrze. Mamy więc jakiś bardziej dokładny ogląd sytuacji. Spod teorii i tekstu zaczął wylinać się prawdziwy człowiek, który swoją teorię starał się wcielić w praktykę. Ale czy na pewno?

Te działania są z pewnością wspaniałym zobrazowaniem tego, w jaki sposób dany kontekst, spłot zdarzeń i warunków rozgrywających się w konkretnym czasie i miejscu wpływa na nasze działania oraz ich późniejszy odbiór. Problem w tym, że w równym stopniu są to działania o charakterze ponadczasowym i uniwersalnym **właśnie** dlatego, że są tak zanurzone w kontekst swojego powstania. Twierdzenie więc, że miały

» 12 J. Świdziński, *Zamazywanie*, katalog z wystawy BWA w Lublinie, maj 1983.

» 13 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, op. cit., s. 67-73.



Puste gesty, zdjęcia z performance w Galerii Działań, Warszawa 2001, fot. Archiwum Jana Świdzińskiego

określone znaczenie tylko w danym miejscu, czasie i dla określonych osób, jest nieco mylące. Należałoby chyba powiedzieć, że kontekst ich powstawania podkreślał ich niepowtarzalność, a nie znaczenie, jakie im nadajemy wczoraj, dziś czy jutro. Ich kontekstualność nie stanowiła bariery, która uniemożliwiała nam ich zdekodowanie.

Zwróćmy uwagę na sam sposób, w jaki opisał je Świdziński. Ta klarowność, czytelność i prostota sprawiają, że każdy – nawet nieposiadający wiedzy o Kurpiach, Podlasiu czy stanie wojennym – jest w stanie zrozumieć, na czym polegała unikalność tych działań i jakie palety znaczeniowe są do nich przypisane.

Okazuje się więc, że „kontekstualizm” tych prac rozumiany jako forma subiektywizmu jest jednocześnie swoim zaprzeczeniem. Są to prace, które mówią więcej niż wynikałoby to z przytaczanego już przez nas „równania kontekstualnego” („Przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejscu «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o», wtedy i tylko wtedy”). Można więc chyba sensownie zapytać: Czy ten dualizm, ta sprzeczność, była przez Świdzińskiego intencjonalnie zawarta w jego teoriach i działaniach, czy też wprost przeciwnie?

Niestety, jest to pytanie nierozstrzygalne. Podczas wielu naszych rozmów Świdziński przyznawał, że na poziomie logicznym są to sprzeczności, z których znaczenia nie zdawał sobie na początku sprawy i nie przywiązywał do nich aż takiej wagi, a na późniejszym etapie nie dało się już tego usunąć ani rozwiązać. Dlatego z punktu widzenia logiki tak trudno tę teorię uzasadnić oraz połączyć z praktyką artystyczną Świdzińskiego. Świadczy to, niestety, o pewnej porażce, za którą punkty w naszej walce nie mogą być dodane.

Pamiętać jednak należy, że teorię i praktykę „sztuki jako sztuki kontekstualnej” potraktować można nie jako zbiór zamknięty (mimo odejścia Jana Świdzińskiego), ale otwarty, a jego otwartość determinuje nie formalistyczny język, w którym ta teoria została skonstruowana, ale praktyka, której znaczenia ta teoria nigdy jednoznacznie nie zdefiniuje. Gdyby więc odwrócić wektory i to nie z perspektywy teorii oceniać praktykę, ale na odwrót, okazuje się, że ta teoria nie miała za zadania formalizować i determinować pojęcia sztuki, ale je dekonstruować.

Wyobraźmy sobie zdjęcia wykorzystywane przez Świdzińskiego, opatrzone jedynie tekstem, i na to, co dzisiaj nazywamy memami; spójrzmy na *Puste gesty* i porównamy je z portretami typu *selfie* – tak samo pustymi, pozbawionymi znaczenia; potraktujmy zamalowywanie jako wykluczanie, usuwanie i permanentne manipulowanie informacją. Internet jest w tym ujęciu potężnym sprzymierzeńcem Świdzińskiego. Dzięki niemu punkty, które stracił dotychczas w tej rundzie, zostają zrównoważone przez te, które teraz otrzymał.

Oznacza to remis, dzięki któremu nikt nie przegrał, ale też nikt nie może nazwać się zwycięzcą... Pojedynek się skończył. Może czas na rewanż?

Warto o tym pomyśleć, ale teraz nadszedł czas na innego rodzaju pytanie: Czy po takiej walce Świdziński może być dzisiaj *cool* i jak ten wizerunek zbudować i umocnić?

Zakończenie gali: Człowiek kontekstualny

Chciałbym, aby intencją Świdzińskiego było mówienie o emancypacji wobec ideologii; o tym, że szukanie czegoś sensownego i stałego nie ma żadnego sensu, bo nic takiego nie istnieje. Chciałbym, aby jego życie i twórczość były apelem o poszukiwanie przewrotnych pozorów sensowności.

Wiem jednak, że to nie do końca prawda, bo miałem przyjemność znać Jana Świdzińskiego i w jego teorii to nie wektor przewrotności był kołem zamachowym. Myślę, że właśnie to jest jeden z powodów, dla których ta teoria jest tak podatna na krytykę: rzeczywistość, jej subiektywność i indywidualizm jest dla niej czymś zbyt poważnym i niepodlegającym okresowej redukcji do swojego przeciwieństwa, także w sferze humorystycznej.

Ale to też tylko prawda połowiczna, bo niektóre (pisane powyżej) prace Świdzińskiego umiejętnie równoważą – czy wręcz niwelują – to zbyt przywiązanie do formalizacji, logiczności i porządku, którego w sferze emocji nie sposób utrzymać. Stąd brały się jego działania, które były pełnym zaprzeczeniem głoszonych teorii. To był dualizm, który sprawiał, że teoria stawała się wzbogacona o praktykę, ta zaś była jej pełnym przeciwieństwem, a przez to uzupełnieniem. Może to wina heglowskiej, a może marksistowskiej dialektyki czasów, w których przyszło mu żyć i tworzyć. Nie ma w tym sprzeczności. Nie ma w tym też z pewnością braku logiki. Umiejętność czerpania z różnych źródeł nie ma w sobie nic z niepoprawności.

Jeśli więc mam dzisiaj myśleć o teorii sztuki jako sztuki kontekstualnej jako o samej teorii – bycie wyizolowanym od przeciwstawnej mu praktyki – to z czystym sumieniem muszę ją odrzucić. Jeśli jednak myślę o niej w kontekście Jana Świdzińskiego i jego sztuki – sprawa ma się inaczej. Rozumiem to nieuniknione rozdwojenie czy też niemożliwe do pogodzenia oddzielenie. Na tyle jasne, że pomiędzy jego stronami widać wyraźną granicę. Jest to równocześnie szczelina na tyle niewielka, że jednym krokiem można przedostać się z jednej na drugą jej stronę.

Jako antycypacja naszych czasów taka postawa wydaje się ikoniczna i symboliczna. Świdziński był człowiekiem kontekstualnym, zanim stało się to najpierw modne, a teraz niemal nieodzowne. Zawieszony pomiędzy rzeczywistością i praktyką oraz jej ekwiwalentem: wirtualnym światem idei. Jak ludzkość doby Internetu. Jak my dzisiaj. Z drugiej strony, trudno nie dostrzegać, że żywotność i siła teorii sztuki jako sztuki kontekstualnej i sztuki jako sztuki kontekstualnej bierze się nie tylko z opisanego „rozdarcia” Świdzińskiego, ale z dwubiegunowości świata, w którym ten ją ogłosił. Innymi słowy – nieco brutalnie, ale bez żadnej przesady – powiedzieć można: im więcej sporów, wojen, konfliktów i leżących u ich podstaw dwubiegunowości ideowej, tym więcej postaw kontekstualnych. Nie pluralizm, ale właśnie dualizm. Nie relatywizacja, ale ideologizacja. Im wyraźniej zarysowana opozycja, im bardziej skrajne poglądy, tym na ich styku ciekawsza sytuacja. Może to jest historia, „w kontekście” której należałoby ujmować Świdzińskiego i jego działania?

Jeśli tak, to w moim przekonaniu taka historia nie zasługuje ani na tańcie laurki, ani też radykalne odrzucenie i krytykanctwo połączone z „grzebaniem w papierach”. To jest historia poddana analizom, których już chyba wystarczy. To jest historia postawy, która teraz wymaga fabularyzacji...

Nie wiem, jaka ma być jej forma. Wiem tylko, że jeżeli dzisiaj ma ktoś zrozumieć, na czym polegała wyjątkowość Świdzińskiego, jego sztuki oraz teorii, należy to powiedzieć głosem zrozumiałym dla wszystkich, a nie tylko dla nielicznych. Z tego samego powodu należy go wyciągnąć na siłę z obiegu sztuki, w którym tkwi jak w tym symbolicznie przeze mnie opisanym ringu. Wiecznie zakleszczony i unieruchomiony w tym „miłosnym” uścisku swoich adoratorów / kontestatorów.

A czy ten obieg również stoi dzięki temu w miejscu?

To jest już materiał na zupełnie inną opowieść...

Postscriptum

„W moich prezentacjach używałem wielu gadżetów, które wyciągałem z pudełka na wielu performance. Ostatnio pokazałem jednak same pudełka, które były puste... Wszystko się zmienia, stale się zmienia. Taki jest czas epoki komunikacji. Matematyka dynamiczna zamiast dotychczasowej – statycznej. Teoria katastrof, które tak długo są katastrofami, jak długo nie potrafimy sobie z nimi poradzić i znaleźć odpowiedniego logarytmu, który je wytłumaczy. Puste miejsce – smutne – ale do wypełnienia. Przez kogoś. Przez nas”¹⁴. ●

» 14 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, op. cit., s. 87.

Prawnik, wykładowca, kurator. Prorektor ds. naukowo-badawczych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

W 2007 roku ukończył studia na Wydziale Prawa i Administracji UAM, a rok później w Instytucie Historii Sztuki UAM. W roku 2010 uzyskał tytuł LL.M. Magister Legum prawa niemieckiego na Wydziale Prawa Uniwersytetu w Poczdamie (Niemcy), natomiast w 2011 otrzymał stopień doktora w INP PAN na podstawie rozprawy *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*. W latach 2012-2013 studiował kuratorstwo w ramach programu CuratorLAB na Konstfack University College for Arts Crafts and Design w Sztokholmie (Szwecja). Jest autorem opracowań monograficznych, między innymi wydanego w 2011 roku *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Związkowego Sądu Konstytucyjnego* oraz artykułów naukowych. Mateusz Bieczyński był kuratorem takich wystaw, jak m.in.: *Lech Majewski. Telemach* (CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 2013), *Instalatorzy* (Galeria Art Stations, Poznań, 2014), *Who are you?* (X Festiwal Inspiracje, TRAF0 Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2014), *Linia Horyzontu* (Duża Scena UAP, Poznań, 2016), *The Culture of the Poster* (Excellence Century Centre, Shenzhen, Chiny 2017) oraz *Shortcuts* (Muse Gallery, Hongkong, 2017).

Do jego specjalności zalicza się prawo autorskie, wolność twórczości artystycznej oraz prawne uwarunkowania kultury i sztuki.

Normatywne aspekty teorii Świdzińskiego – sztuka kontekstualna a definicja sztuki w nauce prawa

Wprowadzenie

Pytanie o definicję sztuki ma tak długą historię, jak sama sztuka. Pomimo wielu koncepcji wyjaśnienia tego pojęcia, które zostały zaproponowane przez badaczy na przestrzeni dziejów, żadna z nich nie zyskała powszechnego uznania jako obiektywna i wyczerpująca¹. Wiele artystów świadomych trudności związanych ze sformułowaniem ostrej, klarownej i uniwersalnej definicji sztuki podejmowało specyficzną grę z publicznością, polegającą na celowym wzmacnianiu definicyjnego chaosu. Dla przykładu Picasso flirtował z odbiorcami własnej sztuki, stwierdzając, że „nie wie czym jest sztuka, a nawet gdyby wiedział, to i tak nikomu by tego nie powiedział”². Takie postawienie sprawy z jednej strony stanowiło potwierdzenie braku językowych narzędzi pozwalających na wyjaśnienie istoty działalności artystycznej, z drugiej zaś strony – sugerowało, że być może istnieje jakieś rozwiązanie istniejącego dylematu, jednakże pozostaje ono skryte za zasłoną tajemnicy.

Znacznie częściej niż ogólną definicję sztuki w literaturze naukowej odnaleźć można definicję określonych dziedzin artystycznych, nurtów lub stylów i trendów. Przykładem mogą być wszelkie „-izmy” określające

» 1 Problem definicji sztuki był i wciąż jest szeroko komentowany przez teoretyków sztuki, krytyków i filozofów, zob. m.in.: A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie granic tradycji*, Universitas, Kraków 2013 (1997); S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell Univ. Press, Londyn 1991; *Theories of Art Today*, red. N. Carroll, University of Wisconsin Press, Londyn 2000. Zagadnienia trudności definicyjnych w odniesieniu do pojęcia sztuki były przedmiotem refleksji w naukach prawnych, zob. m.in.: M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Sądu Konstytucyjnego / Der Kunstbegriff in der juristischen Literatur und Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts*, Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, Opole 2012; K. Zalaszińska, *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2010, s. 131 i nast.

» 2 M.L. Anderson, *The Quality Instinct: Seeing Art Through a Museum Director's Eye*, American Alliance of Museums, Waszyngton 2005, s. 2.

konkretny sposób obrazowania, który był charakterystyczny dla danego momentu historycznego, jak np. impresjonizm, ekspresjonizm, fowizm, nabizm, pointylizm itp. W okresie powojennym starano się znaleźć określenie na ogół przemian, które zaszły w sztuce od pierwszych nurtów awangardowych, takich jak choćby kubizm, futurizm, konstruktywizm i dadaizm, aż do takich formacji, jak sztuka konceptualna czy sztuka krytyczna. Jedną z propozycji jest wspólne określenie wymienionych formacji mianem sztuki współczesnej, nowoczesnej lub najnowszej. Żadne z tych określeń nie pomaga jednak w bardziej precyzyjnym określeniu tego, co jest za ich pośrednictwem opisywane.

Scharakteryzowane tu dylematy definicyjne nie pozostały bez znaczenia również dla nauki prawa. Prawnicy starający się odtworzyć sens konstytucyjnej gwarancji wolności sztuki lub też określić przedmiotowe granice ochrony, wyznaczone przez prawo autorskie, poszukiwali i wciąż poszukują formuły słownej, która mogłaby służyć jako odniesienie dla pytania: „czym jest sztuka?”. Znalezienie bowiem odpowiedzi nie jest bez znaczenia ani dla wyznaczenia prawno-karnych granic twórczości artystycznej, ani dla wyjaśnienia praktycznego dylematu: „czy każde dzieło sztuki jest utworem?”³.

Sztuka najlepiej daje się wyjaśniać poprzez zestawienia pojęć. Uśmiercanie jednych nurtów przez inne stanowi w historii sztuki rodzaj dialektycznej gry, w której dochodziło do nieustannego samopowtwarzania się idei twórczości artystycznej. Najlepiej obrazuje to hasło dadaistów: „Sztuka umarła! Niech żyje sztuka maszynowa Tatlina!”⁴, oraz parafrazująca je wypowiedź Tadeusza Kantora: „Abstrakcja umarła! Niech żyje abstrakcja!”⁵.

Nauka prawa jak dotąd nie próbowała zagłębić się w zjawisko definiowania sztuki w procesie negacji następujących po sobie nurtów twórczości artystycznej. Tymczasem – jak się wydaje – podjęcie takiej próby może prowadzić do wyjaśnienia przynajmniej niektórych problemów związanych z trudnością w zakwalifikowaniu sztuki najnowszej na gruncie prawa jako dzieła artystycznego. Jedną z koncepcji definicji sztuki, która oferuje ciekawy klucz do rozumienia istoty dzieła sztuki,

którą warto rozważyć na gruncie nauki prawa, jest teoria sztuki kontekstualnej autorstwa Jana Świdzińskiego. Teoria ta została ujęta przez jej autora w formie dwunastu tez-artykułów, na kształt aktu prawnego. Systematyczny sposób wyjaśniania, czym jest sztuka w ujęciu polskiego teoretyka, pozwala rozważać jego propozycję jako wariant artystycznego normatywizmu.

Pytaniem badawczym, które należy postawić w świetle tak zarysowanego wprowadzenia, jest: „czy koncepcja sztuki konceptualnej Jana Świdzińskiego może być pomocna w przezwycięzeniu poznawczych ograniczeń nauki prawa w zakresie rozpoznania czy w danym przypadku mamy do czynienia z dziełem sztuki?”. Sugestia takiej możliwości wynika z dokonanego przez autora rozróżnienia na różne formy wyrazu artystycznego – sztukę tradycyjną, konceptualną i kontekstualną⁶.

Normatywizm artystyczny a normatywizm prawny

Rozpatrując problem prawnej definicji sztuki, łatwo można dojść do wniosku, że zakres działań człowieka określanych tym mianem zawsze znajdował się w obrębie zainteresowania różnych sfer życia społecznego, które starały się zdeterminować jej kontury poprzez rozmaite wymagania.

W okresie najwcześniejszym starano się sztukę zinstrumentalizować wedle kryterium wobec niej zewnętrznego – religijnych, społecznych i prawnych nakazów jej poprawności, następnie zaś wedle kryterium nieco błędnie pojmowanego jako wewnętrzne – norm estetycznych, które jednak okazały się nieobiektywne. Zarówno na gruncie prawa, jak i na gruncie estetyki zaznaczył się jednak silnie spór dwóch punktów widzenia: instrumentalizującego i autonomizującego dzieło sztuki⁷.

Ujęcie instrumentalne (utyliitarystyczne) zakłada, że sztuka nie stanowi samoistnego dobra społecznego, a jej wartość objawia się w kontekście realizowanych przez nią funkcji społecznych. Zgodnie z tym punktem widzenia, jedynie sztuka, która służy utrwalaniu wzorców właściwego postępowania, zasługuje na ochronę prawa. Reprezentatywnym przykładem takiej koncepcji była sformułowana w niemieckiej nauce prawa tzw. teza o uwzniośleniu (*Veredelungsthese*), zakładająca, że „sztuka musi posiadać istotowe cechy oraz specyficzne elementy, które

» 3 Zagadnienie to było przedmiotem rozważań Sądu Najwyższego (SN) w następujących sprawach sądowych: Wyrok SN z dnia 31 marca 1953 roku, sygnatura akt II C 834/52, Wyrok SN z dnia 27 marca 1965 roku, sygnatura akt I CR 39/65. W literaturze z zakresu prawa autorskiego wspomina o tym większość autorów, m.in. E. Ferenc-Szydelko, *Body art w świetle przepisów prawa autorskiego*, Prace Instytutu Prawa Własności Intelektualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 119-126. Zob. również M.M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011, s. 102.

» 4 M.I. Gaughan, *German Art 1907-1937. Modernism and Modernisation*, P. Lang Press, Berno 2007, s. 148.

» 5 T. Kantor, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1955, nr 50, dodatek „Plastyka”, nr 16, s. 6.

» 6 Niniejszy tekst jest wynikiem realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w programie grantowym SONATA 2013 – numer identyfikacyjny: UMO-2012/05/D/HS2/03592 – zatytułowanego *Filozoficzne podstawy prawnego ograniczania wolności sztuk wizualnych*.

» 7 Szerzej na ten temat autor niniejszego opracowania pisał w tekście: M.M. Bieczyński, *Prawo i estetyka – zewnętrzna i wewnętrzna normatywność sztuki*, „Zeszyty Artystyczne” 2015, nr 26, s. 7-30.

pozwalają objawić jej istnienie jako nadprzeciętnie istotne dla społeczeństwa w wolnościowo-demokratycznym państwie prawa”⁸.

Zgodnie z ujęciem autonomizującym natomiast, wartość sztuki wynika z jej samoistnej doniosłości społecznej. Zgodnie z nią nie istnieje żadna wyższa instancja, której miałby służyć artysta tworzący dzieło. Odrzucenie instrumentalnego pojęcia sztuki, które odpowiada idei artystycznej wolności, oznacza zatem uwolnienie jej od służebnej roli wobec jakichkolwiek innych wartości niż ona sama. Autonomiczne postrzeganie sztuki umożliwia rozpatrywanie jej jako sfery samostanowienia (niem. *Eigengesetzlichkeit*)⁹.

Jaką doniosłość w odniesieniu do tej opozycji oraz do problemu prawnej definicji sztuki na gruncie prawa można zatem przypisać teorii Świdzińskiego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw określić, z jaką sztuką prawo ma największy problem definicyjny? Wydaje się, że najbardziej problematyczną jest ta sztuka, która przekracza granice pojęć i znaczeń; która unieważnia społeczne konwencje i stawia je pod znakiem zapytania. W tym sensie obiektem zainteresowania prawa najczęściej nie jest tzw. sztuka konwencjonalna poruszająca tradycyjne tematy, takie jak np. krajobraz czy portret, ani taka, która posługuje się abstrakcyjnymi znaczeniami (np. abstrakcja geometryczna), ale taka, która wchodzi w relacje z rzeczywistością; taka, która komentuje określone zdarzenia. Do takiej właśnie sztuki zdaje się odwoływać Świdziński. Czy zatem sformułowana przez niego koncepcja kontekstualizmu stanowić może odpowiedź na braki poznawcze nauk prawnych odnośnie do praktyki artystycznej twórców powojennych?

Normatywizm koncepcji sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego

Jan Świdziński ujął koncepcję sztuki kontekstualnej w dwunastu znormatywizowanych tezach¹⁰. Zaproponował zatem sformalizowany punkt widzenia na działalność artystyczną pomimo faktu, że sam reprezentował środowiska artystyczne. Jego propozycja przywodzi na myśl osiemnastowieczne próby kodyfikacji sztuki podejmowane przez artystów-akademików. Różnica między oboma podejściami polega jednak na tym, że Świdziński nie ma na celu zdefiniowania sztuki „jedynie właściwej”, ale proponuje rodzaj typologii zjawisk artystycznych.

Pierwsza z tez¹¹ wskazuje, że każde poszukiwanie znaczenia sztuki stanowi próbę jej zobiektywizowania. Wiąże ona problem definicji sztuki z problemem języka¹². Poprzez wskazanie, że prawdziwość zdania jest uwarunkowana kontekstowo, autor koncepcji sztuki kontekstualnej odwołuje się do logiki i teorii falsyfikacji zdań. Zgodnie z logiczną zasadą zero-jedynkową zdanie jest albo prawdziwe, albo fałszywe. Już te uwagi sugerują, że – w przeciwieństwie do innych definicji sztuki proponowanych przez przedstawicieli środowisk artystycznych – Świdziński nie bazuje na abstrakcyjnym pojęciu piękna, ale odwołuje się do modeli wnioskowania charakterystycznych także dla metod prawnych.

Teza numer dwa¹³ problematyzuje zagadnienie utwierdzania się znaczeń w społecznym kontekście. Autor zwraca uwagę, że nieautorytarne definiowanie pojęć, a więc takie definiowanie, które nie jest poparte siłą autorytetu mówiącego (np. przymusem siły), wymaga znalezienia obiektywnego punktu odniesienia dla przytaczanych twierdzeń. Brak takiej referencji w przypadku prób odpowiedzi na pytanie „czym jest sztuka?” prowadzi do rozmycia znaczenia tego pojęcia w kontekście społecznym – skoro nikt nie jest w stanie zadekretować, czym jest sztuka, sztuką może być wszystko. Z drugiej strony jednak, zawarte w tezie numer jeden odwołanie do kryterium prawdy przesądza o tym, że człowiek nie godzi się na to, aby wszystko nazywać sztuką. W konsekwencji dochodzi do daleko idącego rozmycia pojęć – oba założenia, zarówno to o wielości poglądów na sztukę, jak i to mówiące o braku powszechnej zgody na uznanie za sztukę wszystkiego, zaczynają ze sobą współwystępować, przez co w środowiskach artystycznych i pozaartystycznych dochodzi do wielu konfliktów i sporów o pojęcia podstawowe. Formułowane są przeciwstawne definicje sztuki, które obejmują swoim zakresem łącznie całą możliwą do pomyśle-

» 11 Pierwsza teza kontekstualizmu: „Nie istnieją przedmioty pozbawione znaczeń i nie istnieją znaczenia pozbawione przedmiotów, jeden i ten sam przedmiot może mieć różne znaczenia w różnych kodach; jedno i to samo znaczenie można przypisać różnym przedmiotom. Prowadzi to do dwóch rodzajów wieloznaczności: 1.) wieloznaczności przedmiotów mających to samo znaczenie, 2.) wieloznaczności znaczeń mających ten sam przedmiot. W określonym kontekście tylko jedno ze znaczeń przyjmujemy za prawdziwe. Kryterium wyboru jest kryterium prawdy”, J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, <http://Świdziński.art.pl/12punktow.html>, (28.02.2018).

» 12 Lingwistyczny charakter koncepcji kontekstualizmu Świdzińskiego uczyniono przedmiotem analizy m.in. w tekście J. Jusiaka, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego*, [w:] *Świadomość, świat, wartości. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Półtawskiemu w 90. rocznicę urodzin*, red. D. Leszczyński, M. Rosiak, Oficyna Naukowa Polskiego Forum Filozoficznego, Wrocław 2013, s. 141.

» 13 Druga teza kontekstualizmu: „Jeżeli różne grupy społeczne temu samemu przedmiotowi przypisują różne znaczenia, a żadna z tych grup nie dysponuje dostatecznym autorytetem by innym narzucić swój punkt widzenia, powstaje problem znalezienia odpowiedniego wyboru. Prowadzi to do wieloznaczności definicji sztuki (wszystko może oznaczać sztukę). Jeżeli cywilizacja zmienia się tak szybko jak obecnie, nie pozostawiając czasu na utrwalanie nowych znaczeń, dla nowych przedmiotów prowadzi to do wieloznaczności przedmiotów sztuki (wszystko może oznaczać sztukę)”, J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, op. cit.

» 8 H. von Hartlieb, *Die Freiheit der Kunst und das Sittengesetz*, Pullach – Verlag Dokumentation, Monachium 1969, s. 19.

» 9 Różne aspekty tego zagadnienia były szczegółowo omawiane w publikacji *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, red. U. Karstein, N.T. Zahner, Springer VS, Wiesbaden 2017, wszystkie teksty w tomie.

» 10 Zob. J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Art Tekst, Galeria Remont/0377, Warszawa 1977.

nia rzeczywistość. W kontekście pierwszych dwóch tez zaproponowanych przez Jana Świdzińskiego zarówno opisane w poprzednim punkcie teorie instrumentalne, jak również autonomiczne mogą prowadzić do nieograniczonego zakresu rozumienia dzieła sztuki.

Trzecia z tez¹⁴ składających się na definicję kontekstualizmu czyni przedmiotem swojego zainteresowania dwa rodzaje sztuki, które najczęściej wyróżnia się w europejskiej tradycji artystycznej: sztukę tradycyjną (przedstawieniową) oraz sztukę konceptualną (pojęciową). Autor zauważa, że każda z nich łączy się z innym sposobem wiązania przedmiotów z ich znaczeniami. Dokonując tego rozróżnienia, teoretyk przygotował grunt do osadzenia własnej teorii w historycznym kontekście. Świdziński wskazał w ten sposób na możliwość kreacji rzeczywistości w procesie artystycznym w różny sposób – za pomocą znaczeń lub przedmiotów. Kwalifikacja obiektu artystycznego zależy zatem wtórnie od wybranej przez artystę strategii twórczej.

Kolejna, czwarta teza¹⁵ sztuki kontekstualnej kolejny raz odnosi się do sposobu kształtowania się znaczeń w rzeczywistości życia społecznego. Autor sugeruje, że ani sztuka tradycyjna, ani sztuka konceptualna nie są adekwatne do dynamiki sensu znaczeń w życiu codziennym. Codziennosc bowiem nie pozostawia pojęć jako kategorii statycznych. Wprawdzie poszczególne grupy ludzi używających języka starają się utrzymać określone znaczenie związane z pojęciami, co pozwala zachować ukształtowane podziały i stosunki sił pomiędzy grupami, jednakże w dłuższej perspektywie nie jest to możliwe¹⁶.

Z analizy pierwszych czterech tez sztuki kontekstualnej wypływa zatem wniosek, że społeczna praktyka nazywania określonych „przedmiotów opisu” (zarówno wytwarzanych przez człowieka obiektów materialnych, jak i generowanych przez niego sytuacji) mianem sztuki stanowi wyznacznik konwencji i schematów poznawczych, które bezpośrednio

przekładają się na władzę¹⁷. Oznacza to, że utrwalanie znaczeń za pomocą języka stanowi podstawę wyznaczania społecznych hierarchii. Świdziński stara się uświadomić, że istnieje możliwość fałszowania rzeczywistości poprzez sztuczne utrzymywanie zdeaktualizowanego sensu pojęć (znaczeń). Jak zauważa: „dzięki wieloznaczności tkwiącej w systemach znakowania, istnieje możliwość konstruowania pozornych znaczeń rzeczywistości, a w konsekwencji produkowania pozornej rzeczywistości”. Teoretyk uświadamia w ten sposób, że zarówno pojęcie sztuki tradycyjnej, jak i pojęcie sztuki konceptualnej ma tendencje do dezaktualizowania się w czasie. Wydaje się w ten sposób potwierdzać, że najbardziej trwałą charakterystyką historii sztuki jest zmienność przedmiotu jej badań. Tu jednak pojawia się problem, prawo bowiem operujące na znaczeniach budowanych przez język niechętnie modyfikuje ustalone standardy i zmienia się bardzo wolno. Dynamika sztuki i statyczność prawa sprawiają, że obie sfery są sobie z natury przeciwstawne.

Zgodnie z tezą numer pięć¹⁸, znaczenia pojęć są możliwe do rozpoznania wyłącznie w określonym kontekście, na który składają się takie parametry, jak: przedmiot, czas, miejsce i sytuacja oraz osoba. Jak pisze Świdziński: „Przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejscu «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o» wtedy i tylko wtedy”. Zmiana któregośkolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia. Niniejszy punkt wydaje się wychodzić naprzeciw formułowanemu przez artystów awangardowych z Duchampem i Beuysem na czele postulatowi zrównania sztuki z życiem. Świdziński pozbawia swoją teorię znamion historycznych, uniwersalizuje ją, jednakże jednocześnie zakłada, że same dzieła sztuki stanowiące realizację przyjmowanej przez niego koncepcji będą historycznie uwikłane. Ich właściwe odczytanie zawsze następuje wyłącznie w pierwotnym kontekście ich prezentacji. W późniejszych kontekstach mogą się one aktualizować tylko w innych znaczeniach.

W tezie szóstej¹⁹ autor teorii sztuki kontekstualnej zauważa, że istnieje sztuka, która zdradza świadomość jej twórców odnośnie do opisanych niedoskonałości znaczeń tworzonych w społecznym kontekście.

» 14 Trzecia teza kontekstualizmu zakłada, że: „W naszym działaniu praktycznym tworzymy przedmioty mając dane znaczenia (konceptje). Jest to sposób działania sztuki konwencjonalnej. W naszym działaniu poznawczym tworzymy znaczenia (konceptje) mając dane przedmioty. Jest to sposób działania sztuki konceptualnej. Obydwie te operacje są zwrotne: rzeczywistość, którą produkujemy zależy od naszej koncepcji rzeczywistości – nasza koncepcja rzeczywistości zależy od produkowanej przez nas rzeczywistości. Wybór kryterium definiuje więc rzeczywistość którą tworzymy”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 15 Czwarta teza kontekstualizmu: „Zmiany zachodzące w rzeczywistości deaktualizują istniejące znaczenia; ostatecznym kryterium staje się praktyka społeczna. Deaktualizacja znaczeń narusza ustalone przyzwyczajenia, powoduje utratę przywilejów zdobytych przez jedną grupę na korzyść innej. Istnieje więc stała tendencja do zatrzymywania zdeaktualizowanych znaczeń. Dzięki wieloznaczności tkwiącej w systemach znakowania, istnieje możliwość konstruowania pozornych znaczeń rzeczywistości, a w konsekwencji produkowania pozornej rzeczywistości”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 16 Por. m.in. K. Piotrowski, *Czy człowiek istnieje tylko konceptualnie? Antropologiczny wątek w myśli Kosutha i Świdzińskiego*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, t. 16, nr 16.

» 17 Por. J. Świdziński, *Art, Society and Self-Consciousness*, Calgary Alberta College of Art. Gallery, Calgary 1979, s. 123.

» 18 Piąta teza sztuki konceptualnej zakłada, że „Dezaktualizacja znaczeń jest ciągłym procesem, tym szybciej przebiegającym im szybciej zmienia się cywilizacja. Sztuka kontekstualna proponuje znak, którego kryterium prawdy ustalone przez kontekst pragmatyczny, zmienia się nieustannie (zaczyna być tak, że „p” – zaczyna być tak, że nie „p”). Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejsce „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy. Zmiana któregośkolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 19 Szósta teza kontekstualizmu: „Działanie sztuki kontekstualnej jest więc stałym odrzucaniem kanonów usiłujących zatrzymać nieustannie dezaktualizujące się znaczenia”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

Charakteryzuje się ona nieustannym odrzucaniem zbyt wąskich kanonów – schematów poznawczych. Sztuka ta wyzwala się z pułapki statyczności pojęć. W ten sposób Świdziński daje do zrozumienia, że sztuka, którą określa mianem kontekstualnej, dekonstruuje zastane porządki.

Siódma teza²⁰ sztuki kontekstualnej zawiera dalszą charakterystykę zaproponowanej przez teoretyka formacji kulturowej, którą można określić mianem trzeciej drogi. Wychodzi ona naprzeciw mankamentom obu wcześniej wyróżnionych przez Świdzińskiego rodzajów sztuki: tradycyjnej i konceptualnej. „Odrzuca ona w ten sposób utrwalone definicje sztuki”²¹. Co ciekawe – pkt. 6. i pkt. 7. jego teorii wydają się zakładać możliwość ucieczki od definiowania sztuki przy jednoczesnym zachowaniu aktualności zaproponowanej w pkt. 5. definicji dzieła jako obiektu w jednostkowym kontekście. Zgodnie z zaproponowanym ujęciem, sztuki generalnie, obiektywnie i w sposób ostry zdefiniować się nie da, ale można wskazać przesłanki uznania artystyczności działania twórcy w pojedynczej sytuacji jego objawienia się. Wniosek ten wydaje się zadziwiająco spójny z tezami Niemieckiego Trybunału Konstytucyjnego, który stwierdził zarówno brak definicji sztuki, jak również zakładał konieczność kazuistycznej oceny przesłanki artystyczności działania sprawcy w konkretnych okolicznościach badanej przez sąd sprawy.

Świdziński wydaje się postrzegać swoją koncepcję twórczości artystycznej jako „definicję bez definicji”. Przyjmuje jednak, że sztuka jest uniwersalną formułą, a jej poszczególne objawienia nie zachowują trwałości w czasie i niekoniecznie są zrozumiałe w innym miejscu niż miejsce ich pierwotnej prezentacji. A przynajmniej, że każde kolejne odczytanie tego samego dzieła sztuki będzie inne. W tym sensie definicja sztuki Świdzińskiego jest definicją zakładającą zrelatywizowanie znaczenia dzieła sztuki do kontekstu jego prezentacji. Autor w jednym z kolejnych punktów podkreśla jednak, że kontekstowe zrelatywizowanie znaczeń nie oznacza ich relatywizmu.

Ósma teza²² sztuki konceptualnej rozwija wcześniej sformułowane przeciwstawienie sobie trzech formacji kulturowych. Pierwszym rodzajem

» 20 Siódma teza Świdzińskiego stanowi, że „Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji przedmiotów sztuki, bo trwałość przedmiotu wywołuje trwałość jego znaczenia. Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji znaczeń, bo trwałość znaczeń powoduje produkcję zdezaktualizowanych przedmiotów. Odrzuca więc utrwalone definicje sztuki”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 21 J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 22 Ósma teza kontekstualizmu głosi, że „W relacji łączącej znaczenie i odpowiadający mu przedmiot w sztuce konwencjonalnej nieruchomymi pozostają obydwa człony („sztuka oznacza te, a nie inne przedmioty). Od czasów Duchampa uruchomionym zostaje drugi z członów (każdy przedmiot może oznaczać sztukę) drugi z członów pozostaje jednak nieruchomy. W sztuce kontekstualnej ruchomymi są oba człony (każdy przedmiot może oznaczać sztukę jak i nie sztukę). Celem działania sztuki staje się zrelatywizowanie całego obszaru znaczeń i całego obszaru przedmiotów”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

sztuki będzie ta używająca dzieła jako nośnika znaczeń, druga jest związana z zabiegiem autoreferencyjnej próby samodefinicji²³. Sztuka konceptualna natomiast będzie sztuką reagującą, w której działanie w rzeczywistości będzie jej charakterystyką. Dziedziną artystyczną najpełniej odpowiadającą idei sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego jest sztuka performatywna.

Teza dziewiąta²⁴, dziesiąta²⁵, jedenasta²⁶ i dwunasta²⁷ stanowią dopełnienie charakterystyki pojęcia sztuki kontekstualnej. Autor jednoznacznie wskazuje na konieczność odczytywania znaczenia sztuki w ujęciu relacyjnym – oznacza to, że sens dzieła sztuki zawsze musi być odczytywany w kontekście pragmatycznym. Problem relacji, którą jest zainteresowana sztuka kontekstualna, nie wyklucza, że można uznać za sztukę kontekstualną każdą sztukę stanowiącą odpowiedź na określone realia. Stąd sztuka krytyczna oparta na badaniu określonych uwarunkowań, w których zostanie następnie zaprezentowana potencjalnie, zmieści się w definicji sztuki kontekstualnej.

W punkcie dziesiątym Jan Świdziński stwierdza, że „wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowanymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie)”²⁸. Autor mówi w nim o potencjalnym sporze pomiędzy artystą a odbiorcami. Konflikt ten może rozgrywać się zarówno na poziomie treści, jak i sposobu wypowiedzi. Zaznacza się tu wyraźnie konfliktogenna natura działalności twórczej, wynikająca z podważania sensów przypisywanych pojęciom w praktyce życia społecznego.

Przeciwstawiając sztukę kontekstualną wieloznaczności i relatywności, autor nie wyklucza ani możliwości uznania kontekstu za jedyny

» 23 Ł. Guzek, *Co stanowi kontekst sztuki?*, Obieg.pl z 12.06.2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671> (11.12.2016).

» 24 Dziewiąta teza kontekstualizmu: „Sztuka jako sztuka kontekstualna zainteresowana jest tylko relacją (jako gotowością połączenia znaczenia z przedmiotem w określonym kontekście pragmatycznym)”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 25 Dziesiąta teza kontekstualizmu: „Wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowanymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie)”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 26 Jedenasta teza kontekstualizmu: „Sztuka jako sztuka kontekstualna nie ma związku z nauką. Nauka bowiem, musi ustalać (unieruchamiać) przedmiot nadając mu znaczenie. Sztuka kontekstualna jest więc poza obrębem logiki formalnej. Świat, w którym działa nie jest obszarem sformalizowanych aksjomatów, lecz stale dezaktualizujących się reguł, które starają się zatrzymać zmieniającą się rzeczywistość”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 27 Dwunasta teza kontekstualizmu: „Sztuka jako sztuka kontekstualna przeciwstawia się wieloznaczności i przeciwstawia się relatywizmowi. Jedno i tylko jedno wyrażenie jest prawdziwym w określonym kontekście pragmatycznym. Takie wyrażenie jest wyrażeniem z asercją”, J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

» 28 J. Świdziński, *12 tez sztuki kontekstualnej*, op. cit.

gwarant znaczenia zdarzenia artystycznego, ani jego ponownego odczytania w nowym kontekście. Stwierdza jednak, że oba sensy będą się od siebie różnić. Tego typu ocena treści dzieła, której najważniejszym elementem jest rekonstrukcja pierwotnego kontekstu przekazu, przypomina proces ustalenia stanu faktycznego sprawy w postępowaniu sądowym. Aby odpowiednio zastosować normę prawną, czyli dokonać jej subsumpcji poprzez podciągnięcie do określonego stanu faktycznego, należy dokonać szczegółowej rekonstrukcji wszystkich okoliczności sprawy.

Świdziński przekonuje, że sztuka kontekstualna jest wyrażeniem z asercją. Asercja to charakterystyczna właściwość sądów twierdzących, głoszonych z przeświadczeniem o ich prawdziwości, czyli asertorycznych. Sztuka z asercją będzie więc sztuką zawierającą tezę odnośnie do rzeczywistości. Stanowić będzie pewną ingerencję w ową rzeczywistość – radykalność tej ingerencji nie została jednak w żaden sposób określona. Dzieło skandalizujące również może być w założeniu dziełem kontekstualnym.

Koncepcja sztuki kontekstualnej a prawna definicja sztuki

Niemiecki Trybunał Konstytucyjny w toku rozstrzyganych spraw, których przedmiotem była działalność artystyczna, opracował opisową definicję sztuki ujętą w formie czterech tez. Po pierwsze, sąd stwierdził, że sztuki w sposób ostry zdefiniować się nie da²⁹. Po drugie, uznał, że istotną cechą twórczości artystycznej jest „wolna, twórcza kreacja, w której odczucia, doświadczenia i przeżycia artysty zostają przedstawione do bezpośredniego oglądu poprzez medium określonego języka formalnego”³⁰. Ten element definicyjny został w literaturze określony jako „materialny”³¹. Po trzecie, wprowadzono „formalno-typologiczny punkt widzenia, zgodnie z którym artystyczny charakter dzieła zostaje potwierdzony wówczas, gdy zostaną wypełnione gatunkowe wymagania określonego typu dzieła, np. mamy do czynienia z malarstwem lub rzeźbą”³². Po czwarte, definicja ta została uzupełniona przez element symboliczno-teoretyczny, zgodnie z którym wypowiedź artystyczna odznacza się interpretacyjną otwartością³³.

» 29 Zob. M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej...*, op. cit., s. 60-64.

» 30 Sprawa Anachronistischer Zug, sygn.. BVerfG 67, 213, 28.

» 31 U. Karpen, K. Hofer, *Die Kunstfreiheit des Art. 5 III 1 GG in der Rechtsprechung seit 1985 – Teil I*, „Juristenzeitung” 1992, nr 19, s. 952.

» 32 Sprawa Anachronistischer Zug, sygn. BVerfG 67, 213, 36; H.-J.P. Groth, *Bundesprüfstelle und Freiheit der Kunst*, [w:] *Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur*, red. B. Dankert, L. Zechin, Nomos, Baden-Baden 1988, s. 185.

» 33 To znaczy, że w toku interpretacji powstają lub powstawać mogą nieustannie nowe znaczenia (U. Karpen, K. Hofer, op. cit., s. 952), w taki sposób, że mamy do czynienia z praktycznie nieskończenie wielopoziomowym przekazem informacji (H.-J.P. Groth, op. cit., s. 185).

Przytoczona definicja opisowa stanowi wyraz modelowego zapatrywania sądu na dzieło artystyczne i tym samym jest podstawową miarą stosowaną przy wazieniu dóbr. Zdaniem niemieckiego badacza prawa Joachima Würknera, „generalna definicja sztuki, pomyślana jako formuła ramowa, nie musi rozwiązywać spraw precedensowych, ale – wręcz przeciwnie – musi uniemożliwić pozostawienie decyzji o zakresie wolności wyłącznie w gestii sądów!”³⁴.

Powyższa koncepcja prawnej definicji sztuki na gruncie niemieckiego orzecznictwa sądowego stanowi punkt odniesienia dla europejskiej nauki prawa jako najbardziej kompleksowe odpracowanie tego tematu. Wydaje się zatem zasadne postawienie pytania, na ile teoria sztuki Niemieckiego Trybunału Konstytucyjnego odpowiada założeniom przyjmowanym przez Jana Świdzińskiego w jego koncepcji sztuki wyrażonej w dwunastu punktach sztuki kontekstualnej. Jeżeli udałoby się wykazać istnienie podobieństw obu modeli wnioskowania, które – jak wynika z ich charakteru – mają wspólny punkt odniesienia (normatywizm), to mogłoby się okazać, że dzięki aplikacji koncepcji polskiego teoretyka na grunt nauk o prawie mogłoby dojść do przewyciężenia dotychczasowych mankamentów poznawczych pojawiających się przy prawnej kwalifikacji dzieła sztuki³⁵.

Już pierwsza i druga z tez sztuki kontekstualnej w ujęciu Jana Świdzińskiego pozwala na przysłowiowe „przerzucenie mostów” pomiędzy naukami o sztuce i naukami o prawie. Zwrócenie uwagi przez autora na kontekst pragmatyczny znaczenia dzieła sztuki wydaje się z punktu widzenia prawnej oceny dzieła sztuki istotny z kilku powodów. Po pierwsze, umiejscawia on problem definicji sztuki w obszarze zagadnień logicznych i lingwistycznych, dzięki czemu umożliwia analizę pojęcia sztuki w szerszym społecznym kontekście jego występowania. Autor przekracza w ten sposób płaszczyznę oczekiwań poszczególnych grup interesu (np. artystów lub prawników) i umożliwia nabranie dystansu do przedmiotu opisu. Czyniąc tak, podejmuje on w istocie próbę obiektywizacji opisu zjawiska, jakim jest sztuka. Obiektywizacja ta jest również warunkiem neutralnej, pod względem oczekiwań wobec sztuki, nauki prawa.

Przyjęta przez Świdzińskiego perspektywa namysłu nad sztuką prowadzi go do stwierdzenia, że „jeżeli różne grupy społeczne temu samemu przedmiotowi przypisują różne znaczenia, a żadna z tych grup nie dysponuje dostatecznym autorytetem, by innym narzucić swój punkt widzenia, powstaje problem znalezienia odpowiedniego wyboru. Prowadzi do wielo-

» 34 J. Würkner, *Wie frei ist die Kunst?*, „Neue Juristen Wochenzeitschrift” 1988, nr 6, s. 317.

» 35 Zob. rozdział zatytułowany *Pseudo-wyjścia z definicyjnych aporii*, [w:] M.M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej...*, op. cit., s. 28-40.

znaczności definicji sztuki (wszystko może oznaczać sztukę)³⁶. Podobne przekonania wyrażają często sędziowie rozstrzygający sprawy dotyczące sztuki. Za przykład posłużyć może choćby orzeczenie Sądu Rejonowego w Gdańsku w słynnej sprawie Doroty Nieznalskiej, oskarżonej o obrazę uczuć religijnych poprzez publiczną prezentację instalacji *Pasja*. Kończąc pierwsze postępowanie w tej sprawie, sąd stwierdził brak klarownych punktów odniesienia dla uznania rezultatu czyjegoś działania za dzieło sztuki: „Sprawa jest względna. Ponieważ dla jednych dziełem artystycznym będą tylko i wyłącznie obrazy mistrzów Renesansu, dla innych to jest starzyzna. Dla części instalacja «Pasja» jest dobrą sztuką która posuwa rzeźbę do przodu, dla innych po prostu to jest nic [sic!]³⁷. Jakkolwiek – na szczęście – wnioskowanie to zostało uznane w toku dalszego postępowania za niesłuszne, to wydaje się ono bezpośrednim odbiciem opisaną przez Świdzińskiego prawidłowości.

Autor koncepcji sztuki kontekstualnej jest również świadom potencjalnego sporu społecznego (a nawet „wojny kulturowej”), który może powstać w wyniku prezentacji dzieła sztuki. W stwierdzeniu stanowiącym treść dziesiątego punktu sztuki kontekstualnej, w którym czytamy, że „wyrażenia sztuki kontekstualnej nie są wyrażeniami akceptowanymi przez grupę, gdyż rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana (zmienia się nieustannie)³⁸, znajduje odbicie konfliktogenna natura każdej interwencji artystycznej.

Istotnym wkładem Świdzińskiego do teorii prawa wydaje się również uczynione przez niego odwołanie do kontekstu pragmatycznego prezentacji dzieła artystycznego jako najważniejszej przesłanki interpretacyjnej. Założenie, zgodnie z którym dzieło sztuki jako „przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejsce «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o» wtedy i tylko wtedy, a zmiana któregośkolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia³⁹, wydaje się brakującym ogniwem w prawnych rozważaniach legalności działania artystycznego. Wydaje się bowiem, że to nie spór o definicje, czyli pytanie o to, czy mamy bądź nie mamy w danym przypadku do czynienia z dziełem sztuki, jest zasadniczym problemem sądów, ale raczej jest nim właściwe odtworzenie znaczenia (społecznego sensu) ocenianego dzieła. Niezależnie bowiem od tego, czy uznamy dany przedmiot, działanie lub sytuację za noszącą znamiona artystyczności, pytanie o motywacje twórcy, jego faktyczne dążenie do złamania normy prawnej pozostanie otwarte.

Na problem ten zwróciła uwagę w nieco innym kontekście amerykańska prawniczka Amy Adler⁴⁰. Zdaniem autorki, kierunek przemian w sztuce współczesnej, polegający na odejściu od tradycyjnych form wyrazu artystycznego (sztuka tradycyjna) i zwróceniu się artystów najpierw ku językowi (sztuka konceptualna), a następnie ku czynnemu uczestnictwu w życiu społecznym (sztuka krytyczna), sprawił, że żadna prawna analiza stopnia szkodliwości wypowiedzi artystycznej nie może abstrahować od pierwotnego kontekstu jej sformułowania. Jej zdaniem, problem ten objawia się szczególnie silnie w przypadkach, gdy politycznie zaangażowani artyści przejmują język skrajnych ruchów społecznych – np. mowy nienawiści lub pornografii – aby za pomocą ich własnych strategii komunikacji dokonać ich symbolicznej dekonstrukcji. Poprzez wykorzystanie tej strategii twórczej, która nie mieści się w tradycyjnym repertuarze środków artystycznego wyrazu, stawiają oni świat prawniczy w trudnej sytuacji. Prawnik bowiem, mający ocenić ich przekaz w sposób obiektywny, nie może abstrahować od ich wizualności. Stąd też z punktu widzenia prawniczego formalizmu dzieło tego typu formułuje dwa przeciwstawne postulaty. Z jednej strony – zawiera żądanie interwencji odpowiednich organów państwa w celu zwalczania mowy nienawiści i pornografii, z drugiej jednak strony – z uwagi na fakt, że samo wykorzystuje sposoby obrazowania zwalczanych przekazów – oczekuje przyznania sztuce szerokiego marginesu swobody przy uprawianiu takiej krytyki⁴¹. Prowadzi to do dylematu ocenego: jak zakazywać pornografii, a jednocześnie chronić sztukę uwikłaną w kontekst walki z pornografią? Jak zakazywać mowy nienawiści, a jednocześnie nie karać sztuki, która się nią posługuje dla jej krytyki?

Uznanie przez autorkę braku instrumentów obiektywnego odróżniania przeciwstawnych komunikatów wizualnych sformułowanych w obrębie jednej frazeologii, opartych na formalnych, a więc pozamerytorycznych przesłankach – przekreślenie swastyki bowiem również stanowi jej użycie – prowadzi musi do postawienia pytania o możliwość i zasadność wprowadzenia bezwarunkowego wyjątku od ogólnej zasady cenzurowania (karania) mowy nienawiści dla „sztuki”⁴²? Autorka nie wskazuje jednak możliwego sposobu wyjścia z tej sytuacji.

Tutaj z pewną sugestią pomocy przychodzi teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Teoretyk ten, poprzez postawienie zasadniczego akcentu w ustalaniu sensu dzieła sztuki na kontekst jego pierwotnej prezentacji, wydaje się sugerować, że to nie formalistycznie pojęta wizualność lub treść dzieła powinny przesądzać o ocenie stopnia jego społecznej szko-

» 36 Fragment drugiego punktu sztuki kontekstualnej według Świdzińskiego.

» 37 Wyrok Sądu Rejonowego w Gdańsku z 18.07.2003, treść dostępna na: <http://www.nieznalska.art.pl/rozprawa8.html> (28.02.2018).

» 38 Ibid.

» 39 J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, op. cit.

» 40 A. Adler, *What's left?: Hate Speech, Pornography and the Problem for Artistic Expression*, „California Law Review” 1996, t. 84, nr 6, s. 1449.

» 41 Ibid.

» 42 Ibid., s. 1548.

dliwości, ale jego sens możliwy do odczytania z kontekstu pragmatycznego; z asercji zawartej w dziele w chwili publicznej premiery.

Gdy przyglądamy się wyrokom Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu w przedmiocie wolności ekspresji na polu sztuki, to dostrzec w nich możemy próby takiego właśnie kontekstowego rozróżniania sensu działalności twórczej. Tendencja ta nie jest jednak silnie utrwalona w krajowych porządkach prawnych. Europejski Trybunał w sprawach takich, jak np. *Akdas przeciwko Turcji*⁴³ czy *Vereinigung Bildender Künstler przeciwko Austrii*⁴⁴, zastosował metodę kontekstowo-uwarunkowanego różnicowania oceny przekazów⁴⁵. W pierwszym przypadku zezwolił na rozpowszechnianie w Turcji nieobyczajnej powieści Apollinaire'a, uznając ją za część europejskiego dziedzictwa literackiego. W drugim przypadku sąd uniewinnił twórcę dzieła plastycznego naruszającego dobra osobiste polityka z uwagi na fakt, że jego dzieło było odpowiedzią na wcześniejsze publiczne, niepoehlebne wypowiedzi polityka pod adresem malarza. Sąd uznał, że mimo przekroczenia w dziele sztuki granic ofensywności przekazu, jego ofensywność należy mierzyć przy uwzględnieniu okoliczności będących motywacją artysty (sprawcy).

Podsumowanie

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, nie jest tak, że teoria sztuki kontekstualnej stanowi gotową receptę na poznawcze mankamenty nauki prawa w odniesieniu do oceny artystyczności dzieła. Poszczególne tezy składające się na tę teorię rzucają jednak zupełnie nowe światło na sposób rozumienia dzieła sztuki na gruncie nauk prawnych. Teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego jako oparta na kryteriach wnioskowania logicznego, zakorzenionego w języku, stanowi o wiele bardziej operatywne narzędzie dla prawników przy próbie definiowania sztuki niż jakikolwiek znane wcześniej teorie normatywizmu estetycznego. Innymi słowy, Świdziński w scharakteryzowanych tutaj dwunastu punktach wydaje się wypełniać poznawczą lukę na gruncie artystycznego normatywizmu – lukę, która sytuuje się pomiędzy porządkami estetycznymi oraz porządkiem prawnym. Przekracza on bowiem opozycję definicji instrumentalizujących oraz autonomizujących sztukę. Wykazuje poprzez swoje analizy, skąd wynikać mogą trudności z obiektywizacją działania artystycznego

w procesie jego prawnej lub estetycznej oceny. Niezależnie bowiem od przyjmowanych kryteriów badacza, dzieło sztuki wykazuje się potencjalnością ucieczki od utrwalonych powszechnie znaczeń.

Założenie teorii konceptualnej, zgodnie z którym naturalną skłonnością człowieka jest uznawanie tylko jednej wersji za prawdziwą, nie wyklucza sytuacji, w której wykazanie takie nie będzie możliwe. W tym sensie dzieło sztuki staje się hipotezą, sprawdzalną w każdym kontekście, która jednak zyskuje swoje potwierdzenie jedynie w kontekście swojej pierwotnej prezentacji. Jeżeli zatem Świdziński jest w stanie dostarczyć prawnikom starającym się zdefiniować sztukę jakiejkolwiek narzędzie jej obiektywizacji, to można je sprowadzić do stwierdzenia, że odpowiedź na pytanie: czy w danym przypadku mamy do czynienia z dziełem sztuki? – wymaga możliwie szczegółowego wyjaśnienia pierwotnego kontekstu zaistnienia tego dzieła, w nim bowiem dzieło to jest ukonstytuowane. Założenie takie umożliwia dokonanie różnicowania oceny dzieła sztuki w oparciu o kryterium faktyczne. Zakłada ono również możliwość neutralizacji bezprawności treści poprzez wskazanie na kontekstową treść dzieła. ●

» 43 Wyrok ETPC z 26.05.2011, skarga nr C-485/07.

» 44 Wyrok ETPC z 25.01.2007, skarga nr 68354/01.

» 45 Zob. m.in.: M.A. Nowicki, *Wokół Konwencji Europejskiej: Komentarz do Europejskiej Konwencji Praw Człowieka*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013, s. 655; I. Kamiński, *Swoboda autora wypowiedzi będącej satyrą lub karykaturą – glosa do wyroku ETPCz z 25.01.2007 r. w sprawie Vereinigung Bildender Künstler przeciwko Austrii* (skarga 68354/01), „Europejski Przegląd Sądowy” 2008, nr 2(29), s. 47.

Teoretyk i filozof kultury, kierownik Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną w Instytucie Kulturoznawstwa, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, redaktor naczelny czasopisma „Człowiek i Społeczeństwo”, członek Rady IK.

Grzegorz Dziamski jeden z pierwszych wprowadził na polskim gruncie postmodernistyczną refleksję nad sztuką. Jest autorem wielu książek, m.in.: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* z 1996 roku, *Sztuka u progu XXI wieku* z roku 2002, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* z 2009 roku, wydanej rok później *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, czy wreszcie, najnowszej z nich – *Art in the Postmodern Era. From a Central European Perspective* z roku 2013. Jest redaktorem tomu *Encyklopedii Kultury Polskiej Od awangardy do postmodernizmu* wydanej w 1996 roku, zawierającej podsumowanie wiedzy, jaką o kulturze polskiej dwudziestego stulecia dysponuje współczesna nauka, oraz wielu prac zbiorowych, w tym *Performance. Wybór tekstów* z 1984 roku czy *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* z roku 1996.

W polu jego zainteresowań badawczych znajdują się: kultura ponowoczesna, teoria i praktyka postmodernizmu, awangarda, sztuka Europy Środkowej i globalizacja sztuki.

Sztuka kontekstualna w czasach globalizacji

Artykuł składa się z trzech części. W pierwszej przywołuję narodziny sztuki kontekstualnej, a dokładniej – sztuki jako sztuki kontekstualnej (*art as contextual art*), i stawiam pytanie, czym była sztuka kontekstualna? Nową tendencją w sztuce? Polemiką ze sztuką konceptualną Josepha Kosutha? A może apelem kierowanym do artystów o to, by uświadomili sobie własne miejsce, własną pozycję w świecie sztuki? W drugiej części opisuję proces globalizacji, a w trzeciej aplikuję ideę sztuki kontekstualnej do globalizującego się świata sztuki (*global art world*). Czy to znaczy, że Jan Świdziński i zwolennicy sztuki kontekstualnej wyprzedzili swój czas, swoją epokę? Nie, ale postulaty sztuki kontekstualnej nabierają nowego znaczenia w kontekście dzisiejszej globalizacji. Sztuka zawsze powstawała w jakimś kontekście, ale przez długi czas nie przywiązywaliśmy należytej uwagi do tego faktu. Opowiadaliśmy się za sztuką uniwersalną, transcendującą konteksty, w których się rodziła, za sztuką de-lokalizującą swoje przesłanie.

Sztuka kontekstualna

Jan Świdziński (1923-2014) ogłosił manifest sztuki kontekstualnej w lutym 1976 roku, przy okazji wystawy młodej polskiej sztuki w niewielkiej, uczelnianej galerii St. Petri w Lund. Manifest składał się z: piętnastu krótkich tez, dłuższego tekstu odgrywającego rolę zaplecza teoretycznego, a zatytułowanego *Modele sztuki*, polemiki ze sztuką konceptualną grupy Art-Language, przede wszystkim jej nowojorskim odłamek reprezentowanym przez Josepha Kosutha, oraz dwunastu postulatów sztuki kontekstualnej¹. Świdziński wyszedł od trzech modeli w historii sztuki:

» 1 Opieram się tu na publikacji: J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

a) modelu uniwersalnego, który wierzy w sztukę rozpoznającą obiektywnie istniejący świat, b) relatywistycznego, zakładającego, że obraz świata, jaki mamy, zmienia się w zależności od narzędzi, jakimi się posługujemy do jego opisu, oraz c) modelu zapowiadanego przez sztukę konceptualną, dla którego Świdziński proponował teraz nazwę „kontekstualny”. W tym ostatnim modelu znajdujemy słynną formułę Świdzińskiego: „X jest sztuką (ma własność bycia sztuką) w czasie t miejscu p w sytuacji s dla osób o”².

Manifest czy szerzej – program sztuki kontekstualnej – był dyskutowany w Lund i Malmö, a potem, w kwietniu 1976 roku, w warszawskiej Galerii Remont oraz podczas pleneru studentów szkół artystycznych F-ART w Gdańsku (wrzesień).

Ale czym była sztuka kontekstualna? Nową tendencją w sztuce? Świdziński organizował wprawdzie wystawy sztuki kontekstualnej, w kraju i poza granicami, ale nie bardzo wiedział, jak powinna wyglądać praktyka artystyczna sztuki kontekstualnej. Nie chciał, żeby przypominała twórczość konceptualnych stylistów. W pewnym momencie zafascynował się działaniami grupy Lucim i fotografiami Zofii Rydet. Z artystami Galerii Sztuki Najnowszej (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek) prowadził jakieś owiane tajemnicą działania lokalne na Kurpiach i w Mielniku nad Bugiem³, ale najlepiej czuł się, dyskutując o sztuce. Czyżby sztuka kontekstualna była tendencją artystyczną pozbawioną własnej, wyróżniającej ją praktyki artystycznej? A może jej praktyką było dyskutowanie o sztuce, nieustanna polemika ze sztuką konceptualną Josepha Kosutha? Takie wrażenie można odnieść, czytając zapis dyskusji, jaka toczyła się na konferencji w Toronto, w listopadzie 1976 roku. Świdziński miał okazję spotkać się tam z Kosuthem i stoczyć z nim walkę na obcym dla obu artystów gruncie – na gruncie logiki⁴.

Konceptualizm miał zamykać sztukę relatywistyczną, czyli modernistyczną, sztuka kontekstualna natomiast miała otwierać nowy etap w historii sztuki. Tak przynajmniej widział to Świdziński podczas konferencji w Toronto, kiedy atakował Kosutha za jego poglądy z „Art after Philosophy” (1969), przemilczając fakt, że amerykański artysta zdążył w międzyczasie przejść na inne pozycje, na pozycje sztuki antropologicznej. Zapowiedzią tej zmiany był artykuł *Artist as Anthropologist*, opublikowany w pierwszym numerze pisma „The Fox” w 1975 roku. Z podobnych pozycji,

tylko bardziej agresywnie, zaatakował Kosutha na tej samej konferencji Herve Fischer z francuskiego Collectif d'Art Sociologique. Jest jeszcze trzecia możliwość. Sztuka kontekstualna była apelem skierowanym do artystów, by określili swoje miejsce w globalnym świecie sztuki. Temu służyły organizowane przez Świdzińskiego spotkania i konferencje; przywołana tu już konferencja w Toronto, a także spotkanie w Paryżu *Art et transformation sociale* (maj 1977) i konferencja warszawska *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* (lipiec 1977). Spotkania te miały stworzyć front artystów spoza Nowego Jorku, z Polski, Szwecji, Danii, Holandii, Francji, Kanady, Ameryki Łacińskiej, walczących z amerykańską dominacją w sztuce⁵. Brzmi to trochę zabawnie, ale artystom kontekstualnym nie chodziło o przejęcie władzy w świecie sztuki, lecz o zdetronizowanie artystów konceptualnych z pozycji artystycznych liderów. Chodziło im, jeśli można tak powiedzieć, o zdobycie przywództwa duchowego.

Sztuka konceptualna doprowadziła do sytuacji, w której wszystko, literalnie wszystko mogło być sztuką⁶. Sztuka bowiem stała się definicją sztuki, a praca artysty definiowaniem sztuki – *if someone calls it art, it's art*, mówił cytowany przez Kosutha Donald Judd. Dla Kosutha znaczyło to, że artysta stawia pewną hipotezę na temat natury sztuki, a jego praca jest uzasadnieniem tej hipotezy. Konceptualizm Kosutha zniósł antyartystyczny status *ready made*s Duchampa. Artysta nie był już buntownikiem nadającym wybranym przedmiotom status przedmiotów artystycznych (*objects d'art*), lecz prezentował wyznawaną przez siebie koncepcję (ideę) sztuki. Pytał, wzorem Duchampa, czy pisuar może być sztuką? A jeśli może, to co musi posiadać – tytuł? sygnaturę artysty? datę powstania? A jak uznanie pisuaru za sztukę wpłynie na nasze myślenie o sztuce? Co z tego wyniknie dla sztuki? Jakie mogą być tego konsekwencje dla sztuki? Jacques Derrida nazwie to „pytającą formą myślenia”⁷. Co się stanie, jeżeli artysta uzna osobę X i wszystko, co ona robi każdego dnia w godzinach od 7.00 do 21.00, za sztuką? Artysta musi nas przekonać, że decyzja taka będzie wносиła coś ważnego do naszego myślenia o sztuce lub że potrafi swoją decyzję atrakcyjnie zdokumentować. Mamy tu jasno zarysowany podział na konceptualizm teoretyczny i stylistyczny. Artyści mają kwestionować zastaną naturę sztuki, proponując w to miejsce własne definicje sztuki. Kosuth stwo-

» 2 Ibid., s. 38.

» 3 Zob. G. Dziamski, *Galeria Sztuki Najnowszej. O tych, którzy przychodzą później*, [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej*, red. A. Markowska, Muzeum Współczesne, Wrocław 2014, s. 142.

» 4 J. Świdziński, *A Record from the Conference In the Context of the Art World at the Center for the Experimental Art and Communication CEAC Toronto November 1976*, [w:] *Quotations on Contextual Art*, red. M. Gibbs, Het Apollohuis Gallery, Holand, Eindhoven 1988, s. 113. Świdziński przeprosza tu Kosutha, że posługuje się terminologią logiczną, którą ten zaproponował w artykule *Art after Philosophy*.

» 5 Więcej na ten temat: A. Markowska, *Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975-1980) w Akademickim Centrum Kultury pałacyk*, [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej*, op. cit., s. 36-48.

» 6 „Wszystko może być sztuką, jeżeli galerie mogą to sprzedać, a muzea zsakralizować”, pisał Świdziński w książce *Art, Society and Self-consciousness* (1979). Cyt. za polskim wydaniem: J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, przekł. L. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 101.

» 7 J. Derrida, *Uniwersytet bezwarunkowy*, przekł. K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2015, s. 18.

rzył radykalnie awangardową wizję sztuki, w której zarówno artyści, jak i naukowcy rozliczani są z tego, co dodają do istniejącego pojęcia sztuki⁸.

Nazywanie różnych rzeczy sztuką nie było niczym nowym po Duchampie. W 1965 roku dwaj słowaccy artyści, Stano Filko i Alex Mlynarčík, w pracy zatytułowanej *Happsoc (Happening socjologiczny)* zamienili swoje rodzinne miasto, Bratysławę, na siedem dni (od 2 maja do 8 maja) w jeden wielki, anonimowy happening, w którym uczestniczyli wszyscy mieszkańcy miasta (ponad 267 tysięcy), wszystkie psy (prawie pięćdziesiąt tysięcy), wszystkie domy, place, parki, lampy uliczne, kuchenki gazowe i elektryczne, łódówki, samochody, tramwaje, maszyny do pisanie, cmentarze, zamek, Dunaj, dziewięć bratysławskich teatrów. Początek i koniec anonimowego happeningu wyznaczyły dwa uroczyscie obchodzone przez miasto święta – Dzień Pracy i Dzień Zwycięstwa⁹.

Paradoks sztuki konceptualnej Kosutha¹⁰ polegał na tym, że wszystko mogło być sztuką, ale w kontekście sztuki. Świdziński chciał wyjść poza kontekst sztuki, chciał, żeby sztuka nie była zdaniem analitycznym, to znaczy prawdziwym na mocy definicji, ale nieprzynoszącym żadnej wiedzy o świecie, chciał, żeby coś mówiła o świecie, w którym żyjemy. Stąd idea trzech kontekstów: kontekstu sztuki, kontekstu kultury i kontekstu rzeczywistości¹¹ i sięgnięcie pod koniec lat 80. do figury storytellera, co jest o tyle ciekawe, że Kosuth w artykule *Artist as Anthropologist* widział artystę raczej w roli antropologa badającego specyfikę różnych kultur, natomiast Świdziński chciał w nim widzieć storytellera – kogoś należącego do lokalnej kultury, kto objaśnia antropologom tajniki badanej kultury¹².

Globalizacja

Globalizacja była reakcją na koniec zimnej wojny i rozpad trójświatowego modelu myślenia o świecie¹³. Można powiedzieć, że była zamrożonym problemem XX wieku, który został odmrożony po upadku Bloku Wschodniego. Należało teraz znaleźć nowy model, odpowiadający zmienionej sytu-

acji politycznej. Tym nowym modelem miała być globalizacja. W modelu trójświatowym czymś naturalnym i normalnym wydawała się dominacja Pierwszego Świata. Pierwszy Świat miał jakby prawo narzucać dwóm pozostałym światom swoje wartości i kategorie myślowe. W modelu globalnym nie jest to już takie oczywiste. Globalizacja bowiem nie polega na tym, że Zachód (zachodnia cywilizacja) narzuca swój sposób myślenia reszcie świata. Globalizacja nie jest nową wersją kolonizacji, choć tak zdają się myśleć niektórzy badacze, szczególnie z Ameryki Łacińskiej, którzy w dzisiejszej globalizacji widzą trzecią falę kolonizacji; pierwsza fala to chrystianizacja, czyli kolonizacja portugalska i hiszpańska (XVI-XVII wiek), druga to misja cywilizacyjna białego człowieka, czyli kolonizacja francuska i brytyjska (XVIII-XIX wiek), trzecia to imperializm amerykański, czyli współczesna globalizacja¹⁴. Różnica między nimi polega na tym, że dzisiejsza kolonizacja dokonuje się pod hasłami neoliberalnymi, w imię wolnego rynku i kapitalizmu, który wygrał ideologiczną konfrontację z komunizmem, a nie w imię Boga, królowej, cesarza czy cywilizacyjnej misji białego człowieka. Jest to kolonizacja w amerykańskim stylu, bez podobiania kolonizowanych terenów – Stany Zjednoczone nigdy nie miały kolonii, a jedynie strefy wpływów. Tu będziemy jednak odróżniać globalizację od kolonizacji. Kolonizacja jest procesem jednostronnym – Zachód podporządkowuje sobie świat niezachodni, natomiast globalizacja jest procesem dwustronnym – ruch przebiega w obie strony. Zachód jest obecny w świecie niezachodnim, a jednocześnie niezachodni świat wkracza w świat zachodni i to nie tylko w postaci tanich gasterbeiterów czy islamskich terrorystów.

Spośród różnych koncepcji globalizacji najbliższy jest mi model wielocywilizacyjny przedstawiony przez amerykańskiego politologa Samuela Huntingtona w książce *The Clash of Civilizations* (1996)¹⁵. Zdaniem Huntingtona, polityka epoki postzimnowojennej kształtowana będzie przez osiem wielkich cywilizacji. Można je wyodrębnić w oparciu o podobieństwa kulturowe, kultura bowiem, poczucie pewnej wspólnoty doświadczeń, historii, języka, religii, zwyczajów i sposobu życia, nada im w miarę wyrazistą tożsamość. Kategorię cywilizacji zaczerpnął Huntington od Arnolda Toynbeego, ale zrobił z niej czysto politologiczny użytek. Przez cywilizację rozumiał, jak Toynbee, grupę bliskich sobie kultur, które osiągnęły pewien poziom rozwoju. Toynbee wyróżniał pięć żywych cywilizacji: zachodnią, prawosławną, islamską, dalekowschodnią i hinduistyczną. Kulturę współczesnej Ameryki Łacińskiej uznał za mało oryginalną i włączył do cywilizacji zachodniej, cywilizację chińską połączył z japońską,

» 8 Zob. G. Dziamski, *Konceptualizm analityczny*, [w:] *idem, Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010, s. 76.

» 9 S. Filko, *Tvorba – Works Creation – Werk Schaffung – Ouvrages* (1965-1969), Bratislava 1970.

» 10 Piszę o sztuce konceptualnej Kosutha, ponieważ wyróżniam kilka wariantów praktyki i teorii konceptualnej. Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, *op. cit.*, s. 55-99.

» 11 J. Świdziński, *Kontekst trzeci* (1977), cyt. za *Galeria Sztuki Najnowszej*, *op. cit.*, s. 49.

» 12 Jan Świdziński – rozmawia Grzegorz Dziamski, „Flash Art” (Polish Edition) 1993, nr 3.

» 13 Zob. C. Pletsch, *The Three Worlds, or Division of Social Scientific Labour, circa 1950-1975*, „Comparative Study in Society and History” 1981, nr 4. O modelu Pletscha pisałem w tekście *Globalizacja sztuki*, [w:] G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2009, s. 168-169.

» 14 A. Kalenberg, *Museum Scenarios in Latin America*, [w:] *The Global Art World*, red. H. Belting, A. Buddensieg, Hatje Cantz Ostfildern 2009.

» 15 S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, przekł. H. Janowska, Simon & Schuster, Warszawa 2003.

a afrykańską w ogóle odrzucił z powodu braku osiągnięć¹⁶. Huntington wskazał osiem współczesnych cywilizacji: zachodnią (euroamerykańską), prawosławną, latynoamerykańską, japońską, chińską, islamską, hinduistyczną i afrykańską¹⁷.

Patrząc z tej wielocywilizacyjnej perspektywy, możemy powiedzieć, że nowożytne pojęcie sztuki i opowieść o jego przemianach, czyli historia sztuki, jest wytworem cywilizacji zachodniej, a ściślej jej zachodnioeuropejskiego jądra. W XVIII stuleciu do tej zachodniej opowieści o sztuce przyłączyła się Rosja, a z nią cywilizacja prawosławną, pod koniec XIX wieku Ameryka Łacińska, a po drugiej wojnie światowej Japonia.

Symbolem przyłączenia Rosji do zachodniej opowieści o sztuce był St. Petersburg i Ermitaż ze zgromadzoną tam przez Katarzynę Wielką kolekcją zachodnioeuropejskiego malarstwa. W Rosji spotkać można opinię, że kiedy stolicą kraju jest Petersburg, to Rosja zbliża się do Zachodu, a kiedy Moskwa, to Rosja przesuwa się w stronę Azji. Związki Rosji bowiem z cywilizacją zachodnią pozostają zmienne, niejednoznaczne. W 1922 roku Lenin próbował zbliżyć Rosję do Zachodu, wyprzedając część dóbr cerkwi prawosławnej. W latach 1929-1933, oddalając się od Zachodu, rząd radziecki w tajemnicy wyprzedawał zachodnioeuropejską sztukę ze zbiorów Ermitażu, traktując dzieła Halsy, Rembrandta, Rubensa, Rafaela, van Dycka, Velazquesa, Tycjana, Veronesa, Chardina jako obce klasowo i kulturowo¹⁸. W 1988 roku na fali *pierestrojki* władze zgodziły się na zorganizowanie w Moskwie przez Sotheby aukcji sztuki rosyjskiej, która wyszła poza opozycję – sztuka oficjalna i nieoficjalna – podporządkowując sztukę rosyjską zachodnim standardom i zachodniej hierarchii wartości¹⁹.

W Ameryce Łacińskiej importowana z Europy sztuka połączyła się z lokalną tradycją, tworząc *estilo metizo*, południowoamerykańską wersję europejskiego manieryzmu i baroku. Tutejsze elity szybko przyswajały sobie kolejne kierunki europejskiego modernizmu, od impresjonizmu przez symbolizm aż po awangardę początku XX wieku. Ze szczególnym zainteresowaniem spotkał się surrealizm, przypominający realizm magiczny, bardzo popularny w latach 30. i 40. XX wieku, oraz abstrakcja geometryczna, która dała początek charakterystycznej dla tej części świata

ta sztuce konkretnej (*arte concreto*). Pod koniec lat 40. zaczęły pojawiać się pierwsze muzea sztuki nowoczesnej – Museo de Arte Moderna w Sao Paulo, Buenos Aires (1948) i Rio de Janeiro (1949). W 1951 roku zorganizowano pierwsze poza Europą biennale sztuki – Biennale Sao Paulo. W latach 60. wielu zwolenników zyskała sztuka kinetyczna i optyczna. Niektórzy jej reprezentanci zdobyli światowy rozgłos, jak Jesus Rafael Soto czy Julio Le Parc. Ten ostatni otrzymał Grand Prix Biennale Weneckiego w 1966 roku. Sztuka Ameryki Południowej ma opinię wtórnej, naśladowczej, niepotrafiącej wypromować własnej specyfiki. Nie jest to prawda. Ameryka Południowa bardzo skutecznie wypromowała literaturę realizmu magicznego oraz niektóre gatunki muzyczne – sambę, bossa novę.

Japonia otworzyła się na wpływy zachodnie już w drugiej połowie XIX wieku. Po drugiej wojnie musiało jednak upłynąć sporo czasu, zanim japońska publiczność miała okazję zobaczyć aktualną sztukę zachodniego świata – w 1956 roku otwarto w Tokio wystawę *International Art Today*. W tym czasie w Europie i Ameryce wiedza o współczesnej sztuce japońskiej była niewielka. Docierały szczątkowe informacje o grupie Gutai, której działania będą lepiej poznane w zachodnim świecie dopiero w latach 60., oraz multimedialnych projekcjach grupy Jikken Kobo²⁰. W sztuce japońskiej doszło po drugiej wojnie do podziału na sztukę współczesną i współczesne kontynuacje tradycyjnej sztuki japońskiej. Ta pierwsza miała charakter eksportowy, pokazywana był poza granicami Japonii; druga miała charakter lokalny i prezentowana była głównie w krajowych galeriach i muzeach, na wystawach organizowanych przez lokalne stowarzyszenia artystów. Stowarzyszenia te odgrywały i wciąż odgrywają dużą rolę w Japonii. Tworzą je luźne grupy osób studiujących pod kierunkiem mistrza wybrany styl artystyczny, dzięki czemu pewne style i związane z nimi umiejętności przekazywane są z pokolenia na pokolenie.

W sztuce afrykańskiej oksfordzki przewodnik po sztuce XX wieku, opracowany przez brytyjskiego estetyka Harolda Osborne'a, wyróżnia cztery typy: a) sztukę tradycyjną, która znajduje się w zaniku, b) sztukę inspirowaną przez misjonarzy, c) skomercjalizowaną sztukę pamiątkarską, przeznaczoną głównie dla turystów oraz d) nowe malarstwo i rzeźbę, tworzone przez artystów z formalnym wykształceniem lub bez, którzy chcą uczynić z Afryki część nowoczesnego świata. Chociaż afrykańscy malarze i rzeźbiarze nie są tak oryginalni ani odważni we wprowadzaniu nowych idei, jak awangarda zachodniego świata, to i tak ich eklektyczne i zapatrzone w sztukę Zachodu prace należą do najbardziej twórczych,

» 16 A. Toynbee, *Civilization on Trial* (1948). Polskie wydanie: *Cywilizacja w czasie próby*, przekł. W. Madej, Przedświt, Warszawa 1991. *Historia cywilizacji* Toynbeego ukazała się w dziesięciu tomach: *A Study of History*, Oxford University Press, London 1934-1954. Warto tu wspomnieć polskiego badacza Feliksa Konecznego i jego książkę *O wielości cywilizacji*, Kraków 1935. Koneczny wyróżnia siedem cywilizacji: łacińską, żydowską, bizantyjską, arabską, chińską, bramińską i turańską.

» 17 Huntington wymienia jeszcze pięć martwych cywilizacji, które nas tutaj nie interesują; egipską, kreteńską, klasyczną (grecko-rzymską), bizantyjską i środkowoamerykańską (andyjską).

» 18 P. Watson, *From Manet to Manhattan. The Rise of Modern Art Market*, Random House Publishing Group, London 1992, s. 241-244.

» 19 „Flash Art”, 1988, Oct.

» 20 Zob. J. Reichardt, *Zapowiedzi lat sześćdziesiątych*, [w:] *W stronę trzeciej kultury, Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, Centrum Sztuki Współczesnej, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 86-89.

jakie powstają w dzisiejszej Afryce²¹. Rasheed Araeen jest bardziej surowy w ocenie sztuki afrykańskiej. Afryka jest dla niego przykładem postkolonialnego zniewolenia. Afrykanie zepchnięci zostali na pozycję konsumentów. Mają dzisiaj dostęp do tych samych dóbr, co reszta świata. Nie muszą niczego wymyślać ani produkować, mogą cieszyć się konsumpcją. Dotyczy to również sztuki. Artyści afrykańscy niczego nie wnoszą, co najwyżej epatują egzotyką i narzekają, że Zachód ignoruje bądź marginalizuje osiągnięcia artystów Czarnego Lądu. Potwierdzeniem tej tezy mają być losy Ernesta Mancoby, członka grypy CoBrA, wymazanego przez europejską krytykę z historii sztuki²². O współczesnej sztuce chińskiej, arabskiej czy hinduskiej wydany na początku lat 80. przewodnik Osborne'a w ogóle nie wspomina. Dzisiaj byłoby to już niemożliwe. Artyści chińscy, arabscy i hinduscy stali się częścią współczesnej sceny artystycznej.

Artyści chińscy byli przez długi czas odcięci od sztuki zachodniej. Rewolucja kulturalna, zapoczątkowana w 1966 roku i trwająca praktycznie do 1976, jeszcze to odcięcie pogłębiła. W Chinach zakazany był nie tylko kontakt ze współczesną sztuką Zachodu, ale także ze sztuką dawną, powieściami Balzaka czy poezją Baudelaire'a. Kiedy pod koniec lat 70. Deng Xiaoping rzucił hasło czterech modernizacji – w dziedzinie technologii, edukacji, rolnictwa i armii, chińscy artyści zaczęli pospiesznie nadrabiać zaległości i przyswajać sobie zdobycze sztuki zachodniej: dadaizm, pop art, konceptualizm, łącząc je z rodzimą tradycją religijno-filozoficzną. Podsumowanie tego okresu przyniosła wystawa *China/Avant-Garde* (1989). Wystawa wylansowała polityczny pop i cyniczny realizm, zestawiany chętnie przez chińską krytykę z rosyjskim socartem, a jednocześnie zwróciła uwagę na chińską scenę artystyczną. W promocję chińskiej sztuki zaangażowali się europejscy kuratorzy, tak wybitni jak na przykład Harald Szeemann. Chińscy artyści zaczęli pojawiać się coraz częściej w międzynarodowym obiegu artystycznym. Na wystawach zbiorowych i indywidualnych, na targach sztuki, nawet na aukcjach sztuki współczesnej, a wszystkie te przedsięwzięcia dyskretnie wspierały chińskie władze. Zainteresowanie chińską sztuką rosło wraz z umacnianiem się chińskiej gospodarki. Sztuka chińska stała się cenioną marką na światowym runku, pożądaną przez najlepsze galerie i muzea.

Chińscy artyści odnieśli sukces, ale był on dość specyficzny – rynkowy. „Współczesna sztuka chińska została przechwycona przez międzynarodowy rynek sztuki, ale nie tyle ze względu na swoje wartości artystyczne, co z powodów politycznych i ideologicznych” – pisze Carol Yinghua Lu²³,

a w sędzie tym nie jest odosobniona. W ten sposób sztuka chińska stała się prawie całkowicie uzależniona od sił rynkowych, które zdominowały system oceny artystów i ich prac.

Większość krajów arabskich to kraje niedemokratyczne – monarchie, dyktatury, mniej lub bardziej autorytarne reżimy wspierane przez wojsko. W krajach arabskich ważniejszy od panującego systemu politycznego jest stosunek do islamu i pytanie, czy dane państwo jest państwem islamskim – jak Arabia Saudyjska, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Afganistan czy Iran, czy stara się zachować świeckość, próbując ograniczyć wpływy islamu – jak Turcja, Egipt, Pakistan czy Tunezja? W krajach niedemokratycznych sztuka staje się narzędziem polityki, bez względu na to, czy artyści tego chcą czy nie. Sztuka nowoczesna utożsamiana jest w krajach arabskich ze sztuką Zachodu. Sztuka ta jest akceptowana, ale tylko wtedy, kiedy uda się ją sprowadzić do samej formy, do formalnych gier i czystej dekoracji. Jean Clair wspomina swoje rozmowy z arabskimi partnerami na temat wystawy Picassa w Dubaju. Strona arabska nie chciała, żeby na wystawie znalazły się akty kobiece lub portrety, nawet portrety dzieci czy zwierząt, wyłącznie pejzaże, martwe natury i kompozycje kubistyczne, bo to, co my uważamy za „wywrotowe, buntownicze i transgresyjne, w oczach pobożnych muzułmanów jest miłą, abstrakcyjną zabawą”²⁴.

Znakiem czasu, pisze Beryl Madra, twórczyni i kuratorka pierwszego biennale sztuki w Stambule w 1987 roku, są muzea fundowane przez potentatów przemysłowych, którzy stali się kolekcjonerami cenionymi na londyńskich i nowojorskich aukcjach sztuki. Tworzone przez nich muzea nie są podporządkowane narodowej narracji i republikańskim wartościom, jak wcześniejsze muzea, lecz prezentują smak swoich fundatorów i ich doradców. Nie mają służyć modernizacji ani westernizacji kraju, mają być spektaklami dostarczającymi silnych przeżyć artystycznych, mają słać finansową potęgę miejscowych elit.

Sztuka indyjska nie odniosła takich sukcesów, jak chińska, trudno w niej też znaleźć gwiazdy na miarę Shirin Neshat czy Mony Hatoum – arabskich artystek od lat przebywających na emigracji. Sztuka indyjskiego subkontynentu dopiero czeka na swojego odkrywcę, ale już dzisiaj widać zmiany. Zapaść dawnych, tworzonych przez państwo instytucji artystycznych, takich jak Narodowa Galeria Sztuki w New Delhi, otwarta w roku 1954, czy Międzynarodowe Triennale Sztuki, organizowane w New Delhi od 1968 roku. Miejsce tych instytucji zajmują dziś komercyjne galerie, targi sztuki i zakładane przez osoby prywatne fundacje, jak Devi Art Foun-

» 21 Africa, [w:] *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, red. H. Osborne, Book Club Associates, Oxford 1981, s. 7-9.

» 22 R. Araeen, *The Western Grip*, „Modernity. Documenta Magazine” (Kassel) 2007, nr 1.

» 23 C. Yinghua Lu, *Back to Contemporary; One Ambition. Many Worlds*,

[w:] *What is Contemporary Art?*, red. J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidocle, Sternberg Press, Berlin 2010, s. 173.

» 24 J. Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 75.

dation Lekhi i i Anupana Paddar, działająca od 2008 roku. W tym samym 2008 roku otwarto w Tokio dużą wystawę współczesnej sztuki indyjskiej *Chalo India: A New Era of Indian Art*.

Sztuka globalna

Zapoczątkowana w zachodnim świecie opowieść o sztuce i stworzone na jej potrzeby instytucje artystyczne rozszerzają się dziś na cały świat. Czy ten proces rozszerzania się, mondializacji, jak mówi Jacques Derrida, europejskiej opowieści o sztuce możemy nazwać globalizacją?

Globalizacja zmusza nas do zmiany myślenia o sztuce i to jest być może w niej najważniejsze. Do zmiany myślenia o tym, co skłonni jesteśmy uznawać za sztukę, umieszczać w kontekście sztuki i rozpatrywać w kategoriach sztuki. Zmusza nas do przemyślenia samej idei sztuki. Sztuka globalna to sztuka włączona w proces globalizacji, ale to włączenie może przybierać różne formy, dlatego tak trudno podać jednoznaczną definicję sztuki globalnej. Sztuka zaczyna przypominać znak pusty, o którym pisał Jan Świdziński, znak wypełniający się zmiennymi znaczeniami zależnymi od kontekstu kulturowego, w jakim się dana praca pojawia. I tu wracamy do programu sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. W jakim sensie sztuka kontekstualna zapowiadała dzisiejszą sztukę globalną? Po pierwsze, odrzucając jedną, powszechnie ważną definicję sztuki i godząc się na wielość definicji. Po wtóre, porzucając estetyczny punkt widzenia na rzecz kulturowego – sztuka definiowana jest przez kulturę, w której się pojawia. Świdziński, jak pamiętamy, wprowadza trzy konteksty; kontekst sztuki, kontekst kultury oraz kontekst rzeczywistości. Sztuka kontekstualna związana jest z tym trzecim kontekstem; nie odnosi się tylko do sztuki – jak sztuka conceptualna, do kontekstu kulturowego – jak sztuka antropologiczna, ale do rzeczywistości kształtującej kulturę, czyli do globalizacji. Sztuka kontekstualna zajmowałaby się dzisiaj globalizacją, a precyzyjniej rzecz ujmując, napięciem między tym, co globalne, co funkcjonuje w globalnym obiegu artystycznym, a tym, co reprezentuje lokalne myślenie o sztuce. Licznych przykładów takich napięć dostarczają tzw. peryferyjne biennale sztuki. Świdziński starał się zredukować to napięcie przez wprowadzanie lokalnych obrazów sztuki w obieg globalny. Czy jest to możliwe? Tak, jeśli artysta będzie storytellerem, kimś, kto opowiada o swojej kulturze, a nie bada ją jak antropolog – ten błąd popełnił Świdziński w Mielniku nad Bugiem.

Kilka lat temu słuchaczką moich zajęć w poznańskiej Akademii Sztuk Wizualnych była studentka z Litwy, która opowiadała mi o filmie młodej litewskiej artystki. Tematem filmu były zamykane po 1989 roku wileńskie kina. Autorka odnalazła ludzi, którzy do tych kin chodzili i te-

raz wspominali swoje przeżycia związane z oglądanymi w tych kinach filmami, rolę, jaką te kina odegrały w ich życiu, atmosferę dawnych lat i magię oglądania filmów na dużym ekranie. Ten niewdziany przeze mnie, ale łatwy do wyobrażenia film, ponieważ podobne filmy realizowało wielu artystów z Europy Wschodniej, jest przykładem opowiadania artysty o swojej kulturze, pracy polegającej na eksponowaniu własnej kultury, jest przykładem pracy storytellera.

Każda kultura ma swój sposób myślenia o świecie, o rzeczywistości, także swój sposób myślenia o sztuce. Świdziński nazywa to logiką – poprawnym, a ściślej uchodzącym za poprawny w danej kulturze – sposobem myślenia. W książce *Art, Society and Self-consciousness* wyróżnia światy rządzone czterema logikami. W świecie opierającym się na **logice norm** (logice deontycznej), czyli logice nakazów i zakazów – coś jest nakazane albo zakazane, jest sztuką albo nią nie jest. Wiemy, jak powinna wyglądać sztuka, ale wiemy także, jak nie powinna wyglądać. Co sztuce jest nakazane, a co zakazane. Na straży tych norm stoją różne instytucje społeczne, a same normy mają być zakorzenione w jakimś ponadludzkim porządku, najlepiej transcendentnym. Świat, którego istotną cechą jest zmienność, nie może się jednak opierać na dwuwartościowej logice norm, ponieważ pojawia się tu trzeci element – czas. Zasada wyłączonego środka musi zostać ograniczona albo nawet odrzucona, bo coś może być sztuką w jednym czasie i miejscu, i nie być sztuką w innym czasie i miejscu. Żeby uchwycić zmiany, musimy wyjść poza logikę nakazów i zakazów, musimy otworzyć się na to, co nowe, co może się zdarzyć. Świdziński nazywa to **logiką wolności**. Trzecia logika to **logika epistemiczna**: wiem, że; uważam, że; uznaję, że; wierzę, że X jest tym i tym. Logika epistemiczna odpowiada społecznemu konstrukcjonizmowi, przypomina nominatywną definicję sztuki Donalda Judda. Wreszcie ostatnia logika – **logika gry** – nasuwa skojarzenia z Bruno Latourem. Jednostka nie szuka pewności, bo wie, że jej nie znajdzie, lecz podejmuje grę z rzeczywistością. Celem gry nie jest prawda, lecz zwycięstwo. Prawda przestaje być najważniejsza, ponieważ każdy nasz ruch zmienia rzeczywistość, a tym samym tworzy nową prawdę – wystarczy jedna decyzja o przyłączeniu do Poznania podpoznańskich gmin, żeby zmieniła się liczba mieszkańców, powierzchnia miasta, miejski dochód i praktycznie wszystkie dotychczasowe parametry miasta²⁵.

Jeżeli zgodzimy się na przedstawioną przez Jana Świdzińskiego chronologię sposobów myślenia o świecie, to okaże się, że żyjemy w świecie rządzone przez logikę gry. Jakie to ma konsekwencje dla globalizacji i dla sztuki czasów globalizacji?

» 25 J. Świdziński, *Logika rządząca rzeczywistością*, [w:] *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, op. cit.

Sztuka musi zrezygnować z jednej, uniwersalnej definicji sztuki. Zamiast szukać jednej, uniwersalnej, czyli hegemonicznej definicji sztuki, trzeba zaakceptować wielość i różnorodność definicji sztuki, co pozwoli jej swobodnie przekraczać dotychczasowe granice i łączyć sztukę wysoką z niską, elitarną z popularną, a to dzięki temu, że wprowadza etnograficzne rozumienie sztuki i posługuje się geoestetyką, w której kategorii estetyczne nabierają znaczenia w zależności od geograficznego kontekstu. Akceptacja wielu, często wzajemnie sprzecznych definicji sztuki i uznanie ich za równoważne prowadzi do sytuacji, w której sztuka staje się czymś nieogarnialnym, wymykającym się Poznaniu, a samo pojęcie sztuki zdaje się tracić sens – sztuką jest to, co różni ludzi, w różnych miejscach i z różnych powodów za sztukę uważają. Sztuka mówi nam wiele na temat naszej kultury i są to z reguły wypowiedzi krytyczne, bo sztuka jest rzecznikiem zmian.

Sztuka globalna zrywa z uniwersalną retoryką; w miejsce uniwersalizmu wprowadza różnorodność. Sztuka globalna, pisze Hans Belting, jest globalna w takim sensie, w jakim globalna jest światowa sieć, w jakim globalny jest Internet; jest to twórczość świadoma tego, że powstaje w czasach globalizacji, ale nie posiada żadnych formalnych, stylowych ani treściowych wyróżników; albo – inaczej rzecz ujmując – nie one są najważniejsze²⁶.

Analogia z Internetem ma jednak swoje granice. Internet może być wzorem, modelem sztuki globalnej, ale sztuka globalna nie jest ograniczona do Internetu, nie jest sztuką w Internecie ani tym bardziej net artem, chociaż, być może, w Internecie przyjmuje najczystszą, najbardziej wyidealizowaną i bezinteresowną postać. Sztuka globalna przybiera także inne formy instytucjonalne. Najbardziej popularne i znane formy instytucjonalnej kontekstualizacji sztuki globalnej to festiwale artystyczne i duże międzynarodowe przeglądy sztuki typu biennale, organizowane w różnych częściach świata przez kuratorów o uznanej w świecie sztuki pozycji²⁷. Inną formą instytucjonalizacji sztuki globalnej są czasowe wystawy w ważnych muzeach; jeszcze inną, prywatne kolekcje współczesnej sztuki chińskiej, afrykańskiej, rosyjskiej; wreszcie prywatne muzea sztuki współczesnej zakładane przez wielkich kolekcjonerów w miastach, które dotąd takich muzeów były pozbawione, jak np. Stambuł.

Sztuka globalna jest sztuką postmodernistyczną, zrywającą z modernistyczną metanarracją, modernistycznym językiem i tak drogimi europejskiej nowoczesności wartościami, jak: uniwersalizm, racjonalizm, postęp, a dokładniej – poddaje je dekonstrukcji, odkrywając skrywane

przez nie: hegemonię, przemoc, dążenie do podporządkowania sobie innych. Najważniejsze jednak wydaje się to, że sztuka globalna jest globalnym środkiem komunikacji, jak Internet, który może być używany do przekazywania dowolnych informacji; dostarcza środków pozwalających wprowadzać lokalne problemy do globalnego obiegu informacji. Opowiadać współczesnym językiem o dzisiejszych problemach różnych kultur? Nie polega na opanowaniu jakiegoś formalnego idiomu, pisze Belting, lecz na wyborze współczesnego tematu i współczesnego wykonania. Oryginalność artystycznej ekspresji zastąpiona zostaje oryginalnym stanowiskiem artysty we współczesnych debatach i współczesną formą wypowiedzi. Pewne formalne podobieństwa, jeśli się pojawiają, mają znaczenie drugorzędne i wynikają z tradycji, z jakiej wyrasta sztuka globalna – tradycji nowych mediów, pop-artu i sztuki konceptualnej²⁸. ●

» 26 H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, [w:] *The Global Art World*, red. H. Belting, A. Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern 2009, s. 40.

» 27 Zob. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, op. cit., s. 172-173.

» 28 H. Belting, *Contemporary Art as Global Art*, op. cit., s. 53 i 59-61. Zob. również H. Belting, *Art in TV Age. On Global Art and Local History*, <http://www.globalartmuseum.de/site/act>

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

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

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

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

Współczesne konteksty sztuki kontekstualnej – wokół idei Jana Świdzińskiego

Powyższy tytuł jest zarazem tytułem projektu wystawy, którą chciałam zorganizować przy okazji obecnej konferencji poświęconej kontekstualizmowi¹. Niestety, okazało się, że na tę wystawę nie udało się nam, prof. Annie Tyczyńskiej i mnie, znaleźć miejsca. Niemniej jednak – w związku z tym, że wystawę traktuję jako propozycję teoretyczną, ten właśnie projekt zostanie przedstawiony w niniejszym tekście.

Wystawa miałaby na celu prezentację kontekstualizmu Jana Świdzińskiego oraz prac wchodzących w dialog z dziełami i koncepcjami tego artysty. Chodzi o postawienie pytania o aktualność tych idei, zwłaszcza w kontekście obecnego zainteresowania estetyką relacyjną², w której sztuka może być postrzegana jako praktyka społeczna skłaniająca do podejmowania relacji i nawiązywania komunikacji, co samo w sobie bliskie jest myśli Świdzińskiego.

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

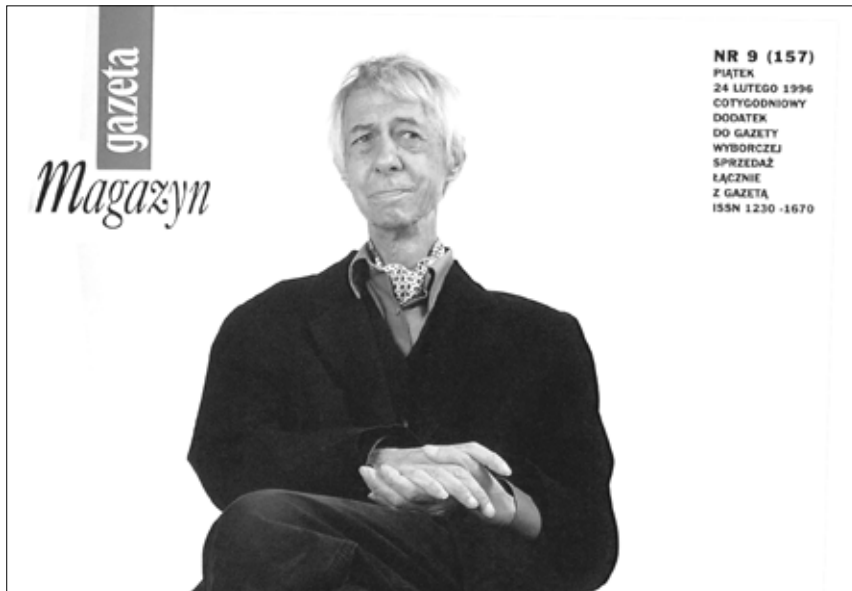
Ekspozycja miałaby na celu zwrócenie uwagi na różne trajektorie dialogu, który powstaje między sztuką Jana Świdzińskiego a artystów jemu współczesnych oraz młodszych. Chodzi o takich twórców,

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

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

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

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



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

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

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

Z pewnością Libera ma rację – ziściły się marzenia Świdzińskiego!

Pytania o miejsce kontekstualizmu zmuszają też do rewizji polskiej sztuki lat 70. i 80., w której podział na dobrą i złą sztukę wciąż warunkowany jest terminem „pseudoawangarda”, wprowadzonym przez Wiesława Borowskiego w 1975 roku⁴. Pojęcie to na długi czas wykluczyło z pola zainteresowania polskiej historii sztuki najnowszej artystów zrywających z powagą polskiego konceptualizmu, nastawionych na ironię oraz gry z kontekstem (m.in. Andrzeja Lachowicza, Andrzeja Partuma, Anastazego Wiśniewskiego, ale również Jana Świdzińskiego). Pisała o tym m.in. Anna Markowska w książce *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*⁵.

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

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

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

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

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

» 6 *Ibid.*, s. 23.

Intro

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

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

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

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

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

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

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



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

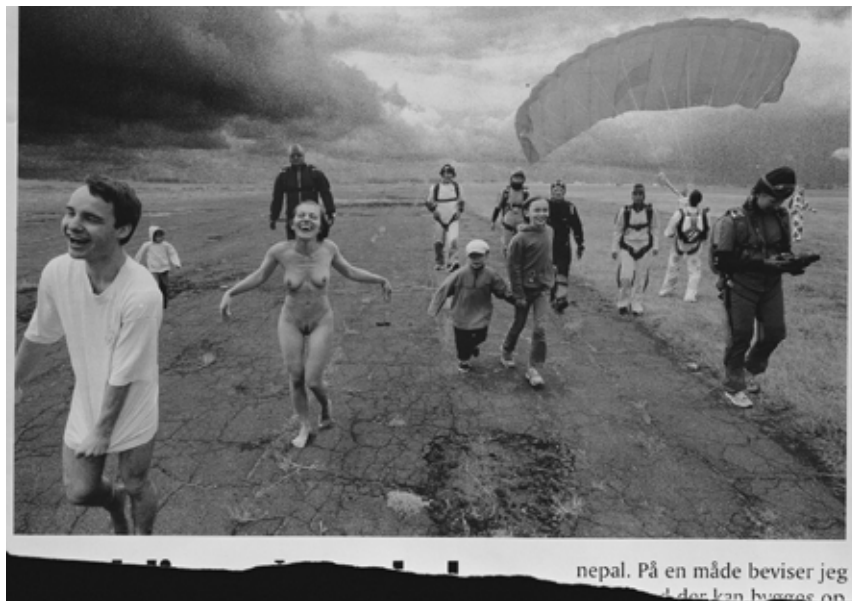
Warto przywołać tu pracę Jana Świdzińskiego *W porządku* z 1994 roku, składającą się z reporterskiej fotografii ukazującej pustynną scenę z trzema żołnierzami stojącymi nad martwym człowiekiem, pod którą widnieje fragment *leadu*: „our readers see the news...” oraz krótkiego i wymownego tekstu artysty:

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

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

» 10 J. Świdziński, op. cit., nlb.

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

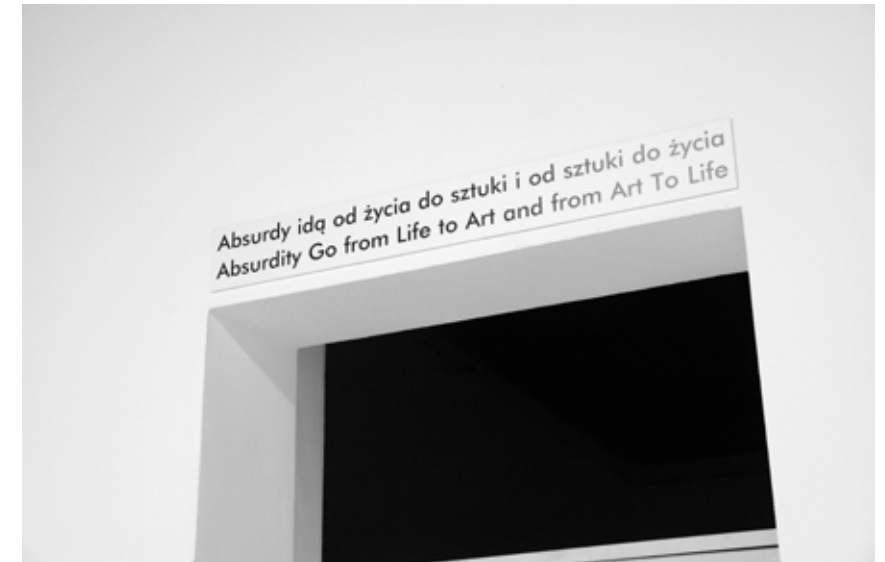


Zbigniew Libera, *Nepal*, z serii *Pozytywy*, 2003, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster

Sztuka jest definicją sztuki

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

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



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

Te hasła zostałyby na omawianej wystawie zestawione z innymi próbami definiowania sztuki, często również absurdalnymi, ale też z manifestami¹² oraz dokumentacjami. Chodziłoby tu przede wszystkim o wydobycie ironii obecnej w działaniach zarówno Świdzińskiego, jak i innych artystów, których postawy można uznać za bliskie kontekstualizmowi. Tę ironię odnajdziemy w działaniach Andrzeja Partuma (m.in. w jego manifestach: „sztuki bezczelnej”¹³ z 1977 roku czy „pozytywnego nihilizmu” (1982), który był odpowiedzią na kontekstualizm Świdzińskiego), Niezależnej Nieistniejącej Galerii Nie (lub Niech, 1969-1972) Leona Romanowa i Ryszarda Wietckiego oraz Nieistniejącej Przytakującej Galerii Tak (1970-1974) Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego.

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

» 11 *Ibid.*

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

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

dzi, skłaniają nas do proklamowania «Stanu nagłej potrzeby» (27.11.1970 r.)¹⁴. Natomiast Przyjemski i Wiśniewski w swoim programowym druku, również z 1970 roku, pisali: „Nieistniejąca przecinek galeria przytakująca – Galeria «Tak» przytakuje wszystkim poczynaniom artystycznym”¹⁵. Ukazywali tym samym bezsens bezmyślnego potakiwania i przyklaskiwania wszystkiemu, jak to działo się w PRL-u. Według Łukasza Rondudy, tego rodzaju działania, tworzące pragmatyczną postawę sztuki neoawangardowej lat 70., wiązały się z wchodzeniem w świat pozaartystyczny oraz testowaniem rzeczywistości¹⁶. Artyści prezentujący tę postawę byli krytyczni wobec „zastanych porządków społeczno-symbolicznych, ideologii, które organizowały percepcję i kolonizowały wyobraźnię”¹⁷. Warto więc podkreślić, że w warunkach komunistycznego systemu wydobywali na jaw poczucie absurdu tamtych czasów, ale też wskazywali na własne zwątpienie w sztukę, która została pozbawiona mocy.

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

Tym samym ta część ekspozycji miałaby skłonić widzów do namysłu, czym jest obecnie sztuka i jak można ją definiować? Czy faktycznie jest tylko ideą, jak widzieli to konceptualiści? Czy raczej, jak chciał Świdziński, idea ta powinna zderzyć się z rzeczywistością¹⁹, z kontekstem i to właśnie obszar tego zderzenia staje się najbardziej produktywny dla myślenia o sztuce?

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

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

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



Ewa Zarzycka, performance, fot. S. Sobczak

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

» 14 Praca z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu.

» 15 Praca z kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu.

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

» 17 *Ibid.*, s. 13.

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

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

» 20 D. Jarecka, *Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej*, [w:] Ewa Zarzycka. *Lata świetności*, red. A. Rayzacher i D. Jarecka, Fundacja Lokal Sztuki / Lokal_30, Warszawa 2016, s. 52.

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

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



Jerzy Koszałka, *Koszałce – Naród*, 1993, GSW Opolo, dzięki uprzejmości artysty

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

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

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

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



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

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

że gdy „przedmiot sztuki zyskuje rodzaj «buntowniczej aury», staje się źródłem oporu wobec swej własnej dystrybucji rynkowej lub jej *mime-tycznym pasożytem*”²².

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

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

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

Konteksty

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

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

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

sens społeczny polega na zajęciu odpowiedniej postawy wobec własnego kontekstu. Na tym polega krytycyzm sztuki”²⁴.

W tym dziale ekspozycji pokazane zostałyby prace akcentujące działanie w lokalnych środowiskach, m.in. propozycje Gerarda Kwiatkowskiego (Jürgena Bluma), który postulował wyprowadzenie sztuki z elitarnego świata i rozpropagowanie jej wśród zwykłych ludzi, głównie wśród robotników. Przekraczanie granic sztuki postulowano też na słynnym Zjeździe Marzycieli, czyli IV Biennale Form Przestrzennych, odbywającym się w Elblągu w 1971 roku.

Akcje podejmowane w lokalnym środowisku stały się również istotne dla bydgosko-toruńskiej Grupy Działania (Witold Chmielewski, Bogdan Chmielewski, Wiesław Smużny, Andrzej Maziec i Stanisław Wasilewski), propagującej „sztukę społeczną”. Twórcy ci na przełomie lat 70. i 80. XX wieku współpracowali z ludnością niewielkiej miejscowości Lucim, organizując z nią wspólne akcje, dążąc do kulturalnego i społecznego ożywienia lokalnego środowiska. Zanim trafili do Lucimia, w 1976 roku zorganizowali *Akcję Podróż*, przeprowadzoną w wagonie kolejowym i na dworcach kolejowych na trasie Bydgoszcz–Kraków–Cieszyn–Bydgoszcz, której celem było prezentowanie sztuki podróżnym.

Artyści nazywali swoją twórczość „dzieło-działaniem”, które miało prowadzić lokalną społeczność do własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji artystycznych. Program sztuki społecznej Grupy Działania zakładał „wytwarzanie więzi między ludźmi w ramach komunikacji symbolicznej, zachodzącej w bezpośredniej styczności nadawców i odbiorców z występującą niekiedy zmiennością ról nadawcy i odbiorcy”²⁵. Akcentowano również działanie w konkretnym środowisku, porzucenie przez artystę statusu „nadawcy”, bezpośredniość przekazu, odpowiedzialność moralną twórcy, powiązanie dzieła z miejscem oraz zerwanie z jego autonomią²⁶.

Z dzisiejszej perspektywy zarówno kontekstualizm Świdzińskiego, jak i twórczość Bluma oraz Grupy Działania wydają się niezwykle aktualne i wręcz prekursorskie wobec działań takich artystów, jak: Artur Żmijewski, Paweł Althamer (np. akcja *Bródno*, 1999/2000), Supergrupa Azorro czy Elżbieta Jabłońska, a więc twórców bardziej lub mniej kojarzonych ze sztuką krytyczną. Dlatego warto podkreślić wspólne dla części artystów lat 70. oraz twórców współczesnych zainteresowanie relacyjnością, uaktywnianie widza i traktowanie sztuki

» 24 Ibid.

» 25 Spacerując po wystawie Lucim żyje z jej kuratorką, Moniką Weychert-Waluszko rozmawia Magdalena Furmanik, „Obieg”, 21.05.2009, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/10869> (20.07.2013).

» 26 Grupa Działania, Manifest *Sztuka społeczna jako idea*, marzec 1980, ze zbiorów Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu.

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

» 23 J. Świdziński, *op. cit.*



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

jako miejsca spotkań czy też, jak wskazywał Świdziński – jako kontaktowania i komunikowania się innymi²⁷.

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

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



Witold Chmielewski, Bogdan Chmielewski, Wiesław Smużny, Andrzej Maziec i Stanisław Wasilewski, *Akcja Podróż*, 1976, fotografia na tekturze, dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu



Elżbieta Jabłońska, *Kuchnia*, 2003, wystawa *Biały Mazur*, Neue Berliner Kunstverein, Berlin 2003, fot. Jacek Majewski, dzięki uprzejmości artystki

Alternatywna historia sztuki

Ostatnia część wystawy miałaby zwrócić uwagę na kwestię zapomnienia o sztuce Jana Świdzińskiego oraz postawić pytania o znaczenie geograficzno-politycznych kontekstów polskiej sztuki, jej marginalizacji, zapatrzenia w Zachód, ale też niedostrzegania niektórych propozycji artystycznych i teoretycznych, które nie wychodziły z głównego nurtu sztuki. Smutnym bowiem fenomenem polskiej historii sztuki i krytyki artystycznej jest słaba znajomość niemainstreamowej twórczości lat 70., a więc niedocnienie tego wszystkiego, co działo się poza głównym nurtem. Mogło to wynikać m.in. z tego, że dzieło jako produkt nie było (nie jest) dla tych twórców istotne, ale z pewnością ogromny wpływ miała tu silna pozycja Galerii Foksal i związanych z nią twórców oraz powszechna tam niechęć do tzw. pseudoawangardy²⁸.

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

Piotr Piotrowski zwracał uwagę na dominację paradygmatu zachodniego, pisząc, że historia naszej nowoczesności jest historią zapatrzenia w Zachód, ignorowania lokalnych różnic oraz przyjmowania uniwersalnego, czyli zachodniego języka. Przed 1989 rokiem dla artystów nie tylko z Polski, ale w ogóle z Europy Wschodniej sztuka zachodnia wyznaczała paradygmaty, wierzone też naiwnie w to, że Zachód zweryfikuje kryteria ocen i określi wartość sztuki tworzonej w naszej części Europy²⁹. Po 1989 roku te kryteria i wartości określone są coraz bardziej przez reguły rynkowe, te natomiast ustalane są przede wszystkim przez rynek zachodni (obecnie należałoby raczej użyć przymiotnika: globalny). Efektem tej sytuacji jest to, że liczą się najbardziej ci artyści, których prace znajdują swoich odbiorców oraz popyt w największych, czyli globalnych, instytucjach sztuki funkcjonujących w zachodnich metropoliach. W Polsce natomiast liczą się najbardziej te instytucje, które mają największy dostęp do centrów globalnych i którym udaje się zerwać ze statusem „peryferyjnych”.

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

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

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

Dominację centrów opisała ironicznie w swojej pracy *W sztuce marzenia się spełniają, ale nie wszystkim* (2009) Agata Zbylut³⁰. Zdjęcia ukazują samą autorkę w blasku fleszy, odbierającą nagrody artystyczne i medale, otoczoną znanymi politykami i celebrytami ze świata sztuki, udzielającą wywiadów, przyjmującą jakąś nominację lub może profesurę od poprzedniego prezydenta Lecha Kaczyńskiego, fotografującą się z ministrem kultury Bogdanem Zdrojewskim, jednak to wszystko jest jedynie manipulacją. Przy okazji zaś mamy do czynienia ze znakomitą analizą tego, jak pojmowany jest dzisiaj sukces artystyczny.

Jeśli chodzi o artystki i artystów, niebagatelną rolę dla zajmowanych przez nich pozycji w polu sztuki odgrywa ich umiejscowienie, to, skąd są, u kogo zrobili dyplom, gdzie pracują, z jaką galerią i środowiskiem są związani. Choć dla polskiej sceny artystycznej niekwestionowanym centrum jest Warszawa, nie można mieć jednak złudzeń – Polska również jest krajem peryferyjnym, jeśli chodzi o wielki świat sztuki. Niektórzy twórcy stosują zasadę mimikry, o której pisał Homi K. Bhabha³¹. Tą strategią posłużyła się znakomicie Aneta Grzeszykowska w pracy *Untitled Film Stills* (2006), podszycując się pod Cindy Sherman i wykonując kolorowe kowery jej wczesnych prac, tworząc więc „prawie to samo, ale nie całkiem”, jak mówi o mimikrze Bhabha w odwołaniu do myśli Freuda³². Grzeszykowska stawia poprzez tę pracę pytanie, co musi zrobić artystka z peryferyjnej Europy Wschodniej, żeby została zauważona przez centrum? Czy mówienie w sztuce o lokalnych problemach i o własnej podmiotowości ma szansę zostać docenione, czy raczej zostanie niezauważone i uznane za mało interesujące (jak było z Natalią LL, co pokazuje z kolei film Karola Radziszewskiego *America is not Ready for This*, 2012)? Czy dopiero naśladownictwo prac artystki, uznanej za jedną z największych gwiazd współczesnej sztuki, da możliwość bycia zauważoną?

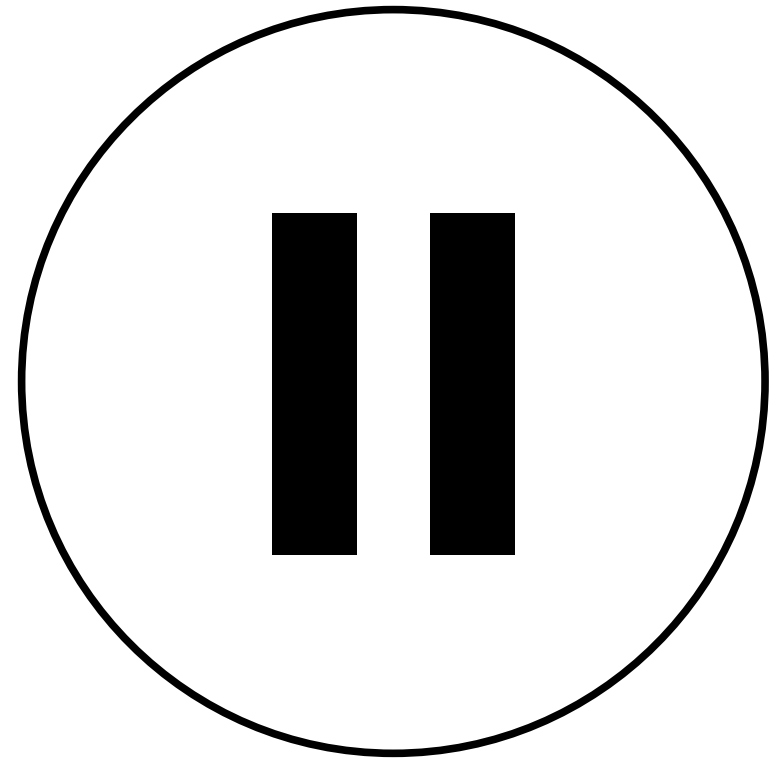
Warto wrócić w tym miejscu do pytania, na ile idee Jana Świdzińskiego mogą znaleźć uznanie, jawiąc się jako aktualne i prekursorskie, ale wciąż funkcjonując na marginesie rozważań polskich historyków sztuki? I czy alternatywna historia sztuki jest w stanie zmienić obraz sztuki najnowszej? •

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

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

» 32 Ibid., s. 84.

Izabela Kowalczyk
Anna Markowska
Adam Mazur
Tomasz Misiak
Sonia Rammer
Justyna Ryczek
Marta Smolińska
Sławomir Sobczak
Anna Tyczyńska
Jan Wasiewicz



Kontekst / Kontekstualizm.
Dyskusja

Izabela Kowalczyk
Historyczka i krytyczka sztuki, badaczka kultury, wykładowczyni, kuratorka. Profesor nadzwyczajny oraz dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Anna Markowska
Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, wykładowczyni. Profesor Uniwersytetu Wrocławskiego.

Adam Mazur
Historyk i krytyk sztuki, kurator, amerykanista, wykładowca Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Doktor nauk humanistycznych. Redaktor naczelny magazynu „Szum”.

Tomasz Misiak
Filozof, kulturoznawca, dziennikarz muzyczny, wykładowca Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Profesor Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.

Sonia Rammer
Artystka, teoretyczka sztuki, wykładowczyni. Doktor sztuk plastycznych oraz prodziekan Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Justyna Ryczek
Wykładowczyni Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Doktor nauk humanistycznych. Redaktor naczelna „Zeszytów Artystycznych”.

Marta Smolińska
Historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, wykładowczyni. Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Sławomir Sobczak
Artysta, kurator, wykładowca. Profesor zwyczajny oraz prodziekan Wydziału Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Dyrektor wykonawczy Mediations Biennale.

Anna Tyczyńska
Artystka, kuratorka, wykładowczyni. Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Jan Wasiewicz
Filozof, wykładowca Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Doktor nauk humanistycznych.

Sztuka w kontekście. W odniesieniu do aktualnych wystaw sztuki współczesnej

Jesienią 2017 roku, w ramach organizowanego przez kierowniczkę Katedry Historii Sztuki i Filozofii dr hab. Martę Smolińską prof. UAP seminarium *Skoki na teorię*, odbył się panel dyskusyjny zatytułowany *Sztuka w kontekście – w odniesieniu do aktualnych wystaw sztuki współczesnej*. Pomysłodawczynią i moderatorką dyskusji była prof. UAP Anna Tyczyńska, prowadząca od kilku lat projekt badawczy dotyczący sztuki kontekstualnej. Do dyskusji zaproszone zostały osoby zajmujące się teorią – historią i krytyką sztuki oraz filozofią, a także artyści i kuratorzy, próbując z różnych punktów widzenia przyjrzeć się aktualnej scenie artystycznej oraz starając się dać odpowiedź na postawione na wstępie pytanie o rolę kontekstu i „kontekstualność” sztuki najnowszej wobec ostatnich prezentacji sztuki współczesnej – Biennale w Wenecji, 14. Documenta w Kassel czy Skulptur Projekte w Münster.



Panel dyskusyjny. Prezentacja Anny Tyczyńskiej.

Anna Tyczyńska: Od trzech lat prowadzę projekt badawczy dotyczący kontekstualizmu i jest to o tyle nietypowa sytuacja, ponieważ nie jestem teoretyczką sztuki, ale artystką, wykładowczynią... I być może temat ten powinnam pozostawić do rozważań teoretykom...

Jednak przyglądając się temu, co się w sztuce dzieje, tendencjom obecnym w sztuce ostatnich lat, dostrzegam, jak wiele z teorii Jana Świdzińskiego dzisiaj w sztuce się sprawdza. Przyglądając się bliżej idei „sztuki, jako sztuki kontekstualnej”, zaczęłam zastanawiać się, czy kontekstualizm należy postrzegać tylko w odniesieniu do czasu, w którym powstawał, czy też można go rozpatrywać również w relacji do najnowszych zjawisk w obszarze sztuki, sztuki funkcjonującej w przestrzeni społecznej, publicznej, a nawet street artu. Zastanowiło mnie też, że odwołując się na co dzień do konceptualizmu, który – co jest oczywiste – zmienił oblicze sztuki, nie doceniamy roli kontekstualizmu, szczególnie jako kierunku, który być może jest jedynym polskim wkładem do sztuki XX wieku. I nie dostrzegamy tego, że dzisiejsza sztuka jest *de facto* – kontekstualna...

Dlatego pozwoliłam sobie za pośrednictwem pani dziekan Izabeli Kowalczyk oraz kierowniczki Katedry Marty Smolińskiej zaprosić Państwa do udziału w dyskusji, by zastanowić się nad tym – co jest także tematem mojego grantu badawczego – *Czy wszystko jest kontekstualne, kim jest artysta kontekstualny. Sztuka kontekstualna, jako diagnoza współczesnych relacji sztuki wobec przestrzeni społecznej i publicznej*, odnosząc powyższe pytania do aktualnych wydarzeń w sztuce, a więc: 14. Documenta w Kassel, Skulptur Projekte w Munster oraz weneckiego Biennale. Chciałabym się zapytać, jakie są Państwa refleksje po tym intensywnie artystycznym lecie i po obejrzeniu sztuki w tak wielkiej dawce, przywołując przy okazji słowa Jana Świdzińskiego: „I sztuka kontekstualna, i sztuka zantropologizowana opisują historyczny moment, gdy nasz sposób myślenia musi zacząć radzić sobie z globalnymi wyzwaniami stale zmieniającego się świata”.

Anna Markowska: Moim zdaniem, mówienie o współczesności kontekstualizmu jest interesującym wyzwaniem, jednak niepokoi mnie mówienie o tym w odniesieniu do wielkich, globalnych imprez, ponieważ znając praktykę Jana Świdzińskiego, wiedząc o tym, że prowadził on wojnę z globalnymi instytucjami kultury, że prowadził wojnę z mainstreamem i był bardzo czuły na to, aby dystansować się od niego – można mieć wątpliwości, czy jemu samemu by się to spodobało. Szczególnie, że jednym z bardziej interesujących elementów jego teorii był element nieujawniania, na ile jest to możliwe, rzecz jasna, praktyki sztuki kontekstualnej, co wszystkich bardzo denerwowało, ale co powodowało, że nie dało się z tej sztuki robić globalnych imprez właśnie.

Izabela Kowalczyk: Z punktu widzenia historyczki sztuki, uczeń Piotra Piotrowskiego, który badał relacje między sztuką a polityką, podkreśliłabym na początku, że polska sztuka w tych latach, czyli około roku 1970, w tym konceptualizm, miała się dość dobrze, jednak była to sztuka bardzo autonomiczna, zajmująca się sama sobą, autoteliczna, a przy tym absolutnie niekontekstualna. Główna teza Piotrowskiego mówiła, że tym, co różniło sztukę polską od sztuki zachodniej, nie była w gruncie rzeczy forma, bo polscy artyści tę formę powtarzali, ale różniło tę sztukę to, że nie odnosiła się do kontekstów, a więc ani do kontekstu społecznego, ani politycznego. Jan Świdziński podkreślał, że sztuka kontekstualna bardzo mocno przeciwstawia się wyłączeniu sztuki z rzeczywistości jako rzeczywistości, jako odrębnego, niezależnego przedmiotu artystycznej kontemplacji, jest zależna od rzeczywistości, jest działaniem stymulującym nowe rzeczywistości, co właściwie odpowiadało tym dążeniom zachodnim, ale też dążeniom związanym z kontestacją. W tych wszystkich teoriach Świdzińskiego jest dla mnie jednak problemem to, że ja tej kontestacji w odniesieniu do polskiej rzeczywistości tych czasów nie widzę i właściwie do końca nie wiem, gdzie umiejscowić tę sztukę. Z jednej strony, wyłamuje się ona z typowego w PRL-u myślenia o sztuce jak bycie autonomicznym, ale z drugiej strony – jakby nie stawia kroku dalej i faktycznie nie odnosi się do konkretnych kontekstów społecznych i politycznych. Te konteksty, które były ważne dla sztuki zachodniej, przypominały zresztą wystawy w Wenecji i Kassel. Było na nich wiele prac z lat 70., łączących sztukę z aktywizmem, prezentowane były też współczesne prace, których twórcy mocno inspirowali się latami 70., a więc czasem po kontestacji. Dlatego też samo postawienie problemu sztuki kontekstualnej w perspektywie wystaw sztuki współczesnej wydaje się trafne, bo na przykład główna wystawa w Arsenale na weneckim Biennale mocno przypominała wątki ze sztuki kontestacji, sztuki związanej z ruchami ekologicznymi, ruchami alternatywnymi, odnoszeniem się do problemów współczesnego świata. I jak najbardziej była to sztuka, którą można określić kontekstualną.

Marta Smolińska: Mój stosunek do Jana Świdzińskiego wiąże się z poczuciem dużego niedosytu. Czasami wręcz zastanawiam się nad jego fenomenem, bo w moim odczuciu Świdziński sprawnie żongluje oczywistościami, robiąc to dodatkowo ze swojej męskiej pozycji. Oczywiście, praca Zbigniewa Libery *Mistrzowie* daje mu miejsce w polskiej historii sztuki, ale nie wiem, czy taka konsekracja na mistrza jemu samemu by odpowiadała. Jeżeli tak, to nie świadczyłoby to o nim szczególnie dobrze. Natomiast jeśli pytamy o kontekst – spróbuję się przełamać i myśleć kategoriami Świdzińskiego – to zastanawia mnie, jak by w relacji do tego kontekstu wyglądało pytanie o sztukę i filozofię dzisiaj [odniesienie do konferencji *Sztu-*

ka i filozofia: „dzisiaj”, która „gościła” niniejszą dyskusję – uzup. M.S.], przy którym pojawia się kwestia nieustannej redefinicji wzajemnych relacji, bo sztuka zawsze jest kontekstem dla filozofii, a filozofia jest kontekstem dla sztuki. Te wzajemne konteksty bardzo się obustronnie warunkują. Dla mnie pojawia się tu pewne rozczarowanie, bo cała moja książka habilitacyjna *Otwieranie obrazu. Dekonstrukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* i całe właściwie moje myślenie o sztuce zawsze polegało na tym, że to artyści wyznaczają pewne trendy, a filozofia je dopiero podejmuje. Będąc na tegorocznym Documenta w Kassel i przeglądając katalog wystawy, której nie chcę krytykować, bo jest ona diagnozą istniejącego stanu sztuki i w gruncie rzeczy uważam ją za bardzo inspirującą, odniosłam wrażenie, że nieprzerwanie bazujemy na filozofach poststrukturalistycznych. Jest to temat, którego wciąż nie przerobiliśmy. W katalogu tej wystawy znalazł się tekst Jacquesa Derridy o gościnności; Derridy, który w pewnym sensie powinien już być dla młodych artystów i kuratorów „leśnym dziadkiem”. Jest to dla mnie rodzaj niepokojącego zjawiska, które te wystawy uzmysławiają, szczególnie właśnie Kassel, że nie mamy filozofów, którzy korelowaliby ze sztuką współczesną. Prezentowani na Documenta młodzi twórcy nie są w stanie odpowiedzieć na pytanie, kto jest ich pokoleniowym filozofem, z kim czują pokrewieństwo postawy. Oni wciąż patrzą na tych filozofów, którzy moim zdaniem powinni schodzić do lamusa i w pewnym sensie powinni być „wyczerpani”. Tę samą sytuację zastałam podczas mojej ostatniej podróży do Indii – młodzi artyści, z którymi żonglowałam w tym zglobalizowanym świecie tymi samymi nazwiskami i tymi samymi teoriami, nie byli w stanie odpowiedzieć na pytanie, jaki artysta, filozof czy teoretyk z ich rodzimego podwórka ich fascynuje, kogo chcieliby mi „sprzedać”. Chciałam dowiedzieć się, jak jest nowy trend myślenia, okazało się jednak, że go nie ma. Jeżeli więc pytamy o to ciągłeredefiniowanie, to ono dla mnie nie następuje.

Anna Tyczyńska: Z mojego punktu widzenia – jako artystki – dzieło sztuki jest autonomiczną wypowiedzią, a sztuka autonomicznym językiem. Sztuka nie jest i nie powinna być ilustracją filozofii ani żadnej innej teorii... Mam wrażenie, że często to sztuka wyznacza nowe kierunki i trendy... A może, jak mówiła kiedyś prof. Kępińska, „coś wisi w powietrzu”, istnieje ferment intelektualny, w którym różne środowiska intelektualne, artystyczne podejmują podobne tematy i się wzajemnie inspirują. Tym samym uznałabym wypowiedzi i teorie filozoficzne za równoległe z tym, co dzieje się w sztuce, z wypowiedzią artystyczną. Pamiętając jednak o tym, że są to odrębne, ale co ważne – równorzędne języki. I jest to dla mnie bardzo podstawowe rozróżnienie.

Izabela Kowalczyk: To, o czym mówisz, Marto, tak naprawdę bardzo mocno dotyka głównych założeń tych wystaw, które w pewnym sensie są formą nostalgii za wcześniejszą filozofią. Te powroty w obszarze sztuki, ale też w obszarze myśli społecznej, to w gruncie rzeczy wracanie cały czas do pokolenia po kontestacji i ideałów jemu towarzyszących, a w kontekście polskim – do lat 80. Wydaje mi się, że myślenie o „tu i teraz” definiujemy za bardzo zgodnie z myślą postmodernistyczną, że zmienia się ono codziennie, z roku na rok, ale z drugiej strony – jesteśmy też w pewnym długim trwaniu od roku 1968, jesteśmy po czymś, co nie zostało jeszcze do końca przepracowane ani w filozofii, ani w myśli społecznej, sztuce, stylistyce, ideach. Było to widoczne właśnie w przypadku sztuki prezentowanej na tych wielkich wystawach, bo tam nie było wielu nowatorskich rzeczy w sensie formalnym, a z drugiej strony – akcentowanie kwestii ekologii czy wspólnotowości jest jak najbardziej aktualne. Wydaje mi się, że w filozofii można nadal odkrywać nowe wątki, myślę chociażby o Rossi Braidotti, o jej teorii relacyjności, ale i o zróżnicowanej myśli posthumanizmu. Natomiast może być właśnie tak, że pewne rzeczy nie do końca przepracowaliśmy i dlatego wciąż musimy do nich wracać. Chodzi mi tu o głębszy problem, związany z pytaniem, które przyniosła kontestacja – jak zmieniać świat na lepszy, zarówno dla nas ludzi, jak i innych żyjących bytów? W Wenecji uderzyło mnie też pewne doświadczenie muzyczne, silny powrót ducha lat 70., który pojawił się na wystawie. Młodzi ludzie aktualnie mają przekonanie, że w muzyce – mam na myśli muzykę rockową – nic ciekawego się nie dzieje, bo wszystko, co było interesujące, powstało w latach nie ich, a naszej młodości. Bez przerwy stykamy się przecież z kolejnymi coverami dawnych utworów – na tegorocznym Wo-odstocku najbardziej kultowa okazała się *Arachia* w wykonaniu grupy Hey i, mimo że ten utwór pochodzi z 1987 roku i oczywiście jest autorstwa grupy Kult, nadal jest tak samo – a może nawet bardziej w obecnej sytuacji – przejmujący. Na pytanie, które zadałam synowi, dlaczego tak się dzieje i dlaczego aktualne młode pokolenie nie ma swojej muzyki, otrzymałam odpowiedź, że oni nie przeżyli tego, co my, że to my mamy w sobie pewne doświadczenie historyczne. Wydaje mi się więc, że ta ilość przeróżnych doświadczeń, z jakimi miały styczność ostatnie pokolenia, wymaga przerobienia ich przez znacznie dłuższy czas.

Justyna Ryzek: W mojej ocenie, ani w jednej, ani w drugiej wystawie nie chodziło o filozofię, o konieczność jakiegokolwiek redefinicji, o przedstawienie nowego myślenia, wręcz odwrotnie. Kassel było bardzo kontekstualne, szczególnie w sensie problemów współczesnego świata. I choć tekst Derridy też mnie początkowo zaskoczył, zrozumiałam później, że nie pojawił się on (jako tekst wstępny, wiodący w katalogu) bez powodu,

bo przecież dużo prac dotyczyło aspektu uchodźców, bycia gospodarzem albo niebycia nim. Derrida został więc włożony w nowy kontekst, stając się tekstem aktualnym i moim zdaniem – uzasadnionym.

Marta Smolińska: Oczywiście, że tekst ten przedstawiony został w nowym kontekście, stając się aktualnym. Nie mam żadnego zarzutu do samego Derridy, jednak należy pamiętać, że *readers* z tekstami takiej wystawy, jaką jest Kassel, stanowi z nią swego rodzaju całość. Jest to pewna sieć znaczeń i ja do tej sieci znaczeń się odnoszę, nie chcąc pytać przy tym o intencje kuratora, czy o to, co było zamiarem tej wystawy, a co nie było. Mówię, jak ją widzę, uwzględniając jej relację z publikacjami i widocznym w nich bardzo specyficznym doбором tekstów. Zastanawia mnie też to, mając przy tym oczywiście wiele sympatii do Derridy i uważając jego teksty za wciąż aktualne, że nie wygenerowaliśmy w tych czasach, w których migracje trwają już od kilku lat, i kiedy wydawałoby się, że młodzi ludzie powinni mieć coś świeżego do powiedzenia, jakiegoś „strzału współczesności”. Młodzi ludzie, z którymi pracuję, nie mają tej świadomości, że muszą przerobić lata 70., oni nawet nie mają świadomości tych lat 70. i ich specyfiki. Jest wśród nich za to ogromna fascynacja metafizycznym skrzydłem awangardy, poszukiwaniem duchowości poprzez sztukę, co mnie w pewnym sensie zastanawia i dziwi. Gdybym miała stwierdzić, chociażby na podstawie pracy ze studentami, co ci młodzi dzisiaj wniosą, to powiedziałabym, że oni wcale nie wniosą nostalgii za latami 70. i okresem kontestacji, bo tę w obrębie omawianych przez nas wystaw wnosi kurator Adam Szymczyk, który jest z mojego pokolenia. Co więc wnosi generacja, która ma między dwadzieścia a trzydzieści lat, która obecnie dyskutuje w Oronsku w trakcie Biennale Młodych, gdzie są ich ikony, do których będą się odnosić? Ci młodzi ludzie wciąż szukają metafizyki, ikoną dla nich jest Mark Rothko, za którym szaleją, co jest i zadziwiające, i chyba nawet niebezpieczne.

Sonia Rammer: Wydaje mi się, że wynika to z pewnego rodzaju niemości i zarazem nieprzygotowania tych młodych ludzi, intelektualnego być może, ale również z pewnego skonceptualizowania tego, co się wokół nich dzieje. Znając to pokolenie, mam wrażenie, że znacznie wygodniej jest im zdystansować się od pewnych rzeczy, niż w nich uczestniczyć.

Jan Wasiewicz: Wydaje mi się, że ten zwrot metafizyczny, o którym wspomniała Marta Smolińska, to jest zwrot postsekularny. Ja tego nie widziałbym aż tak strasznie.

Anna Markowska: Wśród młodych ludzi ogólnie nastąpił ogromny zwrot konserwatywny. Także, jeżeli chodzi o zainteresowanie sztuką współcze-

sną. Chciałabym w tym miejscu zaprzeczyć właściwie samej sobie w swojej poprzedniej wypowiedzi i wesprzeć tezę Anny Tyczyńskiej odnośnie do Documenta w Kassel, ale też w Atenach, które przecież stanowiły rozwinięcie niemieckiej imprezy, ponieważ mi się te wystawy bardzo podobały. Do Aten wybrałam się zaciekawiona miastem, w którym byłam dość dawno, ale i tym, co działał tam Szymczyk. Mimo że panował tam ogromny bałagan, nie było żadnego sprawdzalnego do końca planu, było cudownie. Szczególnie, że nastąpiło coś takiego, co nazwałabym brakiem różnicy między tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz świata sztuki – raz oglądaliśmy sztukę, a za drugim razem zastanawialiśmy się, czy to, na co patrzymy, tą sztuką faktycznie jest. Nie mogliśmy na przykład znaleźć galerii, ale obchodziliśmy dzielnicę i to było równie ciekawe. Ruszało się w miasto i sztuka z Documenta mieszała się z antyczną i ze współczesnym gwarem. A gdy pojechałam do Kassel, miałam zaskakujące *déjà vu*. Otóż spałam tam w taniej, arabskiej dzielnicy, w której jest mnóstwo fryzjerów (i tyle samo kebabów) i oto wchodzę tam do Neue Galerie, w której cały ten problem, problem mojej tymczasowej dzielnicy był pokazany. Były filmy i zdjęcia o tych ludziach, którzy byli moimi sąsiadami. Był to moment, w którym nastąpiło pewne rozszczelnienie świata sztuki, tak samo jak w przypadku Aten. Weszłam do galerii i zobaczyłam kontekst swojego zamieszkiwania, swoją niemiecką sytuację. *Déjà vu*. Było to dla mnie absolutnie fantastyczne doświadczenie, bo nagle okazało się, że właśnie to ten kontekst tak zadziałał, że granice między sztuką i rzeczywistością stały się bardzo płynne. Nigdy nie miałam takiego wrażenia na żadnej wcześniejszej wystawie. Znalezione formę, do której przeniknęło zwykłe życie. Wyszło z tego chyba, że porównuję Świdzińskiego do Szymczyka... No, może trochę się zagalopowałam.

Anna Tyczyńska: Odnośnie do Kassel – te wystawy właściwie mnie nie zachwyciły, ale im bardziej je analizowałam i zastanawiałam się nad nimi, tym bardziej mnie przekonywały – poprzez kontekst, o którym mówiła Ania [Markowska], ale przede wszystkim założenia kuratorskie, konsekwentną narrację, dobór prac. Wydaje mi się, że od poprzedniej edycji Documenta mocno akcentowany jest problem, kładzie się szczególny nacisk na pytanie o granice twórczości, tego, kto jest artystą, gdzie jest granica między amatorsztwem a profesjonalizmem. Pojawiły się też nowe wątki związane ze sztuką etniczną, lokalną, amatorską – czy inaczej nazywając – „nieprofesjonalną”. Na nowo został postawiony problem – czym jest sztuka, gdzie jest granica między profesjonalizmem a amatorsztwem... Bo ta granica dzisiaj zupełnie się rozmywa. I – w moim przekonaniu – właśnie o tym mówił Świdziński, w swojej teorii zwracając uwagę na kontekst, lokalność... Proponując jednocześnie, by to, co będziemy nazywać sztuką, definiowali sami artyści, a nie instytucje sztuki.

Izabela Kowalczyk: Obawiam się, że trochę się gubimy, bo jeśli chodzi o sztukę kontekstualną i jej definiowanie, to rozumiem z tych założeń, że definiuje sztukę tak naprawdę kontekst i to, w jaki sposób ona się w nim pojawia. To kontekst nadaje jej nowe znaczenia. Mam na myśli chociażby pracę Roberta Kuśmirowskiego pt. *Wagon*. Choć pierwszy raz praca wystawiona była w 2002 roku na Krakowskim Festiwalu Nowej Sztuki, gdzie odczytywana była jako tworzenie modeli rzeczywistości, dopiero temat Biennale w Berlinie w 2006 roku odnoszący się do Zagłady spowodował, że praca ta zaczęła być odczytywana w kontekście wywózek do obozów zagłady. Tak więc kontekst wystawy, tekstu, kontekst, w którym ta praca jest umieszczona (w przypadku *Wagonu* była to przedwojenna szkoła dla żydowskich dziewczynek), powoduje, że jedna praca za każdym razem może zyskiwać inne znaczenia, każdy krytyk, który ją odczyta, może odkryć w niej nowe treści. Nie można więc powiedzieć, że to artysta nadaje znaczenie, bo to miejsca, wystawy globalne, dyskursy bardzo mocno ramują tę twórczość i nawet trochę wykorzystują ją instrumentalnie.

Sonia Rammer: Na potrzeby dzisiejszej dyskusji znalazłam, wydaje mi się, bardzo adekwatny cytat Bourriauda: „Szaleństwo nie tkwi w człowieku, ale w systemie relacji, do którego człowiek przynależy, nikt nie staje się szaleńcem w pojedynkę, gdyż nigdy nie myślimy wyłącznie w pojedynkę, poza sytuacją, gdy domagamy się, by świat miał jakieś centrum, nikt nie pisze, nie maluje i nie tworzy samotnie, niemniej wszyscy chcieliby zachować takie pozory”. Jest to pokazanie jeszcze szerszej perspektywy, sugerującej pytanie, które można postawić również odnośnie do norm – kiedy są one uznawane, przez kogo i jak się kształtują, bo coś, co jest przenoszone w inną część świata, wydaje się zupełnie czymś innym. I myślę, że to samo dotyczy sztuki.

Izabela Kowalczyk: Dotyczy sztuki i chyba w ogóle kwestii indywidualizmu, bo w tym cytacie Bourriaud pokazuje, że indywidualizm jest obecnie bardzo przereklamowany, jest właściwie czymś, co nam szkodzi. Jesteśmy bardzo przywiązani w sztuce do nazwisk, do autonomii, do tego, że dzieło jest wytworem indywidualnego, odciętego od świata twórcy. A tymczasem każda sztuka powstaje w pewnych relacjach, jest wypadkową mieszania się rozmaitych myśli i prądów, a także kontekstów – tego, w którym powstała, i tego, w którym się pojawia. Wracając jednak do samych wystaw – dla mnie Biennale w Wenecji było dużo ciekawsze od Kassel, właśnie ze względu na główną wystawę w Arsenale *Viva Arte Viva*, która bardzo mocno podkreślała wspólnotowość, relacyjność i znaczenie różnego rodzaju wspólnot. Ta wystawa, bardzo dobrze zresztą przygotowana przez Christinę Macel pod względem kuratorskim, była dla mnie zdecydowanie najciekawsza. Bo przecież w zasadzie całe pojmowanie sztuki jest pojmowaniem indy-

widualnym – znaczenie mają artyści i ich nazwiska, zapominamy, że sztuka jest w gruncie rzeczy tworzona wspólnotowo i nie istnieje coś takiego, jak pojedyncze dzieło pojedynczego artysty, oderwane od swego kontekstu. Jest to mit, z którego należałoby czym prędzej zrezygnować.

Tomasz Misiak: Podobnie zresztą nie ma przecież czegoś takiego, jak sztuka, bo skoro temat Jana Świdzińskiego jest tym, od którego wyszliśmy, to pamiętajmy, że używał on określenia „sztuka jako sztuka, jako sztuka kontekstualna”. Więc jest sztuka taka i inna, i zasadnicze wydaje się, że mówiąc o tym, powinniśmy zawsze stosować liczbę mnogą.

Sławomir Sobczak: I tutaj pojawia się pytanie, które tak naprawdę nurtuje mnie od samego początku – kim w takim razie jest artysta kontekstualny? Bo wydaje mi się, że takich artystów zwyczajnie nie ma. Jest to teoria i rzadko który artysta w ogóle tą teorią się posługuje, bo jest ona przydatna w głównej mierze teoretykom, do pewnej analizy. I w założeniach Świdzińskiego trochę tak to wyglądało, bo były one oderwane od jego twórczości, która była zdecydowanie inna. Świdziński jako artysta nie był artystą kontekstualnym, on był teoretykiem.

Anna Tyczyńska: To właśnie jest jednym z moich pytań, wątpliwością... Czy możemy, mamy prawo uznać, że istnieje coś takiego jak kontekstualizm? (Słusznie zauważa Tomasz Misiak, że w swoim manifestie Świdziński nie mówił o kontekstualizmie, ale o „sztuce jako sztuce, jako sztuce kontekstualnej”). Czy możemy twierdzić, że dzisiejsza sztuka jest kontekstualna? Bo jeśli uznamy termin kontekstualizm, a dzisiejszą sztukę za kontekstualną, to w takim razie muszą także istnieć artyści kontekstualni...

Sławomir Sobczak: Wydaje mi się, że stawiamy się teraz w roli teoretyków, będąc przecież praktykami i próbujemy przykleić łatki – to jest kontekstualne, a to nie jest.

Izabela Kowalczyk: Teoretycy właściwie to robią, że przyklejają łatki. Odpowiadając na pytanie Ani, uważam, że powinniśmy wyzbyć się już pewnej wątpliwości, o czym mówiłam wcześniej – na Zachodzie cała sztuka po 1968 roku jest właśnie sztuką kontekstualną.

Marta Smolińska: Właściwie to każda sztuka jest kontekstualna. I na tym właśnie polega mój problem z Janem Świdzińskim i jego teorią. Co chwilę w naszej dyskusji powracamy do jego osoby, bo tak naprawdę zawsze możemy do niego wrócić, z tego względu, że on mówił po prostu o wszystkim i o niczym.

Tomasz Misiak: Ten kontekst u Świdzińskiego w ogóle zrywa z logiką czasowości, bo jeżeli on definiuje, że sztuka jest wtedy i tylko wtedy, to czas w pewnym sensie się zatrzymuje. Za każdym razem ogłaszamy, że coś jest dziełem sztuki i koniec, nic więcej nie ma.

Jan Wasiewicz: Ale przecież mówi też o tym, że coś może przestać być dziełem sztuki w danym kontekście.

Anna Markowska: W związku z tym mam pytanie. W naszej dyskusji pojawił się już Bourriaud, więc padło też określenie sztuki relacyjnej, zastanawiam się więc, jaka jest relacja sztuki kontekstualnej do sztuki relacyjnej właśnie. A skoro pojawia się już sztuka relacyjna, to należy przypomnieć, jak Bourriaud jest krytykowany przez Claire Bishop. Ona podkreślała, że różne sytuacje „relacyjne”, powstające chociażby podczas posiłków u Rirkrita Tiravaniji, są bardzo idealistyczne i sztuczne. Nie ma tam niczego poza powierzchownością; nie ma faktycznej partycypacji, która zakłada coś głębszego, zaangażowanego i raczej kontrowersje, niż sytuację jak u cioci na imieninach.

Izabela Kowalczyk: Trudno się z tym zgodzić lub nie zgodzić, bo na przykład gdy siedzimy przy Facebooku, tworzy się też relacja, która jest sztuczna, ale jednak z drugiej strony – może nam coś dawać.

Anna Markowska: Coś nam daje, ale w sumie to Claire Bishop była bardziej za tym, żeby wzbudzać antagonizmy. To było wprowadzenie do mojego pytania, jak się ma sztuka relacyjna do sztuki kontekstualnej, bo jednak Bishop podkreślała, że w sztuce relacyjnej ważne są antagonizmy i pokazywanie, że stoimy na różnych pozycjach. Jaki więc kontekst proponował Świdziński, bo tego nie wiem? Jeżeli kontekst antropologiczny, to jednak w jakimś stopniu empatyczny, ale nie antagonistyczny właśnie. Jaka jest więc relacja między sztuką kontekstualną a relacyjną?

Izabela Kowalczyk: Tej relacji w ogóle nie ma.

Adam Mazur: Dokładnie. Rozmawiamy o historyczno-artystycznych reliktach. Szczególnie tak to wygląda z perspektywy historyków sztuki, dla których zarówno sztuka konceptualna, jak i sztuka kontekstualna są nurtami w sztuce, które się wydarzyły dawno temu, które właściwie, zwłaszcza jeżeli chodzi o Świdzińskiego i sztukę kontekstualną, są zamknięte w pewnym czasie, przestrzeni i w szeregu osób i nie mają chyba konsekwencji w sztuce współczesnej. Można się zastanawiać, czy one w ogóle się wydarzyły? To, jak wiemy, próbują ustalić Łukasz Guzek, Kazimierz Piotrowski

i Grzegorz Borkowski. Moim zdaniem, to, o czym Ania Markowska mówiła na początku – projektowanie sztuki Świdzińskiego i jego teorii na wystawę Documenta, czy też przykładanie do Biennale w Wenecji – nie ma sensu, bo na pewno nie aktualizuje tej teorii. I my jako historycy sztuki musimy pilnować związania teorii z czasem, bo nikt przecież dzisiaj nie będzie się zastanawiał nad aktualnością impresjonizmu na biennale malarstwa, gdyż nie ma to zupełnie sensu.

Anna Tyczyńska: Tak, ale przecież mówimy o tym, że wyrastamy ze sztuki konceptualnej, że ktoś maluje impresjonistycznie... A więc, pewne terminy, pojęcia są zakorzenione mocno w języku. W naszej świadomości. Tymczasem kontekstualizm – nie...

Adam Mazur: Wyrastamy ze wszystkiego – od van Gogha, ekspresjonizmu, do impresjonizmu, postimpresjonizmu, dadaizmu, surrealizmu, socrealizmu, taszyzmu, konceptualizmu, kontekstualizmu itd. Wydaje mi się, jeżeli chodzi o filozofię sztuki, to kontekstualizm jest kompletnie obcym, *nomen omen*, kontekstem dla tego, co się dzieje w Kassel i w Wenecji. I to z wielu względów, nie tylko dlatego, że mijał się z kontekstem swojej epoki, bo jak można było w latach 70. robić sztukę bez polityki. Z dzisiejszej perspektywy widać, jak bardzo sztuka lat 70. była polityczna, a także – jak Świdziński tego tematu unikał.

Anna Tyczyńska: Nie jest to akurat prawdą, bo istnieje wiele prac, działań w twórczości Świdzińskiego, w których on bardzo mocno akcentował polityczność i do polityki się odnosił... Wystarczy przypomnieć tak znaczące realizacje, jak: *Stale mówimy o człowieku* (1978), *Zamazywanie* (1983) czy późniejsze, bardzo mocne *W porządku* (1994).

Adam Mazur: Tak, ale pojęcie polityki jest w nich zniwelowane. Chodzi mi o to, że oglądając na przykład Andrzeja Wróblewskiego w Kassel, oglądając szereg prac artystów z Europy Środkowej, które powstały w podobnym kontekście, to są one dla nas dzisiaj bardzo ważnym punktem odniesienia. Natomiast Świdziński z pewnych względów nie stał się tym punktem odniesienia. Być może to się stanie i może warto wziąć to pod rozwagę, bo rzeczywiście lata 70. są istotnym punktem odniesienia, zarówno dla kuratorów, jak i artystów na różnym poziomie. Jednak te wystawy, o których rozmawiamy, one absolutnie nie są kontekstualne i nie są też relacyjne. W mojej ocenie Adama Szymczyka nie interesuje w ogóle ten rodzaj dyskursu, bo to, co robi jako kurator, jest bardziej estetyką relacyjną niż sztuką relacyjną. Uważam, że to, o czym mówiła Anna Markowska, o rozszczelnieniu świata sztuki, jest świetne, ale nie jest to do końca pochodna teorii Świdzińskiego.

Konieczne jest więc zlokalizowanie tych kontekstów, żeby się diametralnie nie pomylić, bo równie dobrze możemy mylić impresjonizm z postimpresjonizmem. Moim zdaniem, bardzo ciekawy, ciągle aktualny i bardziej przetłumaczalny jest Świdziński w ujęciu Zbigniewa Libery; Libery, który swoimi *Mistrzami* wyznaczył pewien kierunek rozwoju tej teorii, co jest bardzo ważne, bo jego katalog – *Mistrzowie* – zawiera pewną narrację dotyczącą przepisania historii sztuki. Świdziński podczas jego powstawania jeszcze żył i się pod tym podpisał. Taka interpretacja jego sztuki bardzo mu się podobała, ponieważ ustawiała go w pozycji, w jakiej się chciał zawsze znaleźć – ojca założyciela dla nurtu, który się nigdy nie wydarzył.

Izabela Kowalczyk: Podchwytyjąc to, co powiedział Adam Mazur, chciała-bym złożyć podziękowania Ani Tyczyńskiej, za to, że uchwyciła ten niesamowity moment, proponując, że to artyści powinni przepisywać historię sztuki, bo robią to często w sposób dużo ciekawszy, bardziej orzeźwiający niż teoretycy. Mnie jako historyczce sztuki, mimo że pracującej na UAP, ale jednak obracającej się głównie w hermetycznym środowisku naukowym, nie zdarza się tak naprawdę, abyśmy na konferencjach czy seminariach, rozmawiali w takim gronie – artystów i teoretyków. Uważam, że mogłoby to otworzyć zupełnie nowy obszar dyskusji i myślenia o sztuce, bo daje nam możliwość wspólnego porozumienia i inspirowania się. Takie więc spotkania mogą okazać się dużo bardziej płodne dla naszego myślenia o sztuce.

Anna Tyczyńska: Odpowiadając Adamowi Mazurowi i jednocześnie precyzując moje stanowisko – zgadzam się, że musimy uznać teorię Świdzińskiego, jego manifest za element historii sztuki... Ale... Moje „ale” dotyczy tego, że w moim przekonaniu teoria Świdzińskiego bardziej przystaje do współczesności, tego, co aktualnie w sztuce się dzieje, niż do tego, co było... I nie jest tematem zamkniętym! Tak naprawdę, w latach 70. sztuka kontekstualna właściwie nie zaistniała. Funkcjonowała jako teoria, ale bez większego wpływu na działania artystów – i bardzo niewielu artystów by się pod tym podpisało czy określiło siebie jako artystów kontekstualnych, oczywiście, pomijając samego Świdzińskiego albo Kuterów... Dzisiaj sytuacja przedstawia się odmiennie i myślę, że wielu artystów można by uznać za artystów kontekstualnych, choć być może nie są tego świadomi. Czy nie możemy więc spojrzeć na teorię kontekstualizmu jako pewną koncepcję z przeszłości, przewidującą to, jak sztuka będzie wyglądać w przyszłości? I zastanawiać się, na ile jest ona aktualna dzisiaj? To jest pytanie, które sobie stawiam i które jest punktem wyjścia naszej dzisiejszej rozmowy. W moim odczuciu, to, o czym mówił Jan Świdziński – o sztuce lokalnej, publicznej, zaangażowanej, sztuce w przestrzeni społecznej – tak naprawdę dzisiaj ma miejsce. Bo dziś ten kontekst, kontekst, o którym przed chwilą

wspominałam, ale też pojęcie kontekstu jako takiego, szeroko rozumianego... jest wszechobecne, a wcześniej w dyskursie dotyczącym sztuki – zwyczajnie nie istniało.

Izabela Kowalczyk: Zdecydowanie się nie zgadzam. Szkoła amerykańska nowej historii sztuki już od lat 70. mówi o sztuce w kontekście. Na grunt polski przeniósł to myślenie Piotr Piotrowski. Choć faktycznie w samej sztuce polskiej bardziej istniało nastawienie na jej autonomię, a nie na kontekst, co było, jak już mówiłam, pokłosiem specyficznego miejsca zajmowanego przez sztukę w okresie PRL-u.

Adam Mazur: Przyznam się, że nie rozumiem powodów, i może jest to takie zboczenie historyczno-artystyczne, dlaczego koniecznie chcesz pokazać, że kontekstualizm musi teraz się manifestować w Kassel i Wenecji. Świdziński miał kilkadziesiąt wystaw, miał oddanych wyznawców w różnych miejscach Europy i świata i to miało skutek w postaci wspólnych katalogów, manifestacji, książek, co można prześledzić. Na przykład bardzo ciekawy dyskurs wokół kontekstualizmu w Szwecji, w Kanadzie. Nie rozumiem, dlaczego nie jest to wystarczające uznanie pewnej autonomii tego zjawiska. Musisz uważać, żeby nie stać się osobą, która wszędzie widzi kontekstualizm.

Anna Tyczyńska: Och, mam nadzieję, że mi to nie grozi! Wydaje mi się po prostu, że taka rozmowa, taka jak nasza dzisiaj, na temat sztuki kontekstualnej – kontekstualizmu jako kontekstualizmu, jako nośnej teorii opisującej współczesną sztukę, nigdy wcześniej nie miała miejsca. Było wiele spotkań, konferencji, seminariów, ale dyskusja skupiała się właśnie na aspekcie historycznym, a nie dotyczyła współczesności, przystawalności tej teorii do najnowszych zjawisk w sztuce. Dlatego właśnie teoria kontekstualizmu wydaje mi się warta zainteresowania, warta tego, by ją wprowadzić na szersze wody, spopularyzować... Bo to, że ona funkcjonuje w pewnych kręgach, i że nadal jest nią zainteresowanie – mam świadomość, jednak nadal jest to bardzo niszowe. A to zwyczajnie wydaje mi się niesprawiedliwe.

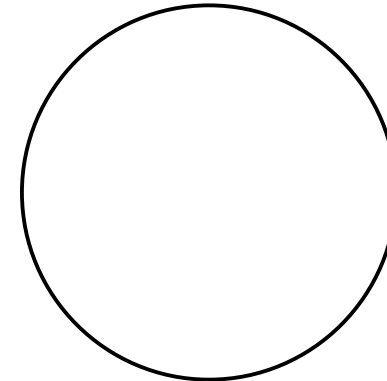
Adam Mazur: Mówienie w ogóle o kontekstualizmie jako o nurcie polskim uważam za prowincjonalne. Wydaje mi się, że Świdzińskiemu zależało na tym, aby to było zjawisko międzynarodowe i to właśnie mu imponowało. Widziałem jego performance w Nowym Jorku bodaj w 2005 roku, gdy w Polsce niemal nikt o nim nie pamiętał, a tam cieszył się bardzo dużym zainteresowaniem, co przyznam się, że wówczas mnie zszokowało. Świdziński w tych warunkach czuł się jak ryba w wodzie. On sam siebie nie klasyfikował jako reprezentanta polskiego nurtu, tylko raczej jako współczesnego, światowego artystę.

Anna Tyczyńska: Cóż... to, że kontekstualizm powstał na gruncie polskim, bynajmniej nie wyklucza, że Świdziński nie chciał być klasyfikowany jako współczesny, światowy artysta.

Izabela Kowalczyk: W kontekście polskim w ogóle bardzo ciekawy jest element gry pomiędzy konceptualizmem a kontekstualizmem – ta chęć wyodrębnienia się, myślenie o stworzeniu prawdziwie polskiego kierunku, bo konceptualizm był przecież międzynarodowy.

Anna Markowska: Czy w takim razie nie należałoby zrobić w Polsce, szczególnie, że tak jak mówiłaś w swoim wprowadzeniu, jest to jedyny polski kierunek, jakiegoś wydarzenia? Być może należałoby pójść tropem wszystkich kontaktów i je zebrać, dostać grant i pokazać ten międzynarodowy kontekst. To, co było absolutnie niezwykle u Świdzińskiego, to fakt, że on w PRL-u straszył te wszystkie granice, co nie było takie proste, dostał się do bardzo ciekawych miejsc. Oczywiście, my mamy tego świadomość, ale jakby zobaczyć to wszystko razem i zrobić z tego wystawę, dodając jeszcze wątek Libery, który jest arcyciekawy, to mogłaby być bomba. Być może po zebraniu tego wszystkiego w jedno miejsce, okazałoby się, że na przykład wątek paryski jest kompletnie inny od wątku Toronto, gdzie był szal na Świdzińskiego. Mówimy teraz, że jest to zamknięty temat, a może dzięki temu zobaczylibyśmy, że ci ludzie wciąż żyją, że być może oni w to ciągle wierzą, że to było najfajniejsze, co ich w życiu spotkało. Może jakaś super wystawa?

Anna Tyczyńska: Tak. Myślę, że warto zrobić coś na większą skalę. Początkiem tych działań będzie wydanie „Zeszytów Artystycznych” z tekstami teoretyków – w głównej mierze osób, które do tej pory nie zajmowały się tym tematem, a które poprosiłam o zabranie głosu z innego i nowego punktu widzenia. Mam nadzieję, że wydaniu numeru towarzyszyć będą spotkania promocyjne w różnych miastach: Warszawie, Gdańsku, Krakowie, Lublinie... Ważne jest też to, że będzie to wydanie dwujęzyczne: polsko-angielskie. Kolejnym krokiem – bardzo według mnie istotnym – będzie wystawa kuratorowana przez Izabelę Kowalczyk w Galerii Miejskiej Arsenał w 2018 lub 2019 roku, co da tym samym możliwość podjęcia dyskusji na płaszczyźnie sztuki. Może warto będzie przy tej okazji powrócić do rozmów, zorganizować konferencję, która podejmaby temat w szerszym ujęciu. I na większą skalę... •



II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, powstała 9 lat temu. Mimo iż jest pracownią rysunkową, otwarta jest również na działania wychodzące poza obręb rysunku, czyli posługiwanie się innymi mediami. Od kilku lat w Pracowni realizowany jest program skupiający się na zagadnieniach odnoszących się do nauki i we współpracy z takimi ośrodkami, jak: Ogród Botaniczny UAM w Poznaniu (2013/2014), Instytut Obserwatorium Astronomiczne UAM (2016/2017), Instytut Archeologii UAM (2017/2018).

Program Pracowni koncentruje się na kształtowaniu indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej, samodzielnej pracy, a stawiane zadania mają skłonić do pogłębionej refleksji nad proponowanymi tematami. W Pracowni studiują studenci wszystkich wydziałów, kierunków i lat studiów UAP.

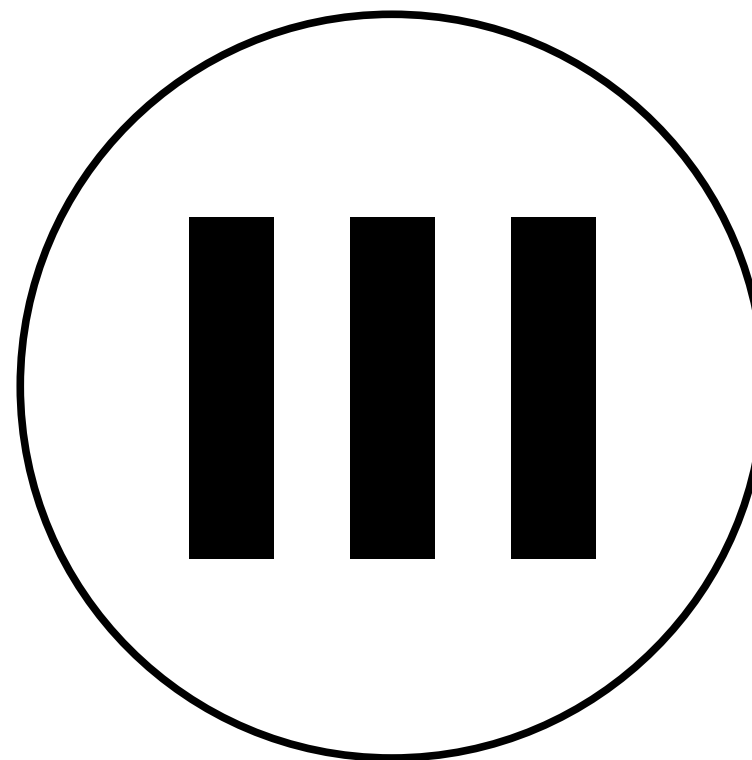
Kierownik pracowni: prof. UAP Anna Tyczyńska
As. Justyna Olszewska

Anna Tyczyńska

Artystka, kuratorka wystaw. Pracuje w obszarze instalacji, fotografii oraz sztuki obiektu. Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, prowadząca II Interdyscyplinarną Pracownię Rysunku na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa.

Anna Tyczyńska jest absolwentką malarstwa na PWWSZ (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). W latach 2002 – 2007 współprowadziła poznańską Galerię ON. Jest wielokrotną stypendystką Ministra Kultury. W 2017 roku otrzymała Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Brała udział w ponad czterdziestu wystawach indywidualnych oraz blisko pięćdziesięciu zbiorowych w Polsce i zagranicą (m.in. Sehion Suzunami, Tokio, 2002; CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2003; Frauen Museum, Bonn, 2004; II Berliner Kunstsalon, Berlin, 2005; Freies Museum, Berlin, 2009; Poles-Kutuplar, Istambuł, 2014; Nakanojo Biennale, Japonia, 2015, Mikrokosmos, Ostrawa, 2016), Festiwal Sztuki Audiowizualnej Tetramatyka, Lwów, 2017. Kuratorka blisko siedemdziesięciu pokazów w Polsce i za granicą.



Kontekst / Kontekstualizm.

Projekt. Edukacja

Partnerzy/uczestnicy:

ASP Kraków:
dr Mariusz Front
prof. Artur Tajber
mgr Marta Ostajewska

studenci:
Kamila Cyfra
Aleksandra Korzelska
Jagoda Wójtowicz
Kinga Syrek
Wojciech Ratajczak

ASP Gdańsk:
prof. Anna Bem - Borucka
dr Łukasz Guzek

studenci:
Martyna Górka
Roksana Kozik
Karina Lewandowska
Dorota Szafranko
Hanna Żmijewska

UAP:
prof. UAP Anna Tyczyńska
as. Justyna Olszewska

studenci:
Zuzanna Andrzejczak
Paulina Brelińska
Ewa Fellmann
Gosia Kaczmarek
Tala Mikulska
Alex Radziszewski
Sebastian Prusaczyk
Diana Todorowska
Dasza Trush
Maciek Urbanowski
Marcin Zaremba

Shanghai Normal University:
prof. Hui Zhong

studenci:
Weizhi Chen
Zhouxia Jiang
Yuanjie Li
Jingran Hou
Junyi Ruan
Huiling Wang
Mengxue Wang

Plener stacjonarny

13 – 17 IV 2016

Dworzec PKP Poznań Główny

„Plener stacjonarny” to jeden z najważniejszych elementów programu realizowanego w ramach II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku. Plenery (a raczej warsztaty) odbywają się od 2010 roku w wybranych przestrzeniach i miejscach na terenie Poznania, takich jak: zdewastowane budynki dawnego Szpitala Kolejowego, skłot ROZBRAT, przestrzenie dzielnicy Dolny Łazarz, dawny Dom Tramwajarza, tereny letniej pływalni miejskiej w Parku Kasprowicza, Zamek Cesarski w Poznaniu. Studenci z II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku studiują na różnych latach studiów - licencjackich i magisterskich oraz na różnych wydziałach; praca w kontekście miejsca pozwala im inaczej spojrzeć na przestrzeń - zarówno naturalną, urbanistyczną, jak i społeczną, a analiza zaobserwowanych problemów wpływa i pobudza do realizacji zaangażowanych i znaczących wypowiedzi artystycznych.

W roku 2016, jako miejsce wydarzenia wybrany został dworzec kolejowy. Jan Świdziński nieżyjący już artysta performance i twórca idei kontekstualizmu (patronujący warsztatom) zauważył, że sztuka w dzisiejszych czasach przypomina dworzec, na którym spotykają się ludzie z różnych stron, różnych kultur, mijając się, zatrzymując na chwilę i za chwilę odchodząc skoncentrowani na własnych sprawach. Dlatego właśnie w kontekście i w przestrzeniach poznańskiego dworca PKP odbył się kontekstualny „plener stacjonarny”, w ramach którego studenci UAP oraz zaproszeni studenci i wykładowcy z innych ośrodków akademickich (ASP Gdańsk, ASP Kraków, Shanghai Normal University) wspólnie szukali odpowiedzi na postawione problemy, jednocześnie realizując prace artystyczne w formie interwencji, działań efemerycznych, projekcji, performance. Spotkaniom towarzyszyły prezentacje i wykłady.

Organizatorzy:

Prof. UAP Anna Tyczyńska –Wydział Edukacji Artystycznej, UAP
 Prof. Sławomir Sobczak –Wydział Komunikacji Multimedialnej UAP
 Prof. Artur Tajber – Wydział Intermediów ASP Kraków
 Dr Łukasz Guzek - ASP Gdańsk
 Prof. UAP Izabela Kowalczyk - Wydział Edukacji Artystycznej UAP
 Dr hab. Anna Bem Borucka – ASP Gdańsk
 As. Justyna Olszewska - Wydział Edukacji Artystycznej UAP •



KONTEKST/KONTEKSTUALIZM. Warsztaty. Wykłady



KONTEKST/KONTEKSTUALIZM. Warsztaty. Konsultacje. Kamila Cyfra, dr Łukasz Guzek, prof. Zhong Hui



Prof. Sławomir Sobczak, Natalia Świdzińska, prof. ASP Anna Borucka –Bem, prof. UAP Anna Tyczyńska, dr Łukasz Guzek



Tradycyjne niedzielne śniadanie. Hala biletowa Dworzec PKP Poznań Główny



KONTEKST/KONTEKSTUALIZM. Warsztaty. Prezentacje projektów.

Zuzanna Andrzejczak
Hanna Banaszyk
Paulina Brelińska
Weizhi Chen
Kamila Cyfra
Ewa Fellmann
Martyna Górka
Jingran Hou
Zhouxia Jiang
Małgorzata Kaczmarek
Aleksandra Korzelska
Roksana Kozik
Karina Lewandowska
Yuanjie Li
Timofij Maksymenko
Sebastian Prusaczek
Alex Radziszewski
Wojciech Ratajczak
Junyi Ruan
Dorota Szafranko
Kinga Syrek
Diana Todorovska
Monika Troczyńska
Daria Trush
Maciej Urbanowski
Huiling Wang
Mengxue Wang
Marcin Zaremba
Hanna Żmijewska

Kuratorzy:
prof. UAP Anna Tyczyńska
prof. Sławomir Sobczak
as. Justyna Olszewska

Opieka artystyczna:
prof. ASP Anna Bem – Borucka
dr Mariusz Front
dr Łukasz Guzek
prof. prof. Hui Zhong
as. Justyna Olszewska
mgr Marta Ostajewska
prof. Sławomir Sobczak
prof. UAP Anna Tyczyńska

Wystawa

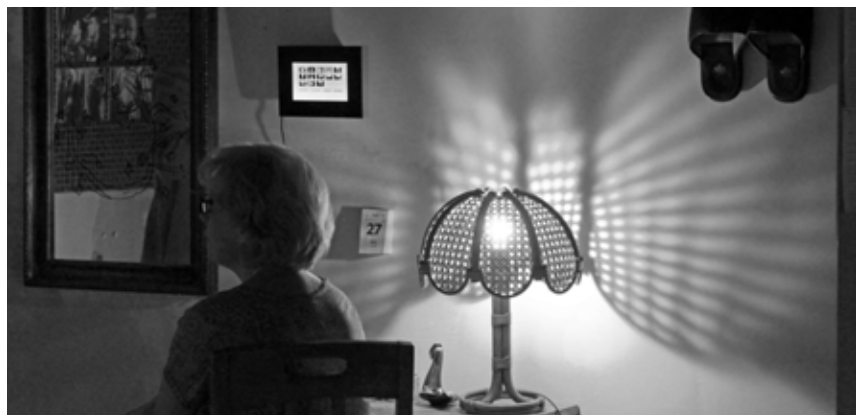
06 - 08 VI 2016
Dworzec PKP Poznań Główny
(antresola nad holem głównym)

Efekty warsztatów artystycznych, zgodnie z tradycją „plenerów stacjonarnych”, organizatorzy postanowili zaprezentować publiczności. Równolegle do odbywających się na Uniwersytecie Artystycznym prezentacji końcoworocznych na dworcu PKP Poznań Główny przygotowana została wystawa, na której znalazły się zarówno dokumentacja warsztatów w formie pokazów slajdów oraz filmu wideo, jak i wybrane, najlepsze prace powstałe podczas pleneru. Pokaz zorganizowany został, podobnie jak warsztaty, w przestrzeni dworca PKP Poznań Główny, a prezentacje kierowane były nie tylko w stronę środowiska artystycznego, ale – może przede wszystkim – w stronę szerokiej publiczności: podróżnych, przypadkowych przechodniów, turystów, wpisując się tym samym w myślenie kontekstualne.

Projekt realizowany we współpracy z ASP w Gdańsku - Międzywydziałowym Instytutem Nauk o Sztuce ASP w Krakowie - Wydział Intermediów Shanghai Normal University •



Otwarcie wystawy *Kontekst / Kontekstualizm*. Dworzec Poznań Główny



Kontekst / Kontekstualizm. Dworzec Poznań Główny. Fragment ekspozycji.



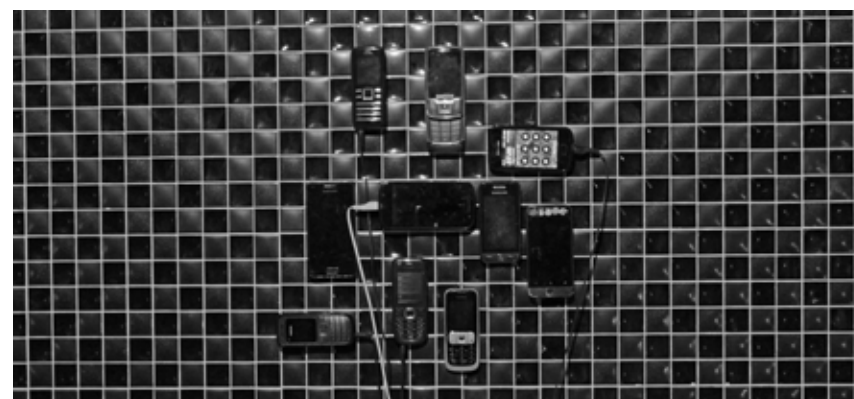
Kontekst / Kontekstualizm. Dworzec Poznań Główny. Fragment ekspozycji.



Kontekst / Kontekstualizm. Dworzec Poznań Główny. Fragment ekspozycji.
Praca grupowa



Otwarcie wystawy Kontekst / Kontekstualizm Dworzec Poznań Główny. Na zdjęciu: prof. UAP Anna Tyczyńska oraz Piotr Krajewski. W tle praca Zuzanny Jędrzejczak UAP



Kontekst / Kontekstualizm. Dworzec Poznań Główny. Fragment ekspozycji.
Praca grupowa



Kontekst / Kontekstualizm. Dworzec Poznań Główny. Fragment ekspozycji.

Dr Mateusz Bieczyński
Paulina Brelińska
Prof. Grzegorz Dziamski
Daria Grabowska
Dr Łukasz Guzek
Prof. UAP Izabela Kowalczyk
Prof. UWR Anna Markowska
Mgr Marta Ostajewska
Patrycja Olichwiruk
Ewa Zarzycka
Monika Wójtowicz

prowadzenie:
Prof. UAP Izabela Kowalczyk

organizatorzy:
Prof. UAP Anna Tyczyńska

współpraca:
As. Justyna Olszewska

Konferencja

14 IV 2016

Galeria AULA, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Równolegle do odbywających się warsztatów miała miejsce konferencja Kontekst/Kontekstualizm, która odbyła się 14 kwietnia 2016 roku w Galerii Aula Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Celem organizatorów konferencji było odpowiedzenie na pytanie, dlaczego posługując się teorią konceptualizmu i mówiąc o post- czy neokonceptualizmie, pomijany jest termin kontekstualizmu, przy jednoczesnym postrzeganiu funkcjonowania współczesnej sztuki „w kontekście” i nierozzerwalnie z kontekstem ją wiążąc. W ich opinii, ponowne i „ahistoryczne” podejmowanie tego tematu może ukazać znacznie szersze pole funkcjonowania tej teorii, a tym samym wprowadzić kontekstualizm do słownika terminów opisujących współczesne zjawiska w sztuce. Do dyskusji zaproszone zostały osoby znane, będące ekspertami, a ich głos został skonfrontowany z opiniami tych, którzy do historii sztuki dopiero wkraczają i zaczynają swoje działania na scenie artystycznej. Dlatego też wśród zaproszonych gości znaleźli się przedstawiciele różnych ośrodków naukowych, zarówno teoretycy sztuki – prof. UAP Izabela Kowalczyk, prof. Anna Markowska, dr Mateusz Bieczyński czy dr Łukasz Guzek, oraz praktycy – Ewa Zarzycka i Marta Ostajewska, jak i studentki studiów kuratorskich Wydziału Edukacji Artystycznej UAP – Paulina Brelińska, Daria Grabowska i Patrycja Olichwiruk, których teksty prezentujemy w tym podrozdziale. ●



Kontekst / Kontekstualizm. Konferencja. Otwarcie konferencji. Prowadząca: prof. UAP Izabela Kowalczyk, organizatorka: prof. UAP Anna Tyczyńska. Fot. Sławomir Sobczak



Kontekst / Kontekstualizm. Konferencja. Prezentacja dr Mateusza Bieczyńskiego.
Fot. Sławomir Sobczak



Kontekst / Kontekstualizm. Konferencja. Prezentacja Marty Ostajewskiej
Fot. Sławomir Sobczak



Kontekst / Kontekstualizm. Konferencja. Łukasz Guzek



Kontekst / Kontekstualizm. Konferencja. Izabela Kowalczyk



Kontekst / Kontekstualizm. Konferencja.

W ramach konferencji Kontekst/Kontekstualizm mającej miejsce 14 IV 2016 roku w galerii AULA UAP swoje teksty zaprezentowały studentki I roku studiów magisterskich Wydziału Edukacji Artystycznej, specjalności kuratorskiej.

Paulina Brelińska

Kuratorka, krytyczka sztuki. Studentka piątego roku WEAiK. Członkini grupy kuratorskiej Desperate Curators. Zajmuje się działalnością krytyczno-kuratorsko-badawczą. Autorka artykułów oraz recenzji poświęconych sztuce najnowszej, publikowanych m.in. w: „e-Czasie Kultury”, „Zeszytach Artystycznych”, „Formacie”, „Artluku”.

Daria Grabowska

Kuratorka, krytyczka sztuki. Studentka piątego roku WEAiK. Członkini kolektywu Desperate Curators. Współorganizatorka ogólnopolskiej konferencji na temat krytyki artystycznej - #StanKrytyczny oraz koordynatorka festiwalu Inspiracje. Pisała m.in. dla „SZUMu”, „Zeszytów Artystycznych” oraz „Artluka”.

Patrycja Olichwiruk

Kuratorka, kulturoznawczyni. Absolwentka Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa w Poznaniu. Członkini grupy kuratorskiej Desperate Curators.

Dysputy, kontekstualizm i kuratorstwo

Paulina Brelińska

Przedstawiciele świata sztuki wielokrotnie odnawiają spory i dyskusje oraz podejmują próby redefiniowania dawnych teorii. Współcześnie jednak takie rozmowy często toczą się w wąskim gronie „wtajemniczonych” lub sprowadzone są jedynie do zamieszczonych w Internecie komentarzy. Istnieje zagrożenie, że nie wyczerpują one poruszanych tematów lub nie spełniają oczekiwań osób uczestniczących w dyskusjach. W dalszym ciągu można jednak przyznać, że mimo niewykorzystanego potencjału dysput, taka forma aktywizacji grupy aktualizuje przestarzałe koncepcje twórców.

Krąg kulturowy i czas podejmowanych dysput wydają się więc kluczową składową wypowiedzianych treści. Jan Świdziński w swojej koncepcji sztuki jako sztuki kontekstualnej podkreśla istotę kontekstu miejsca, czasu i zachodzących relacji międzyludzkich. Krytyczne podejście do postaw poważanych teoretyków umożliwia osadzenie poruszanego tematu w aktualnym czasie. Zarysowuje ono nie tylko to, co było, jak się zmieniło, ale i jaki wywarło oraz wywiera wpływ na daną społeczność. Jakie znaczenie ma teoria Świdzińskiego dzisiaj, tu i teraz? – można zapytać. Czy nie są ważniejsze rozmowy, które wokół niej się toczą i których jesteśmy świadkami?

Bartosz Łukasiewicz w artykule *Kilka dogmatów kontekstualizmu (a więc krótka mitologia „sztuki jako sztuki kontekstualnej”)* stwierdził, że teoria Świdzińskiego dotychczas była przede wszystkim „paletą składającą się z jednej barwy, którą w uproszczeniu nazwać można: afirmatywną”². Podkreślił on tym samym, jak ważne jest szerokie spojrzenie na proponowaną koncepcję. Każda z wprowadzonych w powszechny obieg teorii posiada swoje zarówno mocne, jak i słabe strony. Jest niejednokrotnie na tyle rozbudowana, że zaangażowany odbiorca skupia się na kilku wybranych jej aspektach. Tym samym podejmowanie dialogu, wymiana stanowisk może

» 1 Właśnie takie praktyki rozumiem jako pragmatyzm, o którym mówił Jan Świdziński.

» 2 B. Łukasiewicz, *Kilka dogmatów kontekstualizmu (a więc krótka mitologia „sztuki jako sztuki kontekstualnej”)*, „Obieg”, 13.10.2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/print/18940> (22.02.2018).

(na dany moment) poszerzyć taką teorię o szereg ważnych spostrzeżeń. Co innego oczywiście, kiedy dany pogląd zostaje zapomniany lub nie posiada swojej kontynuacji. Ten fakt również tworzy nowy kontekst w rzeczywistości.

RZECZYWISTOŚĆ › INFORMACJA › NOWE OTWARTE ZNACZENIA › RZECZYWISTOŚĆ

Teoria Jana Świdzińskiego jest w pewnym sensie sposobem patrzenia na sztukę (zależy więc, kto patrzy: kuratorzy, artyści, teoretycy, krytycy). Jako studentka strategii kuratorskich i promowania kultury w UAP poznawałam ją w kontekście postawionego przede mną zadania związanego z realizacją wystawy. Opiera się ono głównie na przeprowadzeniu tzw. *researchu* artystów. Przeglądając internetowe portfolia współczesnych artystów i artystek, trudno jest zweryfikować, którzy z nich tworzą prace w duchu teorii Świdzińskiego. Być może dlatego, że tylko poszczególne ich dzieła mogą, lecz nie muszą być uważane za kontekstualne. Taka klasyfikacja musi opierać się na własnych refleksjach lub też indywidualnych rozmowach z artystami. Podjęcie z nimi dialogu weryfikuje kontekst – miejsce, czas i okoliczności – danej realizacji.

Jan Świdziński opierał swoją teorię na kilku prostych schematach, które odnoszą się do sztuki w sposób ogólny, otwarty na interpretację. Punktem wyjścia jednego z nich stała się RZECZYWISTOŚĆ. Może ona symbolizować realia, z którymi przeciętny kurator musi się zmierzyć podczas tworzenia wystawy. Kolejnym etapem grafu jest INFORMACJA. Rozumiem ją jako odpowiednik koncepcji wydarzenia i poruszanych podczas jego trwania bloków tematycznych. Analizę przeprowadzoną przez autora ekspozycji tworzą więc NOWE OTWARTE ZNACZENIA, które zaczynają funkcjonować w konkretnym miejscu i czasie (kontekście). Łączą one w sobie teorię i praktykę, co stanowi kolejny dowód na funkcjonowanie w zgodzie z założeniami postrzegania sztuki jako sztuki kontekstualnej. Jan Świdziński wielokrotnie pisał o tym, jak ważne jest prowokowanie spotkań i rozmowy wśród twórczego środowiska, co włączał w krąg artystycznej działalności. Ostatni etap to powrót do RZECZYWISTOŚCI, która odnosi się do refleksji towarzyszącej wystawie, nośności danej koncepcji. Kurator powinien więc maksymalnie wykorzystywać potencjał tkwiący w zorganizowanym przez niego wydarzeniu: tworzyć zaskakujące zestawienia prac artystów, które nadają im nowe, właściwe swego czasu znaczenia. Oczywiście jest, że wraz z upływem czasu ulegną one dezaktualizacji, lecz w tym konkretnym momencie wydają się trafnie opisywać obecną kondycję świata sztuki. Jest to ściśle powiązane z dynamizmem zmian we współczesnym świecie. Liczne transformacje sytuują sztukę w pozycji społecznej praktyki, która jest nierozzerwalną częścią życia. ●

Chwilowość kontekstualności

Daria Grabowska

Przyglądając się modelom sztuki opisanym przez Jana Świdzińskiego, można dojść do wniosku, że sztuka jako sztuka kontekstualna nie jest uniwersalna na tyle, na ile wydawać się może przy pierwszym zetknięciu. Świdziński pisał: „Artysta uwiecznia swoją kulturę przez utrzymywanie pewnych jej cech, przez «używanie» ich. Artysta jest modelem kulturowego zaangażowania”¹. Cytowane słowa przyrównują sztukę do życia, a wręcz zespalają te, często pojmowane jako odrębności, dwie struktury. Trudno się z tym nie zgodzić w momencie, gdy zauważymy, iż sztuka najnowsza rzeczywiście chwyta się znaczeń bieżących; języka, który aktualnie ją otacza. Czerpie z codzienności i zastanej rzeczywistości. Wykorzystywane przez nią znaki nie są pozbawione znaczeń, ale też nie posiadają stałej definicji; raczej celują we współczesny wydźwięk wybranego przez artystę lub artystkę sygnału. Ten krótki opis zachowań, którymi kierują się współcześni nam twórcy, pozwala na wychwycenie wśród nadprodukcji dzieł artystycznych tych wytworów, które mogą być określane mianem sztuki jako sztuki kontekstualnej.

Nie każda praca może być pracą kontekstualną. Idąc za słowami Świdzińskiego, najbardziej adekwatnym przykładem tego rodzaju sztuki jest oczywiście performans. Wprawdzie działania, które podkreśla aktualną sytuację, trudno nie pojmować jako próby uwydatnienia tego jedynego momentu i tworzących się dzięki danej czynności relacji (nie tylko międzyludzkich, ale również tych, nawiązujących się między przedmiotem a znaczeniem). Relatywizacja przedmiotów i znaczeń to jedna z najważniejszych cech, która wybija się w teorii Świdzińskiego. W jego rozumieniu, artystka bądź artysta nie są twórcami formalno-estetycznych kompozycji, a raczej doskonałymi kreatorami różnego rodzaju więzi. Sięgając bowiem do wielkiej puli przedmiotów i znaczeń, mogą stworzyć między nimi dowolne relacje. Idąc tym tropem, działania kontekstualne uznać można za nowy rodzaj języka; języka, który sam w sobie jest uniwersalny dla prac kontekstualnych.

» 1 J. Świdziński, *Modele sztuki*, <http://swidzinski.art.pl/modele.html> (9.04.2016).

Świdziński zwraca więc tak naprawdę uwagę na współczesny nam nomadyzm przedmiotów i znaczeń; te nie posiadają stałego miejsca w naszym języku ani w kulturze. W każdej chwili przedmiot może uzyskać nowe znaczenie, być może dzięki artystycznemu działaniu. Rezultatem tak rozumianego nomadyzmu jest wielość występujących równocześnie zjawisk, aczkolwiek tylko niektóre z nich określone zostaną przymiotnikiem „kontekstualne”. Prace spod tego szyldu będą kreować chwilowe i przemijalne relacje, stroniąc od unieruchamiania przedmiotów i ich znaczeń. Na moment chwytać więc będą poszczególne przedmioty oraz znaczenia, wykorzystując je do zaistnienia powiązania, a następnie pozwolą danemu powiązaniu ulotnić się. W takim rozumieniu kontekstualizm danej pracy jest cechą przemijalną; podobnie jak sama relacja znaczenia i przedmiotu, idea kontekstualizmu może również zdezaktualizować się. To, co dawniej odebrane było jako powiązanie aktualne, może stracić na znaczeniu w kontakcie z innym czasem, przestrzenią, a w końcu i z publicznością. Oczywiście, nie dzieje się tak w przypadku każdej pracy czy każdego działania. Podsumowując, uważam, że kontekstualizm jest raczej cechą, którą może osiąść dane działanie artystyczne, aniżeli rodzajem nurtu (co *nota bene* kłóciłoby się z samą teorią Świdzińskiego, który wskazywał na wspomnianą przemijalność; nurty natomiast stają się kolejną próbą unieruchamiania znaczeń).

We wcześniejszych partiach mojej wypowiedzi zaznaczyłam, że prace spod szyldu kontekstualizmu – czy może powinnam powiedzieć, prace kontekstualne – nie są uniwersalne (a wręcz można je określić jako przeciwieństwo uniwersalizmu, odpowiadają bowiem bardzo konkretnym i niepowtarzalnym relacjom). Próbuje się przekształcić teorię Świdzińskiego w kierunek artystyczny, co w konsekwencji wytwarza wiele sprzecznych sytuacji, np. wspomniana nieuniwersalność prac kontekstualnych zostaje zuniwersalizowana poprzez sam fakt wpisania ich w teorię kontekstualizmu. Aby uniknąć tego typu ograniczeń i ślepych zaułków, należy spojrzeć na tę ideę w inny sposób. Zaproponowałabym potraktowanie myśli Świdzińskiego jak szyby, przez którą możemy spojrzeć na to, co już wydarzyło się w historii sztuki, ale i na zjawiska, które możemy aktualnie zaobserwować. Wprawdzie już samo określenie „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, które często powtarzał sam Świdziński, poprzez użycie przymiotnika „jako” namawia nas do zmiany sposobu patrzenia. Dzięki temu możemy przeanalizować dotychczas powstałe prace i sprawdzić, czy w naszym mniemaniu, we współczesnych nam czasach dana realizacja artystyczna jest kontekstualna czy też nie.

Niestety, takie postrzeganie kontekstualizmu (jako przemijalnej cechy) wiąże się z pewnymi niedogodnościami. Artyści muszą zdawać sobie sprawę z tego, że tworząc prace z myślą o kontekstualizmie, próbując „za-

pisać” aktualne znaczenia i sensy, nie tylko mogą zostać inaczej odebrani (ponieważ „rzeczywistość konstruowana przez artystę jest czymś innym niż rzeczywistość odbierana”²), ale i ich działania z czasem mogą ulec dezaktualizacji. Nie znaczy to, iż ich ważność ulegnie zmianie (być może nawet wzrośnie), jednak aspekt kontekstualizmu pracy możliwe, że zostanie utracony.

Pozostawiając artystów w tle, chciałabym zwrócić uwagę na ważną, również w znaczeniu kontekstualnym, rolę współczesnych nam kuratorów i krytyków. Pierwsi z wymienionych dużo częściej mają okazję wpisać się w ideę Jana Świdzińskiego. Poprzez strategię polegającą na problematycznym budowaniu wystawy, nawiązywaniu relacji pomiędzy poszczególnymi pracami, pracami a przestrzenią, widzami a miejscem, praktycznie całkowicie wpisują się w ideę kontekstualizmu. I, podobnie jak w przypadku samych prac artystycznych, ich wystawy tymczasowo mogą zyskać status kontekstualnych (stają się rzeczywistością, otwierają się na odbiorcę/odbiorczynię, a wręcz bezpośrednio na niego/nią oddziałują). W związku z tym wydaje mi się, że łatwiej nam dostrzec odzwierciedlenie idei Świdzińskiego w przypadku działań kuratorów niż samych artystów. Problemатyczne zbudowanie wystawy, która nie tylko prezentuje wybrane dzieła, ale staje się spójną, samodzielną wypowiedzią jednostki (jaką jest kuratorka bądź kurator), również może być odbierana jako pewien rodzaj próby podjęcia dialogu z odbiorcą. (Świadomie nie korzystam z pojęcia „widz”, które zakłada bierność oglądających).

Podsumowując, stroniłabym od kreowania takiej wizji kontekstualizmu, która ukierunkowywałaby odbiorcę na rozumienie tej idei jako nurtu czy unieruchamiającej teorii. W moim rozumieniu, koncepcja Jana Świdzińskiego to bardzo swoista, przemijalna cecha, która wypływa poza granicę pracy artystycznej. Prócz tego jest rodzajem spojrzenia na sztukę, a nie myślą, do której należałoby się dostosować. Bo skoro kontekstualizm jest częścią rzeczywistości, wynika z życia, to nie tyle należy dopasować się do jego formy, co skierować spojrzenie na otaczające nas problemy i zagadnienia. •

» 2 J. Świdziński, 12 punktów sztuki kontekstualnej, <http://swidzinski.art.pl/12punktow.htm> (10.04.2016).

Osadzeni w kontekście

Patrycja Olichwiruk

Głównym przedmiotem zainteresowania kontekstualistów jest relacyjność. Jan Świdziński skupiał się na relacji, która definiowała niestałe znaczenie. Relacja ta może być rozumiana szeroko: poczynając od relacji przedmiotu z własnym znaczeniem, a kończąc na relacji artysty z odbiorcą. Jan Świdziński pisał o sztuce kontekstualnej, że „posługuje się znakiem, którego znaczenie zostaje określone aktualnym, pragmatycznym kontekstem”¹. Tym samym znaczenie nie może być ani stabilne, ani uniwersalne. Wszystko zależne jest od punktu odniesienia. Istotą kontekstualizmu są więc, oprócz szeroko rozumianych relacji, również czas oraz miejsce. Wszystkie te trzy aspekty, konieczne do spełnienia, stawiam ze sobą na równi. Człowiek jest także osadzony w kontekście, który wraz z upływem czasu może ulec zmianie. Na ten kontekst składa się otaczająca jednostkę rzeczywistość, w której żyje.

Teoria kontekstualizmu odnosi się do rzeczywistości nam współczesnej. Artyści tworzący w duchu kontekstualizmu nie skupiają się na estetycznym wymiarze, lecz tworzą narracje poruszające problemy najbardziej aktualne dla nich, a także dla nas – odbiorców. Wraz z upływem czasu, zarówno rzeczywistość, jak i relacja zmieniają się. Odbiór sztuki jest uzależniony od momentu jej recepcji – jest czasowo zróżnicowany. Każdy moment może być decydujący, a w konsekwencji – również codzienność może być kontekstualna. Każdy dzień wpisany jest w pewien kontekst. Pomimo rutynowych czynności nie jesteśmy w stanie całkowicie zaplanować swojego dnia. Nie wiemy, kogo spotkamy na swojej drodze i jaką nawiążemy relację z napotkaną osobą. Wracając jednak do artystycznych narracji, należy zwrócić uwagę na fakt, iż wraz z upływającym czasem poruszana problematyka może się zdezaktualizować lub, w sposób naturalny, zmienia się jej interpretacja. Nie jest to już ten sam kontekst, a tym samym nie ma też już tej samej relacji. Stan ten jednak nie opiera się na definitywnym zakończeniu, a raczej na otwartości i ciągłej zmianie wobec nowych znaczeń, nowych definicji. Czas jest bardzo istotny poprzez

jego powiązanie z miejscem. Przestrzeń ulega zmianie wraz z upływającym czasem, co oznacza też, że nigdy nie będzie taka sama. Można by stwierdzić, że jesteśmy świadkami przemijania. Świadomość tych przemian jest istotna ze względu na jej wydźwięk w twórczości artystycznej. Jan Świdziński, w swoim manifestie ujął tę myśl w zdaniu: „Tworząc sztukę mamy świadomość, że skutki naszych artystycznych działań nie zależą wyłącznie od tego, co my jako artyści wykonujemy, lecz również od specyficznego kontekstu, w którym działamy”². Tym specyficznym kontekstem jest też właśnie przestrzeń, w której przyszło artystcie tworzyć. Nie jest to abstrakcyjne pojęcie, a realny kontekst, jakim jest aktualna rzeczywistość. To, na jakiej płaszczyźnie geograficznej żyjemy, w jakim środowisku, w jakim klimacie, jakie panują nastroje polityczne w kraju, w którym mieszkamy – wszystkie te aspekty mają znaczenie. Należałoby zbadać to, co nas otacza, w jakiej rzeczywistości przyszło nam żyć. Poznanie otoczenia jest istotne, aby móc świadomie korzystać z przestrzeni.

Dzieła współczesnych artystów nieraz wydają się do siebie podobne, jednak różnice kulturowe, które je dzielą, osadzają ich sztukę w określonym, często różnym od siebie kontekście. Zdaniem Świdzińskiego, te różnice stawiają odbiór sztuki w nowej, zupełnie innej sytuacji. Chociaż kontekstualizm odcina się od uniwersalności znaczeń, to tak naprawdę sama jego idea wydaje się (w pewien specyficzny sposób) uniwersalna. Odnosi się nie tylko do sztuki, ale również jest powiązana z życiem. Można ją odnieść i do człowieka, który rodzi się, wzrasta, uczy się i funkcjonuje w pewnym otoczeniu. Można by zadać pytanie nie o to, kim jest człowiek, ale kim staje się człowiek? Jedną z odpowiedzi jest fakt, że człowiek jest wytworem swojego środowiska, nauki czy filozofii, z którą się spotyka w swoim życiu. Nasze poglądy wynikają z naszych doświadczeń, są zmienne, ponieważ życie to ciągła nauka i kreowanie. Tym samym oznacza to, że wszyscy jesteśmy osadzeni w pewnym kontekście. Kulturowym, ekonomicznym, społecznym, socjalnym i religijnym. Podobnie jak sztuka jest w rękach twórcy i aby zrozumieć tę sztukę, trzeba przyjąć pewien punkt widzenia, tak samo ludzie są wytworem pewnego środowiska i aby zrozumieć ich działania, motywacje i cele, należy spojrzeć z perspektywy drugiej osoby, odnieść się do tego, co dana jednostka przeżyła.

Relacje międzyludzkie również aktywizują nas do tego, by osadzić się w kontekście. Wydawałoby się, że relacje te są uniwersalne, jednak to, jak je nawiązujemy, wynika w większości z naszego wychowania, które może być podobne, ale nigdy nie będzie takie samo. Również o kontekstualności relacji międzyludzkich świadczyć mogłoby to, że takie relacje są nieustannie zmienne. Wpływ na te zmiany mają zarówno czynniki ze-

» 1 J. Świdziński, *Sztuka kontekstualna (1)*, <http://swidzinski.art.pl/kontekst1.html> (16.03.2016).

» 2 J. Świdziński, *Manifest sztuki jako sztuki kontekstualnej*, <http://swidzinski.art.pl/roznice.html> (16.03.2016).

wewnętrzne, jak i zewnętrzne. Oczywiście nie muszą to być zmiany diametralne, rewolucyjne, chociaż i takie są możliwe, ale mogą to być również zmiany tak delikatne, że na pierwszy rzut oka wydają się nam nawet niezauważalne. Chociaż istnieje określenie „stabilności uczuć” czy „stałości w uczuciach”, to jednak wydaje mi się, że relacje bardziej przypominają drganie lub sinusoidę. To, w jakie artyści uwikłani są relacje, ma ogromny wpływ na ich twórczość. Emocje im towarzyszące, takie jak smutek czy szczęście, mogą znaleźć odzwierciedlenie w ich działaniach artystycznych. W koncepcji estetyki relacyjnej Nicolas Bourriaud zajmuje się pojęciem „relacji” w odniesieniu do sztuki. Bourriaud stworzył teorię, w której punktem wyjścia była sztuka zainteresowana sferą stosunków międzyludzkich. Są to projekty artystyczne opierające się na współuczestnictwie z odbiorcami. Przykładem sztuki relacyjnej, który Bourriaud przytacza w swojej książce³, jest *Turkish jokes* duńskiego artysty Jensa Haaninga. Owe dowcipy prezentował w miejscach publicznych, np. na przystankach autobusowych w Oslo czy Berlinie. Były w języku tureckim, więc śmiali się nieliczni. Jego prace są jak filtr, przez który widzimy osoby na ogół niewidoczne. Ta praca nie tylko poruszała tematykę imigracji, asymilacji mniejszości narodowych, ale też artysta nawiązał relację z grupą muzułmańskich emigrantów, z którą stworzył mikrowspólnotę. Teoria Nicolasa Bourriauda wydaje się podobna do kontekstualizmu Jana Świdzińskiego. Obydwie koncepcje odnoszą się zarówno do sztuki, jak i do życia. Również w kontekstualizmie ważny jest wymiar relacji międzyludzkich. Dla Bourriauda dzieło jest niepełne, gdy nie doszło do interakcji z odbiorcą. Widz jest w tym przypadku „koniecznym warunkiem do spełnienia”, aby można było mówić o sztuce. Dla Jana Świdzińskiego jako artysty performance jest taką formą sztuki, która daje mu możliwość nawiązania kontaktu z tymi, z którymi znalazł się w kontekście tego samego miejsca, czasu i sytuacji. Różnicą jest jednak to, że Jan Świdziński nie zakładał bezpośredniej partycypacji widza w swoich działaniach. Bardziej istotny jest fakt samego przebywania ze sobą. Pomimo tej różnicy obie te teorie dopełniają się w kontekście problematyki relacji.

Jak wynika z mojego tekstu, teoria Jana Świdzińskiego jest bardzo uniwersalna, mimo że sam artysta zaprzeczał jej uniwersalności. Kontekstualizm można by było potraktować niczym lustrzane zwierciadło, w którym każdy z nas ujrzałby siebie, prawdę o sobie. Ujawniając kontekst, w jakim jesteśmy osadzeni, jesteśmy tak naprawdę bardziej świadomi własnej osoby. Analizując i poznając siebie oraz swoje doświadczenia, mamy możliwość zrozumienia własnych motywacji, a także działań i zachowań innych wobec nas. Również świadomość sztuki jest inna, gdy zdajemy sobie

» 3 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 46.

sprawę z kontekstu, w jakim powstała. Chociaż świat ciągle się zmienia, wraz ze zmianami, jakie niesie cywilizacja, sprawiając, że panujące definicje ulegają dezaktualizacji, to relacje międzyludzkie czy też relacje odbiorcy ze sztuką zachowują podobny schemat. Człowiek jako istota tworząca sztukę i posiadająca zdolność myślenia abstrakcyjnego potrzebuje punktu odniesienia dla swoich idei i dążeń. Relacja ta, między obiektem a myślą, może być nazwana kontekstem. Wydaje mi się, że właśnie do zrozumienia tego schematu dążył Jan Świdziński, gdy tworzył podstawy swojej teorii. I to właśnie ten schemat jest prawdziwym duchem jego idei. •



Daria Grabowska, Patrycja Olichwiruk, Paulina Brelińska



Jedna z prezentacji podczas konferencji

6-12 czerwca 2016

Galeria Aula, Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

Wystawa *Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym* została przygotowana i zrealizowana przez studentki specjalności Strategie Kuratorskie i Promowanie Kultury Wydziału Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, w ramach przedmiotu Projekty Kuratorskie, prowadzonego przez prof. UAP Annę Tyczyńską i dra Mateusza Bieczyńskiego.

Otwarcie wystawy miało miejsce 6 czerwca 2016 roku w Galerii Aula Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i towarzyszyło Wystawom Końcoworocznym, będącym przeglądem i podsumowaniem całorocznych działań we wszystkich pracowniach artystycznych i projektowych UAP. W wystawie udział wzięli: Kamila Cyfra, Angelika Fojtuch, Izabela Kowalczyk, Piotr C. Kowalski, Maciej Kurak, Marta Ostajewska, Natalia Wiśniewska.

Kuratorki:
Paulina Brelińska
Daria Grabowska
Patrycja Olichwiruk

Wystawa

Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym

„To co powinien wnieść kontekstualizm, to [właśnie] zaprzestanie myślenia pewnymi kategoriami – dzieła sztuki, artyści, muzeum – i dopóki tego do końca nie zrozumiemy, będziemy właśnie wciąż stawiali się w sytuacji rzeczników restytucji pseudo-centrum, będziemy naśladować coś nie wiedząc po co i dlaczego” – mówił Jan Świdziński w rozmowie z Bartoszem Łukasiewiczem. Rozumienie kontekstualizmu jako procesu odcinającego się od pojmowania sztuki jako sztuki hermetycznej, zamkniętej w „pseudo-centrach”, zwraca uwagę odbiorców na codzienną rzeczywistość oraz jest wskazaniem potencjalnej otwartości prac artystycznych na otoczenie. Taka interpretacja słów Świdzińskiego pozwala obserwować, jak różne osoby wchodzą w szczegółowe i bezpośrednie relacje z drugim człowiekiem lub określoną przestrzenią, ale także jak starają się przededefiniować zastane przedmioty i ich znaczenia. Rozważając wcześniejsze założenia i przekładając je na podjęte przez nas działanie, wcieliłyśmy się jako kuratorki w rolę twórczyń relacji, które nie dotyczą jedynie prac artystycznych, a zaczynają się tworzyć również między odbiorcą a artystą.

Dzisiejsza aktualność to ciąg przecinających się ze sobą relacji: powiązań kuratorów i artystów, artystów i odbiorców, dzieł artystycznych z przestrzenią *etc.* Nasze działanie kuratorskie to dosłowne opuszczenie miejsca, w którym pokazuje się sztukę, jak również – metaforyczne odejście od instytucji. Galeria Aula, odgrywająca rolę jednego z ważniejszych miejsc wystawowych w Uniwersytecie Artystycznym, na czas trwania ekspozycji przekształcona została w ostoję akademickiego (teoretycznego) podejścia do sztuki, podczas gdy większość działań artystycznych przeniesiono w wybrane miejskie przestrzenie. To symboliczne przejście od instytucji ku codziennej rzeczywistości jest bardzo znaczące; udostępnia sztukę każdemu, ignorując sztucznie ustanowiony świat artystów, krytyków, kuratorów, teoretyków. Biorący udział w wystawie artyści poproszeni zostali o stworzenie prac inspirowanych ideą kontekstualizmu, co bezpośrednio wpłynęło na ostateczną formę wydarzenia. Działając w wybranych przestrzeniach publicznych, realizowali prace

związane z miejscem i wręcz z tego miejsca wynikające. Miasto stało się więc zarówno początkiem, jak również częścią ich artystycznych działań.

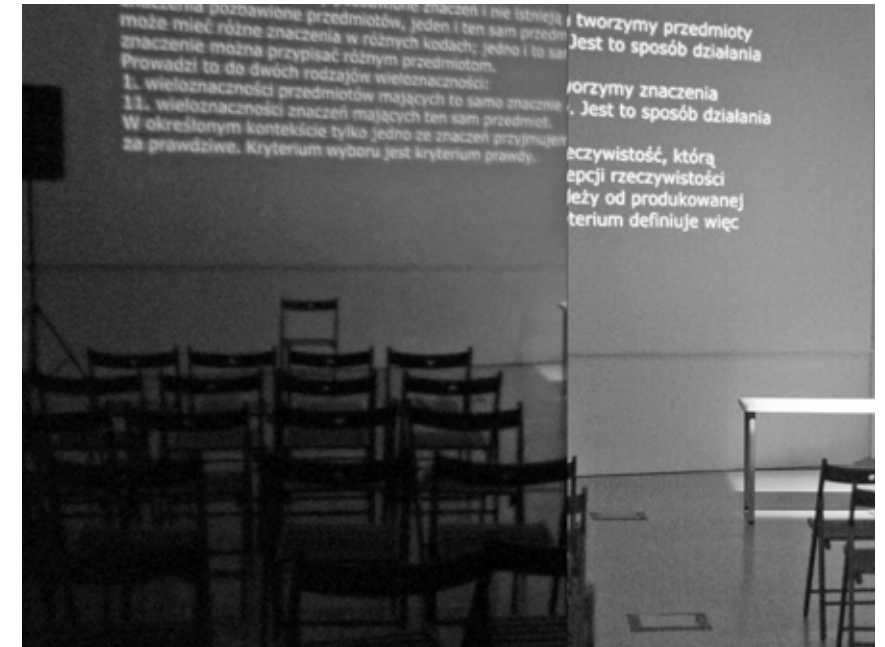
Wystawę *Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym* rozpoczął wykład Izabeli Kowalczyk, która przedstawiła teorię kontekstualizmu w sposób kojarzący się z akademiami i uniwersytetami. Symultanicznie do wykładu rozpoczęła swoje działanie Angelika Fojtuch, odtwarzając ostatni zobaczony przez nią performance Jana Świdzińskiego. Wolne ruchy kołowrotka, które wykonywała dłońmi, wplatały się w jednostajny ton Kowalczyk. Słowa wykładowczyni stały się edukującym preludium dla zebranych odbiorców, którzy po opuszczeniu Galerii Aula pozostawili po sobie puste krzesła w zaciemnionej przestrzeni. Zaraz po tym muzeum – rozumiane jako ostoja wzniosłych form wystawienniczych – zostało uśpione w wideo *Niech żyje muzeum* Natalii Wiśniewskiej.

Już dosłowne, niemal namacalne opuszczenie galerii podkreślił Piotr C. Kowalski, który poprzez użycie rozłożonych przed budynkiem Uniwersytetu Artystycznego płócien uwidoczniał proces odchodzenia od instytucji i kierowania się ku rzeczywistości. Podobny motyw podróży, ale też bezpośredniego wkraczania w zastane otoczenie przedstawiła Marta Ostajewska. Artystka podróżująca z Łodzi do Poznania samą drogę potraktowała jako performance; jego podkreślenie i zakończenie widzi ona w dosłownym umiejscowieniu fragmentu siebie w obcym mieście.

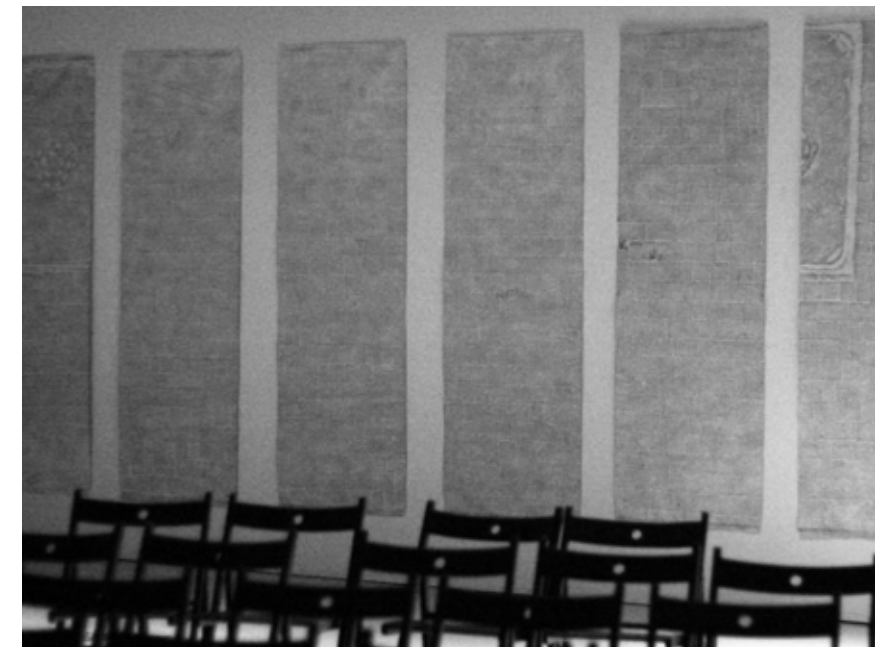
Inny rodzaj przywiązania do przedmiotu ukazała Kamila Cyfra. Podjęta przez nią próba włączenia widzów w bezpośrednią, niemal agresywną relację, to jedno z bardziej inwazyjnych działań wystawy. Ostatni zaproszony do współpracy artysta – Maciej Kurak, poprzez stworzenie sztucznego cienia dla *Steli* Heinza Macka, podkreślił peryferyjność podejmowanych w mieście działań oraz próbę podążania za wspomnianymi w przywołanych słowach Jana Świdzińskiego, „pseudo-centrami”.

Odbiorcy postawieni wobec takich działań artystycznych nie przyjmują roli biernych widzów, ale w relacji do aktualnej przestrzeni, danego artysty/danej artystki zostają zaktywizowani. Potencjalna przypadkowość uczestnictwa jest więc wyborem, który ma za zadanie obalić mit sztuki elitarnej. To właśnie egalitarność, która podkreślana jest w teorii Świdzińskiego, stała się inspiracją do powstania wystawy *Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym*. •

Paulina Brelińska
Daria Grabowska
Patrycja Olichwiruk



Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym, fragment wystawy, Galeria Aula, 2016



Wejście do muzeum nie czyni cię piękniejszym, fragment wystawy, Galeria Aula, 2016



Po lewej: Izabela Kowalczyk podczas odczytywania Kontekstów Jana Świdzińskiego, po prawej: Andżelika Fojtuch, performance, 2016



Natalia Wiśniewska, *Niech żyje muzeum*, 2015



Marta Ostajewska, performance, 2016



Kamila Cyfra, performance, 2016



Piotr C. Kowalski, instalacja, 2016



Maciej Kurak, *Wędrujący cień*, 2016



Kontekst / Kontekstualizm.
Tłumaczenia

Izabela Kowalczyk

Context / Contextualism

Professor Anna Tyczyńska has been running a variety of art and research activities at the Faculty of Art Education and Curatorial Studies (previously Art Education) since 2015. She engaged in those activities 2nd Interdisciplinary Drawing Studio and students specialising in Curatorial Strategies and Art Promotion at Art Education in Fine Arts studies. The aim of the project entitled *Context/Contextualism* was propagating the theory of contextualism of Jan Świdziński amongst the youngest artists. The author of the project wanted to spark off a discussion over a contemporary understanding of Świdziński's ideas. Tyczyńska put forward a question about their contemporary value. She hoped to inspire some reflection over the contextualism in theory and visual arts. There were happening such activities as: artistic workshop at the Railway Station in Poznań (13/04-17/04/2016); a scientific conference entitled *Contextualism. The Contextual Art as a Diagnosis of Contemporary Art Relations within Social and Public Space* (UAP, 14/04/2016). There were also exhibitions: *By entering a museum you do not become more beautiful* (University of Arts In Poznań), *Context/Contextualism* (Poznań Railway Station), and end-of-year review exhibitions (6-11/06/2016). As closure for the above mentioned, Tyczyńska proposed a scientific discussion, which took place in Strzeszynek on 28/09/2017, entitled *Art in Context – in reference to current exhibitions of contemporary art*.

Jan Świdziński, who died in 2014, has often been compared with Joseph Kosuth. In a similar way to the American Artist, Świdziński's work may be divided into two periods: analytical – related to the artist's interests in linguistics, semiotics and logic; this period is marked by the publication of *A Dispute over the Existence of Art* (1965-1970) and contextual - after the publication of his manifest in 1976 entitled *Art as Contextual Art*.

Świdziński saw context as a key element for the art of late conceptualism. A context for him had to be related to the worldwide art discourse. Ewa Gorządek writes: "A context consists of a specific collection of standards, values, meanings and discourses of various types that make it pos-

sible for art to be defined and verified. It is worth remembering that art is a process, and that the context is never final – it is constantly changing”¹.

According to Łukasz Guzek, art in theory of Świdziński was rooted in the world, in which we live, in the context of contemporary culture and civilisation, which tend to result from historical transformations of society and culture ². Therefore, we may assert that Świdziński exited out of hermetic art space. When Kosuth turned to anthropology, the Polish artist turned to contextual art projects. He found his inspiration in the ethnography of local cultures (*Local Actions*, Kurpie Region, 1977-78; also in Mielnik, 1981). Art linked with context loses its autonomy. It faces the ever-changing reality.

Tyczyńska’s project – *Context/Contextualism* – asked questions about the currency of art as contextual art. She wanted to find out why Contextualism has been omitted in Polish art research. Especially, when we experience so much the contextual character of contemporary art, its inseparability from a context. The return to the idea of contextual art was to show a broader field of operation for Świdziński’s theory. Tyczyńska also hoped to introduce contextualism into the dictionary of terms describing contemporary phenomena in art.

The text by Łukasz Guzek „Art as contextual art. Jan Świdziński’s theory and practice in view of the 1970s art” shows the process of development of contextual art in the 1970s. Guzek highlights how in that process the autonomy of art was broken away from. He underlines the significance of the artist in the worldwide art: „Świdziński belonged to those Polish artists, who while working in Poland, managed to introduce their art to the world’s art discourse, which at Świdziński’s time was dominated by a conceptual tendency”. In his text, Guzek also discusses the artistic path of the artist, his participation in important conferences concerning conceptualism. The author mentions Świdziński’s relations with Joseph Kosuth. The text presents Contextualism as a result and a consequence of conceptual revolution. Its basic value, according to the author, was in its openness for interpretations.

Anna Markowska in her text “Contextualism. Art in the political and social context of the 1970s Poland” shows how the practice of Jan Świdziński was entangled within social and political issues. She also discusses other artists associated with Świdziński as well as the Recent Art Gallery, which opened in 1975. She mentions such artists as Anna Kutera, Romuald Kutera and Lech Mrożek. The author hypothesises that Świdziński, by accepting a social-political situation in the People’s Republic

of Poland, wanted that situation to determine his art. Therefore, there seems to be a suggestion that he tried to work out his own ‘third way’. According to Markowska, Świdziński aimed to reveal that reality. He wanted to give art a radical anti-colonial feature. He believed in an anti-capitalist approach to art. In conclusion, Markowska directs our attention to a great value introduced by Świdziński. To be constantly travelling; moving – this is the feature of nomadic view of art, which we observe in contemporary exhibitions and meetings. The same feature the author sees in the project organised by Tyczyńska at Poznań Railway Station.

While mentioning the anti-colonial aspect in Świdziński’s art, it is worth noting here the text by Piotr Lisowski. Lisowski notices that: „thinking, born in the provincial part of the world, that inspired so much interest worldwide. It allowed for developing a tool to oppose conceptualism, domination of Western art and pressure exerted by the economy on art. We begin to understand the popularity of contextualism in such countries as Sweden, Canada or Argentina, as well as an interest of artists and activist engaged socially and politically”. Lisowski clearly points that art should be linked with reality, it should result from it and create it. Art should be included in reality and that was the purpose of contextualism.

Jan Przyłuski in his text entitled “To recover art for the development of consciousness

Notes on Jan Świdziński and contextual art” recalls his personal contacts with the artist and his works. The author stresses that it is difficult to describe the artist’s heritage because his practice and theory still contain many different mysteries. The author’s interpretation of Świdziński’s art concentrates on their pragmatic and performative aspects. Przyłuski analyses Świdziński’s works by referring back to Hegel’s dialectics and Deleuze’s philosophy. The author describes contextualism as a theory of culture, and therefore a specific proposal “to interpret the social phenomena and art activity within a given reality”.

Bartosz Łukasiewicz in text entitled “Contextualism vs. The Rest of the World – a Three-Round-Duel” admits that his aim is not to reconstruct Contextual Art in Poland but to try to answer the “question if the theory of art as contextual art may be applied to explain today’s reality with the use of contemporary language”. He also wants to direct our attention to the obstacles, which make it impossible for this theory to exist in common consciousness and scientific discourse. The text, according to the author’s intentions, takes a form of a metaphorical boxing match. It has three rounds. In one corner, there is Świdziński with his theory, in the other, there are his opponents. The author concludes: “I would like Świdziński to talk about emancipation from ideology; about the fact that searching for something meaningful and permanent has so sense because

» 1 Ewa Gorządek, *Jan Świdziński*, Culture.pl, <https://culture.pl/en/artist/jan-swidzinski>

» 2 Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2017, p. 311.

nothing like that has ever existed. I would like his life and art to become an appeal to search for the twisted appearance of sensibility”.

Bieczyński in “Normative aspects of Świdziński’s theory – contextual art and a definition of art in legal science” discusses legal definitions of art. The author views their inappropriateness to ever-changing art practice. The author writes “Legal sciences, so far, have not tried to investigate the phenomenon of art definition in the process of negation arising as a result of one art trend replacing the other. Meanwhile – it seems – that such an attempt may lead to explaining some issues connected with difficulties in qualifying the latest art as a work of art in legal terms”. For that reason, the author suggests dipping into Świdziński’s conceptualisation of art and analyses the theory of contextual art. Its normative nature is related to the legal normatism. It is obvious that Bieczyński does not aim to show that the theory of contextual art may represent a ready-made prescription for cognitive short-comings in legal sciences as far as the estimation of an artwork’s value goes. What is important here is to show how the various theses shed light on the way artwork is understood in law.

Grzegorz Dziamski’s article entitled “Contextual Art in Globalisation” consists of three parts. The first part focuses on the birth of art as contextual art and it attempts to answer a question of what it was. In the second part, Dziamski talks about the process of globalisation. The third part applies the idea of contextual art in the global art world. The author inquires into an issue if Świdziński and his followers went ahead their time and epoch. The conclusions are rather negative. However Dziamski highlights that the arguments of contextual art acquire new meanings in the face of today’s globalisation. “Art has always been created in some context, but for a long time, we have not paid proper attention to this fact. We advocated the universal art, transcending the contexts, in which it was born. We focused on the art of de-localising its message”.

Izabela Kowalczyk carries out an application of contextual theory in present-day art. In her text – “Contemporary contexts of contextual art - around the idea of Jan Świdziński” – the author discusses a concept of an exhibition, which hasn’t been take place yet. The idea of the exhibition is to confront artworks by contemporary artists with Jan Świdziński’s concepts. The viewers would observe a form of a dialogue. The exhibition’s concept was based on a reflection over the currency of Świdziński’s ideas, especially in the context of present interest in relational aesthetics. Art, in this aesthetics, is seen as a social practice encouraging relations and establishing communication. This idea matches very well with Świdziński’s concepts. In her exhibition project, Kowalczyk puts forward the following: “how many ideas of Jan Świdziński can find recognition, how many of them may appear to be current and trend-setting while still func-

tioning on the margin of the deliberations of Polish art historians? It is worth also considering if an alternative art history can change the image of contemporary art?”.

In this volume, you will also find a transcript of a discussion – “Art in context – in reference to current exhibitions of contemporary art”. It belonged to a seminar entitled “Skoki na teorię” („Pounce on Theory”) organised by a Department of Art History & Philosophy at our Faculty in Strzeszynek near Poznań. The discussion considered the concepts of contextualisation in relation to contemporary art. It also focused on finding contemporary artworks, which conceptually link with contextual art. The participants reviewed such international exhibitions as Venice Biennale or Kassel’s Documenta. The debate gathered: Anna Markowska, Adam Mazur, Izabela Kowalczyk, Marta Smolińska, Justyna Ryczek, Sławomir Sobczak, Sonia Rammer, Jan Wasiewicz, Tomasz Misiak. It was chaired by Anna Tyczyńska.

The further on “Zeszyty Artystyczne” shall present a documentation of students’ actions carried out within the project entitled “Context/Contextualism”. This year-long project consisted of a research work, conference and exhibitions. The research work, which usually assumes a form of a site-specific workshop, remains one of the most important elements of the program realised by 2nd Interdisciplinary Drawing Studio. The workshops have been organised since 2010 in various locations around Poznań, for example, devastated buildings of a former Railway Hospital, ROZBRAT squat, Dolny Łazarz district, the former Tramway House, The Botanical Garden, or the space of summer swimming-pool in Kasprowicz Park. Working in context allows students to view the space from a wider perspective. They have an opportunity to examine the natural, urban, and social space. The analysis of the observed problems influences and inspires the creation of highly engaged and meaningful artistic utterances.

The choice of Railway Station in 2016 was not incidental. Jan Świdziński, the patron of workshops, said:

“Those who deal with art nowadays are very similar to tourists. They stop for a moment, they meet other tourists (...), they establish contacts, they exchange remarks, and they continue their journey. No-one wants to convince or change anybody. What is heard is not a theorem. We do not know if it is true or false. In a similar way, others perceive us. There is only a fact of my meeting and action – and the fact that others were engaged. There were forces in action. They influence, activate and inspire us. They mutually result in unpredictable effects, which bring on even more unpredictable consequences. Art is not like life – it belongs to it. It is neither natural or artificial. It is as it is. As it happens to be”³.

The workshop united participants from Poznań University of Arts, Gdańsk Art Academy, Kraków Art Academy and Shanghai Normal University in China. Students discovered theoretical and practical aspects of contextual art. They created projects (interventions, ephemeral actions, video, performance) within Poznań Railway Station. That place became their workplace, a meeting point, and most of all, a place of joint experience. On the last day, the participants celebrated a traditional Sunday Breakfast, which in the context of the public Railway Station, turned into a happening. The station also became a presentation place for selected works created during the work on the project. The exhibition – Context/Contextualism – was open to the general public: passers-by, travellers and tourists.

As I already mentioned, the workshop was accompanied by a conference Contextualism. The Contextual Art as a Diagnosis of Contemporary Art Relations within Social and Public Space (UAP, 14/04/2016). The conferences and meetings dedicated to Jan Świdziński and Contextualism have been organised before by various institutions, but they mainly focused on the historical context. The Poznań conference aspired to examine the topic from a new, wider perspective, therefore the organisers invited those representatives, who did not voice their opinions on Contextualism, or Świdziński's practice before. The voices of historians and theorists of art were confronted with the voice of the youngest generation – students specialising in Curatorial Strategies and Art Promotion at Art Education in Fine Arts studies: Daria Grabowska, Paulina Brelińska and Patrycja Olichwiruk. Their texts complement this section of the publication. ●

12 Points of Contextual Art

1

There are no objects without a meaning as there are no meanings without objects.

One and the same object may have different meanings in different codes, one and the same meaning may be ascribed to different objects. All this leads to two types of multi-meaning:

- I. The multi-meaning of objects which have the same meaning.
- II. The multi-meaning of meanings which have the same object.

In a particular context only one meaning is accepted as the true one. The criterion of choice is the criterion of truth.

2

If different social groups ascribe different meanings to one and the same object and none of those groups commands sufficient authority to enforce its viewpoint on others, the problem arises of finding a suitable criterion of choice. This leads to the many definitions of art (everything may be art).

Since civilization is changing extremely fast today, there is little time for new meanings of objects to crystallize. In effect the objects of art assume different meanings (everything may be accepted as an art).

3

In our practical activities we create objects with a given meaning (concepts). This is how conventional art works.

In our cognitive activities we create meanings (concepts) possessing given objects. This is how conceptual art works.

Both of these operations have a feed-back relation. The reality which we shape depends on our concepts of reality, our concepts of reality depend on the reality which we create. Therefore the choice of criterion defines the reality which we shape.

4

The changes which occur in that reality make the existing meanings no longer valid; social practice becomes the ultimate criterion. The fact that certain meanings lose their validity affects our life-styles, results in a loss of privileges that have been gained by one group in favour of another. There is therefore a constant trend towards upholding meanings which have lost their validity. Because of the diversified range of meanings in the definition systems, there is the possibility of construction apparent meanings of reality, and in consequence, of producing an apparent reality.

5

The outdating of meanings is a constant process - proceeding all the faster the quicker civilization changes.

Contextual art proposes a sign, the criterion of truth of which, defined by the pragmatic context, changes incessantly (a situation develops in which "p" begins to be "p" - begins not to be "p"). Object "O" assumes the meaning "m" in time "t", place "p", situation "s", in relation to person/persons "x" then and only then. A change of any of those elements outdates the previous meaning.

6

The operation of contextual art is therefore a steady rejection of canons used to arrest the outdating of meanings.

7

Contextual art opposes the stabilization of the objects of art, since the lasting nature of an object extends into its meaning.

Contextual art opposes the stabilization of meanings, since the lasting nature of meanings leads to the production of outdated objects. It therefore rejects the definitions of art.

8

In the relation linking meaning and the object to which U is applied, in the case of conventional art both components remain stable ("art" implies these and not any other objects).

Since Duchamp's time, the second of these components has been set into motion (every object may mean an art).

In contextual art both components change (also each object may have the meaning of an "art" and not be an art). The aim of art is the relativization of the entire area of meanings and of objects.

9

Art as contextual art is concerned with the relation itself (the readiness to the up the meaning with the object in a defined pragmatic context).

10

The expressions of contextual art are not expressions which would be acceptable to a group since the reality construed by the artist is something different than that which is received (it changes all the time).

11

Art as contextual art has no connection with science. Science has to define (immobilize) an object by giving its meaning. It is beyond the sphere of formal logic. The world in which it exists is not an area of formalized axioms, but rules which become constantly outdated and which attempts to preserve the changing reality.

12

Art as contextual art is opposed to multi-meaning and also to relativism. One and only one expression is true in the given pragmatic context. Such expression is expressed with assertion.

Art as contextual art. Jan Świdziński's theory and practice in view of the 1970s art

An art historian and a critic, a curator, an editor-in-chief of the scientific journal *Art and Documentation*.

He graduated from the Institute of Art History at the Jagiellonian University. The topic of his PhD dissertation was *The Art of Installation. The question of a relationship between space and presence in contemporary art*.

In his professional work, he combines research of a historian of art with art criticism and curatorial practice. He is an author of numerous texts on performance art and a section on the history of art in Poland entitled *Above Art and Politics* published in the anthology *Art Action 1958-1998*, which has been the most comprehensive publication on the art of action in the world, published so far. His recent publications include – *Performatisation of art. Performance art and action factor in the Polish criticism of art (2013)* and *The Re-enactment of the art of action in Poland (2017)*.

His current research interests include the history of the 20th-century art, especially conceptual and post-conceptual art, including such related themes as ephemeral, time-based and place-related art, as well as ephemeral works, documentation and artist-run initiatives (ARI).

In the 70s, art was dominated by Conceptual Art. We can say that it was a conceptual decade both in world's art and Polish art. In Poland, this is a moment in the history of contemporary art, in which the world's art and Polish art were developing in parallel. Despite the iron curtain, the artists had wide contacts and knowledge about the world's art. They used that knowledge in their practices. As a result, we witnessed a development of an interesting, local form of conceptual art. It generated many valuable artworks. Polish art, at that time, was developing in partnership with world's art. In the history of contemporary art, which development was marked by the changing Avant Grade currents of the 20th century, the 1970s showed the first phase of consistency between Polish and world art. I understand the consistency here as parallel issues in focus and applied medium. I focus less on the relatively isolated individualities featured in a cultural environment, or 'art world' of the time. For various reasons, mainly because of political reasons, this type of development in parallel was not possible to happen earlier in Poland.

Conceptual art in the 1970s was not a homogeneous phenomenon. It comprised of geometric abstraction, art and science trends (it involved technology, applied sciences on the one hand and philosophy on the other), performative phenomena and – the most important ingredient – media art (photo & film). Art, at the time, possessed an internal dynamics. I shall present a summary of changes within conceptual art and the role Jan Świdziński as well as his theory of 'art as contextual art' played in it (contextual art is often referred to as contextualism).

Świdziński belonged to those Polish artists, who while working in Poland, managed to introduce their art to the world's art discourse, which at Świdziński's time was dominated by a conceptual tendency. What is more – he led his art dialogue with the world art exactly when it was undergoing some main developmental processes. Those Polish artists, who became famous in the world, achieved their position as result of finding interesting, individual solutions for art issues in focus. It is important to note here that those issues had been posted before by other artists and they resulted from cultural processes happening somewhere else. Świdziński with his contextual theory not only participated in the ground-breaking moment for the world art but also contributed to that process. He appeared exactly in place and time of the 70s' art when a key paradigm (pattern, model) change was happening. There was a change in thinking and defining art. It was a transition point from modernism to postmodernism. We can see it now with historical distance in view. While undertaking the study of his theory now, we must situate ourselves in the roots of contemporary times. We need to relate to the foundations of our culture, 'the world in which we are living' – Świdziński used to say.

In essence, conceptual art carried out 'Copernican' revolution in terms of art estimation. The traditional hierarchy of art estimation assumed as a starting point an artefact, a material and visual way of studying it. In contrast, in conceptualism, the hierarchy is reversed. The artefact is no longer more important than the meaning (a concept idea). The definition of art changed. To use Joseph Kosuth's language (the creator of conceptual trend), art is 'making meaning', and an artefact is only a form of presentation.

We assume that the beginning of conceptual art is marked by the publication of Kosuth's text: 'Art after Philosophy' (1969)¹. Kosuth (born in 1945) arrived in New York. He used this text-manifest, to sum up the key art problems of that time discussed in his art community. This was the time of squaring up with the tradition of the Avant Garde, which for America was an import. In reality, it meant summing up modernist way of defining art as an issue itself, art, which mainly aimed to study its formal and artistic issues (art for the sake of art, in other words). To put it differently, we are talking about a tautologic definition of art; or a definition based on a tautology. In contemporary history of art, we can see different artistic solutions to the above issue proposed by various avant-garde formations. Kosuth, instead of searching for an answer through form creation and visual representation, proposed dealing with

the very definition of art. That move provoked turning toward researching methods and art's tools in philosophy, logic, linguistics, semiotics. 'Art's only claim is for art. Art is the definition of art' – to quote here the last sentence from Kosuth's text.

When Świdziński (1923-2014) published his text entitled 'The dispute about the existence of art' (1970)², it resonated in Polish art world, especially amongst artists of the younger generation. The text was seen as a manifest, and it aimed at summing up the present understanding of art (its definition). Kosuth's claims tried to achieve a similar thing. Świdziński wrote: 'The concept of art is a relation between language in which that concept was formulated and a subject or activity'. He highlighted not only the original, formal and artistic answer to the question about art definition, but he also pinpointed the linguistic one. Kosuth's and Świdziński's ideas may be similar – however it is not the next avant-garde, or visual suggestion that provide the key, but the definition itself. In the past, there were many novel and visual attempts to define the definition.

There is one more thing that connects those two texts – a reference to Marcel Duchamp. Kosuth captured it very well while writing that 'all art after Duchamp is conceptual'. It was Duchamp who for the first time managed to catch what the essence of art is (and so its definition). He did it by turning upside down the hierarchy of artefact estimation – meaning, mainly by introducing 'an invention'; a ready-made. For that reason, for both Kosuth and Świdziński, Duchamp became a 'patron' of contemporary art.

The recalled above texts discuss the issue which opened the 1970s – the decade of conceptual art. They also show that Kosuth in the contemporary then centre of the art world, and Świdziński on its margins, were considering the same contemporary art problems.

However in the middle of the decade, a shift in the theory happened, the manner of defining art underwent re-valuing. The time of the mid-70s is the time when the changing paradigm, pattern or thinking model is more and more articulated in architecture and design, as well as in literature, philosophy, sociology, etc. Post-modernism as a widespread current came to be. The results of that global change in thinking (in all walks of life) are still visible today. Also today, the description of those changes represent the basic description of the 'world we are living in'. In art, both Kosuth and Świdziński attempted to approximate that new cultural situation. They meet again; this time in person.

We may assume that a breakthrough was marked by a publication of a text by Kosuth 'Artist as Anthropologist' (1975)³. In that text, Kosuth

» 1 Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," in *Art after philosophy and after. Collected writings 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio (Cambridge: MIT Press, 2002), p. 13-32.

» 2 Jan Świdziński, *Spór o istnienie sztuki, Życie i Myśl* no.: 5 (1970): p. 98-105.

» 3 Joseph Kosuth, "Artist as Anthropologist," in *Art After Philosophy and After. Collected*

literally (*expressis verbis*) rejected his previous beliefs seeing them as modernist. Instead of modernist deliberations about art definition, he proposed to artists a new role – of an anthropologist examining culture and situating a human-being in the centre of his/her research. A word; a text is interesting to him not as a way of defining art, but as a medium of cultural meanings in the context of which contemporary art is created. We need to view that change from a perspective of his anthropological studies and visits in Australia.

Świdziński in 1975 wrote a text entitled 'Cinema Model'⁴. He explained in it the key role of a film experiment for the introduction of new models in thinking about art. The text summarised his work with *Warsztat Formy Filmowej* [Film Form Workshop]. It was a media art group (an experimental film), which gained rather a high position amongst world creators of avant-garde films. The group was a phenomenon in Polish art, and it contributed into world art with new values. FFW played a leading role in introducing to conceptual art issues related to photo-film media, that highlighted its characteristics in that area. For Świdziński that cooperation was an opportunity to link linguistics issues concerning defining art with new forms of media art. Świdziński himself used photography and film. Let me note here that his theoretical activity (writing texts, lectures, discussions) was equivalent to creating artwork (in a similar way he treated organising work i.e. conferences, art events, exhibitions and galleries). In the above-mentioned text, he discussed for the first time a formula, which later on became the formula of 'art as contextual art'. Therefore we may ascertain that contextual theory formed within the field of media art.

In 1976 Świdziński with a group of artists, who mainly worked with photography, went to Lund for an exhibition. The exhibition was organised by Jean Seller, who closely cooperated with the major artists of that time. They were mainly associated with Fluxus. Seller ran in Lund St. Peter's gallery (the gallery took its name from the square and cathedral it was close to). The exhibition's title was Contextual Art. The name came from the main insights from 'Art as contextual art'⁵ text, which Świdziński brought to Lund as a theory accompanying the exhibition. The text was published in a form of a booklet in English (Polish edition appeared a year later). The title of the exhibition and the text represented the key to describe the forces permeating art world at the time. The booklet travelled to Amerigo Marras, a friend of Sellem. He was

responsible for Toronto Centre for Experimental Art and Communication (CEAC). In this same year, he organised in Toronto the Contextual Art Conference, which was dedicated to Świdziński's theory. The conference was attended by many different major artists and people from the art world. Kosuth also came. He used in his texts (he wrote as many texts as Świdziński) the word 'context'. But he did not make it a keyword for his theoretical concerns (for him the keyword was anthropological art). He understood very well the role of Świdziński's text as a way of capturing the essence of changes in art at the time and its parallel nature to his theoretical and artistic research. After the conference, Kosuth invited Świdziński to visit him in New York. He introduced Świdziński to that world (Świdziński, however, was more interested in visiting an Indian Reservation land). After that encounter, Kosuth always felt a lot of respect for Świdziński. The discussion, which took place in CEAC, was published in Świdziński's book: *Quotation on Contextual Art*⁶. Świdziński became, thanks to that conference and text (Art as contextual art), known in Canada. He would visit Canada often later as a result of invitations to exhibitions and lectures. It was in Canada that his book, summarising contextual art – 'Art, Society and Self-consciousness', was published (Calgary, 1979)⁷. In the final chapter of the book, Świdziński proposed a contextual practice, which was all about creating by artists their art world. He encouraged to create their exhibition places and what follows – their system of an estimation, which would be independent from large official art institutions. It would be artists, not institutions, who would determine what art is. We would also avoid a social division into; those who know and those who get to know'. This alternative system of valuing functioned successfully in Poland in the 1970s. It took a form of informal and changing network of conceptual galleries, which was co-created by Świdziński. This idea gave rise to the art centre in Le lieu in Quebec City.

'Art as contextual art' presents a formula recorded in a style of logic sentences (and therefore in a style of early conceptualism), it defined the essence of contextual art theory:

Object 'o' assumes meaning 'm' in time 't', in place 'p', in a situation 's', in relation to an individual/individuals 'i', then and only then.

The way context is understood in Świdziński's theory is specific, and it differs from an everyday understanding of the word. Common-

» 6 Jan Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, ed. Michael Gibbs (Eindhoven: Het Apollohuis, 1987).

» 7 Jan Świdziński, *Art, Society and Self – consciousness* (Calgary: Alberta College of Art Gallery, 1979); Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, translated by Łukasz Guzek (Warsaw: CSW Zamek Ujazdowski, 2009).

Writings 1966-1990, ed. Gabriele Guercio (Cambridge: MIT Press, 2002), pp. 107-128.

» 4 Jan Świdziński, „Model kina” in *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, ed. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury / Galeria FF, 2000), pp. 166-173.

» 5 Jan Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Warsaw: Remont Gallery, Art text, 1977).

ly – everything always exists in some context, and then entire theory seems to be asserting what is obvious. However, Świdziński accentuates changeability of meanings. He captures the dynamic character of art, culture and reality around us, and finally – he postulates the dynamism of our thinking about contemporary ‘world we are living in’. While using contemporary terms, we can say that he pinpointed the performative character of meanings. For that reason also Świdziński took up performance and other forms of ephemeral actions (for example installation) as his way of practising art. If modernist art and all of the Avant-garde formations craved for creating one and always commonly presiding definition of art, then Świdziński was saying that such definition is not possible in contemporary art. We may define art only in the context of our here and now, because in a different situation, place, for other people, art may be something completely different. Meaning is not something permanently linked with an artefact. Duchamp showed us that. Meaning is not permanent – it depends on context, it is created by us here and now. Artefact as a sign is an ‘empty sign’. It depends on us to fill it with meaning. This is the mechanism of the ready-made. Now, this mechanism has to be expanded to cover the functioning of meanings in culture. Kosuth did it by expanding it to encompass cultural discourse, which he treated the same way as ready-mades. Świdziński, except for ontology of art and artefact (that is an answer to a question about the entity status of art & artwork) was interested in ethical aspect (the practice of participating in the art world, the status of an artist and a viewer). In conceptual art, the difference between the creator and receiver was annulled. Contextualism deepened it further. What happened was a translocation from art ontology to hermeneutics – that means that art became the domain of interpretation. And so, the creation of artefacts does not come from a development of art forms, and it is not subjected to creating novelties. It comes from a personal interpretation of reality. These are the consequences of the conceptual & contextual break-through: the act of reversing the hierarchies of estimation in art. Contextualism descended from conceptual revolution. Świdziński was also inspired by research, which was done by Yehoshua Bar-Hillel. He examined possibilities of automatic translation. Bar-Hillel assumed that the meaning of a word is decided upon ‘pragmatic context’ – in other words, the environment which surrounds the word in a sentence. The conceptual theory is also a result of many journeys done by Świdziński. During those journeys, he studied Non-European cultures. He was therefore similar to Kosuth. Their criticism of modernism had the same foundations. They were joined in a belief that meanings constantly undergo the process of updating and exchanging in multicultural, multi-ethnic environment. Culture is

a database, which is used by a contemporary artist. It is a ‘material’ for art. Contextual art and anthropological art describe that historical moment because our way of thinking has to learn to deal with global challenges of an ever-changing world – it is also our contemporary ‘world we are living in’. The cure is in being open to a variety of interpretations, to be open for creating meanings in a context. The acts of closing off carry the danger of totalitarianism. ●

An art historian, a critic, and a curator.
The Professor of Humanities.

Markowska graduated from the Jagiellonian University with a degree in history of art. She acquired her PhD from The Polish Academy of Sciences in Warsaw and the Film School in Łódź. She obtained her habilitation in 2005 at IS PAN. It was based on the dissertation entitled *Defining art - explaining the world. On understanding art in the PRP*. He has held the title of the Professor of Humanities since 2016. Between 1997-2006, she worked at the University of Silesia. From 2006, she worked at the University of Wrocław. In 2016/2015, she was a visiting professor at the Adam Mickiewicz University in Poznań. She lectured at many European universities: in Porto, Leon, Copenhagen, Turin, Pisa, St. Petersburg, Opava and Ostrava, and outside Europe: the Hebrew University in Jerusalem, and the Pedagogical University in Tomsk in Siberia.

The Comedy of Sublimation: The boundary of contemporaneity and the ethos of reality in American art is one of her recent books. It was completed in 2010 and published in 2012. The book was distinguished in the program Monographs FNP *Two Break-throughs. Polish art after 1955 and 1989*. She was an editor of such books as *Permafo from 2012; Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice* (2013), and the *Avant-garde did not applaud. The Gallery of Latest Art* (2014). Her contemporary art exhibitions include the history of Wrocław's Neo-Avant-garde Permafo group (Wrocław Contemporary Museum, 2012) and review of works by contemporary artists: Krzysztof Walaszek *The Life of the artist from the second half of the 20th century* (BWA Awangarda in Wrocław, 2015) and Dorota Nieznalska. *Past, which does not want to pass* (PGS in Sopot, 2015).

Anna Markowska specialises in the art after 1945 in a global context, including the art of the Polish PRP period in relation to power and ideology.

Contextualism. Art in the political and social context of the 1970s Poland.

This story may be easily overlooked, because the protagonist neither failed nor was victorious. What he fought for – a complete reform of art in Poland and worldwide rooted in an exceptional experience of real socialism – was stopped by, first, the Marshall Law and, later, the independence victory in Poland. As a result, a process of negotiating new art was terminated. A process based on an experience of two systems – a capitalist system and a socialist one. Today we see that there is no ‘third way’ (which, i.e. Joseph Beuys believed in behind the other side of iron curtain). Świdziński’s ‘third front’, which he was working on at the time of Poland’s fascination with capitalism and free market successes of few Polish artists, was compared to quixotism. I would like the readers to see this story as lost and ridiculous. I dedicate it to those who think that people have a right to invent their life and construct it while questioning determiners diagnosed as anachronistic, and thus making the access to reality impossible. This is not a story about a failure, but about a desire to organise life in a way that its reality would be fully felt. To paraphrase Świdziński, winning is often accompanied by a feeling of failure¹.

I shall formulate three opening theses based on an assumption that Świdziński while accepting a particular socio-political situation in the Polish People’s Republic, wanted it to determine his art. We can notice that in:

1. a drive to reveal a prosaic and trivial reality rather than enchanting it;
2. a drive to a radically anti-colonial expression thanks to cooperation with ‘provincial’ centres in the West (Lund, Toronto). While accepting PPR, he distanced himself from both Moscow and New York. He did not want to enter into any comprador relations; for the price of being excluded from the elites, he was ready to pay the price, and indeed he paid it;

» 1 J. Świdziński, *Sztuka, Art, Society and Self-consciousness*, translated by. Ł. Guzek, Warsaw 2009, p. 129.

3. a belief in an anti-capitalist approach to art. In New York, in particular, the artist revealed a romantic missionary feature. We shall never know what romantic attitude Świdziński would reveal in his travel to Moscow. We do not know, but we may try to work it out – I am certain that he would not be interested in befriending the art of the Russian establishment.

Those three assumptions were realised under the leadership of Świdziński in Galeria Sztuki Najnowszej [Gallery of The Newest Art] in Wrocław in 1975. The works by Anna Kutera, Romuald Kutera and Lech Mrozek will serve as case-studies.

First of all – how to show the reality of PPR without depicting the aspirations (in other words future time).

It is rather obvious that art is always created in a particular context. We may see contextualism due to the 1970s impulse an expression of disagreement for modernism art. Jan Świdziński's (1923-2014) contestation encompassed not only painting rooted in Post-Impressionism, but also later innovations in painting connected with informal, but also tautologic conceptual art. There was a moment for Świdziński to support conceptual art for example while working with Wrocław PERMAFO gallery at the very beginning. The artist wanted to realise a surprisingly extreme programme: by making people sensitive to context (or in other words, by making people sensitive to something that is rather marginal in an artwork) he wanted to cleanse the artwork of anachronistic forms and old-art procedures. He suffered from a genetic flaw of contemporary art, which he saw in an impossibility of reconstructing facts with values², real-time actions and not repeating old procedures of the art, as 'only new situations are art situations. Everything else belongs to history or archaeology'³. He wanted to achieve a situation in which there is a value created, but also we learn what it is and what real value it possesses⁴. I understand the sentence: By repeating a sacral ritual of an alien to us culture, we do not resurrect its gods⁵, in a sense that Świdziński did not demand to find art, which would adequate for the changes taking place. In such situation all attempts to reduce any backwardness in art, he would see as the wrong positioning of a problem, it would confirm a provincial point of view. It is not about repeating a form borrowed from somewhere else, or using a form found in 'the beauty of medieval cathedrals and art treasures' – the contextual art expressed itself beyond aesthetics. It is

not about fulfilling a referential function in a defining reality because we repeat and re-play an already existing reality. This situation of return Świdziński calls a doublet of appointed reality⁶, which forces the viewer. Świdziński was talking about art, which while not being a phenomenon disconnected from a process of reality 'is a reality, an element creating a structure of the world in which we are stuck, it is an act of social action'⁷. At the beginning of his cooperation with Permafo, he was delighted with the catalogue and exhibition entitled NS Permafo Gallery. The project noted that NS happened in Poland – New Situation; an artist, stopped being a demiurge, a visionary. The art got rid of middle-men – 'a multi-meaning signs, symbols, allegories, metaphors, ideologies, propaganda, fiction, utopia, visions, inspired depth, etc'⁸. The return of Natalia LL and Andrzej Lachowicz to clean art positions resulted with Świdziński's search for other communities and galleries. Eventually, he came up with 'art in journey'. It was all about incidental meetings with random people. When 'they leave, and we stay with a value system of our culture' the process begins in which we need to decide if nothing happened, or we stay with our culture patterns, or perhaps something did change, even more, we were changed completely.

Świdziński wanted to create a new and different art. This progressive otherness emerged from new exhibitions and discussions. The difference in an approach to innovation and difference in comparison to modernism and conceptualism was linked with taking into account local issues, however, not in a sense of defining socio-political problems. This type of art would serve a defined idea, it would fight for a particular future. Świdziński was interested in present time. If art is to realise its potential in an act of rebellion and contestation, if it wants to influence anything, than – according to Świdziński's thinking – 'it does not exist for itself, it is something incidental, one can live without it, if the aim was fulfilled'⁹. To consider what it truly meant took Świdziński a bit of time. He knew that modernism formula was exhausted, whereas to arrive at an idea of new art he wanted to follow the path of theory and discussion. Świdziński believed that the worst thing to happen was a shallow reception of some style, because it would stand a witness to some dubious self-colonial predisposition. It seems that one of the most interesting postulates of Świdziński, which appeared after the first exhibition entitled Contextual Art (St, Petri Gallery, Lund, 5th February 1976) was a prescription not to

» 2 J. Świdziński, *Contexts*, Labirynt Gallery, Lublin 2010, p. 235

» 3 Świdziński, *Contexts*, p. 30

» 4 Świdziński, *Contexts*, p. 231.

» 5 Świdziński, *Contexts*, p. 235.

» 6 *Ibid.*, p. 32.

» 7 *Ibid.*, p. 32.

» 8 *Ibid.*, p. 228.

» 9 J. Świdziński, *Contexts*, p. 12.

‘reveal art practice’¹⁰. Świdziński showed in Lund his artworks (did he show a photography entitled *Korek* from 1975 – which he took to Toronto!¹¹ – this remains unsettled, for sure he took three photographs entitled *Actions* with Van Gogh’s photo. They documented turning a photo, which was considered to be the only known photograph of van Gogh¹² – he is sitting with his back to the camera with Emil Bernard, they are sitting on the bank of Seine river in Asnieres, close to Paris around 1886). But his theoretical work – a text about contextual art – was treated in an identical way to his ‘image’ works – the text was printed and hang on the wall. So from the very beginning written text, commentary, a theoretical basis was an equal part of the show, and making references to the sight and ‘clean’ image was substituted with a cooperation of a letter and an image¹³. Speaking however of images, their relational character – demonstrating freedom from an idea of essential and transcendental seeing means understanding as well as anti-metaphysical, assembling attitude of a curator-collector, who prefers gathering up theses for discussions rather than artworks for contemplation – he created contexts within his presentation in Lund and within presentations of all Polish artists. What distinguished Świdziński was his strategy of appropriating, repetition and iteration as a way of revealing a context. Świdziński treated in the same way the late work of Duchamp (*Sink Stopper*) from 1964 and a non-artistic, semi-documenting photography from the same period. Both appropriated works were rather ethnographic and anthropological in nature – the first one as a ready-made, showed unwritten boundaries of the art world and it represented a non-ironic remedy (as an image of a device blocking or enabling a flow). The second work represented a ‘failed’ reportage from an art field work. It talked about limits of recording done with the use of photography. The status of the appropriated works

was various. Duchamp’s work was shown in galleries. Van Gogh’s photo was shown in Museum in Amsterdam as an appendix, a commentary to real works. It was carefully separated from artworks section. Let me add here that the blocking home sewage system *Bouche-evier* changed into a form of female *Fig Leaf* (1950). Those erotic sewage parallels and female body were far from moderation of Polish artist. However, while referring to classic works of Duchamp, Świdziński positioned himself as an artist wanting a new art to be invented. He saw in it a way of overcoming an obstruction of contemporary art world. Świdziński posed himself for an artist-loner, who was ready to start up some ephemeral collectives to realise his ideas. When he used a non-art object he questioned not only the boundaries between the art and non-art (Duchamp did pretty much the same thing), but also he revealed the object’s real, material character instead of following the mythology of a genius-artist. In Lund, Świdziński showed his extreme materialistic and pragmatic side. It is stripped of metaphysics. The artist referred both to a tradition of anti-art (Duchamp) and non-art (Amsterdam’s photo), while doing it he showed ambitious art horizons of art revolution which emerged from that scope. We need to highlight here that works showed in Lund and the ones showed earlier in *De Appel* in Amsterdam played the role of *Derridian parerga*, not *ergon*. Their meaning was in creating a different framework for art, not in the act of artwork making. In this sense, the criticisms of Świdziński as an artist without artworks is in fact a complement for him. Świdziński wanted to show the framework.

When in 1976, Anna Kutera took with her a case with her and her friends works to Contextual Art Conference in Toronto, Świdziński reacted with reluctance. If not for the approval of Amerigo Marras, who put the works on the table and hang them on the walls, Świdziński most certainly would prefer not to show the works by Polish artists¹⁴. Contextual art in its early stage was not meant to create finished facts in the form of ‘artworks’, but it was meant to open for various possibilities resulting from brain storming. Świdziński had never resigned from being on a journey and from art in a journey. What is more he never really inclined towards performance art. Exposition in Lund invited to travel between a word and image, between art tradition, anti-art and non-art. It invited most of all to conversations, nailing down arguments, shaking up already settled facts.

» 10 I base my information on Świdziński’s activities on the research carried out, and published in the book, *Latest Art Gallery. The avant-garde did not applaud*, ed. A. Markowska, V.1, Wrocław Contemporary Museum, Wrocław 2014. I base it also on an interview with Anna Kutera, a participant of the contextual movement. The interview was conducted in Wrocław, in March 2015. I also interviewed Jeam Sellem, a year earlier, in Anna Kutera’s home in Wrocław.

» 11 As Lech Mrozek wrote: “In my opinion *Korek* made him *Dłubak* before leaving for Toronto, there he wanted to drain the Conceptualists!” – a mail to the author dated April 15, 2016.

» 12 The photograph used by Świdziński is published on the website of the Van Gogh Museum in Amsterdam, <http://www.vangoghmuseum.nl/en/vincent-life-and-work/van-goghs-life-18531890/from-dark-to-light> (date of access: August 2, 2016). Another, equally controversial image by Victor Morin (c. 1886), was discovered only in the 1990s, *Expert Say Photo is of Van Gogh*, http://usatoday30.usatoday.com/life/people/2004-02-23-van-gogh_x.htm (date of access: 2.04.2016); see also: <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/why-vincent-van-gogh-photograph-1887-180955677/> (data Access: 2.04 2016)

» 13 It can be said that the revolution, which Marat was once martyr of – shown by Jacques-Louis David when while dying he stopped writing – it was picked up one hundred and fifty years later by returning to writing and simultaneous imaging, compare T.J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes to the History of Modernism*, New Haven and London 1999.

» 14 An interview with Anna Kutera, a participant of the contextual movement, carried out by the author in Wrocław in March 2015.

Secondly – everything, but not compradoring!

The name of the movement with international aspirations was created as result of many conversations between Świdziński and Jean Sellem – a Frenchman linked with SI movements. He ran in Sweden a university gallery St. Petri. Sellem met Świdziński in Gdańsk at International Festival of Art Schools' Students. The very idea of equal cooperation between people from different political blocks was revolutionary. Sellem did not care for an exotic European from the East, who by showing the knowledge of a particular art and decorum could count on being 'accepted' into a Western community on the basis of pre-established rules. Sellem was a searching person. He was a stranger in a Swedish community. Although, he was rather close to the Situationist International movement and its political undertakings in France, he chose to live in provincial Lund, which did not have any great traditions regarding contemporary art. Once there, he realised that he had to modify particular procedures and methods of operation while being there. The diagnosis of Guy Debord, who associated himself with

Situationists, claimed that the culture of spectacle – 'a place of vision abuse and false consciousness'¹⁵ became a tool for unifying the society – was rather obvious for entire western world and, as we can predict, Sellem did not question its foundations. Świdziński, even though he came from a different political system, did not question them either. The intention to harm the spectacle society, which involved the culture of museum artworks, can be seen as a common on both sides of the political divide. Debord wrote: 'The spectacle inherits all the weaknesses of the Western philosophical project which undertook to comprehend activity concerning the categories of seeing'¹⁶. We may therefore say that a silent understanding between Sellem and Świdziński was brought down to a claim that a spectacle, which is an affirmation of illusion, 'an ever-present confirmation of a choice already made' and 'a social relation among people, mediated by images.', and as it is 'the image refers to itself'. It 'leads to a generalised sliding of having into appearing, from which all actual "having" must draw its immediate prestige and its ultimate function'¹⁷. The first choice of conceptualism language is a guarantee of the above approach to the spectacle, speaking for others, for the whole, where 'this is why the spectator feels at home nowhere because the spectacle is everywhere'¹⁸. It

» 15 G. Debord, *The Society of the Spectacle*, translated by A. Ptaszkowska with help of L. Brogowskiego, Gdańsk 1998, p. 11

» 16 *Ibid.*, p. 15.

» 17 *Ibid.*, p. 12-14.

» 18 *Ibid.*, p. 19.

seems that Polish authorities opening to the West during Gierek's reign needed art which would be 'the common language of this separation'¹⁹, while at the same time they wanted to seduce people to support them and thus the idea of doing it through the art of change. This crack between an ideology of change and its promise with an anachronistic re-enacting of what already happened was used by Świdziński to suggest his real time. In 1958, in Stockholm Moderna Museet was established. For the first 15 years, it was developing in a spectacular way. At that time, it was Pontus Hultén who was in charge of the institution. Thanks to him, as Hans Ulrich Obricht wrote, the Swedish capital became the capital of art of the 1960s²⁰. Catherine Millet adds that it became a focus of interest for every critic and artist²¹. The Moderna Museet mainly showed great names of modernism and hot names of contemporary American art. When Contextual Art was opened in Lund, Hultén was already in Paris, where for three years he was working on the shape of Pompidou Centre. When it comes to the politics of supporting local artists, or scrutinising the undertakings in a nearby Poland, there was not much change. We need to view Sellem's proposition to open up for Central Europe, South America or Canada in a complicated network of relations. Hultén's actions on one hand made the society more sensitive to new art (and thus it inspired a positive atmosphere around such local actions as Sellem's gallery in Lund), on the other hand his actions bound contemporary art *nolens volens* with the art world, a culture developing without a local community. Art was seen as a product, which potentially could fuel economic development. The contesting attitude of Sellem, his openness and his dislike for a determining concept of historicity resulted with his coming to Gdańsk. It was a logical choice in search of ill-fitted in presiding art practice because of geographical and historical context for the city he lived in. In Gdańsk, he saw a profusion of ideas and a volcanic energy. Perhaps, he even saw what Świdziński described as 'a discovery of total embarrassment of reality'²² in which the language diverged completely from what it was to describe (We are living in the world of signs, which lose a relation with what they

» 19 *Ibid.*, p. 98.

» 20 H.U. Obricht, *A Short History of Curating*, p. 41. It must be admitted that Hultén organised an exhibition of Swedish art and exhibitions of Swedish artists at the Moderna Museet in the Denise René gallery in Paris. He emphasised the interest in the east-west axis (not north-south) during the Paris-Moscow exhibition, 1900-1930 in the Pompidou Center, *Ibid.*, p. 51. The exhibitions of Swedish artists were organised by Hultén in the Musée des Arts Décoratifs in Paris (Pentacle, 1968), at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, (*Alternatives Suédoises*, 1971) and as accompanying the *Sleeping Beauty* - Öyvind Fahlström at the Guggenheim Museum in 1982.

» 21 C. Millet, *Contemporary Art in France*, Paris 2006, p. 14.

» 22 J. Świdziński, *Contexts*, p. 227.

are meant to signify²³). The first Swedish contextual exhibition gathered both the artists, who wanted to create a new movement and those who saw that they liked Świdziński's ideas. This very exhibition was an incarnation of a horizontal art history a long time before its theoretical postulates were formulated in academic texts. The situation of an art alliance was described in an ironic way Anna Kutera. She explained why so many people of art came to Toronto for Contextual Art Conference. She wrote: a mouse jumps out from under a broom and shouts 'wow' to a lion²⁴. This 'wow' was a real contempt for commercial conditioning of art (in Poland, it was explained by a particular situation) and the use of art to imagine the future. Świdziński could not agree with Kosuth, who under cover of the avant-garde functioned rather well on the art market (I shall return to that point later). He could not agree with a simple politicisation of art. It was clearly stated in the 7th point of 12 points of contextual art, which he formulated a few months after the February exhibition in Lund:

'Contextual art opposes the stabilisation of the objects of art, since the lasting nature of an object extends into its meaning.'

Contextual art opposes the stabilisation of meanings since the lasting nature of meanings leads to the production of outdated objects. It, therefore, rejects fixed definitions of art.' Świdziński suffered from two art traumas. They both originated during his study at Warsaw Fine Art Academy. He witnessed an ideological abuse of art in socialism. As a student of Jan Cybis, who was a post-impressionist, he was taught a persistent repetition of petrified procedures, which were developed in a completely different reality. The process and lack of stabilisation, which he associated with petrification, were sine qua non-conditions for art. For that reason, he touched social issues, Świdziński would say 'it does not come from previously accepted assumptions, but from the fact that I live in a specific context'. (25)

The first group of Polish artists in Lund consisted of Wrocław team from Galeria Najnowsza (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek). Warsaw's group of artists who regularly worked with Remont Gallery (Zbigniew Dłubak, Henryk Gajewski, Andrzej Jórczak) and Łódź's Film Form Workshop (Józef Robakowski, Ryszard Waśko). They all united with Świdziński seeing in it a chance for them all.

Łukasz Guzek believes that 'contextualism is a form of mature conceptualism (post-conceptualism), which led to a modernist/postmodernist breakthrough.' Świdziński managed to 'capture in Poland a change which was caused by conceptual art. It was an ontological change, a move

from art as a language entity to art as a social entity (a critical one), or pro-social conceptualism within Kosuth's categories (between Art after Philosophy and Artist as Anthropologist). This is the significance of Świdziński for Polish Art – he connected above iron curtain Polish art with world's art in the most important moment for contemporary art. I am referring here to an introduction to conceptual art and following that an experience of modernist/post-modernist breakthrough²⁵.

Guzek's summary is a good introduction, which positions the meaning of Świdziński. What I need to comment on, however, is the different dynamics of postmodernist breakthrough in Poland and in the West; as well as paradoxically larger ambitions of Świdziński for whom life in Easter Block created far more interesting and more inspiring situation. Kosuth entered an already set market of production and art distribution. He more or less reconstructed what Świdziński called a reality doublet. The American artist entered the World of Art and institution – Pole described it as a typical for the period of capital concentration – and by doing so, he linked himself up with what was anachronistic; 'what characterised the previous epoch'²⁶. By setting some norms, he tried to make them universal²⁷. I highlight here the communist aspect of Świdziński's art. He moved rather well amongst various private galleries at the time. Young researchers tend to describe that time in terms of the obvious – the fall of USSR and generally speaking how the history went. Świdziński did not know that. He wanted to live and work in real time, and so he could not turn his back on communist country. He believed that general statements of Western artists, who see their situation as paradigmatic, were wrong. Seeing the situation from peripheries may be beneficial and multidimensional provided that it shall not be used for self-colonisation, but for performing comparisons and engaging in a dialogue. Various contexts enrich the knowledge and enable comparisons. Łukasz Ronduda captured the above in the following way: '(...) [Świdziński] promoted contextualism as a local situation, born in the context of socialist system (...) [he] postulated the rejection of seemingly objective and universal conceptual art (...) [which] was imposed by 'empire' on vassal provinces according to the logic of globalisation, uniforming and cultural colonisation. He wanted to replace a dominating 'art language in general' with 'an eruption of thousands of yet unknown art voices and dialects' coming from various specific geographical, cul-

» 25 An Interview with Anna Kutera, as above.

» 26 J. Świdziński, *Contexts*, p. 225.

» 27 Ł. Guzek, *Gallery movement in Poland. A Historical overview. From the sixties through conceptual galleries of the seventies to their consequences in the eighties and nineties, "Art and Documentation"*, autumn 2012, No. 7, pp. 14 and 15.

» 23 J. Świdziński, *Contexts*, p. 224.

» 24 J. Świdziński, *Contexts*, p. 224.

tural economic contexts. He dreamt of de-centralisation and equality. Contextual art was meant to be a subversive proposition for the existing relations between the centre and peripheries of an existing art world²⁸. Coming back to Guzek's thesis. I would like to expand it a bit and bring in some details. When we are talking about the post-modern breakthrough in relation to American art, it is commonly accepted that it took place in the 1950s thanks to i.e. Robert Rauschenberg. In Poland, I am sure, that breakthrough happened 10 years later, because the modernism lasted longer. Critical mass started around 1975, so at the time when Świdziński wrote *Art as Contextual Art* (it was published in February 1976 in Lund – it is often called 'the yellow book' due to its cover colour). Wiesław Borowski published in *Kultura* on 23rd March a text: *Pseudo-avant-grade*, in which he diagnosed the following: 'we have been witnessing for several years now a mass distribution of art trash, plagiarism, proposals and documents', it was supposed to be done by Lublin's Labirynt Gallery, which Świdziński worked with, and by Współczesna Gallery in which Permafo Gallery was presented (Świdziński also supported that project)²⁹. In 1974, Labirynt Gallery showed during an exhibition *Document, Film, Contact* by Herve Fischer, whom Świdziński liked and exchanged views with. Local dynamics of development, different social and political experience mean that I would be very cautious in introducing parallels of connecting 'above iron curtain', in particular when the situation was so different in Easter block and the USA. Świdziński developed the model of criticism and contextualisation in the context of not only Kosuth and his pro-social attitude, which was questioned by i.e. Benjamin Buhloch, but also a bit wider network of geographical and political dependencies since it is far more interesting than noticing a post-modern breakthrough. Many authors noted that although Kosuth wanted a decisive break away with modernism, still his conceptual rigour was a Greenberg's optical purity³⁰. Buhloch sees Kosuth as an artist who did not exhibit a cut in language explorations with socio-political criticisms and a separation from contemporary social experience. What is more his anthropological contextualisation is not very convincing³¹. To paraphrase Buhloch, it seems that in the minds of artists similar to Kosuth, art practice is a question of image control and product protection. There is also a protection of territorial strategies which depend on joining in networks or – if necessary – exerting vari-

ous institutional and commercial places, which enable an artwork to circulate in order to guarantee a mythical status³². Let us notice that Kosuth's contextual update from *Artist as Anthropologist* was not taken into account in Buhloch's historical study from 1990. He described in it conceptual art as a departure from aesthetics of administration to institution criticisms; the author expressed his criticism of Kosuth's art not in the context of *Artist as Anthropologist* publication, which he did not even mention, but in the context of a violent renewal of traditional art forms and procedures of their production. Even though, an earlier text focused on rigorous elimination of visibility and traditional definitions of representation³³. Buhloch did not like the anti-dating of the works and the act of creating an innovator. Indeed, Kosuth's works saw the works of Duchamp in a very narrow way and they, in fact, updated modernism. Art practices of Kosuth were, according to Buhloch, an enterprise of culture industry and its products, which international distribution should be protected (as it is in case of all corporate products) from any form of questioning³⁴. Buhloch's diagnoses were formulated before by Świdziński, who wrote that the profit acquired from selling art may be substituted with using art in a different way. It seems that while writing about 'bi-lingual' artists, he wrote about Kosuth. He saw their role in the following way: while using their own language and the language of the world, which they depend on, they are less vulnerable at the moment of changes than those who, as monolingual, remain in the world of art hopeless in the face of the unknown facts, which used to be appraised as useless³⁵. Świdziński possessed, however, a precise mission of salvation of the World of Art. The bilingual artists as Kosuth were determined and constrained by the conditions of the Art World. Stepping outside meant destruction. The only good solution was the act of strengthening the outer system, which Świdziński was building to turn into a battle front. 'Dragging art into the outer orbit, subjects the art to the ruling of the presiding rigours. Here is why not-engaging with the system is so important'³⁶. Rosalind Krauss was also making fun of Kosuth as a prophet of new art. He noted that the artist saw himself as 'an apocalyptic his-

» 28 J. Świdziński, *Sztuka, Art, Society and Self-consciousness*, translated by Ł. Guzek, Warsaw 2009

» 29 Ł. Ronduda, *Flexibility allows us to exist. The Contextual Art of Jan Świdziński*, "Piktogram" 2006, No. 3, p. 24.

» 30 W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura”, 23rd March 1975, p. 11.

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

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

» 33 B. Buhloch, Benjamin Buhloch Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub, „October”, Summer, 1991, Vol. 57, p. 158.

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

» 35 Benjamin Buhloch Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub, „October” 1991 (Summer), Vol. 57, p. 158.

» 36 J. Świdziński, *Sztuka, Art, Society and Self-consciousness*, translated by Ł. Guzek, Warsaw 2009, p. 125.

torian – the Oswald Spengler of aesthetics³⁷. I am sure that Świdziński may have tackled very well this sarcastic criticism. His criticisms would have led – as I already said – to a radical ‘non-disclosure of art practices’. Kosuth remained a bilingual artist, his hope existed in strengthening the front which Świdziński was building. Świdziński however did not engage himself in an ‘out-dated and impossible action to reform’³⁸ art system. By organising numerous conferences, he could become an example of being monolingual (certainly not a universal and only one, here he differed from the People’s Republic’s Marxist doctrine), but a specific one; a contextual one. He lived in a country dominated by the USSR. There was no art market. So, he not only accepted this local feature, but he saw in it a great introduction to change in the art organisation. If we agreed with Guzek that Świdziński proposes unison of Polish and World art above the iron curtain, then we would need to add that this unison was a dialogue of left-wing artists. Here the voice of the Pole, who experienced different social and political insights. It was a voice which gave hope to the closed-off Western Art system. In my opinion, Świdziński suggested an interesting idea of constructing a horizontal geography outside big centres. He encouraged to consider the question of visibility, commodification and art distribution. Those issues were linked with the already mentioned reluctance to reveal art practice. By turning to a long process, averting from the efficiency imposed by capitalism and accepting a possibility of a failure seen as a positive experience, Świdziński introduced possibly the most surprising elements of his activity. Świdziński was definitely anti-colonial. A contemporary researcher is left with two options: to laugh at Świdziński’s naivety, who in the 1970s did not predict the fall of the USSR, and what is more a possible fall was not in his interest.; or while accepting the political incongruity of Świdziński’s concepts from our contemporary point of view, we should consider the impetus of his actions and the interesting if not mad aspects of his desire to change the world. The boldness and impetus of Świdziński is not different from for example the surrealist revolution postulated by Breton. Let me highlight here the fact that certain Breton’s choices were a bit suspicious. This could act as an encouragement to depict contextualism without the hypocritical ‘overlay’, which was added in good faith in order not to compromise the artist. This overlay, however, shadows the radicalism and boldness of Świdziński’s ideas.

» 37 *Ibid.*, p. 126.

» 38 R. Krauss, “Specific” Objects, „RES: Anthropology and Aesthetics, 2004 (Autumn) No. 46, „Polemical Objects”, p.221.

Thirdly – the surprising romantic feature

Świdziński attacked Kosuth (born 1945) and the representatives of Art&Language at the November conference The Contextual Art Conference (10-12 November 1976) in CEAC in Toronto. He reviewed Kosuth’s theses about the autonomy of art, which – as it is was highlighted by Piotr Piotrowski – Kosuth had already reviewed himself in *The Fox* magazine. When the two artists met in Toronto, it was 11 long years after Kosuth did his iconic work entitled ‘One and three chairs’ (1965). It was bought in 1970 by MoMA. It was seven years after the famous essay *Art after Philosophy* where he declared that art after Duchamp had value only if it questioned the nature of art. Meanwhile, Kosuth became the professor in The School of Visual Arts, New School for Social Research and as it was already mentioned, he presented his works in Leo Castelli gallery. From the time of tautological work *One and three chairs* (1965), a lot has changed. *The Fox*, which was edited by Kosuth, published in 1975 an article entitled *The Declaration of Dependence* by Sarah Charlesworth. Kosuth published *The Artist as Anthropologist*. The following two editions of the magazine represented a modernist crackdown of the art-world. Art&Language dealt with the issues in similar way. It suffices to mention that the magazine from 1975 had on its cover a photo from the Vietnam war with a comment *Collapse in Vietnam*. According to Piotrowski the attack of Świdziński on Kosuth in Toronto did not deserve any polemics: ‘The Manifest of contextual art, or the concept of building the meaning of creation through context, or the declaration of building the meanings of the art work in relation to context, therefore an opening of an artist for the environment was supposed to attack the conceptual art. According to Świdziński and his followers, (Conceptual art) was autonomic and pre-occupied with researching its formal structures. (...) If we assume that Świdziński attacked those circles, he also welcomed the criticisms of his ideas. It was, therefore, a polemics with an attitude, which simultaneously gained the power to review itself’³⁹. Łukasz Guzek saw that issue in a similar manner: ‘The discussion with Kosuth became a discussion with the tradition of modernist avant-garde. Świdziński, by entering into a discussion with conceptualism in 1976, questioned the tautological model of art (a tautological definition of art) and ‘the first Kosuth’ (from *Art after Philosophy*). It is important to note here that Kosuth had already done the change of his position. He became focused on anthropology. He was rather critical of his earlier theories. For that reason, we may see a cer-

» 39 J. Świdziński, *Sztuka, Art, Society and Self-consciousness*, translated by. Ł. Guzek, Warsaw 2009, p. 125.

tain similarity between those two positions⁴⁰. It is rather difficult not to agree with Piotrowski and Guzek. However, we need to notice that they both assume the Polish point of view. It links with a belief that in 1976 there was a chance of a lively revision of a modernist attitude. After the Situationists, Feminist interventions, and action of such artists as Haacke, Asher or Acconci, such action would have been a breakthrough. Moreover, It seems to be suggested by the text by Buchloh.

Kosuth invited Świdziński and Kutera to his flat in New York in mid-November 1976. It was at the time of the election of Jimmy Carter in November (he was sworn in January 1977), where he won over Gerald Ford. The loss of the latter was most probably caused by the statement that there was not anything like a Soviet domination in Eastern Europe (in Poland): 'I don't believe that the Poles consider themselves dominated by the Soviet Union.' - Ford said during the election campaign⁴¹. It seems that whatever we think today about that remark, the statement could concern both Świdziński and Kutera. It is not clear why Kosuth came up with an idea of meeting with Weber at the time. Weber was a famous art-dealer, who was the boss of Dwan Gallery in Los Angeles (from 1968 in Manhattan), and in autumn 1971 Weber opened his gallery. The building at 420 West Broadway in SoHo was known as SoHo Art Building. It was often described as the Pentagon of the art-world. In the same building, there were 4 other galleries, amongst them Castelli Gallery and Sonnabend Gallery. Weber gallery's exhibitions were compared with those presented in the Metropolitan and MoMA⁴². Everybody knew that Weber did not pay the artist, because as he claimed he was not interested in artists, who did not wish to cover their expenses. He believed that a dealer had to know that artists always followed their way before they become famous⁴³. He specialised in minimal art and European earthworks (Hamish Fulton, Victor Burgin and Richard Long). Weber ran a network with Europe: with Wide-White Space Gallery (established by Ann De Decker and Bernd Lohaus) in Antwerpen, with Nicholas Logsdail (Lisson Gallery) in London, and in Italy with Franco Toselli, in Mediolan and Gian Enzo Sperone in Turine, and later in Rome, he also worked with the gallery of Conrad Fischer in Dusseldorf. He was

also interested in the Academy with Joseph Beuys⁴⁴. People in charge of those galleries were roughly the same age as Weber, who (born in 1932) was 44 when he met Świdziński. Świdziński was 9 years older, he was 53. Anna Kutera was 24; Świdziński was a year older than her father. Both Świdziński, who did not talk about his art, and a young art student from Wrocław did not represent for Weber any attraction. Weber did not want to see Kutera's works⁴⁵. When we view Weber's visit from a Polish perspective – we came from a country in which art could finally abandon the old-fashioned distribution channels and there was a chance to do the job better than Weber – the appraisal of the situation changes dramatically. Świdziński gave Weber his 'yellow book' (Art as Contextual Art booklet published in 1976 in Sweden). I do not believe that the aim of the meeting was for the iron curtain guests to see how lively the art-world was in SoHo. The place, which after Fluxus artists, and Paula Cooper and John Gibson's gallery became a magnet for artists and dealers. Weber was intrigued with arte povera. He said himself many years later that although it was difficult to tell the difference between Judd and Morris; Boetti, Pino Passali, Mario Merz were original and they differed from each other⁴⁶. That statement shows the dealer's broad perspective. He was open for experiment and he was open for everything that was happening beyond the 'naval of the world'. Perhaps Kosuth came up with a meeting with Weber because the dealer showed the works of Opalka (even before the artist decided to leave Poland). It is difficult to say. Weber in his gallery also showed such political radicals as Hans Haacke, who showed a sad context of dark deals between museums and business world. Haacke was born in Western Germany. He was looking in America for an alternative between Western German capitalism and Eastern German communism. A year before Świdziński and Kutera's coming to New York, Weber showed an important work entitled 'On Social Grease', which used extracts from speeches by well-known entrepreneurs. The work depicted an infusion of commercial corporation and art in the meaning of the title - art was a grease for business. There was a quotation from David Rockefeller, a vice-director of Museum of Modern Art and a chairman of Chase Manhattan Bank, who claimed that from an economic point of view an engagement in art may signify a direct and concrete profits. It may make a company famous and enhance advertisement. The public reputation would grow and the image of corporation

» 40 P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books 2012, p. 137-138

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

» 42 „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,

» 43 <http://www.newyorker.com/news/amy-davidson/how-to-create-a-gerald-ford-moment-five-steps> (accessed on: 3.04.2015).

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

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

» 46 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> (accessed on: 3.04.2015)

may be improved. There could be better relations with clients, an easier product acceptance and a better quality estimation. Art promotion could increase the morale of employees and it could attract qualified people⁴⁷. Earlier in 1972 and 1973, Haacke researched methodically who came to Weber's gallery (social class, occupation, education, salary, a relation between support for Richard Nixon and art, as well as his Watergate inclusion). He showed the results at the exhibition entitled Weber Gallery Visitor's Profile. His results took a form of graphs and tables. Visitors' Polls by Haacke were seen by Benjamin Buchloh as a transfer from 'aesthetic of administration' to a 'critique of institutions'. Perhaps, Kosuth while recognising Świdziński research, decided to show him certain projects; perhaps, as a result, Świdziński concluded that Weber is at a beginning of some path, which because of his socio-political context, he would not be able to cross without inspiration from the outside. This inspiration, except for the arte povera, could have been contextualism. Weber's gallery laid clear the benefits of establishing international contacts, mobility and openness. In Western capitalism, the most interesting avant-garde art developed within an institutional criticism. It showed, among other topics, the relations between the capitalist corporation and museum art, where business used art to enhance its credibility. In real socialism, this issue did not exist. Polish art institutions were rather weak even before the war. From transformation in Świdziński's view, Weber's gallery was only in a defined, but not very interesting point, in which it had to deal with what was obvious and not very inspiring (due to historical conditions) from a person coming from the East. Far more interesting issues in Poland waited in the topics of relations between cities and villages. Edward Gierek promoted the idea of the second industrialisation phase in Poland. This resulted in great changes at the meeting point between villages and cities. Weber was a dealer, who invested in the site-specific works, narration and political message⁴⁸. In Świdziński's logic, Weber's gallery deserved as much attention as sympathy. Let us note here that the criticisms of modern art – which Świdziński was linked to – was all about criticism of culture dividing ethnographic museums from art museums, and sustaining the status quo in a dubious hierarchy, which seemed completely discredited as a result of German Nazi prosecutions. The Nazi, to divide the highest culture (their culture) from the culture of other nations and groups brought forward a postulate of elimination of others while recognising them as the worse ones. Undoubtedly, this post-colonial thinking and surrealistic revolution resulted in the West with the acts of revisiting various classifications. There was no such re-

» 47 Info from the artist.

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

vision in the Polish People's Republic. Because of that Świdziński developed the criticisms of the tautologic nature of conceptualism and universal feature of modern art.

The artists of Wrocław GSN as a case study

Świdziński used to come to Wrocław, as Józef Robakowski said: '[because] (...) he impressed people with his intellect. For that, he was not liked in Warsaw. He was hated there. He outgrew intellectually many theorists and artists. The situation was an intellectual conflict between Świdziński and Turowski and the Foksal gallery group⁴⁹. Although Świdziński enjoyed joining the Wrocław GSN group (while with them, he would take an opportunity to speak about contextualism), nevertheless it was a strange arrangement. 'I have never heard any comment about our works, not even that something was nice' – Anna Kutera told me⁵⁰. Even though she considered herself as a representative of contextual art, she was never told to be one. Świdziński never wrote about GSN artists, which was a bit surprising because earlier when he came to PEMAF O GALLERY, he enjoyed the role of an art critic.

I asked the ex-members of Wrocław GSN a question about their most contextual works. Their analysis must contain a decision of Świdziński, undertaken later in Toronto not to 'reveal the contextual practice'. We may assume therefore that Świdziński was not happy with the contextual works at hand. Or, at least we may assume, he was not happy with the ones called that and presented in Lund. He was not only unhappy with the works of other artists, but also with his works. I believe, he could have seen them too close to the conceptual aesthetics (so sterilised). For him, they did not reveal the context enough. Anna Kutera presented at Contextual Art exhibition in Lund her work entitled Monolog [The Monologue] from 1976 (a close-up of her face; the artist made some facial gestures, which expressed various emotional states) and The shortest film in the world – a close-up of the artist's face and her hand holding tweezers with a film frame. Earlier, the artist showed in Lund a film with her nephew, Witek (the artist while speaking about this series called it Witki, even though the official name was The Morphology of New Reality). She started creating the series in 1975. Witki from 1976 took the form of serigraphs on canvass. They bore a title: Contextual Art (they were created after

» 49 T. English, Hans Haacke, or the Museum as Degenerate Utopia, „Kritikos” [International and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image], March 2007, Vol. 4.

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

Lund exhibition). Romuald Kuterka considered as an important contextual work his work entitled *Spojrzenia* (Perceptions), 1972 (4 images of his wife Anna, her head is positioned in various ways – bent down and covered with hair, lifted up and fully uncovered) and *Sciana* (The Wall), 1973 (the last one was a recording of a process of taking a photograph of the wall in the title. The artist developed the picture of the wall and made prints; next he hang them on the same wall and photographed them again). In case of *Perceptions* and *The wall*, the idea of contextual art was not formulated yet. Therefore, it seems that Kuterka while mentioning those works wanted to highlight that the idea of contextual art was born out of mutual conversations and was not the sole idea of Świdziński. Anna Kuterka shared that point of view⁵¹. In her opinion, her work with letters O, Y showed in *Nowa Ruda* in 1972, and *Śpiewam dla ciebie* [I sing for you] (a multiplication of a self-portrait with a microphone held in hand) were all contextual. At the Contextual Art exhibition in Lund Romuald Kuterka showed *Szafka relatywistyczna* [A relativist closet] (1975) – drawings of a closet's projects created on 'a stretcher's figure showing real closets. In 1975, the artist created sets, series and a film and photo sequences, in which Kuterka used a finger to point to 'here'. After Lund's exhibition, Kuterka created posters with the finger signed Contextual Art. In 1975, Anna Kuterka took a piece of paper with 'HERE' written on it to Sweden (to her monographic exhibition entitled *The Morphology of New Reality*) and she executed the first series. 'Here' has been continued by the artist. Lech Mrozek selected 3 x 10 film, an interesting one in formal aspects, because as he explained: 'In all three sequences, we are watching a film, each sequence is a text, and if we assume that "art is what we recognise as art" then each sequence is a text, film and an art object'⁵². What is more, he also pointed to his series of poster-collage *Czy jeszcze istnieje sztuka?* [Does art exist?] and *Mój kontekst* [My context]; a series of photos *Bez* [Without] where the faces of people were erased – so that only context was present in the photo. The artist commented on the work entitled *Size* in the following way: 'We used photography as a form of documenting. Świdziński turned the photo with van Gogh to show the three dimensions of the paper space (photographic paper), but not the three-dimensions of photography. I showed the photographs on which I overexpose my figure, which earlier in the process was processed on paper. I am also on black photographs, but underneath, it was later that I covered the figure with light, which, after developing gave an effect of the black uniform background. It is not curtains, but physics and chemistry and an illusion of the

process. This irrational being of something, of what we cannot see. *SIZE* is not an XL size, but a dimension and something more'⁵³. The artist also considers as contextual the Commentaries appearing in Wrocław public space and local personal actions in various places – from workers' clubs to villages (for example Barwałd Górny near Kraków). The local actions of the artist developed into conversations – a combination of a discussion with a hastily prepared decoration in the form of a wall magazine, which was to stimulate the exchange of thoughts. At Lund exhibition, Mrozek showed *Dialog* (The Dialogue) with self-portraits, frontal (camera centred) photos of his face and the face of Romuald Kuterka. He also showed some self-portraits (each of them was different, in different clothes), they all had captions: 'Contextual art', 'Exposition in Sweden', 'This place describes another situation', 'This time describes another situation'. The captions showed a constructive and labile character of the artist's identity, which depended on the context. The Mrozek's series was shown on separate posters 50 x 60 cm. Its title was Contextual Art. Mrozek also includes in contextual practices works printed in newspapers, and configurations developed especially for the publishing. He did not give them any titles, because the aim was to play with text, to create a framework instead of exposing the work itself. We may say that the acts of publishing the reproductions of particular works (in Wrocław monthly magazine *Odra* and a Technical university's *Sigma*) had no relation to a any text published on the same page. Those actions owe a lot to a contextual practice of Świdziński and GSN. The joint activities include the ones carried out with Świdziński (*Local Actions in Kurpie* in 1977) and the ones organised in Mrozek's group (without his mentor) for example *Join our protest against the production of neutron bomb* (1977) – both may be easily discredited as the ones written into a politics of a communist country (worker-peasant alliance and a discrediting of the USA's imperial politics). During the second one, a speech was given by a real officer of the Polish People's Army. The act of discrediting had to assume similar measures to T.J. Clark's *Farewell to an Idea* (an analysis of a propaganda board at Witebska's street) made by El Lissitzky where we can find: 'The Factories' workshops and workplaces/ We are waiting for you/ We shall start the production'. It is evidently an element of agitation propaganda. Faith in art at the service of the state in accordance with Malevich's principle and Clark's diagnosis 'god was not defeated'⁵⁴. Those works were very close to the new

» 51 Adam Mazur, Rozmowa z Józefem Robakowskim, <http://www.robakowski.net/tx30.html> (accessed on: 3.04.2016).

» 52 An Interview with Anna Kuterka conducted by the author in Wrocław in March 2016.

» 53 "It was a sequence of photos - a bust shot, as I hold the microphone and move my head, in fact I was singing something. I exhibited photographs in vertical stripes like frames from a film tape. For the first time, I was showing this work at the Nowa Ruda festival in 1973 and in the Remont Gallery in Warsaw, 1974 " - the author wrote to me in the e-mail on April 15th, 2016. The photos are waiting for the process of digitisation - the negatives are preserved (small picture).

» 54 Mail from the author 9th April 2016.

red art by KwieKulik: they were politically engaged, while at the same time they were not truly accepted by the state, the works engaged with. We may say, while traversing El Lissitzky's saying (Russian village recognised itself in the Suprematism⁵⁵) – that Polish village recognised itself in the Contextualism. To traverse Clark, we may assume that a juxtaposition of images and letters is 'an eternal war between the discursive and direct, the total image and fragile jigsaw (...) between named signs (...), and those which float in the expanses of nonsense. U-el-el'ul-el-te-ka'⁵⁶. GSN artists and Świdziński were aware that they took part in socialistic revolution. One of the tasks of art then was, as Clark said, a precise 'transformation of conditions and possibilities of reading' to regain for a reader a possibility of 'acting in a constructing manner (and a deforming one) without serving a ready-made text'⁵⁷. Świdziński believed that there must be created a different form of knowledge, because the lack of trust to signs resulted in a necessity of re-establishing relations with reality. It is interesting to pose a question of if Clark's thesis concerning Lissitzky was true for Świdziński⁵⁸. The more Bolshevik the artist was the better his/her art was. I brought up this statement not to measure the left-wing affinities (Bolshevism?) of Świdziński. I recalled it here to show the paradoxes of the artwork appraisal, which while revealing the reality, it also entwines within it like a cocoon.

The summary: Świdziński as a shandy

If we agree with Buhloch, that Kosuth understood the heritage of Duchamp in a rather narrow way (Świdziński did a similar thing while writing about Duchamp's trap), we should not summarise the achievements of Świdziński basing on a simple objectivity of a ready-mades creator, but perhaps we should take into account the continuous travelling (between Europe and America) and the forming in-between the ephemeral collectives and situations. As we know, Duchamp had an amazingly suspicious approach to the art market. His artistic strategy was strongly confirmed by rejecting an offer from an American dealer in return for producing Cubistic paintings. Duchamp did it right at the beginning of his career, after the Armory Show. According to Enrique Vila-Matasa, Duchamp, but also Gombrowicz, was an author of a secret plot – an as-

sociation of relocating art (the symbol of which is A Box in a Suitcase). Duchamp looked with reluctance at the unbearable weight of pretentious and anachronistic 'masterpieces'. Vila-Matas called the members of the plot: shandy. The name comes from the hero of a book by Lawrence Stern – Tristram Shandy. Shandy 'always wandered, they were always on the road, they were always exiled from the world of art' (...) they needed to permanently trespass established borders, and they functioned like a 'loneliness machine' so that their life is not burdened with too many responsibilities. Their typical features were: 'the innovative spirit, extreme sexualism, the absence of great aims, indefatigable nomadism, a liking for the blackness of the skin, nurturing the art of cheekiness' and a rejection of 'all out-dated romantic faces'⁵⁹. 'Many of the shandy (...) realised that sooner or later the conspiracy of the relocated would have to disappear because that is the law of life. In fact, this was something to wish for; in this way, the conspiracy could have become a spectacular praise for everything that appears and disappears with an arrogant speed of a cheekiness thunder'⁶⁰. Everything points to the fact that the shandies feed themselves at the conferences and railway stations. Port Actif (from portatif – portable) is one of the most favourite places of the vagabond. I am under impression that Poznań railway station, where I told this story, changed into a Port Actif. It demands to drop the extravagance, independence and lightness to concentrate on working. ●

» 55 Mail from the author 8th April 2016.

» 56 T. J. Clark, God has not been precipitated, in: Perspectives of contemporary art history. Anthology of translations "Artium Questiones", edited by M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, pp. 475-583. It is a fragment of the book entitled Farewell to an Idea. Episodes to the History of Modernism (New Haven and London 1999).

» 57 *Ibid.*, p. 515.

» 58 *Ibid.*, p. 520.

» 59 E. Vila-Matas, A Brief History of Portable Literature, trans. J. Karasek, Warsaw 2007, p. 9, 8, 10, 11.

» 60 E. Vila-Matas, A Brief History of Portable Literature, trans. J. Karasek, Warsaw 2007, p. 77.

A curator and an art historian, an independent researcher of contemporary art, a lecturer.

Piotr Lisowski graduated from the Faculty of History at Nicolaus Copernicus University in Torun with a degree in the history of art and culture. He also did a postgraduate study in Curatorial Museum Studies with a specialisation in Contemporary Art at Jagiellonian University in Kraków.

Lisowski is the creator and curator of Jerzy Ludwinski's Archive in Wrocław Contemporary Museum. He is also a co-creator and a curator of a contemporary art gallery Miłość in Torun. In 2014, he received a culture scholarship from The Ministry of Culture and National Heritage. Between 2007-2016, he was a curator at CSW Znaki Czasu in Torun. He was also a lecturer at Fine Arts department of Torun University. He is an editor of various publications on art, and he is an author of many texts on art. From December 2016, he is a curator of exhibitions at Wrocław Contemporary Museum.

Piotr Lisowski is a curator of such exhibitions as *Black Spring. On the independent Wrocław the 1980s' music scene* (Wrocław Contemporary Museum, 2017), *The Bones of all people* (CSW, Torun, 2016), *Epidemic* (CSW, Torun, 2013), *The Country of War. Works from the collection of Exchange Gallery* (CSW, Torun, 2012), and finally *Jerzy Ludwinski. Filling in empty spaces* (CSW, Torun, 2011).

I am speaking non-stop for 2 minutes. Jan Świdziński's Contextualism

A black and white photograph was found in the USA – Świdziński recounted. It depicted a crowd of people. The multiplied image was accompanied by a text:

'Artists, scientists...we are persistently talking about a human being. Our utterances assume various forms, colours and languages.

We are not talking about a human »in general«, we are talking about a particular human, the one that exists in reality, the one, which is defined by a situation he [or she] exists in.

We are not talking about people without their presence.

We are not talking about people. We are talking to people about what is important to them.

Let us not decide without their participation!

Art must cease to be a dispute with itself.

Art's meaning is not defined by its internal structure, but a particular situation, in which it functions, and for which it functions¹.

Świdziński did this work in 1978. It was shown for the first time at an exhibition in Mała Gallery in Warsaw. The work showed the status of Świdziński's thinking at the most dynamic moment of growth in contextual art – an art trend, he developed. The artist often combined a photograph with a text. He saw a photograph as something taken out from reality. The text was far more important for him. It did not represent a usual commentary, but it was an intervention aimed at transforming something (in this case a photograph) into a new fact. Later on, it was a performance that became the primary form of Świdziński's expression. Performance, for its

» 1 Cit.for: Jan Świdziński, *Stale mówimy o człowieku* [We are persistently talking about a human], [in] idem, *Konteksty, selected texts* T. Majewski, W. Tatarczuk, Galeria Labirynt, Lublin 2010, p. 137

natural union with place and time, seemed to Świdziński as the most appropriate to express the ideas of contextual art. Still, we should not view his art practice as a simple translation of his theoretical assumptions. What we are dealing with, in his creative work, is a dialogue between those two spheres and a resulting from it evolution².

Świdziński did not leave a lot of object-based works. In his practice, he was interested the most in creating messages. A message in words, a text or performance is based on a process, which is active and changeable, whereas an object is something static. This dependency was the key for him to define the predominant role of art – the description of reality. The reality is subjected to continuous change, for that reason, the changes in art belong to a natural process.

Świdziński, while working on 12 points of contextual art, scrutinised and analysed everything that was happening in global art circuit. He was in touch with contemporary art-criticism debates. Towards the end of the 1960s, he finally gave up painting. He argued that: (...) when I realised that painting had become a form of self-reflection, a creation for its sake, and it does not allow for communication with others – I stopped painting³. He started oscillating towards conceptualism, while at the same time, he began constructing his expository concept, which lay the foundations for his contextual art theory.

The text entitled 'Dispute about the existence of art'⁴ from 1970 is perceived as the beginning of Świdziński's theoretical path. In that publication, the artist analysed the situation of art in the 1960s. He considered the theses hailing the end of traditional art. He drew attention to the moment when the function of art was reversed. Art stood against an object while emphasising the role of an artistic attitude towards the world. He recalled two important exhibitions from 1969 When Attitudes Become Form (Kunsthal in Brno) and Conception. Documentation of Today's Art Tendency (Städtisches Museum in Leverkusen).

In the same text, Świdziński also noticed one more thing. It was one of the essential points in the context of his later concepts. Art theory spoke of artwork as a thing in itself. While rejecting the function of meaning, it focused on examining the form. 'In this concept' – he wrote – 'artwork is not a manifestation of a different thing stuck inside it, but it exists for its sake. It is separated from everything it is surrounded with. A painting appears as a construction of colourful spots; a sculpture – a construction

of spatial forms, a literary piece – a composition of words. (...) Talking about art is a process of creating on top of one language (the language of colours, shapes, forms) another language (writing, words). The act of preserving a full autonomy of both languages leads to breaking the relations between them. One thing stops signifying another⁵. This process has got its roots in Renaissance, and it resulted in the present situation, where a word acquired a status of an independent entity from an object. Thus, the word lost its connection with the object. The culmination of that process for Świdziński was conceptual art, which dealt exclusively with concepts. That feature meant that it failed to demonstrate an ability to describe reality. That fact became an essential argument in conceptual art criticism, while at the same time, it also lay the foundations for contextual art.

Świdziński, while working on his concept, opened a dispute with one of the most dominating tendencies in contemporary art discourse. It seems that his action was conscious and subordinated by not only insights but also a will to develop his image of art, which would influence international art world.

The key in propagating the contextual art was an exhibition in St. Petri Gallery in Sweden (the gallery was described as an Archive of Experimental and Marginal Art). The gallery was run by a French artist Jean Sellem, and he had connections with Fluxus and Situationist International. The gallery mainly showed experimental and engaged art. In 1976, Świdziński prepared an exhibition there. It was entitled, Contextual Art. He invited to participate in it artists he worked with in Poland. They were media artists, members of Film Form Workshop from Łódź (Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Ryszard Wasko), artists associated with Wrocław Gallery of Contemporary Art (Romuald Kutera, Anna Kutera, Lech Mrozek) and Warsaw based artists: Henryk Gajewski, Zbigniew Dłubak and Andrzej Jurczak.

The exhibition was accompanied by a booklet in English. It contained Świdziński's manifest about contextual art⁶. This publication is often referred to as 'the yellow book'. It was well-received and inspired many discussions. To Lund, there also came Amerigo Marras, the director of the Centre for Experimental Art & Communication (CEAC). It was an important institution functioning in Toronto. It combined art with social activism. Marras believed that Świdziński's idea was a novel proposal, which rejected all previous models of art, which were put forward by ar-

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

» 3 Cit.for: Ł. Guzek, Jan Świdziński – artysta między-epoki [Jan Świdziński – an inter-epoch artist], [in] J. Świdziński, Konteksty..., p. 247-248.

» 4 This text was published in *Życie i Myśli* [Life & Thoughts] magazine (1970, no.:5, p. 98-105).

» 5 J. Świdziński, Spór o istnienie sztuki [A dispute about existence of art], [in:] idem, Konteksty..., p.10

» 6 J. Świdziński, Art as a Contextual Art, ed. J. Sellem, Galerie St. Petri, Archive of Experimental Art, Lund 1976.

tists from the time of modernism – starting from Duchamp, and finishing off with Art&Language⁷. It was Marras who suggested to Świdziński organising an international conference on contextual art in Canada.

After presenting his theory of contextual art in St. Petri Gallery at the end of 1976, Świdziński wrote: 'When some code of art is established socially (we see a rise of a residing aesthetics in a given historical period) it is then that an interaction between an image of the world created by art and other images created by civilisation is prevented. The durability of a system of civilisation becomes a guarantee for the durability of other systems created by that civilisation. The period of creation of new art rules (new code) is a period of doubt, which undermines rooted beliefs about both art and empirical reality. This is the period of the avant-garde, which shall last as long as it is not subjected to the process of institutionalisation; as long as the new aesthetics is not born. This was the fate of 1960's avant-grade. This is the moment for the new avant-grade.'⁸. The direct response to such situation was meant to be contextual art.

Łukasz Ronduda draws our attention to the fact that Świdziński promoted contextualism as a 'native idea born in a socialist system' and as 'a weapon tool'. He did not talk about another refined intellectually art theory. While saying it all, Świdziński followed a thought-through strategy aiming to build an international coalition⁹. On the one hand, we see a Polish context – a country from Eastern block, which was Świdziński's home and which, in the context of the global art world, was colonised. Świdziński was against thoughtless copying the conceptual aesthetics or any other aesthetics for that matter. 'While considering conceptualism in general' – he wrote in one of his texts in 1971 – 'I contemplated the issue from a position of someone who is not in New York or Dusseldorf, but right here. I have always been intrigued by our talent to copy all novelties from the West, without a desire for an appropriate appraisal of not easily visible sense to put forward a question what we could do with it for our use'¹⁰.

On the other hand, it was that thinking, born in the provincial part of the world, that inspired so much interest worldwide. It allowed for

developing a tool to oppose conceptualism, domination of Western art and pressure exerted by the economy on art. We begin to understand the popularity of contextualism in such countries as Sweden, Canada or Argentina, as well as an interest of artists and activist engaged socially and politically.

Anna Markowska while describing the atmosphere of discussion evoked by Świdziński abroad, attempted to explain it in the following way: 'As contextualism distanced itself from essential definitions of art outside history, and it saw in it pragmatically and socially negotiated agreement; what is more, its de-sacralised definition-making was devoid of metaphysical assumption, all of that made it perfect for left-wing debates of sociological and engaged art'¹¹.

Irrespectively of the discussion dynamics, and the popularity of contextualism's theses in certain groups, Świdziński wanted to create a doctrine diagnosing contemporary art, which would meet the challenges of its changes and changes in the world. The artist elaborated his assumptions in a book published in English in 1979, in Canada – *Art, Society and Self-Consciousness*. What is interesting, Polish translation was published thirty years later (Warsaw 2009). Świdziński while expanding his assumptions, placed contextual art in a wider historical scope. By doing so, he attempted to prove a relationship between art action and social, economic and political changes. Łukasz Guzek noted in an introduction to Polish edition of Świdziński's book that in Świdziński's opinion 'art, similarly to history, cannot be considered in separation from life practice. In this way, an activity of a man is subjected to the process of contextualisation'¹².

Contextualism for Świdziński was a model of contemporary art belonging to a civilisation of rapid changes. He created it so that he could carry on describing the ever and fast changing reality. 'An excessive acceleration of contemporary civilisation' – the artist wrote in one of his texts from the end of the 1970s – 'is a result of an activity of a defined, historically conditioned system. A result of an excessive acceleration of civilisation is a loss of semantic relation between the sign system, used by culture and a sign reality. The concepts, which we use to denote reality, do not keep up with the fast changes happening in reality. We need to understand reality to construct it. To understand it, we have to define its meanings each time from the start depending on a present context'¹³.

» 7 A. Markowska, Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975-1980) [We need to wipe that glass. The troubled history of Wrocław Contemporary Art Gallery] in Akademickie Centrum Kultury Pałac, [in:] Galeria Sztuki Najnowszej, ed. A. Markowskiej, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2014, p. 40.

» 8 J. Świdziński, Potrzeba nowej awangardy [The need for new avant-garde], [in:] Oferta Galerii Labirynt '76, exhibition catalogue, Galeria Labirynt, Lublin 1976, pages unnumbered.

» 9 Ł. Ronduda, Elastyczność pozwala nam istnieć. Sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego [Flexibility allows us to exist. Jan Świdziński's Contextual Art], [in:] idem, Sztuka polska lat 70. Awangarda [Polish art of the 70s. The Avant-garde], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw 2009, p. 202-209

» 10 J. Świdziński, Konceptualizm [Conceptualism], [in:] idem, Konteksty..., p. 28.

» 11 A. Markowska, Trzeba przetrzeć tę szybę..., p.42

» 12 Ł. Guzek, Wstęp – od tłumacza. O książce [An introduction – from a translator. About the book], [in:] J. Świdziński, Art, society and Self-Consciousness [Polish version]. translated by L. Guzek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw 2009, p.32.

» 13 J. Świdziński, Sztuka i przeobrażenia społeczne [Art & Social changes], [in:] idem, Konteksty..., p. 107.

Art should assume a form of an action, which is happening in reality. Art should flow from that reality, while at the same time it should create it. It should change and transform it. This combination of art and reality was not perceived by Świdziński on a principle of inclusion of reality into art (the way it was done by artists after Duchamp's gestures) but on the inclusion of art into reality. This is what contextualism was for. Art happens in a given place, in a specific time, with a participation of particular people. It is happening in here and now, as any other moment in life.

What is important however is the fact that contextualism was meant to act in the sphere of meanings, because for Świdziński political and social engagement was less important. Those engagements did not have for him a real influence on reality. What fascinated Western artists in contextualism was its capacity and radical character linked with an idea of spreading art into social, economic and political areas. In Poland, this type of activity was not possible.

Świdziński tried to dilute the concept of art in reality by reacting to a situation. In its assumption, this attitude was not meant to be an alternative to an existing situation, but an attitude creatively using and shaping the situation. It came from a disquieting feeling of the world disappearing. That feeling resulted from the absence of an adequate art language to describe that world. While defining that language, an artist arrived at a rather brutal assertion that art is immersed in the context of everydayness and that there cannot be dual dependence.

In the 1990s, Świdziński said in one of the interviews: 'Action is a result of a context. Work of art does not exist independently; it is an open book; its reading is dependent on a situation, which is different for different receivers and we all create the work of art. I create an idea, which in a given situation shall function somehow, but differently for different people'¹⁴. All his actions have their origin in a need to communicate, which may change the attitude of a receiver. Art acquires meaning only after acknowledging the social context, after being embedded in the sphere of meanings used by civilisation. Only in this way, it may be deprived of a possibility to become something abstract. Art speaks about reality, it is fixed in it, and it is determined by it. It is happening here and now. We are not interested in 'How', but 'what' it has to say.

In 1975, Świdziński made a short film, which he entitled *I am speaking non-stop for 2 minutes*. The face of the artist is looking right into the camera all through the recording, and as the title suggests, he is saying words. The artist is moving his lips ferociously. The film is witho-

ut sound. We do not know what the artist is saying. Perhaps he is speaking about contextualism. Perhaps he is speaking about a human-being, perhaps he is ironic, and he is only moving his lips. Undoubtedly, the fact of silent message opens for us a series of contexts. However, to give the voice to Świdziński in this conclusion, we shall quote his words: 'Let us not worry if it is art, or not, let us act. We can say something about the time we are living in'¹⁵. ●

» 14 Sztuka kontekstualna. Z Janem Świdzińskim rozmawia Eulalia Domanowska [Contextual Art. Eulalia Domanowska in conversation with Jan Świdziński], <http://Świdziński.art.pl/domanowska.html>, (accessed on 30.08.2016).

» 15 . *Ibidem*.

A visual artist, a film director, an editor, and a cultural expert.

In the mid-90s, he co-created an action group called *Relativo*, which experimented with cinema, artistic provocation and - as he himself called it - 'a small direction of emotions'. Around the same time, he created a collection of *Phenomenal movies*. He co-created with Jan Świdziński the first festival *In the Context of Art / Differences*, and the result of this collaboration was his documentary debut (2006) entitled *The Differences*. He is the author of video projections for Krystian Lupa's famous theatre performances *Persona*. *Marylin* and *Persona*, *Simone's body* were shown in Dramatic Theatre in Warsaw. He edited several documentary and experimental films, including *The Glass trap*, nominated for the European Film Award in 2009, or an impressive documentary dedicated to the work of Zofia Rydet - *The Stone and Fish* (2010).

Przyłuski is the author of a book entitled *Action Art. Ten events in Poland*, which is the history and hermeneutics of pioneer performative actions in Poland. He is also the author of an audiovisual publication entitled *Warpechowski. The Path of a Performer* published in 2014 by Zachęta.

To recover art for the development of consciousness.

Notes on Jan Świdziński and contextual art

Is contextual still current? Is everything contextual about contextualism?

Jan Świdziński said that he wrote four books because the writing was rather easy for him. Writing about Świdziński is not easy. Even if I were to talk about Jan, not his thought, I would have a problem. It is hard to describe him; it is impossible to define him. He was fluid-like, like water, delicate and decisive, yet at the same time, he was translucent and impenetrable. When after Jan's death on 9th February 2014 I started writing about him, I ended with four sentences. The text seemed general, so I stopped: 'During his life, people used to say about him that he created one of the most distinguished concepts of contemporary art in Poland, if not in the world. Or I wrote: 'perhaps it is the only theory of art today which allows us to get out of the dead ends of conceptualism (which seems to be distant, but it holds contemporary art in rigid dead ends)'. It is impossible to write about him with references to the philosophy he proposed. Especially because I met him in a situation of an exchange of thoughts, in a discussion, in time, which was very intensive mentally, scientifically and intellectually. I was then a young person, and I did not understand a difference between a conceptual mind and a mind; theories and definitions were synonymous with propositions of attitudes, expressions of feelings, sensations and thoughts. I did not know that Świdziński's thinking concerned that distinctions, that his philosophy (especially descriptions of the logic of norms, epistemological logic, game logic, etc.)

acting on anthropological level created a plane for thinking without losing a contact with life and present multilevel moment. I would like to put forward an additional question in an attempt to answer the question if contextual art is still current: what does it mean for something to be current, or what it means in the context of Świdziński's thinking. 'How would you define something current?' – asked Bartosz Łukasiewicz in one of the most important conversations he had with the creator of contextual art¹. 'Today the current is positioned within a process. I wrote several years ago that we are living in the epoch of faster and faster changes which lead to entropy (anomia). But for example, the theory of chaos makes attempts to control this entropy. What is chaos anyway? – Is it a state of our mind with things happening around us. And now – since they regularly exchange, I cannot find a stable point in this changing situation. In physics for example – the theory of relativity introduced the fourth dimension: time; a parameter which may be temporarily defined for a given point, which shall cease to be itself - or whatever it was at the moment of describing it. (...) Many artists believed that they could create time. I do not create time, but I participate in the process of making it'.

Participating in time is for Świdziński the same as creating. It is a free process. It is subjected to social norms and cultural patterns, which define the subject (an artist) and a context. They specify the conscious and unconscious framework for all participants in a cultural game. Action, according to Świdziński, requires some double-value logic – a binary opposition. Success – no success; I believe – I don't believe. It is an oppressive situation, Foucault would say. The norm forces onto an activity a normative harness. Świdziński, however, claims that opposition and polarisation do not define the essence of our contemporary discussions and situations. The fight between individualism and norms leads to tension. That, in turn, defines the concept of freedom: full freedom is simultaneously a total separation, a lack of relation (Hegel's freedom - (...) the free entity is also an empty entity, independent, and when there is no relation, there is nothing that creates it'). A person, who believes in contextualism preserves a performative aspect in this issue immediately. This is 'a beautiful thought, but only in theory'; in practice (artistic, cultural) this is a utopian view, impossible, impractical (and thus it lends itself to ideological abuse - see: the fate of the theoretical 'use' of Hegel's thought).

For Świdziński, it was rather natural to see dualities, tensions, dynamic situations. His personality made him prone to intellectual considerations in positive understanding. While at the same time, the fate pushed him to act in the world of every growing diversities, in the chaos

of many different attitudes and concepts. He functioned in the world of information bomb and an explosion of an undefined imagination. For him the act of ordering reality, separating the chaff from grain, naming, forming categories, adopting different stands was an essence of being. He needed contextualism, on the one hand, to act, on the other to understand and 'withdraw in freedom'. In a conversation for 'Action Art' film, he told me: 'It is one thing to know art or to understand the difficulty to understand it; another thing is to understand that we create it. We cannot persistently speculate, and we need to do something constructive. And hence the idea of contextualism'. On some other occasion, Świdziński developed this idea by saying: 'Today is characterised by the constant clash of attitudes. A similar thing is happening to context. It overpowers me, I try to pick it up, to adjust it, but there is this fear that by creating it, someone else simultaneously co-creates it from outside and through that my reception is changed. Deleuze spoke about rhizome, and I believe that it is a good comparison. Rhizomes because we can form a new context only within the scope of withdrawing from the old one. To pull out into freedom, and therefore a total freedom'.

Świdziński liked Deleuze. I do not know if he met him. He smiled at my questions about his links with Deleuze, when I asked about them in relation to the publication of Michał Herera's 'Difference and Repetition'. But later, many years later, when I was working with Kuba Szred on an event with Świdziński (his nameday celebrations in The Knot project), the two topics were linked (the knot and contextual art): 'Art is something, what he defines through context. Context from contexture in Latin means entanglement. We are entangled'². That was the way he saw Deleuze's chaos-mos, in which entanglement is both relative and relational. The difference (according to contextualism, in art today, there are no universal values, there are differences) they became for Świdziński a central category. He named his performance art festival in 2006 'In art context/Differences'. I introduced the Nietzsche's references into Świdziński's philosophy in a text published in the festival's catalogue (it focused on an affirmation of differences)³. The meaning of contextual art cannot be brought down to a banal assertion about the essence of everything that happens around art; in the net of relations creating conditions of the art message (for example social issues, situations, cultural differences, roles

» 1 The influence of the current state category on Świdziński was noted by Bartosz Łukasiewicz in his conversation with the artist (Art & Philosophy no.:29, June 2006).

» 2 On 24th June 2010, there was a meeting entitled 'Evening in Context', see The Knot – linking the existing with the imaginery. Mobile unit for artistic production & presentation, eds. Markus Bader, Oliver Baurhenn, Kuba Szred, Raluca Voinea, Katharina Koch. The Internet Information: http://knotland.net/index.php?id=85&L=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=443&-cHash=2f4f3a8489628cc016b44dc4ff87985f (accessed on: 12.12.2016).

» 3 In the context of art / Differences, the festival catalogue, eds. B. Łukasiewicz, MCKiS, Warsaw 2006

and background diversity co-creating any situation in human population, etc.). The force of contextualism lies in the act of opening towards differences. In other words, in assuming a logic ethic or aesthetic attitude which allows overcoming boundaries of an individual identity, and which protects from copying what is already known, from projecting the old over the new, here and now, what is unrepeatable and individual. Art, therefore, is 'action in the context of reality', it is a form of activism in the sphere of changes in human perception and sensitivity.

On the other hand, performance (art par excellence contextual) and its meaning are dependent upon a moment, upon a contact with an audience. It has got a rhizome-like character. What an artist does stimulates in the audiences 'nerves', gives birth to associations. It allows the viewers to become a co-creator. The differences lie at the basis of creation. Świdziński saw in culture-social context a human. In the human background, he noticed a genetical conditioning which should be understood. Understanding it leads to the act of liberating. This is the way I read – I am not sure if correctly – the third part of his book title 'Art, society, self-awareness'.

In a way, Jan Świdziński made things clear. He was unconditional in a similar way to Nietzsche when he wrote about morality. 'For too long I have been left in the world of fiction, which was imposed on us and which we accepted'. We are stuck in the matrix, we deceive ourselves, and we pamper ourselves. It is impossible to carry on ignoring reality in which we live. It is that reality that sets boundaries; it represents our natural environment and our horizon. 'It is impossible to step outside it; to run into the world of clean, art media, we cannot afford the luxury of a double life: LIFE NOT FOR REAL AND LIFE FOR REAL.'

Jan Świdziński shall not be found in an anthology of art manifests. Even though, his 'Manifest of art as contextual art' wins over all art statements of the second half of the 20th century and the first 17 years of the 21st century in clarity and force (this is my opinion). It is rather bad that it is not included in a collection of the most influential art manifests published in Poland by 'format p' and prepared by editors of this quarterly magazine. Świdziński's manifest exists. Contextualism and Jan Świdziński exist in the consciousness of a vast art, critical and curating community (both new-york-like-central-leftwing-elitarian as well as dwarf-like-conservative-folk-like groups acknowledge Świdziński). Now, at the time of political absurdity, the contextual proposal of Świdziński should be viewed in the light of newly formed social criticism. Thus in a context of an impossibility of art in control societies (to quote Michał Here). Political neutrality of contextual stand is impossible to achieve for

obvious reasons, and it has never been possible. From the start, there was an adoption of a more diversionary, confrontational practice. It was visible in the works of Jan Świdziński, the creator/ discoverer (and employer of the practice), as well as the artists closely working with him. The main line has been a line of division between art and commerce. The black character for the contextual community has been so-called art world and market-related art communities (that has been put in opposition to independent, free art practices). An art form, which has been free from market influences for a relatively long time, is performance art. It has always been difficult to commercialise and to take over. But at some point in time, even that form gave in. Documentation of performance art has become appreciated by collectors. The community of contextual-performance followers developed a non-formal hierarchy of authorities. On the other hand, the events of recent years show an unbelievable growth: in 2009 we witnessed an explosion of publications about contextual art, in 2014 there was the first monographic performer's exhibition in National Gallery. We can see it as a moment of entering of performance art into mainstream art, and a change in way action art is talked about. Finally, there are conclusions-consequences: once performance art entered the main stream, then the force of diversification, the logic of multiplicity and otherness and a philosophy of symbolic effectiveness stormed through the veils of power structures. The Performance chaos-mos influences those structures from within irrespectively of whether the representatives of power realise that fact, or not.

It seems that the materialistic mono-centrality crushed the multi-value culture of communication and art, that it subjected it entirely. We cannot be further away from the truth. It is not about the fact that one-year Interactions Festival, which has been functioning for 15 years, did not receive the funding. Or that one of contextual art festival creator started working in an advertising agency. Let us not get fooled: the hand of the market is evident. Under a table, there is going on the second 'return of the real'. Also, it is not happening without the knowledge and participation of the culture creators and artists. Świdziński knew about it, and so he wrote: We cannot carry on separating art from life and life from art. We, the ARTISTS, need to re-think the role we played in the propaganda of a fictitious image of the world. We need to reconsider our participation in the creation of a myth which divides people into: those who know and lecture, and those who create – and those, who are passive and taught.' We know that the world of experts. This world is partially responsible for the 'return of the real' in a shape of res-sentiment agents. Those experts are responsible for the act of subjecting art to capital (definitely not to social capital).

So: what art is needed today? – Świdziński asked. ‘The one that does not construct an image of reality, but it PARTICIPATES in it. The one that RE-ACTS not describes.’ This is the basis of art as contextual art. We should add to it another plane, a relative one and rather ‘esoteric’ in its nature. An artist, according to this formula, is similar to an anthropologist who visits others (we are talking here about visiting our culture or a foreign one, or simply some other situation). If this seems too simple, we should put forward a question of if today all art is contextual. Or, let me put this question differently – I am interested in the question of if we should consider all art as contextual; should this art arise consciously, in the mind of the creator as a contextual one? To answer the questions, it would be useful to investigate a short history of contextualism. It has been recorded by Kazimierz Piotrowski and Łukasz Guzek⁴ in their grand work. Let

» 4 Kazimierz Piotrowski, Czy człowiek istnieje tylko konceptualnie. Antropologiczny wątek w myśli Kosutha i Świdzińskiego [Does a man exist only conceptually. An anthropological thread in Kosuth and Świdziński's thinking], in: „Discourse. Scientific Magazine of The Academy of Fine Arts in Wrocław” 2013 no.: 16, p. 251-274; online access: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs16/Dyskurs16_PiotrowskiKazimierz.pdf (accessed 14.2017).

The same author about Świdziński and contextualism: Kazimierz Piotrowski, Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki [The crisis of meaning in art. The approach of Joseph Kosuth from a tautologic to anthropologic art model], „Obieg” 1991, no.: 9–10, p. 17–19; Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego [Art as contextual art. Jan Świdziński about a coexistence of culture absolutism and relativism], „Exit” 1996, no.: 2(26), p. 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, [in:] Festiwal Globalnej Komunikacji – Global Communication Festival, edited by Ł. Guzka & B. Łukasiewicz, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” in Radom, Radom 2009, p. 20–25; Hommage à Jan Świdziński. Próba wprowadzenia do „Sztuki jako sztuki kontekstualnej” [Hommage to Jan Świdziński. An attemptive introduction to „Art as contextual art”], „Art & Documentation” 2009, no.: 1, p. 5 – 21; Jan Świdziński i nieszcześliwa świadomość (od unistycznej do kon-tekstualnej redukcji), „Art & documentation [Jan Świdziński and an unhappy consciousness (from unistic to contextual reduction)]” 2011, no 5, p. 91–93; Konceptualizm jako konceptyzm [Conceptualism as conceptism], „Art & Documentation” 2012, no 6, p. 109–117; The Promises of Unism, Zonism, Contextualism, and (Dia)Critical Art. Some Aspects of Performativity in Polish Art (1923–2008), „Art in Inquiry”, no 14, p. 119–146.

Selected texts of Łukasz Guzek on this topic: Łukasz Guzek, Documentation is a communication problem. A conversation with Jan Świdziński, in: „Fort Sztuki”, no.: 1th, October 2004 - the first issue of the magazine accompanying the exhibition entitled „Documenta dokumentu/ Documenta sztuki [Documents of the documents/Documents of art]”; Jest jak jest. Rozmowa z Janem Świdzińskim folder z wystawy [It is as it is. A conversation with Jan Świdziński, a folder from the exhibition], ODA Piotrków Trybunalski, 18th June 2009. Kontekstualizm i No logo [Contextualism & No logo], in: The International Festival in Context of art / Differences. Radom, Warsaw: MCK Warsaw, 2007. Co stanowi kontekst sztuki? Uwagi na temat sposobu rozumienia pojęcia kontekstu w sztuce kontekstualnej Jana Świdzińskiego [What constitutes the context of art? Notes on the topic of understanding the concept of context in contextual art], in: Global Communication Festival, p. 8-19. Radom: Centrum Sztuki Elektrownia, 2009. (Materiały pokonferencyjne: W kontekście teraz. Wokół książki Jana Świdzińskiego Sztuka i jej kontekst – przekład Łukasz Guzka [Post-conference materials: In the context of now, Around the book by Jan Świdziński Art and its context – translated by Łukasz Guzek]). Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego [The way of using the idea of context by Joseph Kosuth and Jan Świdziński], in: Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej [Disputes about

me bring to light only some principal issues, which theorists managed to solve (partially)⁵.

Piotrowski suggested four theses to draw differences between conceptual and contextual art, which picture the issue in question (they are however rather controversial)⁶.

Thesis 1: The first difference dependent on which direction the tilt goes – logic of thinking, or aesthetics of thinking. The difference between conceptualism and contextualism may be defined by a term: conceptism (asterism). Kosuth rejects aesthetics, Świdziński does make a context an absolute notion.

Thesis 2: Świdziński's contextualism is better than Kosuth's conceptualism. Reason: conceptualism is an extreme form of relativism (anomia), and the work of art is (not) a tautology.

Thesis 3: We cannot reduce contextualism to a statement that an artwork is not a tautology.

Thesis 4: Contextualism assumes non-monotonic logic⁷.

the definition of art subject. The place of conceptualism, contextualism and concept art in contemporary art history], ed. Bogusław Jasiński, p. 10-22. Gorzów Wielkopolski: Galeria Sztuki Najnowszej, 2009. Jan Świdziński – artysta między-epok [Jan Świdziński – an artist between-epochs], in: Konteksty, ed. Grzegorz Kondrasiuk, Tomasz Majerski & Waldemar Tatarczuk, p. 243-258. Lublin: Galeria Labirynt, 2010. (Antologia tekstów Jana Świdzińskiego). L'itinéraire de Jan Świdziński, / Droga Jana Świdzińskiego, / Itinerary of Jan Świdziński, in: Jan Świdziński en contexte / Jan Świdziński w kontekście / Jan Świdziński in context, p. 27-90. Quebec: Edition Intervention, 2015. And also a book: Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki [Performing art. Performance art and the element of action in Polish art criticism] Gdańsk: ASP in Gdańsk, 2013.

» 5 In order to correctly define contextualism as a philosophical current, we should show and (in a dynamic model) compare its four foundations: the theory of contextualism, history of contextualism, history of Jan Świdziński's art practice with a view to the 20th century general culture history, and the practice of contextualism, both artistic (proto-contextual: the works by Anna & Romuald Kuter, KwieKulik, Warsztat Formy Filmowej, Zbigniew Dłubak, Permafo, Natalia LL, Andrzej Lachowicz, Atanazy Wiśniewski, Paweł Kwiek, Zygmunt Rytko, etc., as well as culture-creative-animal entities (a history of art festivals: I AM in Warsaw, Intercation in Piotrków, EPAF in Lublin and Warsaw, In the context of art/differences in Warsaw, etc.

» 6 Kazimierz Piotrowski, Krzysztof Zarębski. Erototematy słabnącego erosu. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku [Erotic-topics of an eros growing weak. The introduction to the history of performance art in Poland & the USA after 1968], MCSW „Elektrownia”, Radom 2009, chapter „Oferta awangardy”, especially p.129-140.

» 7 More on that topic: Kazimierz Piotrowski, Estetyka niemonotoniczna. Implikacje sporu konceptualizmu vs kontekstualizmu [Non-monotonic aesthetics. The implications of a dispute: conceptualism vs contextualism, [in:] Konteksty sztuki. Konteksty estetyki. Tradycje i perspektywy estetyki, vol. I, ed. K. Wilkoszewskiej & A. Zeidler-Janiszewskiej, Wydawnictwo Oficyna s. c., Łódź 2011, p. 259–268.

The chaos of life and the practice of contextualism

On the other hand, the final re-definition of contextualism happened, in my opinion, in a book by Świdziński entitled *en context / Jan Świdziński in context*. It was published simultaneously in Cracow and Quebec⁸. This work changes significantly the theoretical stand here in question (but it does not exhaust the issue). In the book, we find several different opinions of the most distinguished practitioners and thinkers of contextualism. (I shall discuss this work in the context of our considerations while quoting large fragments from the book, as I believe that a distribution of that work may make its wide reception impossible).

The book is composed of short essays by six theorists and artists: Paul Ardenne, Artur Tajber, Łukasz Guzek, Briana Dyson, Richard Martel and Bruce Barber. The heterogeneity of the opinions shows to us how differently contextualism may be understood. We also notice its multi-form functioning and diverse practices. The range of texts starts from a free discourse of French aesthetic's philosophy (Ardenne). Next, we have personal notes on Świdziński in the context of art world and consumption (Tajber). Following that there is a sketch of Świdziński's biography and thinking (Guzek). After that, there is an account of activities of an independent contextual group and its social undertakings (Dyson). Next there is a story of a long cooperation with Świdziński and a short history of its development through the eyes of one of the most active propagates of the idea (Martel), and finally, there is also a lecture delivered by Świdziński with some introductory questions (Barber).

Paul Ardenne, the author of a book entitled *'Un Art Contextuel'*⁹ speaks along the lines of Kosuth in his *'Artist as an anthropologists'*: a creator goes out, enters into the social, the creator is forced (but also willing) to take part, to engage. This form of engagements, similar to Goffman's direct communicative activity, requires from an artist being for 'the others', meeting with a social element, with everything that is not accepted in that society, with all that brings joy and what we would like to develop. 'An artist (in principle) does not subdue the world, but propels it' – writes Ardenne. He believes that the role of an artist is soft engagement and prompting the world around. This act of making things dynamic is achieved in a skilled way, artistically. Without prompting, we are threatened with stagnation, somnolence and laziness. And – on the other

hand – the dynamism brought to conflict, an unproductive argument or provocation shutting off any dialogue, does not lead to anything either. According to the French philosopher, Świdziński can be for us a reference point in working out our forms of engagement. This is because he 'was able to create in unpoetic times, which resembled a bit clinical death, a work which persistently asks about ties between an individual and society'. This is a question about what is 'between us and the others, in a triangle setting I-other-mine which controls the essence of human relations'. It is interesting to consider the question of how this something between us and others we can create as contextual artists. What is, in essence, the 'symbolic plague', lack of social communication, an internal illness of body division which should be created by culture? To simplify – writes Ardenne – 'it is a power which manifests itself in a growing dissipation of socio-political values. It appears with the dusk of modernity, at the time of anomic post-modernism and gradual rejection of ethics in favour for maximum performance and brainless pleasure. In this game, art functions as a superstructure. Marx would call it an overriding practice, which is responsible for vital creation. Certainly, it is an overriding structure of a cosmetic value: a product of entertainment, a collection of expressions making the time pleasing. In this situation art becomes ... a tool (...)'. This view links with the return of the real, which we currently experience in Polish socio-political landscape. We witness the return of the 'ethics', neoconservative approach, and the practice of utilising based on a grant system has no end. What we need is new communication. 'How can we reproduce in this situation an acceptable symbolic space, which would be both full of tensions and agreements, molar and molecular, for me and all, caring and offensive, a symbolic space, which would mirror our desires'. Art may take an active part in this fight – it would be a fight for protection against a return of ideology – we need to note here that Ardenne assumes as ideology an attitude of being non-political, or submissive forms of engagements, which continually accept compromises with the power. Art may be effective in this dimension 'if it protects itself from non-critical self-reproduction and manages to preserve an independence from the market so that materialistic drives do not become the main condition defining its value.' There are two basic dangers: extreme product-focus and mad fetishism. What we should do is to restore the basic drive of art, when it shed its serving role of appreciating church, noble or gentry power. This drive has always been working (artists included) on ourselves¹⁰.

In this way, we arrive at new contextual aesthetics, which Ardenne suggests. It is neither a post-consumption wellness nor neoconservative asceticism, which shall react to a rather short duvet with anger. We are

» 8 Jan Świdziński *en context / Jan Świdziński w kontekście*, ed, Richard Martel, Les Editions Intervention, Quebec-Kraków 2015.

» 9 Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, Paryż 2009.

See also a conversation with the author: <http://esse.ca/fr/dossier-lart-contextuel-un-entretien-avec-paul-ardenne> (accessed on: 11.01.2017)

» 10 *Ibidem*, p. 50.

to work on ourselves to 'study our potential of otherness and difference deeply, the potential of *différance* and forced or freely accepted alienation. We can recognise in it one of Świdziński's light-motif. Those who do not respect reproduction and who do not enjoy tradition, the future of art and its dynamics is here, and nowhere else.' I have no idea where Ardenne found this idea in Świdziński's writings. I cannot think where Ardenne could have found a sentence about working on yourself. I am also not sure if that place can be defined, or Ardenne's writings are soaked in the spirit of engagement - transformation - conversion - transmutation. His insights are very strong, and it is worth reading them with double attention.

Artur Tajber ('Performance art and Contextual Art') remembers the time when Świdziński was in Kraków in 1981. The artist was talking about 'the stratification of the world, about split life, about abruption of reality and about the need to move art from the sphere of fiction to reality, into a real context'. Tajber, who created Intermedia Department in Kraków Fine Art Academy (the first in Poland when students could practice contextualism while studying performance art) draws the situation in binary categories: truth versus image ('this dichotomy is unarmed – where necessary, and sharpens it – where indispensable, the concept of context'). The form which is the most contextual turns out to be (more than performance art) a conversation. According to Tajber, a conversation opens us up to another person and context. According to Tajber 'context which space applied to the work of art is (potentially) inside the work'. In the conversation with Świdziński, Tajber drew a reflection about relations (variable components of the system), which constitute the currency of 'the work of art', and this consideration is seen by him as analogues to Świdziński's thinking. Tajber speaks in his text about Świdziński in the context of their visits at various performance festivals (In Vilnius 1997, in New York 2005, Stockholm 2007). His words make Świdziński and his attitude more understandable. We begin to understand Świdziński's approach to reality (or to truth really). Tajber defines it as a balance between extreme realist and mystic, who manages to retain steadiness and a sense of humour thanks to the skilful use of logic (the logic of language, paradox and irony). (On Koestler's scale – Świdziński is a 100 % Yogi, who has abilities to be a Commissar). The second issue that Tajber mentions in his text is the contrast between art and commercial aspects. In Stockholm in 2007, there is a situation, which makes us consider if 'the socially accepted properties of ,art fair' and ,the space of art fair' (...) mean that everything that happens there is art. It is interesting to consider if the protests of art dealers against performers who stopped too close to their exposition and security guards interventions should be treated on equal terms with performance, objects on display, and paintings'. According to Kosuth's

definition of conceptualism: If something is called by a person (people), a group art, then it is art). Paradoxically speaking this is where a potential tension point is found. Even though (as I showed in Piotrowski's theses) there seems to be no problem.

Łukasz Guzek in 'Świdziński's Path' traces Świdziński's art heritage. He reminds us that Jan started his career in dancing being taught by Leon Wojcicki, the first after Nizynski dancer of Diaghilev's ballet. Świdziński studied architecture at Warsaw Polytechnics before the war, and later he studied painting in the studio of Jan Cybis. He also studied printmaking at Fine Arts Academy. He had experience in informal painting in the 1950s. He finally abandoned it all for conceptualism. In 1971 in Nowa Ruda, he formulated his famous text 'The Dispute about the existence of art', which was rooted in Ingarden's thinking. Guzek discusses Świdziński in the broad width of historical changes. He deals with the topic in the context of Świdziński's relations with Kosuth's Art After Philosophy¹¹ and Artist as Anthropologist, from the moment when Art as Contextual Art was presented in Sweden during an exhibition in St. Petri Gallery, and after a meeting with Kosuth in Canada a year later at the conference in The Centre for Experimental Art and Communication CEAC in Toronto. The next important moment in the history of contextualism is the time of so called Activities in Kurpie. They were participated by The Kuters. The artists mainly worked with the medium of photography, but there was also a visible contextual-performative attitude. In 1979 the publication of Art, Society and Self-consciousness delineated a break-through in the contextual thinking, its re-definition and widening of its field. A famous contextual formula appeared then: Object 'O' takes over the meaning 'm' in time ,t', in place 'P', in a situation ,s', in relation to a person/people 'p' then and only then. Contextual art – Guzek concludes – remains 'the key achievement of Polish and international art at the time of change from modernism into post-modernism'.

The text by Brian Dyson about Syntax Art Society is probably the most peculiar part of the collection of texts. It is a very practical approach to contextualism and one of the first social-radical activity in the history of contextualism. The undertakings, challenges and communicative solutions show that contextual art may be perceived as a social practice, as an activity directed towards local community, which is confronted with its limitations, prejudices. And the tool to overcome those two can be achieved through interventions and educational practices.

» 11 See. Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, ed. by Gabriele Guercio, foreword by Jean-François Lyotard, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England 2002.

An essay entitled 'From conceptual art to contextual art' by Richard Martel is short and very difficult to summarise. It discusses international contextual thinking. But first, the text focuses on the situation in which contextualism grew: conceptualism as de-materialisation 1965-1970, Situationists, landscape after Duchamp-Manzoni, Morrisi-LeWitt_Reinhard, Art&Language in England, Kosuth in NYC, Collective d'Art, Sociologique in France. The meeting of Świdziński, Kosuth, Charlesworth and Fischer in November 1976 was important, but for Martel (and for the majority of world art community) contextual art appeared in Toronto in 1979. The following history is a bit too complicated to settle the most important points. Therefore, I shall leave it here. I believe that what is essential is the fact that Martel calls himself in this text 'the spiritual son' of contextualism. Świdziński's lecture where he greets Bruce Barber shall be omitted since it is not the voice of Barber, but merely an opening and Świdziński presented his thought fuller in other places.

The best documentation of Jan Świdziński's performance art (performance art is a direct expression of what is contextual art) was done by Artur Tajber – a restless soul, a media artist from Kraków, and a lecturer. The documentation was done two months before the 90th birthday of Jan. The performance was executed on the 13th March in Jan's home, which is very small, and humble (capitalism versus art) located at Waryńskiego Street. This is where the creator of contextual art spent his entire life. To be precise, he was born on 25th May 1923. It is easy to calculate, Jan was born in a very special year (I shall show now my love for number 23). It was the year of publication of *Ulysses* by James Joyce, and it was the year when Marcel Duchamp finished working on *The Large Glass – The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. It must have been a very interesting year. Jan, who lived for a long time, almost like a Chinese Zen patriarch, used to draw in the air difficult to understand (but clear for the heart) empty gestures. He was also like a turtle in a shell of his large armchair from which he was emitting his energy. He moved that energy from the level of heart and throat from himself towards the direction of someone watching this amazing documentation. The action lasted for a while; it was not a singular gesture. This is performance art of the highest standard. The video recorded by Artur Tajber allows transmitting this energy to others. We can hear voices of Świdziński's friends in the background. There is a voice of the artist-documenter, except for him (I assume) Łukasz Guzek (the most important commentator of Świdziński's works in Poland and a critic of non-mainstream art). There is one more person, perhaps it is Fredo Ojda from Actions Gallery. Perhaps it is Richard Martel from the Canadian *Le Lieu* (on, it is impossible, he visited

Poland sometimes before) and there could have been someone else. This birthday was an incredible event. It took place everywhere and locally: At Interactions Festival in Piotrków (the only in the world festival of performance art, which has been going on for 16 years), in Świdziński's flat in the evening during a birthday supper with his relatives and friends: Jan's wife - Rena, daughter - Natalia, Adina Bar-On - a distinguished performance artist from Israel and several other friends.

This is the armchair, he spoke from, about the changes in art in many different meetings, conversations and interviews, which I had a privilege to carry out. Today, they represent one of the treasures of Action Art Archive. I met him relatively late; I was introduced to him by a cousin we shared (Isabel Chełkowska). I assisted her at the time as a scenography assistant in Grand Theatre. It turned out that the three of us were related, but due to his age and respect I felt for him, I still referred to him as 'Mr Jan'. What was the most important was the fact that we became friends and after our first meeting Jan asked me to be a press spokesman for the festival he was working on. That was the festival, which he did not want to call an art festival. At the time he questioned an art activity for the sake of (wider understood) culture activity. He called it in the end 'In art context – Differences'.

It is quite probable that I will never find out what a duality of personality was found in this Gemini born on 25 May 1923 in the year of Water Pig. I heard once that 'swidz' is a word connected to water, to some water plant, and water is a soluble environment. Mr Jan was a specialist in clever solutions. He introduced into his philosophy of art a concept of 'suchness'. This was a rather different approach to matters in the circle of conceptual theorists and art historians and aestheticians. 'It is as it is – he executed a performance under such title many times. There were not that many artists in Europe who were inspired by a sensitivity close to Chinese chan. Suchness. It took Miłosz his entire life to write at the end 'It'.

Świdziński's approach to conceptualism (this is the root of his entire reflection about art) gives us the right to claim that he aimed to calmly and consistently undertake a conceptual war machine. He wanted to put a conceptual mind in its place, and he wanted to create space for free feelings and discoveries. He was wary and restrained in the face of institutionalism, as well as the art world, snobbery or supposedly left-wing elites of cosmopolitan circles. Commercialised aesthetics ceases to have anything to do with sensitivity and sensation; it turns to its opposite, full of prejudices and fights for fame and money. He postulated a direct encounter with art integrated with philosophy, life in harmony with aesthetics, sensitivity and intellectual culture. He was an unpretentious father of Po-

lish contemporary art, he worked from his centre of the world, a modest flat in the attic at the Politechnika Metro station in Warsaw.

While organising his festivals, he received calls from Russia, Japan, the United States, Israel, France and Holland. In all these countries, Świdziński had friends, artists and activists. He was a man of amazing intelligence and sensitivity; he was very humble. It is enough to see how someone so eminent lived like. He lived in simple conditions, and he worked for many years in a two-room flat with his beloved wife, books, a dachshund, who reacted only when he was called in French. Regarding material value and the preciousness of the object of the work of art, he shifted the emphasis on interpersonal communication, contact and conversation in a given situation. It's hard to understand. He was not interested in an object in a museum or a gallery, not a fetish filled with energy, made by an artist, displayed in a museum, but he was interested in contact with another person, in an unpretentious, open communication. When he talked about happenings or Fluxus, it was clear that he was talking firsthand that he was there, saw, talked to people. It was not a theory in the sense of a literature of scientific literature, but a theory as a kind of reality view (as in the Greek source of the word), a specific view of the world. Also, when he talked about the emergence of contextual art, he always emphasised, „I did not propose a new theory of art, but I claimed that art becomes such and such a thing if we want it or not.” But he said it without any burden; he did not emphasise his importance because of the priority in discoveries or powers related to knowledge or position in the environment. He said it (almost) shrugging his shoulders, „this is how it is”, „it is the way it is”. It seems that the closest to him was the poetics of unpretentiousness, lightness, and at the same time charm and dignity (John was a descendant of a noble family, his noble origin, his aristocratic spirit was felt in his presence). He would distance himself from it, as from everything. ‘If something is too hard, it breaks’, ‘if the bowstring is tightened too much, the bow will snap’, he knew that, and he respected the power of this path. This is perhaps why he lived for 91 years. One day I asked him how he does it, how to live so long (a very indelicate question of a youngster) and I heard: ‘You know...I don't worry too much’.

The philosophy of ‘it is as it is’, suchness is linked with transformation. It is similar to contextualism, and this can be very helpful in understanding it properly. Allegations of relativism sounded very serious. I often worried that I would not be able to use contextual theory in practice since the complexity of the context is so plural that it causes constant reflection, infinite referencing to constantly new, other signs (infinite semiosis). How is it possible to decide, since the semiotic (and decision-making) process never ends, the new factors constantly appear,

constantly change, modify, transform? And yet Świdziński, in the impermanent saw the possibility, the support. ‘The context does not create an entity as something permanent, but it creates an entity for that moment. At this moment It is, It exists, It is not relative, It is not chaotic, it is what it is, now. Maybe, it's even a short moment, but it is’¹².

An aesthetic judgment, deciding whether something is ‘good’ or ‘bad art’ too often becomes a residuum ego, sometimes it becomes even a tower of pride. The elitism of art is not a matter of qualifications. It is all about internal coherence, of the received order, as Ingarden would put it. In fact, the most important effect of contextualism is a cognitive transcendentalism. The act of directing the attention to the context is tantamount to transferring it to the outside of the work, to the network of meaningful relationships in which it is located. A network, a rhizomatic-structure was a primary feature for Świdziński. He claimed: a work of contextual art does not work in the sphere of aesthetics. Later he talked about the sphere of art as if he talked about something where we give ourselves to what is subjective, ephemeral, subtle ‘as if in a dream’¹³. He was not afraid to highlight amongst the artists and critics of art the irrelevance of art, its role and importance for life, its potential, possible and real relationship with life.

Łukasz Guzek at Świdziński's funeral recalled the words of Marcel Duchamp: ‘It is always Others who die’ to mark how impossible to imagine for us is a departure of someone like that, and how difficult it is to understand the mystery of death. He also compared Świdziński to Duchamp because he created an amazing and novel thought locked in a shape of an art puzzle, in the context of art. It is a mystery which for many years fed countless attempts to decipher it. People were inspired by it, and it has fuelled and is fuelling the lively current of culture. After Świdziński's death, some people spoke calmly that Jan was at peace with his fate. A beautiful person, a beautiful life! Apparently, Ludwig Wittgenstein on his deathbed was to say: Tell them that I had a wonderful life’. The face of Jan Świdziński said exactly that.

It is twelve o'clock at noon. Eighty-year-old Świdziński gave me another cigar and poured some more whisky. The atmosphere made me accept the invitation, and I forgot completely that I came by car, and that I would need to leave it there. Jan plunged into a stack of magazines, and he took out ‘The Fox’. It is a legendary magazine of American conceptualists, Kossuth,

» 12 Those incredibly important for contextualism words Świdziński said in a film by Piotr Weychert, Jan Świdziński. Beyond the delivered context, prod. Studio kontakt, Warsaw 2013.

» 13 In my short film for the project The Knot Warsaw 2010.

Beinbridge, Atkinson and Michael Baldwin. His friends would bring for him to Poland a lot of magazines from the West. He read them all, thanks to that he was rather knowledgeable about the processes happening behind the Iron Curtain. . He would write letters to authors he got interested into. They would send him their other publications and invitations to various meetings. Sweden, Holland, France, the USA, Canada – Świdziński used to visit all those places, and in each of those places, he would provoke lively discussions about state of the art. They were so active that many years later it turned out that Świdziński's concepts found their overt and hidden continuations. For example, we can include in the non-direct group, Nicolas Bourriaud's ideas, or Zmijewski's social art application¹⁴. Łukasz Guzek compared Świdziński's later ideas to 'No Logo' by Naomi Klein, and Łukasz Ronduda in his text about Świdziński revealed for the first time his fascinations with the artist-curator model¹⁵.

The history of contextualism according to Świdziński's short introduction represents the following pattern: from Kant's time 'elevated thoughts' became a way to open up for the concept of 'art', that in turn gave us a conceptual definition 'Art is a definition of art' according to Art&Language group's formula. The contextual art's points represent one issue, as well as its ability to self-define itself (in a similar way to the ability of conceptualism to self-define itself, or a self-definition of art in general captured by the conceptual theory). The second issue in question is the avant-garde feature of the Art&Language group (it has existed since 1969), its approach to the necessity of cultural change as a change for the better. Świdziński distanced himself from that. Polish logic tradition helped him. Especially his knowledge of the Lviv-Warsaw school's achievements. As a result, he was able to depart from the boundaries of Wittgenstein's ideas, which laid the foundations for the Art&Language theory. He understood and comprehended differently what tautology was. In 1970, he wrote from that perspective 'The dispute about the existence of art', he stayed faithful to a position of an independent thinker. Joseph Kosuth was at that time (between 1967-1985) a lecturer at The School of Visual Studies in NYC. In 1969, he published 'Art After Philosophy', which addressed the consequences of Wittgenstein's theory of the world of art, aesthetics and

» 14 Cf. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna* [Relational Aesthetics], Kraków 2012 (original publication in 1998). Artur Zmijewski, *Stosowane sztuki społeczne* [Applied Social Art], in: „Krytyka polityczna” 2007, no.: 11/12, p. 14-24.

» 15 Cf. Łukasz Guzek, *Kontekstualizm i No Logo* [Contextualism & No Logo], in: *Międzynarodowy Festiwal W Kontekście Sztuki / Różnice*, 28.09-01-10.2009 Warszawa-Płock-Orońsko-Sokołów Podlaski, MCKiS Warsaw 2006, p. 10-11.
Łukasz Ronduda, *Elastyczność pozwala nam istnieć. Sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego / Flexibility Makes Our Existence Possible. The Contextual Art of Jan Świdziński*, *Piktogram* 2006, nro.: 3, p. 23-39.

logic of creation. It may be summarised in short 'From a concept to an insight'. His stand was not one-dimensional, it was not restricted to logical and linguistic solutions. He was, for example, a curator of an exhibition about censorship in Freud Museum (I suppose as a result of the political activism of his partner – Sara Charlesworth). In 1975, Kosuth arrived at a point of a deadlock, and he wrote 'Artist as Anthropologist'. It would be worth to compare in detail not only the content of both deliberations but also their separate contexts of creation and functioning; as well as the material beyond theoretical one, which is ingrained in them (outside postulates, theses or formulas)¹⁶.

Between those two publications of Kosuth, we may discern the conceptual time in the art (1969-1975). Świdziński saw then the time of 'problem escalation': a question 'what is art' stratified and became more complicated. It is impossible to answer that question without bearing in mind the context. It is interesting to ask if someone who covers a canvas with a paintbrush is an artist, or perhaps art is an event during which 12 horses enter Attico gallery in Rome (Cornellis). The fact that art exists is not determined by its execution by artists, but the act of calling it art.

The starting point is an action (a set of praxeological logics, which is not linguistic) Świdziński developed it with precision – we are dealing with a multiplicity of logic governing the reality: the logic of norms, the logic of freedom, epistemic logic, game logic. What comes out of it is an extended theory of contextualism (mature, but exceeding the theses of Manifest and earlier short philosophical synthesis) asking for example questions about the contextual practice. The world of undefined identity, a local reality, art as a local action, an action of an artist. The act, action, performance, event, ephemeral nature determine new contextual art, and on the other hand, they determine incredible respect towards what exists, what appears and what is left. The value of documentation grows – the next step is an archive. „Art & Documentation” organised by Łukasz Guzek, the most important archives of performance art (ASA by Boris Nieslony, Action Art Archive, CinemaMuseum and other Open MSN Archives in Warsaw, ACTIV linked to Fine Art Academy in Brussels and Beatrice Didier – they are only some examples of the wider phenomenon. „Matter” understood in a particular way (papers, documents, video, photographs, recordings, relations). But also education and pedagogy (Artur Tajber and Arti Grabowski in Kraków, Łukasz Guzek in Gdańsk and Kraków, Anna Kutera in Wrocław, Anna Tyczyńska in Poznań, Maria

» 16 See: Kazimierz Piotrowski – *Erotymaty słabnącego erosu. Przyczynek do historii sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku* [Erotic-topics of an eros growing weak. The introduction to the history of performance art in Poland & the USA after 1968], pages 127-141

Wrońska in Wrocław, Ewa Zarzycka, Józef Robakowski in Łódź – these are the new fields of contextualism and a group of contextual art ,agents'. Łukasz Ronduda represents someone, who is close to that field – an artist-curator (an art critic and a contextual theory historian, but also perhaps its continuator). He understands art as an empty (clear) sign; he applied institutionally contextual formulas in an international environment. It is important to note here his exhibitions-social actions (2012 Polish National Art, 2016 Bread and Roses) and other activities (a book about Oskar Dawicki and a film entitled Performer). Creative work of all above-mentioned artists goes beyond Świdziński's formula. It also inscribes itself into contextualism as a way of approaching art. It is noticeable on the international scene, where the influence of Świdziński is not yet discussed, but both Anselm Franke and Nicolas Bourriaud could not act if not for the Polish thinker. Art as a model and a dream, as well as the topic of ,Świdziński and philosophical anarchism of Paul K. Feyerabend'¹⁷, are all themes good for the next article and situation.

Is everything contextual in contextualism?

Contextualism is a culture theory. It is a suggestion to interpret the social phenomena and art activity within a given reality. It is a logical and praxeological theory. It concerns not only the language of the culture signs but also practices, situation and ways of behaving. Indeed, in recent years, as a result of popularising contextual theory, but most of all thanks to the publication of Świdziński's texts and performance art events, which unite various artists, who accept the formula suggested by contextualism, there started a general debate about contextualism. Speaking about it does not mean that the theory or its practices were studied in depth. Certain art communities relating themselves to contextualism have understood the concept since the end of the 1970s. Various symposiums, meetings and festivals focused on Świdziński's idea of a ,context'. Still, it is only now that general language absorbed ,contextualism' as a motto without investigating what it is all about as a result the concept was captured from a common language perspective, it acquired a superficial literary theory meaning. Meanwhile, deep inside Świdziński's theory, there are many different mysteries and inconspicuous ethical, logical and aesthetic suggestions for a contemporary person. Understanding a context is closer

to Derrida, Deleuze, Feyerabend and new logic, then to a common saying ,something in a context of something else' meaning ,something in relation to something else'. Since contextual theory was created in experimental conditions (both aesthetic and social conditions), and its creator/ discoverer acted in culture, for that reason the question, we put forward here, should be expanded or modified. As Świdziński used to say ,art is only a name of some cultural activity'. ●

» 17 Feyerabend's theoretical anarchism („Przeciw metodzie [Against Fashion]”) made great impression on Świdziński, especially in the place where Feyerabend showed, that ,inscience facts are selected to confirm theories, not the other way round'. That was the moment of de-illusion. From that moment Świdziński defending his theory of art as contextual art was more precise, honest in defining the subject, and he stopped himself from ,anarchistic' free game of associations and free multiplicity of arguments.

An independent visual and performative artist, a curator, an art theoretician, a designer, a film director, and a screen-writer.

In 2006, Łukasiewicz graduated from the University of Warsaw with a degree in Philosophy. For many years, he was the general secretary of the International Festival *In Context of Art / Differences*. He was also the director of the Global Communication Festival, and he was the artistic director of the magazine *Art and Documentation*, which published artistic texts between practice and theory. He created many, various performances in Poland and abroad.

At the moment, he works in an advertising industry, because as he says - he has not got that many positive things to say about the artistic industry (and he would not like to appear as a malcontent).

The sense of his actions shifts from theory to the practice of understanding communication processes in today's increasingly digitalised world. This digitalised world crashes the line between the notion of an artist and a craftsman interested only in self-promotion.

Contextualism vs. The Rest of the World.

A Three-Round-Duel

A Warm-up

Almost everything has been said about Jan Świdziński and his theory of art as contextual art. What is interesting – a large number of interesting and in-depth studies, translations, articles, analyses and treatises have not strengthened Świdziński's position in the history and theory of art (both in Poland and world-wide). If we witnessed any strengthening, it is that of the most underestimated and un-promoted status.

In Poland, for example, the knowledge about Świdziński is – let us not get fooled – minimal. Unfortunately, opposite to what is claimed here, the awareness of Świdziński's work abroad is as minimal as it is here. Certainly, a collective of specialists, historians and art theorists may be excluded from the unaware. Why? Because I am not talking about people to whom access seems rather limited. I am speaking here about the existence of Świdziński in collective awareness – in mass culture; pop-culture. I am talking about being a bit like Grotowski – a bit more contemporary and a bit less dusty. Not that many people understand Grotowski's concepts, but he is considered a great theatric artist. He was one of the few true ones – we would say today – the influencer. I am talking about transforming Świdziński from a local and peripheral player into a world class champion.

The following text shall concern a precise re-construction of art as a contextual art. I am not interested in placing the theory in the context of art history. Finally, I shall not concentrate on the 'underground' performance art community, which Świdziński identified with and came from. The quest for Świdziński's championship is interesting for me only here and now in the context of the year 2017.

There are two reasons for which I decided to act this way. The first one is rather prosaic: I analysed the theory of art as contextual art in my

previous works and articles¹. My work was thorough and objective, therefore repeating the same assertions dressed in other words does not seem to me honest for a reader genuinely interested in the topic. Secondly, for reasons described at the beginning of this article, it is almost a tradition that every text concerning Świdziński and his theory opens either with its reconstruction or places it in a historical context.

In a sense, I understand the intentions, which guide the authors of such texts. They depart from a similar to mine assumption that Świdziński and his theory is practically anonymous. It is not a problem for me – especially that I am saved from creating such reminiscences... On the other hand, I wonder if those good intentions tend to fossilise some stereotypes which arose around Świdziński and his work. The stereotype of eternal absence in 'wider current' and collective consciousness.

I believe those are necessary premises for this article to deal with completely different aspects of the theory of art as contextual art and for the article to be composed in a different way. I have decided to search for a key, which would help me to approach the theory of art as contextual art in a new, creative and 'contemporary' way. By 'contemporary', I mean free from too much theorising, as the acts of theorising may bring a serious cognitive barrier for many people. Contemporary also means using a more contemporary language, which enables us to talk from a perspective of today, not from the perspective of a period between the end of the 1970s and the first decade of 21st century. I decided to focus on a question if the theory of art as contextual art may be applied to explain today's reality with the use of contemporary language.

In other words – a challenge does not lie in the reconstruction of Świdziński's thought, but in an attempt to capture its category with contemporary language. What for? To see what obstacles there are preventing it from making its way into wider consciousness and discourse. And here, I mean not only academic discourse but a broader scientific one.

As a symbol for this challenge shall be a three-rounds-duel – a three-parts-text. In one corner of the ring, we shall have Jan Świdziński and his theory of art as contextual art, on the other end, there shall be his opponents. The choice for this structure is dictat-

ed by me being an advocate of violence – the opposite. Perhaps, this non-standard approach shall introduce a breath of fresh air into more and more crowded world of contextualism, and in relation to some issues, it allows to introduce a bit more decisive and dynamic approach.

Let the judge in this duel be common sense, knowledge and integrity.

Round 1: Do we understand each other at all?

The first blow to Świdziński, in the first round of the duel, may be a question concerning a way of presenting Świdziński's theory. I mean, here the author's way of presenting and the way interpreting people present his theory: Is the theory of art as contextual art so difficult in reception that it makes it impossible for people to comprehend it when they possess basic knowledge about contemporary art and art in general. The answer is not obvious. Some texts by Świdziński² are rather easy in reception. Other³ texts require a far bigger theoretical and historical knowledge. We can view texts which undertake the analysis of his theory similarly. There are authors whom it is not difficult to understand – in particular when they guide us meticulously through the meanders of the theory while using simple language. There are also texts, which in nature cannot be simple and not everyone shall have the facility to understand them, (what is interesting, those texts also include my texts, I carried out an in-depth analysis and criticism of the logical basis in Świdziński's argumentation⁴).

We may, however, risk a claim that on a basic level the theory of art as contextual art may be presented in a commonly understood way.

Of course, it is worth considering what is more important. Should we translate a 'good' theory into the common language? Is it correct? It is impossible to reduce, for example, a complex theory of relativity into one sentence, since to understand this one sentence shall not denote the understanding of entire theory.

From the times of middle-ages, we have a principle called Occam's razor. According to it, when we attempt to explain phenomena we need to strive for simplicity. We should choose such explanations, which base

» 1 B. Łukasiewicz, *Kontekst i znak w teorii sztuki Jana Świdzińskiego* [Context and sign in Jan Świdziński's art theory], MA dissertation nr. 3501-MGR-FF-81121006573 supervised by Prof. Iwony Lorenc at Wydziale Filozofii i Socjologii Philosophy & Sociology Department of Warsaw University, Warsaw, 2006,\

- Bartosz Łukasiewicz in an interview with Jan Świdziński, [in:] *Sztuka i filozofia*, no. 28, Warsaw, 2006,\

- B. Łukasiewicz, *Logika modeli i modele logiki* [The logic of models and the models of logic], [in:] *Art & Documentation*, no. 2, Łódź, Poland, p. 5-26, Łódź, 2010,\

- B. Łukasiewicz, *O pojęciu 'kontekstu'* [About the concept of 'context'], [in:] *Art & Documentation*, no. 05/2011, 05/2011, Łódź, 2011

» 2 J. Świdziński, *12 points of contextual art* [at:] <http://Świdziński.art.pl/12punktow.html>, J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness*, translated by. Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warsaw 2009.

» 3 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst* [Art and its Context], pub. ODA Piotrków Trybunalski & MCSW Elekrownia w Radomiu, 2009, J. Świdziński, *Freedom and Limitation _ The Anatomy of Post-modernism*, Syntax Publishing, Calgary, Alberta, Canada 1988, J. Świdziński, *Quotations: on contextual art*, Het Apollohuis, Eindhoven 1988

» 4 See: page 1, endnote 1.

on the smallest number of principles and concepts⁵. This principle is also called ‘the law of parsimony’. It is easy to work out that according to this concept good theories are those which allow us for better and more effective understanding the reality around us without spending too much time-solving hundreds of concepts and assumptions, which guard it.

There is no incident in me calling here William Ockham and his postulate of logical simplicity and clarity of utterances. If we assume that one criterion of possibility for a wider understanding of the theory of art as contextual art is precisely the possibility of representing it in a simplified form, it transpires that the starting point of Świdziński is favourable. It also means that low understanding and low popularity of his theory does not originate from the language of its description. It is executed correctly.

So, this round belongs to Świdziński and his theory of art as contextual art. 1:0.

Round 2: A strong contextual punch.

A short break and we begin round two with a strong ‘blow-under-the-chin’ question: Perhaps, it is not about the fact that the theory is incomprehensible, but that it does not reveal too much today. And therefore its novelty went away together with times when it was characterised with real vitality, freshness and originality.

Let us look at the facts. In this collection of texts, we find a text by Łukasz Guzek, who wrote⁶:

‘Art as contextual art’ presents a formula recorded in a style of logic sentences (and therefore in a style of early conceptualism), it defined the essence of contextual art theory:

Object ‘o’ assumes meaning ‘m’ in time ‘t’, in place ‘p’, in a situation ‘s’, in relation to an individual/individuals ‘i’, then and only then.

The way context is understood in Świdziński’s theory is specific, and it differs from an everyday understanding of the word. Commonly – everything always exists in some context, and then entire theory seems to be asserting what is obvious. However, Świdziński accentuates changeability of meanings. He captures the dynamic character of art, culture and reality around us, and finally – he postulates the dynamism of our thinking about contemporary ‘world we are living in’. While using contemporary terms, we can say that he pinpointed the performative character of meanings.

As a result of this fragment, I would like to put forward a few ques-

» 5 Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Occam%27s_razor, Last edit: 13:36, 14 mar 2017.

» 6 Ł. Guzek, *Art as contextual art*.

Jan Świdziński’s theory and practice in view of the 1970s art.

tions. Not because Guzek constructed something inappropriately. The opposite. Questions I strive to ask concern the theory of art as contextual art. Let me note here that these questions are not logician’s, art historian’s, or anthropologist’s. They are basic, intuitive questions, which arise in the minds of most rationally thinking people – the ones who watch this duel.

For example: how do we know that two objects cannot assume the same meaning at the same time? Why does the author claim that objects acquire meaning about people when they give them the meaning? Perhaps Świdziński believed in the ideas, which he criticised Kossuth for? Perhaps he tended towards Platonic idealism. Maybe the explanation is much simpler and – against what Guzek suggests – it is bluntly colloquial: the meaning, which we put on objects, concepts and personal experiences is changeable and unsteady, so depending on, for example, the moment of uttering them. Ok, so we agree: it is performative.

I am still, however, intrigued by the question of the novelty of this approach. Those facts were written about in the 1950s, so 30 years earlier, by a famous Austrian logician Ludwig Wittgenstein in ‘Philosophical Investigations’⁷.

To understand this question a bit better, let us move the clock from 1953 (the date of Investigation’s first publication) to 1979⁸. Świdziński publishes his first book in which 12 points of art as contextual art are subjected to theoretical study. In those times, painting was going out of fashion [Świdziński ‘talked about it when he discussed the reasons why he stopped painting’⁹]; top of the tops belonged to art freed from subject-fo-

» 7 L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, translated by B. Wolniewicz, PWN, Warsaw, 2012.

» 8 J. Świdziński, *Art, Society and Self-consciousness*, translated by Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warsaw 2009.

» 9 Bartosz Łukasiewicz in interview with Jan Świdziński, [in:] *Sztuka i Filozofia*, no 28, Warsaw, 2006.

» 10 In this context, it is worth noting a conversation with Stefan Gierowski, a senior of Polish Abstract Art, in which, he discusses the context of creating his works. As we see, painting is not necessarily non-contextual as Świdziński wanted to see it. It is also worth mentioning here Wilhelm Sasnal and his paintings, which are in principle ‘a contextual window’ of painting. ‘(...) You said once that abstract painting has got a greater ability to formulate general concepts than figurative painting. Does it mean that abstract painting is connected with times in which the artist lives?’

I have never thought that it could be otherwise. Everyone belongs to time they create in. Politics tend to change very quickly, and certainly it requires propaganda, there is a lot of art in propaganda – it has always been like this. In Ancient Rome, there were pictures of emperor everywhere. Emperors changed, the pictures changed, so the artists were truly up-to-date. Not much is left of that, Pompeian frescoes – that’s all is left. They show that real timeless world. If you paint a picture – does not matter if it is figurative or abstract – it is connected with some period, it is an answer to the time it was created in. Perhaps I am mistaken... The Futurists shouted a lot that their art is the world as it was. Impressionists said the same thing. So following that we arrive at the time of abstract art and it is as a contemporary world as higher mathematics is. The abstract painting also relates to its time. However, it should last longer than for a brief moment of now (...).

Is being an artist equivalent to being an idealist?

cus – the conceptual art; we are talking about the times when performance and installation were born and slowly matured.

What is significant, those were the times when contemporary art then had a real, intuitively correct reception. Let me quote here a few statements: 'It's a bit like Picasso...', or 'I could do that too!'. I am under impression that those statements were rather well collected with the avant-garde theory of art – anyone may be an artist. It does not matter that they were negative and ridiculing. The understanding or its lack was less important than the fact that those statements were right to the point. People reacted to art, which no-one wanted to explain to them they way they were taught about it – they juxtaposed it with the very thing they did not understand either before its appearance. Often, they reduced art to absurd by claiming that to make art you do not have to be an artist spelt with capital A [They had in mind great masters of sculpture, painting, architecture. They identified art with its Greek meaning – skill, perfect mastery of craft and technique]. Another approach to the problem boiled down assuming that the art in question requires a basic level of intellectual and manual skills, which the speakers felt they possessed.

We assume an extreme individual attitude, and we would need to say then that each of them had a different sense of aesthetics and they related to different attitudes and art objects. But, why shouldn't we treat that phenomenon from a wider perspective and notice in it a contradiction of what Świdziński claimed? That, in a certain time, many people would assign the same phenomena to the same meaning. What is more – not: 'then and only then', but 'then and not only then'. Why should we accept as a certainty that we may always describe everything using logic statements connected with unchangeable laws of logic and mathematics? That attempt (for example describing opinions and expressions) in its essence would contradict the very laws. It would be a bit like trying to explain with logical equation the meaning of life.

It is certainly the case of a perspective – here this perspective is not very intuitive and applicable only from the view point of a micro-world reduced to an individual experience. It does not have –because of the con-

textual rule/equation – anything in common with another experience and another individual. Everything from this view point appears atomically and there is no contact possible amongst the elements. It seems to me that even Pascal strived to overcome this type of radical individualism with some form of the absolute...

To sum up: in this round, we did not deal with anything spectacular, except for failure. This failure is not a knockout; it may be a knock down after which we may rise to our feet. The same thing is happening to Świdziński's heritage. There is also a very important lesson to learn from it: a persistent attempt in credibility claims, which are contradictory, may not bring about anything good. If we are capable of understanding the essence of art theory as contextual art, but the theory's assumptions are based on wrong premises, then such art may not be accepted. I would not be inclined to appreciate, promote it, or finally to crown it with the title of the most important theory in the history of art. This is not the way to win a competition. Such actions are destined to failure, and the theory to be forgotten. The best scenario would be for the theory to be stuck in the ring corner without a possibility to continue the fight.

The final question – before the final round of this text – is: 'What's next?'

Round 3: Are we persistently talking about a man? So, let's talk about Świdziński!

So for now, we have a draw. But neither of the players has been prepared for that. Both parties are trying to work out how to win this duel. What to do to tilt the scales to your advantage.

In situations like that, it is worth sometimes to change the approach. To reject all plain schemata, which we used to think and act. To refresh the mind, try something new, approach the problem from a side, which we have not examined yet. The problem for us is the fact that Świdziński was not only a theorist but also an artist. Why is it so essential? Perhaps because it is in his art that we find a solution for certain contradictions so strongly accented in the second round. Let us not forget that this art is the natural extension of the theory of art as contextual art.

For that reason, we shall review the most known actions by Świdziński. I believe the author shall describe them best:

(...) There is no sense in writing about all those actions: I will describe only three actions. The first one is an action, which happened in a Kurpie village. It was a place inhabited by very traditional society, and they lived far from the big city culture. The people, we got in contact with thanks to some ethnologists, who worked there for a long time – had their own, traditional, set system of values and image of the world. That image

I believe that yes, it is. We need to return here to the concept of ideas, so we need to focus on Ancient Greece and Plato. Something very important started then. An idealist is a person who had an idea. If you have it, your actions acquire a certain meaning. Because, if you have not got your idea, he become an imitator. And we need to be wary of imitation, it is a problem, which surfaces art now and then – in different places, in a different way, at different times. It's very interesting that you ask me about it. Who today speaks about ideas? (...)

Source: <http://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html/#ap-1>

Małgorzata Piwowar w rozmowie z prof. Stefanem Gierowskim „Jak namalowałem Dekalog”
published: 19.05.2017, updated: 18.05.2017, 16:42\

was different from what we (the comers) possessed. The reality, which was changing rapidly, had not reached them yet. We discovered very soon that Kurpie were exceptionally skilled people. They were farmers, craftsman, blacksmiths, locksmiths, carpenters building houses, watchmakers. When we visited them, they showed us proudly their products. That versatility which arose from specific, life conditions had a direct influence on their aesthetics. It was filled with a pragmatic pursuit of self-sufficiency and independence. On the other hand, Kurpie emigrated for work to America as it was impossible for them to sustain their lives from their sandy soil.

Another work, which I did in 1981 was called *Wolność i ograniczenie* [Freedom and limitations] (hence the title of the quoted book). The topic, which the book dealt with, had its roots in the history of a village lost on the border between Poland and Russia in Mielnik. For that reason, I shall describe the beginning the action, which we undertook there...

We may say that it was an unsuccessful journey. A group of artists went to a little village by the Bug river. It divided two not always friendly (most often hostile) countries. We had a film recording equipment, cameras and some materials for recording. This collection of things perhaps gave us the unwanted official look of media people.

We tried to enter into a deeper contact with local people – more than being presented with local products – but we were unsuccessful. Local people demonstrated their lack of interest in contact with anyone from the outside. After many attempts finished with failure, we wanted to return home (those who were left from our group). I with some other artists decided to wait.

It was late autumn and as always in Poland at that time of the year, the weather was terrible. I set up the tripod, and I mounted on top of it a camera. I decided to take 24 photographs. One picture every hour in 24 hours. I photographed the same uninteresting view from my room's window. While waiting hours to take another photo, nothing was happening outside. You see a fragment of an empty road, some trees, some buildings scattered here and there. The road was empty most of the times. Sometimes someone went past. A truck would go past. When it got dark, the street was lit with street lamps; they went on one after another. Some lights lit up the windows of nearby houses, and then there were only two street lamps left. When it was light, a car went past again. If it was not the same as previously then it was a very similar car. Someone crossed the road again. A dog ran across the street.

Behind this non-action, there was a long and sad history of a village devoid of an identity. It was Polish, and then it was Russian. The population consisted of Poles who had their church there. They used to go to their church every Sunday and during holidays. The second half of pop-

ulation comprised of Ukrainians, who had their Orthodox Church. After Sunday mass, they all went to an inn for vodka. Right outside the inn, they would form a queue. One after another they were approaching the counter and they would drink quickly the ordered glass. And then they would return to the queue to repeat the same routine gesture. Depending on how much money and endurance they had, they would join the queue twice, three times and even more. Standing there, they were silent. They would utter only the necessary words. They were mistrustful towards the outsiders, but they did not trust each other either. Distrust was a lesson learnt from the history. Being too open, often finished rather badly for them. Someone eavesdropped, someone else tipped the police, and you would go to a prison, or you would be sent to a camp. War, deportations, executions. At best, there were sanctions and confiscations – this was the experience of a long history in that area.

After a few days of our stay there, we concluded that we had no values, no image of the world, which would overcome the mistrust towards us and which would be useful for them. These Mielnik problems allowed me to create an artwork, which consisted of the pictures from my window and a text describing the situation.

'The trouble is in the fact that the meaning, which we connect with art, joins itself with meaning, which a specific society assigns to reality. Its world image, its code of behaviour fits in norms of historical experience. We as artists are the ones, who come from the outside with our specific situation, with our institutional and occupational context. We are aware that art may make their lives more beautiful.'

We concluded that at the end of our stay in Mielnik, we should stick out posters in the most populated places with the following texts.

*DO NOT SUSPECT THAT ART IS CAPABLE OF CHANGING
YOUR LIFE EVEN FOR A BRIEF MOMENT OF TIME. ART IS AN
ILLUSION. AVOID ALL ILLUSION.*

I presented the exhibition entitled Freedom and Limitations in several places. It continued and developed the Kurpie's and Mielnik's issues. It was shown for the last time without being shown in Kraków. This is not a contradiction – I see it more like an irony of fate – because on the day of the exhibition opening The Marshal Law was declared. Union members and activists were arrested. The Solidarity Union, the only independent in this part of Europe trade union, was closed. Wałęsa was interned.

I am writing about it because all actions of socially engaged art acquire its final sense in the defined context of time, place, events. The art action fits in them. An example of my unrealised exhibition Freedom and

Limitations illustrates this stand very well... Censorship did not allow for the opening to happen. However, the posters saying 'Jan Świdziński – Freedom and Limitations' hanging around the entire city. People started to gather up in front of those posters, and they were exchanging their political views. It lasted no longer than a few hours, and the authority noticed the subversion of the situation and ordered the removal of all posters.

Those three examples of local contextual activities show the sense which transpired in specific situations of reality context. Everything was happening in place and time, which took the importance away from independent and autonomic 'art for art'. I believe that there was no accident in the fact that an idea of art as something dependent on context came to my mind, bearing in mind the place and historical conditions I lived in. What was essential in local activities, which I discussed here, also happened in my other activities. At the end of The Marshal Law, at the period of repressions and drastic limitations of personal freedom, I presented an exhibition combined with performance in Labirynt Gallery in Lublin. That was a period when all artists in protest boycotted cultural activity. They did not take part in exhibitions, and they did not participate in any events organised at the time. An exception was found in Lublin, because of the director, Andrzej Mroczek, who was not liked by the authorities for his liberal beliefs. For that reason, they were searching for a pretext to close the institution he ran. We supported Mroczek, and we did not want to give the authority any pretext. On the other hand, we wanted to be active.

I named my presentation in the gallery 'Painting Over'. When militia took down leaflets and posters from the walls, there was always someone who would write slogans. They would be painted over to cover them with new posters and new slogans. I also painted four walls in the gallery leaving one empty place where during the exhibition I wrote the following text:

'Thinking about Heidegger.

Between what has been painted over and what is – there is a distance and difference. The meaning of distance is in separating things. Paradoxically what has been painted over is simultaneously fixed. It becomes an Entity while not being one. I resigned from words, images and signs unequivocal for everyone. The distance, which emerged between You and what was painted over has got a meaning only for You. Distance expresses itself in an intimate listening while creating a space in which there is remembering and forgetting time¹¹.

Next, I painted the whole text with white paint. I demonstrated how from underneath the paint emerges what was painted. (...) ¹²

The actions described by Świdziński should be complemented with Empty Gestures – a series of performances during which Świdziński executed strange, devoid of any meaning gestures with his hands, body, sometimes objects.

Ok. So, we have a better overview of the situation now. A real man has emerged from underneath the theory and text. He tried to put his theory into practice. Can we be sure of that?

The actions described are certainly a great illustration of how a given context, a set of events and conditions taking place in a specific time and place influences our actions and their later reception. The problem lies in the fact that these actions possess to the same extent timeless and universal qualities. The reason for that is their anchoring in the context of their creation. Therefore, claiming that they had their defined meaning only in a given place, time and for particular people is a bit misleading. I believe we should say that the context of their creation highlighted their uniqueness, not their meaning, which we give to them yesterday, today or tomorrow. Their contextual feature did not create a barrier, which would prevent us from their de-coding.

It is important to pay our attention to how Świdziński described them. The clarity, readability, and simplicity make everyone – even the people who do not possess any knowledge about Kurpie, Podlasie or Marshal Law – understand what the uniqueness of those actions was all about and what meaning palettes were assigned to them.

It turns out that 'contextualism' of those works understood as a subjective form is simultaneously its contradiction. They are works which say more than the already quoted 'contextual equation' suggests [Object 'o' assumes meaning 'm' in time 't', in place 'p', in a situation 's', in relation to an individual/individuals 'i', then and only then]. There is a point to ask: is this dualism; that contradiction intentionally included by Świdziński in his theories and actions, or not?

Unfortunately, that question is intractable. During my many conversations with Świdziński, he admitted that on a logical level there were contradictions, which importance he did not realise at the beginning and he did not care too much about, in later stages they were neither removed or solved. For that reason from the point of view of logic, a theory like that is difficult to justify or link with Świdziński's art practice. Unfortunately, it stands a witness to a failure, for which, we cannot add any points in our fight.

» 11 J. Świdziński, *Zamazywanie [Painting Over]*, an exhibition catalogue, BWA in Lublin, May 1983

» 12 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst [Art and its context]*, p. 67-73, published by ODA Piotrków Trybunalski & MCSW Elektrownia in Radom, 2009

We should also remember that theory and practice of art as contextual art should not be treated as a closed set [even though Jan Świdziński is gone], but it should be seen as an open one. Its openness is not determined by the formal language in which that theory was constructed, but the meanings that theory shall never define unequivocally. If we turned the vectors to appraise the practice, not from the perspective of theory, but the other way round, it would turn out that the theory was not aimed to formalise and determine concepts of art, but to de-construct them.

Let us imagine images used by Świdziński titled with something we call memes today; let us look at Empty Gestures and let us compare them with selfies – they show the same emptiness without meanings; let us treat painting over as acts of exclusion, removal and permanent information manipulation. The internet here is a great ally of Świdziński. Thanks to it the points Świdziński lost in this round may be balanced by those which he now received.

We have a draw. No-one losses, but no-one can be called a winner... The duel is finished. How about a rematch? It is worth thinking about it, but now it is time for a different question: Is it possible for Świdziński to be cool today after such a fight, and how to build and strengthen that image?

The end of the gala: A contextual man

I would like Świdziński to talk about emancipation from ideology; about the fact that searching for something meaningful and permanent has so sense because nothing like that has ever existed. I would like his life and art to become an appeal to search for the twisted appearance of sensibility.

I know however that it is not entirely true because I had a pleasure to meet Jan Świdziński and in his theory, it was not the twist that put everything in motion. I believe that it was one of the reasons for which that theory is criticised: its reality, its subjective value and the individual feature is something too serious and not subjected to periodical reduction to its contrary, also in the humorous sphere.

But this is only half of the truth because Świdziński was a very good artist, who in his art was able to balance – if not cancel – too much attachment to formalisation, logicity and order, which in the sphere of emotions was not possible to keep. That is where his actions came from. They were a complete negation of the theory he professed. This was dualism. It meant that the theory was enriched with practice representing its contradiction, but also its complement. Perhaps the fault should be searched in Hegel or Marxists dialectics of the times, in which he lived and worked. There is no contradiction in it. There is certainly no lack of logic. A skill of drawing from different sources has nothing incorrect in it.

If I am to think today about the theory of art as contextual art as a theory alone – being isolated from the opposing it practice – then I need to reject it with a clear conscience. However, when I think about it in the context of Jan Świdziński and his art – the case is different. I understand the inevitable split or impossible to reconcile separation. It is visible enough that between the sides there is a distinct line. It is at the same time a crack so small that with one step we may move from one side to the other.

As an anticipation of our times, his attitude seems to be iconic and symbolic. Świdziński was a contextual man before it became fashionable and now exerted. He was suspended between reality, practice and its equivalent: a virtual world of ideas. Just like humanity at the age of the internet. Just like us today.

In my opinion, this history does not deserve for cheap congrats cards, or radical rejection and criticisms with 'digging in the papers'. This is a history subjected to analysis; I believe there are enough of them. This is a story of an attitude, which requires now fictionalisation...

I do not know what form it should assume. I know that if today we want someone to understand the uniqueness of Świdziński, his art and theory, then we should use a language easy to understand by everyone, not just a few. For the same reason, Świdziński should be brought forcefully into main stream art. At the moment, he is there only symbolically, in the described by me boxing ring. He is always stuck and immobilised by the 'love' hug of his adorers/contestants.

Is this circulation also standing in place?

This is a material for a completely different story...

Postscriptum

I used many different gadgets in my presentations. I took them out of the box during many different performances. Lately, I have shown the boxes. They were empty...

Everything is changing, and it is permanently changing. This is the sign of communication epoch. We have dynamic mathematics instead of static one. The theory of catastrophes, where catastrophes stay catastrophes for as long as we know how to deal with them and we find a logarithm to explain them. Empty place – sad – but possible to fill. By someone, By us¹³. ●

» 13 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst [Art and its context]*, p. 87, published by ODA Piotrków Trybunalski & MCSW Elektrownia in Radom, 2009

A lawyer, a lecturer, a curator and the vice-chancellor of research at UAP.

In 2007, Bieczyński completed his studies at the Faculty of Law and Administration at UAM. A year later, he graduated from the Institute of Art History UAM. In 2010, he received LL.M Magister Legum in German Law from The Faculty of Law at Potsdam University. In 2011, he received his PhD from INP PAN on the basis of a dissertation entitled: *Legal boundaries of creative art freedom in visual arts*. Between 2012-2013, he completed a curatorial programme at CuratorLAB at Konstfack University College for Arts Crafts and Design in Stockholm in Sweden. Bieczyński is an author of such monographic studies as *The concept of art in German legal literature and legislation of German Federal Constitutional Court*. He is also an author of various scientific articles.

Bieczyński was a curator of such exhibitions as *Lech Majewski. Telemach* (CSW Znaki Czasu in Torun, 2013), *Instalatorzy* (Galeria Art Stations, Poznań, 2014), *Who are you?* (10th Inspiration Festival, at TRAF0 Trafostacja Sztuki, Szczecin, 2014), *Linia Horyzontu* (UAP, Poznań, 2016), *The Culture of the Poster* (Excellence Century Centre, Shenzhen, China 2017) and *Shortcuts* (Muse Gallery, Hongkong, 2017).

Bieczyński specialises in copyright law, the freedom of artistic creation and legal conditions of culture and art.

Normative aspects of Świdziński's theory – contextual art and a definition of art in legal science

Introduction

The question of an art definition is as long as the history of art itself. Although many researchers have attempted to give a conclusive answer, none of the suggestions has ever earned a widespread recognition as an objective and exhausting answer¹. Many artists, knowing how difficult it is to formulate a sharp, clear and universal art definition, undertook a game with viewers. They would enhance the chaos of definition. For example, Picasso would flirt with his viewers by claiming that he did not know what art was and even if he did, he would never have told anyone the answer². This assertion, on the one hand, confirmed lack of language tools allowing to explain the essence of art activity, on the other, it suggested that there could be a solution to this dilemma; however, it remained hidden.

It is far easier to find in science literature definitions for particular art disciplines, currents or styles and trends than a general definition of art. As an example, I would like to bring here all different -isms, which

» 1 The problem of art definition has always been widely commented on by art theorists, critics and philosophers, see: A.C. Danto, *The end of art. Contemporary Art and the Pale of History*. PUP 1998; S. Davies, *Definitions of Art*, London 1991; N. Carrol (eds), *Theories of Art Today*, London 2000. The issues related to difficulties in forming art definition were reflected upon in legal sciences, see: M.M. Bieczyński, *Der Kunstbegriff in der juristischen Literatur und Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts*, Opole 2012; K. Zalasńska, *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce* [Legal protection of immovable monuments in Poland], Warsaw 2010, p. 131 and following.

» 2 M. L. Anderson, *The Quality Instinct: Seeing Art Through a Museum Director's Eye*, Washington 2005, p. 2

define a particular method of reproduction characteristic for a historical period (i.e. Impressionism, Expressions, Fauvism, Les Nabis, Pointillism, etc.). After the war, researchers were trying to define the general changes, which took place in the art from the first signs of the avant-garde (i.e. Cubism, Futurism, Constructivism and Dada) to such formations as Conceptual art or Critical art. One way of dealing with the issue is to aggregate the above mentioned under one name: a contemporary art; modern art; or the latest art. However, I believe that none of the terms helps in defining with precision what is being described.

The definition dilemmas have not remained without consequences for the legal science. Lawyers, who tried to delve into the meaning of constitutional guarantee for freedom of art, or to define the limits of an object protection delineated by copyrights, have been searching for a verbal formula, which would serve as a reference point for the question of what art is. Finding an answer to that question is of utmost importance for both the act of drawing legal boundaries of art practice; and for the explanation of a practical dilemma: 'is every work of art a piece of work'³.

Art is best explained through a set of concepts. The acts of replacing one art trend by the coming ones represent a form of a dialectic game in the history of art. What we are witnessing is a continuous self-confirmation of an art creation idea. It is best illustrated by the Dada slogan: 'Art is dead! Long live Tatlin's New Machine Art'⁴, Tadeusz Kantor paraphrased it by saying: 'Abstraction is Dead! Long Live Abstraction!'⁵.

Legal sciences, so far, have tried to investigate the phenomenon of art definition in the process of negation arising as a result of one art trend replacing the other. Meanwhile – it seems – that such an attempt may lead to explaining some issues connected with difficulties in qualifying the latest art as a work of art in legal terms. There is one concept of an art definition, which offers an interesting path to understand the essence of artwork. It is worth considering it from a perspective of legal sciences. I am speaking here about the 'theory of contextual art' developed by Jan Świdziński. The theory, as it was established by the author, has 12 theses and thus it resembles a legal act. This systematic way of explaining what art is allows us to consider Świdziński's approach as a variant of an artistic normatism.

» 3 This issue was investigated by The Highest Court in the following cases: HC verdict dated 31st March 1953, file no.: II C 834/52, HC verdict dated 27th March 1965 roku, file no.: I CR 39/65. In copyright literature, the issue is mentioned by E. Ferenc-Szydelko, *Body art w świetle przepisów prawa autorskiego* [Body art in copyrights law], PIPWI UJ 2007, p. 119-126. See also M. M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych* [Legal boundaries of art creation freedom in visual arts], Warszawa 2011, p. 102.

» 4 M. I. Gaughan, *German Art 1907-1937. Modernism and Modernisation*, Berno 2007, p. 148.

» 5 T. Kantor, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie literackie”, 1955, no 50, in-let „Plastyka”, no 16, p.6.

Let me put forward here a research question, which logically flows from the above introduction: is it possible for Jan Świdziński's contextual art to be helpful in overcoming cognitive limits of legal sciences in recognising if, in a given case, we are dealing, indeed, with a work of art? A suggestion of such a possibility results from a selected by the author differentiation between various forms of art expression – traditional, conceptual and contextual art⁶.

Art normatism and legal normatism

While considering the problem of a legal definition of art, we may easily conclude that art has always been focal for various spheres of social life. They always thrived to determine the art contours through different expectations. In the beginning, art was treated in an instrumental way according to some outer criterion – religion, social or legal rules of appropriateness. After that, there was a rise of a new criterion, wrongly understood as an internal one – a criterion of aesthetic norms, which turned out to be rather biased. What is more, a clash of two diverse points of view became visible in law and aesthetics. One would see a work of art as a tool for some practical purpose; the other would claim that a work of art is an autonomous entity⁷.

The utilitarian approach assumes that art does not represent a social good. Its value manifests itself in the context of fulfilled social functions. According to this point of view, the only art which is used to strengthen expected a code of behaviour deserves the protection of the law. As a representative example let me quote here the concept formulated by German legal science called *Veredelungsthese* – the thesis of sublimation. It presumed that art must possess essential features and specific elements, which would disclose its over and above the average character and would prove its indispensability for a society in a free, democratic state of law⁸.

On the other hand, in an approach where art is seen as an autonomous entity, the value of art results from its independent social importance. The rejection of an instrumental concept of art, which serves the idea of art freedom, frees art from serving anything else except for itself. An autonomic perception of art enables us to consider it as a sphere of self-determination (German: *Eigengesetzlichkeit*)⁹.

» 6 The text is a result of a research project financed by the grants of National Science Centre in SONATA 2013 programme – id. no.: UMO-2012/05/D/HS2/03592 – entitled 'Philosophical basis of legal restrictions in visual arts' freedom'.

» 7 This issue was discussed more in a text by M. M. Bieczyński, *Prawo i estetyka – zewnętrzna i wewnętrzna normatywność sztuki* [Law and aesthetics – outer and inner normatism of art], *Zeszyty Artystyczne* no.: 26/2015, p. 7-30.

» 8 H. von Hartlieb, *Die Freiheit der Kunst und das Sittengesetz*, Munich 1969, p. 19.

» 9 Various aspects of this issue were discussed in detail in: U. Karstein, N. T. Zahner (red.),

Let us now put forward a question about Świdziński's theory. To be specific, how significant it is in terms of the opposition described above and the question of a legal definition of art. It seems to me that the most challenging is art that transcends limits of concepts and meanings; which cancels and questions social conventions. With that in view, law neither seems to be focused on so called conventional art, which touches traditional topics (a landscape; or a portray) nor, is it interested in abstract meanings, for example, geometric abstraction. Law is interested in art that enters into a relation with reality; or comments on particular events. I believe that Świdziński speaks of that type of art. I wonder, therefore, if his contextual concept could be an answer to cognitive deficiencies in legal sciences with regard to post-war artistic practices.

The normatism of Jan Świdziński's contextual art concept

Jan Świdziński captured the concept of contextual art in twelve standardised theses¹⁰. He, therefore, proposed a rather formalised view of artistic activity, which may seem strange for an artist representing art communities. His idea brings to mind the 18th century's attempts to codify art, which were exemplified by academic artists. The difference between the two approaches is all about the fact that Świdziński did not aim to define 'the one and only art'. His idea was to suggest a typology of artistic phenomena.

The first thesis¹¹ speaks about the fact that any search for the meaning of art is an attempt to objectivise it. The thesis connects the problem of art definition with a language problem¹². Through asserting that the validity of a sentence is contextually conditioned, Świdziński refers to the logic and theory of sentence classification. According to the binary rule of logic, a sentence is either true or false. By noting this, we notice that – in opposition to other definitions of

art suggested by other representatives of art – Świdziński did not base his idea on an abstract concept of beauty, but he referred to an inference model found in legal sciences.

The second thesis¹³ focuses on confirming the meanings in social context. The author draws attention to non-authoritarian definition formulation. In other words, we are talking here about the acts of definition making, which are not supported by the strength of the speaker's authority (i.e. a coercive force) and they do not require finding an objective point of reference for the quoted assertions. Without such reference, attempts to answer the question of what art is, leads to blurring the meaning of that concept in social context. As no-one can decree what art is, art may be anything. On the other hand, the reference to truth criterion conveyed by the first thesis rules that a human does not agree to call everything art. As a consequence, we witness the process of blurring the concept – both assumptions (about the multiplicity of art views and the one disagreeing to assume everything as art) begin to coexist. For that reason, there occur many conflicts and disputes about the basic notions within art communities and communities outside art. The opposing definitions of art seem to encompass the entirety of reality to think of. In the context of the first two theses proposed by Jan Świdziński, both the instrumental and autonomic theories described earlier on in this text, may lead to an unbound understanding of a work of art.

The third thesis¹⁴ focused on two types of art, which are most often distinguished in European art tradition: traditional art (figurative) and conceptual art. The author noticed that each type linked with a different way of connecting objects to their meaning. By making this distinction, the theorist prepared the way to root his theory in historical context. Świdziński showed that a possibility of reality creation in an art process happens in a variety of ways – through the use of meanings or objects. The qualification of an art object depends secondarily on a creative strategy selected by an artist.

Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbaden 2017, all texts in the volume.

» 10 See. J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna* [Art as contextual art], Warsaw 1977.

» 11 The 1st thesis of contextualism: There are no objects without a meaning as there are no meanings without objects. One and the same object may have different meanings in different codes, one and the same meaning may be ascribed to different objects. All this leads to two types of multi-meaning:
I. The multi-meaning of objects which have the same meaning.
II. The multi-meaning of meanings which have the same object.
In a particular context, only one meaning is accepted as the true one. The criterion of choice is the criterion of truth. [<http://www.Świdziński.art.pl/12points.html>]

» 12 The Linguistic character of Świdziński's contextualism was analysed, for example, in a text by J. Jusiaka, *Kontekstualna interpretacja dzieła muzycznego* [Contextual interpretation of a music work], [in:] D. Leszczyński, M. Rosiak (eds.), *Świadomość, świat, wartości. Prace ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Półtawskiemu w 90. rocznicę urodzin*, Wrocław 2013, p. 141.

» 13 The 2nd thesis of contextualism: If different social groups ascribe different meanings to one and the same object and none of those groups commands sufficient authority to enforce its viewpoint on others, the problem arises of finding a suitable criterion of choice. This leads to the many definitions of art (everything may be art). Since civilisation is changing extremely fast today, there is little time for new meanings of objects to crystallise. In effect, the objects of art assume different meanings (everything may be accepted as an art).

» 14 The 3rd thesis of contextualism: In our practical activities, we create objects with a given meaning (concepts). This is how conventional art works. In our cognitive activities, we create meanings (concepts) possessing given objects. This is how conceptual art works. Both of these operations have a feedback relation. The reality which we shape depends on our concepts of reality, our concepts of reality depend on the reality which we create. Therefore the choice of criterion defines the reality which we shape.

The fourth thesis¹⁵ of contextual art refers to meaning making in social reality. The author suggested that neither traditional nor conceptual art is adequate to describe the dynamism of meaning in everyday life. Everydayness does not allow for static concepts. Although certain groups of people while using language try to retain particular meaning connected to concepts (it allows them to hold on to developed divisions and force relations between groups), still, it is not possible to persist in it for longer periods of time¹⁶.

While analysing the first four theses of contextual art, we may clearly see that the social practice of naming 'subjects of description' (man-made material objects, as well as situations generated by a man) as art represents a marker for conventions and cognitive schemata, which may be directly translated into authority¹⁷. We may deduce from that that consolidating the meaning through language is the basis for delineating social hierarchies. Świdziński sought to make us aware that there is a possibility of falsifying reality through artificial sustaining outdated meanings of concepts. He wrote: 'due to ambiguity within sign systems, there is a possibility of constructing ostensible meanings of reality, and as a result the act of producing an ostensible reality'. Świdziński clarified that both the concept of traditional art and conceptual art might find itself outdated with time. We may deduce that Świdziński may have confirmed, thus, that the most permanent feature of art history is the changeability of its research subject. However, we arrive here at a problem. The law operating on meanings constructed by language is not willing to modify set standards, and it tends to change very slowly. The dynamism of art and static nature of law result with the fact that both spheres stand in opposition to each other.

According to the fifth thesis¹⁸, it is possible to learn the meanings of concepts in a context, which comprises of such parameters as subject,

time, place, situation and a person. Świdziński writes: 'Object 'o' assumes meaning 'm' in time 't', in place 'p', in a situation 's', in relation to an individual/individuals 'i', then and only then.' An alteration in any of the parameters outmodes the previous meanings. I believe that the fifth point agrees with the postulate of the avant-garde artists (Duchamp and Beuys) to equalise life and art. Świdziński stripped his theory of the historical features. He made it universal, while at the same time, he assumed that works of art, which fulfil the principles of his concept might be entwined in historical aspects. The correct reading of those works shall always happen in the primary context of their presentation. In other contexts, the works shall need to be updated to accommodate new meanings.

In the sixth thesis¹⁹, Świdziński noted that there is art, which reveals the knowledge of its creators about inaccuracies in meanings created in social context. It is characterised by a continuous rejection of narrow cognitive codes-schemata. This art seems to be freed from a trap of static concepts. Świdziński in this way tell us that art, which he called contextual, allows to de-construct existing orders.

The seventh thesis²⁰ of contextual art pertains to the cultural formation, which may be defined as the third way. It challenges the short-comings of the two types of art: traditional and conceptual. 'It rejects the established definitions of art'²¹. What is interesting – points 6 and 7 of his theory appear to assume a possibility of an escape from defining art while keeping valid the definition of art as an object in a singular context (see: point 5).

According to this view of art, it is impossible to define art in a general, objective and sharp way, but it is possible to delineate premises on the grounds of which we may assume the artistic character of author's actions in a singular moment of its manifestation. The above conclusion appears to be surprisingly consistent with the theses of German Constitutional Tribunal. It asserted both the lack of art definition and the necessity of casuistic appraisal of an art premise of an author's action in given circumstances while examining the case by the court.

Świdziński seems to perceive his concept of an art creation as a 'definition without a definition'. He assumes however that art is a universal formula, and its particular manifestations cannot be preserved in time and may not be understood in some other place than the place of their original presentation. Every new reading of the same artwork shall be dif-

» 15 The 4th thesis of contextualism: The changes which occur in that reality make the existing meanings no longer valid; social practice becomes the ultimate criterion. The fact that certain meanings lose their validity affects our life-styles, results in a loss of privileges that have been gained by one group in favour of another. There is, therefore, a constant trend towards upholding meanings which have lost their validity. Because of the diversified range of meanings in the definition systems, there is the possibility of construction apparent meanings of reality, and in consequence, of producing an apparent reality.

» 16 Cf.: K. Piotrowski, Czy człowiek istnieje tylko konceptualnie? Antropologiczny wątek w myśli Kosutha i Świdzińskiego, *Dyskurs*. [Does a man exist only conceptually? An anthropological thread in Kosuth & Świdziński's thinking. A discourse], Pismo Naukowo-Artystyczne ASP, Wrocław, no.: 16, vol. 16, 2013.

» 17 Cf.: J. Świdziński, *Art, Society and Self-Consciousness*, Calgary 1979, p. 123.

» 18 The 5th thesis of contextualism: The outdated of meanings is a constant process - proceeding all the faster, the quicker civilisation changes. Contextual art proposes a sign, the criterion of truth, which, defined by the pragmatic context, changes incessantly (a situation develops in which "p" begins to be "p" - begins not to be "p"). Object "O" assumes the meaning "m" in time "t", place "p", situation "s", in relation to person/persons "x" then and only then. A change of any of those elements outdates the previous meaning.

» 19 The 6th thesis of contextualism: The operation of contextual art is, therefore, a steady rejection of canons used to arrest the outdated of meanings.

» 20 The 7th thesis of contextualism: Contextual art opposes the stabilisation of the objects of art since the lasting nature of an object extends into its meaning. Contextual art opposes the stabilisation of meanings since the lasting nature of meanings leads to the production of outdated objects. It, therefore, rejects the definitions of art.

» 21 J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, op. cit.

ferent. In this sense, Świdziński's definition is a definition, which assumes relative meanings of artwork regarding its presentation context. The author, however, highlights in one of his other points that the acts of making contextually relative meanings does not mean that they are relative.

The eighth thesis²² expands the question of opposition amongst three cultural formations. The first type of art is the one using artwork as a medium for meaning, and the second is connected to a self-referential attempt in self-definition²³. Conceptual art should be seen as a reacting art, where acting, in reality, seems to characterise it. An art domain, which responds the best to the idea of Świdziński's contextual art is performance art.

The 9th²⁴, 10th²⁵, 11th²⁶ and 12th²⁷ thesis complement the characteristic of contextual art. The author particularised the necessity of reading the meaning of art in relative terms – it means that the sense of work of art must always be read in a pragmatic context. The issue of relation, which lies in the focus of contextual art, does not exclude the fact that all art could be seen as contextual provided that it deals with a specific reality. Therefore, Critical Art, which researches particular conditions, in which it would be presented, potentially could fit the definition of contextual art.

In the 10th thesis, Jan Świdziński asserts that 'the expressions of contextual art are not expressions which would be acceptable for a group since the reality construed by the artist is something different than that which is received (it changes all the time)'²⁸. The author speaks here about a potential argument between an artist and viewers. The conflict may happen both on the level of content and manner of utterance. We notice here the conflict-ridden nature of creative activity, which results from calling into question the meanings assigned to concepts in the social life practice.

» 22 The 8th thesis of contextualism: In the relation linking meaning and the object to which U is applied, in the case of conventional art both components remain stable ("art" implies these and not any other objects). Since Duchamp's time, the second of these components has been set into motion (every object may mean an art). In contextual art, both components change (also each object may have the meaning of an "art" and not be an art). The aim of art is the relativization of the entire area of meanings and of objects.

» 23 Ł. Guzek, Co stanowi kontekst sztuki? [What is the context of art], Obieg.pl, 12.06.2010, source: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671>, accessed on: 11.12.2016, at 1pm.

» 24 9th thesis of contextualism: Art as contextual art is concerned with the relation itself (the readiness to the up the meaning with the object in a defined pragmatic context).

» 25 The 10th thesis of contextualism: The expressions of contextual art are not expressions which would be acceptable to a group since the reality construed by the artist is something different than that which is received (it changes all the time).

» 26 11th thesis of contextualism: Art as contextual art has no connection with science. Science has to define (immobilize) an object by giving its meaning. It is beyond the sphere of formal logic. The world in which it exists is not an area of formalized axioms, but rules which become constantly outdated and which attempts to preserve the changing reality.

» 27 The 12th thesis of contextualism: Art as contextual art is opposed to multi-meaning and also to relativism. One and only one expression is true in the given pragmatic context. Such expression is expressed with an assertion.

» 28 J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, op. cit.

Through the act of putting into opposition the contextual art and ambiguity/relativism. The author does not exclude a potential of recognising the context as the only way to guarantee the meaning of an art event or the possibility of its new reading in a new context. Świdziński maintains, however, that both meanings shall differ. This evaluation of work of art content, where the most important element is the reconstruction of the prime context of an utterance brings to mind the process of establishing the actual state of the case in court proceedings. In order to apply correctly the law norm, I am talking here about the act of subsuming through drawing the specific facts, and we need to perform a detailed reconstruction of all circumstances of the case.

Świdziński argues that contextual art is an utterance with an assertion. Assertion characterises positive opinions, claimed with conviction about its true, assertive nature. Art with an assertion shall be art, which possesses a thesis commenting on the reality. It would represent an interference into the reality – the radical nature of this interference has not been defined in any particular way. A scandalising work may potentially be a contextual work of art as well.

The concept of contextual art and legal art definition

Federal Constitutional Court in the course of legal cases dealing with art activity developed a descriptive definition of art captured in four theses. First of all the court asserted that art cannot be defined sharply²⁹. Secondly, the court assumed that an essential feature of art activity is 'free, unbound creation in which the feelings, experiences and insights of the artist are presented for a direct view through the medium of a specific formal language'³⁰. This defining element has been determined in literature as 'a material one'³¹. Thirdly, we notice a 'formal-typological point of view, according to which the artistic character of work is confirmed when all requirements of a genre are met in work for example when we deal with painting, or sculpture'³². Finally, the definition was complemented by a symbolic and theoretical element according to which the art utterance is distinguished with an openness for interpretation³³.

» 29 Cf.: M. M. Bieczyński, Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Sądu Konstytucyjnego / Der Kunstbegriff in der juristischen Literatur und Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts, Opole 2012, p. 60-64.

» 30 The case of Anachronistischer Zug, file no.: BVerfG 67, 213, 28.

» 31 U. Karpen, K. Hofer, Die Kunstfreiheit des Art. 5 III 1 GG in der Rechtsprechung seit 1985 – Teil I, Juristenzeitung no.: 19/1992, p. 952.

» 32 The case of Anachronistischer Zug, file no.: BVerfG 67, 213, 36; H.-J. P. Groth: Bundesprüfstelle und Freiheit der Kunst, [w:] B. Dankert, L. Zechin (Hrsg.): Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur, Baden-Baden 1988, p. 185.

» 33 It means that as a result of the process of interpretation there could be generated new meanings [U. Karpen, K. Hofer, op.cit., p. 952], in which we are dealing with practically endless,

The above definition represents a court's model of thinking about artwork, and therefore it is a basic measure applied in weighing the goods. According to German researcher of law, J. Würkner 'the general definition of art – a formula – does not have to provide us with solutions for precedents, the opposite – its task is to make it impossible for courts to issue exclusive decisions in concerns related to freedom!'³⁴.

The above concept of legal art definition in German law represents a reference point for European legal sciences as the most complex study of the topic. It is therefore understandable that we should inquire into the question of the compatibility between the Federal Constitutional Court's theory of art and Świdziński's 12 points of contextual art. If we were able to pinpoint similarities in both thinking models, which seem to share the reference point (normatism), we could discover that thanks to the application of the concept by Polish theorist in the field of legal sciences we could overcome contemporary cognitive shortcomings in the legal qualification of artwork.³⁵

The first and second contextual art theses allow to 'throw bridges' between art sciences and legal sciences. The author highlights the pragmatic context of artwork meaning, and this seems to be significant for a variety of reasons from legal sciences point of view. Firstly, it roots the problem of art definition in the area of logic and linguistics. By doing so, it allows analysing the concept of art in wider social context. The author transcends the level of expectations (expectations of artists, or lawyers) and in proposing such approach give us tools to acquire a distance from the object of description. What we have here is an attempt to objectivise the description of art. The act of objectivisation is a necessary condition for a neutral law education in terms of expectations from art.

Świdziński's consideration over art leads him to assert that 'If different social groups ascribe different meanings to one and the same object and none of those groups commands sufficient authority to enforce its viewpoint on others, the problem arises in finding a suitable criterion of choice. This leads to the many definitions of art (everything may be art)'³⁶. Similar views are expressed by judges reviewing cases concerning art. Let me recall here the verdict of District Court in Gdańsk in the famous case of Dorota Nieznalska, who was accused of offending religious feelings. The case concerned a public presentation of her installation work [ssion]. At the closure of the trial, the court propounded

lack of clear reference points in recognising someone's actions as a work of art: 'The situation is relative. Since for some people the work of art is represented only by the Renaissance masters, for other people the same works are old-fashioned. Similarly, for some people 'Pasja' installation is good art, which moves sculpture forward, for other people it is nothing (sic!)'³⁷. Fortunately, this line of thinking was found incorrect as the case developed, but it seems to reflect directly Świdziński's consideration.

The author of contextual art's concept is also aware of a potential social dispute (we may even say 'culture war'), which may come about as a result of an artwork presentation. In the 10th point of contextual art, we may read that: 'The expressions of contextual art are not expressions which would be acceptable to a group since the reality constructed by the artist is something different than that which is received (it changes all the time)³⁸.' This very statement reflects rather well the conflict-ridden nature of every art intervention.

An essential contribution of Świdziński to the theory of law appears to be his reference to the pragmatic context of an artwork presentation seen as the most significant interpretation premise. The assumption according to which an artwork as an object "O" assumes the meaning "m" in time "t", place "p", situation "s", in relation to person/persons "x" then and only then, where the change of any parameter cancels previous meanings³⁹ seems to be the missing element in legal debates over the legality of an artwork. It seems that it is not a discussion about the definition (in other words a question of whether we are dealing with an artwork is a principle problem for courts), but the problem lies in a proper recreation of meaning (a social meaning) of work under scrutiny. Irrespectively of the fact that we assume an object, an action or a situation as an artistic one, the question about the motivation of a creator, his or her intention to break a legal norm remains open.

Amy Adler, an American lawyer, reviewed that issue in a different context⁴⁰. According to Adler, the direction of changes in contemporary art which represents a departure from traditional forms of artistic expression (traditional art) and turning first towards language (conceptual art) and next, towards an active participation in social life (the critical art) created a situation in which no legal analysis of the degree of harm in art utterance may say nothing of the prime context it was formulated in. According to Adler, this problem becomes rather transparent in cases when

multi-layered information flow [H.-J. P. Groth, op.cit., p. 185].

» 34 J. Würkner: *Wie frei ist die Kunst?*, *Neue Juristen Wochenzeitschrift* no.: 6/1988, p. 317.

» 35 See.: a chapter entitled 'Pseudo-wyjścia z definicyjnych aporii' [Pseudo-exits from the definition of aporia] [in:] M. M. Bieczyński, *Pojęcie sztuki w niemieckiej literaturze prawniczej i orzecznictwie Niemieckiego Sądu Konstytucyjnego / Der Kunstbegriff in der juristischen Literatur und Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts*, Opole 2012, p. 28-40.

» 36 A fragment of the second point of contextual art according to Świdziński.

» 37 A verdict of District Court in Gdańsk dated 18th July 2003, full text can be accessed at: <http://www.nieznalska.art.pl/rozprawa8.html>

» 38 J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, op. cit.

» 39 J. Świdziński, 12 tez sztuki kontekstualnej, op. cit.

» 40 A. Adler, *What's left?: Hate Speech, Pornography and the Problem for Artistic Expression*, *California Law Review* 1996, vo. 84, No. 6, p. 1449.

politically engaged artists adopt the language of extreme social movements – for example, the hate speech, or pornography to complete a symbolic de-construction within its strategies of communication. Artists by using the creative strategy, which does not fit a traditional repertoire of artistic expression, put the legal world in a difficult situation. A lawyer, who is to examine the message objectively cannot say anything about the visual. For that reason, due to legal formalism, such work formulates two opposing postulates. On the one hand, it requires the state to intervene to fight the hate speech and pornography, on the other hand, because it uses the forms of representation associated with the above mentioned, it expects a wide margin of freedom to practice such criticism⁴¹. It leads to an estimative dilemma: how to prohibit pornography, while at the same time protect art, which is entwined in the context of fighting porn. How to prohibit the hate speech without punishing art, which uses it to criticise it.

The fact that the author recognises the lack of objective instruments in differentiating between opposing visual messages formulated within one phraseology, based on formal and non-substantial premises – crossing out a swastika is using it – must lead to putting forward a question about a possibility and principality of introducing an unconditional exception from a general censorship (punishment) of hate speech for art⁴². Adler is not able to point us towards any solution for this situation.

Perhaps, a suggestion of help may be found in the contextual art theory by Świdziński. The theorist seems to suggest that it is not the formally conceptualised visuality or artwork content that should determine the degree of social harm, but the meaning to be read from a pragmatic context; from an assertion contained in the artwork at the time of its public premiere. Świdziński accentuated establishing the meaning of the artwork within the context of its first presentation.

While reviewing ECHR's verdicts in cases related to the freedom of expression in the arts, we may notice attempts in differentiating the meaning of a creative action according to a context. This approach, however, does not seem to be anchored in domestic legal orders. European Tribunal used the context-conditioned differentiation method in judging the art utterances⁴³ in such cases as *Akdas against Turkey*⁴⁴ or *Vereinigung Bildender Künstler against Austria*⁴⁵. In the first case, the Tribunal

allowed distributing in Turkey an indecent novel by Apollinaire assuming it to be part of European literary heritage. In the second case, the court acquitted of all charges an author of an artwork which infringed personal rights of a politician. The Tribunal asserted that the artwork was an answer to the earlier public criticism uttered by the politician about the painter. The court ruled that although the artwork trespassed offensive limits, the language of the work should be measured according to the circumstances motivating the artists (the perpetrator).

The summary

The analysis shows us that the theory of contextual art is not a ready-made recipe for the cognitive shortcomings of legal sciences in estimating an artistic quality of artwork. The theses of the contextual theory provide us with a new way of understanding an artwork in legal sciences. Świdziński's theory is based on criteria of logical thinking rooted in language, and thus it is a much more operative tool for lawyers to define art than any other earlier theories of normative aesthetics. In other words, Świdziński in 12 points seems to fill in a cognitive gap in artistic normatism. This seems to be located between aesthetic orders and legal orders. Świdziński, in my opinion, transcends an opposition of either instrumental or autonomic definitions of art. The author, through his analysis, highlights where we could encounter difficulties with objectivisation of an art action in the process of legal and aesthetic appraisal. Independently from accepted research criteria, the artwork possesses a potential possibility of escape from commonly fossilised meanings.

An assumption of conceptual theory in which a natural human inclination is to assume only one version as true does not exclude a situation in which achieving this is not possible. In this sense, an artwork becomes a hypothesis which could be verified in all contexts, but it is confirmed only in the prime context of its presentation. If then Świdziński can provide lawyers searching for a definition of art any tool to objectivise it, then we may claim that in case of a questioning the nature of the artwork, first, we must, in detail, establish the prime context of that work. That is where this work has been constituted in. The above assumption enables us to differentiate an artwork estimation process from factual criterion. We are dealing here also with a possibility of neutralisation of content illegality by denoting the contextual content of work. •

» 41 *Ibidem*

» 42 *Ibidem*, s. 1548.

» 43 Verdict ETPC dated 26th May 2011 r., complaint no.: C-485/07.

» 44 Verdict ETPC dated 25th January 2007, complaint 68354/01.

» 45 See.: amongst others M.A.Nowicki, *Wokół Konwencji Europejskiej: Komentarz do Europejskiej Konwencji Praw Człowieka* [Around the European Convention: Commentary on the European Convention on Human Rights], Warsaw 2013, p. 655; I. Kamiński, *Swoboda autora wypowiedzi będącej satyrą lub karykaturą – glosa do wyroku ETPCz z 25.01.2007 r. w sprawie*

[Freedom of the author of satirical speech or caricature - a response to the verdict of the ECHR dated 25.01.2007 in case of *Vereinigung Bildender Künstler against Austria*] *Vereinigung Bildender Künstler przeciwko Austrii* (complaint 68354/01), *Europejski Przegląd Sądowy* 2008, no.: 2(29), p. 47.

A theoretician and a philosopher of culture, an art critic, the head of the Department of Research in Artistic Culture at the Institute of Cultural Studies, the Professor of the University of Adam Mickiewicz and the University of Arts in Poznań, an editor-in-chief of the magazine 'Human and Society', a member of the IK Council.

Grzegorz Dziamski was one of the first to introduce postmodern reflection on art in Poland. He is an author of many books, including *Postmodernism in the face of the crisis of contemporary aesthetics* (1996), *Art at the threshold of the 21st century* (2002), *Art after the end of art. Art of the beginning of the twenty-first century* (2009) and a book published a year later *The Conceptual Breakthrough and its impact on the practice and theory of art*, and finally, the latest publication entitled *Art in the Postmodern Era. From a Central European Perspective* (2013). He is an editor of one of the volumes of the *Encyclopaedia of Polish Culture From avant-garde to postmodernism* (1996), containing a summary of the knowledge about modern culture in Poland of the 20th century. He also edited many collective works, including *Performance; Selection of Texts* (1984) and *The Avant-garde in the perspective of Postmodernism* (1996).

His research interests include post-modern culture, theory and practice of postmodernism, Avant-garde, Central European art and globalisation of art.

Contextual Art in Globalisation

The article consists of three parts. In the first part, I recall the birth of contextual art, more specifically I focus on art as contextual art, and I ask the question of what contextual art was. A new trend in art? Polemics with Joseph Kosuth's conceptual art? Or perhaps, it was a call to artists to make their place in the world of art. In the second part, I describe the process of globalisation, and in the third one, I apply the concept of contextual art to the global art world. Does this mean that Jan Świdziński and the proponents of contextual art had been ahead of their time, epoch? No, but the postulates of contextual art gain a new meaning in the context of today's globalisation. Art has always been created in some context, but for a long time, we have not paid proper attention to this fact. We advocated the universal art, transcending the contexts, in which it was born. We focused on the art of delocalising its message.

The Contextual Art

Jan Świdziński (1923-2014) announced a manifesto of contextual art in February 1976 at an exhibition of young Polish art in a small gallery – St. Petri in Lund. The Manifesto consisted of fifteen short theses, a longer text serving as a theoretical backdrop entitled 'Art Models'. It engaged itself in a debate with conceptual art of a group entitled Art-Language, in particular it became embroiled in polemics with the New York's fraction represented by Joseph Kosuth and the twelve postulates of contextual art. Świdziński's statement was derived from three models in the history of art: a) a universal model that believes in the art recognising an objectively existing world, b) relativistic, assuming that the image of the world changes depending on the tools we use to describe it, and c) a model announced by conceptual art, for which Świdziński proposed the name

“contextual”.¹ In this last model, we find the famous Świdziński’s formula: “**X** is art (it has the property of being art) in time **T** in place **P** in a situation **S** for people **P**.”²

Manifesto or the Contextual Arts program was discussed in Lund and Malmö, then in April 1976, in Remont Gallery in Warsaw and at the F-ART Art School’s plein air event in Gdańsk (September). But what was contextual art? New trend in art? Although Świdziński organised exhibitions of contextual art in Poland and abroad, he did not quite know what the artistic practice of contextual art should have looked like. He did not want it to resemble the work of conceptual stylists. At one point, he was fascinated by the activities of the Lucim group and the photos of Zofia Rydet. With the artists of the Gallery of Contemporary Art (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek) he ran some mysterious local activities in the Kurpie and Mielnik near the Bug river,³ but he was best at discussing art. Was contextual art an artistic tendency without its own distinctive artistic practice? Or perhaps its practice was to discuss art – a constant polemics with Joseph Kosuth’s conceptual art. This impression can be noticed while reading a discussion’s transcript that took place at the Toronto conference in November 1976. Świdziński had the opportunity to meet with Kosuth and challenge him on a strange ground for both of them – the ground of logic.⁴

Conceptualism was to close the relativist or modernist art, contextual art aimed to open a new stage in the history of art. At least this was how Świdziński saw it at the Toronto conference when he attacked Kosuth for his views in ‘Art after Philosophy’ (1969). He did not note that the American artist had in the meantime moved on to other positions in anthropological art. The announcement of this change was an article entitled ‘Artist as Anthropologist’ published in the first issue of ‘The Fox’ magazine in 1975. Kosuth was also attacked from the same point of view by Herve Fischer from the French Collectif d’Art Sociologique, who was even more aggressive. There is a third possibility. Contextual art was an appeal to artists to define their place in the global art world. The meetings and conferences organised by Świdziński were meant for that; Toronto conference already mentioned here, as well as the Paris meeting ‘Art et

transformation sociale’ (1977, May) or Warsaw conference ‘Art as action in the context of reality’ (1977, July). These meetings were supposed to create a front of artists from outside New York. Artists from Poland, Sweden, Denmark, the Netherlands, France, Canada, Latin America, who fought with American art.⁵ It sounds a little funny, but contextual artists did not aim to take over the power in the art world. They wanted to dethrone conceptual artists from the positions of artistic leaders. They wanted to, in other words, gain spiritual leadership.

Conceptual art has led to a situation in which everything, literally everything could be art.⁶ Art became a definition of art, and the work of an artist defined art – *if someone calls it art, it’s art*, said Donald Judd quoted by Kosuth. For Kosuth it meant that the artist poses a hypothesis about the nature of art, and his work is a justification for this hypothesis. Kosuth’s conceptualism abolished the anti-art status of Duchamp’s ready mades. An artist was no longer a rebel, who can assign to selected objects a status of an art object (objects d’art). The artist could present a practiced concept of art. The artist could pose a question, just like Duchamp, whether an urinal could be a work of art. And if it could, what needs it has – a title? an artist’s signature? a date of creation? And how does the recognition of the urinal for an art object could influence our thinking about art? What will happen with it for art? What could be the consequences for art? Jacques Derrida called it ‘a questioning form of thinking’⁷ What happens if an artist recognises a person X and everything this person does every day between 7 am and 9 pm for art? The artist must convince us that such a decision will bring something important to our thinking about the art or that he or she can document that decision in an attractive way. There is a clear outline of theoretical and stylistic conceptualism. Artists are challenged to find the nature of art by offering their own definitions of art. Kosuth has created a radical avant-garde vision of art in which artists, like scientists, are accounted for what they add to the existing art concept.⁸

» 1 I base this assertion on a publication entitled: Świdziński, J., *Sztuka jako sztuka kontekstualna* [Art as contextual art]. Remont Gallery. Warsaw 1977

» 2 As above, p. 38

» 3 See Dziamski, G. *Galeria Sztuki Najnowszej. O tych, którzy przychodzą później* [About those, who come later], in: *Galeria Sztuki Najnowszej* (ed. Markowska, A.), Wrocław Contemporary Museum 2014, p. 142

» 4 Świdziński, J. A Record from the Conference “In the Context of the Art World” at the Center for the Experimental Art and Communication CEAC Toronto November 1976, in: *Quotations on Contextual Art*. (ed M. Gibbs, Eindhoven 1988, p. 113. Świdziński apologises to Kosuth, for using a logic terminology, which Kosuth suggested in his article ‘Art after Philosophy’.

» 5 More on that topic; Markowska, A. Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975-1980) [We need to wipe this glass. Complicated history of Wrocław Contemporary Art Gallery] in *Akademickie Centrum Kultury pałacik, in: Galeria Sztuki Najnowszej*, p. 36-48.

» 6 ‘Wszystko może być sztuką, jeżeli galerie mogą to sprzedać, a muzea zsakralizować [Everything may be art, if a gallery is able to sell it, and a museum is able to sacralise it]’ – Świdziński wrote it in *Art, Society and Self-consciousness* (1979). This quotation is taken from: *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* (translated by Guzek, L.) Warsaw 2009, p.101

» 7 Derrida, *Uniwersytet bezwarunkowy* [Unconditional university] (translated by Jaksender, K., M.), Kraków 2015, p.18.

» 8 See: Dziamski, G. *Koncepcjonalizm analityczny* [Analytical conceptualism] in: *Przełom koncepcyjny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, p.76

Calling different things art was nothing new after Duchamp. In 1965, two Slovakian artists, Stano Filko and Alex Mlynarcik in their work entitled 'Happosc' (A Sociological Happening) turned their home town of Bratislava for seven days from May 2nd to May 8th into one large, anonymous happening. The happening was participated by all people living in Bratislava (over 267 thousand people), all dogs (almost 50 thousands), all houses, squares, parks, street lamps, gas and electric stoves, refrigerators, cars, trams, typewriters, cemeteries, a castle, the river Danube, nine Bratislava's theatres. The start and the end of that anonymous happening was marked by two solemn feasts celebrated by the city – The Labor Day, and The Victory Day.⁹

The paradox of Kosuth's¹⁰ conceptual art was in the fact that everything could be art, but in the context of art. Świdziński wanted to go beyond the context of art, he wanted art not to be analytical, that is true by definition, but without knowledge of the world, he wanted art to say something about the world in which we live. Hence the idea of three contexts: art context, culture context and reality context.¹¹ and a turn towards a figure of a story-teller at the end of the 1980s. What is interesting, Kosuth in the article 'Artist as Anthropologist' saw an artist rather as an anthropologist exploring the specifics of different cultures, whereas Świdziński wanted to see in the artist a storyteller – someone who belongs to the local culture, someone who explains the anthropologists the secrets of the studied culture.¹²

Globalisation.

Globalisation was a reaction to the end of the Cold War and the disintegration of the three-dimensional model of thinking about the world.¹³ It can be said that it was a frozen problem of the 20th century, which was defrosted after the fall of the East Block. It was then necessary to find a new model, corresponding to the changed political situation. Globalisation was meant to be a new model. In the three-world model the dominance of the First World seemed to be something natural and normal. The First World had the power to impose its values and thought categories on

the other two worlds. In the global model it is no longer obvious. Globalisation does not consist in the fact that the West (Western civilisation) imposes its way of thinking on the rest of the world. Globalisation is not a new version of colonisation, although some researchers, especially from Latin America, seem to think that today's globalisation is the third wave of colonisation; The first wave was Christianisation, or Portuguese and Spanish colonisation (16th and 17th centuries), the second is the civilisation mission of the white man, or French and British colonisation (18th - 19th century), the third is American imperialism, or modern globalisation.¹⁴ The difference between them is that today's colonisation is done under neo-liberal slogans, in the name of free market and capitalism, which won ideological confrontation with communism, not in the name of God, queen, emperor, or civilisation mission of the white man. This is an American-style colonisation, without subduing colonised territories - the United States never had any colonies, only zones of influence. But here we will distinguish globalisation from colonisation. Colonisation is a one-sided process - the West subordinates the non-Western world, while globalisation is a bilateral process - the movement goes both ways. The West is present in the non-Western world, but at the same time the non-Western world enters the Western world and not only in the form of cheap gastarbeiters or Islamic terrorists.

Among the various concepts of globalisation, I am closest to the multi-civilisation model presented by an American political scientist Samuel Huntington in his book *The Clash of Civilisations* (1996).¹⁵ According to Huntington, the politics of the post-Cold War era was shaped by eight great civilisations. They can be distinguished on the basis of cultural similarities, because the culture of a certain community of experiences, history, language, religion, habits and ways of life gave them a clear identity. Huntington's category of civilisation was taken from Arnold Toynbee, but he made purely political use of it. He understood civilisation, in similar way to Toynbee, a group of close-knit cultures that had reached a certain level of development. Toynbee distinguished five living civilisations; Western, Orthodox, Islamic, Far Eastern and Hindu. The culture of modern-day Latin America was considered by no means original and he included it in Western civilisation, the Chinese civilisation was merged with the Japanese, and the African one in general was rejected due to the lack of achievements.¹⁶ Huntington pointed out eight modern civilisa-

» 9 Filko, S. *Tvorba – Works Creation – Werk Schaffung – Ouvrages* (1965-1969), Bratislava 1970.

» 10 I am writing about Kosuth's conceptual art. because I delineate several variants of the conceptual practice and theory. See: Dziamski, G. *Przełom konceptualny*, p. 55-99.

» 11 Świdziński, J. *kotekst trzeci* (1977). Quoted after *Galeria Sztuki Najnowszej*, p. 49.

» 12 Jan Świdziński in a conversation with Grzegorz Dziamski, 'Flash Art' (Polish Edition), 1993, no.: 3

» 13 See: Pletsch, C. *The Three Worlds, or Division of Social Scientific Labour*, circa 1950-1975, "Comparative Study in Society and History", 1981, no 4. I wrote about the Pletsch's model in *Globalizacja sztuki*, in: *Sztuka po końcu sztuki*, Poznań 2009, p. 168-169.

» 14 Kalenberg, A. *Museum Scenarios in Latin America*, w; *The Global Art World* (eds H. Belting, A. Buddensieg), Ostfildern 2009.

» 15 Huntington, H. *Zderzenie cywilizacji* [*The Clash of Civilisations*] (translated by Janowska, H.), Warsaw 2003.

» 16 Toynbee, A. *Civilisation on Trial* (1948). Polish edition: *Cywilizacja w czasie próby* (transalted by Madej, W.), Warsaw 1991. The Toynbee's history of civilisation was published in ten volumes:

tions; Western (Euro-American), Orthodox, Latin-American, Japanese, Chinese, Islamic, Hindu and African¹⁷.

Looking from this multi-civilisation perspective, we can say that the modern notion of art and the story of its transformations, or the history of art, is a product of Western civilisation, or more specifically its Western European nucleus. In the eighteenth century Russia joined this Western story of art, with its orthodox civilisation. Latin America joined it at the end of the 19th century, and after the Second World War Japan got involved.

The symbol of Russia's joining the Western story of art was St. Petersburg. St. Petersburg and the Hermitage with Catherine's large collection of Western-European paintings there. In Russia, there is an opinion that when the capital of the country is St. Petersburg, Russia is approaching the West, and when it is Moscow, the country is moving towards Asia. Russia's relations with Western civilisation are variable, ambiguous. In 1922, Lenin attempted to bring Russia closer to the West by selling out some of the orthodox church's goods. In the years 1929-1933, the Soviet government started to depart from the West and it secretly sold Western art from the Hermitage collection, treating the works of Hals, Rembrandt, Rubens, Raphael, Van Dyck, Velazques, Titian, Verones and Chardin as foreign to class and culture.¹⁸ In 1988, on the wave of perestroika, the authorities agreed to hold a Russian auction of Russian art by Sotheby, which went beyond the opposition of official and unofficial art, subordinating Russian art to western standards and the western hierarchy of values¹⁹.

In Latin America, art imported from Europe combined with the local tradition and thus *estilo metizo* was created as well as South American versions of European Mannerism and Baroque. The local elites quickly absorbed new trends in European modernism: from impressionism through symbolism to the avant-garde of the early twentieth century. Surrealism was greatly acknowledged and it resembled realism (magical realism) very popular in the 1930s and 40s. Another example was in geometric abstraction, which gave rise to the art *concreto* characteristic of that part of the world. At the end of the 1940s, the first museums of modern art began to appear - Museo de Arte Moderna in Sao Paulo, Buenos Aires (1948) and Rio de Janeiro (1949). In 1951, the first Biennale of Art - the Sao Paulo Biennale - was organised outside Europe. In the

1960s, kinetic and optical arts many gained supporters. Some of them had gained worldwide fame, for example Jesus Rafael Soto, or Julio Le Parc. The latter won the Grand Prix of the Venice Biennale in 1966. South American art has a secondary, imitative reputation, it is thought to be unable to promote its own specifics. This is not true. South America has been able to successfully promote the literature of magical realism and some musical genres: Samba, or Bossa Nova.

Japan opened up to Western influence in the second half of the 19th century. After the Second World War, a lot of time had to pass for the Japanese audience to see western world's contemporary art at that time. In 1956, an exhibition "International Art Today" was opened in Tokyo. At that time in Europe and America, the knowledge of contemporary Japanese art was small. The residual information about the Gutai group, which became better known in the Western world only in the 1960s, and the multimedia projections of the Jikken Kobo group²⁰, were received. In Japanese art, after the Second World War, there was a division into contemporary art and contemporary continuations of traditional Japanese art. The first one was for export, it was shown outside Japan; The second one was local and it was mainly presented at national galleries and museums, at exhibitions organised by local artists' associations. These associations have played and still play a major role in Japan. They are made up of loose groups of students who under a direction of a master study a selected artistic style, so that certain styles and related skills are passed down from generation to generation.

As far as African art is concerned, the Oxford Guide to the Art of the Twentieth Century developed by British aesthetics scholar Harold Osborne distinguishes four types; A) traditional art which is in decline; b) art inspired by missionaries; c) commercialised souvenir art intended primarily for tourists; and d) new paintings and sculpture created by artists with formal education or without it, who want to make Africa a part of modern world. Although African painters and sculptors are not as original or courageous in introducing new ideas as the avant-garde of the Western world, their eclectic and Western-inspired works are amongst the most creative in today's Africa²¹. Rasheed Araeen is more stringent in the assessment of African art. Africa is an example of postcolonial slavery. Africans have been pushed back to consumer positions. Today they have access to the same goods as the rest of the world. They do not have to invent or produce anything, they can enjoy consumption. This also

A Study of History, London 1934 – 1954. It is worth mentioning here a Polish scholar Feliks Koneczny and his book *O wielości cywilizacji* [About the multitude of civilisation], Kraków 1935. Koneczny distinguishes seven civilisations: Latin, Jewish, Byzantine, Arabic, Chinese, Brahmin and Turin.

» 17 Huntington names further five dead civilisations, which are of no interest to us: Egyptian, Cretan, Classical (Greek-Roman), Byzantine and Central American (Andean).

» 18 Watson, P. From Manet to Manhattan. The Rise of Modern Art Market, London 1992, p. 241-244.

» 19 Flash Art, 1988, Oct.

» 20 See Reichardt, J. Zapowiedzi lat sześćdziesiątych [Previews of the 1960s], in: *W stronę trzeciej kultury* [Towards the third culture] (ed.: Kluszczyński, R.), Gdańsk 2011, p. 86-89.

» 21 Africa, in: *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art* (ed.: H. Osborne), Oxford 1981, p. 7-9.

applies to the arts. African artists do not contribute anything at all, they intentionally exaggerate exotic feel of their works, but also they complain that the West ignores or marginalises the achievements of the artists of the Black Land. A confirmation of this thesis is to be found in Ernest Mancoby, a member of the CoBrA group, who was erased by European art critics²². The Osborne's guide, published in the 1980s, does not even mention Chinese, Arabic or Hindu contemporary art. Today, it would be impossible. Chinese, Arabic and Indian artists have become part of the contemporary art scene.

Chinese artists have been cut off from Western art for a long time. The cultural revolution, which began in 1966 and lasted practically until 1976, further deepened this isolation. In China, it was forbidden to contact not only modern Western art, but also old art, Balzac's novels and Baudelaire's poetry. When, in the late 1970s, Deng Xiaoping suggested four modernisations - in the fields of technology, education, agriculture and the army, Chinese artists began hastily catching up and absorbing Western art, dadaism, pop art, and conceptualism. They link them with the indigenous religious-philosophical tradition. The summary of this period was brought about by the exhibition "China / Avant-Garde" (1989). The show launched political pop and cynical realism, compiled willingly by Chinese critics with Russian soc-art, and at the same time it drew attention to the Chinese artistic scene. European curators, such as Harald Szeemann, became involved in the promotion of Chinese art. Chinese artists have started to appear more and more in the international artistic circuit. At collective and individual exhibitions, art fairs and even contemporary art auctions, all these projects were discreetly supported by the Chinese authorities. The interest in Chinese art grew with the strengthening of the Chinese economy. Chinese art has become a well-known name in the world market, sought after by the best galleries and museums.

Chinese artists have announced a success, but it was a rather specific form of success - related to the market success. "Contemporary Chinese art has been intercepted by the international art market, but not so much because of its artistic value, but for political and ideological reasons," writes Carol Yinghua Lu²³, who is not alone in this opinion. In this way, Chinese art became almost entirely dependent on market forces that dominated the system of evaluating artists and their works.

Most of the Arab countries are non-democracies - monarchies, dictatorships, more or less authoritarian regimes supported by the military. In Arab countries such as Saudi Arabia, United Arab Emirates, Afghanistan

or Iran the attitude towards Islam and the question of whether the state is an Islamic one is more important than the prevailing political system. Other Arab countries for example Turkey, Egypt, Pakistan or Tunisia are trying to preserve secularism, they are trying to limit the influence of Islam. In non-democratic countries, art becomes a tool of politics no matter whether the artists want it or not. Contemporary art is identified in Arab countries with Western art. This art is acceptable, but only when it can be reduced to form, formal games and pure decoration. Jean Clair recalls his conversations with Arab partners about the Picasso exhibition in Dubai. The Arab side did not want an exhibition to include female acts or portraits, even portraits of children or animals; landscapes, still life and cubist compositions were allowed, because what we consider "subversive, rebellious and transgressive, in the eyes of pious Muslims is a nice, abstract fun."²⁴

The sign of the time, writes Beryl Madra, creator and curator of the first Biennial of Art in Istanbul in 1987, are museums funded by industrial tycoons who have become collectors valued at London and New York art auctions. Their museums are not subordinated to national narratives and republican values like earlier museums, but they present the taste of their founders and their advisers. They are not intended to modernise or criticise the country. They are meant to be performances that provide strong artistic experiences. They celebrate the financial power of local elites.

Indian art has not been as successful as the Chinese one, and it's hard to find stars like Shirin Neshat or Mony Hatoum - Arabian artists, who have been on immigration for years. The art of Indian subcontinent is just waiting for its discovery, but we already see some changes. The collapse of former state-owned art institutions, such as the National Gallery of Art in New Delhi, opened in 1954, or the International Art Triennial held in New Delhi since 1968. These institutions have been taken over by commercial galleries, art fairs and private foundations, such as Devi Art Foundation, Lekhi and Anupama Paddar, which has been operating since 2008. In the same year (2008) a large exhibition of contemporary Indian art "Chalo India: A New Era of Indian Art" opened in Tokyo.

Global art

The story of art started in the western world and the artistic institutions created for it have been spreading throughout the world today. Can this process of expansion, mondialisation, as Jacques Derrida says, of European art tale be called globalisation?

» 22 Araeen, R. The Western Grip, in: *Modernity*. Documenta Magazine no.: 1, Kassel 2007.

» 23 Yinghua Lu, C. Back to Contemporary; One Ambition. Many Worlds, in: *What is Contemporary Art?* (eds Aranda, J., Kuan Wood, B. & A. Vidocle), Berlin 2010, p. 173.

» 24 Clair, J. Kryzys muzeów [Crisis in Museums] *The* (translated by J. M. Kłoczowski), Gdańsk 2009, p. 75.

Globalisation forces us to change our thinking about art, and that is perhaps the most important thing in it. To change the thinking about what we are willing to consider art, place it in the context of art and consider it in terms of art. It forces us to think about the very idea of art. Global art is an art incorporated into the process of globalisation, but this inclusion may take many forms, so it is difficult to give a clear definition of global art. Art begins to resemble an empty sign, which Jan Świdziński wrote about, it filled itself with varying meanings dependent on the cultural context in which the work appears and here we return to Jan Świdziński's contextual art program. In what sense did contextual art foretell today's global art? Firstly, by rejecting one universally valid definition of art and agreeing to multiple definitions. Secondly, by abandoning the aesthetic point of view for the sake of culture's view - art is defined by the culture in which it appears. Świdziński, as we remember, introduces three contexts; the context of art, the context of culture and the context of reality. Contextual art is related to this third context; It does not refer only to art as conceptual art, to cultural context as anthropological art, but to the reality shaping culture, ie globalisation. Contextual art deals with globalisation today, and more precisely, the tension between what is global, what works in the global artistic circuit, and what represents the local thinking of art. Numerous examples of such tensions are provided by so-called peripheral art biennale. Świdziński tried to reduce this tension by introducing local art images into the global circulation. Is it possible? Yes, if the artist is a storyteller, someone who talks about his culture, and does not study it as an anthropologist - this mistake was committed by Świdziński in *Mielnik nad Bugiem*.

A few years ago, a student from Lithuania told me about a film by a young Lithuanian artist during my classes at the Poznań Academy of Visual Arts. The film focused on Vilnius cinemas closed after 1989. The author found people who used to go to those cinemas and they recalled their experiences with the movies they saw in these cinemas, they talked about the role these cinemas played in their lives, about the atmosphere of the old days and the magic of watching movies on the big screen. I did not watch this film but it was easy for me to imagine film, because similar films were made by many artists from Eastern Europe. They are an example of an artists' story about their culture, their work on exposing their own culture. It is an example of a storyteller's work.

Every culture has its own way of thinking about the world, its reality, its way of thinking about art. Świdziński calls it logic - a correct, or more precisely, the correct way of thinking in a given culture. In the book *"Art, Society and Self-consciousness"* he distinguishes worlds governed by four logics. In a world based on the logic of norms (deontic

logic), that is the logic of orders and prohibitions, something is ordered or forbidden, it is art, or it is not. We know how art should look but we also know how it should not look like. What is in art ordered, and what is forbidden. These norms are guarded by various social institutions, the norms are rooted in some superhuman order, preferably transcendental. The world, which essential feature is variability, can not, however, be based on the bivalent logic of norms, since the appearance of the third element - time. The rule of excluded middle ground must be limited or even rejected, because something can be art at one time and place and cannot be art at another time and place. To capture change we have to go beyond the logic of orders and prohibitions, we have to open up to what is new, what can happen. Świdziński calls it the logic of freedom. The third logic is epistemic logic; I know that, I believe, I believe that, I believe that X is that and that. Epistemic logic corresponds to social constructivism, resembles the nominative definitions of Donald Judd's art. Finally, the last logic - the logic of the game - suggests associations with Bruno Latour. An individual is not looking for certainty because he knows he will not find it, but takes up a game with reality. The goal of the game is not truth, but victory. The truth is no longer the most important, because each of our movements changes reality and thus creates a new truth - one decision to join the Poznań municipality is just enough to change the population, city space, urban income and practically all the city's current parameters.²⁵

If we agree with Jan Świdziński's chronology of ways of thinking about the world, it turns out that we are living in a world ruled by the logic of the game. How consequences does it have for globalisation and the art of globalisation?

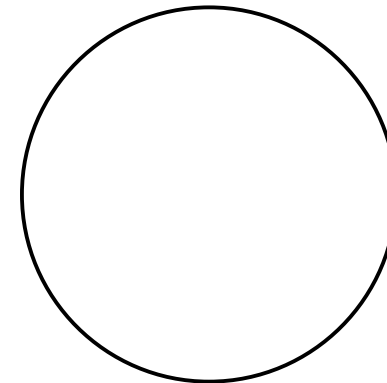
Art must give up one universal definition of art. Instead of looking for a single, universal, or hegemonic definition of art, it must accept the multiplicity and variety of art definitions, allowing it to freely transcend the boundaries and combine high art with low, elite and popular art by introducing ethnographic understanding of art and using geo-aesthetics, in which aesthetic categories gain meaning according to the geographical context. Accepting many, often mutually contradictory definitions of art, and recognising them as equivalent, leads to a situation in which art becomes something impossible to capture, an elusive thing, and the very notion of art seems to lose meaning - art is what different people do in different places, and for various reasons they consider it art. Art tells us a great deal about our culture and these are generally critical statements, because art is the spokesperson of change.

» 25 Świdziński, J. *Logika rządząca rzeczywistością* [The logic governing reality], in: *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, op.cit.

Global art breaks with an universal rhetoric; Instead of universalism, it introduces diversity. Global art, writes Hans Belting, is global in the sense the global world is the global network or the Internet is global. This form of creation is aware of the fact that it is created at the time of globalisation, but it does not have any formal, stylistic or content distinguishers. In other words, they are not the most important.²⁶

The analogy with the Internet, however, has its limits. The Internet can be a model for global art, but global art is not limited to the internet, it is not an art on the Internet, or the net art, although, perhaps, on the Internet it assumes the purest, the most idealised and selfless shape. Global art also takes on other institutional forms. The most popular and well-known forms of institutional contextualisation of global art are art festivals and large international art biennale organised in different parts of the world by curators with world-recognised art positions.²⁷ Another form of institutionalisation of global art is the form of temporary exhibitions in important museums; yet another can be found in private collections of contemporary Chinese, African and Russian art; finally there are private museums of contemporary art founded by great collectors in cities, which until now did not have museums for example Istanbul.

Global art is a postmodern art, breaking away with modernist meta-narrative, modernist language, and so worshiped European modern values such as universalism, rationalism, progress. What is more it subjects them to deconstruction, it uncovers hidden hegemony, violence, striving to subjugate others. The most important thing, however, is that global art is a global means of communication, like the Internet, which can be used to convey any information. It provides the means to bring local problems to the global information flow and perhaps even to talk about today's problems of different cultures using contemporary language. It is not about mastering a formal idiom, writes Belting, but it is all about the choice of contemporary subject matter and contemporary performance. The originality of artistic expression is replaced with the artist's original position in contemporary debates and contemporary expression. Certain formal similarities, if they occur, they are of minor importance and they result from a tradition of global art - the tradition of new media, pop art, and conceptual art.²⁸ ●



» 26 Belting, H. Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate, in: The Global Art World (eds Belting, H. & A. Buddensieg), Ostfildern 2009, p. 40.

» 27 See Dziamski, G. Sztuka po końcu sztuki [Art after the end of art], Poznań 2009, p. 172-173.

» 28 Belting, H. Contemporary Art as Global Art p. 53 i 59-61. See also Belting, H. Art in TV Age. On Global Art and Local History <http://www.globalartmuseum.de/site/act>.

An art historian, a cultural researcher, an academic teacher, a critic, a curator of exhibitions. An associate professor and the dean of the Faculty of Artistic Education at the University of Arts in Poznań.

Izabela Kowalczyk graduated from the Institute of Art History at the University of Adam Mickiewicz. In 2001, she received her PhD degree in Humanities. Her dissertation was entitled *The Body and Power in Contemporary Polish Art*, it was supervised by Piotr Piotrowski. In 2012, she obtained a Postdoctoral degree in Humanities in the field of Cultural Studies. Her habilitation dissertation was entitled *Journey to the Past: interpretations of the latest history in Polish Critical Art*. It discussed selected examples from Polish Critical Art. It addressed the questions of history and memory.

She is an author of books on critical art, feminism and the re-interpretation of history in Contemporary Art. She has written over 200 articles for various collections and scientific journals. Kowalczyk is a winner of Jerzy Stajuda's Artistic Critics Award for critical and scientific activity and she also won the award of the Association of Art Historians for the book *Body and power. Polish critical art of the 90s*.

The most important exhibitions curated by Kowalczyk include: *Dangerous connections between art and the body* (Municipal Gallery Arsenal, Poznań, 2002), *The charms of power* (on dispersed power, ideology and seeing) (Arsenal, Poznań, 2009), *Micro-utopias of everydayness* (CSW, Toruń, 2013) and *Polish women, Patriots, Rebels* (Municipal Gallery Arsenal, 2017).

Contemporary contexts of contextual art - around the idea of Jan Świdziński

Izabela Kowalczyk

The above title is also a title of an exhibition project I wanted to organise to accompany a conference on contextualism¹. Unfortunately, it turned out that we (Prof. Anna Tyczyńska and I) did not succeed in finding a venue for this exhibition. Nevertheless - because I treat the above exhibition as a theoretical proposal, the project will be presented in the following text.

The exhibition aims at introducing the contextualism of Jan Świdziński and works of other artists in dialogue with works and concepts of Świdziński. It is about asking questions about the validity of these ideas, especially in the context of current interest in relational aesthetics² in which art can be perceived as a social practice leading to relations and communication, very close to Świdziński's thinking. He wrote that he was interested in art that works in the area of meanings, and which do not produce physical objects. It is not a type of art that offers final solutions or creates closed forms, but it is a kind of creation, which is interested in the social sphere and the operation and testing the surrounding reality, and above all, it is open to the context in which it lives. Świdziński referred in his writings to Marcel Duchamp's actions, and so irony, impersonation, appropriation, simulation and blurring of the boundaries between the true and the false are also significant here.

» 1 Kontekst/kontekstualizm [Context/contextualism], organised by: Anna Tyczyńska, University of Arts in Poznań, 14-16.04.2016.

» 2 Bourriaud, N. *Estetyka relacyjna* [Relational Aesthetics], translated by Ł. Białkowski, Kraków 2012.

The exhibition focuses on the various trajectories of dialogue that arise between the art of Jan Świdziński and the artists of his time and younger. I am thinking here about such artists as Leszek Przyjemski, Anastazy Wiśniewski, Grupa Działania, Jurgen-Gerard Blum-Kwiatkowski, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Jacek Kryszkowski, Zbyszko Trzeciakowski, but also artists from the younger generation of critical art.

The issue that is worth pointing out is a certain periphery of Polish art, and especially some of its areas of interest. Do the ideas of Jan Świdziński and works connected with the environment of artists operating on the outskirts of the mainstream of Polish conceptualism have a chance to be appreciated and discovered in terms of their invigorating potential? Can factual contextualism be treated as a particular direction of Polish contemporary art? Would not it be sufficient to use the broader concept of critical art as such, which is already well established in the Polish art history? In this case, however, would it not be worthwhile to consider contextualism as a precursor of critical art, as one of its later artists – Zbigniew Libera – suggested?

Libera in his work *The Masters* (2004), kind of a mockumentary, showed a false interview with Świdziński. The work used actual utterances, the interview was allegedly carried out by Ewa Michalik. In the interview, Świdziński answered a question of if he expected that what he did in the 1970s would have had such an influence on contemporary times. Libera puts in the mouth of Świdziński the following answer: 'No, I did not expect it. Not to such an extent. Today, art is almost entirely focused on action, reception, and interpretation. Today, there is no fixation on the object. Today, art is very much involved. It's social. Open to the context. It is the type of art I wanted.'³

Libera with all certainty was right – the dreams of Świdziński did come true!

Questions about the place of contextualism force us to revise the Polish art of the 1970s and 1980s, in which the division between good and bad art is still conditioned by the term 'pseudo-avant-garde' introduced by Wiesław Borowski in 1975⁴. This concept excluded the artists who broke away from the seriousness of Polish conceptualism from the field of interest in Polish contemporary art history for a long time. Those artists focused on irony and contextual play (eg.: Andrzej Lachowicz, Andrzej Partum, Anastazy Wiśniewski and Jan Świdziński). Anna Markowska wrote about it in her book entitled „Dwa przełomy.

» 3 'Sztuka w kontekście Kurpi i Nowego Jorku' [Art in the context of Kurpie and New York], a fictitious interview with Jan Świdziński carried out by Ewa Michalik for „Gazeta Wyborcza” magazine, [in:] Zbigniew Libera, *Mistrzowie i Pozytywy*, Atlas Sztuki, no.: 3, February-April 2004.

» 4 Borowski, W. 'Pseudoawangarda' [Pseudo-Avant Garde], 'Kultura', 23.03.1975.

Sztuka Polska po 1955 i 1989 roku” [Two breakthroughs. Polish art after 1955 and 1989]⁵.

Thus, the proposed exhibition could contribute to a further revision in the field of research on the contemporary Polish art and, above all, the revision of the established hierarchy. It is not about a formation of opposition (as Zbigniew Libera did in his alternative art history: the series of *The Masters*), but about the diversification of the view of Polish art in the 1970s and an attempt to delve into social and political entanglements. This exhibition would also give a chance to reconsider the comfortable place that art occupied in the system at that time, but for which it had to pay the price of being something inauthentic, contributing to that land of absurdity, which was the Polish People's Republic then. As Markowska wrote, Polish modernism became an official art form in Poland and together 'with its conservative and reactionary face, it supported the power and was a custom of enslaved minds of authority and hierarchy.'⁶

The exhibition consists of an introduction (*Intro*) and three sections amongst which there would be a dialogue and which would constitute a context for the others: *Art is the definition of art*; *Contexts*; and *Alternative Art History*.

Intro

An already mentioned work by Libera acts as a “liaison”⁷ between contextual and critical art. It would also be a starting point for this exposition. Libera shows in *The Masters* a positive vision of the media world, for which, artistic creativity is as important as politics or economy. However, it turns out that to cope, art must meet the rules of simulation present in the media world. The artist presents as the heroes of the first pages of newspapers his masters: Jan Świdziński, Andrzej Partum, Zofia Kulik, Anastazy Wiśniewski – all these artists, except for Zofia Kulik, also have been marginalised by the history of art itself. It can be said that these creators did not hit their time, their artistic activities passed without echoes – but without them – as Libera shows, there would not have been in the 1990s such the trend as critical art.

It turns out that Jan Świdziński's words from his numerous texts, such as 'Spór o istnienie sztuki' [The Debate about the Existence of Art], 'A propos «N.S.» Galerii Permafo' [By the Proclamation of the

» 5 Markowska, A. *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* [Two breakthroughs. Polish art after 1955 and 1989]. Polish Art, Toruń 2012.

» 6 Ibidem, s. 23.

» 7 This concept in the context of another Libera's work – a book entitled 'What is a liaison doing?', which was created together with Darek Foks in 2006, acquires an additional meaning

NS” Permafo Gallery], as well as the texts devoted directly to the contextual art itself, are still up to date, and they may be referred to the critical art field. In the first text, the artist paid attention to the problem of understanding faced by art: the understanding of the world by an artist; the understanding of an artist by the world. It should be highlighted that nowadays the form of work is no longer considered, and the most important issue is the problem and the information contained therein. He also emphasised that art is interested in the methods used in science as well as in the theory and methods of information. It is also worth mentioning the conclusion from the text entitled “New Situations in Art” (hence the abbreviation of N.S.) in Permafo Gallery: ‘Art ceases to be a phenomenon excluded from the process of reality, a roll back to the past. It becomes a process that generates successive stages of reality. It is the reality itself, an element that contributes to the structure of the world in which we live, an act of social action.’⁸

Libera’s series entitled *The Masters* can also be read through more general reflection: The art has been marginalised, there is no place for it in the pursuit of sensation and commerce. The art is awkward, sometimes too revealing, sometimes it hurts the audience and creates a sense of embarrassment.

However, we lose something by kicking out from the mainstream the art that enters into a critical discourse with reality. Libera commented on stopping the artist representing critical art: ‘It is not like we lose art, we hurt the artists. We hurt ourselves because we do not know what we might find out. We could miss something, or something would miss us’⁹

It is also about the relation between art and the wider visual culture, which is the context for artistic activities. The analysis of media images, documentary photographs and turning attention to their seductive and sinister power link the interests of critical artists. There also appears a link between Libera’s and Świdziński’s interests.

It is worth mentioning here the work of Jan Świdziński entitled *In Order* from 1994. It consisted of a reporter’s photo showing a desert scene with three soldiers standing over a dead man. Underneath the picture, there was a fragment of a lead-in: ‘our readers see the news ...’ and a short but significant text written by the artist:

“I was looking at this photo in Newsweek,
Peter Turnley took it,

» 8 Świdziński, J. „AA propos «N.S.» Galerii Permafo”, [w:] Idem, Konteksty, Galeria Labirynt, Lublin 2010, pages not numbered

» 9 Bielas, K. & D. Jarecka, A conversation with Zbigniew Libera, author of ‘Concentration Camp’ made of Lego, ‘Duży Format’, ‘Gazeta Wyborcza’ magazine, 8.02.2004, p. 10.

‘Great picture,’ I thought,
- And what about this guy on the ground?
- He’s dead.¹⁰

The photograph was then processed by the artist in three successive versions. In two of them, the colours became more and more blurry, and the shapes became less pronounced. In the third one, they disappeared almost completely, and the artist introduced a rectangular blue figure in the centre of the work. It appeared as if separated from the blue sky. This work, on the one hand, signified the degradation of death in mass media and its transformation into a media spectacle, the lack of respect for the dead body and in this case the absence of a symbolic burial, on the other hand, the work drew attention to the work of memory. It seems that the counterpoint for this work could be found in Libera series, created in parallel with *the Masters; the Positives*.

Art is the definition of art

The questions about the definition of art and its current meanings are still important for us. In the era of doubt in the arts and the conviction about the crisis of representation, it is useful to return to the consideration over this basic notion. Since the beginning of the avant-garde, the focus on the definition of art has become one of the characteristics of art. Artists have often wondered about its function and purpose. Most definitions appeared in conceptualism, artists often created paradoxical definitions, like the famous phrase of Joseph Kosuth, which has become the title of this part of the exhibition.

Świdziński, for whom Kosuth was undoubtedly a significant figure, also created his definitions of art for example: ‘Absurds go from life to art and from art to life’, or ‘Do not expect that you shall be more beautiful upon entering the palace of art.’¹¹

These slogans would be presented at the exhibition with other attempts at defining art, often in an absurd form. There also would be shown manifestos¹² and documentations. Those presentations would primarily involve extracting irony present in both Świdziński’s and other artists’ works. Their attitudes could be considered close to contextualism. The irony would be found in the actions of Andrzej Partum (for exam-

» 10 Świdziński, op. cit., pages not numbered

» 11 Ibidem

» 12 For example Jan Świdziński, „Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej” [Twelve points of contextual art], [in:] Idem, op. cit., pages not numbered.

ple in his manifestos such as ‘cheeky art’ (1977)¹³ or ‘positive nihilism’ (1982), which was a response to Świdziński’s contextualism), Independent Non-existent Gallery “No” (or ‘Let’ by Leonard Romanov and Ryszard Wieteki, and Non-existent Nodding Gallery ‘Yes’ (1970-1974) by Leszek Przyjemski and Anastazy Wiśniewski).

Romanov and Wieteki inscribed on ordinary rubbish bin their artistic credo: ‘Previous forms of artistic activities performed by people led us to proclaim ‘The State of Emergency’ (27.11.1970). In contrast, Przyjemski and Wiśniewski in their printed programme from 1970 wrote: The non-existent nodding gallery - Gallery «Yes» nods to all artistic activities.” They showed the nonsense of mindless nodding and applauding to everything that was happening in the People’s Republic of Poland. According to Łukasz Ronduda, this kind of activity, which constituted the pragmatic attitude of the neoavant-garde art of the 1970s, was connected with entering the outside world and testing reality.¹⁴

The artists presenting this attitude were critical of “existing social-symbolic orders, ideologies that organised perception and colonised imagination.”¹⁵ It is, therefore, worth stressing that in the conditions of the communist system, the absurdity of those times was revealed. The artists also pointed to their own doubts about art that was deprived of power.

But it seems art currently is also deprived of its power due to the market conditions. Although Ewa Partum says (2014) ‘nothing can stop the idea of art’¹⁶, there is ever greater doubt in the sense of being an artist.

Thus, this part of the exposition would be aimed at encouraging viewers to think about what art is and how it can be defined. Is it just an idea, as the conceptualists saw it? Or rather, as Świdziński wanted, the idea should collide with reality¹⁷, with the context and that is where this collision becomes the most productive for thinking about art. This collision reveals the absurdities existing in both areas, allowing us to distance ourselves from the seriousness of art and life. Therefore, we still have to deal with jokes, irony, nonsense in these activities.

The irony is present in the activities of Ewa Zarzycka, in her ‘spo-

» 13 ‘The art of lack of art is a hope for an answer’ or ‘Art is the same crime tool as any other’ quoting: Partum, A, *Manifest Sztuki Bezczelnej*, in: *galleria pro/la*, 1978.

» 14 Ronduda, Ł. *Sztuka polska lat 70. Awangarda, koncepcja wydawnicza. [1970s Polish Art. The Avant-garde, a publishing concept]* P. Uklański, Warszawa 2009, p. 12.

» 15 Ibidem, p. 13.

» 16 A title of a public installation, and an exhibition by Ewa Partum in Łódź’s MS2 2014 - 2015, curated by: Maria Morzuch.

» 17 The contextual art stands in opposition towards excluding art from reality as a separate independent subject of art contemplation. Contextual art is dependent on reality and it is an action stimulating new realities. Świdziński, J. *Sztuka kontekstualna (1)*, [in:] Świdziński, op.cit, pages not numbered.

ken performances’, which are like a stand-up cabaret, as Dorota Jarecka writes.¹⁸ The artist reveals her own creative process, she reveals herself, she talks about past encounters and events, and reality is mixed with fiction. As Magda Ujma points out, we also see in Zarzycka’s actions attempts to grasp the idea of art, there are doubts though, and the artist loses her ability to create. ‘The work turns out to be an illusion, dispersed. The pursuit of art idea seems to be a quest for the Holy Grail, and at the same time, the only solution that allows us to stay in art.’¹⁹

While discussing revealing the irony and absurdity of life, one should mention Jacek Kryszkowski’s actions, which pointed to the lies (The most beautiful art is a lie), it would be worth to show his *Little Coffin* from 1982. One cannot ignore the whip-in culture represented by for example Łódź Kaliska (with their famous slogan ‘God envies us mistakes’), and especially - Adam Rzepecki, and - the funniest Polish creator - trickster: Jerzy Kosalka. Two works which allude to the place of art in our society are *From Nation to Kosalka* (1993, black marble pedestal with the title inscription) and *From Kosalka to Nation* (2015, an installation consisting of a transport box - Made In China -filled with small plaster busts of the artist). Kosalka laughs at the role played by an artist in society. The idea of a statue dedicated to a contemporary artist seems utterly absurd. The patron of the artist, whom Świdziński also liked, seems to be Marcel Duchamp – the father of conceptual art and art joke (an example of Kosalka’s work dealing with the question of Duchamp may be found in his work entitled *Pardon Marcel* [1995]).

The doubts about the higher aims of art, but also the crisis of ideas in consumer society seem to be also indicated in the ironical works of Przemysław Kwiek from the series *The Avant-garde is painting Lilacs* (the works have been created since the 1990s). And the ignorance and dislike of contemporary art are revealed perversely in the film by the Supergroup Azorro entitled *The Family* (2004).

The film showed a bourgeois couple with two children watching films about art, reading art magazines, discussing the work of critical artists, the boy creates his own miniature animal pyramids similar to work by Katarzyna. Everything is amusing and absurd because it is hard to imagine such a situation in reality for any “average” Polish family (not a family of artists or art critics). It is worth pointing out that the work of Su-

» 18 Jarecka, D. ‘Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej’ [Unscrewing the clock. Ewa Zarzycka’s performances], [in:] Ewa Zarzycka. *Lata świetności*, ed.: Rayzacher, A. & D. Jarecka, Fundacja Lokal sztuki / Lokal_30, Warszawa 2016, p. 52.

» 19 Ujma, M. ‘Z sentymentem i wzruszeniem wspominam ten dzień, gdy po raz pierwszy ujawniłam swoje zapiski w zeszytach. Performatywne pisanie Ewy Zarzyckiej’ [With a sentiment and emotion I remember that day when I revealed for the first time my notes. Performative writing of Ewa Zarzycka], [in:] *idem*, p. 79, 80.

pergroup Azorro is based on the institutional context of art functioning. It uses impersonation of the other, seemingly alien to art, cultural productions (e.g., *Les Figurants*, 2005 - the work related to the film *Karol, The Pope*, in which the artists performed as extras).

Some ideas, which I would include in the unrealised yet exhibition, have been realised on the occasion of my other exhibitions, for example, *Microutopias of everyday life* in the CSW Toruń (2013/14). There were shown works by Leszek Przyjemski and Jerzy Kosalka.

While speaking about irony, it is worth mentioning an exhibition entitled *The Status: a parasite* In Poznań, produced by my students from Art Education Faculty (Aleksandra Janz, Aleksandra Jaraszkiwicz and Sylwia Siwiak). It was developed within the framework of my curatorial workshops in 2016. Students presented there among others Tymek Borowski's work. It represented an ironic analysis of contemporary Polish art fields. There were also works focused on irony and pastiche by young graduates of Wrocław Academy of Fine Arts: Katarzyna Frankowska and Iwona Ogrodzka.

In an ironic film entitled *The Fine Art Student says Sorry* (2015), Ogrodzka apologises to the taxpayers, the president, the family and Oskar Dawicki for the futile act of studying painting. Interestingly, her work on the Internet gained enormous popularity, though many viewers took it seriously. Thus Ogrodzka's film, which was a joke, became subversive to the current system of art functioning as well as the education of artists. This follows the economics of relational aesthetics described by Nicolas Bourriaud which indicated that when 'the art object gains a kind of <rebellious aura>, it becomes a source of resistance to its own market distribution or its mimetic parasite.'²⁰ In the case of the work of Katarzyna Frankowska, *I am someone else* (2015), which was also her diploma work, we observe the dispersion of authorship. She invited other artists to make her portraits, or to praise her in the form of a song (a video with Gracjan Roztocki, who sings about the gorgeous Kasia). Thus, a collection of portraits made in the style of the invited artists was created (e.g., Jerzy Kosalka gave Frankowska an image with the inscription: "All my attempts to paint the portrait of Kasia Frankowska were pitiful"!).

Both artists focused on the problem of being noticed in the art world and striving for recognition and popularity. They did it perversely - the first artist talked about the futility of painting studies and the uselessness of a young artist / young female artist for society; the second artist - used the fame of others. In both cases, it is self-irony that is the most important.

It is worth mentioning that most of the activities discussed in this section combine the distance to the commercialisation of art and the idea of the poor material condition of the artists. This topic also appeared in work by Zbigniew Libera *A Freelancer* (2013), his work in a way was the climax of the exhibition *Status: Parasite*.

Contexts

Jan Świdziński said: 'Nothing is a value in itself. Everything depends on the specific context in which it exists.'²¹

The purpose of this part of the exhibition is to draw attention to the up-to-date nature of the concept of 'Contextual Art', to reflect on the relationships of art with the social sphere, and on the need for escape from conventional thinking about creativity (which seems particularly relevant in the context of the domination of the market which currently dictates the rules of art).

It is worth mentioning other words of Świdziński from the text 'Art and aesthetics': 'Art as a social practice is a social practice in a double sense. Continuing its own history, established by the practice of the past, it opposes it and modifies it under a constant pressure of the non-aesthetic reality surrounding it. At every moment of this practice, it faces certain facts which existence one cannot deny. Its social meaning lies in taking a proper attitude towards one's own context. That is the art criticism.'²²

In this section, the exhibition highlights the activities in local environments, including the proposals of Gerard Kwiatkowski (Jürgen Blum), who demanded the removal of art from the elite world and spreading it among ordinary people, mainly among the workers. Crossing the borders of art was also postulated at the famous *Dreams Congress*, the Fourth Biennale of Spatial Forms taking place in Elbląg in 1971. Actions taken in the local environment have also become important for the Bydgoszcz-Toruń Activity Group (Witold Chmielewski, Bogdan Chmielewski, Wiesław Smużny, Andrzej Maziec and Stanisław Wasilewski), which promoted "social art". These creators at the turn of the 1970s and 1980s collaborated with people of a small village Lucim. They organised joint actions with them; they strived for a cultural and social revival of the local environment. Before they arrived in Lucim, in 1976, they held a *Travel Action*. It was carried out in a railway carriage and railway stations on the route Bydgoszcz - Cracow - Cieszyn - Bydgoszcz. The aim was to present travel art. Artists called their work "work-action", which was supposed to lead the local community to their own, individual and collective artistic creations.

» 21 Świdziński, op. cit.

» 22 Ibidem

» 20 Bourriaud, op. cit., p. 143.

The Social art program of the Activity Group assumed 'the bonding of people within the framework of symbolic communication that occurs in the direct contact of broadcasters and receivers with the sometimes varying roles of sender and receiver.' It was also stressed action in a particular environment, the act of abandoning by the artists the 'sender' status²³. They aimed at the directness of the message, moral responsibility of the creator, linking the work to the place and breaking away with its autonomy.²⁴

From today's point of view, Świdziński's contextualism, activities of Blum and Activity Group seem to be very current, if not to say they prepared the ground for activities of such artists as Artur Żmijewski, Paweł Althamer (eg *Brodno action*, between 1999 and 2000), Supergroup Azorro or Elżbieta Jabłońska. Therefore artists associated more or less with critical arts. It is therefore worth pointing out common interests among the artists of the 1970s and contemporary artists concerning relativity, activating the viewer and treating art as a meeting place or, as Świdziński pointed out, as contacting and communicating with others.²⁵

Nowadays the work-activity embedded in the context of the city space is being developed by for example Piotr C. Kowalski, a Poznań artist, in his transition-painting, passing-by images. These images would not have been generated without the involvement of road users: pedestrians or passing-by drivers who leave traces in them, crush them and drive through them. In this way, impressions of the pavement and rain covers are revealed, gas or telecommunication street covers are made visible. It is important to note here that not only a geometric shape of the well appears but also the memory of the city is impressed on the canvas. One of Piotr C. Kowalski's actions took place in 2009 during Poznań *Urban Legend Art Festival*, organised by Izabella Gustowska, Paweł Leszkowicz and Raman Tratsiuk. The idea of the festival perfectly matched the assumptions of contextual art. All works referred to specific places, extracted their socio-cultural meanings and related histories, and at the same time, they referred to the art space as a meeting place.

» 23 'Spacerując po wystawie *Lucim żyje z jej kuratorką, Moniką Weychert Waluszko rozmawia Magdalena Furmanik*', 'Obieg', 21.05.2009, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/10869>, (accessed on: 20.07.2013). [While walking around the exhibition *Lucim żyje* Magdalena Furmanik talks with the curator Monika Weychert Waluszko].

» 24 Grupa Działania, A Manifesto „*Sztuka społeczna jako idea*” [Social art as an idea], March 1980, from the collection of CSW Znaki Czasu in Toruń.

» 25 Art as a way of contacting others: My understanding of art, I believe always – more or less consciously, was based on an assumption that it is a form of contacting others. A specific personality with other specific personality. Art has never been for me a description of the world, a knowledge about the world, or a way of capturing it in this or any other form, it has never been an expression of a personality. Art has always been for me a mutual form of communication with environment'. Świdziński, op. cit.

An Alternative Art History

The last part of the exhibition draws attention to the question of forgetting about Jan Świdziński's art and asking questions about the importance of geo-political contexts of Polish art, its marginalisation. There seems to be too much focus on the West, but also failing to perceive some artistic and theoretical proposals that did not emerge from mainstream art. The sad phenomenon of Polish art history and art criticism is the poor knowledge of the non-mainstream works of the 1970s, and therefore the neglect of everything outside the mainstream. This could be because the work as a product was not (is not) significant for artists at the time, but certainly, there occurred a strong influence of the Foksal Gallery and artists affiliated with it. The gallery exposed a strong and widespread reserve to the so-called pseudo-avant-garde.²⁶

Therefore, in this section, I would place works that represent artistic proposals similar to the studies of art historians, and thus something characteristic of Libera's works, something found in his series *The Masters*, something that could be named as an 'alternative art history'.

Piotr Piotrowski paid attention to the dominance of the Western paradigm while writing that the history of our modernity is the history of staring at the West, ignoring local differences and adopting a universal, or Western language. Before 1989, for artists not only from Poland, but also from Eastern Europe, Western art was paradigmatic, and the artists naively believed that the West would verify the criteria of evaluation of art created in our part of Europe.²⁷ After 1989, these criteria and values were increasingly determined by market rules, which are formulated mostly by the Western market (nowadays it would be better to use the adjective: global). This has led to a situation where artists whose works sell in the biggest, or global art institutions located in Western metropolises occupy the dominant roles. In Poland, the institutions that count most are those, which have access to global centres and which managed to break away from a 'peripheral' status.

The relationship between the centre and the periphery is revealed in Piotr Weychert's film about the meeting of Świdziński with Kosuth. By critically analysing this relationship one can get the impression that

» 26 It is worth remembering that in 1972 in Foksal Gallery there was a joint action of Włodzisław Borowski, Krzysztof Wodiczko and Jan Świdziński entitled *Ekspozycja jednej pracy* [An exposition of one work], 1972 (a leaflet, a documentation). In this work, as Luiza Nader writes, the idea of authorship is dispersed in favour of mutual relations. Nader, L. *Conceptualism w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu warszawskiego, Warszawa 2009, p. 131. Soon after that event, Świdziński i Borowski went separate ways. It is meaningful that Nader in a monograph discussing Polish conceptual art mentions the creator of contextual art only in passing.

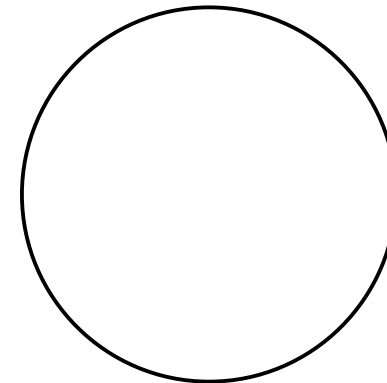
» 27 Piotrowski, P. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* [The avant-garde in the shadow of Jalta. Art in Central-Eastern Europe between 1945–1989], Poznań 2005, p. 260.

Świdziński obtained an “artistic blessing” from Kosuth, his position, at least in the eyes of his compatriots, increased thanks to this meeting. But it also revealed unequal relations between the centre and the periphery.

The dominance of the centres was ironically described in work by Agata Zbylut entitled *In art, dreams come true, but not for everyone* (2009)²⁸. Her photos showed the author in the flashlights, receiving artistic awards and medals, surrounded by famous politicians and celebrities from the art world, giving interviews, receiving a nomination or professorship from former President Lech Kaczyński, posing with Minister of Culture, Bogdan Zdrojewski. However, all of this was a mere manipulation. What we achieved was an excellent analysis of how today’s artistic success is perceived.

As far as artists are concerned, their location in the field of art plays a big role: Where they are from, which studio they chose to do their final artwork in, where they work, with which gallery and environment they are associated? Although for the Polish artistic scene the undisputed centre is Warsaw, there is no illusion – Poland is only a peripheral country in terms of the great art world. Some creators apply the principle of mimicry, as it is described by Homi K. Bhabha.²⁹ This strategy was superbly used by Aneta Grzeszykowska in *Untitled Film Stills* (2006), where the artist impersonated Cindy Sherman and used the colourful covers of the artist’s early works. Grzeszykowska did almost the same but not entirely – as the Bhabra says about the mimicry in terms of Freud’s thought.³⁰ Grzeszykowska poses in her works the question of what must be done by an artist from peripheral Eastern Europe to be noticed by the centre. The question appears if talking in the art about local issues and someone’s subjectivity has a chance to be appreciated, or rather unnoticed and considered less interesting (for example the story of Natalia LL in the film by Karol Radziszewski’s *America is not Ready for This*, 2012). Is the imitation of an artist, one of the greatest stars of contemporary art, the only way to be noticed?

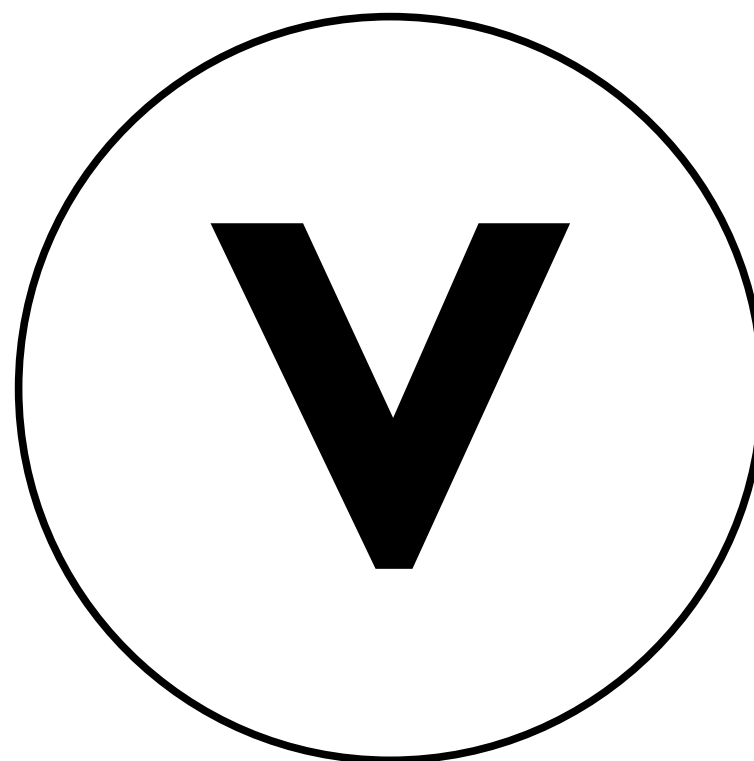
It is worth returning here to the question of how many ideas of Jan Świdziński can find recognition, how many of them may appear to be current and trend-setting while still functioning on the margin of the deliberations of Polish art historians? It is worth also considering if an alternative art history can change the image of contemporary art? ●



» 28 Kowalczyk, I. „Agata Zbylut. Pomiędzy teatrem gestów a poszukiwaniem prawdziwych relacji” [Agata Zbylut. Between the theatre of gestures and searching for true relations], [in:] „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, 1 (93) 2013, p. 6334 – 6344.

» 29 Bhabha, H. K. ‘Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego’ [Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse], [in:] Miejsca kultury, translated by T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, p. 79-88.

» 30 Ibidem, p. 84.



Galeria AT
 Galeria Curators'LAB
 Galeria Design UAP
 Galeria Duża Scena UAP
 Galeria Mała Scena UAP
 Galeria Miejska w Mosinie
 Galeria R20
 Galeria Rotunda
 Galeria Szewska 16
 Galeria UAP / Atrium
 :SKALA

Galeria AT

ul. Solna 4, 61-735 Poznań
 e-mail: galeriaat@wp.pl
 www.galeria-at.siteor.pl
 dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

październik 2017

Galeria AT. 35 lat - Jacek Jagielski, Andrzej Syska, Zbigniew Taszycki,
 Tomasz Wilmański
 (23.10-10.11)

listopad 2017

Ziarna rzeczy - Piotr Wołyński
 (20.11-01.12)

grudzień 2017

Galeria AT. 35 lat - Joanna Adamczewska, Sławomir Brzoska,
 Przemysław Jasielski, Jerzy Hejnowicz
 (11.12. 2017-12.01.2018)

luty 2018

Treści - Paweł Kaszczyński
 (19.02-2.03)

marzec 2018

Książka i co dalej - Hommage R Bernard Heidsieck
 (19-30.03)

kwiecień 2018

After Positive - Maciej Gąbka
 (16-27.04)



Galeria AT. 35 lat, Jacek Jagielski, Andrzej Syska, Zbigniew Taszycki, Tomasz Wilmański
23.10 – 10.11.2017, fot. Tomasz Wilmański



Piotr Wołyński, Ziarna rzeczy, 20.11 – 01.12.2017
fot. Tomasz Wilmański



GALERIA AT. 35 LAT, Joanna Adamczewska, Sławomir Brzoska, Jerzy Hejnowicz,
Przemysław Jasielski, 11.12.2017 – 12.01.2018, fot. Tomasz Wilmański

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
www.Poznańgalleries.com
prowadzący galerię:
Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

październik 2017

PL.atak - Plakat jako medium krytyki społecznej

(20.10 – 12.11)

Uczestnicy: Mirosław Adamczyk, Bartosz Mamak, Federacja Anarchistyczna, Marcin Markowski, Grzegorz Marszałek, Piotr Marzól, Grzegorz Myćka, Eugeniusz Skorwider, Max Skorwider, Szymon Szymankiewicz
Kurator: Mateusz Bieczyński

listopad 2017

Kroniki islandzkie - Sonia Rammer

(16.11-3.12)

Kuratorzy: Piotr Grzywacz

Aranżacja: Mateusz Słociński

grudzień 2017

Zombie TV - multichannel memorial

(12.12.2017–31.01.2018)

Artyści / artystki: Kuba Bąkowski, Michał Frydrych, Igor Krenz, Natalia Osuch & Dominik Rudasz, Józef Robakowski, Sędzia Główny, WROcenter Group, Virgin\$ Deluxe Edition

Kurator: Stach Szablowski

Koordynatorki: Agnieszka Krupa

Projekt dofinansowany z budżetu Miasta Poznania.

marzec 2018

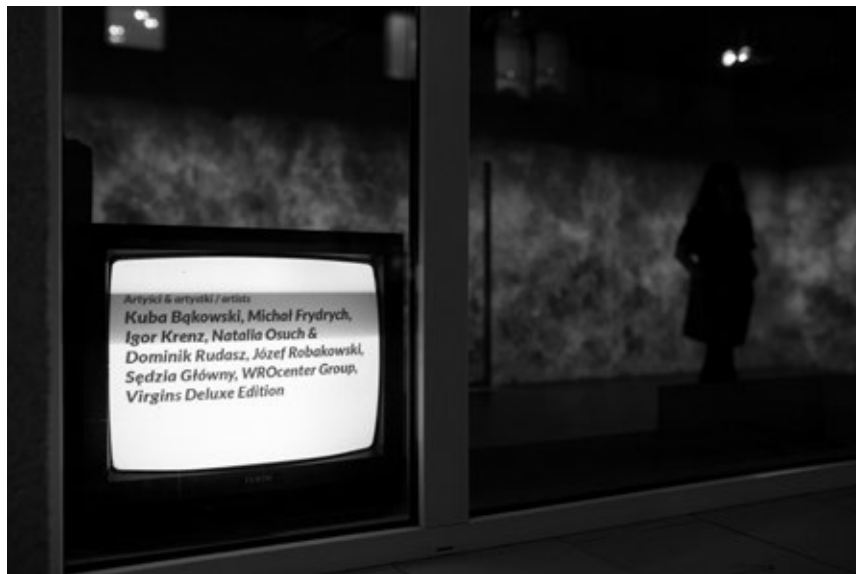
Work In Progress | praca W toku - Kierunku Projektowanie Mebla UAP
(5-11.03)

Pokazy performatywne studentów Wydziału Rzeźby i Działań
Przestrzennych UAP oraz wykłady, które odbędą się w ramach Festiwalu
Teatrów Studenckich START
(15-17.03)

Artyści: Adamowicz Anna, Farrelly Alisson (Irlandia), Harrington
Elayne (Irlandia), Herlihy Leann (Irlandia), Horniczan Agnieszka,
Kąkolewska Monika, Kuligowska Zofia, Lisowa Natalia (Ukraina),
Mielczarek Alicja, Pyza Berenika, Piwosz Patrycja, Pietrowicz Joanna
/ Pietrowicz Filip, Tomaszewska Iwetta, Sajenko Anton (Ukraina),
Shupliak Vitalii (Ukraina), Sikora Maria, Skliarska Olga (Ukraina).

kwiecień 2018

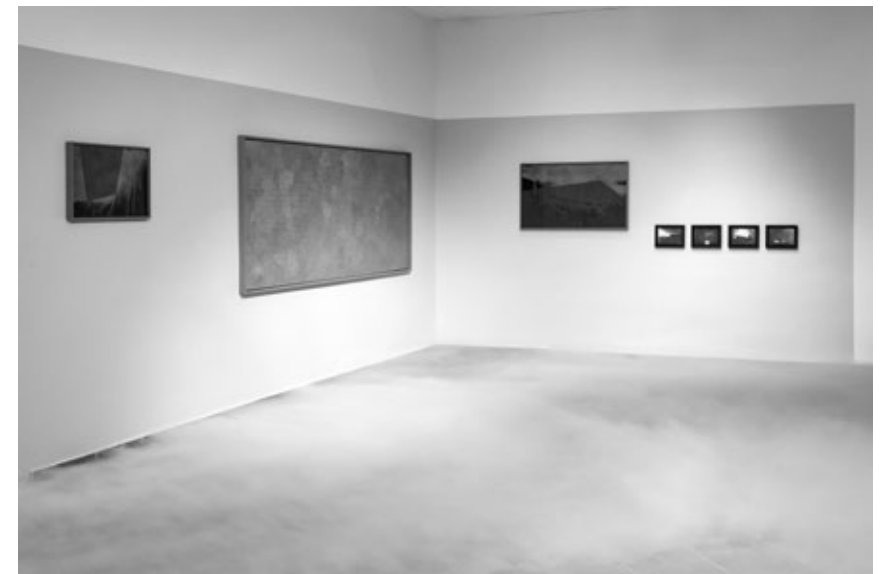
DIFFUSE - Kinga Popiela
(10.04-10.05)



Zombie TV - multichannel memorial (12.12.2017–31.01.2018)
fot. Archiwum Galerii



Kroniki islandzkie - Sonia Rammer (16.11-3.12)
fot. Archiwum Galerii



Kroniki islandzkie - Sonia Rammer (16.11-3.12)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Design UAP

ul. Wodna 24, Poznań
 www.Poznańgalleries.com
 prowadzący galerię:
 Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

październik 2017

BiG BOOM!

(23.10–20.11)

Artyści:

#1: Jan Bajtlik, Piotr Depta-Kleśta Posters / Kaja Depta-Kleśta, Agata Dudek, Krzysztof Iwański, Kamil Lach, Michał Loba, Bartosz Mamak, Grzegorz Myčka, Piotrek Pietrzak, Nikodem Pręgowski, Poster Design, Jacek Rudzki, Filip Tofil, Katarzyna Zapart, Jakub Zasada

#2: Magdalena Brankiewicz, Dawid Czajkowski, Weronika Graz, Anna Jęchorek, Haniutek / / Hanna Kmiec, Patryk Krygowski, Agnieszka Kucińska, Edyta Kurc, Bartosz Mamak, Wojciech Mazur, Grzegorz Myčka, Emma Oki, Karolina Wojciechowska

#3: Wiktor Górka, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Rafał Olbiński, Andrzej Pągowski, Tomasz Sarnecki, Franciszek Starowieyski, Waldemar Świerzy, Henryk Tomaszewski, Tadeusz Trepkowski, Mieczysław Wasilewski, Wojciech Zamecznik, Bronisław Zelek

#4: Kasia Balicka, Dagmara Cieślca, Emma Dajska, Edyta Draus, Ania Goszczyńska, Joanna Grochocka, Maria Ines Gul, Małgorzata Gurowska, Izabela Kaczmarek, Julia Mirny, Marianna Sztyma, Magda Wolna

Kurator: Mateusz Bieczyński



BiG BOOM! (23.10–20.11)
 fot. Archiwum Galerii



BiG BOOM! (23.10–20.11)
 fot. Archiwum Galerii

Duża Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28/1, Poznań
 www.Poznańgalleries.com
 prowadzący galerię:
 Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

październik 2017

Partages - Józef Drążkiewicz
 (10-26.10)

listopad 2017

Praktiker

(21.11–03.12)

Artyści: Kuba Bąk, Piotr Bujak, Krzysztof Cyś-Nowak, Oskar Dawicki, Wojciech Didkowski, Rafał Górczyński, Łukasz Gruszczyński, Karolina Komasa, Małgorzata Kopczyńska, Piotr C. Kowalski, Robert Kuśmirowski, Monika Pich, Piotr Szwiec, Karolina Urbańska, Zorka Wollny

Kuratorzy: Maciej Kurak

Koordynatorzy: Aleksandra Gaj, Piotr Grzywacz

grudzień 2017

Haunts

(8.12.2017–31.01.2018)

Artyści: Katarzyna Bartkowiak, Aleksandra Grünholz, Daniel Koniusz, Ewa Kubiak, Dominik Lejman, Piotr Macha, Anita Mikas, Witold Modrzejewski, Luiza Philips, Mateusz Piestrak, Szymon Szewczyk
 Kuratorzy: , Andrzej Marzec, Małgorzata Myślińska

luty 2018

Sztuczna obecność - Wojciech Leder
 (13.02–30.03)

kwiecień 2018

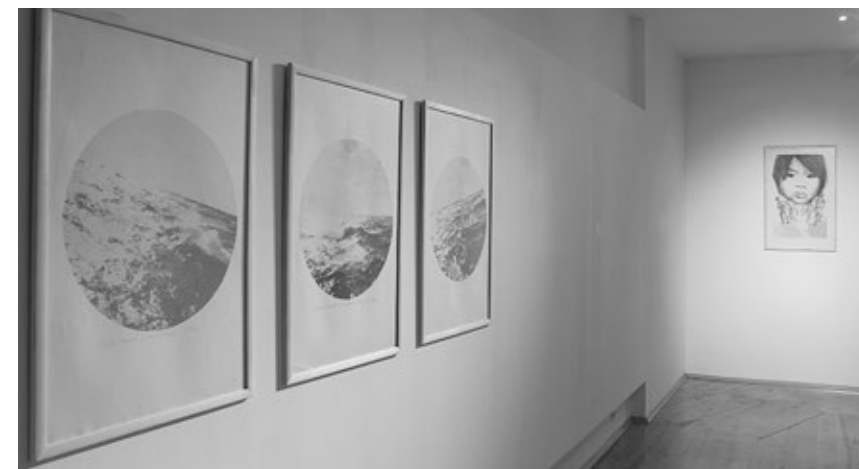
Orient Express
 (12.04–20.05)

Artyści: Sławomir Brzoska, Centrala Rybna, Paweł Jaszcuk, Ewa Kulesza, Paulina Piórkowska, Janek Simon, Max Skorwider, Michał Warda

Kuratorzy: Mateusz Bieczyński i Mateusz Kurak



Partages - Józef Drążkiewicz (10-26.10)
 fot. Archiwum Galerii



Partages - Józef Drążkiewicz (10-26.10)
 fot. Archiwum Galerii

Mała Scena UAP

Al. Marcinkowskiego 28/2, Poznań
www.PoznaNgalleries.com
 prowadzący galerię:
 Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

listopad 2017

Praktiker

(21.11–03.12)

Artyści: Kuba Bąk, Piotr Bujak, Krzysztof Cyś-Nowak, Oskar Dawicki, Wojciech Didkowski, Rafał Górczyński, Łukasz Gruszczyński, Karolina Komasa, Małgorzata Kopczyńska, Piotr C. Kowalski, Robert Kuśmirowski, Monika Pich, Piotr Szwiec, Karolina Urbańska, Zorka Wollny

Kuratorzy: Maciej Kurak

Koordynatorzy: Aleksandra Gaj, Piotr Grzywacz



Praktiker (21.11–03.12)
 fot. Witold Modrzejewski

Galeria Miejska w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, 62-050 Mosina
<http://www.galeriamosina.pl/>
 kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

wrzesień 2017

Próby - Beata Szczepaniak - wystawa rzeźby
 (9.09–1.10)

październik 2017

Retrospekcja. Malarstwo, rysunek, rzeźba - Józef Pertuk
 (7.10–5.11)

listopad 2017

Józef Walczak – malarstwo
 (10.11–20.12)

styczeń 2018

Niepokojąca sekwencja - Tomasz Kalitko – malarstwo
 (13.01–4.02)

luty 2018

Adam Gilert – malarstwo
 (10–28.02)

marzec 2018

Poddasze - Agnieszka Sowisło–Przybył
 (3–30.03)

kwiecień 2018

Niech żyje rysunek! - Piotr Sonnewend
 (7.04–6.05)



Próby - Beata Szczepaniak - wystawa rzeźby (9.09-1.10)
fot. Agnieszka Bereta



Uroczyste otwarcie - od lewej : Dorota Strzelecka -Kierownik Artystyczny Galerii,
prof. Józef Pertruk, Rektor UAP prof. Wojciech Hora, Dziekan Wydziału Rzeźby i Działań
Przestrzennych Karolina Komasa, wice Burmistrz Gminy Mosina Przemysław Mieloch
fot. Agnieszka Bereta

Galeria R20

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
prowadzący: Jagoda Zych i Natalia Brodacka
kontakt: galeriar20@gmail.com
Facebook.pl/GaleriaR20

wrzesień 2017

PUREE - Emilia Grzeczka we współpracy z Mają Grzeczka
(15.09-6.10)

październik 2017

Wielowątkowość - wystawa towarzysząca Biennale Tkaniny
(27.10-09.11)

Artyści: Paulina Buźniak, Danuta Czyżyk, Tomasz Frasoński, Agnieszka Godszling, Małgorzata Górską-Ogórek, Sara Hupas, Anna Kokocińska, Karolina Pielak, Berenika Pyza, Tomasz Rogaliński, Joanna Rudzińska, Weronika Szymańska, Marta Szypulska, Alina Śmietana, Dominika Walczak

Kuratorki: Jagoda Zych, Natalia Brodacka

listopad 2017

Animacja UAP - pokaz filmów, zrealizowanych w katedrze Animacji;

Miejsca graniczne - Adam Nowaczyk
(24.11-09.12)

grudzień 2017

PUNKTY STYCZNE (projekt zakładający serię spotkań i warsztatów z młodymi artystami)

koordynacja: Dorota Tarnowska-Urbanik, Natalia Czarcińska

luty 2018

W procesie
(09-16.02)

Artyści: Anna Broda, Magdalena Janicka, Jaśmina Kamińska, Kaja Koster, Katarzyna Łukasik, Iga Martin, Dawid Puszyński, Konrad Smela, Piotr Socha, Anna Stawska, Marta Sucherska

marzec 2018

Punkty Styczne _Nail Polish - Martyna Ścibior
(1-14.03)

Odwilż - Łukasz Gierlak
(22.03-14.04)

kwiecień 2018

Miejsca Poznania - Wystawa prac studentów Architektury Wnętrz.
(19-26.04)

Kuratorzy: Piotr Machowiak i Emilia Cieśla

Koordinacja: Rafał Rzadkiewicz i Michał Bartkowiak



Wystawa towarzysząca Biennale Tkaniny - *Wielowątkowość* (27.10-09.11)
fot. Jagoda Zych

Galeria Rotunda

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, 61-967 Poznań
prowadzący: Dział Promocji UAP
kontakt: rotunda@uap.edu.pl

wrzesień 2017

Granice - Filip Wierzbicki-Nowak
(29.09-06.10)

październik 2017

Justyna Joniec

listopad 2017

Artur Malewski
(14-30.12)

Temat rozprawy doktorskiej: *Living dead w perspektywie posthumanizmu*

Promotor: dr hab. Zbigniew Taszycki
Recenzenci: prof. dr hab. Sławomir Brzoska
(Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu),
prof. dr hab. Wiesław Karolak
(Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi)
Promotor pomocniczy: dr Aleksandra Knaflewska

luty 2018

Sztuczna obecność - Wojciech Leder
(14.02-25.03)

kwiecień 2018

W niepamięci - Agnieszka Jankiewicz
(23-25.04)

Galeria Szewska 16

Galeria Wydziału Malarstwa i Rysunku - Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

Opiekę artystyczną nad Galerią sprawuje Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku.

wrzesień 2017

XII Pracownia Malarstwa - EMPATIA

(29.09–14.10)

Autorzy: Paulina Błoch, Józef Czapski, Wiktoria Dębińska, Jerzy Ficowski, Józef Flieger, Jeanne Hersch, Martyna Jakubowska, Anna Janiak, Anna Kołacka, Janusz Marciniak, Dawid Marszewski
Jacek Waltoś, Krzysztof Wodiczko, Karolina Woszczek

Otwarcie wystawy poprzedzi rozmowa o empatii. Uczestnicy rozmowy: prof. dr hab. Roman Kubicki, prof. dr hab. Andrzej Peplowski, dr Sonia Rammer, prof. dr hab. Marek Przybył i studenci uczestniczący w wystawie.

Kurator wystawy i moderator rozmowy:

prof. dr hab. Janusz Marciniak

Współpraca: mgr Anna Kołacka, mgr Dawid Marszewski

październik 2017

Fifty fifty - Tomasz Siwiński

(18-31.10)

Indeksy Wydziału Malarstwa

(21.10-5.12)

listopad 2017

Portret krajobrazu – wystawa prezentująca prace malarskie powstałe na 25. Plenerze im. Krystyny Drązkiewicz Rychwał 2017

(21.11-5.12)

Kuratorzy: Katarzyna Klich, Adam Nowaczyk

grudzień 2017

SUKCESJA - Eustachy Wasilkowski

(11.12.2017–11.01.2018)

Kuratorzy: Marek Jakuszcowski, Andrzej Peplowski, Marek Przybył

styczeń 2018

Obecność - Bogdan Wojtasiak

(15-31.01)

luty 2018

Ulotność miejsca – Marcin Lorenc

(5-21.02)

Tomasz Kalitko

(23.02-2.03)

marzec 2018

Take Five

(2-9.03)

Artyści: Wojtek Wierzbicki, Gałyna Novozhenets,

Mariana Farmanova, Barbara Pilch

Papiery spersonifikowane / Personified Paper - Janusz Marciniak

(21–30.03)

kwiecień 2018

Pamięć obrazu - Andrzej Leśnik

(4-13.04)

Attraversiamo - Marek Haładuda

(16-23.04)

Stacje - Andrzej Zalecki

(25.04-7.05)



Paulina Bloch, Sonia Rammer, Roman Kubicki
XII Pracownia Malarstwa
fot. Archiwum Galerii



Fifty fifty - Tomasz Siwiński (18-31.10)
fot. Magdalena Kleszyńska

Galeria UAP / Atrium

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Al. Marcinkowskiego 29, 61-967 Poznań
prowadzący: Piotr Grzywacz
kontakt: piotr.grzywacz@uap.edu.pl

wrzesień 2017

Staromiejska Migawka (14–29.09)

październik 2017

Halabdz – zapach słodkich jabłek - akcja performatywna Rezan Saleh (Irak-Kurdystan) (8.10)

Zapomniane miasta interdyscyplinarny projekt Teatru Biuro Podróży

PRZETWARZANIE. Autoportrety. Anima. Teatr - spotkanie autorskie z Magdą Hueckel (13.10)

Akademia Ruchu – Miasto, pole akcji - wykład prof. Janusza Bałdygi (18.10)

International Poster Festival Shenzhen (IPF) 2016 (20-28.10)

Artyści: Park Kumjun, Daniel Wiesmann, Sven Tillack, Brousse & Ruddigkeit, Małgorzata Gurowska, Alain le Quernec, Sha Feng, Yin Zhongjun, Sui Haoran, Nikodem Pręgowski, Yang Zhen, Faldin Family, Li Dawei, Mai Guanlin, Akihiko Tsukamoto, Zhu Chao, Lanny Sommese, Tomoya Kaishi, Li Ting / Wang Tiancan, Liu Xiaoxuan, Bartosz Mamak,

Li Qi Haoge, He Rongxing, Miao Yue, Lin Shiyang, Zhang Ning, Zhang Jiayu, Hong Wei, Fan Yu, Li Zhong-Yang, Chen Tu, Liao Bofeng, Zhang Han, Li Fujun, Zhao Qing, Li Meng, Shao Weiwei, Li Huizhou, Zhao Chao, Ye Youtian, Zhang Han, Su Min, Zhang Yihan, Zhang Weimin

Kuratorzy: Pingbo Chen, Mateusz Bieczyński
Aranżacja wystawy: Mateusz Słociński

Ubiór, jako element komunikacji niewerbalnej – wykład Iwy Costa
(24.10)

From Fish Tank to Think Tank – wykład Jörg Scheller (25.10)

listopad 2017

WINDA - Hieronim Neumann
(9.11)

Premiera najnowszego filmu wybitnego reżysera filmów animowanych, kombinowanych i eksperymentalnych prof. Hieronima Neumanna (II Pracownia Animacji).

Produkcja: Studio Mansarda, Polski Instytut Sztuki Filmowej,
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Estrada Poznańska

Ciemna materia sztuki - pokaz filmu Anny Baumgart
(10.11)

I Ogólnopolski Festiwal Projektowania Graficznego Ideografia 2017
(6–12.11)

Modernizm pod ochroną? - z cyklu Dni Architektury – debata
(8.11)

Uczestnicy debaty: prof. UAM dr hab. Piotr Korduba, Anna Syska, prof. dr hab. Piotr Marciniak, Grzegorz Piątek

RE-AKCJE

(15–26.11)

Artyści:

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie: Maja Bielecka - Agnieszka Gawron, Katarzyna Ból - Mateusz Grymek, Bartłomiej Chwilczyński - Svetlana Kohutnytska, Natalia Cikowska - Olga Śliwa, Agnieszka Gawron - Paulina Niemczyk, Stefan Kaczmarek - Monika Brzegowska, Zuzanna Surma - Katarzyna Kalinowska, Kinga Szawara - Przemysław Widel, Przemysław Widel - Jan Szklarski, Olga Śliwa - Natalia Cikowska

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu: Aleksander Radziszewski-Weronika Skiba, Dawid Marszewski-Kaja Koster, Marc Tobias Winterhagen-Edyta Zaworska, Maria Dybek-Kajetan Karczewski, Natalia Brandt-Krzysztof Mętel, Natalia Wegner-Julia Pawłowska, Piotr C. Kowalski-Natalia Kranz, Tomasz Drewicz-Thunton Monkata

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku: Marta Adamska-Antonina Kałużna, Sylwia Aniszewska-Marianna Grabska, Katarzyna Cur-Magdalena Lipiec-Bortkiewicz, Kinga Dobosz-Joanna Radek, Marianna Grabska-Sylwia Aniszewska, Magdalena Lipiec - Bortkiewicz-Katarzyna Cur, Łukasz Ławrynów-Karolina Tomaszewska, Joanna Radek-Kinga Dobosz

Ultra Architects – wykład pracowni Ultra Architects
(22.11)

Sila słabości. Praktyki ciała w przestrzeni publicznej
wykład Joanny Rajkowskiej
(29.11)

8th ELIA Leadership Symposium, Dziedzictwo/Przemiany/Wartości (Heritage / Transitions / Values) – sympozjum, wystawa
(30.11–5.12)

Organizatorzy: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, The European League of Institutes of the Arts (ELIA) Amsterdam, Fundacja

Uniwersytetu Artystycznego. Przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Miasta Poznania oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Wielkopolskiego

Global Grad Show 2017 - prezentacja Łukasza Preissa
(30.11)

grudzień 2017

Spotkanie z Witoldem Gierszem
(6.12)

BEZDECH - spektakl Teatru Tańca z Bytomia
(7.12)

Dyplomowy spektakl taneczny w wykonaniu studentów IV roku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu we współpracy z Pracownią Zjawisk Teatralnych na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Obraz. Ruch. Percepcja. - wykład Piotra Krajewskiego
(13.12)

luty 2018

Joanna Leciejewska (designerka, projektantka form przemysłowych), spotkanie organizowane przez Studenckie Koło Naukowe TOK
(8.02)

Wojciech Leder (artysta, filozof, profesor ASP w Łodzi), spotkanie z twórcą
(14.02)

Projekt Edukacja Artystyczna
(14–25.02)

Ogólnopolska wystawa konkursowa najlepszych dyplomów powstałych na kierunkach edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych
miejsce: UAP oraz Hol Cesarski Centrum Kultury Zamek
(współorganizator wydarzenia)

Kuratorki: prof. dr hab. Joanna Imielska, dr Justyna Ryczek
Prace 1980-2017 - Zbigniew Libera (artysta, krytyk sztuki)
(z cyklu Otwarte Wykłady Uniwersyteckie, kurator: prof. Stefan Ficner)
(21.02)
Łukasz Skąpski (artysta, członek grupy artystycznej Azorro)
spotkanie organizowane przez Katedrę Intermediów UAP
(23.02)

marzec 2018

Kilka prac w miarę możliwości - Grzegorz Kłaman
(7.03)

(z cyklu Otwarte Wykłady Uniwersyteckie, kurator: prof. Stefan Ficner)

Janusz Bałdyga – wykład otwarty
(16.03)

Łączenie płaszczyzn jako czynnik kształtujący formę ubioru - Ewa Mróz
(16–20.03)

kwiecień 2018

Przejsie - Krzysztof Molenda
(5–14.04)

90 lat kierunku Architektura Wnętrz
(16–22.04)

Komitet organizacyjny: prof. dr hab. Eugeniusz Matejko prof. zw. UAP,
dr hab. Piotr Machowiak prof. ndzw. UAP
Projekt i realizacja wystawy: dr Piotr Barłóg ad, mgr. Marta
Brennenstuhl-Bludnik as., mgr. Robert Gruszewski as.

Komuna Otwock. Komuna Warszawa. Od anarchizmu do kapitalizmu
- Grzegorz Laszuk
(18.04)
(z cyklu Otwarte Wykłady Uniwersyteckie, kurator: prof. Stefan Ficner)



BEZDECH - spektakl Teatru Tańca z Bytomia (7.12)
fot. Archiwum Galerii



International Poster Festival Shenzhen (IPF) 2016 (20-28.10)

:SKALA

ul. Święty Marcin 49a, 61-806 Poznań
kontakt: info@galeriaskala.com

:SKALA to wspólne przedsięwzięcie Stowarzyszenia Czasu Kultury i Wydziału Komunikacji Multimedialnej UAP, powstałe jako nowa przestrzeń prezentacji sztuki współczesnej oraz miejsce spotkań z artystami słowa i sztuk wizualnych, debat społecznych oraz warsztatów.

październik 2017

approxEqual - Doron Furman / Talia Hassid Furman (6–22.10)

Kurator: Marek Wasilewski

Fotografie: Tomasz Koszewnik

listopad 2017

Booki. Studying Photobooks (25.11–7.12)

Kuratorzy: Jarosław Klupś & Honza Zamojski

Artyści pochodzili w poniższych Uniwersytetów:

Kunsthøgskolen, Oslo

Vysoká školaýtvarných umení v Bratislave

Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě

London South Bank University

Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg

Katedra Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

grudzień 2017*Rozproszone strategie | Dispersion strategies* - Agnieszka Błędowska

(16 – 30.12)

Kuratorka: Katarzyna Kucharska

styczeń 2018*de Spiegel* - Marta Hryniuk / Maciej Nowacki

(13-21.01)

współpraca: Jakub Czystosz

luty 2018*Game Boy Tetris* - Rutherford Chang

(3-14.02)

Kurator: Jakub Bąk

marzec 2018*Co Było Raz, Zostaje Na Zawsze*

(16-28.03)

Artyści: Kornelia Dzikowska, Szymon Heinze, Natalia Karczewska,
 Adrian Kolarczyk, Kuba Matuszczak, Maria Roszyk oraz Inside Job:
 Ula Lucińska & Michał Knychaus

Kuratorka: Magdalena Adameczek

kwiecień 2018*Analiza wzruszeń i rozdrażnień 2* - Wojciech Bąkowski

(5–10.04)

Architektura po zachodzie słońca - Joanna Rajkowska

(12.04-13.05)

Kuratorka: Dorota Grobelna

*"approxEqual"* - Doron Furman / Talia Hassid Furman (6-22.11)*"approxEqual"* - Doron Furman / Talia Hassid Furman (6-22.11)

**WYDZIAŁ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA**

Wrzesień 2017 **– Kwiecień 2018**

29.09.-19.10.2017 – wystawa *Poszukiwania i Reinterpretacje* w BWA w Pile prezentuje wybrane prace artystów i artystek, pracujących w Katedrze Interdyscyplinarnej Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu;

4.10.2017 – prezentacja wybranych pracowni artystycznych, organizacja: Katedra Interdyscyplinarna, BWA Piła;

18.10.2017 – wykład *Sztuka Poznania najstarszych dziejów, czyli czym zajmuje się archeologia*, UAP, organizacja: II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku, dr Katarzyny Pyżewicz (Instytut Archeologii UAM);

25.11.2017 – wykład otwarty dr Jörg Scheller *From Fish Tank to Think Tank. The Aquarium between Religion, Science, and Art*;

7.11.2017 – plener, organizacja: II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku oraz Eksperymentalne Obozowisko Epoki Kamienia i Instytut Archeologii UAM, Biskupin;

10.11.2017 – pokaz filmu *Ciemna materia sztuki* i spotkanie z artystką Anną Baumgart, organizacja: X Pracownia Malarstwa, UAP;

15.11-26.11.2017 – wystawa *Re-akcje 5*, organizacja: Katedra Interdyscyplinarna, UAP;

27.11.2017 – wykład otwarty Eweliny Jarosz *Od modernistycznego ortodoksa do ponowoczesnego galganiarza*, UAP, organizacja: II Pracownia Malarstwa;

1.12.2017-18.01.2018 – wystawa *Konstelacje* – prezentacja prac studentów i wykładowczyń II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku, Muzeum Zamek Opalińskich w Sierakowie, organizacja: II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku;

4.12.2017 – wykład, prof. dr hab. Władysława Polcyna, *Grassroots Communities – radical botany lessons, czyli o sile powiązań w sieciach „małych światów”*, organizacja: Pracownia Projektów i Badań Transdyscyplinarnych oraz Klub Nauki i Sztuki, UAP;

12.01.2018 – wystawa *AQUA_LIFE*, wystawa towarzysząca Ogólnopolskiej Nocy Biologów 2018, Galeria Klubu Nauki i Sztuki, Collegium Biologicum UAM, organizacja: Pracownia Projektów i Badań Transdyscyplinarnych oraz Klub Nauki i Sztuki;

15.01.2018 – warsztaty pracy z dźwiękiem, prowadzenie: Radek Sirko, organizacja: X Pracownia Malarstwa, UAP;

18.01.2018 – wystawa *ἀρχαῖος*, organizacja: II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku oraz Instytut Archeologii UAM, Instytut Archeologii, Collegium Historicum UAM, ul. Umultowska 89D;

22-25.01.2018 – wystawa *Maskifik(a)cja*, kuratorki: Ada Kusiak i Aleksandra Kwiatkowska. Opieka merytoryczna: prof. UAP Izabela Kowalczyk, prof. UAP Marta Smolińska, miejsce: Galeria Oko/Ucho;

9.02.-8.03.2018 – wystawa *Podróże z nami zawsze są udane*, kuratorka wystawy: Joanna Imielska, miejsce: Galeria pod Atlantami w Wałbrzychu;

14-25.02.2018 – IV edycja Projektu Edukacja Artystyczna – Ogólnopolski Konkurs na najlepszy dyplom na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych z lat 2015, 2016 i 2017. Do tegorocznej edycji zgłoszono 21 osób z 11 ośrodków akademickich. Projekt Edukacja Artystyczna jest wspólną inicjatywą Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu.

15.02-31.03 2018 – uczestnictwo trzech pracowników WEAiK (dr hab. Rafał Łubowski prof. nadzw. UAP, dr Magdalena Parnasow-Kujawa ad. i dr Marc Tobias Winterhagen ad. w międzynarodowej wystawie zagranicznej na Ukrainie (Iwano – Frankiwsk) pt. *Migracje*; (kuratorska: dr hab. Anna Bochenek);

12.02.2018 – organizacja warsztatów dla studentów II Pracowni Malarstwa – *Umiejętności miękkie. Praca w grupach.*, II Pracownia Malarstwa, prof. Mariusz Kruk, as. Magdalena Kleszyńska, ad., prowadzenie: Bogusława Wasiewicz;

12.02.2018 – warsztaty w ramach projektu *Ryzosfera zorganizowane* dla studentów w Pracowni Mikroskopii Elektronowej i Konfokalnej Wydziału Biologii UAM, mgr Piotr Słomczewski; wykład wprowadzający do projektu *Ryzosfera* Martyny Dominiak dla studentów na Wydziale Biologii UAM;

03.03.2018 – wystawa międzyuczelniana *Archeologia miejsca, przedmioty wyobrażone*, studentów II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku UAP oraz Instytutu Archeologii UAM, Brama Poznania ICHOT, Poznań;

6.03.2018 – prezentacja Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP dla uczniów i uczennic klas I-III Liceum Ogólnokształcącego nr VI im. Ignacego Paderewskiego w Poznaniu (przy ulicy Krakowskiej 17 a). Spotkanie przeprowadzili – dr hab. Rafał Łubowski prof. nadzw. UAP i student Aleksander Radziszewski, koordynacja Spotkania z ramienia LO nr VI – mgr Elżbieta Grzechowiak;

16-17.03.2018 – *Pokaz prac studenckich z Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki UAP*, Galeria Sztuki Współczesnej „Profil” w Poznaniu CK Zamek;

19-25.03.2018 – plener rysunkowy *Podróż*, Hotel Zum Pass, Herzberg-Sieber, Niemcy, w plenerze uczestniczyli studenci I Pracowni Rysunku prof. Joanny Imielskiej, dr Sonii Rammer, WEAiK Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu;

25.03-30.11.2018 – *Podróż*, wystawa poplenerowa wykładowców i studentów I Pracowni Rysunku prof. dr hab. Joanny Imielskiej, dr Sonii Rammer, WEAiK, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Galeria Zum Pass, Herzberg – Sieber, Niemcy, (kuratorki: Joanna Imielska, Sonia Rammer);

26.03.2018 – międzyśrodowiskowe warsztaty technologii interaktywnych *arduino-processing*, prowadzący mgr Piotr Słomczewski;

04.04.2018 – prezentacja Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP dla uczniów i uczennic klas maturalnych Liceum Ogólnokształcącego nr XX (Osiedle Wichrowe Wzgórze 111 w Poznaniu), około 50 osób uczestniczących w spotkaniu promocyjnym. Spotkanie przeprowadzili – dr hab.

Rafał Łubowski prof. nadzw. UAP i student Aleksander Radziszewski, koordynacja Spotkania z ramienia LO nr XX – mgr Aleksandra Kaczmarek (nauczycielka Wiedzy o Kulturze w/w szkole);

09.04.2018 – wystawa indywidualna Aleksandra Radziszewskiego *Przenikanie* – kuratorka: lab. Julianna Kulczyńska, Galeria Archaios, Instytut Archeologii UAM;

13.04-20.05.2018 – *REDEFINICE a REMINISCENCE / REDEFINICJE i REMINISCENCJE*, zagraniczny pokaz indywidualny wybranych prac Rafała [Boettnera]-Łubowskiego i Dášy Lasotovej Galerie Půda (Střelníční 256/1), Český Těšín / Cieszyn Czeski, kurator galerii: Ladislav Szpyrc, koncepcja merytoryczno – przestrzenna i aranżacja wystawy: Rafał Boettner-Łubowski (Rafał Łubowski);

14.04.2018 – wykład otwarty prof. Izabeli Kowalczyk *Artysta jako archeolog? Pamięć w przestrzeni publicznej w kontekście współczesnych działań artystycznych* w ramach pleneru stacjonarnego Archeologia pamięci. Historie wyobrażone. II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku WEAiK UAP oraz Centrum Kultury Zamek, Instytut Archeologii UAM;

15.04.2018 – wystawa i plener stacjonarny *Archeologia pamięci. Historie niewiarygodne*, Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu;

16-22.04.2018 – Międzynarodowe Spotkanie Artystyczne *Między naturą a kulturą*, spotkanie w ramach tematu badawczego „Jednostkowe mikroświaty wobec globalizacji, ze szczególnym uwzględnieniem relacji: człowiek – natura – kultura” (kierownik tematu: Joanna Imielska), uczestnicy: Milan Cieslar, Joanna Imielska, Magdalena Kleszyńska, Dasa Lasotova, Sonia Rammer, Aleksandra Simińska, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Ustce;

16.04.2018 – wykład studentek Wydziału Ady Kusiak i Aleksandry Kwiatkowskiej pt. *O sieci komunikacyjnej roślin w sztuce*, zorganizowany w ramach Klubu Nauki i Sztuki, gościliśmy na nim wybitnego profesora z Wydziału Biologii UAM Władysława Polcyna. Wykład był też częścią międzyuczelnianego projektu *Ryzosfera. Wielkie sieci małych światów* współtworzonym z Wydziałem Biologii UAM;

23.04.2018 – prezentacja Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP dla zainteresowanych uczniów i uczennic klas maturalnych oraz klas II Technikum nr 6 (specjalność: fotografia i multimedia) przy Zespole Szkół Zawodowych nr 1 w Poznaniu (ul. Świętego Floriana 3), Spotkanie

przeprowadził – dr hab. Rafał Łubowski prof. nadzw. UAP , koordynacja Spotkania z ramienia Technikum nr 6 – mgr Zuzanna Lenartowicz-Malcher oraz mgr Michał Świtalski (nauczyciele przedmiotów zawodowych: (fotografii) w Technikum nr 6);

23.04.2018 – transdyscyplinarny warsztat plenerowy w Stacji Badawczej Wydziału Biologii UAM w Radojewie zorganizowany dla studentów naszej Pracowni oraz studentów WB UAM. Warsztat ten również był częścią międzyuczelnianego projektu *Ryzosfera. Wielkie sieci małych światów* współtworzony z WB;

25.04.2018 – otwarty, interaktywny warsztat autorstwa Marii Subczyńskiej i Piotra Słomczewskiego zorganizowany przez Pracownię podczas XXI Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki. Warsztat nosił tytuł *Mikoryzator*, był częścią międzyuczelnianego projektu *Ryzosfera. Wielkie sieci małych światów*, współtworzony z Wydziałem Biologii UAM;

25.04.2018 – warsztat *BioArchitekci*, prowadzący: Anna Marecka (studentka III. roku I. st.), opieka merytoryczna: dr Marc Tobias Winterhagen oraz dr Magdalena Parnasow-Kujawa (Pracownia Projektów i Działań Twórczych), Miejsce: UAP, bud. B;

25.04.2018 – warsztat *Film na oku*, prowadzący: dr Marc Tobias Winterhagen i Zuzanna Cichońska (studentka I. roku II. st.), Pracownia Projektów i Działań Twórczych, Miejsce: UAP, bud. B;



IV edycja Projektu Edukacja Artystyczna, 14-25.02.2018, UAP Atrium



IV edycja Projektu Edukacja Artystyczna, 14-25.02.2018, Centrum Kultury „Zamek”



IV edycja Projektu Edukacja Artystyczna, 14-25.02.2018, Centrum Kultury „Zamek”



Dokumentacja pokazu Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki w Galerii Sztuki Współczesnej "Profil" w Centrum Kultury „Zamek”



Dokumentacja pokazu Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki w Galerii Sztuki Współczesnej "Profil" w Centrum Kultury „Zamek”

 Izolda Kiec

Recenzja

„Dama w lustrze”. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX w.,
red. E. Chorzępa, M. Piłakowska,
Galeria Piekary, Fundacja 9/11 Art Space,
Poznań 2017

Szkatuła (proto)feminizmu

„Dama w lustrze”. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX w., wydawnictwo poznańskiej Galerii Piekary, będące pokłosiem wystawy pod tym samym tytułem, którą można było zwiedzać pod koniec sierpnia i na początku września 2017 roku, to oryginalny, piękny katalog-album, przygotowany w wersji dwujęzycznej (polskiej i angielskiej), zawierający reprodukcje przypominanych prac (Izabelli Gustowskiej, Zofii Kulik – także tych wykonanych wspólnie z Markiem Kwiekiem, Anny Kutery, Natalii LL, Jolanty Marcolli, Teresy Murak, Ewy Partum, Marii Pinińskiej-Bereś i Teresy Tyszkiewicz) oraz cztery teksty krytyczek i badaczek: Izabeli Kowalczyk (*Sztuka polskich artystek w latach 70. i 80. – pomiędzy przyjemnością a opresją*), Marty Smolińskiej (*Medialne lustro i subwersywny narcyzm artystek polskiej neoawangardy: wyznania zazdrośnicy*), Anny Markowskiej (*Doświadczenie nowoczesności wrocławskich artystek. Jolanta Marcolla, Natalia LL i Anna Kutera na niewidocznych ruinach Breslau*) i Agaty Jakubowskiej (*Pranie Marii Pinińskiej-Bereś jako komentarz do wystaw sztuki kobiet*). Całość zaopatrzona została w spis przedstawionych prac oraz bibliografię.

Wydawnictwo tworzy szczególnego rodzaju monografię poświęconą twórczości polskich artystek w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia – są omówione konteksty społeczno-polityczne i obyczajowe (Kowalczyk, Markowska), ukazane relacje z zachodnim feminizmem i będącą jego wyrazem sztuką (Kowalczyk, Jakubowska), wskazane propozycje uporządkowania całości zjawiska, jego podziału wedle nurtów artystycznych i idei wpisanych w poszczególne projekty (Kowalczyk), zinterpretowane kluczowe dla ówczesnych artystek media, takie jak wideo i fotografia (Smolińska), przede wszystkim wymienione najważniejsze artystki ówczesnej epoki i odczytane ich wybrane prace. Pojawiają się przynależne omawianym zjawiskom kluczowe pojęcia i terminy, jak choćby: protofeminizm, neoawangarda, erotyzm, nar-

cyzm, opresja, konsumpcjonizm. Co więcej – ta monografia wskazuje rozmaite możliwości badania tematu, każda bowiem z autorek podejmujących refleksję krytyczną nad sztuką polskich artystek sprzed niemal pół wieku posługuje się innymi narzędziami służącymi analizie i interpretacji, inną metodologią, inną perspektywą i odmiennym językiem dyskursu. Przy całym tym bogactwie wszakże odczuwam pewien niedosyt spowodowany brakiem refleksji nad komentarzami słownymi (w głównej mierze autotematycznymi) artystek, będącymi integralną częścią zaprezentowanych prac, a także nie dość wyeksponowanymi związkami – sugerowanymi w nazwie wystawy i książki, w której wykorzystano tytuł opowiadania Virginii Woolf – z tzw. pierwszą falą feminizmu (choć opowiadanie to włącza do swojej interpretacji Anna Markowska, a wspomina o nim także Marta Smolińska) i z reprezentantkami innych dziedzin twórczości artystycznej, głównie literatury (myślę np. o Annie Świrszczyńskiej i jej dwóch tomikach z interesującą dekadą – *Jestem baba* z 1972 roku i *Szczęśliwa jak psi ogon* z 1978, ale także o nieco wcześniejszych wierszach Haliny Poświatowskiej z niezwykle ważnym, jak mi się wydaje – dla niniejszych rozważań utworem *lustro*, rozpoczynającym się słowami „jestem zaczadzona pięknem mojego ciała”, który można by rozpatrywać wedle tych tropów, które zaproponowała Marta Smolińska, z wykorzystaniem ekspozowanych przez badaczkę pojęć fallokulologocentryzm i narcyzm¹). To nie są, rzecz jasna, zarzuty wobec animatorek i realizatorek projektu – raczej podziękowanie za inspirację i – taki wymiar chciałabym nadać powyższej uwadze – sugestia kontynuowania, rozszerzania tematu... Dostrzeżenia w lustrze kolejnych siostr, wciąż pogrążonych w milczeniu albo zaginionych w tle.

Książka, którą trzymam w ręku, nie tylko zachwyca – jako obiekt artystyczny, ale też niepokoi. Kusi czerwienią ekskluzywnej oprawy, by w następnej chwili odsłonić szarość tektury ze złotym ornamentem, sugerując, że lejtmotywem tej publikacji będzie dwoistość, podwójność, pęknięcie, kontrast. Bo czerwień, kojarzona (obok innych bogatych znaczeń tej barwy) z kobiecą pewnością siebie, z rewolucją i silną obecnością kobiet w świecie, nierzadko identyfikowaną za sprawą czerwonych szpilek, czerwonej sukienki, czerwonej bielizny, czerwonej szminki, wreszcie – czerwonej melancholii, ma swą przeciwwa-

gę w szarości – przezroczystości tła, milczeniu, niewidzialności albo wręcz nieobecności, kojarzonej z szarością popiołu wygrzebywanego przez Kopciuszka albo z metaforą tzw. szarej myszki (w wersji Agnieszki Osieckiej – „szarej sukienki”).



I tak, poczynawszy od tradycyjnie przywoływanego w feministycznym dyskursie napięcia pomiędzy tym, co prywatne (codzienne), i tym, co publiczne, autorki komentarzy wskazują kolejne kontrasty i przeciwieństwa. Izabela Kowalczyk analizuje dwie strony twórczości artystek działających w PRL-owskiej rzeczywistości, rozpiętej pomiędzy opresyjnym systemem a odczuwaniem przyjemności – związanej tyleż z kulturą konsumpcjonizmu, ile z rosnącą świadomością kobiecego ciała. Agata Jakubowska eksponuje różnice pomiędzy sztuką kobiecą (żeńską) i feministyczną, uznając za jedynie feministyczną twórczość Pinińskiej-Bereś i podkreślając – co ciekawe – niechęć samych artystek wobec etykiety „feminizm”. W zasadzie we wszystkich analizach wyeksponowane zostają różnice pomiędzy feminizmem rodzimym i zachodnim dekady lat siedemdziesiątych. Kontrasty wpisane są także w sposoby analizy i badawcze narzędzia oraz języki dyskursu. I tak np. Anna Markowska przeciwstawia tradycyjnej narracji historycznej postkolonializm w wersji Ewy Thompson oraz odwołuje się do podstawowych badawczych dylematów związanych z doświadczeniem i reprezentacją, a Marta Smolińska odświeża antyczną kategorię rozpoznania (*anagnorisis*) i neguje beznamietną relację emocjonalnym zaangażowaniem, które każe nie-

» 1 Nawiązując do neologizmu „narcystka” (mającego budzić skojarzenia z „artystką”), utworzonego przez autorkę, która zaznacza obecność w dziewiętnastowiecznych słownikach żeńskiej postaci rzeczownika „narcyz”, czyli Narcyza, jako kobiecego imienia, ale wybiera rytm i rym własnej wypowiedzi, chciałabym dodać własne pierwsze skojarzenie, być może ważne w tym kontekście. Dotyczy ono Narcyzy Żmichowskiej (1819-1876), uznawanej za prekursorkę rodzimego pisarstwa feministycznego, tu: kolejnej postaci w lustrze odbijającym postacie twórczych kobiet, a jednocześnie rozciągającej opowieść w czasie – aż po połowę wieku XIX, emancypantki i entuzjastki oraz najwybitniejszą powieść Żmichowskiej *Poganka*.

ustannie przenosić wzrok z postaci artystek na samą siebie, nie tylko w celu dokonania aktu identyfikacji, także – porównawczej oceny statusu i możliwości kobiecej samorealizacji. Wreszcie Izabela Kowalczyk – wbrew badawczym zwyczajom – pokazuje popkulturę i konsumpcjonizm jako szczególne obszary (kobiecej) wolności.

Spójność owej opowieści o przeciwnościach, odwrotnościach, podwojeniach i sprzecznościach zapewnia szkatułkowa kompozycja całości – obecna zresztą na różnych piętrach projektu, poczynając od samej oprawy, przypominającej pudełeczko, szkatułę, w której – jak chce Krystyna Kłosińska² – przez wieki kobiety ukrywały swoje sekrety, myśli i twórczość, „niegodne” jakoby własnego miejsca w sferze publicznego dyskursu. Już sam fakt, że pudełko zawierające sekrety, myśli i twórczość artystek tworzących w latach siedemdziesiątych XX wieku jest na stałe otwarte, pozbawione tajemnych zabezpieczeń instalowanych w obawie przed ingerencją intruza, oznacza nową jakość w sytuacji „dam przed lustrem” (których obecności w publicznej przestrzeni raczej się w PRL-u nie negowało³, chodziło tak wówczas, jak i dzisiaj o jej jakość i komfort). Zawartość tego pudełka posiada także strukturę szkatułkową – zarówno w uporządkowaniu czasowym, jak i przestrzennym. Perspektywę czasową otwiera bowiem Virginia Woolf i jej opowiadanie, co sytuuje pierwszy z kontekstów we wczesnej historii feminizmu, ta otwiera następną narrację – kilkadziesiąt lat później – poświęconą protoplastkom polskiego nowoczesnego feminizmu, by wreszcie zaznaczyć różnorodność i siłę współczesnego akademickiego feminizmu, którego atutem jest wielogłosowość, mówiąc bardziej dosadnie – przyzwolenie na każdą inność, na każdy głos, na otwartość.

Podobnie dzieje się w przestrzeni – ale w tym przypadku układ nie jest linearny, jak w odniesieniu do czasu, tylko szeregowy. Rozszerza się tafla lustra, ponieważ obok kolejnych bohaterek (Isabelli Tyson z opowiadania Woolf, a może i Poganki Żmichowskiej?) oraz artystek (poczynając od najstarszej i najbardziej doświadczonej spośród pokazanych na wystawie i omówionych w recenzowanej książce Pinińskiej-Bereś, po wrocławianki wychowane w latach siedemdziesiątych w tamtejszej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych – Marcol-

łę, Kuterę i Natalię LL) pozują przed lustrem badaczki (co chyba najlepiej wyraziła Marta Smolińska pojawiająca się tu w charakterze... zazdrośnicy). To ważne, bo oto okazuje się, że mimo rys, kontrastów i przeciwności – mamy do czynienia z jednym siostrzanym przekazem, wielogłosowym, zróżnicowanym i niejednorodnym, ale mimo to ciągłym w sferze idei i poszukiwań, coraz to bardziej świadomym i obejmującym coraz więcej niedostępnych kobietom narzędzi poznawczych, co więcej – kreującym własne narzędzia i własny język dyskursu.

Wydaje się, że rama lustra symbolicznie odcina kobiety od reszty świata, izoluje, podobnie jak obiektyw kamery albo aparatu fotograficznego, podobnie jak okładka książki, która inicjuje i zamyka opowieść, podobnie jak szkatuła budząca skojarzenia z teatralną sceną pudełkową, gdzie przedstawione zdarzenia mają charakter *pars pro toto* – prezentacji części rzeczywistości, która pokazuje i objaśnia sposoby funkcjonowania całości. Wreszcie – co wydaje się niepokojące – jak wielowiekowe odmawianie kobietom prawa do ujawniania własnego głosu, dostrzegania własnego ciała i poświęcania się własnej twórczości... Ale lustro, fotografia, tom wierszy bądź opowiadań, wreszcie teatralny spektakl pozwalają skupić wzrok i uwagę na powinowactwach sztuki i życia. Kierując uważne spojrzenie w głąb lustra, być może zdecydujemy się na działanie i – poprzez powtórzenie gestu Alicji – przekroczymy granice szklanej tafli, by idee zawarte w sztuce wcielić w życie? ●



» 2 Zob. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 26: „To, co zawiera się w szkatułkach i szkaplerzach, można uznać za alegoryzację podziemnego życia kobiety w kulturze, panującej niepodzielnie nad jej ciałem, uczuciami i myśleniem. Kobieta «wywłaszczona», także z własnej osoby, może posiadać na «własność», jako ślad oporu, tylko te strzeżone tajemnice”.

» 3 Napisałam „raczej”, ponieważ przykład podany przez Agatę Jakubowską – ingerencji kontestujących artystów Łodzi Kaliskiej w przebieg performance'u *Pranie* (Osieki, 1980-1981), polegającej na wrzucaniu do balii przygotowanej przez Pinińską-Bereś brudnej bielizny i męskich koszulek – świadczy o tym, że obecność kobiet w życiu publicznym wciąż jeszcze budziła sprzeciw i oczekiwano od artystek spełniania się przede wszystkim w realizacji „przydzielonych” im przez tradycję ról płciowych.



Zeszyty Artystyczne

#32 /czerwiec 2018

Rada programowa Zeszytów Artystycznych

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktor prowadząca

Anna Tyczyńska

Współpraca redakcyjna

Aleksander Radziszewski

Redaktor naczelna

Justyna Ryczek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktor graficzny

Grzegorz Myćka

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Tłumaczenia tekstów angielskich

Elżbieta Wysakowska-Walters

Korekta

Michał Traczyk

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2018

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl

Druk

VMG Print Sp. z o.o.
ul. Unii Lubelskiej 1
61-249 Poznań



Ministerstwo
Nauki
i Szkolnictwa
Wyższego

Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji
- zadanie finansowane w ramach umowy
844/P-DUN/2018
ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa
Wyższego przeznaczonych na działalność
upowszechniającą naukę.

cena 15 zł
(w tym 5% VAT)

nakład 150 egz.
ISSN 1232-6682