

Tekst był publikowany w: katalog, galeria Znak, Białystok, październik 1981

SZTUKA JEST DZIAŁANIEM W KONTEKŚCIE RZECZYWISTOŚCI

co nie oznacza jednak ani godzenia się z rzeczywistością, ani przeciwstawiania się jej bez względu na to jaką ona jest. Jest to raczej wzięcie odpowiedzialności za własne działanie; świadomość uczestnictwa.

Moje obecne zainteresowania ukształtowały się ostatecznie na przełomie lat 60-tych i 70-tych, kiedy zrezygnowałem z uprawiania sztuki w sposób, w jaki to robiłem uprzednio. Ukończyłem Akademię Sztuk Pięknych. Malarstwo studiowałem u Cybisa, grafikę u Kulisiewicza. Ostatnią indywidualną wystawę malarstwa miałem w latach 60-tych. Była to ostatnia próba pozostała w luksusowym obszarze własnej niczym nie zmałowanej rzeczywistości. Wyjście na zewnątrz było aktem samoobrony przed interwencją pozaartystycznej rzeczywistości, w której chcąc nie chcąc tkwiłem, a na którą nie miałem wpływu. Czy uprawianie sztuki w sposób tradycyjny - samo przez się - jest izolacją? Na pewno nie. Czy nowe media, te którymi zainteresowaliśmy się w latach 70-tych - same przez się - oznaczają wyjście z izolacji? Na pewno nie. Sztuka nie jest działaniem w obrębie mediów; jest działaniem poprzez media, jest wyborem mediów ze względu na cel, Jaki? To, co robiłem w ciągu ostatnich 10 lat - świadomie (nieświadomie) - powinno ujawnić moje zamierzenie.

Z LOGIK NIEKOMPLETNYCH RZECZYWISTOŚCI

Taki był tytuł pracy, którą prezentowałem na Biennale w Sao-Paulo w 1974 r. Do tej serii należała "Podróż do Australii", która wystawiłem w Galerii Povere w Melbourne, "Czyszczenie sztuki" w "Muzeum Zero" (późniejszej Galerii "Repassage"), "Film/nie film" dla Kassel i wszystko inne co robiłem w początkach lat 70-tych.

Zacznę od filmu. Był to po prostu pusty oświetlony ekran, na którym nic się nie działo. W czasie projekcji tego pustego ekranu szedł komentarz: "popatrz to jest dzieło sztuki - to jest fotografia - jest pejzaż, jest ziemia, są drzewa, jest niebo. To jest pejzaż, to jest ziemia. To jest dzieło sztuki - to jest fotografia - to jest pejzaż z ziemią, drzewami i niebem - to jest ziemia, to są drzewa, to jest niebo, to jest dzieło sztuki - to jest fotografia..."

Kolejno konstruowałem zdania w języku i wskazywałem ich obiekty. Rozbudowawszy treść zdań zaczynałem z kolei ograniczać ją, by na końcu pozostać ze zdaniem obserwacyjnym, które wskazywało na pusty ekran. Wszystko inne: pejzaż z drzewami i niebem, dzieło sztuki - było intencją skierowaną naszą uwagę; swoje istnienie zawdzięczało językowi, jego możliwości tworzenia rzeczywistości, której istnienia nie potrafimy zweryfikować, jeżeli sami jej nie doświadczymy. Żyjąc biernie w świecie słów i obrazów, które z zewnątrz zostają nam narzucone - tracimy możliwość kontroli. Sztuka jako propaganda iluzji może nas pozbawić obrony przed fikcją pojawiającą się w naszym życiu społecznym.

Zajęcia, jakim się poświęcałem w tym okresie, miały charakter analityczny. Badałem obszar możliwego doświadczenia i zachodzące wewnątrz niego stosunki. Pewność, jaką mogła dostarczyć sztuka, wymagała pewności co do całego obszaru rzeczywistości w jakiej tkwiłem. Potrzeba zastąpienia rzeczywistości jej badaniem była charakterystyczna dla działań artystów w tamtych latach. Nie byłem oryginalny, podzielałem przekonania tych, którzy uważali, iż naiwny pogląd, że obraz rzeczywistości jest tym samym co rzeczywistość jest nie do utrzymania w naszych czasach. Żyliśmy w sztucznym - technologicznym świecie, utraciwszy bezpośredni kontakt z tym, co nas otaczało, a co dotychczas uważaliśmy za naturę. Chcąc wrócić do

naturalnego stanu współistnienia z otoczeniem należało najpierw zbadać to, co nas oddzielało. Zrozumieć, a nie produkować, utrwalając pozory nieistniejącej wokół nas rzeczywistości. W tym sensie mój program był wspólny z programem konceptualistów, gdy pisali: "if you think that we are searching the world methodology and mirrors of our minds at arm's length, you're wrong". Dla mnie również świat nie odbijał się bezpośrednio w umyśle; nie badałem go dla metodologii; nie szukałem nowych mediów, by zastąpić nimi dawne narzędzia - chciałem się najpierw dowiedzieć, co mam z nimi zrobić.

Na początku 1975 r. zrobiłem pracę pt. "Kratka", która wystawiałem w Galerii "Znak" w Białymstoku. W pracy tej przyjąłem: istnienie punktu, przesunięcie o stałe tę samą jednostkową długość i obrót o 90 stopni. Wszystko, co mogłem otrzymać w ramach tych możliwości, to była kratka, stale rosnąca krata w miarę jak kontynuowałem swoje postępowanie. Tak długo więziła mnie, jak długo nie mogłem zdecydować się na zmianę rządzącej zasady. Rzeczywistość, którą tworzyłem była bowiem ograniczona przyjętą a priori ideą.

Wielu z moich kolegów, szukając autentycznego obrazu rzeczywistości, zwróciło się w kierunku fotografii. Porozumiewając się za pośrednictwem języka byliśmy ograniczeni jego regułami; mogliśmy tyle powiedzieć, na ile zezwalał nam język. Język stawał się przegrodą, przez którą z wysiłkiem przedzierała się prawda o rzeczywistości. Język, gdy mu się dobrze przyjrzeć, okazywał się być równie sztuczny jak sztuka. Inaczej wydawało się być z fotografią. Jej obraz był prawdziwy, gdyż był obiektywny. Kiedyś wpadło w moje ręce jedyne istniejące zdjęcie Van Gogha, przedstawiające artystę w trakcie rozmowy z przyjacielem. Van Gogh był zwrócony plecami do obiektywu i taki pozostał na jednym jedynym zdjęciu, jakie mu zrobiono. Przyglądając się fotografii uświadomiłem sobie, iż zawsze będziemy widzieli tylko jego plecy, nigdy nie zobaczymy jego prawdziwej twarzy. Jest to ograniczenie zawarte w konstrukcji aparatu fotograficznego. Jest ono ze swej istoty takim samym ograniczeniem, jakie zostało zawarte w języku, w sztuce, w logicznych regułach naszego myślenia, którym się posługujemy kontaktując się z rzeczywistością. To, że nigdy nie będziemy mogli zobaczyć prawdziwej twarzy Van Gogha wynika z redukcji trójwymiarowej rzeczywistości, w której istniał artysta rozmawiający ze swoim kolegą - do dwuwymiarowej przestrzeni fotografii. Zdjęcie, które miałem przed sobą było również rzeczywistością. Miało swoją materię, mogłem je dotknąć. Dla mnie funkcjonowało jednak nie jako rzeczywistość, lecz jako jej obraz. Było więc jednocześnie i obrazem i rzeczywistością. Można było je sfotografować, tak jak został sfotografowany Van Gogh. Żeby zachować tę samą relację, jaka istniała między fotografowaną rzeczywistością, a jej obrazem - to jest zasadę redukcji o jeden wymiar, obróciłem zdjęcie tak, by widoczna była tylko krawędź. Fotografując ją otrzymałem z kolei jednowymiarowy obraz dwuwymiarowej przestrzeni tworzonej przez fotografię, która sama była obrazem przestrzeni bogatszej o jeden wymiar; przestrzeni, w której istniał prawdziwy Van Gogh. Postępując zgodnie z zasadą redukcji, pozwalającą nam przejść od rzeczywistości do jej wyobrażeń, otrzymałem punkt jako kolejny obraz stale redukowanej w swych wymiarach rzeczywistości.

Posługując się przyjętą zasadą mogłem swobodnie posuwać się w dół i w górę, otrzymując obrazy dowolnych wymiarowych przestrzeni. Każdy z takich obrazów cechował się tym, iż zawierał w sobie - dla kogoś wtajemniczonego - obrazy wszystkich rzeczywistości o różnych wymiarach. W ten sposób widoczny na fotografii Van Gogh sam z kolei stawał się obrazem większej o jeden wymiar przestrzeni czterowymiarowej, a ta z kolei stawała się obrazem leżącej nad nią, bogatszej o jeden wymiar, przestrzeni następnego stopnia. Relacja między rzeczywistością a jej obrazami okazała się równie umowna jak wszystko inne. W miarę upływu czasu obraz będący przezroczystą szybą w niewidoczny sposób oddzielająca nas od rzeczywistości, zaczął tracić swą przezroczystość ujawniając własną strukturę, by ostatecznie zmienić się w pusty ekran, poza którym nic nie widać aż do momentu, gdy pojawi się narrator i zdecyduje, którą z możliwych rzeczywistości mamy wybrać. Istnienie rzeczywistości dla nas zostaje uzależnione nie tylko od nas samych lecz również od narratora, od tego, co zostaje nam zaproponowane.

Nasza wolność podlegała ograniczeniu. Ale i odwrotnie - nasze ograniczenie jest uzależnione od naszych wyborów; od użytku, jaki czynimy z wolności. Praca o Van Gogh'u była ostatnią z kręgu moich konceptualnych zainteresowań, mieszczących się w obszarze badania logik niekompletnych rzeczywistości. Rozważania nad sztuką - nawet z uwzględnieniem szerszej perspektywy jaką stwarzało spojrzenie z dostatecznie oddalonych punktów widzenia - nie likwidowały przeszkód, na jakie natknęliśmy się w naszym kontaktowaniu się z rzeczywistością. Należało zrobić następny krok, wyjść z martwego pola w jakim znaleźliśmy się - wyjść na zewnątrz. Moje zerwanie (z końcem lat 60-tych) z "dobrą sztuką" jaką uprawiałem, zamiłowanie do kontestacji były wyrazem tej potrzeby. Dalsze rozdzielanie własnej aktywności życiowej na różne, często sprzeczne z sobą role społeczne - stało się niemożliwe do przyjęcia.

Aktywność moja i - jak myślę - większości moich kolegów, z którymi wówczas współpracowałem, wynikała z intuicyjnie wyczuwanej potrzeby obrony przed tak charakterystyczną dla naszej cywilizacji schizofrenią społeczną; niemożliwością pogodzenia swoich prywatnych odczuć z tym, co oficjalne. Była ona potrzebą zerwania z życiem na niby i zastąpienia go życiem naprawdę. Dlatego mojej aktywności, - którą w tradycyjnym rozumieniu możnaby umieścić w ramach sztuki - temu wszystkiemu, co wystawiałem w przeznaczonych do funkcjonowania sztuki instytucjach, towarzyszyła inna, nie mieszcząca się w tych kategoriach działalność: spotkania z ludźmi, dyskusje, teksty teoretyczne, działania organizacyjne. Nie widzę różnicy między tymi pozornie tylko (z perspektywy tradycji) różnymi zajęciami, jakimi się zajmowałem. Wszystkie one były skierowane na ten sam cel. Były w tej samej mierze działaniami artystycznymi, jak i nieartystycznymi.

Nie interesowało mnie tworzenie przy użyciu nowych mediów nowej dziedziny działań artystycznych. Interesowało mnie wyjście z "rezerwatu dla artystów", który wydał mi się niebezpieczny zarówno jako miejsce jak i wzór (społeczny: kratka) krata, poza którą nie wolno nam wychodzić.

SZTUKA JAKO SZTUKA KONTEKSTUALNA

Wyjście poza społecznie akceptowany status artysty, - to znaczy robienia tego, co powinien robić artysta i nie wtrącania się do czego innego - okazało się bardzo niewygodne i niebezpieczne. Wielu artystów, przeciwstawiających się sztuce na początku lat 70-tych i później, wróciło do niej zrozumiawszy iż fotografia, film niezależny, video, performance, działania, tekst są taką samą sztuką dzisiaj, jak kiedyś były nią malarstwo, grafika, rzeźba. Niewygodę przyjętej przez siebie pozycji uprzytomniłem sobie w pełni, kiedy znalazłszy się w Ameryce na konferencji poświęconej mojemu manifestowi Sztuki jako sztuki kontekstualnej, stanąłem oko w oko z Artworldem, by przedstawić (bronić swój program). Zebrali się wówczas prominenci nowej sztuki z Ameryki i Europy. W *Avalanche*, znanym amerykańskim magazynie zajmującym się problemami współczesnej sztuki, ukazało się moje oświadczenie "nie należymy do Art Worldu, nie podlegamy naciskowi art businessu, żyjemy gdzie indziej". Ta próba wyłamania spotkała się z natychmiastową repliką ze strony wydawcy organu amerykańskich konceptualistów "The Fox", Sary Charlworth.

Na konferencji poświęconej sztuce jako sztuce kontekstualnej, zabierając głos pierwsza powiedziała: "Mamy tu ojca sztuki konceptualnej (Kosutha) i mamy tu promotora sztuki kontekstualnej - przyszliśmy się bić i zobaczyć, kto wyjdzie z łupami". Wyjście poza zmieniający się, ale zawsze ustalony obszar sztuki takiej szansy nie dawał. Tworząc program sztuki jako sztuki kontekstualnej z takiej szansy rezygnowałem.

Wychodząc ostatecznie z obszaru sztuki zajętej własnymi sprawami, zdecydowałem się na sztukę jako uczestniczenie. Był to status bardzo nieokreślony i niektórzy próbowali w związku z tym zastąpić słowo artysta - słowem twórca, co wprowadzało jeszcze większe zamieszanie. Po

to, by określić jednoznacznie status sztuki, należało unieruchomić jej strukturę, co pozwoliłoby ustalić stałe, niezmiennie relacje; jakie w niej zachodzą. Stałe przyśpieszanie zmian zachodzących w naszej technologicznej cywilizacji coraz mniej jednak pozostawia czasu na stabilizację. Nie tylko status sztuki staje się niepewnym, każdy status, każde znaczenie, każda wartość stają się niepewnymi. To, co robiłem w okresie "logik niekompletnych rzeczywistości" przekonało mnie, iż ustalenie reguł dla sztuki - jako określonej dziedziny - jest zajęciem skazanym na niepowodzenie. Rozpatrywanie tego problemu z zewnętrznego, szerszego punktu widzenia przekonało mnie, iż kłopoty, jakie my artyści mamy ze sztuką, są tymi samymi kłopotami, jakie mają inni z tym, co robią. Należało się pogodzić z chwiejnością naszego statusu w tak szybko zmieniającym się świecie. Mogliśmy robić wszystko, być wszystkim; nasze decyzje, nasze wybory nie miały podstaw, na których moglibyśmy je oprzeć; same podstawy zmieniały się nieustannie.

Uprawnione zostają różne możliwości. To, jak jest, zostaje uzależnione od dowolnie wybranego, arbitralnego założenia. Sens działania jest właśnie sensem tego a priori przyjętego założenia, jest jego konsekwencją. To, że zostają nam dane alternatywy daje nam wolność wyboru. Wszystko możemy robić, nie wiemy jednak po co mamy to robić. Robienie czegoś, gdy nie wie się po co się to robi, staje się zajęciem bezsensownym. Sensem działania artysty pozostaje zajęcie pozycji w świecie sztuki, a nie same uprawianie sztuki, które ma do czegoś służyć. Jest to degradacja, na którą nie można przystać. Koniecznym staje się nie wykonywanie rzeczy, lecz znalezienie istotnego powodu dla ich wykonywania.

W 1975 r. na spotkaniu artystów w Gdańsku pod nazwą "F-Art" po raz pierwszy przedstawiłem swój program "Sztuki jako sztuki kontekstualnej". Był to zwerbalizowany wynik moich doświadczeń pierwszej połowy lat 70-tych i propozycja znalezienia podstaw, które nadałyby sens współczesnym działaniom artystów. Jak powiedziałem wyżej, problem polegał nic na tym, jak robić, lecz po co robić. Ostateczna wersja mego manifestu ukazała się w języku angielskim i została wydana w Szwecji w 1976 r. Konsthale w Malmo organizując konferencję na ten temat stworzyło mi szansę, których niestety nie miałem w Polsce. Jednocześnie została zorganizowana zbiorowa wystawa grupy artystów polskich, którzy przyłączyli się do mojej propozycji.

Bezpośrednio po wystawie w Szwecji odbył się szereg prezentacji w innych krajach Europy: w Danii, w Holandii, w Belgii. Wszystko to działo się w lutym i marcu, a w październiku staraniem CEAC (Centrum Sztuki Eksperymentalnej i Komunikacji) została zorganizowana następną pomyslna na dużą skalę, konferencja z udziałem artystów z całego świata. Poza tezami ogłoszonymi w Szwecji zaprezentowałem specjalnie na tę konferencję przygotowaną pracę pt. "12 punktów sztuki kontekstualnej". Następne prezentacje odbywały się na terenie Stanów Zjednoczonych, między innymi w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku.

W następnym roku do sztuki kontekstualnej zgłosiła swój akces grupa kanadyjskich artystów. W maju 1977 r., w wyniku porozumień zawartych na konferencji w Toronto, odbyła się konferencja zorganizowana w Paryżu przez L'art Sociologique. Parę miesięcy później ruch kontekstualny, do którego zgłosiło akces 7 polskich galerii ze zgrupowanymi wokół nich artystami, zorganizował największą, bo skupiającą artystów z 35 krajów konferencję. Spotkanie odbyło się w Galerii "Remont" w Warszawie pn. "Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości". Wówczas to zawarliśmy porozumienie o wspólnym działaniu - sztuki kontekstualnej, L'art Sociologique i Arte Latina America, prezentowaną przez CAYC z Argentyny.

Wypunktowując założenia Sztuki jako sztuki kontekstualnej w manifeście pod tymże tytułem pisałem między innymi: "Sztuka kontekstualna nie działa w sferze estetyki". Miało to znaczyć, iż nie działa w sferze ustalonych raz na zawsze wzorców artystycznych obowiązujących wszystkich zawsze i wszędzie.

"Sztuka kontekstualna działa w sferze znaczeń, jakimi posługuje się cywilizacja w swym

kontakcie z rzeczywistością. Sztuka kontekstualna jest zainteresowana stałym procesem dekompozycji znaczeń, które nie odpowiadają rzeczywistości i tworzeniem nowych, aktualnych znaczeń... Sztuka kontekstualna przeciwstawia się podziałowi na to, co jest obiektywne i na to, co jest subiektywne... przeciwstawia się wyłączeniu sztuki z rzeczywistości jako odrębnego, niezależnego przedmiotu estetycznej kontemplacji. Sztuka kontekstualna jest zależnością od rzeczywistości i jest działaniem symulującym nową rzeczywistość. Sztuka kontekstualna jest zainteresowana takimi wyrażeniami, jak: uznaję, wiem, wierzę, przypuszczam, rozumiem, zabraniam, dopuszczam. Jest zainteresowana tą głęboką warstwą cywilizacji, która tworzy jej ideologię i jej mity rządzące jej praktyką społeczną, jej nauką, jej kulturą i jej sztuką... Sztuka kontekstualna jest praktyką społeczną... jest formą działania w rzeczywistości. Poprzez kolejne transformacje znaczeń:

RZECZYWISTOŚĆ - INFORMACJA - SZTUKA - OTWARTE NOWE ZNACZENIA - RZECZYWISTOŚĆ."

Konsekwencje sztuki kontekstualnej

Taki był tytuł trzech kolejnych prezentacji w lutym i marcu 1977 r. Pierwsza w Galerii "Labirynt" w Lublinie, druga w "Galerii Sztuki Najnowszej" we Wrocławiu i wreszcie trzecia w Galerii "Remont" w Warszawie. Jako formę przekazu wybrałem bezpośrednio spotkanie z tymi, którzy przychodzili do galerii i afisze. Afisze bowiem są przeznaczone do tego, by mogły być rozwieszane na zewnątrz poza instytucjonalnym rezerwatem sztuki. Nie było moim zamiarem wychodzenie na zewnątrz ze sztuką. Nie chodzi bowiem o to, by przyzwyczajać zwykłego człowieka - niebywalca imprez artystycznych do sztuki, lecz odwrotnie - o przyzwyczajanie sztuki do rzeczywistości, w której istnieje zwykły człowiek ze swoimi problemami. Afisze te nie były moimi dziełami artystycznymi. Dawałem tekst do miejscowej drukarni pozostawiając im pełną swobodę artystyczną. W ten sposób stały się częścią tego miasta, w którym były prezentowane; wyrażała się w nich pewna lokalna estetyka codziennych ogłoszeń z którymi spotykają się przechodnie. Mówiłem w nich o tym, czym się zajmuję. Nie mówiłem do innych o ich sprawach.

Konsekwencją istnienia kontekstu jest świadomość, iż należy pozwolić innym decydować o ich sprawach. Mówimy do innych nie po to, by nas zrozumieli, lecz po to, by przez odrębność naszego kontekstu mogli łatwiej zrozumieć własny.

Konsekwencją, jaką musiałem sam wyciągnąć ze sztuki kontekstualnej, była całkowita zmiana poglądu na sztukę. Kiedy mówimy sztuka, podobnie jak mówimy nauka, mamy świadomość, iż co innego oznaczało to pojęcie kiedyś, a co innego oznacza dzisiaj. Nauka i sztuka rozwijając się ulegają zmianie, korygują swoje stanowiska. Uważamy jednak, iż zmiany te są tego rodzaju, że na gruncie każdej następnej teorii zawartej w sztuce, czy w nauce, da się wytłumaczyć wcześniejsze jej stadia, pozostaje bowiem niezmienną ciągłość znaczeń i ciągłość terminów deskryptywnych.

Rozszerzając pole działania sztuki stale jesteśmy w tym samym artystycznym świecie. Przyjęcie zasady kontekstualnej jest pewną konsekwencją logiczną zaprzeczającą tej zasadzie. Stan obecny, kiedy straciliśmy orientację czym jest sztuka i co ma robić, nie jest chwilą chaosu, który uda nam się opanować i z powrotem ustalić nowe ogólne normy, przy których pomocy udałoby się tłumaczyć cały obszar dotychczasowej sztuki. Przyspieszenie rozwoju cywilizacji przekreśliło współczesną szansę na ustalenie jakichkolwiek stałych ogólnie obowiązujących norm i wartości. Nie jest to jednak stan, z którym moglibyśmy się pogodzić zarówno w sztuce, jak i w życiu.

Musimy bowiem dysponować jakimiś normami i jakimiś wartościami; musimy na kimś się oprzeć; potrzebne nam są jakieś autorytety, którym moglibyśmy zaufać. Musimy znaleźć pewny grunt, a nie alternatywy bez wskazówki, którą z możliwości mamy wybierać. Nie może nas zadowolić stwierdzenie, że rzeczywistość i jej przekaz-obraz nie pasują do siebie, że media manipulują

nami. Po to, by funkcjonować w rzeczywistości musimy wiedzieć, jaką ona jest; musimy dysponować wartościami, które chcielibyśmy zrealizować i musimy mieć wskazówki, jak mamy tego dokonać. Sztuka jak wszelkie nasze działanie, jest z nas i dla nas. To podmiotowe, a nie przedmiotowe jej uwarunkowanie decyduje zawsze i wszędzie. Jest to jedyna, choć nieoryginalna jej cecha.

Moje działania z okresu logik niekompletnych rzeczywistości miały na celu nie opisanie istniejącego stanu rzeczy - jest to zajęcie dla historyka, czy teoretyka - lecz zdanie sobie sprawy z istniejącego stanu rzeczy i szukanie rozwiązania. Był to więc dla mnie problem mojej wolności i ograniczenia. Konsekwencją ostateczną sztuki jako sztuki kontekstualnej staje się realizm, jeżeli przez ten termin rozumieć realność rzeczywistości dla nas, a więc realność naszej z nią komunikacji. Jest to taka rzeczywistość, którą sami potrafimy poświadczyć, sami przetestować, sami ocenić jej wartość dla nas i którą sami chcielibyśmy tworzyć. Jest to więc nasz lokalny świat, w którym istniejemy naprawdę i z którym mamy bezpośredni kontakt. Nasza lokalna rzeczywistość różni się od rzeczywistości innych, ale nie jest w stosunku do nich antagonistyczna. Rzeczywistości innych zostają ustrukturalizowane w odmienny sposób. Odmienność innych struktur prowadzi do odmienności wartości nimi rządzących. Odmienność reguł wynika z odmienności rzeczywistości, w których i dla których zostają wytworzone. O ile nie istnieje współcześnie możliwość ustalenia wspólnych norm dla wszystkich tak, by te normy mogły być zaakceptowane przez wszystkich, to istnieje możliwość znalezienia podstaw, na których moglibyśmy się oprzeć. Są one różne, jak różne są rzeczywistości naszych lokalnych światów. Zasadą kontekstu jest wzięcie pod uwagę stanów faktycznych: teraz, w tym miejscu, dla tej osoby, czy grupy osób. Przeciwstawia się złej utopii pozorów równości, której przeczą fakty. Nasza równość jest prawem do różnienia się, a nie upodabniania się z innymi; jest to prawo do własnej odrębności.

Przy takim założeniu sztuka przestaje być tą samą wartością dla wszystkich. Nie jest nawet tym samym przedmiotem, nie wyraża tych samych wartości, nie istnieje jako wspólna dziedzina, którą jako taką można rozpoznać. Jej obszar, sposób funkcjonowania, jej relacje z tym, co jest na zewnątrz, zostają uzależnione od konkretnej lokalnej rzeczywistości, w której istnieją. Sztuka w tym sensie w jakim przyzwyczailiśmy się ją rozumieć - w ciągu historycznie niezbyt zresztą długiego okresu czasu - przestaje w naszych oczach istnieć. Propozycja kontekstualna zdaje po prostu sprawę ze zmian, jakie zachodzą, przeciwstawia się iluzji istnienia stanu kultury, która na naszych oczach rozpada się.

Nasza propozycja jako artystów staje się coraz to bardziej wątpliwą. Ukształtowani przez pewne normy w jakich funkcjonowała sztuka przez długi okres czasu, wystartowaliśmy w momencie, gdy normy te zaczęły się rozpadać. W dążeniu do prawdy przeciwstawialiśmy się normom, przeciwstawiając się tym samym własnemu ethosowi, samemu sobie. Chcąc nie chcąc stanęliśmy przed alternatywą: pozostać w fikcyjnym świecie sztuki, pozwolić zamknąć się w coraz to rzadziej odwiedzanym rezerwacie, występować na wspominających przeszłość imprezach, istnieć jako relikw historyi, czy istnieć naprawdę w tej rzeczywistości, która nas otacza, z jednoczesną groźbą nie istnienia, jako artysta w świecie sztuki jako sztuki. Decydując się na konsekwencje sztuki jako sztuki kontekstualnej wybrałem tę drugą możliwość świadomy związanych z tym niewygód.

W tym samym roku, kiedy prezentowałem afisze, zainicjowałem na jesieni działania grupowe, których tematem była świadomość lokalna. Działo się to w okresie propagandy sukcesu w Polsce, kiedy zaczęły ujawniać się negatywne społeczne skutki gwałtownego przyspieszenia procesu industrializacji. Funkcjonujące dotychczas lokalne systemy wartości poczynały zanikać zastępowane abstrakcyjnymi stereotypami. Sloganowe racje dla wszystkich, niewiele mając wspólnego z rzeczywistością, nie tworzyły podstaw, na których jednostka mogłaby oprzeć swoje działanie.

Jako teren naszych działań wybraliśmy prawie modelową sytuację - wieś kurpiowską. Chwiejność statusu ludzi starych, którzy pozostali w anachronicznym świecie, młodych, którzy emigrowali w nową rzeczywistość pozbawieni możliwości jej oceny i równie chwiejny status nas artystów - stwarzały płaszczyznę korzystnych interakcji. W materiałach z akcji "Kurpie" pt. "Artystyczna działalność: Co? Dlaczego? Jak?" pisałem: "Jesteśmy świadomi, że efekt tego, co robimy zależy nie tylko od tego, co robimy jako artyści uprawiając naszą sztukę, lecz również od kontekstu w jakim to funkcjonuje. My jako artyści i nasza sztuka funkcjonujemy współcześnie wewnątrz specyficznej struktury instytucjonalnej, której zostaliśmy podporządkowani. Tym, co nas podporządkowuje jest interes określonej grupy społecznej. Mamy świadomość, że interes jednej grupy może być interesem innych, ale również, iż może być odwrotnie... Mamy wątpliwość, czy sztuka służy interesom wszystkich... Co więc proponujemy? Proponujemy zastąpienie instytucjonalnej sieci sztuki nie-formalnymi, spontanicznie tworzącymi się grupami społecznymi dla rozwiązywania własnych problemów; prawdziwego człowieka, którego nie można zastąpić idealizacją i stereotypem".

Video "The World in which we live", książka pt. "Art Society and Self-consciousness", prace, które robiłem w Ameryce, "Stale mówimy o człowieku...", "Pałac Sztuki", "Wszyscy mamy kłopoty" - to, co robiłem po powrocie i ta wystawa są dla mnie kolejnymi konsekwencjami wyboru. Co chciałbym teraz robić? Zdać sobie sprawę do końca z miejsca, czasu i sytuacji, w której jesteśmy, z konsekwencji i możliwości.

Jan Świdziński