

Łukasz Guzek

Świdziński jako hydraulik, czyli o uszczelnianiu kontekstu

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 85-87

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Łukasz GUZEK

ŚWIDZIŃSKI JAKO HYDRAULIK, CZYLI O USZCZELNIANIU KONTEKSTU

Na wstępie przywołajmy kilka słów – kluczy. Pierwsze to „kontekst”. Zazwyczaj operujemy słowem „kontekst” w dwóch znaczeniach. Pierwsze jest potoczne i intuicyjnie używane. To „kontekst” dosłowny, czasoprzestrzenny, oznaczający całość otaczającej rzeczywistości oraz metaforyczny, czyli wszelkie punkty odniesienia, jakie intelektualnie i emocjonalnie znajdujemy w tej rzeczywistości.

Drugi sposób rozumienia „kontekstu” jest bardziej specjalistyczny i wiąże się z dyskursem sztuki, a szerzej – humanistyki. Kontekst oznacza wtedy wszelkie odniesienia do zagadnień o charakterze społecznym. W praktyce artystycznej były to wszelkie tzw. praktyki krytyczne wyrastające ze sztuki konceptualnej, które, zwłaszcza po połowie lat siedemdziesiątych, odrzucały modernizm a zmierzały ku postmodernizmowi. W historii sztuki odpowiadają jej tzw. kontekstowe metody historii sztuki.

W tym nurcie sytuuje się działalność Jana Świdzińskiego. Co więcej – jest on jednym z pionierów tego sposobu myślenia w/o sztuce nurtu sztuki. Z tego nurtu, czy sposobu myślenia, wywodzi się to co było najistotniejsze w sztuce ostatnich dwóch dekad i jest najistotniejsze dziś. Jest to linia pokrewieństwa wywodząca się wprost ze sztuki konceptualnej, która była spełnieniem i jednocześnie wyczerpaniem modernizmu (i w tym sensie była krytyczna i inicjowała krytykę). Świdziński swoją propozycję krytyczną nazwał „sztuką kontekstualną”. Jej realizacją były m.in. *Działania lokalne*, których dokumentacja została przypominana tu na festiwalu Konteksty w postaci plansz przygotowanych przez Annę i Romualda Kuterów, wówczas współtworzących

ten projekt ze Świdzińskim. Propozycja Świdzińskiego była paralelna i, co ważniejsze, zmierzająca do tego samego celu – rozwiązania kryzysu modernizmu w jaki wpędził sztukę konceptualizm – jak propozycja „sztuki zantropologizowanej” Josepha Kosutha.

Dodajmy na marginesie, że lata osiemdziesiąte wszędzie w sztuce światowej są czasem konserwatywnej reakcji. Ale o ile na świecie wyraża się ona w dominacji tzw. rynku, kreującego tzw. „powrót malarstwa”, to w Polsce ta reakcja konserwatywna jest znacznie głębsza, gdyż nakłada się na nią stan wojenny. W rezultacie mamy w Polsce lat osiemdziesiątych (od 13 grudnia 1981 po rok 1989) „wieki ciemne”, z których w latach dziewięćdziesiątych wychodzi sztuka bez swojej historii. Instalacje lat dziewięćdziesiątych powstają bez świadomości zakorzenienia w formach konceptualnych, a tzw. „sztuka krytyczna” nie widzi związku z krytyką modernizmu. Artyści, tak jak i kuratorzy jakby wymyślali sztukę na nowo. Złaszcza ci ostatni chętnie zajmują się opowiadaniem bajek. Taka jest cena zerwania ciągłości w sztuce. Ale są też tacy którzy na tej „utracie pamięci” korzystają i powracają dziś jako „ważni artyści” przeszłości, w czym pomagają kuratorzy którzy odpowiadają na zapotrzebowania rynkowe. Jednak weryfikacja historii, jeżeli następuje, to na polu nauki, choć następuje to mozolnie i powoli. Taka weryfikacja w odniesieniu do Świdzińskiego i jego sztuki kontekstualnej również następuje. Jest ona przywracana świadomości artystów, kuratorów i historyków, oraz rozpoznawane jest jej znaczenie, nie tylko historyczne, ale jako punktu odniesienia dla budowania sztuki współczesnej (tak jak to ma miejsce w przypadku Kosutha). Kontekstualizm jest pewnym

modelem, którym można posłużyć się budując bardzo wiele różnych konstruktów artystycznych i teoretycznych. Sam Świdziński z jednej strony ułatwia nam (badaczom) sprawę, gdyż posługuje się rozbudowaną refleksją intelektualną. Jednak z drugiej strony, jako praktykę realizacyjną wybrał, od późnych lat osiemdziesiątych, performance, co powoduje, że tak jak wszelka sztuka efemeryczna jest on trudno „widzialny” dla instytucji i zinstytucjonalizowanego rynku i kuratorstwa. Jednak ostatnio Świdziński, ale także jego teoria i – co ważne jej konsekwencje dla współczesności, zyskuje szeroką „widzialność” i właściwe miejsce w historii sztuki. Dzieje się tak dzięki pracy – podkreślmy – badawczej, a nie sztucznym zabiegom rynkowym, m.in. Kazimierza Piotrowskiego, Grzegorza Borkowskiego, Waldemara Tatarczuka, Bartosza Łukasiewicza, czy mojej, a także organizatorów festiwalu Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim, którzy słusznie uczynili Świdzińskiego patronem i punktem odniesienia dla sztuki pokazywanej w ramach tego największego festiwalu sztuki performance w Polsce (któremu patronuje on już trzynaście lat).

Jak uchwycić relację między potocznym a specyficznym pojęciem kontekstu?

Zbliżamy się tu do tytułowego określenia pracy Świdzińskiego jako pracy „hydraulika”. Pomysł na taki sposób opisanie relacji między potocznym a specyficznym sposobem rozumienia pojęcia „kontekstu” i roli kontekstualizmu Świdzińskiego dla uchwycenia różnicy między nimi zaczerpnąłem z tekstu Kosutha „Wittgenstein’s Plumber”. Występuje w nim trzech najważniejszych bohaterów dla kontekstualnej (u Świdzińskiego) i antropologicznej (u Kosutha) przemiany w sztuce, czyli przełomu modernizm/postmodernizm: Wittgenstein, Duchamp i oczywiście Kosuth.

Zacznijmy jednak – znów – od słowa. Angielskie słowo „plumber” oznacza hydraulika; „plumbing” to instalacja wodno-kanalizacyjna (wod.-kan.), a także urządzenie wod.-kan. Ale źródłosłów angielski wskazuje na łacińskie *plumbum*, czyli ołów. Starożytni Rzymianie wykonywali instalacje wodne (choć nie kanalizacyjne) z rur ołowianych. Z posługiwania się ołowiem przez starożytnych pozostało w języku polskim łatanie dziur, np. w rurach, garnkach, a także zębach – czyli nasza plomba. Czyli uszczelnianie.

Co jednak ma wspólnego Wittgenstein z hydraulikiem? Otóż – więcej niż by się wydawało. Dość powszechnie wiadomo, że Wittgenstein zaprojektował w Wiedniu dom dla swojej siostry. Ale chcę tu zwrócić uwagę na pewien szczegół, rzadko podkreślany. Mianowicie zaprojektował on w tym domu także wszelkie instalacje, w tym elektryczną i wod.-kan. Interesowała go nie tylko estetyka, wygląd zewnętrzny (projekt jest w duchu radykalnego modernizmu, choć tylko w zewnętrznej bryle), ale także wewnętrzna struktura budynku, czyli to co decyduje o jego użyteczności, a nie tylko o jego pięknie. Zwróćmy uwagę na spójność myślenia Wittgensteina architekta i filozofa języka, który dążył do tego by język filozofii był użyteczny, praktyczny, a nie spekulatywny i niejasny. Filozofia miała mieć związek z życiem, a nie estetyką myśli wyrażoną w słowach – tak jak architektura. Projekt domu wraz z instalacjami nie wynika tylko z jego zainteresowań inżynierskich, które miał, ale stanowi konsekwencję jego filozofii. Podobnie konsekwencję taką znajdziemy w innych szczegółach życiorysu Wittgensteina. W latach trzydziestych chciał jechać do Rosji porewolucyjnej by pracować jako robotnik. Chciał być hydraulikiem, wykonywać użyteczną pracę, uprawiać „filozofię w użyciu”. Jednak władze chciały by wykładał filozofię na uniwersytecie w Moskwie, a nie pracował w fabryce, co zupełnie Wittgensteina nie interesowało i na swoje szczęście uciekł w porę z Rosji.

Przejdźmy teraz do następnego bohatera – Duchampa. Jego związki z hydrauliką są aż nazbyt znane. Oczywiście znamy *Fontannę*. Ale tych nawiązań jest więcej. W *État donnés: 1. La chute d’eau, 2. Le gaz d’éclairage* mamy w instalacji zamontowany mechanizm wodospadu – czyli instalację wodną, co jak to u Duchampa, jest źródłem wielu rozbuchanych interpretacji, do których zresztą on sam zachęcał i je prowokował. Wodospad jest nawiązaniem do rzeczywistego wspomnienia miejsca. Przypomnijmy, że anegdotycznym punktem wyjścia tej pracy (jednym z, gdyż składa się ona z wielu elementów gromadzonych właściwie przez całe życie) jest tabliczka, umieszczana jako informacja – reklama na hotelach „Eau et gaz à tous les étages”. Idźmy dalej – jedną z mniej znanych prac Duchampa jest *Drain Stopper* – korek. To odlany z ołowiu, potem nawet z metali szlachetnych w serii kolekcjonerskiej, korek do wanny. Był on potem pokazywany jako medal czy moneta (numizmat).

Widzimy więc, że Duchamp myślał o instalacji hydraulicznej podobnie jak Wittgenstein – jako o czymś, co jest użyteczne, ma związek z bezpośredniością życia, a tym samym pozwala uniknąć w sztuce związku z estetyką przedmiotu artystycznego.

William Camfield pisząc o *Fontannie*, w książce wydanej w 1989 roku, określił prace nazwijmy je „hydrauliczne” Duchampa jako „conceptual plumbing system”, a więc można powiedzieć, że zaopatrzył sztukę w instalację która zbliżała ją do życia, a tym samym uczynił ją użyteczną, czyli skierował ją na drogę ku konceptualizmowi („znaczeniu”, jak podkreśla to wielokrotnie Kosuth). Uczynił więc pierwszy krok ku temu, co było istotą wyczerpania modernizmu przez konceptualizm i umożliwiło przełom modernizm/postmodernizm – odejście od formy ku dyskursowi.

Trzeci bohater – Kosuth – cytuje we wspomnianym tekście anegdotkę o Duchampie (jak wiadomo Duchamp i Wittgenstein to z kolei jego dwaj bohaterowie). Mianowicie kiedyś dziennikarz zapytał Duchampa, jaka jest różnica między rzeźbą a architekturą. Duchamp po dłuższej chwili zastanowienia odpowiedział: plumbing. Czyli instalacja wod.-kan. Rzeźba jej nie ma – bo i po co – nie jest przecież życiowo użyteczna. Choć architektura może wyglądać jak rzeźba z zewnątrz – tak jak dom projektu Wittgensteina wygląda jak konstruktywistyczna rzeźba. Ale Wittgenstein zaprojektował w niej / w nim, instalacje (można by tu powiedzieć w polskiej nomenklaturze media). Kosuth, tak jak Wittgenstein, dokonuje zwrotu od spekulacji językowych (językiem sztuki) do jego użycia w dyskursach (czyli dokonuje antropologizacji).

Tę samą drogę przebył Świdziński. Od strukturalizmu *par excellence* modernistycznego, gdy zajmował się fotografią, filmem rozszerzonym i ogólnie mediami w okresie współpracy z łódzkim Warsztatem Formy Filmowej, zmierzał ku *Działaniami lokalnym*, związkowi sztuki z kontekstem, w wypracowanym przez siebie specyficznym rozumieniu. To dzięki temu stał się tak ważny dla środowisk alternatywnych w Kanadzie, budujących swoją niezależność od istniejącego systemu instytucjonalnego, czego realizacją do dziś działającą jest Le Lieu w Quebec (a także w Polsce, czego przykładem jest wspomniany festiwal Interakcje). W alternatywie instytucjonalnej szukał bezpośredniego związku

sztuki z życiem, jakiego nie dają muzea i rynek. To dla tego też z czasem porzucił wykorzystywanie fotografii (Świdziński sam fotografuje tylko sporadycznie i nigdy nie uważał się za fotografa, choć używa fotografii jako swoistego *readymade*, tak jak to też czyni Kosuth), na rzecz performance (od drugiej połowy lat osiemdziesiątych poczynając, performance stał się dla niego stopniowo główną formą wypowiedzi). W performance znalazł ową użyteczność, jaką ma sztuka w bezpośrednim związku z życiem.

Wracając do zagadnienia różnicy między potocznym a specjalistycznym pojęciem „kontekstu”, co było także jednym z zagadnień tego festiwalu, Świdziński sprecyzował i uszczegółowił pojęcie kontekstu, tak przecież często używane w sztuce konceptualnej, choćby przez samego Kosutha, dla którego było to jedno z głównych pojęć operacyjnych. Można powiedzieć, trzymając się „hydraulicznych” porównań, że Świdziński wyposażał w ten sposób konceptualizm w kontekstualizm, jak w życiowo użyteczną instalację (co też w tym samym czasie czynił Kosuth), a idąc dalej torem tego porównania – uszczelniał konceptualizm kontekstualizmem, wiążąc go z życiem (co oznacza także alternatywne instytucje sztuki) i nadając mu specyficzne znaczenie w formule 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.” Ta formuła kontekstualna to także „uszczelnienie” szerokiego, potocznego znaczenia słowa „kontekst”.

W świetle tego co zostało powiedziane powyżej – jakim więc sposobem rozumienia pojęcia „kontekst” operuje festiwal Konteksty? Festiwal proponuje artystom po pierwsze – krytyczne wykorzystanie modelu kontekstualnego – historii sztuki i kultury; po drugie – kontekst miejsca (*in situ*) oraz „tu i teraz” – bezpośredniej obecności.

Łukasz GUZEK