EDYTORIAŁ

Czasopismo *Sztuka i Dokumentacja* (*SiD*) powstało wiosną 2009 roku w związku z Festiwalem *Sztuka i Dokumentacja* odbywającym się co rok w Łodzi. Wydawcą pisma jest organizator festwalu, *Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja*, skupiające naukowców, artystów, krytyków sztuki i kuratorów.

Celem pisma jest publikacja wyników badań nad sztuką oraz dostarczanie podstawowych materiałów źródłowych dla naukowców, wykładowców oraz dziennikarzy. Publikujemy materiały artystyczne powstające na styku praktyki i teorii, wypowiedzi artystów, dokumentacje wydarzeń historycznych oraz bieżących. Chcemy by pismo było otwartym archiwum, nieustannie wzbogacającym nasz obraz sztuki.

Chcemy pokazać ciągłość sztuki, jej historię i współczesność, uchwycić jej możliwie całościowy obraz. Chcemy by pismo stanowiło platformę kształtowania poglądów, formowania pytań, inicjowania badań.

Od Redakcji

EDITORIAL

The *Art & Documentation* journal came into existence in spring 2009 because of the *Art & Documentation* Festival taking place every year in Lodz. An organizer of the festival is a journal publisher, the *Art and Documentation Association*, gathering scientists, artists, critics of the art and curators.

Our aim is to publish results of studies on art, and to deliver basic source materials for scientists, academic teachers, or journalists. We publish artistic materials coming into existence on the joint of the practice and the theory of the art; artists' statements; all kinds of an art documents concerning both historical and current events. We want the journal to be an open archive, incessantly making our image of art rich.

We want to show the continuity of art, its history and the present, and to capture its possibly overall picture. We want our journal to constitute the platform of shaping views; forming questions; initiating researches.

Board of Editors

Koordynacja / Coordination
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor
Karolina Jabłońska

Projektowanie i opieka artystyczna / Art Direction & Design
Bartosz Łukasiewicz
http://lukasievic.eu

Wszystkie prawa do projektu graficznego pisma zastrzeżone /
All rights to the graphic project to this magazine reserved by
Bartosz ŁUKASIEWICZ

Projektowanie WWW i informatyka / Webdesign & Technology
Mariusz Krzysztofik

Redakcja / Board of Editors
Członkowie Komitetu Organizacyjnego Festiwalu Sztuka i Dokumentacja / Members of the Festival Art & Documentation Organizational Committee:
Anka Leśniak, Norbert Trzeciak,
Józef Robakowski, Tomasz Komorowski,
Aurelia Mandziuk, Jerzy Grzegorski,
Ryszard W.Kluszczyński, Adam Klimczak

Redaktor współpracujący / Associate Editor
Agnieszka Kulazińska (Gdańsk)

Dystrybucja / Distribution
sid@free.art.pl

Siedziba / Office
ul.Wschodnia 29/3
90-272 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
tel./fax: +48 42 634 86 26
mail: sid@free.art.pl
http://www.sid.free.art.pl

Wydawca / Publisher
Art & Documentation Association
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
ul.Wschodnia 29/3
90-272 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
KRS 0000328118
http://www.sid.free.art.pl

Współpraca wykonawcza / Co-publishing
Fokus Łódź Biennale
Muzeum Miasta Łodzi
www.biennalelodz.pl

PATIO Centrum Sztuki
ul. Sterlinga 26, 90-212 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
http//www.patio.art.pl

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy przeczytać założenia redakcyjne i edytorskie znajdujące się na stronie http://www.sid.free.art.pl
All interested in collaboration are welcome. Please send proposals of the subjects or the texts to our office address. We ask to read notes on submission and notes on style being on our website http://www.sid.free.art.pl

Druk / Printing
Drukarnia Akademicka
Instytutu Postępowania Twórczego
90-224 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
ul. Pomorska 69/71
drukarnia@ipt.pl

CZĘŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

Hommage à Jan Świdziński / Kazimierz PIOTROWSKI.....5
English Summary.....21

GLOSY / GLOSSES

Uwagi na marginesie Hommage à Jan Świdziński (Szkic krytyczny) / Bartosz ŁUKASIEWICZ.....23
Między sztuką a matematyką / Jan PIEKARCZYK.....26
Kilka punktów w kontekście *Wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej* / Grzegorz BORKOWSKI.....29

CZĘŚĆ 02 / PART 02
OTWARTE ARCHIWUM / OPEN ARCHIVE

DOKUMENTY SZTUKI / ART DOCUMENTS

Dokumentacja i Autodokumentacja / Tomasz SIKORSKI.....31
Sztuka z drugiej ręki / Andrzej JÓRCZAK.....34
Littoral Art / Bruce BARBER.....36
Opera Omnia 5 / Natalia LL.....39
Do Świetnych Medialnych / Josef BURY.....42
Partytury performance / Kuba BIELAWSKI.....44

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

Galeria GN / Leszek BROGOWSKI.....46
Galeria Mospan i Galeria P.O.Box 17 / Tomasz SIKORSKI.....50
Galeria C14 / Andrzej AWSIEJ i Marek ROGULSKI.....56

ARTYŚCI O SZTUCE / ARTISTS STATEMENT

Kto z kim jedzie. Samotata Speedway Action / Samotata.....61
Kosmos / Duo K.S.....62
Statement na 25 lecie / Paweł KWAŚNIEWSKI.....63
Stanowisko Katedry Intermediów ASP w Krakowie w sprawie pracy Łukasza ROTHA *1,5 m* / Artur TAJBER.....64

MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE / MY PERFORMANCE ART DEFINITION

BIELAWSKI, Kuba / BURY, Josef / CHOŁONIEWSKI, Marek / FOJTUCH, Angelika
GRZYBOWSKI, Peter / JANIN, Zuzanna / KAŹMIERCZAK, Władysław
KUBIAK, Malga / KUCZYŃSKA, Anna / ŁUCZYŃSKI, Miłosz vj MILOSH
ŁUKASIEWICZ, Bartosz / MITAN, Andrzej / PIEGZA, Ryszard /PIEKARCZYK, Jan
PIOTROWSKI, Zygmunt / RYBSKA, Ewa / RYLKE, Jan /SANECKI, Przemek
SIKORSKI, Tomasz / WARPECHOWSKI, Zbigniew / WYRZYKOWSKI, Piotr
ZŁOTOWSKI, Dominik / ŻEBROWSKA, Alicja.....66

SYLWETKI: ZBIGNIEW NOWICKI / PROFILES: ZBIGNIEW NOWICKI

Esse=Percipi. Filozofia Wschodu, Sztuka Zachodu / Anka LEŚNIAK.....75
Zbigniew NOWICKI *Mandala Bóstw – Sztuka Podprogowa* / Anka LEŚNIAK.....79

CZĘŚĆ 03 / PART 03
NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

I Festiwal *Sztuka i Dokumentacja*. Zapis dyskusji pofestiwalowej.....83
I Festiwal *Sztuka i Dokumentacja* - Plakat i Program.....92
XI Festiwal *Interakcje* - Plakat i Program.....94
Zapowiedzi i ogłoszenia.....96



CZĘŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

Kazimierz PIOTROWSKI

HOMMAGE À JAN ŚWIDZIŃSKI
(Próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej)

Jan Świdziński od połowy lat 70. pozostaje jednym z głównych przedstawicieli ruchu postkonceptualnego - tej jego odmiany, której celem było przełamanie hegemonii konceptualizmu, co można obserwować w zorientowanej krytycznie, kontrkulturowo, społecznie czy antropologicznie twórczości takich artystów, jak „drugi" Joseph Kosuth z okresu *Anthropologized Art*, także Hervé Fischer, Fred Forest i Jean-Paul Thenot z *Collectif Art Sociologique*, Jorge Glusberg reprezentujący *Sistema Latino America*, tworzący w Kanadzie Paul Woodrow, Brian Dyson, a zwłaszcza najbardziej zasłużony dla recepcji kontekstualizmu poza Polską, Amerigo Marras – członek założonej w 1976 roku polsko-kanadyjskiej grupy *Contextual Art*, by wymienić tylko nielicznych. Pozostanie nim mimo niechęci sporej gromady rodzimych krytyków, okazujących się częstokroć pospolitymi ignorantami.

SZTUKA JAKO SZTUKA KONTEKSTUALNA A LINGUISTIC TURN
Na czym polega błąd ignorantów?

Ignoranci zarzucają Świdzińskiemu, że wskazanie na kontekst jako determinujący sztukę nie jest żadnym istotnym odkryciem, lecz banalnym stwierdzeniem. Oczywiście nie o to tu chodzi. Gdyby tylko szło o kontekst, byłby to truizm. W przypadku Świdzińskiego trzeba mówić nie o czystej, może naiwnej, opcji sztuki społecznej, lecz o uwzględniającej linguistic turn krytycznej adaptacji konceptualizmu, która dała impuls dla powstania doktryny sformułowanej w 1975 roku na festiwalu kontrkultury czy sztuki niezależnej *F-Art* w Gdańsku oraz podczas sympozjum Sytuacja w sztuce współczesnej zorganizowanym przez Galerię Remont w Warszawie, a opublikowanej w lutym 1976 roku z okazji wystawy artystów polskich przez Galerię St. Petri, prowadzonej przez Jeana Sellema w Lund w Szwecji, w wersji angielskiej jako *Art as Contextual Art*.

Podobno termin *contextual art* wymyślił Sellem (jeśli nie dyrektor Konsthall w Malmö), poszukując efektownej etykietki dla programu Świdzińskiego. Chociaż Świdziński, wyraźnie dążący do konfrontacji z Kosuthem, użył zinterpretowanej w 1969 roku jako tautologiczna formuły Reinhardta *Art is art-as-art* (1963), to jednak nie współtworzył on już w tym momencie konceptualizmu, lecz raczej debatę o konceptualizmie: początkowo, porzuciwszy malarstwo, jako parający się od lat semiotyką sztuki jeden z pierwszych w Polsce popularyzatorów konceptualizmu, wykonujący prace konceptualne[1], a później jego egzegeta i odstępca. W połowie lat 60. – mówił w pewnym wywiadzie – *nastąpił w sztuce światowej zasadniczy przełom. Wszystkie istotne sprawy zostały powiedziane przed nami, to znaczy, poza Polską. Mogliśmy co najwyżej doganiać innych, skracając dystans i przygotowując się do wystąpienia z własnym programem: w momencie, gdy tamta problematyka (głównie konceptualna i jej pochodne) wykaże swoje ograniczenia... Przygotowałem program, który ostateczną formę przybrał dopiero około 1974 roku. Po prostu wiedziałem, że do generalnego wystąpienia z tym programem jeszcze za wcześnie, że trzeba poczekać na wyczerpanie się problemów, jakie tkwiły w sztuce konceptualnej. Uderzyć, gdy wytworzy się potrzeba nowej problematyki, zrobienia dalszego kroku... Tylko w momencie osłabienia nośności propozycji Art World było możliwe przebijanie czegoś nowego z naszej strony*[2].

Tak właśnie należy usytuować najpierw jego sztukę jako sztukę kontekstualną. Ważne, aby podkreślać postkonceptualny charakter myśli Świdzińskiego, ponieważ nie należy jej banalizować i redukować do wprowadzenia terminu kontekst czy do rozprawiania o kontekście, bo czynił to już dawno temu choćby Hipolit Taine (naśmiewa się Świdziński z ignorantów). Izolowane wyrażenie sztuka kontekstualna czy pusty znak nie ma sensu i destrukcyjnej wartości. Dopiero wyrażenie sztuka jako sztuka kontekstualna, a więc rozpatrywana w konfrontacji z tau-

tologicznym modelem sztuki Kosutha, pozwala nam ocenić wkład Świdzińskiego w przezwyciężenie konceptualizmu. Doktrynę tę należy rozpatrywać jako ogniwo ewolucjonizmu pojęciowego, który wówczas zakładano, a w który dziś powątpiewamy. Pojawienie się tej idei Kosutha – jeszcze jednej ślepej uliczki gatunku (izmu) – odczytano jako poważny głos w dyskusji, której tematem był zmierzch dotychczasowej hegemonii modelu sztuki wyłożonego w *Art after Philosophy* (1969) – w tej ekstremalnej, pozbawionej mistycyzmu, neopozytywistycznej wersji konceptualizmu.

Gdy przypomnimy, że lata 70. były dekadą rosnącej popularności neomarksizmu szkoły frankfurckiej i szeroko rozlewającej się fali kontrkultury, która porwała wielu artystów, to rozumiemy, dlaczego rozlegający się ze Wschodu, krytyczny wobec neopozytywizmu i uczulający nas na ideologiczny fałsz głos Świdzińskiego mógł być tak donośny, dojrzały i wywołujący rezonans, a nawet sympatię, że obecny w Gdańsku na festiwalu kontrkultury w 1975 roku Sellem zrozumiał intencję Świdzińskiego kanalizującego ówczesny potencjał sztuki niezależnej w Polsce, a zaraz potem Amerigo Marras – dyrektor *Center for Experimental Art and Communication* – zorganizował w listopadzie 1976 roku w Toronto debatę na temat *Sztuki jako sztuki kontekstualnej* z udziałem prominentnych postaci, jak sam Kosuth czy Sarah Charlesworth, Carola Conde i Anthony McCall, a także Hervé Fischer i grupa kanadyjskich artystów lub teoretyków zainteresowanych w podziale łupów po detronizacji pierwszego Kosutha. Następna konferencja, zorganizowana w maju w 1977 roku w Paryżu przez *Collectif Art Sociologique* z udziałem między innymi Świdzińskiego i Emila Cieślara z Polski, Dysona i Woodrowa z Kanady oraz brytyjskich artystów Lorraine'a Leasona i Petera Dunna, kiedy to podjęto wspólną deklarację *Trzeci front w sztuce przeciwko Nowemu Jorkowi*, wyraźnie potwierdziła intencję demontażu ówczesnego *Art World'u* i zastąpienia go sztuką uwikłaną w lokalne konteksty pozostające w ciągłej konfrontacji z dokonującymi się w świecie społecznymi, globalnymi procesami. Jakie to były procesy?

KRYZYS ZNACZENIA W SZTUCE

W połowie lat 70. Świdziński konstatował przede wszystkim pogłębiający się proces załamywania się reprezentacjonistycznej koncepcji języka w cywilizacji coraz szybszych zmian. Siła kreatywności naszego języka jest bowiem o wiele słabsza niż kreatywność rzeczywistości, którą staramy się opisać, co prowadzi do desynchronizacji struktury, gdy wypracowane niegdyś kanony aplikowane są do regulacji stosunków, które nie istnieją już w rzeczywistości. Wyrażenia tracą swe znaczenia i stają się liczmanami. Przestają cokolwiek desygnować i denotować: nie można ustalić konotacji wyrażeń występujących w niezliczonych, zmieniających się heterogenicznych kontekstach. Pogłębia to przekonanie o arbitralności języka. Językowa praktyka, usiłująca nadążyć za umykającą rzeczywistością – niejako ją zatrzymać czy ustabilizować, lecz także pobudzać – jest jak ta rzeczywistość nigdy nie mającym końca stochastycznym procesem. Niewydolność procesu semiozy, pogłębiający się rozziew między signifie i signifiant sprawia, że żyjemy w cywilizacji wzrastającej niepewności i ryzyka. Będąc zmuszeni żyć w tym procesie, musimy orientować się w rzeczywistości, przezwyciężać jej przypadkowość, nadając wyrażeniom sens i eliminując niepewność i ryzyko z pomocą mitów zasilających ideologię. Lecz czy tym samym redukujemy desynchronizację? Jedynie łagodzimy jej przebieg. Konstruujemy obraz świata, który pozwala nam określić własną tożsamość jedynie w różnicy do innych mitów czy ideologii, a to nie wyklucza pytania – dlaczego jesteśmy właśnie tacy, a nie inni? Dlaczego w różny sposób mówimy o rzeczywistości, posługując się odmiennymi logikami regulującymi tę rzeczywistość?

Podobnie jak język nie osiąga pełnej synchronizacji z rzeczywistością, tak nie osiąga jej sztuka. Zjawisko desynchronizacji ujawnia się w momentach przechodzenia od jednej cywilizacji do drugiej. Wówczas pojawia się niestabilność struktury, gdy artystyczne kanony przestają korespondować z nowymi stosunkami w rzeczywistości. Wtedy przestają wydawać się absolutne i pewne, stając się relatywnymi.

Przyspieszenie zmian i ciągle zmniejszanie się interwałów różnych faz cywilizacji pogłębia relatywność tych kanonów, gdyż pobudza kreatywność nowych, konkurencyjnych, nie dając przy tym dostatecznie czasu, aby nowe kanony z daną rzeczywistością zsynchronizować i umocnić stabilność struktury. Jedyną możliwością jest budowanie otwartego modelu, w którym nieprzewidywalna zmienność jest normalnym stanem rzeczywistości (tu są być może też przesłanki dla obecnej ideologii społeczeństwa otwartego?). Wyrażenie prawda staje się retorycznym toposem i jako pusty znak jest opisywane w stosunku do kontekstów, w których jest rozpatrywane.

WSTĘPNE RACJONALIZOWANIE (RAMOWANIE) KRYZYSU PRZEZ OKREŚLENIE MODELI SZTUKI

Wnikliwsza obserwacja procesu narastającej desynchronizacji jest jednak podstawą do tezy o koegzystencji trzech modeli sztuki w nowoczesnej praktyce. Jeśli bowiem mówi się o kryzysie, o desynchronizacji struktury, to zakłada się pewien jej idealny stan. Modele te łączą się z ekonomicznymi strukturami, z różnymi formami wymiany dóbr.

I. Pierwszy model koresponduje zwłaszcza z tradycją renesansową – jest to model sztuki bazujący na wiecznych i niezmiennie ważnych zasadach. Doskonale funkcjonował on w preindustrialnej cywilizacji, gdy zmiany w materialnej bazie nie były tak gwałtowne i istniała możliwość wiary w stabilność kanonów. Używając określenia Foucaulta i eksplikując myśl Świdzińskiego, co tu notorycznie czyni się, można nazwać go uniwersalnym modelem sztuki. Model ten presuponuje, że znaki używane przez cywilizację są transparentne – oczywiście także w sztuce. Język sztuki, podobnie jak język nauki, wyraża rzeczywistość jako coś, co realnie istnieje w naszym poznaniu, a nie jest tylko strukturą - modelem rzeczywistości.

II. Wraz z narodzinami cywilizacji przemysłowej w końcu XVIII wieku i ze zmianą stosunków społecznych w wyniku Rewolucji Francuskiej stopniowo wykształcił się model relatywistyczny. Od romantyzmu możemy obserwować ustępowanie modelu uniwersalistycznego. W XIX wieku sytuacja zmienia się. Znaki stopniowo stają się relatywne, tracąc swą transparentność, czego przejawem jest zwłaszcza manifestacja francuskiego romantyzmu ze słynną formułą Teophila Gautier *l'art pour l'art*, a której ostatnim wyrazem była autoteliczna deklaracja Ada Reinhardta. Apogeum relatywistycznego modelu sztuki przypada na okres gwałtownej industrializacji w modernizmie. Model ten jest właściwy wielu dążeniom awangardy XX wieku, a zwłaszcza jej konstrukcyjnemu podejściu do rzeczywistości. Konceptualizm zamyka ten okres, ukazując zarazem potrzebę budowania innego modelu korespondującego z dzisiejszą sytuacją, w jakiej znalazła się postindustrialna cywilizacja.

W POSZUKIWANIU III MODELU SZTUKI - KRYTYKA TAUTOLOGICZNEGO MODELU SZTUKI (Świdziński wobec Kosutha, i „drugi" Kosuth)

Bez wątpienia zaproponowany w *Art after Philosophy* model sztuki był ekstremalną konsekwencją jednej z wiodących strategii modernizmu – esencjalizmu. *Ready made* Duchampa, który nie pytał ani o co, ani o jak sztuki, pozwoliło Kosuthowi przezwyciężyć formalistyczną – min. Greenbergowską - wersję esencjalizmu. Okazało się, że formalizm lat 60. nie opiera się na empirycznym uogólnieniu, na ujęciu wspólnych cech fizycznych przedmiotów sztuki, lecz jest jedynie aprioryczną definicją sztuki. Formalizm jest ideą, która pierwotnie nie jest ulokowana w materialnych obiektach sztuki, gdyż intencja użycia medium jest prymarna w stosunku do medium, decydując o jego artystycznym statusie. Absolutyzację zagadnień formalno-gatunkowych uznano za wiodącą na manowce dekoracji i zastąpiono ją pytaniem: *What is the function of art, or the nature of art?* Pytanie o funkcję wykraczało poza materialny paradygmat sztuki (termin Terry Atkinsona i Michaela Baldwina), a odpowiedzi na nie można było, jak sądzono, udzielić dopiero na gruncie niedenotacyjnej koncepcji znaczenia Wittgensteina: *The meaning is the use*.

Według jego instrumentalno-funkcjonalnej teorii język jest pewnego rodzaju narzędziem, a znaczeniem wyrażenia danego języka jest funkcja semantyczna tego wyrażenia spełniana ze względu na użytkownika. Znaczeniem wyrażenia jest sposób użycia tego wyrażenia, zatem znaczenie nie sytuuje się w żadnej dziedzinie rzeczywistości pozajęzykowej, lecz jest ustanawiane przez samą czynność znakotwórczą – przez zachowanie językowe.

Taka koncepcja znaczenia – ani asocjacjonistyczna, ani konotacyjna – doskonale nadawała się do wyjaśnienia faktu istnienia różnorodnych prywatnych kodów i języków artystycznych. Sztuką jest po prostu sposób, w jaki twórca używa wyrażenia sztuka czy je definiuje. Istoty i autonomii sztuki nie należy upatrywać w tradycyjnych funkcjach syntetycznych (mimetycznej, estetyczno-wytwórczej, formalnej etc.), lecz w dziele pojętym jako tautologia – *idea as idea*: *Dzieła sztuki* – pisał Kosuth - *są zdaniami analitycznymi. Ujmowane w swym własnym kontekście – jak sztuka – nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencję artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki. Zatem to, że jest sztuką, jest prawdziwe a priori (co ma na myśli Judd, gdy powiada, że „gdy ktoś nazywa je sztuką, jest sztuką")*[3].

Świdziński słusznie zauważył, że konceptualizm grupy *Art and Language*, chociaż dążył do przywrócenia sztuce jej głębokiego sensu (sztuka jest znaczeniem, a nie dekoracją), poprzez wprowadzenie problematyki metaartystycznej (*self-consciousness*), to jednak zastąpił formalizm tradycyjnej sztuki trudnym do utrzymania formalizmem neopozytywistycznej filozofii języka. Program w pełni sformalizowanego systemu nauk apriorycznych (jak postulował Hilbert) okazał się jednak niewykonalny (co wykazał Gödel), zaś akt wiary niereduko-

walny w logicznych dociekaniach. Ponadto, teoria znaczenia jako sposobu użycia wyrażenia implikowała entropię znaczenia w sztuce i ujawniała potrzebę jakiejś weryfikacyjnej teorii znaczenia. Model tautologiczny, zakładając autorefleksję w autonomicznym kontekście sztuki, nie odpowiadał na pytanie – dlaczego tak, a nie inaczej używa się wyrażenia sztuka? Dlaczego cytuje się i adaptuje się takie, a nie inne formuły sztuki użyte w przeszłości, a będące podstawą pojęciowego rozwoju sztuki?

Dodać należy do tej krytyki Świdzińskiego, że obciążający Kosutha był fakt, iż modelując dzieło sztuki jako zdanie analityczne, poszukiwał on wsparcia u I. A. Richardsa, wedle którego myślenie jest radykalnie metaforyczne, a rozumowanie przez analogię z użyciem łącznika *as* jest jego konstytutywną zasadą. Wkrótce jednak zaczęto coraz bardziej skłaniać się do tezy, że teoria substytucji jest za wąska i nie może być zadawalającym wyjaśnieniem zasady metafory, gdyż nie może ona zostać zredukowana do dewiacji aktu rozumowania przez analogię. Metaforyzacja - jak twierdził na przykład Paul Ricouer - nie jest tylko operacją na pojęciach (nazwach czy ideach), lecz jest retoryczną i quasi-poznawczą (heurystyczną) wypowiedzią zakładającą paradoksalną intuicję podobieństwa w niepodobieństwie, co głosi ogólniejsza od teorii substytucji hermeneutyczna teoria napięcia. Być może dlatego, że w tautologicznym modelu sztuki mamy do czynienia z błędną, modelującą atrybucją, z napięciem pomiędzy identycznością i różnicą, Kosuth zaczął na początku lat 70. poszukiwać innego modelu sztuki. Przypomnijmy, że w *(Notes) on an „Anthropologized" Art* (1974) i *The Artist as Anthropologist* (1975)[4], Kosuth wyraźnie odrzucił ogólną ważność tautologicznego modelu na rzecz modelu sztuki zantropologizowanej, dalej podejmując wysiłek odzyskania głębokiego sensu (*profundity*) sztuki i przezwyciężenia nieprzezroczystości (*opacity*) modernistycznej praktyki. Konceptualizm wydał mu się tylko pewną etno-logiką zachodniej cywilizacji. Model tautologiczny, podobnie jak każdy model, zakładający autonomię sztuki czy w ogóle rozpatrywanie każdej teorii niezależnie od działania – od ideologii i praktyki społecznej, uznał on pod wpływem Habermasa za fetyszyzowanie wiedzy. Wiedzę należy rozpatrywać dialektycznie – jako zapośredniczoną w praktyce społecznej. W tym powrocie do rzeczywistości model sztuki zantropologizowanej odrzuca jednak bezkrytyczną ideę prostego naśladowania rzeczywistości ludzkiej w zreflektowanym akcie semiozy (dzieło jako zwierciadło). Artysta, przejmując postawę antropologa zaangażowanego, nie kontempluje (teoretyzuje), lecz aktywnie uczestniczy od wewnątrz w badanej rzeczywistości. Akt sztuki jest socjo-kulturowo zapośredniczonym, na zasadzie implozji całościowym oglądem (*It is the implosion Mel Ramsden speaks of, an implosion of a reconstituted socio-culturally mediated over-view*). Przywrócenie językowi sztuki transparentności nie jest zatem powrotem do logiczno-semiotycznej interpretacji dzieła, lecz zbliża się do rozumienia dzieła jako nie w pełni uświadomionego symptomu, jako pewnego zdarzenia (ontologizacja języka sztuki), a poprzez wskazanie na jego kontekst jest pokrewne hermeneutycznemu ujęciu, do którego Kosuth później wyraźnie nawiązał (już po dyskusji ze Świdzińskim w Toronto we wrześniu 1976 roku).

Teksty Kosutha *Within the Context: Modernism and Critical Practice* (1977), *Text/Context: Seven Remarks For You To Consider while Viewing/Reading This Exhibition* (1978-79) i *Notes on Cathexis* (1981) zostały poświęcone badaniu warunków tworzenia znaczenia (*meaning -making*) w sztuce. Realizowały one program, zgodnie z którym twórczość artystyczna powinna poddać refleksji hermeneutyczne ponowne ustanowienie znaczenia, demaskując wszelkie próby budowania modeli sztuki jako autonomicznej dziedziny i artykułując w ich miejsce model sztuki, którego celem jest wypracowanie środków umożliwiających rozumienie mechanizmów kultury.

I właśnie, gdy śledzimy tę ewolucję pojęciową Kosutha, uderza nas radykalna dyskontynuacja między neopozytywistycznymi i neomarksistowskimi czy hermeneutycznymi inspiracjami, chociaż trzeba też przyznać, że zmiana ta przypomina raczej różnicę między implozją pierwszego i drugiego Wittgensteina. Zmianę tę zdaje się integrować teoria gier językowych. W modelu sztuki zantropologizowanej Kosuth korzysta z koncepcji kultury jako gry. Sztuka jest jedną z gier językowych prowadzonych w obrębie kultury. Własnością każdej gry jest jej grupowy charakter. Gra jest obrazem kolektywnej świadomości, która decyduje o akceptacji reguł danej gry – o jej wiarygodności (*believability*).

KRYTYKA TAUTOLOGICZNEGO MODELU SZTUKI DOKONANA PRZEZ ŚWIDZIŃSKIEGO
Wprowadzenie do ogólnej teorii sztuki pojęcia intensjonalności jako przejaw optymalnego uszanowania tzw. ewolucjonizmu pojęciowego

Gdy Świdziński występował z programem *Art as Contextual Art* krytykował przede wszystkim pierwszego Kosutha, drugi wydawał mu się już raczej partnerem i sprzymierzeńcem. Odnalazł on, moim zdaniem, łagodniejszy sposób wycofania się ze skrajnie logiczno-semiotycznej interpretacji artefaktów przez wprowadzenie do ogólnej teorii sztuki pojęcia intensjonalności, co było przejawem jego respektu dla tzw. ewolucjonizmu pojęciowego. Na tym właśnie pole-

ga doniosłość innowacji Świdzińskiego, a nie na rozprawianiu o kontekście, czego nie rozumieją do tej pory ignoranci. Wprowadzenie do ogólnej teorii o sztuce przez Świdzińskiego pojęcia intensjonalności jest na miarę ujęcia dzieła sztuki jako tautologii czy zdania analitycznego Kosutha.

W 1975 roku Świdziński porównał artefakty nie do zdań analitycznych, jak pierwszy Kosuth (czyli zdań utworzonych za pomocą funktorów ekstensjonalnych, których wartość logiczna zależy od prawdziwości - zakresu - zdań składowych), lecz do zdań zawierających funktory intensjonalne (tych prawdziwość zależy od treści podstawionych w miejsce zmiennych).

Wedle Świdzińskiego sprawiające kłopoty logistykom pojęcie intensjonalności bardziej tłumaczyło charakter twórczości artystycznej niż tautologiczna formuła, która wiedzy o rzeczywistości nie przynosi i rości sobie pretensję do bycia prawdziwą we wszystkich możliwych światach. Intensjonalność wypowiedzi artystycznej, a więc obecność w niej funktorów (np. *wiem, poznaję, wierzę, przypuszczam* czy *powinienem* etc.) badanych przez logikę epistemiczną czy deontyczną, wskazuje na jej ograniczenie przez pragmatyczny moment doświadczenia. Świdziński poszukiwał weryfikacyjnej koncepcji znaczenia w sztuce, aby wypełnić pustkę arbitralnego zachowania językowego konceptualistów. Tautologizm Kosutha – zdaniem Świdzińskiego – był skrajną konsekwencją modernistycznego modelu sztuki, który okazał się relatywistyczny. Świdziński krytykował ten model za jego utopijny charakter, argumentując: *Mój język czy media, z których robię użytek, opisuje mój świat, ale istnieje inny świat, który opisuje mój język. Sztuka jako relatywistyczny świat swego własnego czasu jest utopią. Podlegamy zależnościom i nie możemy od tego uciec*[5].

Mamy zatem tylko taki relatywizm, na jaki nas w danej chwili stać, jaki możemy wyprodukować, czyli jak dalece chcemy czy pozwolimy sobie się różnić. Dlatego też Świdziński nawiązał do operacjonistycznej teorii znaczenia zapoczątkowanej w 1927 roku przez Bridgmana. Operacjoniści, nie ufając deskrypcyjnej metodzie definiowania terminu poprzez proste wymienienie jego własności, gdyż może to właśnie prowadzić do czczego werbalizmu, domagali się podania operacji wzgl. czynności, dzięki którym twierdzimy, że dana własność przysługuje przedmiotowi: czy to w fizyce, czy w naukach społecznych, a także - jak chciał Świdziński – w teorii sztuki. W oparciu o operacjonizm Świdziński usiłował przezwyciężyć werbalizm konceptualizmu ze słynnym zdaniem Judda cytowanym przez Kosutha. Samo nazwanie nie wystarczy, ponieważ sztuka jako pusty znak nabiera lub traci znaczenie – prawdziwość artystyczną wzgl. akceptację – dopiero na gruncie konkretnej praktyki społecznej, będąc funkcją wyprodukowanego przez daną społeczność sposobu mówienia o rzeczywistości. Termin pusty znak nie oznacza nic ani coś, lecz coś innego. Korelatem każdego subiektywnego aktu staje się nie tyle jakiś obiektywny przedmiot czy wytwór, lecz inny subiektywny akt, który warunkuje jego obiektywne ograniczenie. Nie możemy odseparować subiektywnego aktu od rezultatu akcji kształtującej obiektywne zależności, którym ten akt podlega. Nie możemy utrzymać sztywnej opozycji podmiotu i przedmiotu jako czystej, biernej, kontemplatywnej relacji poznawczej, pozwalającej odróżnić to, co subiektywne, od tego, co obiektywne. Powinniśmy raczej uznać dialektyczną lub hermeneutyczną, jeśli nie tekstualną, wykładnię tej opozycji (te różne konteksty można odnaleźć w pismach Świdzińskiego na przestrzeni kilkunastu zaledwie lat). Praktyka artystyczna przestaje więc być utożsamiana z twórczością w konkretnym medium, lecz staje się pragmatyką sztuki, która dąży do określenia, jakie operacje należy w danym momencie wykonać, aby uzyskać społeczną akceptację.

Można powiedzieć, że widzimy tylko najbliższe, prywatyzowane wartości, w które jesteśmy w stanie uwierzyć, wartości zaś uniwersalne, społecznie akceptowane, zakładamy jedynie pragmatycznie. Opozycja ta określa strukturę intensjonalności naszych wypowiedzi, którą potrzebujemy sobie uświadomić, by móc sprawnie funkcjonować w społeczeństwie. Dotyczy to zwłaszcza sztuki, operującej możliwie najszerzej.

Dlatego właśnie Świdziński podkreślał, że sztuka kontekstualna w praktyce działa przede wszystkim w obrębie logiki epistemicznej, analizując konkretne wierzenia i mniemania występujące w danym, lokalnym kontekście. Praktyka sztuki jako sztuki kontekstualnej polegała bowiem na ujawnianiu panującej w danym kontekście społecznym anomalii, czyli desynchronizacji struktury danej społeczności, która uświadamiając sobie, że aplikuje do regulacji swej praktyki kanony nie mające już czego regulować, zmuszona jest wypracować kanony nowe. Sztuka kontekstualna była więc społecznym aktem dekonstrukcji (sic! – termin użyty przez Świdzińskiego już w 1977 roku w wersji polskiej manifestu) – destrukcji starych i konstrukcji nowych znaczeń. Pamiętajmy jednak, że nowość oznacza tu inność.

Sztuka kontekstualna, w przeciwieństwie do tautologicznej formuły aktualnego istnienia polisemicznej sztuki w relatywistycznym czasie, operuje w konkretnym czasie praktyki społecznej wykluczają-

cym nieskończoną kumulację i aktualne istnienie różnych znaczeń sztuki. Dlatego właśnie kontekstualizm, paradoksalnie, musiał być krytyką, a zarazem próbą akceptacji relatywizmu kulturowego jako swego alibi. Kontekstualizm był więc symulacją (anomalią) relatywistycznego modelu sztuki. Przezwyciężając tautologizm Kosutha, czyli relatywistyczny model utopijnej wolności, ignorującej ograniczenia dyktowane przez społeczny kontekst, Świdziński deklarował, że sztuka jako sztuka kontekstualna jest opozycją wobec multiplikacji znaczenia, a tym samym wobec relatywizmu; zarazem uznawał on odmienność i zmienność kontekstów, twierdząc: co jest prawdziwe w jednym kontekście, to nie jest prawdziwe w innym, a więc usiłował relatywizm sankcjonować.

Praktyka kontekstualisty przypominała praktykę etnologa-terapeuty, który jeździ w różne miejsca i pomaga tubylcom (mieszkańcom Kurpii czy Nowego Jorku) uświadomić sobie ich kontekst poprzez eksponowanie własnego w rozumnym przeświadczeniu, że mamy prawo do różnienia się i powinniśmy te odrębności uszanować. Nie możemy absolutyzować swego kontekstu, ponieważ zgodnie z propagowaną przez kontekstualizm logiką rzeczywistości niekompletnych zawsze istnieje inny kontekst opisujący nasz kontekst.

KONTEKST KONTEKSTUALIZMU ŚWIDZIŃSKIEGO

Zgodnie z tą relatywistyczną logiką kontekstualizmu można zapytać – a jaki jest kontekst kontekstualizmu Świdzińskiego? Kontekstualizm uświadamia sobie swój własny interes motywujący Świdzińskiego intencję demontażu hegemonii konceptualizmu jako dominującej wówczas na Zachodzie metanarracji. Propagując siebie jako propozycję polską, kontekstualizm aspirował do hegemonii i zdominowania *Art World'u*, a w rezultacie uszkadzał i rozluźniał własną opcję relatywizmu kulturowego, głoszącą poszanowanie kulturowych odrębności. Kontekstualizm sam redukuje siebie do artystycznej ideologii i ujawnia bankructwo mitu relatywizmu kulturowego, redukując go do alibi swej artystycznej praktyki. Wbrew presupozycji relatywizmu kulturowego, wedle której konteksty są i mogą pozostać względem siebie odrębne, praktyka czy retoryka kontekstualizmu sugeruje, że nie pozostają one względem siebie w bezkonfliktowej separacji. W wyniku konfrontacji kontekstów nie dochodzi do uświadomienia kontekstu cudzego czy własnego, do świadomości kim się jest, lecz do uszkadzania i rozluźniania różnych alibi społecznych praktyk. Kontekstualizm jako metaartystyczna strategia presuponował, że można ustalić konteksty, a tym samym zrozumieć strategię *Art World'u*: czy to w Kutnie, czy w Nowym Jorku. Tymczasem, celebrując prawo do odmienności, musiał paść ofiarą właśnie tego samego prawa, gdyż zdolny był tylko na chwilę rozluźnić i osłabić siłę *Art World'u*.

Lecz w tej pozornej klęsce kontekstualizmu potwierdza się jego diagnoza, że jesteśmy skazani na nieustanną konfrontację. Tej nie spacyfikuje żaden oświecony relatywizm kulturowy z liberalna etyką poszanowania odrębności i nie prześladowania jej jako anormalnej. Stwierdzenie wolności, relatywizmu, odmienności i różnic jest tylko czczym werbalizmem, gdyż mamy tylko taki relatywizm, taką multiplikację znaczenia, taką polisemiczność sztuki, na jaką nas w danej chwili stać, jak dalece chcemy czy pozwolimy sobie się różnić. Prawda sztuki jest bowiem, według Świdzińskiego, funkcją wielkości obszaru, w granicach którego jest możliwe weryfikowanie jej funkcjonowania, przy czym ostateczna weryfikacja nie ma miejsca. Niekompletne rzeczywistości – pojęcie wprowadzone przez Świdzińskiego - konstruowane przez ludzi muszą funkcjonować w jakimś skończonym uniwersum, którego czas nie jest jednak czasem relatywistycznym.

Pisząc o wielkości obszaru, Świdziński przeczuwał cielesność naszego języka. Cielesności języka nie potrafimy się pozbyć. Nie potrafimy wykluczyć z języka figuratywnego (przestrzennego i czasowego) ograniczenia, ograniczenia rozumu przez wyobraźnię, które jest odpowiedzialne za produkcję anomalii w języku. Racjonalność kontekstualizmu polegała bowiem na nieustannym rozpatrywaniu coraz innych kontekstów, coraz innych dyskursów i typów racjonalności w poszukiwaniu samookreślenia, na co nie mamy siły ani cierpliwości. Każdy akt krytyki (decyzji) jest więc bardziej aktem wyobraźni czy cielesnej impulsywności (kreowaniem logiki rzeczywistości niekompletnych) niż wynikiem racjonalnego przezwyciężenia kontekstualności naszego języka i jego retorycznej ślepoty.

STRUKTURA INTENSJONALNOŚCI – DALSZE RAMOWANIE KRYZYSU
Sztuka, społeczeństwo i samo-świadomość (1979)

Taką właśnie perspektywę ukazuje książka Świdzińskiego *Art, Society and Self-Consciousness* (1979), w której podjął on próbę określenia struktury intensjonalności dostępnego mu globalnego kontekstu. Jest to jego główna pozycja – niejako wstęp do książki *Freedom and Limitation – The Anatomy of Postmodernism* (1987), ukazująca rozpad reprezentacjonistycznej koncepcji języka. Świdziński, poddając analizie rozmaite wyrażenia języka, zaproponował wtedy cztery następujące logiki posługiwania się językiem, próbując dalej racjonalizować (ramować) zjawisko kryzysu znaczenia w sztuce.

Sztuka kontekstualna, w przeciwieństwie do tautologicznej formuły aktualnego istnienia polisemicznej sztuki w relatywistycznym czasie, operuje w konkretnym czasie praktyki społecznej wykluczającym nieskończoną kumulację i aktualne istnienie różnych znaczeń sztuki. Dlatego właśnie kontekstualizm, paradoksalnie, musiał być krytyką, a zarazem próbą akceptacji relatywizmu kulturowego jako swego alibi. Kontekstualizm był więc symulacją (anomalią) relatywistycznego modelu sztuki. Przezwyciężając tautologizm Kosutha, czyli relatywistyczny model utopijnej wolności, ignorującej ograniczenia dyktowane przez społeczny kontekst, Świdziński deklarował, że sztuka jako sztuka kontekstualna jest opozycją wobec multiplikacji znaczenia, a tym samym wobec relatywizmu; zarazem uznawał on odmienność i zmienność kontekstów, twierdząc: co jest prawdziwe w jednym kontekście, to nie jest prawdziwe w innym, a więc usiłował relatywizm sankcjonować.

I. LOGIKA NORM

Jedni z nas częściej i konsekwentniej używają wyrażeń obowiązek czy zakaz, dyscyplinując siebie i innych. To właśnie w ich głowach rodzą się ideały życia monastycznego lub pomysły w pełni sformalizowanego systemu nauk apriorycznych, którego zasady usiłował niegdyś daremnie sformułować Hilbert. Pełna synchronizacja wszystkich elementów jest dla nich fundamentalną wartością społecznego systemu regulowanego przez logikę norm. Normy konstytuują społeczeństwo jak organizm. Taki homogeniczny system nie ma wewnętrznego dysonansu, który mógłby wpływać na jego funkcjonowanie. Każdy element ma w nim precyzyjnie wyznaczoną rolę, a każda jednostka wie, co ma robić i z góry zna rezultat swej czynności. Rezultat jest jednoznacznie podporządkowany jedynemu celowi, który ma na względzie całość społeczeństwa, a który jest nieweryfikowalny, ponieważ nie jest empirycznie dostępny. Cel wyznaczający ten teleologiczny porządek jak siła, która go ustanowiła, jest poza tym światem. Nie możemy nic dodać, nic ująć. Normy nie mogą być dyskutowane, muszą być jedynie przestrzegane. W naszej wyobraźni nie ma nic, do czego nie można by zaaplikować tych norm. Normy są prawem naturalnym, lecz nie dlatego, że pochodzą od natury, lecz że są poświadczone jej autorytetem. Bunt wobec norm jest fikcją. Kto narusza normy jest na zawsze wykluczony ze społeczeństwa – przechodzi w sferę niebytu, gdzie już nie ma szansy na rehabilitację. Prawo jest tu okrutne, ponieważ nie zna gradacji zła. Nie istnieje stopniowanie określające, czy coś jest bardziej, czy mniej właściwe. Obowiązek jest zawsze realny i dobry. Instytucje prawne nie mają więc charakteru legislacyjnego, lecz jedynie egzekucyjny, ponieważ normy są niezmienne i są zawsze legalne, nie potrzebując kreatorów – są dane a priori. Świat regulowany logiką norm nie potrzebuje więc historii. Jest to świat pewny i bez ryzyka, gdyż wszystko wiemy – wiemy, jak postępować i co nam grozi, jeśli nie będziemy wypełniać przeznaczonych nam obowiązków i przestrzegać zakazów. Esencja ma tu pierwszeństwo przed egzystencją.

II. LOGIKA WOLNOŚCI

Pełna synchronizacja struktury, którą presuponuje logika norm, nie istnieje, czego wyrazem jest używanie oprócz wyrażeń obowiązek czy zakaz również wyrażenia pozwolenie. Pojawia się zatem czynnik czasu, który sprawia, że coś jest obowiązkiem czy zakazem w danych okolicznościach. Obowiązek i zakaz tracą swą dogmatyczną siłę – pojawia się możliwość wyboru. Jeśli termin pozwolenie ma mieć realną wartość, wówczas człowiek musi mieć realną siłę wbrew teorii o predestynacji, ażeby zająć opozycyjną postawę wobec tego, co jest mu nakazane – z góry. Obowiązek zmienia swoje znaczenie, oznaczając: 1) zaangażowanie czy powinność, 2) porządek, 3) oczekiwanie i 4) nadzieję na coś. Sens wyrażenia obowiązek zostaje rozparcelowany między: 1) etykę, 2) prawo oraz 3) psychologię. Prowadzi to do dychotomii moralności i prawa, która ustanawia dalsze opozycje: człowiek/natura, jednostka/społeczeństwo, indywiduum/inne indywiduum. Opozycje te przekształcają się we wzajemną agresję jednostek, a społeczeństwo musi być synchronizacją egoizmu jednostek. Moralność jest domeną jednostki, prawo zaś społecznego systemu. Antagonizm pomiędzy indywidualnymi systemami moralnymi sprawia, że prawo musi być bardziej liberalne niż one, aby mogły one koegzystować w społeczeństwie. Prawo musi gwarantować społeczny konsensus. Dlatego możemy osądzać innych wedle swej moralności, lecz nie możemy tego osądu penalizować. Im bardziej różnicuje się moralność jednostek, tym bardziej prawo staje się liberalne. Termin pozwolenie zmienia więc pozycje człowieka z pasywnej i poddanej przeznaczeniu na aktywną, zaś logika wolności wypiera logikę norm.

III. LOGIKA EPISTEMICZNA

Człowiek, któremu logika wolności dała możliwość podejmowania decyzji, teraz konstruuje tę decyzję i kreuje świat zgodnie ze swą wolą. Konflikt, jaki zaistniał w wyniku wypierania homogenicznego świata regulowanego logiką norm przez pluralistyczny świat usankcjonowany logiką wolności, usiłują poddać refleksji ci, którzy wyrażają się w formułach typu *myślę, że..., wierzę, że..., akceptuję, ponieważ..., odrzucam, ponieważ...* etc., a które bada logika epistemiczna. Świat regulowany przez logikę epistemiczną dany jest w wypowiedziach w supozycji epistemologicznej, a nie ontologicznej. Sposób jego istnienia nie jest rozstrzygnięty. Powoływana subiektywnymi aktami woli wielość możliwych światów presuponuje, że ich uniwersum stanowi puste miejsce, które może być wypełnione lub opróżnione zgodnie z wolą, bez zmiany jego istoty. Pustka ta pozwala przezwyciężyć antagonizm poszczególnych subiektywizmów, które pojęte jako realne siły nigdy nie dają szansy w logice wolności na wzajemne zrozumienie.

Pojęcie subiektywizmu w logice epistemicznej jako hipotetycznych, możliwych światów daje podstawę dla ich zastąpienia przez wspólne zasady fundujące społeczny konsensus. Musimy bowiem pamiętać, że logika epistemiczna pojawia się, ażeby uczynić łatwiejszym nasze życie w warunkach wzrastającej niepewności i ryzyka. Wypowiedzi epistemiczne zdają nam relacje z wierzeń lub mniemań, z dążeń lub pragnień, nie oceniając ich, czy są one dobre, czy złe, lecz jedynie informując o pewnych

faktycznych stanach naszych i innych ludzi. Logika wolności, oparta na dysonansie subiektywnej moralności i intersubiektywnego prawa, dawała nam prawo do osądu cudzego postępowania wedle naszej wrażliwości moralnej, ale bez penalizacji tego osądu, gdyż było to zastrzeżone dla instytucji prawa. Logika epistemiczna odbiera nam nawet to prawo osądu, informując nas jedynie o naszych i cudzych dążeniach i uczynkach, których nie możemy oceniać. Społeczeństwo jest zobligowane stać się jeszcze bardziej liberalne, zawieszając nie tylko wielość subiektywnych i antagonistycznych moralności, lecz także prawo, będące ich kompromisowym uzgodnieniem. Nie chodzi tu o bezprawie, lecz jedynie o uznanie procesu, że zgodnie z logiką epistemiczną prawo musi stracić swoją etyczną legitymizację i przekształcić się w formę socjoterapii, której systemem referencji jest raczej medycyna niż etyka. Istnieje możliwość opisu czyjegoś zachowania, ale nie istnieje możliwość jego moralnego wartościowania. Każda forma zachowania może być opisana poprzez ukazanie jej warunków lub jako przejaw patologii. Dlatego niebezpieczni kryminaliści powinni być raczej izolowani, niż karani. W wyniku izolacji nie stają się oni bardziej moralni, lecz w wyniku resocjalizacji stają się bardziej zdolni do koegzystencji w społeczeństwie.

Logika epistemiczna, trzeba wyeksplikować myśl Świdzińskiego w znanych już formułach psychoanalizy lub psychologii społecznej (czy logiki przekonań), zabija w nas nie tylko wrażliwość moralną, lecz także nasze ja, gdyż pozwala nam uświadomić sobie dysonans poznawczy, czyli fakt, że nasza wiedza różni się częstokroć od tego, w co wierzymy i co czynimy. Można jednak powiedzieć, że logika epistemiczna wywołuje tym samym zawieszenie broni w odwiecznej walce rozumu i przyjemności, pozwalając nam zdystansować się wobec kształtującego nasze ego poczucia obowiązku (*super ego*) i pozostającego z nim często w konflikcie pragnienia przyjemności (*id*), którego urzeczywistnienie, wbrew aktualnie rozpatrywanym czy kwestionowanym (zawieszonym) zakazom, nie wywołuje w nas już tak głębokiego dysonansu poznawczego. Dysonans poznawczy – opisany przez Festingera - powstaje, gdy na przykład palimy papierosy, chociaż wiemy, że palenie nam szkodzi, a mimo to palimy dalej. Im silniejsze nasze pragnienie nikotyny i mocniejsze przekonanie o jej szkodliwości, tym rozleglejszy dysonans poznawczy. Sposobem zmniejszenia dysonansu poznawczego jest relatywizacja naszych przekonań, gdy nie mamy dość siły, aby zrezygnować z przyjemności. Logika epistemiczna jest właśnie wyrazem ekspansji zasady przyjemności w języku, który to stan rozum usiłuje poddać refleksji, nie tyle zdając nam relację z polaryzacji naszych pragnień, co raczej sankcjonując je w postaci relatywizmu w ich ocenie. Tak oto rodzi się koncepcja ekonomicznego myślenia.

IV. LOGIKA GRY

Logika epistemiczna jest ostatnią próbą ufundowania pewności w niepewnych warunkach. Jest ona logiką ludzi, którzy stracili kontakt z prawdą, a mówią jedynie o prawdopodobieństwie czy afirmatywności. Analityczny typ wiedzy ustępuje miejsca statystycznemu. Statystyka zestawia tylko fakty, nie analizując, jakie warunki czy motywy powołały je do życia. Bazując jedynie na statystyce, musimy podejmować decyzje bez znajomości warunków sytuacji, w jakiej przyszło nam decyzje podjąć. Ten rodzaj logiki przypomina logikę gry w karty, gdy podejmujemy decyzję bez znajomości kart przeciwnika, a także jego intencji czy reakcji, czyli jak dalece jest on zdolny przewidzieć nasze działanie. Uniwersum logiki gry nie jest ani pełne, jak uniwersum logiki norm i logiki wolności, ani nie jest puste, jak logiki epistemicznej. Nie wiemy, co ono w sobie zawiera i czy możemy tę zawartość poznać. Nie możemy przyjmować, że decyzje podjęte w pewnej sytuacji będą równie słuszne w sytuacji innej. Pojęcie prawdy staje się tu mało przydatne. Nasze wierzenia czy mniemania są nieustanne weryfikowane przez przymus skutecznego zaspokajania naszych potrzeb. Dlatego, jeśli to konieczne, wypieramy się przekonań i zapominamy o wątpliwościach, gdy idzie profit, który w logice gry wypiera prawdę jako zasadę regulującą naszym postępowaniem. W grze liczy się tylko optymalny rezultat, który zależy od optymalnej oceny danej sytuacji. Trzeba zauważyć, że optymalna ocena nie zależy tu od optymalnej informacji, ponieważ częstokroć optymalna informacja przeszkadza w wypracowaniu trafnej oceny i podjęciu skutecznej decyzji. Nadmierna kumulacja informacji, paradoksalnie, redukuje efektywność naszego działania, gdyż daje nam zbyt wiele możliwości wyboru (dodajmy, że o tym paradoksie wiedział i pisał zwłaszcza Nietzsche, gdy zauważał, że życie potrzebuje złudzenia, a nie prawdy).

Tak więc zgodnie z logiką gry, informacja lub wiedza (prawda) ma charakter wyłącznie operacyjny. Celem gry nie jest bowiem coś poznać, lecz coś uzyskać. Profit i tylko profit jest zasadą logiki gry. Warto przy tym zauważyć, że profit czy użyteczność jest relatywna, czy raczej coraz mniej przejrzysta. Wraz ze wzrostem dostępności dóbr konsumpcyjnych elementarne potrzeby są z łatwością zaspokajane, dlatego naszą grę nie motywują już uniwersalne lub typowe potrzeby i dążenia (między innymi badane przez psychologię dążeń czy osobowości), lecz wyrafinowane i perwersyjne przyjemności. Nasza mowa niezmiernie się komplikuje. Trudno już mówić o logice gry, gdyż gra, jako wyraz kolektywnej świado-

mości, by użyć tu określenia Kosutha z okresu Anthropologized Art, rozpada się na kalejdoskop ciągle różnicujących się gierek, których jedyną zasadą jest nieprzejrzysta i perwersyjna przyjemność dla samej przyjemności. Ponadto, będąc graczami nie możemy równocześnie grać i być niezaangażowanymi teoretykami czy antropologami gry badającymi jej zasady czy warunki, w jakich gra się odbywa. Bezrefleksyjność pogłębia przyjemność gry, refleksja osłabia, budując dystans. Ponieważ sytuacja zmienia się z minuty na minutę, nie mamy dość czasu, aby poznać nowe reguły gry, a będąc zmuszeni grać, nie możemy respektować zasady *fair play*.

W logice gry wzajemna agresja jest poniekąd usprawiedliwiona. Ludzi dzielimy na tych, którzy są naszymi przeciwnikami i na tych, którzy grają z nami przeciwko innym. Świdziński zgodził się na interpretację, że w przypadku gracza jego istota rozpada się na binarną opozycję pomocnik – ja – przeciwnik, by nawiązać do jednego z aktantów wyróżnionych przez Greimasa w jego gramatyce narracji. Z drugiej strony teoria gry, by odwołać się do określenia Anatola Rapoporta z jego książki *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*[6], pojawia się w myśli Świdzińskiego logicznie jako ostatnia, ponieważ jej obecność nabudowana jest na konflikcie innych logik (zwłaszcza norm i wolności) oraz niewystarczalności logiki epistemicznej w ostatecznym rozładowaniu tej konfliktogennej sytuacji. Warto przy tym zauważyć, że sama gra (czy zabawa), jak chciał Huizinga, jest stanem naturalnym, właściwym też zwierzętom, z którego – jego zdaniem – rodzi się kultura. Jeśli tak, to logika gry byłaby - jak u Świdzińskiego - ostatnią emanacją *logosu*.

Tak oto różnie partycypujemy w logosie, który w ostatnich dekadach zakwestionował sam siebie. Przez wieki bowiem wszystko co racjonalne utożsamiane było ze szczęściem ludzkim (dodajmy tu, że każde odstępstwo od interesu odczytywano jako irracjonalne, co potwierdziła hedonistyczna psychologia i utylitaryzm pozytywistycznego racjonalizmu, który za racjonalne uznał dążenie do maksymalizacji przyjemności i unikania bólu). Ten mariaż rozumu i szczęścia, obecny zwłaszcza w chrześcijańskiej eschatologii, a później w zreformowanych Kościołach, kiedy to dobrobyt uznano za oznakę łaski Boga, zaczął być w szybkim tempie konsumowany wraz z narodzinami cywilizacji przemysłowej, ulegając sekularyzacji w modernizmie. W epoce preindustrialnej ludzie częściej partycypowali w logosie norm. Stabilność struktury ekonomicznej korespondowała z wiarą w wieczne i niezmienne kanony. Pod wpływem impulsu Rewolucji Francuskiej i wraz ze zmianą struktury społecznej (wiodąca rola klasy średniej, konieczność łagodzenia konfliktu interesów) ludzkie potrzeby zaczęły być sprawniej i powszechniej zaspokajane dzięki postępującej industrializacji. Racjonalizm norm i zakazów zaczęto redukować do technologicznej racjonalności specjalistów pracujących w służbie ludzkości, aby następnie racjonalność tę przekształcić w racjonalność fachidiotów wytresowanych dla zaspokajania partykularnych potrzeb i nałogów. Racjonalność i szczę-

Jednakże mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ zasilał różne ideologie, które w imię realizacji szczęścia jednostki musiały tę jednostkę symplifikować. Indywidualność stała się argumentem retorycznej perswazji skierowanej do mas. [...] Mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ realizując szczęście jednostki, musiał zarazem wykształcić konsumpcyjne społeczeństwo kultury masowej. Jak niegdyś jednostka była poddana presji wszechobecnego obowiązku, tak obecnie stała się ofiarą równie bezwzględnie działających praw rynku.

ście utożsamiono z racjonalnością i szczęściem jednostek – tak zapanował mit indywidualizmu, zasilający początkowo w Oświeceniu światopogląd liberalizmu restrykcyjnego, czyli wierzącego w jedno dobre rozwiązanie społeczne, później zaś liberalizmu dopuszczającego wiele dobrych rozwiązań.

Jednakże mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ zasilał różne ideologie, które w imię realizacji szczęścia jednostki musiały tę jednostkę symplifikować. Indywidualność stała się argumentem retorycznej perswazji skierowanej do mas. Nie mówcie o człowieku, mówcie do człowieka! – postuluje Świdziński w jednej ze swych prac. Ideologia w przeciwieństwie do religii, z której wiele przejmuje, musi szukać swej legitymizacji nie w porządku boskim, lecz ludzkim. Mit indywidualizmu okazał się niechcianym holizmem, ponieważ realizując szczęście jednostki, musiał zarazem wykształcić konsumpcyjne społeczeństwo kultury masowej. Jak niegdyś jednostka była poddana presji wszechobecnego obowiązku, tak obecnie stała się ofiarą równie bezwzględnie działających praw rynku. Produkcja rynkowa poprzez swoją masowość zakwestionowała zarazem arbitralnie zaakceptowaną zasadę równości i wolności wyboru. Kultura lokalna została poddana presji międzynarodowego kapitału, który różnorodność kultur wykorzystuje jako alibi swej produkcji, czego najlepszym przykładem jest przemysł turystyczny redukujący lokalność do skansenów ducha, na których można nieźle zarobić.

Można powiedzieć, że społeczeństwo zatoczyło błędny krąg: począwszy od buntu wobec absolutystycznej logiki norm do skrajnie relatywistycznej logiki gry, kiedy to idolem ludzi przestała być absolutna prawda obowiązku i zakazu, lecz stał się nim czysty profit. A przecież nie jest tak, że kulturę reguluje tylko logika norm lub tylko logika gry, lecz posiada ona różne logiki pośrednie – jak logika wolności czy logika epistemiczna, które usiłują ten konflikt pomiędzy rozumem i przyjemnością ujawnić i załagodzić (dodajmy, że społeczny porządek nie jest w nich mechanicznie regulowany przez zasadę kara/nagroda czy ból/przyjemność, lecz także przez intencję i wybór czy kompromis, by nawiązać tu do argumentacji Parsonsa krytykującego instrumentalny model racjonalnego działania jako maksymalizacji przyjemności i unikania bólu). Uzyskana w ten sposób świadomość intensjonalnej struktury kontekstu wymaga dziś od nas w epoce postindustrialnej wypracowania innego niż absolutystyczny czy relatywistyczny modelu kultury - modelu, w którym represyjna opozycja absolutyzmu i relatywizmu względem rozumu i przyjemności straciła znaczenie.

Jest to pytanie – jak możliwe jest społeczeństwo? Jak możliwy jest porządek społeczny? Czy należy zgodzić się na teorię konfliktu, czyli przekonanie, że prządek społeczny jest wielce problematyczny, czy też na teorię konsensu, dla której konflikt społeczny jest czymś anormalnym? Bez względu na odpowiedź musi istnieć jakaś jedyna ekonomia tego zapytania, która potrafi tworzyć przejściowe opcje między tymi skrajnościami.

O KOEGZYSTENCJI ABSOLUTYZMU I RELATYWIZMU KULTUROWEGO
Utrata przejrzystości kontekstu i samo-świadomości (postmodernizm – w stronę cielesnego porządku)

Rozpoznanie przez Świdzińskiego kontekstu czy też raczej struktury intensjonalności, w której koegzystują różne logiki/ekonomie regulujące nasz obraz świata, presuponuje, że kontekst ten nie może być ostatecznie przejrzysty, jak nie jest dla rozumu całkowicie przejrzysta zasada przyjemności działająca w języku. Dlatego też jego sztukę jako sztukę kontekstualną wypada uznać za ważny krok ku sytuacji, kiedy to nie tylko stroni się od ekonomii kultury pojętej jako przezwyciężenie (*Aufhebung*) dialektyki Oświecenia (jak ją zaprogramował wedle Habermasa na wiele dekad Hegel), lecz także z niedowierzaniem odnosi się wobec zwalczającej owe uproszczenia absolutystycznego (metafizycznego, totalitarnego) rozumu ekonomii relatywizmu kulturowego w różnych jej sformułowaniach. Refleksja Świdzińskiego, jak wykazałem, bierze w centrum uwagi fenomen koegzystencji tych różnych ekonomii dyskursu – absolutyzmu i relatywizmu, rozpatrując je jako ekonomie regulujące kontekst, w którym nie tyle możemy, lecz musimy funkcjonować.

Wprawdzie terminy absolutyzm i relatywizm są różnie wzmiankowane, ale do dzisiaj jeszcze przeważa przekonanie, że absolutyzm i relatywizm są poglądami głoszącymi sprzeczne tezy – dajmy na to - o zdaniu *p*, które orzeka *o* jakiejś wartości lub jej braku. Absolutyzm głosi, że każde zdanie *p* charakteryzują prawa sprzeczności (*NKpNp*) oraz wyłączonego środka (*ApNp*), by użyć tu beznawiasowej notacji Łukasiewicza. Tej charakterystyki logicznej zdania *p* nie uznaje relatywizm, który głosi, że sprzeczne zdania mogą być łącznie prawdziwe lub łącznie fałszywe oraz to samo zdanie może być raz prawdziwe, innym razem fałszywe. Antagonizm absolutystycznej i relatywistycznej tezy zasadza się na bezwzględnym i względnym rozpatrywaniu zdania *p*. Zwolennicy absolutyzmu uznają prawdziwość albo fałszywość zdania *p* dla każdego podmiotu, bez względu na fakt, jaka osoba wypowiada to zdanie.

> Relatywiści twierdzą odwrotnie, że wartość logiczną zdania *p* należy rozpatrywać w relacji do konkretnego podmiotu, czyli ze względu na osobę i warunki, w jakich je wypowiada. Wedle relatywisty dwie osoby (lub ten sam człowiek w różnym czasie) wypowiadający zdania sprzeczne mogą mieć obie racje: niepodobna przeto spierać się o zdania. Teza relatywistyczna opiera się na fakcie występowania rozbieżności zdań interpretowanej jako ich sprzeczność. Dlatego właśnie relatywiści mówią o względności prawdy, dobra i piękna etc., odrzucając pojęcie absolutnej prawdy... jako bezsensowne, a poszukiwanie ich sensu uznają za prowadzące do sprzeczności.

Jednakże nieuchronna wydaje się próba mediacji między tymi stanowiskami. Argumentacja zmierza tu w kierunku ograniczenia skrajnego relatywizmu poprzez wyjaśnienie przyczyn powstawania rozbieżności zdań oraz ukazanie możliwości zapobiegania powstawaniu tej rozbieżności oraz możliwości wykluczenia jednego ze sprzecznych zdań jako niekompetentnego. W ten sposób ukazuje się perspektywę umiarkowanego relatywizmu czy też, paradoksalnie, perspektywę utajonego absolutyzmu, poszukując racji uznania rozbieżności zdań nie za sprzeczność, lecz za iluzję sprzeczności. Sprzeczne rzekomo zdania nie są de facto sprzeczne, ponieważ są wypowiadane przez różne osoby i dotyczą różnych przedmiotów, a więc brak tu klasycznego warunku jedności czasu, miejsca i akcji, aby mogła rozegrać się tragedia sprzeczności. W ten sposób usiłuje się pacyfikować kulturowe anomalie ujawniające się w rozbieżności zdań, w rozmaitych sporach czy zatargach (jak powiedziałby Lyotard), proponując przejrzysty, relatywistyczny świat alternatywnych rzeczywistości pozbawiony hierarchicznego porządku prowokującego konflikty. Problem jednak w tym, że ta horyzontalna perspektywa umiarkowanego relatywizmu, paradoksalnie, nie potrafi wyeliminować żądania konkluzji, która ukazywałaby najgłębszą przyczynę powstawania wszelkich anomalii, niekompetencji, tabu czy w ogóle zła w kulturze, a które ten nasz inwentarz alternatywnych wartości chce przekreślić, mieszając ze sobą – w doświadczeniu genezy owych sporów i iluzji czy założeniu istnienia ich jednego źródła.

Alternatywy – powiada Świdziński – *są dozwolone. Poglądy przeciwnika mogą być taką alternatywą. Jeśli taka postawa jest przyjmowana jako jedna z teoretycznie możliwych granic (ku której dążą intelektualiści), prowadzi to do paradoksu. Aprobując wszelkie alternatywy, jesteśmy skłonni akceptować (jako alternatywę) pogląd wykluczający wszelkie alternatywy, który oznacza ekskluzję nas samych wraz z naszym punktem widzenia*.[7]

Czyż nie jest właśnie dobrym przykładem takiego bankructwa relatywizmu fakt tłumienia karami dysonansu pomiędzy prawem do wolności słowa oraz opartym na tym prawie publicznym głoszeniu teorii np. o nieistnieniu obozów zagłady podczas ostatniej wojny? Takich anomalii w życiu społecznym można więcej odnaleźć. Otóż sam fakt pojawienia się relatywistycznej doktryny jako kulturowej terapii w uciążliwym świecie zwalczających się opcji musi posiadać swą negatywną rację istnienia w piramidalnym błędzie absolutyzmu podobnie jak lekarstwo, którego nie sposób używać bez dokuczliwości czy realnej groźby choroby. Wszelkie dychotomie straciły więc swoje znaczenie. Porządek, który wskazuje kontekstualizm, nie wydaje się być ani absolutystycznym, ani relatywistycznym porządkiem logosu, lecz raczej porządkiem określanym dziś przez socjologię ciała jako cielesny porządek (*bodily order*).

DLACZEGO AŻ HOMMAGE?

Pisząc powyższe słowa – oprócz nieznacznych dzisiejszych uzupełnień - w połowie lat 90., od kilku lat realizowałem cel ugruntowania pozycji Świdzińskiego w naszym kraju.[8] Wielokrotnie powtarzałem w wielu rozmowach z artystami, że moim marzeniem jest budowanie pomostu pomiędzy formacją neowangardy lat 70. a sztuką lat 90. Często gościłem w domu Świdzińskich, gdzie smakowałem obiady miłej Pani Reni, delektując się herbatą czy trunkami, które uprzejmy Gospodarz wynosił ze swego osobliwego schowka, a rozmowy z Janem (człowiekiem młodym duchem mimo szacownego wieku) uczyły mnie swoistej kontekstualnej metody. Skłonność do teoretyzowania skłaniała mnie ku Świdzińskiemu, syciła do Niego przyjaźń i szacunek, natomiast pewne zamiłowanie do rewolty ugruntowywał we mnie Partum. Już w tekstach *Krytyczna gra z awangardą - cielesne centrum struktury jako produkcyjna fikcja*[9], a później w *Sztuce somatycznego społeczeństwa*[10], punktem wyjścia dla mnie był właśnie kontekstualizm Świdzińskiego, któremu wtórował pozytywny nihilizm sztuki Partuma[11]. Wreszcie pojawiła się seria kontekstualnych wystaw inspirowanych metodą Świdzińskiego, jak brukselska *Irreligia. Morfologogia niesacrum w sztuce polskiej XX wieku* (2001/2002)[12], *Neuropa. Sztuka, patronimikum i nowa plemienność* (2003), *InteGracja. Sztuka wobec acedii po 7 –8 czerwca 2003* (2003) i ostatnia prezentacja *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji (w Polsce)* (2004). W tej ostatniej publikacji dzięki inicjatywie i inwencji Zbigniewa Libery artyści ci mają swoje por-

trety (czy jak Partum jakby nagrobek)[13]. Godzi się i mnie, który wiele Świdzińskiemu zawdzięczam, taką kapliczkę ze słów i zdań mu wystawić jeszcze za życia. Obyś Janie żył nam jeszcze drugie tyle!

Polska historia sztuki, jak pokazuje myśl i twórczość Świdzińskiego, nie tyle cierpi na brak wypowiedzi teoretycznych artystów, lecz raczej na fakt niedostatecznej ilości opracowań i antologii najnowszych tzw. doktryn artystycznych. Mamy na tym polu duże zaniedbania, co czyni nas często ślepymi na rzeczywiste problemy sztuki. Później zawstydza nas francuski historyk sztuki – jak Paul Ardenne, który na kontekstualizmie Świdzińskiego opiera swoją wykładnię sztuki współczesnej – interwencyjnej i partycypującej w danym kontekście.[14] Większość krytyki i artystów zadawala się wrażliwością, intuicjami i materialnym dziełami, a myśli głębszej w tym żadnej nie lokuje. Ściganie się w gadatliwości, produkowanie wystawy za wystawą, jakby pracowało się nie dla sztuki, lecz w jakimś kombinacie przemysłu artystycznego – to codzienna praktyka artystyczna w korporacyjnym kapitalizmie. Świdziński uczy nas natomiast czegoś innego. Roztacza nad swymi gośćmi w swym mieszkaniu zawsze aurę gabinetu, jakby gabinetu osobliwości, aurę miejsca wytrwałej lektury, śledzenia najgłębszych ludzkich myśli, różnych kontekstów – kreuje nastrój intelektualnej przygody. Tymczasem, nie mając do dyspozycji tego typu opracowań, jak teoretyczne dzieło Świdzińskiego, nie wiemy, co rzeczywiście posiadamy. Ten brak uderza w taką sztukę, jaką proponuje nam Świdziński, który udowodnił nam swym życiem, że sztuka przede wszystkim rodzi się z myślenia, a nie wyłącznie z manualnej umiejętności czy wizualnej edukacji. To już nie te czasy.

Dlatego zasięg oddziaływania jego myśli teoretyczno-artystycznej, chociaż jest światowy, to w Polsce, paradoksalnie, ograniczony do wąskiego grona przyjaznych mu specjalistów i wybranej grupy związanych z nim artystów. Świdziński jest wprawdzie postacią znaną, bywało, że telewizyjną, ale nie w pełni rozumianą. Przyczyna jest prosta - brak gruntownego wprowadzenia w myśl Świdzińskiego oraz polskich publikacji najważniejszych pozycji z jego dorobku teoretycznego, który w większości został opublikowany w języku angielskim, by wymienić książki: *Art as Contextual Art*, ed. *Sellem Galerie S. Petri Archive of Experimental Art*, 1976, Lund, Sweden; *Art, Society and Self-Consciousness*, ed. Alberta College of Art Gallery 1979, Calgary, Canada (ostatnio tłumaczona przez Łukasza Guzka); *Quotations on Contextual Art*, ed. by Michael Gibbs, Eindhoven 1988, Het Apollohuis Gallery, Holand; *Freedom and Limitation - The Anatomy of Postmodernism*, ed. by Brian Dyson, Syntax Publishing Calgary, Canada (por. wybraną bibliografię). Nie sposób tu wspominać innych artykułów w zachodnich czasopismach czy też wykładów w różnych ośrodkach uniwersyteckich. Tylko część ich jest dostępna w wersji polskiej, ale egzemplarzy nie ma wiele w publicznych bibliotekach. Godzi się zatem wydać dzieła zebrane Świdzińskiego – opasły tom z komentarzami i zdjęciami. Oby nam w tym kto dopomógł i ofiarował jakie pieniądze.

Dziś Jan Świdziński jest szanowanym artystą i teoretykiem, zasłużonym prezesem *Stowarzyszenia Artystów Sztuk Innych (SASI)*, podróżującym niemal po wszystkich kontynentach performerem, encyklopedyczną postacią, która na zawsze wpisała się w dzieje nie tylko sztuki polskiej, ale i światowej. A może bardziej światowej niż polskiej? Jest to paradoks naszej powojennej historii sztuki, która z różnych względów sprzyjała tego typu anomaliom w życiu społecznym i kulturalnym. Ignorancja i zła wola rodzinnego środowiska artystycznego bywa porażająca, chociaż jego zawiść niestety coraz mniej skuteczna. Wspominam pewną rozmowę w pewnej warszawskiej restauracji – Salomon - z kierownikiem Galerii Foksal, który – nieco podpiwszy - wyśmiewał projekt Świdzińskiego jako prowincjonalny, czyli wynoszący to, co lokalne, narodowe, kontekstualne. Jego słowa, to jedno wielkie nieporozumienie albo zwykła zawiść. Tymczasem, co dziś pozostało z tego uniwersalistycznego zadęcia i ekskluzywizmu Galerii Foksal, z tej reduktywistycznej cnoty? Ostatni jej wyznawca – Jaromir Jedliński –dość szybko porzucił posadę w Foksalu. Artyści, jak Libera, dokonali otwarcie defoksalizacji i widzą w Świdzińskiego kontekstualizacji sztuki źródło jej powagi i sensu. I mnie to pasuje, gdy odwracam hierarchię i widzę w pseudoawangardzie – w tej złośliwej inwektywie opublikowanej na łamach socjalistycznej *Kultury* przez szefa Galerii Foksal - coś więcej, wbrew intencji jej autora, mianowicie wartość i patos, a może nawet rozum w historii. Jest bowiem zawsze inny kontekst, który opisuje dany kontekst, a w którym pseudo zatraca swój pejoratywny sens i staje się twórczą anomalią generującą nowy sens naszej historii.

Bo walka z absolutyzmem formy trwa. I zdaje się być wieczna, gdyż ze zmysłu formy rodzi się nagminnie źle pojęty porządek – cielesny porządek. Świdziński okazuje się tu sprzymierzeńcem tych, którzy ten cielesny porządek władzy próbują relatywizować, osłabiać i rozluźniać, aby go racjonalizować, sublimować i udoskonalać. Również Świdziński nie mógł znieść awangardowej idei przywództwa - nie tylko w polityce zdominowanej wtedy przez lewicę, ale także w sztuce, kiedy to jakaś galeria czy muzeum umocowane w strukturach władzy PRL-u uzurpowały sobie prawo do monopolu na reprezentowanie polskiej

sztuki na Zachodzie. Może zaważyło tu arystokratyczne pochodzenie Świdzińskiego, który jest spokrewniony ze starymi magnackimi rodami Rzeczypospolitej i nie potrafił ukorzyć się przed biurokratyczną technostrukturą PRL-u, aby czerpać określone profity? Bywało, że musiał – jak każdy – o nią otrzeć się i być pragmatystą, co może z czasem ujawnią archiwalne badania. Trudno nam tu cokolwiek powiedzieć w tej materii – o jaką grę i jej zyski czy straty może tu chodzić. Jednakże był i jest on jednym z tych artystów – arystokratów ducha, których nie potrafiła skrępować oficjalna sieć ówczesnej polityki kulturalnej. Pozostał człowiekiem intelektualnie niezależnym, który lubi jadać różne intelektualne potrawy. Jego kontekstualizm był wielekroć bagatelizowany przez dominujące ośrodki galeryjnej technostruktury ogłupione przez solipsyzm formy dlatego, że relatywizował ich dominującą modernistyczną pozycję jako awangardy. Świdziński intelektualnie poszerzał swym kontekstualizmem to, co Zbigniew Warpechowski nazwał obrazowo *wąskim gardłem* ówczesnego życia artystycznego zdominowanego przez układ Ryszarda Stanisławskiego i Galerii Foksal, czemu wtórował Partum ze swymi prowokacjami i poetycką *Pogardą*. Okazało się, że jest możliwy inny kontekst, który osłabia kontekst dominujący. Ja naraziłem się najbardziej, - wspominał z ironią Świdziński lata 70. w jednym ze swych ostatnich tekstów (w maszynopisie) - pisząc o tym w swoich książkach, których nikt (i słusznie) nigdy nie chciał wydać po polsku. Kamuflowałem to co prawda, ale niestety nieudolnie i w ten sposób, źle mówiąc po angielsku, zostałem pisarzem - teoretykiem angielskiego obszaru językowego.

Świdziński nam życia nie ułatwia i wydał w Kanadzie kolejną książkę – tym razem po francusku: *L'Art et son Contexte: au fait, qu'est-ce que l'art?* (Les Éditions Intervention, Quebec - Canada 2005) [Książka - jako pierwsza Świdzińskiego - wydana po polsku jako Sztuka i jej kontekst, wyd. *Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia* w Radomiu oraz *Ośrodek Działań Artystycznych* w Piotrkowie Trybunalskim, 2009 - przyp.red.]. Jest on w Kanadzie osobą bardzo szanowaną i cenioną, gdyż trwale wpisał się w historię sztuki kanadyjskiej. To właśnie z jego inspiracji powstała polsko-kanadyjska grupa *Contextual Art*. Było to zjawisko w powojennych dziejach sztuki polskiej i kanadyjskiej niezwykle ważne, ponieważ stało się całkowitym zaskoczeniem dla amerykańskiego *Art World'u*. Oto ktoś zza żelaznej kurtyny zaczyna krytykować i kompetentnie korygować ich wizję sztuki. Świdziński wykorzystał buntowniczy dorobek kultury narodowej Polaków, lansując na Zachodzie nasze przywiązanie do tego, co konkretne i lokalne, co przeciwstawia się przemocy jakiejś wymyślonej ad hoc uniwersalnej doktryny, w tym wypadku doktryny konceptualizmu jako jednej z postaci kulturalnej hegemonii (sam bynajmniej nie zamierza wyrzec się własnej tradycji – pozostaje katolikiem i podkreśla, że robił to wszystko z myślą o Polsce!). Oparł się też na rywalizacji zwłaszcza frankofońskich Kanadyjczyków z dominacją Nowego Jorku czy nawet na resentymentach, jakie ujawnia wstęp Richarda Martela do wyżej wspomnianej książki, w którym z dezaprobatą porównuje on sekciarski konceptualizm Kosutha i jego próby eliminacji ekspresyjności do ascetycznego purytanizmu Anglosasów. Trafiła kosa na kamień (jak to się mówi) - gdy weźmiemy pod uwagę, że angielscy i amerykańscy konceptualiści powoływali się na lingwistykę, neopozytywizm i anglosaską filozofię analityczną, zaś Świdziński miał za sobą światowe osiągnięcia Polaków w logice formalnej, matematyce i semiotyce. Jeśli konceptualiści sięgają po logikę w opisie sztuki – wielokrotnie powtarzał mi to Świdziński - to

Pozostał [Świdziński] człowiekiem intelektualnie niezależnym, który lubi jadać różne intelektualne potrawy. Jego kontekstualizm był wielekroć bagatelizowany przez dominujące ośrodki galeryjnej technostruktury ogłupione przez solipsyzm formy dlatego, że relatywizował ich dominującą modernistyczną pozycję jako awangardy.

niech to robią kompetentnie! Jego długoletnie studia logiczne i semiotyczne nie poszły więc na marne.

Cieszę się, że Łukasz Guzek utworzył na swej witrynie internetowej *spam.art.pl* osobny link do działu studiów poświęconych Świdzińskiemu, proponując mi współpracę. Obiecałem mu, że otrzyma tekst o Świdzińskim. I obietnicy tej dotrzymałem, poddając odświeżeniu moje myśli z połowy lat 90[15]. Teraz daję wersję do druku. Trzeba być słownym w dobrych rzeczach. Wielką trwałą radością dla mnie jest też to, że tak wybitny artysta, jak Zbigniew Libera, zaliczył Świdzińskiego do swoich Mistrzów, zapraszając mnie do współpracy[16]. W oparciu o nagraną niegdyś rozmowę ze Świdzińskim i notatki sprefabrykowałem nieistniejący wywiad z Janem, który nieznacznie tylko został poddany artystycznej korekcie. Libera tłumaczył mi, że tego typu zabieg – wprowadzenia myśli Świdzińskiego i innych artystów pseudoawangardy – w samą strukturę jego wypowiedzi artystycznej, uczynienie z nich Mistrzów, sprawi, że ignoranci nie będą już mogli tej myśli i tych wybitnych artystów pomijać. Myślę, że z czasem znajdzie się wielu, którzy zaczną przyznawać się do wdzięczności wobec nie tylko tych artystów. Tak powinny wyglądać nasze stosunki artystyczne i towarzyskie.

Zainteresowanie Świdzińskim rośnie, a przyczynia się do tego również nieoceniony Grzegorz Borkowski, który zaproponował mi kontynuację w *Obiegu* tekstu z *Exitu* przez zajęcie się szczegółową kwestią logiki gry podjętą przez Świdzińskiego w latach 70. Byłby to po kilkunastu latach kolejny tekst na łamach tego pisma o zbliżonej problematyce – po moim tekście *Kryzys znaczenia w sztuce*. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki, gdzie pojawia się kwestia gry[17]. Sprawa jednak nie jest taka prosta. Myśl tej postkonceptualnej formacji artystycznej, a zwłaszcza Świdzińskiego, budzi respekt i wymaga dłuższych studiów, teoretycznych uzupełnień i eksplikacji, swoistej egzegezy, zanim ktoś waży się ogłosić cokolwiek na ten temat. Jednym z przyczynków do eksplikacji problematyki gry była moja ostatnia wystawa *Dowcip i władza sądzenia. Asteizm w Polsce* (CSW i Galeria Program w Warszawie, 2007), w której wyszedłem od *agonu* czy gry pomiędzy *ingenium* i *iudicium*, śledząc ten topos w sztuce polskiej po 1956 roku. Świdziński w telewizyjnym wywiadzie uznał tę wystawę za może i najlepszą w moim dorobku. W ostatnich latach rozwijam projekt *asteiologii* (od grec. *asteidzomai* – być dowcipnym) jako refleksji nad *ingenium*, którego fundamentalnym przejawem jest *ingenium comparans*. Dowcip porównujący jest odpowiedzialny zarówno za sensowne, jak i za niedorzeczne porównania, w tym za Kosutha porównanie dzieła sztuki do zdania analitycznego (tautologii) i Świdzińskiego krytyczne remodelowanie tego dzieła jako zdania z użyciem funktora intensjonalnego. Projekt estetyki jako *asteiologii*, który przedstawiłem na VIII *Polskim Zjeździe Filozoficznym* (Warszawa, IX 2007)[18], otwiera więc nową i zarazem starą perspektywę również w widzeniu tego zasadniczego sporu sztuki XX wieku, w którym konceptualizm i kontekstualizm zdają się historycznymi wytworami konceptyzmu jako głębszego nurtu w kulturze i sztuce Zachodu.

Wiele jeszcze aspektów czeka na opracowanie, rozwinięcie, interpretację i waloryzację, jak choćby słynna dyskusja w Toronto[19]. Obecnie jest to praca jeszcze ciągle niestety w fazie apologetycznej (bo ignorantów mamy dość w Polsce). Cieszy, że z młodszego pokolenia historyków sztuki pojawiają się nowi badacze, jak Łukasz Ronduda, mając ułatwione zadanie na już nieco przetartych szlakach Świdzińskiego i Partuma. Mistrzowie Libery wykonały w tym wypadku pozytywną pracę. Wielkie nadzieje wiążę też z Piotrem Weychertem. Pomagałem mu w wielogodzinnych wywiadach w mieszkaniu Świdzińskiego, z których ma powstać film. Godnym polecenia są takie inicjatywy, których tu wszystkich nie sposób wyliczyć. Wspomnę tylko jeszcze, że dzięki inicjatywie Waldemara Tatarczuka powstał zapis spotkania ze Świdzińskim, które poprowadziłem w Ośrodku Sztuki Performance w Centrum Kultury w Lublinie 5 grudnia 2007. Zapis ten pokazuję moim studentom jako materiał pomocniczy do moich wykładów w łódzkiej ASP. Nasza interpretacyjna i edukacyjna praca musi być obliczona na lata, jeśli mamy tworzyć nowy kontekst dla sztuki i rywalizować z innymi ośrodkami artystycznymi w świecie. Przykłady – jak Świdzińskiego – porywają, a wytrwałość w końcu procentuje.

Kazimierz PIOTROWSKI, 18.02.2009.

Wybrana bibliografia znajduje sie na stronie **http://www.sid.free.art.pl**, *w miejscu* **ILLUSTRATIONS & complementary materials / ILUSTRACJE i inne materiały uzupełniające**

PRZYPISY

PRZYPISY:

1. por. katalog wystawy *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, kurator Zbigniew Warpechowski, Galeria Stara BWA w Lublinie, Lublin 2002. Wystawa była krytyczną reakcją i korektą wystawy *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965 – 1975*, kat. red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, CSW, Warszawa 2000,

2. J. Świdziński i Z. Korus (przeprowadzający wywiad), *Kontekst decyduje o wartościach* [w:] *Integracje*, 1979 (kwiecień),

3. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii* (1969) [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, pod red. Stefana Morawskiego, t. II, s. 239 – 258, s. 249,

4. J. Kosuth, *Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Staatsgalerie Stuttgart, Kunsthalle Bielefield 1981/82,

5. J. Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, ed. Michael Gibbs, Het Apollohuis Gallery, Holand, Eindhoven 1988, s. 18-19,

6. A. Rapoport, *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht – Holland / Boston – USA 1974,

7. J. Świdziński, *Quotations...*, op. cit., s. 55 – 56,

8. K. Piotrowski, *Sztuka jako sztuka kontekstualna. Jan Świdziński o koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego* [w:] *Exit*, 2(26)/1996, s.1220 - 1231.

9. K. Piotrowski, *Krytyczna gra z awangardą - cielesne centrum struktury jako produkcyjna fikcja!/?*, [w:] UN-VOLLKOMMEN. Die aktuelle Kunstszene in Polen, Museum Bochum, II-IV 1993,

10. K. Piotrowski, *Sztuka somatycznego społeczeństwa* [w:] *Magazyn Sztuki*, nr 6/2/1995,

11. K. Piotrowski, *Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma* [w:] *Magazyn Sztuki*, nr 5/1996,

12. Świdziński nie był entuzjastą tej wystawy, uważając, że podejmowanie w taki ofensywny czy zaczepny sposób kwestii przekonań religijnych nie powinno mieć już dziś miejsca, gdyż są to czy powinny być kwestie zupełnie prywatne. Tych tematów po prostu już nie podejmuje się, z czym ja nie zgadzam się, obserwując zjawisko powrotu religii w miejsce konstatowanej przez Świdzińskiego anomii. Obserwuje się z jednej strony pogłębianie się w pewnych kręgach religijnej anomii, ale badania statystyczne wykazują, że w młodym pokoleniu konserwatyzm przybiera na sile. Toteż kontekst ten trzeba będzie ponownie rozpoznać i poddać innej kontekstualizacji, by osłabić jego absolutystyczne tendencje. Myślę, że Świdziński zgodziłby się z tym zamierzeniem jako umiarkowany relatywista z powołania? - autor,

13. K. Piotrowski, *Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji (w Polsce)*, Warszawa 2004,

14. P. Ardenne, *Un art contextue*l, Flammarion, 2002,

15. K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński - próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej*, http://www.swidzinski.art.pl/piotrowski.html,

16. K. Piotrowski, *Anomia pseudoawangardy*, [w:] Zbigniew Libera – *Mistrzowie i Pozytywy*, Atlas Sztuki – wystawa 13.02 – 04.04.2004, Łódź 2004 (publikacja),

17. K. Piotrowski, *Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki* [w:] *Obieg*, 9/10/1991, s.17-19,

18. K. Piotrowski, *Estetyka jako asteiologia*, [w:] *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, pod red. A. Brożek i J. Jadackiego, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2008, s. 491 – 492,

19. J. Świdziński, *Quotations...*, op. cit. (tam zapis konferencji *In the Context of the Art World* w *Center for Experimental Art and Communication C. E. A. C.* w Toronto w listopadzie 1976).

Kazimierz PIOTROWSKI

HOMMAGE À JAN ŚWIDZIŃSKI
(An Essay on Art as Contextual Art)

Jan Świdziński (b. 1923) has been one of the main representatives of the post-conceptual movement since the mid-seventies. His artistic doctrine *Art as Contextual Art* (published in February 1976), considered in confrontation with Joseph Kosuth's tautological model of art, makes it possible for us to appreciate Świdziński's contribution to overcome hegemony of conceptualism and New York. Świdziński was right to indicate that conceptualism of *the Art and Language* group and Kosuth, although it did try to restore to art its profound meaning (art is a meaning and not decoration) by introducing non-artistic considerations (self-consciousness), replaced in fact the traditional formalism of art with the formalism of the neo-positivistic philosophy which was hard to maintain. Kosuth's thesis - the works of art are analytical and tautological sentences – was a mistake because the theory of meaning of Wittgenstein as a method of using expression implied an entropy of meaning in art and revealed a need for some sort of verification to the theory of meaning itself. The tautological model as the relativistic one while assuming self-reflection in the autonomous context of art did not answer the question: why is the term of art used this way and not differently? So, in 1975 Świdziński compared the artifacts not to analytical sentences but to sentences comprising intensional functors (their veracity depends upon the contents replacing the variables). The intensionality of artistic statements, that is to say, the presence of functors in them (*I know, I believe, I suppose, I must* etc.) studied by the epistemological or deontological logic, indicates that they are restricted by the pragmatic moment of experience. Świdziński declared that *Art as Contextual Art* is an opposition to the multiplication of meaning, an thus to relativism, at the same time he recognized the dissimilarity and changeability of contexts, stating – what is real in one context is not real in another, and therefore he tried to sanction relativism. This is the perspective shown by his book Art, Society and Self-consciousness (1979) in which he was attempting to define the structure of intensionality as the antagonistic one. In the global context coexist various logics and regulate our image of the world: the logic of norms, the logic of freedom, the epistemological logic and the logic of game. The awareness of the intensional structure of the context requires of us today to work out a model of culture, different from the absolutistic and relativistic one, a model in which the repressive opposition of absolutism and relativism has lost significance. This is the question: what society should be? This book is an introduction to Świdziński's *Freedom and Limitation – The Anatomy of Postmodernism* (1987). Today - in my opinion - Świdziński does not resemble the old contextualist fostering the intentions of a traveller-researcher. He is more of a neo-pragmatic contextualist-tourist. But his doctrine is very important for our understanding of the present art and culture, though the debate between Kosuth's conceptualism and Świdziński's contextualism appears only a case of the history of conceptism and – last but not least - wit (ingenium comparans).

GLOSY / GLOSSES

Bartosz ŁUKASIEWICZ

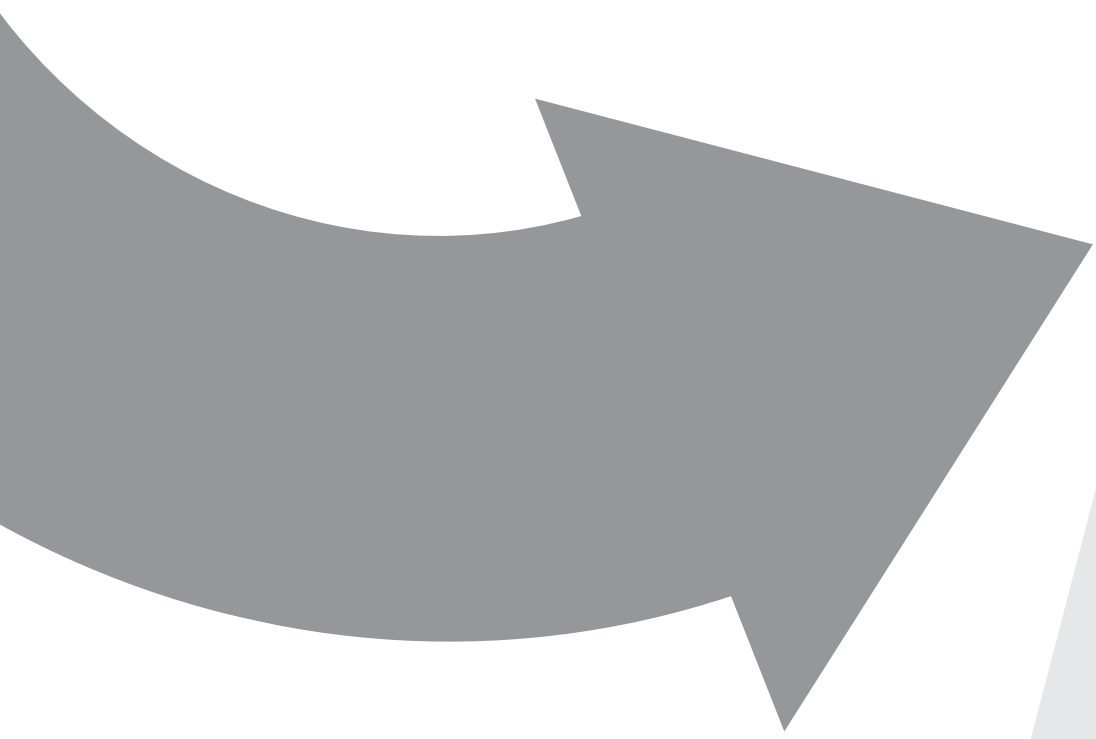
Uwagi na marginesie *Hommage à Jan Świdziński*
(Szkic krytyczny)

Jan PIEKARCZYK

Między sztuką a matematyką

Grzegorz BORKOWSKI

Kilka punktów w kontekście
Wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej



Bartosz ŁUKASIEWICZ

UWAGI NA MARGINESIE *HOMMAGE À JAN ŚWIDZIŃSKI*
(Szkic krytyczny)

00. REKONSTRUKCJA

Moje krótkie uwagi dotyczące tekstu Kazimierza Piotrowskiego pt. *Hommage à Świdziński* chciałbym poświęcić na naszkicowanie odmiennej metody badania teorii *sztuki jako sztuki kontekstualnej* i zestawienie jej z ujęciem wyrażonym w artykule. Postaram się także wskazać kilka jej rezultatów, które mogą rzucić nowe światło na niektóre twierdzenia zawarte w tekście Piotrowskiego (a może je nawet wzbogacić).

Przyczyna takiego stanu rzeczy jest następująca: należę do tej wąskiej grupy osób, które (mimo tego, że nie traktują siebie jak ignorantów) analizują i interpretują teorię „sztuki jako sztuki kontekstualnej" w sposób problemowy i metodyczny – a więc odmienny od powszechnego, który polega na jej „relacjonowaniu". Ten dystans ma swoje przyczyny i są to przyczyny natury logicznej i, szerzej, filozoficznej. Innymi słowy – analizuje tą teorię pod względem jej wewnętrznej budowy, założeń, twierdzeń, aksjomatów i zapożyczeń do innych teorii, ale także i wewnętrznych sprzeczności i błędów „formalnych". Dopiero wtedy rekonstruuje ją i zestawiam z tym, co powiedział sam Świdziński. Zdaje sobie oczywiście sprawę, że nie o to chodziło i jemu, i jego następcom, i taka logiczna analiza nie stanowi dla nich argumentu w dyskusji o słuszności teorii, jednakże wydaje się, że prowadzi ona do ciekawych wyników, które (w większości przypadków) przeczą głównym tezom, na których zbudowana jest cała teoria *sztuki jako sztuki kontekstualnej*. Jest więc moje stanowisko radykalnym – w sensie rezultatów, do których prowadzi. Jest też radykalne, ponieważ nie cofa się w pół kroku i doprowadza krytykę do końca (nawet jeśli oznacza on koniec teorii). W żadnym jednak wypadku nie jest zabarwione fanatycznym radykalizmem głoszonym przez krytykantów, zawodowo zajmujących się odrzucaniem poglądów innych.

Oczywiście nie jest moim celem negowanie treści ani artykułu Kazimierza Piotrowskiego, ani też wielu znaczących i celnych przemyśleń dotyczących teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej" (wprost przeciwnie, niektóre z nich są doskonałą ilustracją moich wniosków, dlatego odniosę się do nich w kilku przypadkach). Tym bardziej nie jestem zainteresowany podważaniem dokonań Świdzińskiego (zarówno teoretycznej, jak i praktycznej sferze). *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, jak słusznie zauważa Piotrowski, powinna stwarzać forum i platformę porozumienia różnorodnych punktów widzenia i chociażby z tego powodu warto sprawdzić, czy tak rzeczywiście się dzieje.

01. BRAK PERSPEKTYW I BŁĄD POWTÓRZENIA

Pamiętam, że kiedy trzy lata temu starałem się znaleźć i zebrać teksty Świdzińskiego, napotkałem na ogromny kłopot. Okazało się, że większość materiałów, które były mi potrzebne jest nieobecna w polskich bibliotekach lub niedostępna (nawet jako kopia wersji anglojęzycznych). W ten sposób dotarłem nie tylko do samego Świdzińskiego i jego prywatnych egzemplarzy, ale też do większości polskich i zagranicznych opracowań dotyczących *sztuki jako sztuki kontekstualnej*. Przeczytałem je bardzo dokładnie i okazało się, że niemal wszystkie zawierają dokładnie to samo – ogromne fragmenty oryginalnych tekstów samego Świdzińskiego użytych do zilustrowania stanowiska autora (które siłą rzeczy stawało się paralelne ze stanowiskiem autora opracowania). Tym sposobem nie tylko nauczyłem się niemal na pamięć tego, co napisał Świdziński, ale też zrozumiałem co oznacza brak krytycznej refleksji wymierzonej nawet (albo szczególnie) w stosunku do tego, z czym się solidaryzujemy lub co nas inspiruje.

Innymi słowy, wszystko to, co przeczytałem było czymś, pod czym spokojnie mógłby podpisać się sam Świdziński. Żadnych sprzeczności, żadnych problemów – po prostu konceptualizm w wersji Kosutha to trucizna, a teoria Świdzińskiego to na tą truciznę remedium. Oczywiście jest to celowe uproszczenie które referuje pogląd mogący robić na kimś wrażenie – ale jest to wrażenie krótkotrwałe i trwa proporcjonalne krótko w stosunku do braku krytycyzmu zawartego w przeczytanych artykułach. Bo co dalej?

02. DEFINICJE, NAZWY I RÓŻNICE W NAZYWANIU

Dziś znów, tak jak trzy lata temu, wszyscy opisują i na nowo odczytują Świdzińskiego wedle jego własnych słów. Nikt od lat nie pyta o sprawy niewygodne. Jednak zamiatane pod dywan, spowodowały one nie dające się ignorować pofałdowanie, o które co chwila ktoś się potyka. Opis musi się wcześniej czy później skończyć. Wtedy przychodzi krytyczna refleksja, a po niej nieśmiałe pytanie: Czy jest coś niestosownego jeśli w dominującej teorii odnalazło się sprzeczność?... Czytając coraz więcej różnego rodzaju opracowań *sztuki jako sztuki kontekstualnej* dochodzę do niepokojącej obserwacji, że większość autorów tychże tekstów przyjęła opis przedstawiony przez Świdzińskiego, jako absolutnie zgodny z rzeczywistością, chociaż w kolejnym zdaniu sami przyznają się, że nie są w stanie opisać czym ta rzeczywistość jest. Niedługo okaże się, że wszyscy jesteśmy „kontekstualistami" czy tego chcemy, czy nie (i cokolwiek by to miało znaczyć). Uważam takie tendencje za zgubne dla samej teorii oraz za utrudnienie prac badawczych. Z tego, że teoria stara się być uniwersalna nie oznacza przecież, że taką właśnie jest. Dam na to prosty przykład.

Zgadzam się z niektórymi twierdzeniami teorii Świdzińskiego. Przyjmuję argumentację opisującą mimowolne zaangażowanie każdego w szerszy kontekst, niż ten, w którym aktualnie się on znajduje. Zgadzam się, kiedy Świdziński mówi, że większość naszych działań wynika z przynależności i zaangażowania w te konteksty. Zgadzam się z tym wszystkim – i w pewnym momencie dochodzę do wniosku, że są to wnioski, które nie różnią się, z punktu widzenia logiki, od twierdzeń Kosutha, co do natury sztuki i konstytutywnej roli jednostki w procesie wyodrębniania sensu sztuki.

Czy to nie tak, że twierdzenia teorii *sztuki jako sztuki kontekstualnej* sprowadzają się do wniosków, że „suma naszych działań wynika z okoliczności, jakie wokół nich zachodzą"? A to zdanie bliźniaczo przypomina kolejne: „wszystko, co robię ma swoją przyczynę"? Albo: „wszystko, co robię ma swoje źródło"? Przyjmijmy, że tak właśnie jest. Nic by w zasadzie z tego nie wynikało, gdyby nie fakt, że teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej" radykalnie kwestionuje możliwość otrzymania pozytywnej odpowiedzi na którekolwiek z tych pytań. Jest przecież zbyt wiele motywów naszego działania, aby dało się zawsze wskazać ten jeden dominujący. To w końcu *sztuka jako sztuka kontekstualna* uczy nas, że: „przedmiot P w miejscu M czasie T itd." To ona relatywizuje nasz punkt widzenia po to, by w kolejnym akapicie uczynić z niego centralną kategorię konstytuującą sens jako taki. Jednak zastąpienie sensu zrelatywizowanym kontekstem nie rozwiązuje sprawy. To bowiem tylko jedna z metod, za pomocą których udzielenie odpowiedzi okazuje się niemożliwe ze względu na fakt nieustannie zmieniającej się treści pytania. W logice nazywa się to *regressus ad infinitum* i oznacza proces nieskończonego i niekontrolowanego cofania się wstecz w poszukiwania odpowiedzi na postawiony problem.

Zacytowane zdanie mówi nam o warunkach, w jakich dane działanie zachodzi. Świdziński chce zwrócić uwagę, że:

(1) owych warunków jest nieskończenie wiele (okoliczności),
(2) same te warunki są „niepoliczalne" i „nieprzeliczalne" ostatecznie (czas i przestrzeń),
(3) są one nieprzeliczalne ponieważ zależą od perspektywy postrzegania ich przez każdego z nas (od perspektywy *pojawiania się* – jak by powiedział Przemysław Kwiek).

Czy w całym tym rozumowaniu, coś podświadomie jest nie tak, jak być powinno? Czy bliźniaczo nie przypomina ono słynnej formuły Judda, na którą tak często powoływał się wczesny Kosuth „Sztuką jest to, co uważamy za sztukę"? [Czy określenie czym jest kontekst nie jest równie zagadkowe? I co na to Morris, Carnap, Pierce, Quine, Rorty?]

03. GRANICA IGNORANCJI I RESZTKI PESYMIZMU

Oczywiście dzisiaj, w czasie kiedy teoria „sztuki jako sztuki kontekstualnej" odgrywa rolę *placebo* na brak jakiejkolwiek innej sensownej polskiej teorii sztuki, pogląd taki jak mój jest niemodny czy wręcz niestosowny. Nikt nie jest mi jednak w stanie udowodnić, że podstawowe twierdzenia konceptualizmu Kosutha i kontekstualizmu Świdzińskiego nie są ze sobą zbieżne, a moje twierdzenia pozbawione racji. Chociażby z tego punktu widzenia poniższe zdanie wydaje mi się mocno przesadzone:

Ignoranci zarzucają Świdzińskiemu, że wskazanie na kontekst jako determinujący sztukę nie jest żadnym

istotnym odkryciem, lecz banalnym stwierdzeniem. Oczywiście nie o to tu chodzi. Gdyby tylko szło o kontekst, byłby to truizm. W przypadku Świdzińskiego trzeba mówić nie o czystej, może naiwnej, opcji sztuki społecznej, lecz o uwzględniającej linguistic turn krytycznej adaptacji konceptualizmu.[2]

Swoją argumentacją staram się pokazać (chociaż nie miejsce tu na jej pełne rozwinięcie), że „uwzględniając krytyczną adaptację konceptualizmu oraz *linguistic turn*" jesteśmy w stanie wykazać banalność odkrycia kontekstu, a owa konstatacja nie jest w żadnym wypadku oparta na banalnym rozumowaniu! Tym bardziej nie uważam się w tym względzie za ignoranta ani egoistę. [Jednocześnie zdaje sobie sprawę, że użycie przez Piotrowskiego wyrażenia ignorant dotyczy grupy osób poddających krytyce teorię *sztuki jako sztuki kontekstualnej* z pobudek czysto emocjonalnych... Mimo wszystko dało się to chyba powiedzieć bez tak dużego uogólnienia.]

04. AKTUALNOŚĆ I JEJ UAKTUALNIENIE

Nie zaliczam się ani do obrońców, ani do przeciwników tej teorii. Moje zdanie jest takie: za dużo przeznaczyliśmy jej na eksport, za mało na potrzeby wewnętrzne. Jesteśmy jak tuba rezonansowa. Próby badawcze mają to do siebie, że nie wskazują jedynie na przypadki potwierdzające słuszność danej teorii, ale są też w stanie taką teorię sfalsyfikować lub wskazać miejsca, w których napotyka ona problemy, których nie jest w stanie rozwiązać. Punkt widzenia (ledwie co prawda naszkicowany) sytuuje moje analizy w dość niewdzięcznej roli, będącej w opozycji do dzisiejszego *mainstreamu*, ale taki stan rzeczy prędzej czy później się odwróci.

Podążam nie tylko tropem tego, jak teoria *sztuki jako sztuki kontekstualnej* ewoluuje, ale też i jakie zmiany zachodzą w zjawiskach, które ona opisuje. Chcę również zwracać uwagę na „ruch kontekstualny" – prześledzić jak inspiruje on do działania i sprawdza się w praktyce. Jest to w pewnym sensie dekonstrukcja – czy antykonstrukcja - ale taka musi kiedyś nadejść. Paradoksalnie świadczyć ona może o wartości teorii, która zostaje jej poddana. Świadczyć może także o tym, że teoria ta przez jakiś czas w sposób spójny i sensowny opisywała rzeczywistość (choćby tylko jej fragment). Wie to chyba i sam Świdziński, który w rozmowie ze mną opublikowanej w Sztuce i filozofii stwierdza:

Pytanie: *[...] Czy dało się uzyskać to, co chciał Pan przeprowadzić? Czy udało się rozpoznanie aktualności w oparciu o tą logikę; czy to się sprawdziło?*

Odpowiedź: *Trudne pytanie. Kontekst nie bardzo mieści się w logice epistemicznej, natomiast sztuka jak najbardziej- trudno zresztą wyobrazić sobie jak mielibyśmy inaczej ją ujmować jeśli nie przez nasze subiektywne oceny, nawet dzisiaj. To dlatego sztuka konceptualna musiała się skończyć. Użyła ona logiki, by zbadać jak jest – ale z językiem, obiektem przekazu a nie samym światem.*[2]

Może powinniśmy przyzwyczaić się, że dobre teorie to nie te, które należy wyznawać, ale te, które poddać można krytyce i odrzucić – a mimo wszystko inspirują.

Pytanie, czy nie jesteśmy wszyscy zbyt surowi w swoich ocenach? Czy nie kierujemy zbyt małego wysiłku w twórcze i sensowne rozwinięcie myśli Świdzińskiego? Czy nie jest tak, że zaczęliśmy już eksport towaru, który nie został jeszcze przez nas dostatecznie skonsumowany? Znamienne są słowa Piotrowskiego: *Tymczasem, nie mając do dyspozycji tego typu opracowań, jak teoretyczne dzieło Świdzińskiego, nie wiemy, co rzeczywiście posiadamy. Ten brak uderza w taką sztukę, jaką proponuje nam Świdziński, który udowodnił nam swym życiem, że sztuka przede wszystkim rodzi się z myślenia, a nie wyłącznie z manualnej umiejętności czy wizualnej edukacji. To już nie te czasy.*[3]

Nie wiem do końca, jakie to czasy. Nie wiem również jakie nadejdą (może ta wiedza nie jest tak na prawdę nikomu potrzebna). Wiem natomiast, że dla ludzi myślących nie istnieje większa radość niż wiedza, że się nie jest w swoim myśleniu osamotnionym; że istnieją inni, którzy to nasze myślenie wzbogacają i stymulują nas do jeszcze większego wysiłku. Tacy ludzie jak Świdziński przyciągają do siebie innych, którzy mogą się dzięki temu poznać i wymieniać wiedzą i doświadczeniem. W pewnym momencie nie jest już ważne czy sama teoria, którą stworzyli jest dobra czy zła, aktualna czy trzeba ją zaktualizować. Z takiej wymiany wynikają projekty takie jak ten i teksty (w tym ten Piotrowskiego), które właśnie Państwo czytają; wystawy, projekty badawcze, festiwale i konferencje. Tak powstaje kultura.

Bartosz ŁUKASIEWICZ, Warszawa-Radom, 28.02.2009

PRZYPISY:

1. K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński* [w:] *Sztuka i Dokumentacja*, Nr 1, Wiosna 2009,
2. *Wywiad z Janem Świdzińskim* [w:] *Sztuka i Filozofia*, nr 28/2006,
3. K. Piotrowski, *Hommage à Jan Świdziński* [w:] *Sztuka i Dokumentacja*, Nr 1, Wiosna 2009.

Jan PIEKARCZYK

MIĘDZY SZTUKĄ A MATEMATYKĄ

Trzydzieści lat temu Świdzińskiemu udało się, jak pisze Piotrowski, przełamać hegemonię konceptualizmu. Choć pojęcie „sztuka jako sztuka kontekstualna" nie jest w Internecie aż tak widoczne jak sama „sztuka kontekstualna", to można przyjąć, że pojęcie „sztuka kontekstualna" swoją światową karierę w znacznej mierze zawdzięcza Świdzińskiemu. W wielu tekstach internetowych można przeczytać, że Polskę utożsamia się wręcz z krainą sztuki kontekstualnej (wraz z państwami dawnego bloku wschodniego). Innymi słowy powstaje pytanie: Jak teraz obalić hegemonię kontekstualizmu?

To – oczywiście – żart, bo nie odczuwam żadnego nadmiernie nieprzyjemnego ciśnienia kontekstualnego. Na przykład, przyglądając się zeszłorocznemu festiwalowi *W Kontekście Sztuki/Różnice* nie dostrzegłem żadnej różnicy między performansami tego typu a jakimiś innymi. Same słowa i nazwy niewiele zmieniają. Niektóre performase były bardziej kontekstualne i mniej konceptualne, a inne bardziej konceptualne i mniej kontekstualne. Jedne mniej sformalizowane a inne bardziej (np. Artur Tajber bardziej). Niedawno otrzymałem zaproszenie do obejrzenia performansu antropologicznego (w innym mieście, więc z braku czasu nie pojechałem). Dzisiejsza sztuka ma twarz (antropologię) czasem kontekstualno-konceptualną, a czasem konceptualno-kontekstualną, co zresztą nie wyczerpuje wszystkich przejawień (*Appearances* – termin Przemysława Kwieka) sztuki.

Dlaczego tak jest? Część odpowiedzi na to pytanie zawiera pośrednio *Hommage* Piotrowskiego. Najważniejsze pewnie jest to, że za sprawą sztuki kontekstualnej, a w szczególności odkrycia przez nią (przez Świdzińskiego) przebogatych zasobów ludzkiej intensjonalności, do sztuki wkroczył z impetem język potoczny. Język potoczny jest intensjonalny ze swej natury, to znaczy z kontekstów w jakich jest używany i z intensji, którymi kontrolujemy jego użycie, możemy uzgadniać zakresy znaczeniowe. Porozumiewamy się w języku potocznym, ale żeby coś wytłumaczyć, musimy użyć języka przynajmniej trochę bardziej wyrafinowanego. Spójrz na wyjątkowo wyrafinowany język *Hommage*. Piotrowski, aby ogarnąć ogromną w swym zakresie tematykę związaną za sztuką, filozofią i postacią Świdzińskiego, musiał, lub czuł się zmuszony, pisać na najwyższych rejestrach. Pojęcie rejestru przenoszę tu nie z muzyki, ale z meta-angielskiego, gdzie *register* oznacza odpowiednie, kolokujące ze sobą zasoby językowe, inny jest rejestr języka formalnego, innym nieformalnego, inne są rejestry języków branżowych, np. prawnicze – niedoścignione w pozornym gmatwaniu składni.

Językami ekstensjonalnymi są języki różnych teorii matematycznych i oczywiście język logiki. Przez ponad dwa tysiące lat, od Arystotelesa, sofistów, poprzez scholastyków średniowiecza, aż do pierwszej połowy dwudziestego wieku, logicy łamali sobie głowę nad tym, jak wydostać z języka potocznego występujące w nim, zawsze i wszędzie, schematy rozumowań. W ten sposób logika wyłoniła się z filozofii i stała się nauką badającą sposoby i podstawy rozumowania. Ekstensjonalność matematyczną wyraża przepis tzw. reguły podstawiania. Reguła ta mówi, że zdanie po zamianie występujących w nim symboli na inne, musi zachować wartość logiczną. Taka „parafraza" musi mieć taką samą wartość logiczną, co zdanie wyjściowe. W językach intensjonalnych ta reguła jest zazwyczaj przestrzegana, w granicach tzw. zdrowego rozsądku, który jednak nie zawsze nas chroni przed absurdem. Oto przykład: Mężczyźni żenią się z kobietami. Homoseksualiści są mężczyznami. *Ergo*, homoseksualiści żenią się z kobietami. To oczywiście absurd, ale jeśli w danej społeczności rozumowaniem rządzi restrykcyjna logika norm (opisywana przez Świdzińskiego i Piotrowskiego), to do takich absurdów rzeczywiście mogło dochodzić. W stanie Vermont w USA zalegalizowano niedawno małżeństwa homoseksualne. Czy to absurd, czy rezygnacja z restrykcji?

Jan Świdziński, jak to obszernie i szczegółowo tłumaczy Kazimierz Piotrowski, posługując się formułą legislacyjną samego jądra sztuki konceptualnej, czyli kwestionowaniem istoty sztuki, ukręcił konceptualizmowi łeb. Do języka sztuki wprowadził przełomowe pojęcie intensjonalności. Miała to być kontra do nadmiernie sformalizowanych, jak się wówczas zdawało, tautologicznych koncepcji. Osobiście uważam, że dosłowne odczytanie *Sztuki po filozofii*, czyli dosłowne przyjęcie postulatów o „zdaniach analitycznych" i „tautologiach" było pewną przesadą, ale tak to się odbyło. Było przesadą, ponieważ intensjonalność zawarta jest w sposób uwikłany w *Sztuce po filozofii*. Być może dlatego Kosuth w Toronto, w trakcie wspomnianej przez Piotrowskiego debaty na temat sztuki jako sztuki kontekstualnej, mniej więcej pięć lat po *Sztuce po filozofii*, powiedział, że dawno już o tamtych młodzieńczych koncepcjach zapomniał.

Tym niemniej sztuka kontekstualna poszła w świat. Piotrowski przygląda się bliżej motywom, jakie kierowały Świdzińskim. Najmniej interesujący, choć najbardziej może praktyczny był motyw „obalenia hegemonii konceptualizmu". Znacznie ciekawsze są motywy poznawcze. To znaczy, po pierwsze, skomponowanie takiej idei sztuki, by jej język nadążał za rosnącą zmiennością cywilizacji. Lub prościej: zmiana języka statycznego, właściwego dla sztuki tradycyjnej (z pewnymi wyjątkami) aż do modernizmu, na język dynamiczny, przynajmniej w zamierzeniu bardziej zsynchronizowany ze zmianami znaczeń. Tu rzeczywiście konteksty i intencje odgrywają rolę zasadniczą. Po drugie, motyw opozycji między sztuką (prawie) niemożliwych formalizacji, a sztuką możliwych kontekstów (i intensji – dodaję, bo boję się, że Piotrowski i nazwie mnie, jak wszystkich swoich wielbicieli, ignorantem). Ten drugi motyw, jako niosący sporo zagadnień ontologicznych, a więc co i jak istnieje w sztuce, jest być może najciekawszy i wart jest dalszych badań.

Pojawiają się jednak problemy. Tekst Piotrowskiego jest niewątpliwie bardzo atrakcyjnym wprowadzeniem do sztuki jako sztuki kontekstualnej. Dla mnie jednak nie wynika z niego kim naprawdę jest Świdziński. Artystą czy filozofem i teoretykiem sztuki. To ważne, dlatego że jeżeli jest tak, jak Świdziński deklaruje w pierwotnym manifeście dwunastu punktów, że sztuka kontekstualna nie ma nic wspólnego z nauką, to wszystko, co pisze można przyjąć tak, jak pisze. Bez czepiania się i bez analizy. Jeżeli jednak jest filozofem i teoretykiem sztuki, to wówczas pojawiają się wątpliwości. Jestem człowiekiem, którego bardzo trudno do czegokolwiek przekonać, rodzajem niewiernego Tomasza. Na wiarę biorę tylko wierność kobiet i Pana Boga. Cała reszta jest do sprawdzenia. Mając taką postawę, zdecydowanie odrzucam aspirujące do bycia „teorią wszystkiego" trzy modele faz cywilizacji i związanej z nimi sztuki, opisane przez Świdzińskiego i przez Piotrowskiego. Odrzucam dlatego, że język tych teorii jest zbyt mglisty. Nie wiem, na przykład, jak się ma „dostępny kontekst globalny" do pragmatycznego kontekstu z manifestu dwunastu punktów.

W ciekawej skąd inąd relacji z książki Świdzińskiego *Art, Society and Self-Consciousness* czytam, że opisane „logiki": norm, epistemiczne i gry, mają związek z „strukturą" ekstensjonalności w kontekście globalnym. Zupełnie jednak nie mam pojęcia, co znaczy „uniwersum" takich logik, a tym bardziej nie wiem, dlaczego *uniwersum logiki gry nie jest ani pełne, jak uniwersum logiki norm i logiki wolności, ani nie jest puste, jak logiki epistemicznej*.

To tylko przykład kłopotów, jakie sprawiły mi niektóre fragmenty *Hommage*. Jeżeli Świdziński jest filozofem, to powinien używać bardziej precyzyjnego języka. Jeżeli jest artystą i korzysta z artystowskiej *licentia poetica*, to pal to sześć, przyjmuję tego typu wywody jak prozę poetycką, która jednak niewiele mi mówi. Szkoda jednak by było, gdyby wiele ciekawych myśli utknęło w nazbyt enigmatycznych wypowiedziach, których jest więcej, ale nie chcę się czepiać.

Na koniec powrócę na chwilę do najciekawszych dla mnie motywów Świdzińskiego, mianowicie do jego rozróżnienia między matematyką a sztuką. Najpierw przytoczę fragment jednego z tekstów Świdzińskiego, opublikowanych na *spam.art.pl*, a potem, dla wyjaśnienia spraw związanych z autonomią matematyki, której słynne twierdzenia Gödla bynajmniej nie osłabiły, ale wzmocniły, zestaw faktów o niesprzeczności i zupełności z podręcznika Geoffrey'a Huntera *Metalogika*.

Świdziński w tekście *Modele sztuki*

Doświadczenie sztuki konceptualnej, podobnie jak na gruncie filozofii doświadczenie neopozytywizmu, prowadzi do następujących wniosków. Niemożliwym jest utworzenie systemu, który dałby się wytłumaczyć samym sobą. Program Hilberta zbudowania systemu matematyki i logiki oparty na absolutnych dowodach niesprzeczności, a więc nie polegający na podaniu interpretacji w innych teoriach, okazał się niewykonalnym. Wyniknęło to z twierdzenia Gödla 1931 r. W 1936 A. Church wykazał, że nawet rachunek kwantyfikatorów pierwszego rzędu jest teorią nierozstrzygalną. Na tych samych zasadach niemożliwym jest zbudowanie również autonomicznego systemu formalistycznego w sztuce. Mój język, czy środ-

ki, którymi się posługuję, określają mój świat. Ale istnieje inny świat, który określa mój język. Sztuka jako relatywistyczny świat własnego czasu, jest utopią. Podlegamy zależnościom i nie możemy się z nich wyłączyć.

Geoffrey HUNTER:
ZESTAWIENIE GŁÓWNYCH WYNIKÓW BADAŃ METATEORETYCZNYCH NA TEMAT TEORII PIERWSZEGO RZĘDU

LOGIKA

A. Prawdziwościowa logika zdań.
Udowodniono, że jest niesprzeczna, semantycznie zupełna [każda prawdziwa formuła jest twierdzeniem], syntaktycznie zupełna [dołączenie jakiegokolwiek niedowodliwego schematu aksjomatów prowadzi do systemu sprzecznego], rozstrzygalna, [Post, 1920]. Nie jest negacyjnie zupełna [dla każdego zdania *Z*, albo *Z* albo jego negacja jest twierdzeniem].

B. Logika predykatów monadycznych pierwszego rzędu.
Udowodniono, że jest niesprzeczna, semantycznie zupełna, rozstrzygalna [Lowenheim, 1915]. Nie jest syntaktycznie zupełna ani negacyjnie zupełna.

C. Logika predykatów pierwszego rzędu (z identycznością lub bez identyczności).
Udowodniono, że jest niesprzeczna [Hilbert i Ackermann, 1928], semantycznie zupełna [Gödel, 1930], nierozstrzygalna ([Church, 1936]; przy założeniu tezy Churcha). Nie jest syntaktycznie zupełna ani negacyjnie zupełna. Pierwszy zupełny zbiór aksjomatów i reguł dla logiki predykatów pierwszego rzędu podany został w Begriffsschrift Gottloba Fregego ([1878], publ. 1879).

MATEMATYKA

1. Elementarna teoria liczb z dodawaniem, lecz bez mnożenia.
Udowodniono, że jest niesprzeczna, negacyjnie zupełna, rozstrzygalna [Presburger, 1929].

2. Elementarna teoria liczb z mnożeniem, lecz bez dodawania.
Udowodniono, że jest niesprzeczna, negacyjnie zupełna, rozstrzygalna [Skolem, 1930].

3. Elementarna algebra liczb rzeczywistych z dodawaniem, mnożeniem i z każdą indywidualną liczbą naturalną, lecz bez ogólnego pojęcia liczby naturalnej.
Udowodniono, że jest niesprzeczna, negacyjnie zupełna, rozstrzygalna ([Tarski, 1930], publ. 1948).

4. Elementarna geometria z każdą indywidualną liczbą naturalną, lecz bez ogólnego pojęcia liczby naturalnej.
Udowodniono, że jest niesprzeczna, negacyjnie zupełna, rozstrzygalna ([Tarski, 1930], publ. 1948).

5. Elementarna teoria liczb z dodawaniem i mnożeniem, z każdą indywidualną liczbą naturalną i z ogólnym pojęciem liczby naturalnej.
Udowodniono, że jest niesprzeczna ([Gentzen, 1935], odwołując się do zasady indukcji pozaskończonej, która nie należy ani do logiki predykatów pierwszego rzędu, ani do samej elementarnej teorii liczb, i jako taka jest co najmniej wątpliwa, jak teoria, w której dowodzie niesprzeczności jest wykorzystywana). Udowodniono, ze każda niesprzeczna formalizacja tej teorii, z efektywną metodą. rozstrzygania, czy ma się do czynienia z dowodem w systemie, jest semantycznie niezupełna (uogólnienie twierdzenia Godla, [1930], publ. 1931, wymagające ω-niesprzeczności i pierwotnie rekurencyjnego zbioru aksjomatów. Rosser, [1936], wykazał, że ω-niesprzeczność można zastąpić niesprzecznością. Obecne sformułowanie zakłada tezę Churcha). Udowodniono, że jest nierozstrzygalna ([Church, 1936]: przy założeniu tezy Churcha i niesprzeczności systemu).

Jan Piekarczyk

Grzegorz BORKOWSKI

KILKA PUNKTÓW W KONTEKŚCIE *WPROWADZENIA DO SZTUKI JAKO SZTUKI KONTEKSTUALNEJ*

1. Mój krótki komentarz do podjętej przez Kazimierza Piotrowskiego *Próby wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej* opatrzyć muszę najpierw zastrzeżeniem, że nie odnajduję się w roli badacza idei Jana Świdzińskiego. Ideową perspektywę wytyczoną przez Świdzińskiego chętnie natomiast traktuję jak inspirację dla swoich refleksji i działań w kontekście sztuki, niekoniecznie w samym polu sztuki. Istnieją różne konteksty funkcjonowania sztuki, lecz i sztuka kształtuje konteksty znaczeń poza swoim polem. Pojęcia sztuki jako sztuki kontekstualnej nie traktuję jako określenia jakiegoś wyodrębnionego rodzaju sztuki, raczej jako sposób w jaki sztukę warto postrzegać. Zatem sztuka jako sztuka kontekstualna to sprawa myśli, koncepcji sztuki a nie samej empirii artystycznej. Za czujność w tej kwestii wdzięczny jestem już od dawna Kazimierzowi Piotrowskiemu, na którego badawczej pracy mogę polegać.

2. Wywód Kazimierza Piotrowskiego prowadzący od lingwistycznego zwrotu, przez kryzys znaczenia w sztuce ku trzem modelom sztuki zbawiennie porządkuje moje niefrasobliwie dryfujące intuicje nie paraliżując im (wyrosłych niepostrzeżenie przez lata) płetw i odnóg. Uszanowanie dla ewolucjonizmu pojęciowego, które za Janem Świdzińskim praktykuje Kazimierz Piotrowski pozwala ominąć rafy pozornej użyteczności zdań analitycznych, a zgłębić za to doniosłość wykorzystania pojęcia intensjonalności. Tu w moim przekonaniu tkwi sedno (nie jedyne, więc trzeba by raczej powiedzieć „jedno z sedn") przezwyciężenia werbalizmu wielu artystycznych doktryn przez koncepcję sztuki jako sztuki kontekstualnej.

3. Koniecznie muszę tu zacytować z aprobatą choćby jeden fragment z tekstu Kazimierza Piotrowskiego: „Samo nazwanie [czegoś sztuką] nie wystarczy, ponieważ sztuka jako pusty znak nabiera lub traci znaczenie [...] dopiero na gruncie konkretnej praktyki społecznej, będąc funkcją wyprodukowanego przez daną społeczność sposobu mówienia o rzeczywistości". Podpisuję się pod tym z przekonaniem: mogliśmy już się bowiem przekonać, jak w najnowszej historii sztuki (choćby historii sztuki w Polsce) dokonywało się to zyskiwanie lub tracenie znaczenia. Przypomniana przez Kazimierza Piotrowskiego w zakończeniu „pseudoawangarda" doświadczyła tego, że dopiero na gruncie nowszej praktyki społecznej zyskała (zyskuje) znaczenie. Zatem polemizując, pisząc, realizując pokazy uczestniczymy w produkowaniu sposobu mówienia o rzeczywistości używanym w społeczności, w której działamy.

4. Dokonane przez Piotrowskiego rzeczowe omówienie czterech logik posługiwania się językiem, które Jan Świdziński zawarł w książce *Sztuka, społeczeństwo i samo-świadomość*, jest niezwykłym przykładem kondensacji wywodu (niemal do formuły podręcznej instrukcji), przydatnej w chwilach zwątpienia w możliwość znalezienia wspólnego gruntu dla rozregulowanego dyskursu w naszej epoce płynności i sofistyki. Chcemy tego, czy nie – obecnie wszystkie te cztery logiki występują obok siebie, choć często ubrane zupełnie nie pasujące do nich terminologie. Logika gry jest obecnie najskuteczniejsza, ale logika epistemiczna pozostaje najbardziej uczciwa intelektualnie - w tym tkwi aktualny i niełatwy dylemat wyboru.

5. *Hommage à Jan Świdziński*, które prezentuje Kazimierz Piotrowski nie omija jednej z bardziej kłopotliwych, w moim przekonaniu, kwestii związanych z koncepcją sztuki jako sztuki kontekstualnej. „[...] Kontekstualizm, paradoksalnie, musiał być krytyką, a zarazem próbą akceptacji relatywizmu kulturowego jako swego alibi". Rozdział *O koegzystencji absolutyzmu i relatywizmu kulturowego* mierzy się z tym problemem, dąży do wytyczenia trasy przez ten najeżony pułapkami teren, ale czy znajduje rozstrzygnięcie? Raczej sygnalizuje następne pytania. Jest się o co spierać, bo idea sztuki jako sztuki kontekstualnej jest jeszcze daleka od domknięcia. Obecnie możemy przechodzić już od etapu jej popularyzacji do dyskusji problemów jakie czyni widocznymi. Od tego jak będziemy je praktycznie rozstrzygać, zależeć będzie także sposób praktykowania naszej własnej obecności w polu sztuki.

Grzegorz BORKOWSKI



CZĘŚĆ 02 OTWARTE ARCHIWUM / PART 02 OPEN ARCHIVE

Tomasz SIKORSKI

DOKUMENTACJA I AUTODOKUMENTACJA

Tekst publikowany z okazji sesji teoretycznej i wystawy DOKUMENTACJA I AUTODOKUMENTACJA, która odbyła się pomiędzy 5 a 6.03.1979, organizowanej przez Galerię Mospan w Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych Dziekanka, Warszawa

Pod takim hasłem odbyło się w dniach 5 i 6 marca 1979 w Centrum Środowisk Artystycznych *Dziekanka* spotkanie artystów, teoretyków i historyków sztuki, kierowników galerii, specjalistów i praktyków profesjonalnie związanych z informacją artystyczną. Intencją organizatora - *Galerii P.O.Box 17, 00-973 Warszawa 65*, występującego pod patronatem Rady Uczelnianej PW, było podjęcie zagadnienia dokumentacji w sztuce najnowszej, jako świadomego kompromisu pomiędzy potrzebą dokumentowania a sprawnością dokumentu.

Dzień pierwszy spotkania (*Dokumentacja*) przeznaczony był na wystąpienia teoretyczne, dzień drugi (*Autodokumentacja*) - na prezentacje autorskie zaproszonych twórców. Wystąpili m.in.: Peter van Beveren (*Art Information Centre*, Amsterdam), Andrzej Jórczak (*Mała Galeria PSP-ZPAF*, Warszawa), Zofia Kulik i Przemysław Kwiek (*Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania*, Warszawa), Jerzy Olek (*Galeria Foto-Medium-Art,* Wrocław), Jerzy Onuch (*Pracownia Dziekanka*, Warszawa), Andrzej Partum (*Biuro Poezji*, Warszawa), Andrzej Paruzel (*PWSFTViT*, Łódź), Józef Robakowski (*Exchange Gallery*, Łódź), Tomasz Sikorski (*Galeria P.O.Box 17*, CSA *Dziekanka*).

DOKUMENTACJA W SZTUCE JAKO INFORMACJA I PRODUKT ARTYSTYCZNY

Problem dokumentacji w sztuce współczesnej

Rozwój technik powielania, zapisywania i przesyłania obrazu sprawił, iż na każdym kroku stykamy się dziś z wizualnymi informacjami będącymi kopiami, rejestracjami czy transmisjami obrazów rzeczywistości. Zjawisko to stwarza ikonosferę naszego wieku. Trudno byłoby spierać się czy jest ono pozytywne czy negatywne; jedno jest pewne - jest to zjawisko rzeczywiste. Wszelkie zapisy i transmisje mechaniczne (fotografie, film, video, etc.) nie są ani subiektywne, ani obiektywne, ani nieobiektywne; posiadają raczej wszystkie te cechy: są extraobiektywne, są elementami w strukturze rzeczywistości, współtworząc ją.

Podobnie jest dziś ze sztuką: skutkiem jej wielozjawiskowości i istnienia wielu systemów komunikacji - dzisiejszy kontakt z działalnością artystyczną i jej produktami odbywa się w przeważającej części za pośrednictwem informacji niejako z drugiej ręki; za pośrednictwem dokumentów, notacji, rejestracji, opisów, reprodukcji, opracowań, które stały się jakby nowymi mediami w komunikacji artystycznej. Bezsensem byłoby dziś dzielić produkty artystyczne na „oryginały" i „dokumenty", ponieważ w sztuce - jak się okazuje - granica pomiędzy faktem a jego kopią czy zapisem jest pozorna, jej uporczywe wytyczanie zaś jest dziś reliktem, wytworem tradycyjnego rozumienia pojęcia „dzieła sztuki".

Fakt, iż techniki rejestracji i komunikacji wizualnej (poligrafia, fotografia, film, video, telewizja, etc.) są dziś narzędziami sztuki, mediami artystycznymi, będąc jednocześnie technikami dokumentacji i informacji - sprawia, że nienowe zagadnienie dokumentacji w sztuce jest dziś problemem szczególnie złożonym i ważkim. Dotyczy ono sztuki już nie tylko w aspekcie jej funkcjonowania i zabezpieczania produktów artystycznych; dokumentacja jest dziś formą komunikacji artystycznej, jest czynnikiem stymulującym sens i rozwój sztuki, będąc integralnym elementem w strukturze całościowego zjawiska sztuki dzisiejszej i tworząc jej obraz.

Wieloznaczność pojęcia dokumentacji w sztuce

Wieloznaczność ta wynika z wielości punktów widzenia i płynącej stąd różnej wagi tego zagadnienia, raz - dla

artystów w zależności od ich własnych metod pracy, wypowiadania się i praktyki, dwa - dla ludzi profesjonalnie związanych ze sztuką z pozycji naukowych czy usługowych, związanych z jej badaniem, funkcjonowaniem, informacją artystyczną i upowszechnianiem sztuki, trzy - dla odbiorcy, dla którego ze względu na jego stanowisko wobec sztuki, „dokument artystyczny" może być niejasny i niekomunikatywny.

Dokument jako informacja sterowana

Funkcją dokumentacji jest magazynowanie i przekazywanie informacji o faktach rzeczywistych. Dokumentację wykonuje się z określonych powodów, w określonych celach, za pomocą pewnych metod, stosując określony kod o pewnej sprawności. Cel wykonywania dokumentacji determinuje jej zawartość i sprawność informacyjną; inny będzie dokument tego samego faktu, jeśli ma on być narzędziem poznania tego faktu, inny - jeśli celem jest zakodowanie maximum informacji znanych i uświadomionych, jeszcze inny - jeśli celem będzie jasny, sprawny przekaz pod określonym adresem. Fakt, iż każdy dokument jest w pewnym sensie kompromisem informacyjnym i informacją preparowaną sprawia, iż dokumentacja w łatwy, nawet nieuświadomiony sposób może stać się narzędziem i obiektem manipulacji. Stwarza to niebezpieczeństwo zafałszowań i nierzetelności, nie tylko w informacji artystycznej kreującej obraz aktualnej sztuki, ale w konsekwencji także w historii kultury.

Dokument jako kompromis

Dokument albo jest materiałem prawdziwym, wiarygodnym i weryfikowalnym, albo nie jest dokumentem. Wiadomo jednak, że mimo prawdziwości i wiarygodności, żaden ze sposobów dokumentowania nie jest sposobem idealnym; istnieją co najwyżej sposoby optymalne. Każda z technik dokumentowania, jako sposób realizowania i wypełniania potrzeby dokumentacji jest zawsze kompromisem ze względu na ograniczoną sprawność. Dokumentacja w sztuce jest zjawiskiem szczególnym, ponieważ kwestia prawdziwości dokumentu jest tu niejasna, jako że nieokreślone są metody działalności artystycznych, sposoby komunikowania zaś są dowolne.

Dokumentacja jako informacja, szumy informacyjne i szumy informacyjne jako informacja

Wszelkie zapisy, rejestracje, dokumentacje faktów dostarczają informacji o tych faktach, wprowadzając jednocześnie zniekształcenia w postaci szumów informacyjnych. Szumy te są mniejsze lub większe, w zależności od charakteru i sprawności systemu komunikacji oraz metody jego zastosowania. Twierdzę, że w wypadku dokumentacji artystycznej, szumy te mogą mieć wartość trojaką: negatywną, obojętną lub pozytywną, w zależności od traktowania / wykorzystania zjawiska szumów w technikach komunikowania. Szumy te mogą być a) negatywne, w wypadku informowania o fakcie artystycznym, gdy następuje transpozycja komunikatu artystycznego na inne struktury językowe, b) obojętne, w wypadku celowego, świadomego, instrumentalnego działania, jako wybraną, a więc nobilitowaną do rangi jedyności formą przekazu, jako medium optymalnym, konstruującym przekaz, c) szumy te mogą być wartością pozytywną, gdy traktowane są jako element równoprawny i znaczący systemu komunikowania konstytuującego przekaz ujawniający strukturę tego systemu; szumy te są pozytywne, gdy wliczone są w koncepcję, a nie traktowane jako przeszkoda, gdy stają się treścią komunikatu powstającego w efekcie synergii działania człowieka i narzędzia w postaci środków rejestracji. Świadomość istnienia szumów, poprzez prowokowanie ich ujawnienia, dostarcza informacji o strukturze systemu sprzężonego: człowiek/środek rejestracji. Im bardziej jasny i prosty środek, tym mniej zanieczyszczeń, tym bardziej bezpośrednie informacje, tym większe jednak ograniczenia i tym samym - tym mniejsze prawdopodobieństwo informacji nowych i interesujących. Nowe, mechaniczne i elektroniczne systemy przekazywania informacji dostarczają mnóstwa informacji o sobie samych; dostarczają one jednak i stymulują nowe i interesujące stąd informacje o strukturze całego systemu sprzężonego, a więc także o systemie, jakim jest człowiek.

Dokument jako komunikat

Żaden zapis/dokument zjawiska nie oddaje w pełni jego istoty. Dokument przekazuje tylko część informacji o fakcie dokumentowanym. Część tylko informacji zgodna jest z informacjami dostarczanymi przez fakt wyjściowy, część dotyczy tego faktu, informując przede wszystkim o tym, że zaistniał, część zaś informacji zostaje przez sposób przekazu zintensyfikowana, wykreowana i wyeksponowana samym faktem zdokumentowania i komunikowania. Jednocześnie każdy dokument, zapis, rejestracja, jako forma komunikacji jest nowym faktem.

Dokument w sztuce jako forma wypowiedzi i nowy fakt artystyczny

Istnieje nieograniczona ilość możliwych form stymulowania tzw. „przeżyć artystycznych"; żadna z nich nie jest najlepsza i nie ma form złych, ponieważ każda może,

w pewnym kontekście, powoływać wartości w subiektywnym odbiorze. Skoro dokument jest informacją o czymś i jednocześnie informacją samą w sobie, i skoro możliwe jest stymulowanie przezeń przeżyć, to dokument w sztuce jest formą komunikacji artystycznej. Można by powiedzieć, że dokument w sztuce jest dokumentem tylko wtedy, gdy jest dokumentem wystarczająco złym, tzn. takim, który nie stymuluje procesów myślowych, stanów i przeżyć emocjonalno-intelektualnych, dostarczając zbyt mało lub złych informacji o fakcie artystycznym.

Dokumentacja emocjonalna

Jeśli mechaniczne środki rejestracji zapewniają pewien wyróżniający je obiektywizm i niejako „własną logikę pracy", to posługiwanie się nimi, realizowanie za ich pomocą pewnych założeń, nigdy nie jest wolne od emocji, który to czynnik ma niewątpliwy wpływ na proces pracy, a więc i jej efekt. Jest to sprzężenie zwrotne o binarnej wartości; jest ujemne, gdy uważane jest za czynnik zanieczyszczający i blokujący rejestrowanie/przekazywanie informacji, jest dodatnie, gdy uważane jest za czynnik katalizujący i dostarczający informacji będących wartością, jako informacje nowe i powstałe niejako wobec dokumentowanego faktu. W drugim przypadku powstaje ciekawe zjawisko: zaangażowanie emocjonalne stymuluje przebieg zapisu stając się czynnikiem wprowadzającym informacje dodatkowe. Sądzę, że uznanie za pozytywne czynników emocjonalnych kształtujących przekaz o pewnym fakcie, jest w sztuce w pewnych wypadkach możliwe i w pełni uprawnione; rejestracja, jako dokument staje się nowym faktem, będąc wartościowym zapisem reakcji, stanów emocjonalnych i myślenia. Zapis taki, będąc skutkiem i efektem przeżycia artystycznego, staje się nowym faktem artystycznym jako ujawnienie reakcji i jako komunikat. Oczywiście niebagatelną rolę odgrywa tu autorstwo takiej dokumentacji-rejestracji.

Dokumentacja autorska

Zjawisko dokumentacji autorskiej w sztuce jest dziś faktem powszechnym. Niejednokrotnie zapisy i dokumenty są jedyną formą ujawnienia aktywności artystycznej (jak to ma miejsce w wypadku „sztuki ziemi", działań intymnych, aranżowanych sytuacji czaso-przestrzennych, zdarzeń utajonych, niektórych postaci *body-art*, etc.). Autorskie (czy autoryzowane) dokonywanie dokumentacji przez twórców pełni funkcję informacyjną, jest formą komunikowania i autoekspresji, a także - będąc umotywowaną i zrozumiałą potrzebą prowadzenia i posiadania wiarygodnych świadectw własnej działalności – staje się często czynnikiem integralnym i ciągłym elementem pracy twórczej, czynnikiem stymulującym proces i rozwój pracy, a więc także - tworzywem kolejnych wypowiedzi.

Dokumentacja wobec mediów mechanicznych

Dla sztuki współczesnej znamienne jest zjawisko stosowania w pracy twórczej technik stosowanych gdzie indziej jako techniki rejestracyjne i dokumentacyjne. Tożsamość technik wypowiedzi z technikami rejestracji i przekazu omija w pewnym sensie zagadnienie dokumentacji, ponieważ każdy efekt rejestracji jest już dokumentem, właściwym zaś dokumentem dokumentu może być tylko jego kopia lub odpis (co w wypadku technik rejestracji mechanicznej nie jest problemem). Możliwość nieograniczonego kopiowania zapisów nie wyklucza tu jednak problemu dokumentacji, ponieważ możliwość reprodukowania zapisów nie rozwiązuje kwestii informacji w sztuce, która wykorzystuje różne techniki przekazu. Efektem tego jest często spotykana w katalogach i publikacjach artystycznych sytuacja spotkań, zestawień reprodukcji dzieł/prac artystycznych (np. obrazów, grafik, rysunków, projektów, pewnego typu fotografii, etc.) z multiplikacjami materiałów artystycznych (np. tekstów, opracowań projektowanych do wydawnictwa, fotografii, etc.) oraz z informacjami/dokumentami produktów artystycznych (jak ma to miejsce w wypadku zdarzeń, akcji, happeningu, performance, filmu, video, działań inter- i multimedialnych, etc.).

Sztuka jako dokumentacja

Działalność artystyczna jest procesem dokumentowania własnej świadomości twórcy; można powiedzieć, że każda działalność twórcza jest autodokumentacją skoro muszą zaistnieć formy jej wykomunikowania. Formy te, formy komunikatów artystycznych, są produktami artystycznymi; będąc przejawami i dokumentami pracy twórczej, są świadectwami i dokumentami sztuki. Skoro sztuka jest formą aktywności umysłu ludzkiego, jej przejawy zaś są zapisami i znakami możliwości operacyjnych umysłu ludzkiego, to każdy fakt artystyczny jest niejako wyrazem/zapisem znakiem takiej aktywności i każdy taki znak jest faktem artystycznym. Formy/komunikaty artystyczne są w tym sensie dokumentami sztuki, zaś dokumenty sztuki - jej formami i komunikatami.

Tomasz Sikorski, 03.1979

Andrzej JÓRCZAK

SZTUKA Z DRUGIEJ RĘKI

Tekst publikowany z okazji sesji teoretycznej i wystawy DOKUMENTACJA I AUTODOKUMENTACJA, która odbyła się pomiędzy 5 a 6.03.1979, organizowanej przez Galerię Mospan w Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych Dziekanka, Warszawa

W sytuacji monstrualnego rozpanoszenia się dokumentacji stawiam sobie pytania: jaką rolę spełnia dokumentacja działań artystycznych dla mnie jako współuczestniczącego w sztuce odbiorcy i co załatwia ona artystom produkującym i rozpowszechniającym dokumentację własnych działań?

Jeśli chodzi o pierwsze pytanie to dokumentacja jest w sztuce czynnikiem wybitnie demokratycznym: stawia na jednej płaszczyźnie działania istotne i trzeciorzędne, a nawet przy odpowiedniej manipulacji wystawia te ostatnie na plan pierwszy. Przyznaję z zażenowaniem, że niejednokrotnie nie jestem w stanie, mając do czynienia wyłącznie z dokumentacją, zorientować się co do sensu i znaczenia przedmiotu dokumentacji. Pozostaje jedynie świadomość, że ktoś działa, ktoś coś robi i miłe wrażenie, że pomyślał o mnie, kiedy wysyłał mi zapis tej działalności. Kiedy się głębiej zastanowić dokumentacja w sztuce współczesnej (poza nielicznymi wyjątkami) spełnia rolę kamuflażu, jest blichtrowatą fasadą sztuki, a nie jej żywym nurtem.

A jednak prowadząc galerię jestem zmuszony do kolekcjonowania dokumentacji z nadzieją, że w taki sposób będę mógł zorientować siebie i innych w aktualnych tendencjach sztuki. Robię to z mieszanymi uczuciami, ale innego wyjścia nie mam.

Co załatwia dokumentacja artystom? W pierwszym rzędzie daje im szansę znalezienia się na światowym rynku sztuki. Kto więcej dokumentuje i umieszcza tą dokumentację w większej liczbie ekskluzywnych miejsc (najlepiej w poczytnych czasopismach artystycznych), ten jest lepszy, chociażby z dokumentacji wynikało jedynie nazwisko autora. Artyści znaleźli potężną broń: nie chcąc by marszandzi manipulowali sztuką, zaczynają nią sami manipulować za pomocą dokumentacji.

Jak w tej sytuacji szukać wyjścia? Próbuję zrobić to w galerii, którą prowadzę. Chcę by artysta mówił sam. A więc żadnych informacji z drugiej ręki, takich jak noty biograficzne, teksty krytyczne osób trzecich itp. Nie wystawiam dokumentacji i staram się nic nie sugerować artyście, tak by na jaw wyszła jego własna praca, jego własny problem. To stwarza szansę na bezpośredni kontakt ze sztuką.

Andrzej JÓRCZAK



Bruce BARBER

UWAGI O SZTUCE LITORALNEJ / SENTENCES ON LITTORAL ART

1. Sztuka litoralna określa pośrednią i przesuwającą się strefę między morzem a lądem. Metaforycznie odnosi się do projektów kulturowych realizowanych przeważnie poza tradycyjnym kontekstem zinstytucjonalizowanego świata sztuki.	**1.** Littoral art describes the intermediary and shifting zones between the sea and the land and refers metaphorically to cultural projects that are undertaken predominantly outside of the conventional contexts of the institutionalised artworld.
2. Projekty litoralne są afirmacją tego co żywe jako przeciwieństwa systemu odtwarzania. Artyści litoralni działają pomiędzy przestrzenią prywatną a sferą publiczną.	**2.** Littoral projects are lifeworld affirming as opposed to system reproducing. Littoral artists work between the private realm and the public sphere.
3. Artyści litoralni uznają swoją pozycję podmiotów polityki i podejmują odpowiednie do niej działania.	**3.** Littoral artists recognize their position as political subjects and act accordingly.
4. Działania społeczne mogą tworzyć/odtwarzać sądy kulturowe.	**4.** Social actions may (re)produce cultural judgments.
5. Interwencje kulturowe mogą prowadzić do zmian społecznych.	**5.** Cultural interventions may lead toward social change.
6. Publiczna, powiązana ze środowiskiem społecznym sztuka jest ze swej istoty polityczna.	**6.** Public, community based art is essentially political.
7. Stanowiska jakie zajmują artyści w kwestiach politycznych powinny mieć skutki etyczne.	**7.** The political positions that artists adopt should be followed ethically.
8. Artyści litoralni uznają zgodnie z zaleceniem Marksa z 11 tezy o Feuerbachu, iż nie idzie o to, by *Filozofowie (artyści) rozmaicie tylko interpretowali (przedstawiali) świat; idzie jednak o to, aby go zmienić.*	**8.** Littoral artists acknowledge Marx's injunction in his 11th Thesis on Feuerbach that it is not up to *philosophers (artists) to simply interpret (represent) the world; the point is to change it.*
9. W projektach litoralnych relacje społeczne powinny być budowane z mniejszym naciskiem na sukces oparty na egocentrycznych kalkulacjach jednostki, a bardziej poprzez osiąganie wzajemnego zrozumienia między uczestnikami.	**9.** In Littoral art projects social interactions should be co-ordinated with less emphasis on egocentric calculations of success for each individual and more through co-operative achievements of understanding among participants.
10. Społeczne i kulturowe działania mogą być strategiczne, wyjaśniające, instrumentalne, bądź komunikacyjne. Działania komunikacyjne zmierzają do zmniejszenia prowokacyjności i wzmocnienia dialogu. Są rezultatem połączenia teorii i praktyki w pragmatykę polityczną.	**10.** Social and cultural actions can be strategic, exemplary, instrumental or communicative. Communicative actions attempt to lessen provocation and encourage dialogue. They are the result of the conjoining of theory and practice into a political praxis.

11. W projektach sztuki litoralnej żadna jednostka nie powinna przejąć absolutnej kontroli nad procesem komunikacyjnym; przeciwnie, na tyle na ile tylko to możliwe, powinien on opierać się na uczestnictwie i demokracji.

11. In Littoral art projects no one individual should assume absolute control of the communicative process; rather it should be, in the best sense possible, participatory and democratic.

12. Celem projektów sztuki publicznej jest podtrzymywanie dialogu i uczestnictwo w konkretnej społeczności, tak by generować (bądź konstruować) wzrost świadomości, i być może, przemianę społeczną.

12. Public art projects are aimed at stimulating dialogue and participation within a specific community to engender (or engineer) conscientization, and possibly, social change.

13. Współpraca między zmarginelizowanymi grupami i ich integracja poprzez tego rodzaju projekty, może doprowadzić do wspaniałych rezultatów, w których nakładają się na siebie cele artystyczne, społeczne i środowiskowe.

13. The interaction between marginal groups, and their integration in such projects, can lead to extraordinary results in which artistic, social and environmental objectives overlap.

14. Litoralna sztuka pomaga stymulować dialog podnoszący standardy rozmowy między rozmaitymi środowiskami i dyscyplinami, które zwykle nie mają ze sobą nic wspólnego.

14. Littoral art helps to stimulate dialogue and elevate the standards of conversation between different communities and disciplines whose paths would normally not cross.

15. Litoralni artyści mogą używać dowolnych form i stosować dowolne materiały, techniki i procedury dla osiągnięcia swojego celu.

15. The littoral artist may use any form and employ any materials, techniques or procedures to reach his/her objectives.

16. Litoralna sztuka bardziej dotyczy dawania niż brania.

16. Littoral art is more about giving than taking.

17. W praktyce litoralnej, artystyczne strategie dawania rozszerzają język altruistycznego daru na bardziej politycznie skuteczną edukację na temat natury dawania i wzajemności.

17. Within littoralist art practice, donative art strategies extend the language of the altruistic gift into a more politically efficacious education about the nature of giving and reciprocity.

18. Artyści litoralni uznają, że posiadają dług wobec historii i odpowiadają pozytywnie na te modele historycznych awangard i neoawangard bliższej przeszłości, które odniosły sukces.

18. Littoral artists acknowledge their debt to history and respond positively to successful models presented by the historical avant-gardes and neo-avant-gardes of the more recent past.

19. Projekty sztuki litoralnej mogą dostarczyć silnego bodźca dla społecznej integracji jako przeciwieństwa współzawodnictwa jednostek.

19. Littoral art projects can provide a powerful incentive for social integration as opposed to individual competition.

20. Sztuka litoralna może dostarczyć alternatywy dla akumulacji kapitału i władzy jako wyznaczników sukcesu.

20. Littoral art can provide an alternative to capital accumulation and power as an indicator of success.

21. Poprawność polityczna nie jest zdolna do uratowania złej idei. Trudno zmienić postawę poprawną politycznie.

21. Political correctness cannot rescue a bad idea. It is difficult to subvert a politically correct position.

22. Projekty litoralne mogą stać się sztuką jeżeli towarzyszy im świadomość sztuki i wkraczają na pole dyskursu związanego z teorią sztuki i myśleniem krytycznym.

22. Littoral projects may become art if they are concerned with art and enter the fields of discourse associated with art theory and criticism.

23. Sukces niektórych projektów litoralnych może wynikać z postawy naiwnej.

23. Some successful littoral projects may begin from a position of naivete.

24. Środki bezpieczeństwa to forma kontroli. Techniki obserwacyjne są świadectwem metod kontroli społecznej.

24. Surveillance is a form of control. Observational techniques represent methods of social control.

25. Artyści litoralni powinni próbować zrozumieć skutki swoich działań i interwencji w sferę społeczną i uczyć się na błędach.	**25.** Littoral artists should attempt to understand the effects of their actions and interventions in the public sphere and learn from their mistakes.
26. Artyści mogą postrzegać projekty litoralne innych jako lepsze niż ich własne, ale powinni dążyć do możliwego sukcesu na każdym poziomie społecznego zaangażowania.	**26.** Artists may perceive the littoralist projects of others to be better than their own, but they should strive to approxiamte success at every level of their social engagement.
27. Projekty litoralne mogą bezpośrednio dotyczyć instytucji.	**27.** Littoral projects may engage directly with an institution.
28. Kiedy ustalimy cele bezpośrednie projektu, powinniśmy pozwolić by zdarzenia rozwijały się organicznie. Może być wiele efektów ubocznych których artysta nie może sobie wyobrazić czy kontrolować. Mogą one zostać użyte by stymulować i/lub wspomagać rozwój nowego dzieła sztuki.	**28.** Once the immediate objectives of the project are established, the course of events should be allowed to unfold organically. There may be many side effects that the artist cannot imagine or control. These may be used to stimulate and/or assist the development of new work.
29. Proces społeczny nie powinien być ograniczany. Powinien toczyć się swoim trybem.	**29.** The process is social and should not be tampered with. It should run its course.
30. Na projekt litoralny składa się wiele elementów. Najważniejsze z nich nie muszą być tymi najbardziej oczywistymi.	**30.** There are many elements involved in a littoralist project. The most important may not be the most obvious.
31. Jeżeli artysta stosuje tę samą metodologię w grupie projektów, a zmienia techniki i materiały, można zakładać, że praca artystyczna uprzywilejowuje metodę.	**31.** If the artist uses the same methodology in a group of projects but changes the techniques and materials, one would assume that the artist's work privileged the method.
32. Banalnych idei nie można uratować poprzez uprzywilejowywanie wartości estetycznych jakie może zawierać dzieło sztuki.	**32.** Banal ideas cannot be rescued by privileging the aesthetic values that may reside in the work.
33. Trudno zepsuć dobry projekt litoralny.	**33.** It is difficult to bungle a good littoral project.
34. Gdy artysta pokazuje zbyt dobre rzemiosło, to skutkiem tego może być utrata społecznej wagi dzieła.	**34.** When an artist displays his/her craft too well, it may result in the loss of the social importance of the work.
35. Te uwagi są komentarzem do sztuki litoralnej, ale nie są sztuką.	**35.** These sentences comment on littoral art but are not art.

Tłumaczenie: Łukasz GUZEK

Bruce Barber napisał te zdania w 1998 roku. *Uwagi o sztuce litoralnej* znajdują się na oficjalnej stronie internetowej Squat: **http://brucebarber.ca/** **http://brucebarber.ca/novelsquat/index2.html**	These sentences were written by Bruce Barber in 1998. *Paragraphs on Littoral Art* can be found on the Squat Official Site: **http://brucebarber.ca/** **http://brucebarber.ca/novelsquat/index2.html**

OPERA OMNIA 5

Przebudzenie

Aż do połowy lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku widziałam świat z jednej jedynie strony. Dużo pracowałam i często byłam fizycznie zmęczona, ale nawet w największym utrudzeniu nie odczuwałam trwogi istnienia. Często, po cało-dziennonocnej pracy ja i mój życiowy partner kochaliśmy się do białego rana z prawdziwym zapamiętaniem. Krótka drzemka po miłości pozwalała natychmiast stawać do kolejnych zapasów Amora z kondycją długodystansowca.

Zakochana po uszy, radosna i wesoła gnałam w przyszłość jak źrebak na łące pełnej wonnej i świeżej trawy. W sztuce wszystko mi wychodziło. Byłam młoda, piękna (na swój sposób) i nieprzebranie szczęśliwa. Świat był poskładany i zrozumiały, a moje Życie miało konsystencję plasteliny, dającą się formować moją wolą i moją pracą. Miło mi było w sercu i na duszy, gdy moja kobiecość była zauważana przez przypadkowych przechodniów. Cichy, lecz słyszalny szmerek akceptacji był paliwem mojej biologicznej pychy i bezgranicznej próżności i głupoty.

Tak widzę to dzisiaj, mając za sobą traumatyczne przeżycia, które nieomal przyprawiły mnie o śmierć. Choć rozpatrując całe zjawisko mojego przebudzenia, symptomy grozy istnienia zauważałam i przeczuwałam wcześniej, ale nie umiałam ich czytać.

Nie bagatelizowałam tego i regularnie bywałam u lekarza. Są choroby, które mimo swej powagi i zaawansowania nie mają objawów bólowych. Ta najbardziej wredna choroba jest szczególnie podstępna. Czułam się jak bohaterka noweli *Oszukana* Tomasza Manna, może nawet bardziej oszukana, bo nie przekroczyłam wtedy jeszcze czterdziestu lat.

Wiosną 1977 roku poczułam pierwsze objawy katastrofalnej choroby. Nawet po długim śnie budziłam się zmęczona, ale nadwrażliwie nerwowa. Jednowymiarowy świat szczęśliwości zaczynał dyskretnie pokazywać drugą, ciemną stronę. Wsiadając do samochodu słyszałam za plecami gwizdy i zaczepki przechodzących młodzieńców z pobliskiego technikum samochodowego, ale już mnie one nie wprawiały w miły nastrój. A nawet zaczęły mnie te zaczepki denerwować i irytować. W Galerii Studio w Warszawie, w maju 1978 r. mieliśmy otwierać wraz z A. wystawę. Andrzej przygotowywał z zapamiętaniem swoje cienie. Ja zaprojektowałam pokaz *Śnienia*.

***

Projekt *Śnienia* nie był naturalną kontynuacją tego, co dotychczas robiłam. Był jedną z tych heurez, które pojawiając się znikąd są tak kuszące i intrygujące, że nie sposób z nich zrezygnować, czy zaprzestać ich kontynuacji.

Z niezwykłą jak na mnie konsekwencją, narysowałam w grudniu 1977 r. plan mojej instalacji w Galerii Studio w Warszawie (białe szpitalne łóżko, na którym miałam przeprowadzić seans *Śnienie*). W maju 1978 r. nie śniłam w Galerii Studio tylko w szpitalu. Natomiast w Galerii rzutowano na pościel łóżka akty Natalii LL. Galeria Studio mieściła się w *foyer* teatru o tej samej nazwie, mieszczącego się w osławionym Pekinie czyli Pałacu Kultury i Nauki. Ogromne gmaszysko w stylu radzieckiego socrealizmu zaprojektował wybitny architekt Rudniew, autor projektów m.in. monumentalnego hotelu Rosija i stacji Majakowska, Kirowska i WDNH w Moskwie.

W tym właśnie Pałacu KiN ulokował swój teatr Józef Szajna, reżyser, scenograf i artysta malarz uprawiający oryginalną, mocno ekspresyjną sztukę. Szajna był jednak osobą o wybitnej inteligencji, ograniczył się do reżyserowania dość osobliwych spektakli teatralnych, oddając galerię Studio w ręce ambitnego i sprawnego organizacyjnie Zdzisława Sosnowskiego, skądinąd byłego ulubionego studenta Andrzeja Lachowicza. Sosnowski miał bardzo dużą swobodę w programowaniu wystaw w Galerii Studio i preferował sztukę o orientacji zbliżonej do sztuki pojęciowej i postkonceptualnej. Wróciliśmy właśnie z pobytu w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej (1977), zaczęliśmy pracować nad projektem pokazu sztuki wewnętrznej albo metafizyczno-transcedentalnej, realizowanej jako wystawa indywidualna dwojga artystów.

Pracując każde z osobna działaliśmy nadając na jednej i tej samej fali: Andrzej skupił się na problematyce Cienia i Fotografii Konkretnej, do której negatywy wykonał w Nowym Jorku, ja zaś z nieznanej mi przyczyny owładnięta zostałam przemożną potrzebą studiowania zagadnienia snu i śnienia jako stanu granicznego między świadomym i nieuświadomionym. Od dzieciństwa fascynowały mnie moje sny jako paralogiczny świat czy Kosmos, towarzyszący mojej przeżywanej realności. Zestawienie rzeczywistości dnia codziennego z paradoksalną oczywistością moich doznań onirycznych stanowiło naturalną dziedzinę, w której lokowałam (po której się poruszałam), uprawiając altruistycznie traktowaną praktykę artystyczną. Stąd moja twórczość zakotwiczona była (i jest dotąd) w sferze zderzenia racjonalnych stwierdzeń i obserwacji opartych o intelekt i intuicyjne, ledwie odczuwalne szmery pochodzące jak u Alicji po drugiej stronie lustra w *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla, czyli poczciwego pastora Dodgsona. Zresztą nie tylko jego, bo i Wiliama Blake, który fascynował i czarował mnie swoją sztuką z równie wielką mocą. Oniryczna zagadka czaso/przestrzeni *Śnienia* miała pokazać niepowtarzalność naszych (moich) doznań i nie uświadamianych przeżyć, które choć ulotne i ledwie słyszalne stanowią jeśli nie okno to przynajmniej lufcik, przez który udaje mi się zaglądnąć w przyszłość rzeczywistej rzeczywistości i rzeczywistości sztuki.

***

Wystawa/instalacja w Galerii Studio była już montowana (początek maja 1977), gdy Andrzej przypadkiem obejrzał wyniki mojego badania krwi. Niewiele mówiąc zaczął wydzwaniać po klinikach we Wrocławiu i umówił mnie na godzinę 7 rano do Profesora Janusza Woytonia w klinice na Dyrekcyjnej. O poranku dnia następnego byłam pierwszą pacjentką Profesora. I tu się zaczęło moje przebudzenie. Rozpoczął się film akcji o przejmującej dramaturgii, tym bardziej realny i bolesny, że dotyczył mojej osoby. Po krótkim badaniu i obejrzeniu analizy krwi profesor Woytoń, mężczyzna niezwykle przystojny (postawny pan o lekko kręconych i starannie przystrzyżonych włosach, pachnący wodą kolońską *Barley* firmy *Yardley*, wówczas do kupienia jedynie w luksusowych sklepach) wyszedł ze mną do poczekalni, gdzie czekał zatroskany Andy i poinformował go, że zostaję w klinice. Operacja miała się odbyć nazajutrz rano.

***

Pełni mojego przebudzenia doznałam późną nocą, gdy rozpoczęły się okropne, zagadkowo nieznane, zwierzęce bóle moich trzewi. To było doznanie sprowadzające mnie z wyżyn próżności – zachwytu sobą do parteru, a raczej do piwnicy spoconego, ze zlepionymi i nie upranymi włosami zbolałego pacjenta w przededniu operacji, błagającego o środki przeciwbólowe, było tak straszliwą dla mnie katastrofą wizerunkową, że zbudziłam się na dobre.

Ten upiorny wstrząs miał jedną dobrą stronę. Z osoby postrzegającej świat jako pasmo sukcesu, piękna, elegancji i urody, wpadającej w szambo behawioralnych i fizjologicznych tortur, po operacji udanej, choć z pooperacyjnymi komplikacjami, przebudziłam się jakby nową Natalią LL. Zaczęłam refleksyjnie patrzeć na życie, dzień każdy począł smakować jak kromka pysznie pachnącego chleba, który należy spożywać z uszanowaniem, a każdy spadły okruszek czy ułomek – jak pisał Krzysztof Kamil Norwid – podnieść z ziemi i ucałować z uszanowaniem dla darów nieba. Myślę, że stałam się nawet milsza dla otoczenia. Zwłaszcza dla Andrzeja, który na mój pooperacyjny powrót przygotował na balkonie naszego mieszkania na czwartym piętrze prawdziwy czar – ptak, ogrody Semiramidy i kije na patyku. Gdy weszłam na balkon powitały mnie strojne kany (*Kanis Kanis*) z czerwonymi kwiatami, kwitnący pachnący groszek, wonna maciejka (*Mathias Vulgaris*), karłowate pinie rzymskie (*Pini di Roma*), wijący się na rozpiętych, misternych sznureczkach Szabalbon krasy (*Cha Bal Bon*), kwitnący przepysznie czerwono-karminowym kwieciem i przebój sezonu: kwitnące pomidory kalifornijskiej odmiany, które później, już od sierpnia, owocowały jak zwariowane i smakowały jak obecne *Cherry's Tomatoes* z delikatesów EPI.

***

Rzeczywistość po przebudzeniu odznaczała się na początku ogromną bolesnością. W mojej głowie błąkały się jeszcze wspomnienia sprzed mojej Małej, Wielkiej Prywatnej Katastrofy. Dziarski profesor z rasowym instynktem rzeźnika – chirurga wytrzebił moją kobiecość z niezwykłą akuratnością i znawstwem. Nie zadrżałam, gdy rzeczowy i konkretny profesor J. W. poinformował mnie, że najbliższe pięć lat to czas, gdy regularnie muszę poddawać się badaniom, by uchwycić ewentualny moment mojej tragicznej i zdradliwej przypadłości, która w każdej nieuświadomionej sekundzie może zmienić się w niezauważony i niezauważalny przerzut. Teraz dopiero, po latach uświadamiam sobie jak ciężki był miecz Damoklesa wiszący nad moim życiem. Ale choć czułam się

jak przebudzone dziecko z pełnego grozy snu, moja sztuka stała się pełna grozy i nieuświadomionej tragedii.

Na cześć, a raczej na dowód wielkiego szacunku i empatii dla cierpienia innych zrobiłam dwa cykle prac (dzieł) zadedykowane towarzyszce życiowej mojego przyjaciela i autorytetu w sztuce Rysia S. (Stanisławskiego), Alinie Szapocznikow. Tak to powstały *DESTRUKTY* (1988) i *TRWOGA PANICZNA* (1989), które w sposób jak najbardziej świadomy formalną stylistyką nawiązują do jej *Zielnika*.

Alina Szapocznikow, bez wątpienia najwybitniejsza artystka polska dwudziestego wieku, obok Marii Pinińskiej-Bereś, jest moją mega-gwiazdą, która przez przypadek i źle wygrany życiowy los skończyła tak, jak mogłam zakończyć artystyczną karierę i żywot ja, banalnym nawrotem choroby, której nazwy nie wymienię, by nie pyszniła się swoją złudną i zjadliwą mocą.

***

Myślę teraz, że przebudzenie (Przebudzenie), choć traumatycznie bolesne, ubogaciło mnie i przysłużyło się mojej sztuce.

***

Jeśli będzie mi udzielony czas od Pana Czasu, JHWH, Wielkiej Transcendencji albo od Boga Ojca mocno zamiaruję wykorzystać go na *Ober Projekt*, *Der Grosse Projekte*, Super Projekt, *Balszoj Projekt* czyli Opera Omnia.

Ten zamysł chodzi mi po głowie od dawna, by będąc muzycznie uwrażliwioną debiutantką muzyczną według libretta mojego wykonać *Dark Dawn*, *Daybreak*, *Dunkel Frühmite* czyli Ciemną Jutrznię, którą wraz z Orkiestrą, Chórem *á Capella* i partią sopranu i tenora wykona Orkiestra Filharmonii w Szczecinie w roku 2009 na otwarcie mojej wystawy w Muzeum Narodowym, która jest (będzie) moją ofiarą za darowany mi przez Opatrzność czas.

Natalia LL, 27.10.2008

Tekst towarzyszący pracom Natalii LL (*Trójkąt Magiczny*, *Destrukty 4,5,6*, *Trwoga Paniczna*, *Apage Satanas*), pokazanym na wystawie „Oddzielenie" (Natalia LL, Joanna Zastróżna, Konrad Kuzyszyn, Piotr Rosiński, Piotr Turek), Muzeum Kinematografii, Łódź, listopad-grudzień 2008.

LITERATURA:

1. Teilhard de Chardin, *Moja Wizja Świata*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987,
2. Theodor Wisengrund, *Dialektyka negatywna*, PIW, Warszawa 1986.

Josef BURY

DO ŚWIETNYCH MEDIALNYCH

Świetna Instytucjo	Zauważ poczynania nasze!
Świetna Kolekcjo	Kolekcjonuj poczynania nasze!
Świetna Subwencjo	
i wszystkie Świetne Granty	Wspomagajcie poczynania nasze!
Świetna Dotacjo	Finansuj poczynania nasze!
Świetny Sponsoringu	Sponsoruj poczynania nasze!
Świetna Krytyko	Uzasadniaj poczynania nasze!
Świetna Recenzjo	Oświecaj poczynania nasze!
Świetna Promocjo	
i wszystkie Świetne Lansowania	Dostrzegajcie poczynania nasze!
Świetna Reprodukcjo	Powielaj poczynania nasze!
Świetna Publikacjo	Upubliczniaj poczynania nasze!
Świetna Relacjo	
i wszystkie Świetne Sprawozdania	Wspominajcie o poczynaniach naszych!
Świetna Emisjo	
i wszystkie Świetne Telewizje	Transmitujcie poczynania nasze!
Świetny Internecie	Rozpowszechniaj poczynania nasze!
Świetny Googlu	
i wszystkie Świetne Wyszukiwarki	Nie pomijajcie poczynań naszych!
Świetny Imejlu	Informuj o poczynaniach naszych!
Świetny Rankingu	
i wszystkie Świetne Referencje	Doceniajcie poczynania nasze!
Świetna Frekwencjo	
i wszystkie Świetne Publiczności	Nie ignorujcie poczynań naszych!
Wszyscy Świetni Artystianie, którzy	
oblicza historii dostąpiliście przed nami	Polecajcie poczynania nasze!

- A blask wasz niech spadnie na nas i oświeci nasze mroczne poczynania!
jb, 1999

Wierszyk popełniłem w pewnym kontekście za czasów, których w Polsce poświęcało się wszystko: samochody, jeziora, bydło, galerie... nawet z daleka było to dość podejrzane i miałem wtedy projekt, aby zorganizować w Polsce "wieczór skupienia" w stylu "nieszporów-performance". Miał się on odbyć jednocześnie we wszystkich galeriach, w centrach sztuki i w innych tego typu miejscach, w celu obrony sztuki przed "poświęceniem". Wierszyk, odmawiany zbiorowo jak litania podczas "wieczoru skupienia", miał być jednym z elementów tej akcji.

Inny projekt z tej serii miał polegać na zaproszeniu na festiwal pewnego biskupa (znanego w kręgach katowickich) po to, aby dokonał na otwarciu publicznego poświęcenia festiwalu, i na opublikowaniu w katalogu festiwalu dokumentacji tegoż poświecenia jako dokumentacji z performance (z antropologicznego punktu widzenia nic nie stoi na przeszkodzie aby starą sztukę "żywą" interpretować w takich kategoriach). Projekt upadł ze względu na kumpli, którzy pracowali lokalnie na rzecz festiwalu i poważnie obawiali się o swoje katowickie posady...

Josef Bury, 2009

Kuba BIELAWSKI

PARTYTURY PERFORMANCE

Teksty wygłaszane w trakcie performance. Stanowią one próbki z wielostronnicowego już teraz zbioru, który autor przygotowuje do wydania.

BĘDZIEMY SIĘ KOCHAĆ W INNYM WYMIARZE ROZPUSTY I JA UTONĘ ZE SZCZĘŚCIA

NIC SIĘ DZISIAJ NIE WYDARZY - komedia horror obyczajowy

SYZYF- POŚREDNICTWO PRACY, WIĘCEJ BOGÓW NIŻ LUDZI

JESZCZE NIGDY NIE RZYGAŁAM KWIATAMI / Karolina Stępniowska po swoim performensie rzygała w wozowni 2005 po zjedzeniu kwiatów

NORMALNOŚĆ Z IROKEZEM / EKIPA ROSNĄCA / SAMOBÓJSTWO Z PRZEJEDZENIA

DEFICYT PERFORMERÓW / BYCIE AUTENTYCZNYM SZCZĘŚLIWYM / DUCHOWO ROZWINIĘTYM

MÓJ PSYCHIATRA, TERAPEUTA NIE ZOBACZĄ TEGO PERFORMENSU

NAJBYSTRZEJSZY UMYSŁ ŚREDNIOWIECZA

DUSZA W NIEBEZPIECZEŃSTWIE NA FOTELU DOZNAŃ

NIGDY NIE ODRZUCAJ PASJI –horror

BOGOBOJNI ATLECI / SKRAJNE POSTAWY DOROSŁOŚCI

ZBIERAM KASĘ NA BIEDNYCH ARTYSTÓW (jak tu się przejmować biednymi dziećmi z IV świata jak uduchowieni mistrzowie świata żyją nieraz w skrajnej nędzy obok)

PRZESILENIE WIOSENNE Z TOBĄ ODESZLI ZWYRODNIALCY

ZNOWU PATRZĘ DO LUSTRA CZY MAM JESZCZE TWARZ / ASEKSUALNE PODWÓRKO

WYPATROSZONY NA ARENIE SURREALIZMU

WSZYSTKIE SZTUĆCE PACHNĄ TYTONIEM - Cytat z życia Agata

JESTEM KOMBAJN SZTUKI / MOJE POWOŁANIE MNIE WOŁA DZIWKI I PEJOTYL

JESTEM ZA GRZESZNY ZA SŁABY / ZBYT PLUGAWY BY CIĘ DOTKNĄĆ

UFORMOWANI PRZEZ KONWENANSE

NAJGORSZE ŻE JA WSZYSTKO WIEM A BRNĘ W CIEMNOŚĆ BO WIEDZIEĆ TO NIE OŚWIECENIE

WALĄ MNIE TAKIE LASKI TAK BRZYDZĄCE SIĘ RZYGÓW I GÓWNA, TOLERUJĘ NIE ZABIJAM

I CO WIDZISZ JAKIE ŻYCIE POJEBANE ZABIJ MNIE LIŚCIEM / REWOLUCJA JAK TANDETA

PRZEMARSZE BEZKOLIZYJNE / GŁÓD PRZYCHODZI

ANEKS CZYNSZOWY NIE MA FORSY BEZ IDOLA / MUZEUM TANDETY

KOŚCIÓŁ SPARALIŻOWANY / LODÓWKI W MOTORÓWKACH
MOJE NOGI STERRORYZOWANE PRZEZ POŚPIECH / SYTUACJE POETYCKIE
DZISIAJ SZUKAM NIE SZTUKI A CZŁOWIEKA / SZCZĘŚLIWE ZAKOŃCZENIA
ZBOCZENIA ZAWODOWE / KULAWA WYSTAWA / GORSZEJ WYSTAWY JESZCZE NIE BYŁO
DZIECI ZE SZPITALA / SZTUKA DLA WSZYSTKICH ZA DARMO PŁATNE PRZY ODBIORZE
SUCHARY W PIANINIE / DZIWKI NA WZGÓRZU / DYWAN NA BAGNACH
CIĘŻARNA RUSAŁKA / KOŚCIÓŁ W SOLARIUM / ULICE ŚCIŚNIĘTE
KLOSZARDZI PŁYNĄ MOTORÓWKĄ / UCZYNNE WNUKI / POECI NA WYSYPISKU
PODMYTE KROCZE / KIJANKI W SEDESIE / PAZNOKCIE W POPIELNICZCE IV
KIEŁBASA W SŁOIKU / STOLEC WYPADŁ ZRÓŻNICOWANY / WZRUSZENI ARTYŚCI
LEPSZY ŚWIAT SZYBSZY BLIŻEJ KOŃCA / AWARIA W OCZODOŁACH
WŁOSY CHCIAŁY TO WYROSŁY / 5-CIU JEZUSÓW NA KILOGRAM MATERII
BYŁEM KIEDYŚ NATURALNY / PRZEDSIĘWZIĘCIA POMYLONE / MASTURBACJE W KORKACH
KRAKSY WEWNĄTRZ UMYSŁU / POLIGONY NIE POCZYTALNE
DZIECIŃSTWO UMIARKOWANE / KRAINA UPODLENIA
KARZEŁ WĘDROWNY / WŁÓCZĘDZY BEZKRESU / SYNOWIE KSIĘŻYCA
MIŁOŚĆ SIĘ WE MNIE GNIECIE(KISI) / OPOWIEDZ MI O BERESIU / ZWIERCIADŁO LUKSUSU
NASIENIE WŁÓCZĘGI / WYTRĄCONA Z RÓWNOWAGI II / JEST NAPISANE TO CZYTAM
BRĄZOWY ZAGŁÓWEK DO TASOWANIA SNÓW
ZAKOCHAŁBYM SIĘ NAJCHĘTNIEJ TYMCZASEM COŚ ZJEM / POCIĄG DO PODRÓŻNYCH
ZAZDROŚĆ W ZAROŚLACH / KONAJĄCE MIASTO - dramat sensacyjny
WYJŚĆ POZA SKANDALE DLA RODZICÓW ROZRYWKĘ DLA SĄSIADÓW
UPAŚĆ W TYM ŚWIECIE TO TRADYCJA / BEZKRWAWY REWOLUCJONISTA
WIĘZI MIĘDZYLUDZKIE / TRANS MIGOCZĄCYCH SNÓW
KONCERT MUZYKI EKSPERYMENTALNEJ OCENIAĆ BĘDĄ FANI DISCO-POLO
WLECZE SIĘ ZA MNĄ TĘCZA

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

Leszek BROGOWSKI

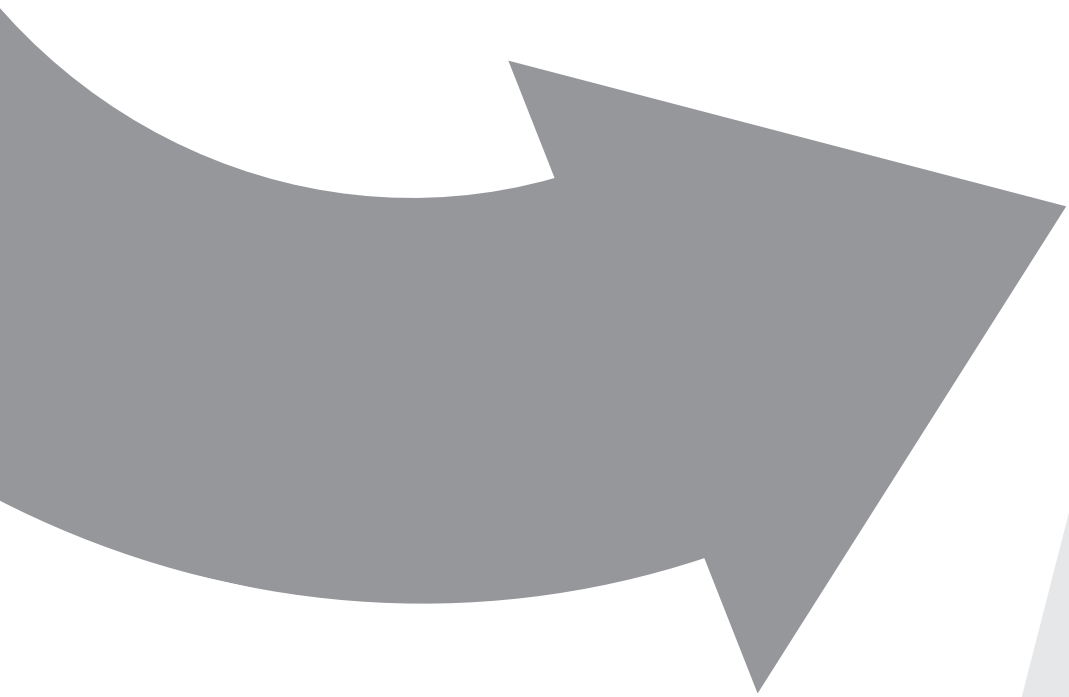
Galeria GN, Materiał *reaktywacyjny*

Tomasz SIKORSKI

Galeria Mospan, Galeria P.O. BOX 17

Andrzej AWSIEJ / Marek ROGULSKI

Galeria C14



Leszek BROGOWSKI

GALERIA GN MATERIAŁ *REAKTYWACYJNY*

Galeria GN działała od 3 stycznia 1978 do 13 grudnia 1981 roku. W Polsce doświadczenia sztuki konceptualnej były jeszcze wtedy bardzo żywe; nie tylko w pamięci, ale i w praktyce. Uprawianie sztuki w inny sposób, w sposób, na który zwróciły uwagę lata sztuki konceptualnej i fluxusu, było, jak sądzę, celem naszej działalności. Z dystansu kilku już dziesięcioleci, wydaje mi się, że przemawiał przez nas bardziej duch czasu niż analityczna świadomość. Spontanicznie i pomimo kilku przyjaźni artystycznych, znaleźliśmy się w opozycji do zinstytucjonalizowanego, konserwatywnego malarstwa, jakiego „nauczała" gdańska akademia, popłuczyny „szkoły sopockiej", malarstwa z którego żyli jej profesorowie sprzedający swe obrazy w trzeciorzędnych niemieckich galeryjkach. Galeria GN nigdy nie opublikowała żadnego manifestu, co było być może naszą jedyną zasługą, bo nasz program i nasze intuicje artystyczne w całości wyrażały się poprzez wystawy i publikacje. Obce nam było myślenie życzeniowe. Wśród pięćdziesięciu wystaw, głównie indywidualnych, które miały miejsce przez te cztery lata działalności, znaleźć można nazwiska wybitnych artystów zarówno polskich (Jan Berdyszak, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Zofia Rydet, Grzegorz Sztabiński, itd.) oraz zagranicznych (Victor Burgin, Orlan, Milan Grygar, Ivan Kafka etc.), ale także wiele nazwisk, które dziś już nic nikomu nie mówią – artystów czasem niemal anonimowych. Z perspektywy lat, w tym spotkaniu artystów uznanych i artystów anonimowych, można by się doszukiwać istotnego, może najważniejszego elementu naszych wyborów programowych. Bo owo praktykowanie sztuki na inny sposób, jaki chodził nam wtedy po głowie, da się streścić w kilku następujących punktach. Po pierwsze, wartość sztuki zasadza się przede wszystkim na praktykowaniu twórczości lub twórczej postawy wpisanych w życie, a w dużo mniejszym stopniu na podziwianiu arcydzieł czy instrumentalnym użyciu sztuki jako środka do kariery artysty. Wartość sztuki można by mierzyć jakością istnienia, jakie sztuka czyni możliwym. W grę wchodzi tu więc koncepcja kultury całkowicie odmienna od tej, która zdominowała dziś świat, gdzie kultura utożsamiana jest z konsumpcją. Wiąże się z tym drugi punkt, a mianowicie traktowanie sztuki nie jako zawodu, specjalizacji lub profesjonalizacji, ale jako uniwersalnego wymiaru ludzkiej egzystencji. Sztuka jest wtedy miernikiem demokratycznego charakteru kultury: wartością kultury jest powszechność praktyk artystycznych, a nie dostępność bibelotów z reprodukcjami obrazów impresjonistycznych. Po trzecie wreszcie, całkowitemu zablokowaniu polityki towarzyszyło w owych latach względne otwarcie sytuacji kulturowej, nie pozbawione zresztą znaczenia politycznego. Do tego tematu Polacy będą musieli pewnego dnia powrócić, bo nie da się konstruować przyszłości bez uczciwego obrachunku z przeszłością. Działalność Galerii GN wpisywała się w to otwarcie. Pokazywanie twórczości artystów, których nic nie wiązało z instytucjami artystycznymi – ani z administracją państwową, ani z nieistniejącym wówczas u nas rynkiem sztuki, było wyborem zarówno artystycznym, jak i politycznym. Wszystkie te elementy należy wziąć pod uwagę oceniając działalność galerii z perspektywy czasu. Jej sensem i jej celem nie było ani lansowanie artystów, ani proponowanie „kandydatów" na wiekopomne dzieła, ani też wpisywanie się w jakąkolwiek ideologię, ale wskazanie na rozliczne sposoby, na jakie sztuka może się wyrażać i wpisywać w życie. Galeria GN pokazywała artystów o rozmaitych profilach i prace wyrażające się na wiele sposobów, ale formalnie i instytucjonalnie była galerią fotografii; jej czynsz opłacany był przez Związek Polskich Artystów Fotografików. Nie był to jednak przypadek. Fotografia była dla nas uprzywilejowanym, bo łatwo dostępnym, a zatem demokratycznym instrumentem sztuki, w czym – jak można to skonstatować po latach – byliśmy wierni tradycji sztuki konceptualnej i fluxusu, które posługiwały się fotografią w sposób metodyczny, zarówno dokumentalny, jak i analityczny, pozostawiając całkowicie na uboczu tak drogą wielu współczesnym artystom estetyzację obrazu. Wraz z upływem czasu praca tamtych lat nabiera dla mnie coraz większego znaczenia, bo staje się wyzwaniem: co robią z tą przeszłością postmodernistyczni artyści? Wymazują ją z pamięci? Wolałbym posłuchać ich odpowiedzi na pytania o stosunek do instytucji artystycznych, do rynku sztuki, do polityki; jakie jest dziś miejsce sztuki w życiu społeczeństwa i jednostek? Jakie projekty sztuki niesie dzisiejsza twórczość?

Kalendarium wystaw Galerii GN/Gdańskiej Galerii Fotografii [1977-1982].

Jesień 1977 - kierownikiem Galerii GN zostaje Leszek Brogowski

3 I-15 II 1978	Paweł Borkowski (katalog),
15 II-15 III 1978	Witold Węgrzyn, *Rekonstrukcje krajobrazu* (katalog),
15 III-13 IV 1978	Wojciech Leszczyński (katalog),
15 IV-13 V 1978	Leszek Brogowski, *Idiomy* (katalog),
16 V-11 VI 1978	Grzegorz Sztabiński, *Pejzaże logiczne* (katalog),
22 VI-1 VIII 1978	Piotr Tomczyk (katalog),
03 VIII-30 VIII 1978	Jadwiga Przybylak, *Zdjęcie* (katalog),
01 IX-9 X 1978	Marek Gerstmann, *Przestrzeń iluzoryczna* (katalog),
10 X-20 XI 1978	Ir Kulik, Na wprost (katalog),
23 XI-9 XII 1978	Jerzy Olek, *Po-fotografia* (katalog),
9 XII-9 I 1979	Milan Grygar, *Obrazy akustyczne*,
10 I-3 II 1979	Alek Figura, *Zapis świadomości 1969-1979* (katalog),
5 II-28 II 1979	Wojciech Bruszewski, *Instalacja dla pana Muybrige (Wejście-Wyjście/Input-Output)* (katalog),
2 III-26 III 1979	Andrzej Albin (katalog),
26 III -25 IV 1979	Stano Filko, *Transcendencja* (katalog),
27 IV-25 V 1979	Witosław Czerwonka, *Punkt Wyjścia* (katalog),
29 V 1979	Andrzej Różycki, *Istnienie*,
7 VII 1979	Małgorzata Borowska (katalog),
3 VIII 1979	Paweł Borkowski, *Krajobraz mechaniczny* (katalog),
4 IX 1979	Leszek Brogowski, *Fotografia Kolorowa* (katalog),
12 X 1979	Ryszard Tabaka, *Poza formą*,
24 XI 1979	Praca dydaktyczna Kazimierza Malewicza, przyg. Szymon Bojko, Andrzej Szewczyk, (publikacja: zeszyt teoretyczny Kazimierz Malewicz),
7 I-15 II 1980	Fotografie Stanisława I. Witkiewicza, Wyst. przyg. przez Muzeum Sztuki w Łodzi (katalog),
18 II 1980	Andrzej Kuczmiński, *Ciąg graficzny CONTINUUM* (katalog),
22 III 1980	Zbigniew Dłubak, *Desymbolizacje*,
16 IV 1980	Ivan Kafka, *Zapytania* (katalog),
17 V 1980	Mirosław Woźnica, *Strukturalny charakter sztuki* (katalog),
6 VI 1980	Rodczenko/Moholy-Nagy/Wiertow. *Rewolucja widzenia*, przyg. Włodzimierz Nowaczyk,
18 VIII 1980	Zofia Rydet, *Nieskończoność dalekich dróg* (katalog),
16 IX 1980	Krystyna Kutny, *Eden*,
16 X 1980	*Obrazkowa historia GN* (wyst. zbiorowa),
17 XI 1980	Witold Węgrzyn, *Dokumentacja*,
16 XII 1980	Wystawa zbiorowa Witold Górka/Stanisław Markowski, Gdańsk. Sierpień 1980.

Budynek Galerii zmienia przynależność z ul. Plebania 1 na ul. Piwną 47

15 I – 15 II 1981	*Wydarzenia, dokumenty z historii*, przyg. Galeria GN we współpracy z NSZZ Solidarność – Leszek Brogowski oraz Mieczysław Kurewicz, Maria Nowak, Krystyna Skowron, Joanna Wojciechowicz, fotografie – Paweł Borkowski, Edmund Chabowski, Stefan Figlarowicz, Zbigniew Gąsior, Witold Górka, Krzysztof Jakubowski, Zbigniew Kosycarz, Stanisław Markowski, Edward Stobiński, Witold Węgrzyn oraz N.N. (katalog),
17 II 1981	Zbigniew Staniewski, *Fotografia Kompleksowa + aneks* (katalog),
12 III-3 IV 1981	Tadeusz Mysłowski, *Twarze Nowego Yorku*,
8 IV 1981	Jürgen O. Olbrich, *In a small frame/W małej ramce* (katalog),
30 IV 1981	Teresa Murak, *Zasiew z dnia 30 kwietnia 1981*,

21 V 1981	Krzysztof Wojciechowski, *Przechodzień* (katalog),
11 VI-21 VI 1981	*Sudurgata 7*, grupa islandzka (Bjarni Thorarinsson, Margret Jonsdottir, Steingrimur Eyfjord Kristmundsson, Maldor Asgerisson, Fridrik Thor Fridriksson,
22 VI 1981	Janusz Bąkowski, *Wazon z kwiatami*,
3 VIII 1981	Zenon Mirota, *Pomnik*,
2 IX 1981	Jean Paul Thenot, *100 odczytań Duchampa*,
29 IX 1981	Janusz Szczucki, *Relacje*,
14 X 1981	Jan Berdyszak, *Obszary koncentrujące* (katalog),
24 XI 1981	Leszek Brogowski, *Idiomy V* (katalog),
8-9 XII 1981	Grupa HPA z Lyonu:
8 XII 1981	Dolene Ainardi/Guy Armence/Geor Millet,
9 XII 1981	Orlan, *Pomiar instytucji*,
10 XII 1981	Victor Burgin, *US '77*.

W następstwie wprowadzenia stanu wojennego, w styczniu 1982 roku, Leszek Brogowski podejmuje decyzję położenia kresu działalności Galerii GN, o czym informuje krótkim listem wszystkie osoby z listy adresowej galerii.

Wystawy Galerii GN poza Galerią

XII 1978	Wrocławska Galeria Fotografii FOTO-MEDIUM-ART, prezentacja Galerii GN. (14 XII 1978 spotkanie z Marcelim Bacciarellim i Leszkiem Brogowskim - przedstawicielami Galerii GN,
8-31 V 1980	XI Gorzowskie Konfrontacje Fotograficzne, prezentacja Galerii GN,
27-29 V 1980	Lublin, Galeria LDK Labirynt, *Książka - sztuka - dokumentacja*, prezentacja Galerii GN.
VI-VII 1980	Bydgoszcz, Salon BWA, Wystawa polskiej Fotografiki Współczesnej *Poszukiwania '79*, wystawiają: Paweł Borkowski, Leszek Brogowski, Witosław Czerwonka, Adam Haras, Andrzej Kuczmiński, Witold Węgrzyn.
	5.Wystawa *Wydarzenia, dokumenty z historii* przygotowana przez Galerię GN oraz KK NSZZ Solidarność – ekspozycje:
18 II 1981	Kraków, Galeria ZPAF, ul. Św. Anny 3,
31 III 1981	Wrocławska Galeria Fotografii FOTO-MEDIUM-ART,
V 1981	Warszawa, Stara Galeria ZPAF,
XI 1981	Muzeum Historii Włocławka.
6 III 1981	Katowice, Galeria ZPAF, prezentacja Galerii GN: Włodzimierz Nowaczyk, *Rewolucja widzenia*, Leszek Brogowski, *Rozważania rysunkowe*, *Obrazkowa historia GN* oraz pokaz filmów Dżigi Wiertowa.
10-18 VII 1981	Wuppertal, Nordstadt Galerie Kollektiv, *Galerie GN Dokumentation*,
29 IV-15 V 1983	Warszawa, Pałac Kultury, Galeria Fotografii OD NOWA, Leszek Brogowski, *Historia Galerii GN w obrazkach*.

Zeszyty teoretyczne Galerii GN

1. *Sztuka i filozofia*, red. Leszek Brogowski i Marceli Bacciarelli, 1980,
2. *Kazimierz Malewicz*, red. Szymon Bojko i Leszek Brogowski, Gdańsk, 1983,
3. *Ad Reinhardt*, Leszek Brogowski, Gdańsk, 1984.

Tomasz SIKORSKI

GALERIA MOSPAN
GALERIA P.O. BOX 17

Pod koniec roku 1975 Paweł Freisler, wiodący artysta warszawskiej neoawangardy, charyzmatyczny i tajemniczy, włożył mi w ręce coś nieokreślonego, czego nie mogłem nie przyjąć. Była to możliwość prowadzenia galerii sztuki w klubie studenckim MOSPAN, który mieścił się w akademiku studentów Politechniki Warszawskiej „Babilon" na Ochocie przy ulicy Kopińskiej. Byłem wtedy studentem II roku warszawskiej ASP, ale mój debiut artystyczny miał miejsce trzy lata wcześniej, w roku 1972 w prowadzonej przez Freislera Galerii (wówczas bez nazwy) na Uniwersytecie Warszawskim. Galeria ta była kontynuacją (prowadzonego od roku 1971) klubu Sigma i jednocześnie zalążkiem późniejszego Muzeum Zero i Galerii Repassage (od 1973). Na mapie galerii warszawskich żywe, autentyczne i niezależne były w roku 1976 tylko dwie: Repassage i Remont (od 1972). (Foksal tu pomijam, bo były oficjalny, hermetyczny i garniturowy.)

Szansa na nowe miejsce dla sztuki była w tej sytuacji zbyt cenna by jej nie wykorzystać. Początkowo nie miałem żadnej wizji programu czy formuły galerii. Zapraszałem artystów ze znanych mi już kręgów neoawangardy, których postawy i intermedialną twórczość ceniłem najwyżej. Taka środowiskowa taktyka dobrze się sprawdzała i pozwalała na funkcjonowanie galerii w sposób ciągły, naturalny, niemal organiczny.

Szybko jednak, bo już w maju 1976, pojawiła się idea „domu sztuki" zamiast „hotelu sztuki" czyli miejsca, w którym powstają wartości artystyczne przybierające różne, nieprzewidywalne i trudne do zdefiniowania formy (patrz tekst T.S. Galeria klubu studenckiego Mospan, Linia nr 10/1976). Było to jak najdalsze od typowej formuły galerii - salonu prezentującego bezpieczną sztukę gotową i rozpoznaną. Takie nastawienie faworyzowało formy efemeryczne i wynikające z kontekstu działań środowiska twórczego związanego z galerią. Kolejne wydarzenia w galerii nazywane były nie wernisażami, lecz „spotkaniami", by podkreślić wartość relacji interpersonalnych w kręgu ludzi odwiedzających galerię. Efemeryczność zdarzeń była zresztą charakterystyczna dla sztuki lat 70. uciekającej od konkretyzacji, od gotowych modernistycznych formuł, od kanonu dzieła jako skończonego przedmiotu - w kierunku sztuki procesualnej, sztuki działań, performance i happeningu, nie pozostawiających po sobie nic prócz wspomnień i marnej najczęściej dokumentacji fotograficznej. Za cenę wolności, braku kontroli i swobody eksperymentu taka działalność skazana była na marginalność i niewielki zasięg oddziaływania. Efemeryczne dzieła były niepochwytne zarówno dla cenzora, jak i etatowego krytyka, który do niezależnych (dziś trzeba byłoby powiedzieć „offowych" i w dodatku „studenckich") miejsc nie zaglądał.

Galeria wystartowała i działała początkowo jako *GALERIA KLUBU MOSPAN*. Szybko jedna utarło się skrótowe określenie „galeria Mospan" i tak już niestety zostało (niestety, bo nigdy nie polubiłem słowa „mospan", a zwłaszcza konotacji, jakie przywoływało). Po ponadrocznej działalności, w marcu 1977, pod pretekstem remontu, działania galerii przeniesiono z centralnego holu na parterze do pomieszczenia w piwnicy. Underground stał się podziemny w każdym sensie. Miało to swoje złe i dobre strony: hol na parterze był duży, ale trudny do ekspozycji, bo zdominowany masywnymi filarami. Ściany obite były lakierowaną ciemną boazerią, upstrzone kinkietami i pocięte oknami. Drewniana podłoga pokryta była starą wykładziną dywanową. Dolatywały tu w dodatku różne aromaty ze stołówki. Nowa, wymalowana na biało sala w piwnicy była lepsza do ekspozycji i dawała intymność, ale była ciasna, a dotarcie do niej wymagało zejścia po obskurnych schodach do stęchłego podziemia.

Jaskrawym problemem nękającym wszystkich w PRL-u była wielopoziomowa nędza, przede wszystkim materialna. Nikogo nie było stać na wynajęcie pomieszczenia i prowadzenie niedochodowej galerii sztuki. Jedyną szansą było wówczas posiadanie instytucjonalnego sponsora. Nasz fundator i gospodarz – kierownictwo klubu podległe SZSP asygnowało środki zapewniające absolutne minimum na prowadzenie działalności galerii. Środki te musiały być bardzo skromne, bo dziś mam pewność tylko co do jednego: klub fundował koperty i znaczki pocztowe konieczne do wysyłania zaproszeń (wysyłaliśmy ich około stu na każde wydarzenie w galerii). Nie pa-

miętam też czy prowadzący galerię i zapraszani artyści otrzymywali jakąś zapłatę za swoją pracę. Jeśli tak, to musiała to być kwota symboliczna. Pod koniec 1976 roku zaprosiłem do współpracy Tomasza Konarta (wówczas studenta łódzkiej szkoły filmowej), z którym razem prowadziliśmy galerię od stycznia 1977 aż do zakończenia jej działalności w grudniu 1978. Kilka miesięcy przed końcem atmosfera zaczęła tężeć i rosły różne niemożności. Nie wnikaliśmy w to ani nie staraliśmy się walczyć, bo oczywiste było, że nic nie wskóramy. Rzeczywiste powody, które doprowadziły w końcu do zamknięcia galerii nigdy nie zostały przez kierownictwo klubu przedstawione, jasne jest więc, że prawdziwą przyczyną musiały być albo obawy, albo naciski z góry, a najpewniej jedno i drugie. Ponieważ mieliśmy z Tomkiem (Konartem) ambitne plany galernicze, badawcze i wydawnicze, z których nie chcieliśmy zrezygnować, zapoczątkowaliśmy nową formę działania poprzez utworzenie galerii bez siedziby. Nazwą nowej galerii był jej pocztowy adres kontaktowy: Galeria P.O. Box 17 (00-973 Warszawa 65). Fundusze i miejsca niezbędne do realizacji planów zamierzaliśmy odtąd pozyskiwać z różnych źródeł. (Pierwsze wydawnictwo nowej galerii zrealizowane było jeszcze ze środków klubu Mospan. Informacja i kalendarium Galerii P.O. Box znajduje się na końcu tego opracowania.

W trzyletniej historii Galerii Mospan – „domu sztuki", miejsca spotkań, eksperymentu, prób i debiutów, musiały zdarzać się rzeczy nijakie i marne, ale znakomitą większość stanowiły zdarzenia i dzieła wartościowe w ówczesnym kontekście oraz te, które dziś, z pespektywy ponad 30 lat – ocenić trzeba by jako śmiałe, pionierskie, transgresyjne. Autorami tych ostatnich, w większości intermedialnych dzieł, obok artystów znanych dziś i uznanych w świecie sztuki, byli też ci, których gwiazda zabłysła tylko na chwilę - być może tylko w tej dziwnej, ubogiej galerii w ponurym klubie obskurnego akademika w peerelowskiej stolicy drugiej połowy lat 70. XX wieku.

Wybrane ilustracje znajdują się na stronie **http://www.sid.free.art.pl**, *w miejscu* **ILLUSTRATIONS & complementary materials / ILUSTRACJE i inne materiały uzupełniające.**

16.I.1976
30.I.1976
5.III.1976

OTWARCIE GALERII,
Paweł Freisler, *TERYTORIUM IM* (wystąpienie autorskie w formie wykładu),
Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, *HOW ARE YOU MR.KWIEK? HOW ARE YOU MRS.KULIK? YOU ARE POLISH ARTISTS, AREN'T YOU?* (wystąpienie autorskie / wystawa),

Wystąpienie składało się z trzech części.
A. *Siedzimy przy stoliku, na nim stoi walizka, która nas trochę zasłania przed publicznością. Przed nami różne pisma, które po kolei czytamy:*
1. *pięciostronicowy list do wiceministra kultury, T. Kaczmarka, w związku ze „sprawą orla", przedstawiający dokładnie sprawę, w którym krytykujemy warunki zarobkowania w istniejących warunkach i strukturach*
2. *trzystronicowy, pięciopunktowy list do prezesa Związku Polskich Artystów Plastyków, T. Kaczmarskiego, proszący go o wsparcie naszych inicjatyw i krytykujący obecny stan rzeczy w ZPAP*
3. *formalne zgłoszenie do uczestnictwa w sesji naukowej* Prakseologia — zastosowania i perspektywy rozwoju *z okazji 90 rocznicy urodzin T. Kotarbińskiego, z krótkim opisem naszej działalności.*
B. *Następnie odtworzyliśmy z taśmy „mówioną" pracę, przygotowaną jako prezentacja na sympozjum 29.10.1973 w Galerii Studio w związku z wystawą* Grafiki, obrazy, rzeźby — nie-grafiki, nie-obrazy, nie-rzeźby. *Tytuł pracy:* Idiota.
C. *Na koniec otworzyliśmy mini-pokaz twardej szwedzkiej pornografii. Każdy, kto chciał go zobaczyć, musiał podpisać oświadczenie, że robi to na własną odpowiedzialność.* (Opis autorów.)

2-7.IV.1976

Tomasz Sikorski, *OBRAZY NOMINALNE* (wystawa prac),

Cykl Obrazów nominalnych *jest ilustracją interesującego mnie zagadnienia styku formy plastycznej i słowa (miana). Przedstawiłem 21 plansz-obrazów o tym samym, czytelnym i powszechnie znanym motywie plastycznym (zdjęcie łaciatej krowy wzięte z encyklopedii), który w każdej z plansz opatrzony był odmiennym napisem-hasłem. Zwiedzającym dałem do wypełnienia ankietę: „Która z prezentowanych prac podoba Ci się najbardziej, a która najmniej?" Większość osób uległa namowie wpisując skrupulatnie tytuły prac, nie zorientowawszy się w absurdalności takiego działania. Pojedyncze prace oferowałem bezskutecznie do sprzedania.* (Oryginalny komentarz autora z kwietnia 1976.),

12-16.IV.1976

Edward Dwurnik, *LITOGRAFIE Z CYKLU ROBOTNICY* (wystawa prac),

Cykl Robotnicy *powstał w 1974 roku, jest kontynuowany w grafice, rysunku i malarstwie. Pierwsze grafiki zostały wy stawione na MBG w Krakowie w 1974 roku i na Biennale Sztuki w Menton w 1975r. Od 1976 roku w cyklu tym przedstawiam konkretne osoby. Bohatera wybieram ze zdjęć prasowych, spośród znajomych, artystów (...Robotnicy Sztuki...). Postacie przedstawione są wraz ze swymi nazwiskami, opisem stanowiska pracy itd... (tytuły prac:* BRYGADA FABRYKI ZWAR, BRYGADA HUTY WARSZAWA, FABRYKA POMP, MISTER WARSZAWY, MŁODZIEŻOWE PATENTY, PGR W PRZESIEKU, WERONIKA JABŁOŃSKA, DZIAŁANIE KWIEKA, AKCJA RUCIANE, BANDAŻOWANIE ZIEMI, LOVELY GALERIE, TRZY POMNIKI, HUTA SILESJA, CENTRUM ZDROWIA DZIECKA, BRYGADA KWILA, INSTYTUT ENERGETYKI, STEGNY ROŻEK, MOSTOSTAL, BIBLIOTEKA OBJAZDOWA, IZBA DZIECKA, FSO*).* (Oryginalny komentarz autora z kwietnia 1976.),

17-21.IV.1976

WYSTAWA PRAC STUDENTÓW WARSZAWSKIEJ ASP,

Wystawa zorganizowana pod patronatem koła naukowego studentów wydziału projektowania plastycznego warszawskiej ASP jako forum prezentacji indywidualnych prac artystycznych studentów II roku. [Komentarz kuratora (T.S.)],

31.V.1976

Edward Dwurnik, *WYKONANIE PORTRETÓW PSYCHOLOGICZNYCH STUDENTÓW DS* BABILON (akcja malarska),

*Miedzy godz. 18:00 a 21:00 wykonałem 28 portretów studentów. Portrety wykonane były farbami akrylowymi – na jednym dużym płótnie naciągniętym na blejtram. W każdy wizerunek wkomponowane było imie i nazwisko modela. Po akcji płótno zostało pocięte na 28 części i portrety zostały rozdane osobom, które pozowały. (*Komentarz autora).

2-8.XI.1976

Tomasz Sikorski, *KATALOG KOLORÓW* (wystawa prac),

Cykl pt.: Katalog kolorów jest następną po Obrazach nominalnych realizacją w interesującym mnie zagadnieniu konfrontacji formy i miana. Posłużyłem się tutaj zbiorem form ze świata barw (plamy koloru uzyskanego poprzez proste mieszanie farb) zestawionych z nazwami różnych zjawisk i bytów (np. kolor mostu, kolor Tarasina) oraz z pojęciami abstrakcyjnymi (np. kolor stożka, kolor przeciągu). Arbitralne przypisanie nazw i pojęć do nieokreślonych kolorów dało zamierzony efekt poetyckiej ironii. (Komentarz autora),

9-15.XI.1976

Marek Ławrynowicz, *SUB VELAMENTO* (wystawa prac),

Termin SUB VELAMENTO *(pod osłoną) był używany w poetyce renesansowej Petrarki głównie jako określenie metody nazywanej obecnie alegorią. Użyłem go ponownie, ponieważ uznałem, iż określa on (zarówno w jego znaczeniu bezpośrednim, jak i w dotyczącej go tradycji) moją postawę i zasadę tej pracy. Oczywiście jego pierwotne znaczenie uległo rozszerzeniu. Wprzęgłem go do nowej pracy i jak Humpty Dumpty każę mu podporządkować się moim celom. Nie ma w tym nic nieuczciwego. Działam pod presją konieczności precyzji.* [Oryginalny komentarz autora (z listopada 1976) do eksponowanego zestawu prac.],

22-27.XI.1976

Jiří Kovanda, Pawel Tuč (Czechosłowacja), *MŁODA SZTUKA CZECHOSŁOWACKA – SPOTKANIE Z AUTORAMI I WYSTAWA PRAC*,

Wszystkie prace są wspólnym dziełem obu autorów; Kovanda jest zawsze autorem idei – planu działania, zdarzenia lub sytuacji, a Tuč – fotografem. Wystawa w Galerii Mospan *jest ich pierwszą publiczną prezentacją. Wystawione prace zbudowane są na zasadzie łącznia krótkiego tekstu z zestawem zdjęć. Lapidarna forma tekstu – sformułowanego najczęściej za pomocą kilku słów planu działania, skontrastowana jest z siłą fotografii jako dokumentu, który uprawdopodobnia i uzasadnia przyjętą wcześniej ideę (realizowaną czasem po upływie kilku miesięcy od jej powstania).* (T.S. 1976, popr. 2009) *Dopiero w roku 2008, przy okazji wykładu Kovandy w CSW Zamek Ujazdowski, okazało się, że wystawa w Galerii* Mospan *była nie tylko zagranicznym debiutem znanego dziś i cenionego artysty, ale też jego pierwszą wystawą w ogóle.* (T.S. 2009),

20.XII.1976

WIECZORYNKA – WIECZÓR OTWARTY DLA INDYWIDUALNYCH WYSTĄPIEŃ I PREZENTACJI, (wystąpili: Jacek Malicki, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, Halina Zawadzka, Tomasz Sikorski i grupa studentów z Krakowa),

1. *Działanie Jacka Malickiego: rzucanie lotkami do celu, którym była tarcza wymalowana na odwrocie dyplomu, jaki autor otrzymał niedawno za jakieś zasługi.*
2. *Elementy działania Zofii Kulik i Przemysława Kwieka: częstowanie publiczności wydzieloną na ten cel cząstką świątecznych wiktuałów, które autorzy przynieśli na pokaz i następnie zabrali z powrotem do domu. Akcja poprzedzona była komentowaną na żywo projekcją przeźroczy.*
3. *"Moja audycja telewizyjna" - działanie z telewizorem T. Sikorskiego: trzy sytuacje prowokowane w telewizorze (światło silnej żarówki, żarzenie lamp odbiornika, zimne ognie) - sterowanie ich przebiegiem oraz manipulowanie przełącznikiem kanałów i głośnością fonii (w tym czasie nadawano dziennik TV, fragmenty meczu piłkarskiego i sztukę teatralną).* (T.S. 1976),

23.I.1977

Paweł Kwiek, Andrzej Paruzel, *POKAZ PRAC VIDEO*,

W potoku wydarzeń (w rzeczywistości) możemy wyizolować ich (jej) fragment przez przyjęcie jakiegoś stanu, momentu czy innego aspektu jako początku a innego za koniec. Od sposobu przeprowadzenia tej operacji zależy to, co i jak poznajemy. Istnieje możliwość nieskończonej ilości typów oznaczeń tego rodzaju. INTERESUJE NAS MECHANIZM OWEJ OPERACJI. (Paweł Kwiek, tekst napisany w czasie akcji w PDDiU w Warszawie w 1975),

21.II.1977

Marek Głogowiec, *ONI TO ROBIĄ*, SPEKTAKL TEATRU MATERIALISTYCZNEGO (spektakl/performance),

Będzie to precyzyjnie przygotowana wypowiedź dotycząca mojej teorii teatru, jasno ukazująca samą siebie. Będzie to jak ogień, jak czysty proces powstawania czegoś z niczego i znikania w czasie. Jest to po-

mysł tekstu-materii i równocześnie pierwszej przyczyny tego zamierzonego, i w tej pojęciowej warstwie do końca przewidzianego spotkania. A więc działanie na czasie, pętla czasowa. Tekst, który zawiera opis powstawania tego pomysłu i jego najgłębszych przyczyn - a więc Genesis. Tekst będący postulatem i instrukcją dla dalszego, praktycznego uskuteczniania pomyślanego spotkania, więc w tym miejscu musi być ujawniony mechanizm "spisku", musi to być jakby Stary Testament, jakby jakaś przepowiednia starego proroka zapowiadająca przyjście boga-człowieka. Następną częścią tekstu będzie „ewangelia" połączona z apokalipsą (...). Czysty opis wypadków dziejących się w czasie spotkania, jak słowo ciałem się stało i mieszkało miedzy nami. Można będzie znaleźć w tym spektaklu rozważanie i praktyczne wyjaśnienie kwestii marksizmu: jak to się dzieje, że człowiek jest równocześnie aktorem i autorem historii. (...) (Fragment oryginalnego tekstu autora z lutego 1977 zapowiadającego spektakl.),

7-12.III.1977 Tomasz Konart, *SPACER* (fotografia),

*Zasada działania: Spacer rozpoczyna się w momencie wyboru miejsca, do którego chcę dojść. Następnie miejsce to fotografuję i idę tam najkrótszą drogą. Stojąc tam wybieram następne, do którego dochodzę. Dalsze postępowanie jest analogiczne. Miejsce wybrane umieszczam zawsze w środku kadru. Nie zmieniam obiektywów. Reguluję tylko ostrość. Czas trwania spaceru jest ograniczony tylko ilością filmu w aparacie, a przestrzeń - zasięgiem widzenia aparatu. Podstawowym prawidłem „Spaceru" jest jego ciągłość, tzn. przechodzę z miejsca da miejsca bezpośrednio. Wszelkie czynności, poza wyborem miejsca, fotografowaniem go i chodzeniem, ograniczam do możliwego minimum. Odbyłem kilka takich spacerów i zamierzam je kontynuować. Prezentowane tutaj trwały około 1 godziny każdy. (*Komentarz autora, grudzień 1976.),

21-28.III.1977 Jacek Malicki, *ANDY BUTSOFF* (przestrzenny obiekt dźwiękowy – mobil / koncert),

4.IV.1977 Marek Głogowiec, *ONI TO ROBIĄ II*, SPEKTAKL TEATRU MATERIALISTYCZNEGO (spektakl / performance),

18-24.IV.1977 *WYSTAWA DOKUMENTACJI DOTYCHCZASOWEJ DZIAŁALNOŚCI GALERII* (X-lecie Klubu Mospan),

2-7.V.1977 Marek Ławrynowicz, *PREZENTACJA PRAC* (poezja wizualna),

6.VI.1977 Andrzej Partum, *RAPORT ZE SZTUKI BEZCZELNEJ*, (publikacja tekstu, spotkanie nie odbyło się ze względu na interwencję cenzury),

Jerzy Truszkowski [w:] *Sztuka krytyczna w Polsce - część 3, Andrzej Partum*, wyd. Galeria Zachęta, Warszawa 2002, s.66) opisał to tak: *Wystąpienie Partuma w Galerii Mospan z 6. czerwca 1977 roku zatytułowane było raport ze sztuki bezczelnej (bez dużych liter). Ale nie odbyło się, gdyż Partum chciał wydrukować w związku z wystąpieniem Manifest sztuki bezczelnej i zaniósł go do Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk czyli cenzury, pomimo, że prowadzący galerię nie praktykowali tego. (Sikorskiego nie było wtedy w Warszawie.) Cenzura nie pozwoliła na druk i zakazała wystąpienia. Prowadzący galerię rozsyłali zaproszenia w formie dwu stron kserokopii: jedną stronę stanowiły informacje o galerii, nazwisko artysty, tytuł i data, a druga strona była maszynopisem zatytułowanym tak samo raport ze sztuki bezczelnej. Partum poddał w nim krytyce kulturę masową i militaryzm recenzencki: [...] toteż w środkach mediów masowego przekazu na całym świecie współczesnym jest podobnie - nieuczestniczenie najważniejszych kreacji, siła technologii masowego przekazu - pożegnała ascetyczną mądrą kontemplacją, nie mieści się w jej ramach (nawet pełna szczegółów sztuka video, która jako sztuka inwencji na bazie uniwersalnego drogiego sprzętu wybroniła się od ,, wcielenia " w sieć TV) — od gustów w treści i planie taniej rozrywki jest tylko jedna droga — ucieczka w proste, nawet prymitywne narzędzia wyrażania twórczego geniuszu.*

17-23.X.1977 Tomasz Sikorski, *PREZENTACJA PRAC* (wystawa prac fotograficznych),

7-13.XI.1977 Wojtek Markiewicz, *BEZ TYTUŁU* (environment),

28.XI.1977 Marek Ławrynowicz & Tomasz Konart, *EXY – PRÓBA DEFINICJI* (performance/pokaz filmowy),

12.XII.1977 Ewa Bibańska, *PRZYPADEK KSIĄŻKI* (prezentacja prac – książki artystyczne/spotkanie autorskie),

19.XII.1977 Zbigniew Warpechowski, *SZTUKA ROZUMU* (wystąpienie autorskie w formie wykładu),

20-29.I.1978 Jöel Maréchal, *LE TITRE* (prezentacja prac – książki artystyczne i inne obiekty),

20-25.III.1978 *FORMA I DŹWIĘK (WYSTAWA PRAC STUDENTÓW Z PRACOWNI RZEŹBY PROF. JERZEGO JARNUSZKIEWICZA ASP W WARSZAWIE)*, (Autorzy prac: Krzysztof Bednarski, Hanna Roszkiewicz,

Marek Sarełło, Tomasz Sikorski, Roman Woźniak oraz gość specjalny - Jacek Malicki.),

W pierwszym semestrze roku akademickiego 1977/78 w pracowni rzeźby prof. Jerzego Jarnuszkiewicza (as. Grzegorz Kowalski) temat „form dźwiękowych" prowadził kompozytor i muzyk Andrzej Bieżan. Pod jego kierunkiem studenci realizowali w pracowni swoje niekonwencjonalne projekty artystyczne łączące formę przestrzenną z dźwiękiem. (T.S. 2009),

2.IV.1978 Barbara Heinish (Berlin Zachodni), *ACTION PAINTING MALOWANE NA CIELE* (akcja malarska),

Nagi model, wybrany spośród publiczności, wchodzi za płachtę płótna rozpiętą na ścianie. Artystka za pomocą farb zaznacza kontur jego ciała w różnych pozach. Po ukończeniu dzieła model wychodzi z obrazu rozcinając płótno. Efektem sa dwa dzieła: żywa akcja oraz obiekt malarski. (T.S. 2009),

12-13.IV.1978 Ryszard Jasiewicz, *WĘZEŁ* (spektakl / environment),
24.IV.1978 *II PREZENTACJA DOKUMENTACJI DZIAŁALNOŚCI GALERII* (kwiecień 1977 – kwiecień 1978),
15.V.1978 Extract Group of Theater Solvognen (Christiania), *CIRCUS INSANE* (performance / koncert),
17.X.1978 Todosijević Raša (Jugosławia), *WAS IST KUNST, DOROTA GIERZYŃSKA?* (performance); Albert van der Weide (Holandia), *NIE TO CO WIDZĘ, LECZ TO CO CZUJĘ* (performance); Flatz (Austria), WALLROLL (performance), Wieczór performance artystów biorących udział w międzynarodowym festiwalu *PERFORMANCE AND BODY* zorganizowanym przez Galerię Labirynt w Lublinie.
29.XI.1978 Charlie Ahearn (USA), *POKAZ FILMÓW / SPOTKANIE AUTORSKIE*,
1.XII.1978 Pracownia Dziekanka (Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch, Łukasz Szajna), *POKAZ* (wystąpienie autorskie),
11.XII.1978 Zofia Kulik, P*RZYGODY ALICJI W ...*, Przemysław Kwiek, *MOJE DWA PROJEKTY ...* (prezentacje autorskie),

W grudniu 1977 zostaliśmy zaproszeni do udziału w wystawie międzynarodowej przygotowywaną przez Antonio Ferro we Florencji pn. „La Post-Avanguardia"- przysłano nam dwa arkusze papieru z napisem „miejsce dla twojej kreacji" (wym. 35,5 x 40,5cm). Kulik zrobiła pracę Przygody Alicji w pierdolonej krainie czarów. Kwiek zrobił pracę Moje dwa projekty odrzucone przez wszystkich. 11.XII.1978 wystawiliśmy te dwie prace w Mospanie. Podczas wernisażu na głowie Kulik przymocowany był pocisk skierowany w skroń, na głowie Kwieka przepaska z szarego płótna, w miejsce oka na przepasce przyklejona była fotografia aparatu fotograficznego. Kamienie w ustach zaproszonych gości były warunkiem zabrania głosu podczas dyskusji. (Opis autorów)

Galeria P.O. Box 17

Powstała jako kontynuacja działalności Galerii Mospan zamkniętej pod pozorem remontu w grudniu 1978. Galeria bez siedziby, posiadająca tylko skrzynkę pocztową nr 17 w Urzędzie pocztowym nr 65, 00-973 w Warszawie. Realizowała zdarzenia artystyczne i sesje teoretyczne w siedzibach innych instytucji. Równoległą formą działalności galerii miała być dystrybucja druków artystycznych drogą wysyłek pocztowych na zasadzie sztuki poczty. Galeria P.O.Box 17 działała bez stałych funduszy przez niecały rok – od stycznia do listopada 1979. Prowadzenie: Tomasz Sikorski i Tomasz Konart.

5-6.III.1979 Sesja teoretyczna i wystawa *DOKUMENTACJA I AUTODOKUMENTACJA*, gościnnie w Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych, *Dziekanka*, Warszawa,
24.IV.1979 Performance Krzysztofa Zarębskiego, w Klubie *Stodoła* (i rejestracja filmowo-fotograficzna),
16-17.XI.1979 Sesja teoretyczna i wystawa *FOTOGRAFIA – STAN AKTUALNY*, sesja, wystawa 16-21.XI.1979, gościnnie w Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych *Dziekanka*, Warszawa,

Publikacje / Rozsyłki:

1. Katalog Galerii P.O. Box 17 (4 osobne kartki A4), red. T. Sikorski i T. Konart, 1979,
2. Katalog prac Tomasza Sikorskiego *ZNAK ONTOLOGICZNY*, 1979,
3. Katalog prac Tomasza Konarta, bez tytułu, 1979,
4. Plakat-zaproszenie na performance Krzysztofa Zarębskiego w Klubie *Stodoła*, IV.1979.

Andrzej AWSIEJ / Marek ROGULSKI

GALERIA C14

WPROWADZENIE

Styczeń 1991. W osobach Andrzeja Awsieja, Joanny Kabali i Marka Rogulskiego rozpoczęła działalność Galeria-Pracownia C14 przy Stowarzyszeniu Klub Inicjatyw Społecznych w Gdańsku w Dawnym Domu Zebrań Ludowych i szpitalu na ul. Św. Barbary 3

W okresie od 1991 do 1992 galeria C14 dysponowała salą wystawową w budynku Stowarzyszenia Klub Inicjatyw Społecznych. Klub zaistniał formalnie w październiku 1990 r., ale sama inicjatywa sięgała korzeniami przełomu lat 1970/1980. Ówcześni animatorzy KIS oraz twórcy Gdańskiej Alternatywy zaczynali działalność w klubie Carillon i w opozycji demokratycznej. Od początku podstawowym celem była aktywizacja społeczeństwa oraz integracja środowisk z pogranicza kontrkultury i młodej opozycji. W 1989 r. rozpoczęto walkę o legalizację działań grup nieformalnych oraz plac na Hyde Park. 29 lipca 1989 r. odbyło się oficjalne otwarcie Placu Wymiany Pozytywnej. Menelstwo, akcja bieżąca i brak klubu położyły kres tej inicjatywie. Po naciskach na Radę Miasta w końcu 1990 kontestacja mogła być wreszcie zastąpiona budowaniem alternatywy. W budynku na ul. Św. Barbary 3 rozpoczął działalność KIS, a w nim, od stycznia 1991 r. Galeria-Pracownia C14. Galerię prowadzili: Andrzej Awsiej, Joanna Kabala (wcześniej Tot Art) i Marek Rogulski (wcześniej Pampers Maxi).

Cele statutowe KIS

(Fragment z II rozdziału pt. *Cele i środki działania*, KIS; wpisano do rejestru stowarzyszeń pod nr Rej. St-176 Gdańsk, 1990-11-13)
- stworzenie ośrodka wolnej kultury,
- organizacyjne i materialne wspieranie działań i grup nieformalnych oraz umożliwienie im zaistnienia w życiu społecznym i kulturalnym (przejście z destrukcyjnego marginesu do działań pozytywnych)
- reprezentacja prawna działań i grup nieformalnych,
- kultywowanie, wyzwalanie i propagowanie przejawów twórczych i form życia społecznego alternatywnych wobec cywilizacji opartej na przymusie, rywalizacji, hierarchizacji, ujednoliceniu, konsumpcjonizmie, niszczeniu środowiska naturalnego i braku harmonii z naturą,
- określenie i obronę praw człowieka do kreacji rzeczywistości kulturalno-społecznej oraz stwarzanie warunków do jej realizacji. (...)

24.III.1991

A. Awsiej , *Bałtycka Urna* (malarstwo, książka),

W relacjach TV z interwencji wojsk radzieckich w Wilnie wielokrotnie powtarzano scenę pokazującą plamy krwi mordowanych Litwinów na białych szpitalnych kafelkach. Stanowiło to unikatowy i wstrząsający obraz, przez wielokrotne powtórzenia, i w mojej wewnętrznej mitologii urosło do rangi symbolu. W historii kultury zdarzają się takie znaczące plamy, np. kontury państw, przebarwienie na głowie Gorbaczowa (raz przypominające mapę Afganistanu, innym razem Pribaltyki), gwiazdozbiory, wróżby z wosku lub fusów. Krajobraz miejski, *A. Awsiej*

J. Kabala , *Skomplikowane życie dawnych krewnych Hezoka* (malarstwo),
M. Rogulski jako Formacja +-10 Hz, *Stała grawitacji* (instalacje, obiekty),
Wydawnictwo *Sz, sz, sz...* wydaje *Punkt, od którego nie ma odwrotu* Marka Rogulskiego, a w nim *Mały traktat o transformowaniu energii*. Motto: *Bóg, jako Potencja Istnienia, może istnieć jako potencja dziania się w czasie i przestrzeni, a co za tym idzie, podlegać prawom w takim układzie funkcjonującym.*

23.IV.1991

Konferencja Wydawnictw Pojedynczych - współorganizowana z Fundacją Tot Art,
A. Awsiej , *Obraz, który zabiorę z sobą do Australii* (malarstwo, książka),
J. Kabala , *Lustige mutante* (rysunki),

31.V-2.VI.1991

3 Dni - Międzynarodowe spotkania twórcze (pokazy video i performance), Gdańsk-Berlin. Wizyta berlińskiej socjety alternatywnej
M. Rogulski jako Formacja +-10Hz , *Locusta - Pulsar* (instalacja i performance),
A. Awsiej, *Poziom rdzenia*, *Sześć ważnych obrazów*, *Geny* - emisja TV, DIA (instalacja),
Aspergillus (instalacja), DIA - "kropidlak - grzyb saprofityczny, tworzy w miejscach wilgotnych zielonkawą pleśń. Kontakt z nim był przyczyną chorób i śmierci archeologów badających mumie (klątwa faraonów)"
J. Kabala, *Jeśli się nudzisz, zdobądź psa chow-chow!*,
Paweł Konnak (pokaz video i prelekcja na temat kreacji polskiego środowiska metafizyczno-społecznego),

30.VI.1991

A. Awsiej , *Białoruś* (performance, generator dźwięku DDA). Emisja TV strumienia elektronów uformowanego przez szablony kolejnych liter wyrazu BIALORUS - zakodowanego mieszanym alfabetem łacińskim i grażdanką

14-15.IX.1991

Kino oralnego niepokoju - Festiwal Filmu Profuzyjnego - prowadzący: P. Konnak

28.IX.1991

Real Time - Story Telling - zakończenie Międzynarodowego Festiwalu Performance (prezentacje video i performance):
Paweł Kwiek - *Performance liturgiczny*,
W. Czerwonka, W. Zamiara (video-performance),
A. Awsiej (malarstwo w pracowni),
M. Rogulski *Nadejdzie czas, że rozwinę moje skrzydła jak szable* (instalacje, akcja),

11.X.199

A. Awsiej, S. Góra. M. Rogulski, *Miejsca* wystawa galerii Sztuki Nowej. Malarstwo (instalacje, działania). Impreza połączona z pokazami w galerii Wyspa i galerii Sfinks,

C14. Rok 1991. Archeolodzy świadomości. Badacze i alchemicy. Skupieni tutaj pod ciśnieniem nowego czasu, dotykają ziemi i murów. Takie skupienie kilku energii i kilku światów, to równocześnie pierwotna struktura "reaktora" C14. A potem penetracja i nasycenie przestrzeni. Wielka odpowiedzialność i ryzyko samospalenia. A także koncentraty energii i wibracje życia. Przeczucie tego, co nieuchronne i nieuniknione. Stany świadomości i wielkie białe powierzchnie ścian. Nieznana h storia miejsca. Kilka wielkich przeciwieństw i odpryski świadomości. One stają się fizyczną realnością, pewną stałą rzeczywistości i wchodzą w krąg istnień. W nadchodzący czas. Taki jest "krwioobieg" świata. Rytuał życia. Aby móc czasem dotknąć substancji w miejscu. (Marek Rogulski)

09.XI.1991

J. Kabala, *Dniem i nocą strażnicy czuwają* oraz *Zeszyty zoologiczne* (malarstwo),
Panachyda - wystawa fotogramów starych cmentarzy Gdańska,

7.XII.1991

Graffiti: wandalizm czy sztuka? - wystawa prac grafitierów z Polski i zagranicy,

14-15.XII.1991

II Festiwal Yach-Filmu Gdańsk'91 - prezentacje videoclipów biorących udział w festiwalu i konkursie. Pokaz pracowni intermedialnej W. Czerwonki z PWSSP w Gdańsku (m.in. A. Czarnacki, B. Olech, P. Wyrzykowski) oraz koncerty, m.in. Miłość, TNS,

10-11.I.1992

Współorganizacja koncertów: m.in. Atman,
Do projektu *Otwarte Pracownie* realizowanego przez galerię C14 i galerię Wyspa dołącza Fundacja Tot Art,

III.1992

M. Rogulski, *Szybki ruch oczu* (instalacja) (użyty w instalacji materiał: węgiel, walcowane aluminium, energia elektryczna i neony jako różne poziomy skoncentrowanej energii),
J. Charchan, M. Jabłoński, M.Lewandowski, M. Rogulski, koncert Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (organizowane we współpracy z Fundacją TNS),
Wykład krytyka K. Jureckiego - odczyt pt. *Sztuka a filozofia na przykładzie najnowszej twórczości,*

Badania historii sztuki powinny się przesunąć bardziej w stronę szukania podstawowych form przejawiania się nieświadomości, podstawowych archetypów. (K. J. 1992)

M. Rogulski, rejestracja prawna Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (wśród celów Fundacji figuruje: *integracja progresywnych form i przejawów kreacji artystycznej, naukowej, filozoficznej, duchowej i społecznej*),

4.IV.1992

Czysta energia - Wielkie Ujawnienie Foniczne, wystąpili: Awoda Zara55, Po Schodach, Totart DDA, Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Szelest Spadających Papierków, Venom Underground, Kasia Żamojda,

IV.1992

A. Awsiej buduje *Wóz Solarny inspirowany rytem ornamentalnym z popielicy twarzowej*,
M. Rogulski przygotowuje projekt *System Lewitacji*,

30.IV.1992

Noc Walpurgi (instalacje, obiekty, odczyty, video - techno, muzyka improwizowana),
Noc Walpurgi. Według średniowiecznej legendy odbywały się sabaty czarownic na górze Brocken - por. *Faust* Goethego - A. Awsiej, J. Kabala, M. Rogulski + Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Dawid, P. Kryszk, Faustyn, Paulus,

01.VI.1992

Sympozjon Psychodeliczny - O nicości kultury i potędze ducha,
Maciej Ruciński - kabaret filozoficzny, Z. Sajnóg, referaty - Prokopiuk, Sieradzan, Zagajewski,

Psychodelic - przymiotnik: rozszerzający świadomość umysłu, mający efekt podobny do takich doświadczeń, rzeczownik; środek halucynogenny psyche, dusz duch umysł delos: jasny, oczywisty, oddech życia, świadomość (możliwość) rozszerzenie świadomości.

5.VI.1978

J. Fliciński, S. Góra, M. Sieńkowski, *Kultura i sztuka* (malarstwo),
Kultura i Sztuka 1, http://www.polbox.com/w/writing/pl-fliciński-bio.html ostatnia wystawa w galerii C14: *Wojna w Europie* - Dominik Lejman (malarstwo, obiekty),

Galeria C14 - film 25 min Pawła Konnaka - produkcja AF Profilm, 1993,

1991 - rok, w którym czas wyraźnie spolaryzowany rozluźnił się. Do takiego momentu byliśmy bardzo dobrze przygotowani - czas, w którym można wszystko osiągnąć - i osiągnęliśmy to. Istota tworzenia, był to proces, w którym rzeczy mało klarowne krystalizowały się. W momencie, kiedy świat ponownie zaczął wyraźnie się polaryzować rozwiązaliśmy galerię odchodząc w miejsca i rejony mentalnie nie nazwane, dające szansę na odkrycie. Galeria-Pracownia C14 - już sama nazwa zawierała powolny rozkład. I wartością tego miejsca nie było utrzymanie go, jak się niektórym wydaje. Wartością, którą wynosimy w sobie z C 14 jest to, że już teraz wiem, gdzie żyję, skąd pochodzi impuls do tworzenia, pradźwiękiem jest szara płaszczyzna, którą możemy utożsamić z grobem naszych marzeń. Doświadczać - poznawać - tworzyć - żyć" (A. Awsiej)

Ważne jest określenie metody działania polegającej na nawigowaniu ku punktom w przestrzeni fizycznej i mentalnej, na lokalizacji w celu skonstruowania struktury, siatki, planu, mapy, na określeniu aktualnej rzeczywistości. Zaskutkowało to organicznym tworzeniem się środowiska" (J. Kabala)

(...) Właśnie w okresie działania galerii C14, w roku 1992, powstaje założona przez Marka Rogulskiego Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, której działania doprowadzą w przyszłości do powstania Galerii Spichrz 7, a później także Spiż 7. Mniej więcej po półtorarocznym okresie działalności galerii C14, w sytuacji, gdy coraz trudniejsze stawało się prowadzenie i utrzymanie miejsca (przerywane walką z urzędnikami dążącymi do zlikwidowania tej galerii, a niekiedy i walkami ulicznymi) - skupieni tu artyści zaczynają się rozglądać za nowym miejscem dla swych działań. Rodzi się idea stworzenia Otwartych Pracowni - Projekt Otwarte Atelier. (...)" Historyczny substrat, czyli historia powstania i upadku Otwartych Pracowni w Dawnej Łaźni Miejskiej, i co z tego wynikło..., *T. Łukowski,* Żywa Galeria *nr 1/98 Łódź.*

GALERIA C14 po opuszczeniu lokalu na ul. Św. Barbary 3

1992

W połowie roku 1992 prowadzący galerię C14 wraz z Fundacją Tot Art i Galerią Wyspa dopracowują projekt *Otwarte Atelier* i kończą starania o budynek Dawnej Łaźni na Dolnym Mieście (ul. Jaskółcza 1), gdzie w październiku 1992 r. przenoszą swoją działalność. Powstaje Fundacja Otwarte Atelier, która jako nowy podmiot organizacyjny tworzy program Otwartych Pracowni.

X.1978

Projekt Otwarte Atelier - galeria C14, Fundacja Tot Art, galeria Wyspa.
<http://free.ngo.pl/magsztuk/ms1.htm>

1993/1994

W trakcie działania Otwartych Pracowni M. Rogulski organizuje działalność niezależnej galerii - *Auto da fe*, w budynku Dawnej Łaźni.

Mity, ryty, geny. Progresywna forma świadomości energii, skupiona przez jakiś czas w galerii C14. Badania świadomości religijnej Celtów, Germanów i Słowian, Tybetańczyków czy Majów, w oderwaniu od doświadczenia bezpośredniego korzeni tych kultur (które jednak istnieją w naszej świadomości poprzez kulturowe ślady) są jednocześnie przykładem tworzenia na nowo panteistycznych podstaw współczesnego ekumenizmu, z drugiej zaś strony odnalezione w muzeach archeologicznych lub etnograficznych, a następnie zrekonstruowane, stylizowane i powielane w niezliczonych wersjach znaki (spirale, krzyże, koła, kolumny, mandale) odzwierciedlają potrzebę operowania jednoznacznym, prostym, wspartym o tradycję kodem, określającym przynależność nie tyle do konkretnego obszaru kulturowego, co do pewnego obszaru wartości, jednakowo czytelnego dla każdego mieszkańca 'globalnej wioski'. Niechęć do respektowania podziałów historycznych i kulturowych świata, które wprowadzają co najwyżej chaos i destrukcję znanych wartości na opanowanym obszarze manifestowana jest przez tego artystę swobodnym przemieszczaniem obszarów: prywatnego zapisu i 'uniwersalnego myślenia', dodając tym zabiegom właściwej sobie autentyczności i bezpośredniości", J. Ciesielska - C14 (o pracach A. Awsieja), Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest nowa szkoła Gdańska?. *Katalog* Konception PL.

V.1995

Marek Rogulski zakłada na ul. Chmielnej 10/11 galerię Spichrz 7 (http://www.comnet.com.pl./spichrz7/index.html), która po zmianie miejsca w 1997 r. (ul. Chmielna 113) nazywa się galeria Spiż 7.

Galeria C14 - interaktywny interfejs - Awsiej / Kabala pokazywany w galerii Spichrz 7

1997

Od tego roku obecność dokumentów galerii C14 na serwerze w Eindhoven (http://www.iae.nl/users/awsiej/gvg/c14) jest produkowana przez Galeriee van Gdansk

Od roku 1997 Marek Rogulski w oparciu o fundację TNS prowadzi galerię Spiż 7 na Wyspie Spichrzów w Gdańsku,która działa do chwili obecnej. www.free.art.pl/fundacja.tns Galeria kontynuuje działalność galerii C 14, *Auto da fe*, Spichrz 7.

1999

Galeriee van Gdańsk planuje wydawnictwo interaktywnego, hiperlinkowego CDrom *C14* (dotąd niezrealizowane).

ARTYŚCI O SZTUCE / ARTISTS STATEMENT

SAMOTATA

Kto z kim jedzie Samotata Speedway Art Action

DUO K.S.

Kosmos

Paweł KWAŚNIEWSKI

Statement na 25 lecie

Artur TAJBER

Stanowsiko katedry intermediów w Krakowie w sprawie pracy Łukasza ROTHA *1,5 m*

KTO Z KIM JEDZIE
SAMOTATA
SPEEDWAY ART ACTION

Bożyszcze tłumów. Idole z dzieciństwa. Ci, którzy oddają się dla emocji fanów. Kto się łamie, a kto zgina? Człowiek! Maszyna! Żużel jest dyscypliną zespalającą ludzi z maszynami ku uciesze tysięcy wiernych fanów. Od zawsze postać sportowca wiązała się z wizerunkiem postaci idealnej/bohatera. Współczesny Art Sport najczęściej zajmuje stanowisko krytyczne wobec zagadnień sportowych. „Kto z Kim Jedzie" jest: rywalizacją, często brutalną, pogonią, rozpychaniem się łokciami, radością zwycięstwa. Walką o każdy centymetr. W kasku! W kamuflażu! Kto z kim jedzie?! Oni z nami - my z nimi? Wywieź go w płot! Załóż się na niego! Pojedź z nim! Wyprzedź! Przewróć się! Podnieś! Wygraj! Całe życie w cztery kółka, w jedną minutę.

Sport w XXI wieku stał się znaczną częścią showbiznesu, machiną mediów, gruntem kapitalizmu, który skutecznie z niego korzysta. Tworzy niedoścignione wzorce do naśladowania, ideały. Współczesny sportowiec to zawodowiec, człowiek wiarygodny, który osiągnął swój wymarzony cel ciężką pracą. Za to mu płacą. Poci się, trenuje, doskonali swoje umiejętności, ląduje na pierwszych stronach gazet, staje się twarzą świata. MY KORZYSTAMY Z TEJ PIANY, UBITEJ EMOCJAMI. Nie chcemy tworzyć sobowtórów, być wiernym zwierciadłem. Generujemy przy pomocy modeli nierzeczywistą i pozbawioną oparcia realności hiperrealność. Fikcyjność naszej hiperrealności względem rzeczywistości jest niejednoznaczna, gdyż to, co prawdopodobne, zostało przez nas wcześniej wykreowane w postaci performance SAMOTATA Speedway Art Action KTO Z KIM JEDZIE. Performance zaczął się pół roku temu w momencie, gdy rozpoczęły się rozgrywki w ekstralidze polskiego żużla. Inspirowana „czarnym sportem" akcja grupy odwołuje się do ikony współczesnego sportowca - żużlowe show grupy SAMOTATA ma charakter interaktywnej, absurdalnej zabawy z utrwalonym medialnie wizerunkiem sportowych idoli XXI wieku.

SAMOTATA

Stefan Kornacki / To Masz Cebo / Dominik Smużny / Radosław Smużny

16.09. - 07.10.2007, *Kto z Kim Jedzie* (I, II, III), SAMOTATA Speedway Art Action, Galeria DLA, Toruń,
29.09.2007, *Kto z Kim Jedzie*, SAMOTATA Speedway Art Action, STRAJK FESTIWAL, Kolonia Artystów, Gdańsk,
14.06.2008, *Kto z Kim Jedzie Próba Toru*, Otwarcie Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*, Toruń,
17.10.2008, Międzynarodowe Targi Turystyczne, Poznań,
19.10.2008, *Kto z Kim Jedzie*, Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*, Toruń,
09.01.2009, *Kto z Kim Jedzie*, 4 Spotkania Artystyczne Aspekty *Mit, Mitologia, Mitomania*, Łódź.

Wybrane ilustracje znajdują się na stronie **http://www.sid.free.art.pl**,
w miejscu **ILLUSTRATIONS & complementary materials / ILUSTRACJE i inne materiały uzupełniające.**

Duo K.S.

KOSMOS

Projekt *Kosmos* związany jest z do niedawna jednym z najważniejszych punktów widzianych na lewobrzeżnej części panoramy Torunia - hotelem *Kosmos*. Wiele osób wiąże z tym budynkiem różne elementy swojego życiorysu. Symbol PRL-owskiej propagandy, która postanowiła w szarej codzienności zafundować społeczeństwu *KOSMOS*. W styczniu 2008 roku Zarząd Orbis S.A. podjął decyzje o wyburzeniu hotelu *Kosmos* i wybudowaniu na jego miejscu dwóch nowych hoteli. *Kosmos* został zamknięty na czas przeprowadzenia gruntownej renowacji. *Kosmos* w Toruniu był usytuowany w centrum miasta, w pobliżu Starego Miasta i rzeki Wisły. Doskonałe położenie - ul. ks. Popiełuszki 2, 87-100 Toruń. Właśnie pod neonem *Kosmos* ks. Popiełuszko wyrwał się na moment swoim oprawcom. Gdy porywacze przejeżdżali pod neonem *Kosmos* jeden z nich powiedział, że ksiądz rusza się w bagażniku. Sprawcy porwania postanowili wysiąść, by sprawdzić, czy Popiełuszko nie krzyczał i lepiej go związać. Korzystając z otwarcia klapy, ks. Popiełuszko zdołał wyskoczyć z bagażnika i zaczął uciekać krzycząc: “Ratunku! Ludzie, darujcie mi życie!”. Była to jednak próba daremna. Główny porywacz uderzył Popiełuszkę milicyjną pałką i powalił go na ziemię. Ksiądz Popiełuszko został ponownie wrzucony do bagażnika.

Dzięki szybkiej reakcji i działaniom Stowarzyszenia Bydgoskie Przedmieście, które pozwoliły na legalny demontaż neonu, 40-letni obiekt nie znalazł się na złomowisku. Jest samodzielną formą, niepowtarzalnym szczytem możliwości typograficznych tamtych czasów, niezawodnym określeniem, relikwią komunizmu XXI wieku. *Kosmos* został przez nas sprowadzony na ziemię. Ma przemieszczać się, odnajdować w innych okolicznościach. Zazwyczaj jest synonimem Wszechświata, często oznacza przestrzeń kosmiczną, Współczesny składa się w większości z gazów. Zwiększa tempo ekspansji, jednakże pewnego dnia może też zwolnić bieg i znieruchomieć, po czym zacząć kurczyć się w ostateczną wielką Kontrakcję.

Nawet Wietnam rozpoczął realizację swojego programu kosmicznego. Japończycy chcą posłać w Kosmos papierowy samolot. Chłopaki z Linkin Park już bardzo długo popularni, mogą pozwolić sobie na małe fanaberie. Tym razem zapragnęli mieć statek kosmiczny. Świat zachłysnął się Kosmosem. Przeświadczenie, że Kosmos jest jak bezkształtna bańka bez granic, nie musi być słuszne. WIECZNOŚĆ - CZAS - KOSMOS . O Kosmos! O rozmach cywilizacji rozciągających się na kiloparseki sześcienne! O oddech wielkich przestrzeni i otchłanie milionleci! O obce planety! Polecisz w Kosmos? A może Kosmos przyleci do Ciebie?

Duo K. S. [Stefan Kornacki / Dominik Smużny],
Dvd, ‘Kosmos’, 12’54”

Wybrane ilustracje znajdują się na stronie **http://www.sid.free.art.pl**,
w miejscu **ILLUSTRATIONS & complementary materials / ILUSTRACJE i inne materiały uzupełniające**

Paweł KWAŚNIEWSKI

STATEMENT NA 25 LECIE

Z okazji 25-lecia działalności ....
Da 25th anniversary of being on the stage....

After 25 years of being on Da Stage....
After 25 years of Trials....
After 25 years of Artisting....

Please...

I would love to say...
I would love to announce..
For the first time....
My personal statement:

I am not a Multi-Media artist....
I am the one of JUST-MULTI

Artur TAJBER

STANOWISKO KATEDRY INTERMEDIÓW W KRAKOWIE W SPRAWIE PRACY ŁUKASZA ROTHA *1,5 M*

Na skutek zaistniałych okoliczności, a zwłaszcza natężenia rozmaitych wypowiedzi w prasie i Internecie, przedstawiam swoje i zespołu KI stanowisko wobec pracy zatytułowanej *1,5 m* autorstwa studenta drugiego roku kierunku intermedia, pana Łukasza Rotha.

1,5 m jest pracą powstałą w trakcie roku akademickiego 2007-2008, w ramach kursu pierwszego roku studiów. Praca ta realizowana była w ramach programów dwóch pracowni kierunkowych – *Pracowni Kreacji Cyfrowej* prowadzonej przez prof. Konrada Kuzyszyna (jako zapis cyfrowy wydarzenia) oraz prowadzonej przeze mnie *Pracowni Sztuki Performance* (jako interwencja społeczna). W obu pracowniach została oceniona wysoko, z uwzględniem szerokiego kontekstu przedsięwzięcia. Autorski, autoryzowany przez katedrę opis pracy *1,5 m*, zamieszczony jest na stronie internetowej Katedry Intermediów pod poniższym adresem i sformułowany następująco:

http://imedia.asp.krakow.pl/wikka/wikka.php?wakka=RothKreacjaCyfrowa

Akcja będąca odpowiedzią na sposób parkowania samochodów przez kierowców, skrajnie utrudniający, a w niektórych przypadkach uniemożliwiający poruszanie się chodnikiem. Polega na fizycznym odmierzeniu 1,5 m odległości od ściany budynku, za pomocą specjalnie skonstruowanego, zanurzanego w farbie wałka. Uzupełnieniem były powtarzające się co kilka metrów na chodniku szablony z napisem ← 1,5 m → i ulotki z wyciągiem z przepisów regulujących kwestie parkowania na chodniku, umieszczane za wycieraczkami wszystkich samochodów 'biorących udział' w akcji.

Jest tam również zamieszczony cytat z Dziennika Ustaw, który był istotną, prawną przesłanką przedsięwzięcia [art. 47 prawa o ruchu drogowym z 20.06.1997 (Dz. U. 58 z 2003r. poz. 515 - tekst jednolity)]:

Dopuszcza się, zatrzymanie i postój na chodniku przy krawędzi jezdni całego samochodu osobowego, motocykla, motoroweru lub roweru pod warunkiem, że szerokość chodnika pozostawionego dla pieszych jest nie mniejsza niż 1,5 m i nie utrudnia ruchu pieszym.

Praca Rotha jest dla nas przede wszystkim społecznie zasadną interwencją artystyczną. Przez wielu odbierana jest w kontekście tylko społecznym – co wydaje się uzasadnione i oczywiste. Jednak przez część publiczności postrzegana jest w kategoriach miejskiej partyzantki, czy wręcz huligaństwa, które powinno podlegać w ich rozumieniu potępieniu lub penalizacji, czego już nie tylko nie podzielam, lecz wręcz nie rozumiem i odrzucam. Czuję się więc zobowiązany do podania kilku dodatkowych faktów oraz punktów odniesienia, które mogą rzucić więcej światła na okoliczności towarzyszące pracy Łukasza Rotha.

Po pierwsze, już na etapie koceptualizacji zamiaru, autor we współpracy z kadrą KI – między innymi ze mną - rozważył większość możliwych, negatywnych skutków swego zamierzenia, ze szczególnym naciskiem na aspekt materialnej krzywdy. Zarówno urządzenie do nakładania farby, jak też jej skład chemiczny, zostały opracowane tak, by nie mogły uszkodzić karoserii samochodów, i aby były łatwe do usunięcia. Nie chodziło bowiem o to, by źle parkujących ukarać, lecz zwrócić im uwagę na powodowany przez nich problem i zagrożenie. Jest faktem, że żaden z rzekomo poszkodowanych

nie złożył skargi ani doniesienia bezpośrednio po „zajściu" (ani też później).

Po drugie, powody podjęcia interwencji w tym przedmiocie istnieją realnie, są dotkliwe i powszechnie znane. Z jednej strony jest to wielki i rosnący - im bliżej centrum miasta - kłopot z zaparkowaniem samochodu, wraz z brakiem sensownej incjatywy władz Krakowa, by problem ten rozwiązać; z drugiej – zatarasowane autami chodniki, bramy budynków, perspektywy skrzyżowań i przyzwolenie na ten stan rzeczy czynników powołanych do pilnowania porządku i respektowania prawa. Ofiarami tego stanu rzeczy są – jak zwykle – najsłabsi: ludzie nie w pełni sprawni, kalecy, starzy, matki z dziećmi na wózkach... Protesty i interwencje utartą, administracyną drogą nie skutkują od lat.

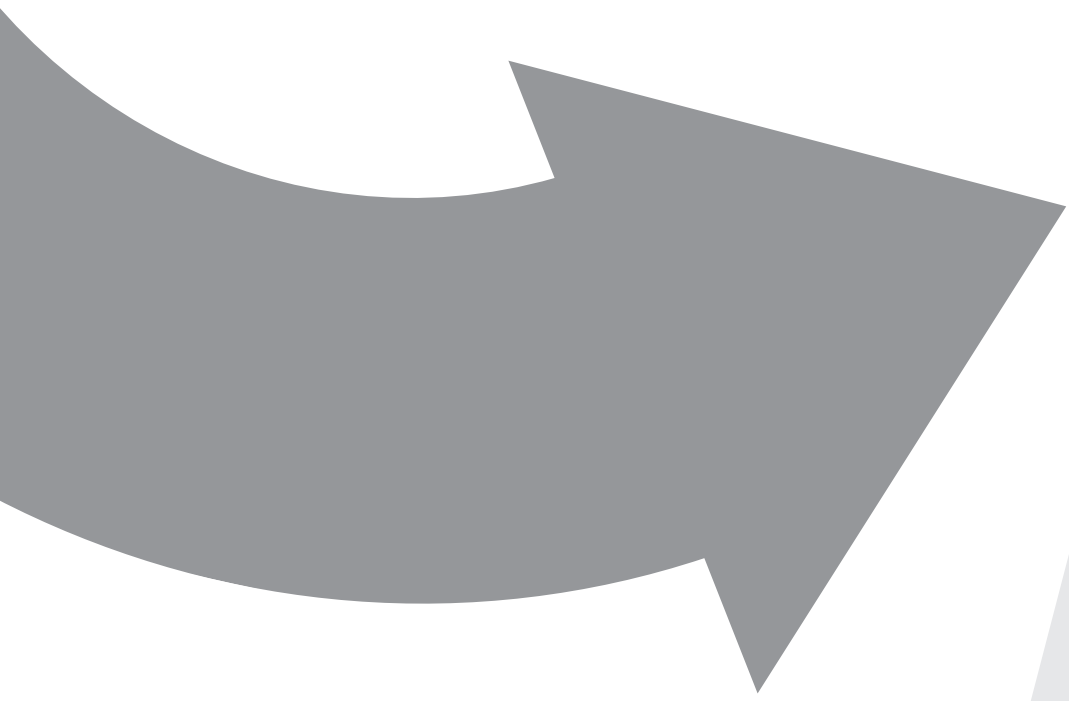
Po trzecie, podnoszone w sporze wokół pracy Rotha argumenty ujmują ją często w niezgodnych z faktami perspektywach. Bo jeżeli musimy się zgodzić, że ociera się ona o takie drażliwe i trudne do prawnego rozstrzygnięcia praktyki, jak na przykład zjawisko obywatelskiego nieposłuszeństwa, to w gruncie rzeczy nie podpada pod żadną ostrą jego definicję. Bowiem zazwyczaj jest ono określane (za Per Herngrenem, szwedzkim pisarzem, aktywistą społecznym) jako działanie publiczne polegające na pokojowym, pozbawionym przemocy lecz demonstracyjnym łamaniu prawa lub przepisów dla wyrażenia obywatelskiego wobec nich sprzeciwu, przy świadomej zgodzie na przyjęcie konsekwencji wykroczenia. W przypadku interwencji Rotha trudno znaleźć przepis lub prawo, które mogło być w jej trakcie jednoznacznie naruszone. Oczywiście – wyrażanie sprzeciwu lub nieposłuszeństwa obejmuje również aktywności mniej definicyjnie wobec prawa ostre, jak protest, samookaleczenie, głodówka, satyra, brak współdziałania, strajk, interwencja bezpośrednia oraz szereg innych aktów desperacji, które w państwach totalitarnych mogą być srogo karane, za które można było jeszcze niedawno i w Polsce trafić do więzienia lub szpitala psychiatrycznego...

Reasumując, pracę *1,5 m* Łukasza Rotha zaliczam do „artystycznych interwencji społecznych", kategorii która jest obecna w języku krytyki artystycznej od bez mała stu lat. Nie mam wątpliwości, że powstała ona w dobrej, słusznej społecznie intencji i spełnia wszystkie interwencji takiej przesłanki: ujawnia konflikt ukrywany skrzętnie przed opinią publiczną, prowadzi do publicznej dyskusji wokół niego i nadaje wykreowanemu wydarzeniu takiego dramatyzmu, tak polaryzuje stanowiska, że sprawy nie można dalej ignorować. Na dodatek, co jest paradoksem powstałego sporu, bliżsi łamania prawa są używający niewybrednego języka, anonimowi oponenci akcji Rotha, aniżeli on sam, gdyż inkryminowany akt zniszczenia mienia po prostu nie miał miejsca. Malowanie nie musi bowiem być jednoznaczne ze zniszczeniem podłoża. Na koniec pragnę podkreślić, że w ramach programu Katedry Intermediów mamy poważne postanowienie pielęgnowania i promowania postaw twórczych kładących nacisk na odpowiedzialność za bezpośrednio otaczającą nas rzeczywistość, na akt obywatelskiej odwagi. Jesteśmy też przygotowani na obronę naszych studentów przed nieuzasadnionymi oskarżeniami.

W imieniu Zespołu KI
Artur Tajber

MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE / MY PERFORMANCE ART DEFINITION

BIELAWSKI, Kuba / BURY, Josef / CHOŁONIEWSKI, Marek
FOJTUCH, Angelika / GRZYBOWSKI, Peter / JANIN, Zuzanna
KAŹMIERCZAK, Władysław / KUBIAK, Malga
KUCZYŃSKA, Anna / ŁUCZYŃSKI, Miłosz vj MILOSH
ŁUKASIEWICZ, Bartosz / MITAN, Andrzej / PIEGZA, Ryszard
PIEKARCZYK, Jan / PIOTROWSKI, Zygmunt / RYBSKA, Ewa
RYLKE, Jan / SANECKI, Przemek / SIKORSKI, Tomasz
WARPECHOWSKI, Zbigniew / WYRZYKOWSKI, Piotr
ZŁOTOWSKI, Dominik / ŻEBROWSKA, Alicja



Kuba BIELAWSKI

Unikam wszelkich definicji. Performance to życie dobre, duchowe, nieszablonowe. To ceremonia dnia, to bezkształtne epoki tańca, to rozum śpi a dusza wrzeszczy z pożądania bytu. To szaleństwo i mistyka.

Josef BURY

W działaniu dotyczącym czasoprzestrzeni - akcji w czasie i przestrzeni realnej - poszukuję [...] momentu niestabilności. Momentu w którym wektor akcji pozornie pozytywny, progresywny, może od pewnego stopnia nasilenia, zaangażować się w dwóch przeciwnych kierunkach; konstrukcji i niszczenia. W tym przełomowym momencie, działanie zyskuje podwójną wartość skuteczności. [...] rezultaty dwóch strategii czasowo równoległych zmierzają w przeciwnych kierunkach według zasady oscylacji podwójnego wektora, który niszczy jedną wizję przeciwstawiając jej inną. (Józef Bury, *Doświadczenie fotograficzne*, s. 20-23, [w:] Bury, J. (dir.) *2nd International Art Meeting* Katowice'98. Katalog festiwalu. Katowice, Pl. : BWA Katowice, 1998)

Subiektywne doświadczenie czasoprzestrzeni polega na świadomym testowaniu strategii percepcyjnych poznawczych i kreacyjnych, zmierzających do wypracowania postaw wobec efemerycznej i zmiennej rzeczywistości. Obiekt sztuki, będący rezultatem tego doświadczenia jest jedynie śladem zmienności, formą pamięci procesu. Jedynym celem sztuki wydaje się być ciągłe wypracowywanie nowych postaw wobec świata i jego permanentna aktualizacja. Jest to ciągłe rozpoczynanie, nieustanne ponawianie próby re-kreacji świata, na obraz ogrzewania własnym ciałem, od wewnątrz, oszronionego bloku lodu którego zewnętrzne ściany wtapiają się w niesprawdzalną niepoznawalną mroczną otchłań. (Józef Bury, *Objawy czasoprzestrzeni*, s.. 22-25, [w:] Bury, J. (dir.) *3rd International Art Meeting* Katowice 2000. Katalog festiwalu. Katowice, Pl.: BWA Katowice, 2002)

Marek CHOŁONIEWSKI

Nie jest to moja definicja, tylko wypowiedź zawierająca cechy/elementy/istotne składowe sztuki performance.

Performance jest sztuka bezpośredniego przekazu artysty do odbiorcy. Jest sztuką maksymalnie spersonalizowaną. Performer odrzuca formę przedstawiania kogoś innego niż samego siebie. Performance jest substytutem sztuki akcji i sztuki happeningu. W większości przypadków jest sztuką jednego artysty/wykonawcy (performera). Jest działaniem opartym na planie czasowym, rodzaju scenariusza. Oparty jest na werbalnej, wizualnej, dźwiękowej formie komunikacji z odbiorcą. Korzysta i odwołuje się do naturalnych elementów otoczenia. Prowokuje, zaskakuje, wyklucza, wciąga, poszerza świadomość.

Angelika FOJTUCH

(definicja I' 2009)
Sztuka Performance nie toleruje lansu.
Sztuka Performance jest czasem słaba.
Sztuka Performance magazynuje się w człowieku.
Sztuka Performance ma osobowość, twarz, wiek, płeć i całą resztę.

Peter GRZYBOWSKI

W moim przekonaniu sztuka performance jest zasadniczo kompozycją multimedialną, składająca się z części różnych mediów artystycznych, mającą sens jako całość i jako wypowiedź, która ma logiczną konstrukcję

od początku do zakończenia, podlegającą kryteriom wspólnym każdemu rodzajowi dzieła sztuki. Główną zaletą tej dyscypliny jest możliwość wykorzystania zarówno elementów wziętych z innych (klasycznych) technik, jak również włączenia elementów nowych technologii lub elementów pozaartystycznych. W działaniach performance, w odróżnieniu od happeningu, z którego się wywodzą, przypadek istnieje w ściśle kontrolowanych granicach, wyznaczonych precyzyjną konstrukcją i kompozycją.

Performance jest też swego rodzaju próbą, czy też testem, zwykle trudnym do zrealizowania. Jest to próba działania w konfrontacji z publicznością i jej reakcją oraz w kontekście przestrzeni, w której następuje realizacja akcji. Nieodłączną częścią każdego dobrego performance powinno być ciągłe badanie granic tej dyscypliny i nowych obszarów działania, próba ustalenia jak wybrana forma przekazu pewnego problemu funkcjonuje w ogólnych kryteriach sztuki.

Przytaczam na koniec kilka punktów wypowiedzi Shelley Esaak na temat *Performance Art,* z którymi się zgadzam, zaczerpniętych z witryny internetowej *www.About.com*:

Charakterystyka Performance Art:

- *Sztuka Performance jest żywa*
- *Sztuka Performance jest sztuką ponieważ artysta tak twierdzi. Jest eksperymentalna*
- *Sztuka Performance jest wiarygodnym ruchem artystycznym*
- *Sztuka Performance jest blisko spokrewniona ze sztuka konceptualną*
- *Sztuka Performance może być rozrywkowa, zaskakująca, szokująca lub przerażająca. Bez względu na to który przymiotnik ma zastosowanie, jej celem jest pozostać zapamiętaną.*

Zuzanna JANIN

Performance jest dla mnie kolejnym środkiem komunikacji. Pozwala na bieżąco, bardzo bezpośrednio prowadzić dialog emocji, znaczeń, prowokacji do myślenia.

W mojej sztuce są to raczej „działania performatywne", tj. akcje i performance, ale tak skonstruowane, aby uczestniczył w nich mniej lub bardziej uświadomiony odbiorca/odbiorcy. „Występowanie" przed widzami zupełnie mnie nie interesuje (choć mam za sobą doświadczenia teatralne, baletowe: tańczyłam solowe partie dziecięce w *Don Kochocie*, *Dziadku do orzechów*, *Jeziorze łabędzim*, grałam też w filmach dla młodzieży, w tym tytułową postać w kultowej *Majce Skowron* z lat 70.)

Perfomatywność interesuje mnie jako uzupełnienie wypowiedzi wizualnej, tworzenie video na żywo, czyli wolność twórcza i działanie głęboko przełamujące formę wystawy, tj. uczestnictwo widza, odbiorcy, jego uzupełnienie dzieła. W zasadzie bez uczestników moje performance czy akcje nie byłby tak intensywne i tak ważne. W każdym działaniu skupiam się nad formą zmieniająca tradycyjne rozumienie, tak performance, jak i sztuki wizualnej w ogóle. Uważam ruch, dialog, współgranie, sensy wytwarzające się pomiędzy ludźmi w czasie performance za znaczące i nowatorskie. Uczę się na nich o człowieku i o sobie samej.

Właściwie moje działania performatywne to intelektualne prowokacje, które uzupełniają ludzie swoją reakcją, uczestnictwem, pokazaniem swoich emocji. Tym sposobem bez nadętego pozorowania i układania, widzowie „wchodzą" w moją sztukę, uczestniczą w niej, dopisują. mogłabym powiedzieć, że są w rzeźbie, w rysunku, w video, są w dziele sztuki i jednocześnie są współtwórcami tego sprowokowanego dzieła. Działają z artystką. Niemal wszystkie moje działania są dokumentowane na video - niekiedy powstają para-dokumenty, które żyją potem jako dzieła video od-performatywne.

Władysław KAŹMIERCZAK

Definicją performance jest wykonywany performance, jest to niezwykle interesujące, kiedy na żywo robimy to wspólnie....., dialog definicji, interakcja, i szalone napięcie (niepewność) wynikające ze różnicowania samej akcji. Uważam, że definicją sztuki performance jest realny performance. Każdy.

Malga KUBIAK

Co mnie zastanawia - że mnie literaci nie akceptują i twierdzą, że ja jestem aktorka, i że mnie aktorzy nazywają performerka, itd, nikt mnie nie chce na swoim terenie, a co to znaczy swój teren, co to wszytko znaczy, jesteśmy jak psy, koty i inne zwierzęta, obsikujemy swój teren, zaznaczamy swoje, okropność, może performance to też coś takiego, w końcu jesteśmy ludźmi, tylko potrzebujemy się wyrazić, mocniej lub dosadniej lub inaczej, i nie chodzi o to, że jestem za słaba, tylko że jestem zbyt widoczna, performance to też jest podbicie własnej widoczności, ale nie jest to akt megalomani, tylko akt ludzki, w pełni ludzki.

Czytam ostatnio Pasoliniego i czytam Mishime, Pasolini twierdzi, że *płeć to wolność*, więc właśnie mój seks stał się w pewnym momencie wolnością, lub zawsze był, tylko nagle się ona udostępniła dla świata, czuję się wolna, maksymalnie wolna, i bardziej wolna w Szwecji niż w Polsce, dlatego tu trwam, bo odczuwam wolność, przeczuwam wolność, napawam się, oddycham wolnością...

Pierwsze co zauważyłam w Szwecji, co było na topie, to to, że robią błony dziewicze Muzułmankom na koszt państwa, bo grożą im sankcje ze strony rodzin, mężczyzn itd, wczoraj przeczytałam, że w Sztokholmie jest 56% single people, zameldowanych i mieszkających, to jest najwięcej na świecie, że nie wolno już mówić samotnych, tylko single, i zaczynają projektować mieszkania w związku z tym, czyli pięciu tatów i mają jeden wspólny pokój dziecinny, bo ich dzieci z nimi mieszkają w weekendy, w każdy weekend inne dziecko, lub mieszkania dla rozwiedzionego małżeństwa, dwa mieszkania ze wspólnym pokojem w środku dla dziecka, z wejściem z obu stron! Tu odpoczywam od polskich traum....

Performance! Dla mnie performance to energia, przekaz energii, transformacja - inaczej bym zdechła! Chciałbym wrzeszczeć - perfromane to ja! Ale to byłby slapstic, nie wiem co to jest performance, oczywiście wiem, że semantycznie to znaczy działanie, ale po co, kurwa, żyję tego nie wiem. Oczywiście wiem, że po nic.

Anka KUCZYŃSKA

Jak zacząć?

Dla mnie nie każde wydarzenie z życia nadaje się na performens, czasem jest to zbiór wydarzeń, które nawarstwiają się latami. Wszystkie traumy i momenty uniesień. Coś nas męczy, dotyka, ale i wprowadza w dobry nastrój. Są tacy, którzy szukają głębokich przeżyć w życiu codziennym całego świata, bo są bardzo wrażliwi i odpowiedzialni. Mogą coś przeżyć po przeczytaniu zwykłego artykułu. Ja taka nie jestem. Egocentrycznie myślę zawsze o mnie i moich bliskich. Potrzebuje tego. Wyjść do ludzi i obnażyć się jak tylko umiem (proszę tego nie brać dosłownie).

Dlaczego?

Być może jest to jedyny sposób na przetrwanie. Ja jak zaczynam, to myślę zawsze o pozytywnej stronie życia. Tylko potem tak jak w prawdziwym świecie coś się nie udaje i odwraca. To właśnie to jest charakterystyczne dla performance, że „może się nie udać" lub doprowadzić do nieoczekiwanego finału. Dla mnie każde zakończenie jest dobre. Nie jest ważna dokumentacja, czy późniejsze rozmowy na ten temat. Liczy się teraz i tutaj. Ale tak to jest z każdym działaniem, ono żyje nadal i po fakcie czuję się dobrze.

Cisza i efekt końcowy

W tym tekście będzie więcej pytań niż odpowiedzi. To jednak jest charakterystyczne dla tej dziedziny, bo ani wielu krytyków sztuki nie chciało się nią zajmować, a i reakcje widzów są różne. Nie chcę mówić, bo tak bardzo pochłania mnie to co robię, że refleksję na ten temat po wydarzeniu są odbiciem bardziej tego, co inni zauważyli. Nie jestem w stanie werbalnie tego sformułować. To potworne emocje. Jak by mnie zaczęli obdzierać ze skóry w trakcie to pewno bym tego nie poczuła. Robię to, bo liczę na zbiegi okoliczności, że coś się wydarzy i z reguły wstyd powiedzieć, że efekt był niezamierzony. Oczywiście pomijam prowokacje nastawione na skalę ogólnopolską, które zawsze wypalą. No wiadomo - klasyka coś o seksie i na golasa. Tego jest jednak mało, przynajmniej u nas w Polsce. A szkoda!!! Przydałoby się trochę więcej reklamy.

Ocena
Przerażają mnie krytyki wśród samych artystów, którzy uważają, że ktoś jest kiepski, ma złe wyczucie czasu, nie przygotował się. Trzeba widzieć dwie strony medalu to, co nam się podoba i to, co jest kondycją człowieka. Nie zawsze przecież jesteśmy w formie, ale to ważne, żeby się przełamać. Dobre, nie dobre - to bardzo subiektywne. To nie telewizja czy teatr, a publiczność nie przychodzi nas oglądać jak jakichś idoli. Czego szukają - nie wiem? Ale trzeba wierzyć, że poruszymy ludzi i świat, kiedy wychodzimy do nich. A jak się nie udaje to jeszcze raz. I tak do końca świata.

Miłosz ŁUCZUŃSKI vj MILOSH

A vista:
Performance to wydarzenie w trakcie którego osoba lub osoby starają się przekazać poprzez wykonywane czynności informacje - nieprzekazywalne w inny sposób.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Jeśli jestem artystą performance, to nie jestem w stanie zdefiniować czym on jest i *vice versa*. Zresztą, czasami naprawdę nic mnie to nie interesuje. Jak powiedział Duchamp o swoich *ready-mades: Idea powstała po ich stworzeniu*. Przypuszczam, że definicja performance powstanie wtedy, kiedy nikt już nie będzie się performance na serio zajmował.

Andrzej MITAN

Sztuka to manifestowany przez artystę proces tworzenia niepodległej rzeczywistości.
Polski Poemat Dydaktyczny, 2005

Ryszard PIEGZA

Definicja określonej aktywności artystycznej jest jak kompas niezbędny do poruszania się w labiryncie własnej wyobraźni. Niestety nie zawsze skuteczny, gdy chodzi o wyobrażenie kogoś innego. Moja pierwsza definicja pojawiła się jeszcze na początku lat
osiemdziesiątych podczas realizacji Kręgu Współistnienia:

Dzisiaj odpowiedź, jutro pytanie

Definicja ta okazała się być przydatna w przestrzeni *Kręgu Współistnienia Ambasada Lingua*. Od 1978 do 1982 konstruowałem ten obiekt z dwunastu ścian przeznaczony do prezentacji indywidualnych działań autorskich. Wspólna prezentacja w kręgu pozwalała na pojmowanie sztuki jako rodzaj dialogu nie tylko z widzem, ale pomiędzy działającymi. Był to jeden z przejawów tego, co parę lat później Ben Vautier określił w stosunku do aktywności mojej grupy *Flying Carpet* jako *Art Attitude* czyli *Sztuka Postawy*. Kolejna definicja pojawiła się podczas występów w *Fundacji Danae* pod Paryżem:

Performance to kreacja na pustyni, wiadomość bez przeznaczenia, ponieważ jesteśmy jednym bytem który się ogląda.

Była to odpowiedź dla Orlan, która to zaskoczyła mnie pytaniem o moją definicję Sztuki Performance i ta pierwsza okazała się być dla niej niewystarczająca. Dzisiaj myślę, że moja osobista definicja nie jest dobra dla innych. To działa tylko na moim terytorium. Dlatego innym polecam coś co już dawno istnieje. I, jak zwykle, do trzech razy będziesz kochał sztukę:

1. *Performance, inaczej wykonanie, to szczególna sytuacja artystyczna, której przedmiotem i podmiotem jest proces twórczy wykonany w określonym kontekście czasu i przestrzeni wobec obecnej publiczności lub rejestrującego medium.*
2. *Performer, wykonujący, jest tu zarówno autorem procesu twórczego jak również jednym z jego odbiorców.*
3. *Performance to przede wszystkim dzieło sztuki samo w sobie. Zamknięte przed i po wykonaniu. Jakakol-*

wiek rejestracja będzie tylko śladem po wykonaniu (świadectwo wykonania - stało się, jest).

Jan PIEKARCZYK

Definicja:
Performance jest doświadczeniem sztuki, najczęściej wykonywanym publicznie.

Wyjaśnienie:
Artyści wykonując performance albo eksperymentują ze swoją koncepcją sztuki i wówczas ponoszą największe ryzyko, albo zdają sprawę ze swojej koncepcji sztuki, a wtedy wykonują wcześniej zamierzone, konkretne czynności. Dla sztuki jest to tym, czym model dla teorii. Im bardziej artyści performance są przekonujący, tym bardziej ich sztuka jest autonomiczna. Brzmi to trochę paradoksalnie, ale zakładam, że artyści performance nie wykonują swoich performance „pod publiczkę". Wynika z tego (zdaje się powtarzam tu Warpechowskiego), że performance jest definicją sztuki. Ich sztuki. Jeśli chodzi o mnie, performance jest dla mnie bardziej eksperymentem niż relacją.

Zygmunt PIOTROWSKI

PERFORMANCE = TEST PRAWDY

Ewa RYBSKA

Właściwie to nie ma definicji performance. Performance to moja postawa wobec wszystkiego: wobec świata który mnie otacza i ludzi. Performance ułatwia mi wyzwolenie mojej wolności. Robiąc performance jestem silna, doenergetyzowana, a performance realizowany razem pozwala mi na przekazanie wielu odważnych spostrzeżeń dotyczących świata i ludzi, na co normalnie nie mogłabym sobie pozwolić.

Jan RYLKE

Jest już rano, więc mogę pomyśleć.

Performance jest stosunkowo świeży - wcześniej były działania surrealistów, które przechodziły w Polsce w happeningi (przykładem *Panoramiczny Happening Morski* Kantora), po nich akcje, różne body arty i działania plastyczne, wreszcie performance.

Oczywiście wszystkie się zahaczały i trudno postawić między nimi wyraźną granicę, szczególnie, że te po happeningach sam uprawiałem, wchodząc w performance stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec lat 80. Wtedy wejście wiązało się z wystawami domowymi i ruchem kultury niezależnej, a dla mnie oznaczało możliwość kontaktu z publicznością. Nie tylko jako obserwatorami (tak bywało wcześniej, np. przy akcjach), ale jako podmiotem działania. To powoduje, że oni wpływają na moje działania; to coś w rodzaju synergii, ale nie szamaństwa.

Na podstawie doświadczeń Klubu Performance dostrzegłem, że tak rozumiany performance przenika się

z muzyką, ale improwizowaną; z dyskursem, ale otwartym etc. W performance można używać gadżetów, takich jak film, dźwięk czy obraz. Ale performer nimi manipuluje - nie przedstawia ich (subtelna różnica, która dała się zauważyć podczas prezentacji przez Przemka Kwieka filmu ze swojego performance, w czasie którego opowiadał o tym performance, robiąc w ten sposób performance – film był tu jego gadżetem). Według mnie sztywna granica tego co to jest performance, przebiega względem zamkniętego (powtarzalnego) koncertu czy spektaklu - nawet w wykonaniu solisty.

Przemysław SANECKI

Performance jest nadużyciem pozycji artysty w relacjach z innymi.
To może dość skrajny statement, którego funkcją jest zdemitologizowanie prometejskiego *gestalt* artysty-performera.

Tomasz SIKORSKI

Forma sztuki efemerycznej, w której elementem centralnym i niezbywalnym jest osoba performera budującego strukturę artystyczną na żywo, w obecności publiczności lub samej kamery. Utwór performance wyzyskuje kontekst, w którym się odbywa. Struktura formalna utworów sztuki performance jest bardzo zróżnicowana pod względem rodzaju i ilości użytych elementów, wielkości przestrzeni, miejsca oraz czasu trwania. W postaci skrajnie ubogiej może ograniczać się do kilku sekund działania performera w przestrzeni, którą wyznacza jego obecność. W postaci rozbudowanej – może składać się z wielu różnych elementów i trwać wiele godzin.

Sztuka performance oparta jest na bezpośredniości w relacji artysta – odbiorca, nie może więc w niej być aktorstwa. Ta sama idea może być realizowana wielokrotnie, ale tego samego performance nie da się powtórzyć ani skopiować. Dlatego każdy performance jest jedyny i niepowtarzalny. W odróżnieniu od happeningu, performance jest introwertyczny i najczęściej kameralny. Bez względu na treść, centrum istoty performance stanowi zawsze dramat jednostki w skali uniwersum. W tym sensie sztukę performance cechuje esencjonalny humanizm.

Zbigniew WARPECHOWSKI

Ostatnio powtarzam taką dyrektywę :
Każde performance powinno być nową definicją sztuki performance !!!
Czyli postulat permanentnej twórczości. To jest trudne do zrobienia, ale tylko to zasługuje na uznanie jako poważne traktowanie swojego bycia performerem.

Piotr WYRZYKOWSKI

Performance - to postawienie się w sytuacji stresu i niepewności.

Zaprojektowanie sobie na tyle niewygodnej sytuacji, iż wyjście z niej „wygranym" jest niemożliwe. Performance nie może się udać. Performer nie może odnieść sukcesu. Może zrobić wrażenie, ale nie stać się „championem" sytuacji.

W performancji najważniejsze jest popełnianie błędów, to one budują doświadczenie i gwarantują rozwój formy. Performance nie należy powtarzać. Periodyczność zużywa emocje performera. Gesty stają się zbyt pewne i oczywiste. Mistrzostwo wynikające z praktyki staje się wrogiem „nieudaczności" - języka performance. Chyba, że artysta postanowi inaczej.

Dominik ZŁOTOWSKI

(Subiektywna) definicja performance: jest kilka najważniejszych i niezbywalnych paradygmatów performance - dowolność, złożoność, improwizacja, absolutna wolność artystycznej wypowiedzi oraz to, że artysta symultanicznie jest podmiotem tworzącym i przedmiotem tworzonym. Dlatego powyższe implikuje taki oto skutek, że każde wystąpienie performera definiuje i redefiniuje (konstytuuje) na nowo czym jest performance. Każdy artysta wnosi „ja" w swoje dzieło, to, co jest immanentne tylko jemu, określając tym samym od początku granicę performance. Dalej - performance jako sposób łamania konwencji, sam musi owych konwencji unikać, a jeśli się pojawią, to musi je łamać. Mimo improwizacji podczas wystąpienia performance (brak prób, każdy kolejny występ różni się od poprzedniego), artysta bazuje na wyznaczonej wcześniej konstrukcji opartej na chęci opowiedzenia historii; performer m. in. poprzez rekwizyty, gest, słowo, wchodzi z widzem w dyskurs, prowadzi narrację. Opowiada historię.

Alicja ŻEBROWSKA

Wg mnie, performance zawsze dotyczy bezpośredniego kontaktu z widzem. Jest przedstawieniem, apelem, skierowanym na bieżąco do odbiorcy. Pod względem merytorycznym, jest zamysłem od początku do końca określonym przez autora. Przebiega wg ściśle określonego scenariusza, który wcześniej opracował artysta. Mogą w nim zaistnieć elementy przypadku lub nieprzewidywalne sytuacje, ale zawsze ma konkretny, wymyślony przez artystę przekaz.

Performance ma precyzyjnie spreparowaną konstrukcję eksplikacji znaczeń. Tym właśnie różni się od akcji artystycznej, która może przebiegać w nieokreślonym czasie i w całkiem niezależny od artysty sposób.

Kolejną cechą charakterystyczną dla performance, jest postawienie się artysty w centrum, jako głównego wykonawcy.

Moje akcje również przebiegają w kontakcie z ludźmi, ale nie są to odbiorcy w takim znaczeniu, jak rozumiemy widzów, którzy specjalnie przychodzą, aby oglądać performance. Czasami powiadomione wcześniej osoby oglądają lub uczestniczą w moich akcjach, ale wówczas stają się częścią dzieła sztuki. Same działania akcyjne są tylko formą początkową; celem i dziełem końcowym jest film, który powstaje z akcji artystycznej. Performance natomiast, jest sam w sobie dziełem sztuki.

Moje działania, mają zawsze charakter otwarty, często nieprzewidywalny, mimo, iż przyświeca im konkretna idea. Scenariusz „pisze" zawsze rzeczywistość. Bardzo często akcja artystyczna sama generuje przekaz nieprzewidziany przeze mnie. Często poddaję się całkowicie normom już istniejących rytuałów i wydarzeń społecznych (np. w przeważającej części akcji *Infiltronu*, ja i Jacek Lichoń, jesteśmy równorzędnymi uczestnikami danego wydarzenia, główny przekaz rytuału idzie od osoby prowadzącej. Sam zamysł uczestnictwa jest częścią koncepcji, ale my sami nie mamy wpływu na jego przebieg. Każda czynność i etap powstawania *Infiltronu* jest traktowany przez nas jako dzieło sztuki. Nagrane akcje są montowane i wykorzystywane na kolejnym poziomie powstawania dzieła - czyli *Upłynnianiu*, które jest połączeniem projekcji filmowej z nową akcją. Każda prezentacja dzieła jest jednocześnie jego powstawaniem. Nie istnieje jeden finalny produkt dzieła. *Infiltron* to żywe, ciągle ewoluujące dzieło sztuki.

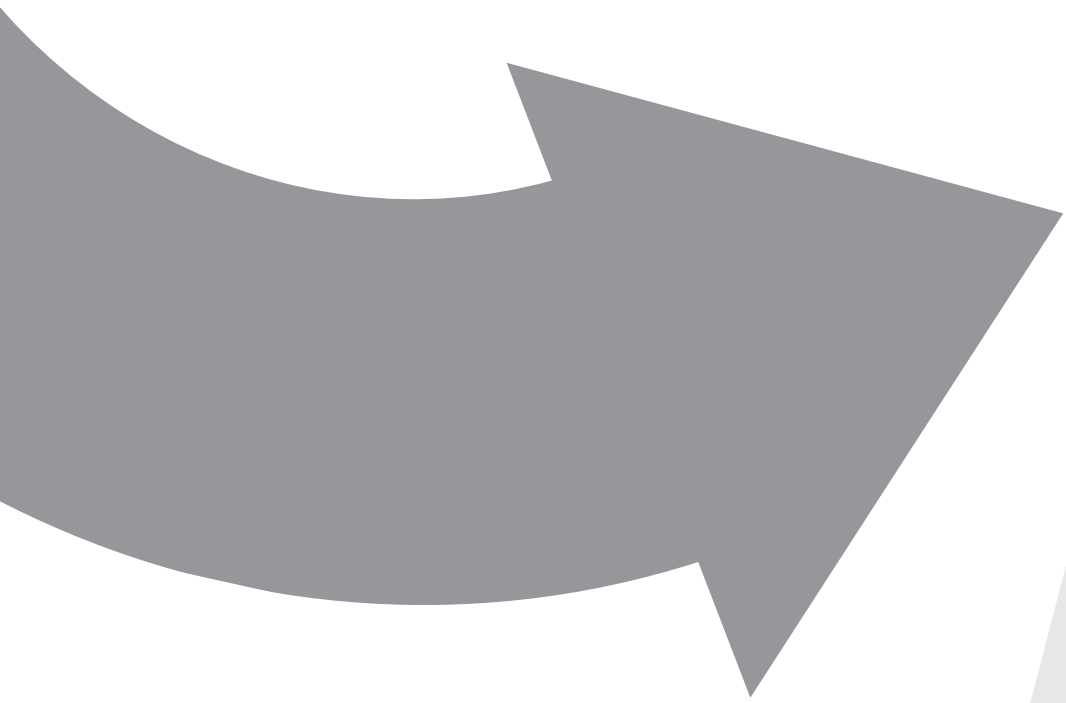
SYLWETKI: ZBIGNIEW NOWICKI / PROFILES: ZBIGNIEW NOWICKI

Anka LEŚNIAK

***Esse* = *Percipi*, Filozofia Wschodu, Sztuka Zachodu**

Anka LEŚNIAK

Zbigniew NOWICKI Mandala Bóstw - Sztuka Podprogowa



Anka LEŚNIAK

ESSE = PERCIPI
FILOZOFIA WSCHODU, SZTUKA ZACHODU

Zbigniew Nowicki jest artystą związanym ze środowiskiem łódzkim. Urodził się w 1966 roku. W latach 1990 -1997 studiował na Wydziale Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, którą ukończył dyplomem z malarstwa w pracowni Krystyna Zielińskiego. Nowicki jest również muzykiem. Po dyplomie, zanim rozpoczął pracę jako pedagog na ASP w Łodzi, gdzie pracuje do dziś, grał w pubach z zespołem bluesowym. Nowicki wypowiada się głównie w malarstwie. Zrealizował również kilka filmów, które korespondują z tematyką jego płócien.

Zbigniewa Nowickiego, na początku jego drogi twórczej, interesowała tematyka egzystencjalna. W pierwszych latach swojej samodzielnej twórczości zajmował go problem człowieka jako jednostki, wyrażanie własnych emocji. Malował wtedy ekspresyjne obrazy, które nasuwają skojarzenia ze stylistyką malarstwa Gruppy.

Przełom w twórczości Zbigniewa Nowickiego następuje w latach 1999 -2003, kiedy zaczyna obserwować i komentować otaczającą rzeczywistość, a w jego pracach pojawia się lapidarny, komiksowy rysunek. W 2000 roku bierze udział w *International Young Art* — cyklu wystaw i aukcji w Wiedniu, Chicago i Tel Avivie.

Inspiracją do cyklu obrazów *Mandala Bóstw*, pochodzących z przełomu tysiącleci, stała się polska rzeczywistość, która już zdążyła przesycić się nowymi, ekskluzywnymi towarami, dobrami konsumpcyjnymi oraz reklamami tych produktów. Nowicki na swoich płótnach zaczął odtwarzać, i w charakterystyczny dla siebie sposób przetwarzać, otaczającą rzeczywistość. W obrazach pojawiają się wnętrza urządzone według zachodnich wzorców — mieszkania, eleganckie łazienki, miejsca rekreacji i sportu, a w nich nowi herosi – mafiosi? – silni, młodzi i bogaci. Tematyka twórczości Nowickiego z tego czasu bliska była spojrzeniu Grupy Ładnie. W tym samym okresie, co formacja z Krakowa zaczyna interesować się podobnymi tematami. Inspirację dla jego płócien stanowią reklamy, gazety, wiadomości telewizyjne oraz kultura masowa. Obrazy Nowickiego cechuje ta sama ironia, dystans oraz podskórnie wyczuwalna krytyka, którą spotykamy malarstwie Grupy Ładnie. Również posługuje się lapidarnym rysunkiem oraz syntetyczną, szkicową formą przedstawienia. Tym, co odróżniało od początku jego obrazy od charakterystycznego „stylu" artystów związanych z Grupą Ładnie to typowe dla niego połączenie w jednej pracy różnych stylistyk malarskich. Na abstrakcyjne, ekspresyjnie malowane tło Nowicki nakłada precyzyjny, choć uproszczony rysunek. Jego płótna wyróżniają się bogactwem fakturowym oraz grą z różnymi konwencjami malarskimi. W ogólnym wyrazie nawiązują do *Pop-artu.*

Ważnym aspektem twórczości Nowickiego jest zainteresowanie filozofią Wschodu. Cykl *Mandala Bóstw* zalicza się również do tworzonej przez artystę od końca lat 90. *Sztuki podprogowej*. Inspiracją do jego powstania były reklamy, które po zalegalizowaniu wolnego rynku zaczęły bezlitośnie zasypywać wycieraczki przed naszymi mieszkaniami. Wtedy Nowicki zwrócił uwagę na związki sztuki i reklamy. Doszedł do wniosku, że sztuka mogłaby stać się „towarem" tak samo łatwo dostępnym jak reklamowane produkty, a przynajmniej wykorzystywać analogiczne mechanizmy. Podobno jednym z trików spotów reklamowych jest zastosowanie reklamy podprogowej, której treści odbieramy nieświadomie – np. wmontowane w film lub spot reklamowy kadry reklamujące produkt, których czas emisji jest zbyt krótki abyśmy zauważyli, że patrzymy na reklamowany produkt. Według mitów narosłych wokół tzw. reklamy podprogowej, nasza podświadomość odbiera obrazy reklamowanego produktu. Można więc

wysnuć analogię, że *Sztuka Podprogowa* Nowickiego również oddziałuje na naszą podświadomość, w związku z czym nie jesteśmy w stanie odebrać w sposób świadomy wszystkich jej treści.

Od roku 2004 Nowicki włącza do swojego malarstwa szablon oraz maluje na folii. Użycie szablonu, które przywodzi na myśl estetykę działającej w latach 80. i na początku lat 90 wrocławskiej grupy *Luxus*, jest też nawiązaniem do technik stosowanych w sztuce pop. W tym samym roku Nowicki namalował obraz *Kultura fizyczna* – techniką mieszaną na folii. Kompozycja obrazu składa się z przenikających się rysunków kulturystów na rozmaity sposób ćwiczących swoje ciała. Obraz wydaje się być ironicznym komentarzem do postawy społeczeństwa, dla którego słowo „kultura" już dawno przestało się kojarzyć z wartościami intelektualnymi.

Warto wspomnieć również o rozwijanym od 1999 roku przez Nowickiego cyklu *Osoby*. Są to portrety sławnych ludzi reprezentujących różne profesje. Artysta namalował m.in. Antony Hopkinsa, Milesa Davisa, Benedykta XVI, Benazir Butto, Dalajlamę. Są to niewielkie formatowo płótna, na których twórca w sposób syntetyczny, używając jedynie kilku kresek lub plam, nakreśla wizerunek postaci. Często są to postaci zatrzymane w ruchu, jakby w ujęciu migawki aparatu. Niektóre patrzą na widza badawczym spojrzeniem, inne zajęte są sobą.

Cykl postaci był pretekstem do komiksu, którego bohaterem jest Benedykt XVI. Praca nosi tytuł *Sylwester z Benedyktem XVI. Szkice z natury* (2007). Składa się z kilku połączonych ze sobą w nietypowy sposób rysunków. Szkice oprawione w siermiężne, przypadkowo dobrane ramki wyglądają trochę jak zbiór świętych obrazków, wieszany na ścianach wiejskich domów. Benedykt pojawia się w zwykłym polskim domu, niczym boski posłaniec, je z rodziną kolację, rozmawia, robi zdjęcia. Jest jednym z nas, a jednocześnie liderem, przewodnikiem duchowym. Autor przywołując w komiksowej stylistyce następcę papieża Polaka, komentuje polską religijność i silnie zaznaczoną w niej sylwetkę Jana Pawła II, który był dla Polaków nie tylko autorytetem moralnym, ale także swoistym idolem.

W twórczości Nowickiego można wyróżnić także nurt sztuki zaangażowanej – artysta jest gorącym zwolennikiem wyzwolenia Tybetu. W 2008 roku zorganizował wraz z piątką innych artystów wystawę *Tybet – druga strona medalu* w Galerii Promocji Młodych w Łodzi. Wystawa celowo otwarta została 8 sierpnia, w dniu rozpoczęcia igrzysk olimpijskich w Chinach. Nawiązując do sytuacji Tybetańczyków Nowicki również wykonał serię obrazów – pastiszów znanych dzieł z historii sztuki wyobrażających przemoc. W płótnie pt. *Real* malowanym w charakterystycznej dla niego konwencji – abstrakcyjne, ekspresyjne fakturowo tło, na które artysta nałożył linearny rysunek w typie komiksowym, bez trudu rozpoznajemy nawiązanie do *Rozstrzelania powstańców madryckich* Goyi. Seria *Rozstrzelań* to parafraza cyklu obrazów Andrzeja Wróblewskiego. W tym przypadku ofiarami są mnisi tybetańscy. Swoją wymową uderza również obraz pt. *Dog*. W narysowanych czarnym kolorem kolczastych słupach ukazanych na kolorowym tle, które tworzy ściekająca farba, bez trudu dostrzegamy analogię z zasiekami obozów koncentracyjnych. W ścianie niekończących się słupów ukazanych zgodnie z prawami perspektywy zbieżnej usiłujemy doszukać się tytułowego bohatera obrazu. Białobrązowy kundel spogląda na nas z prawej, dolnej krawędzi płótna. Jest jedyną żywą istotą w ziejącym pustką krajobrazie.

Egzystencjalny wymiar ma również płótno *Evacuation*. Kilka pośpiesznie położonych plam sugeruje tunel, na końcu którego widać światło, może rozciągający się pejzaż. W jego kierunku zmierzają szkicowo potraktowane postacie. Czy jest to ewakuacja z miejsca niebezpieczeństwa, czy droga w zaświaty inspirowana książką *Życie po życiu*, zależy od interpretacji odbiorcy.

W roku 2004 powstaje dzieło otwarte: obraz składający się z ciągle powstających modułów o wymiarach 30-40 cm. Poszczególne moduły malowane są w różnych stylach i tematykach. Jak mówi artysta to działanie jest rodzajem ćwiczenia stylistycznego, próby uchwycenia rzeczywistości w różnych jej aspektach i konwencjach przedstawieniowych. Nowicki w tym przypadku, jak twierdzi, luźno inspirował się twórczością Georga Pereca – pisarza, eseisty, filmowca eksperymentalnego. Dzieło *Ściągnij tapetę* w sposób malarski odwzorowuje tematykę fototapet na ekranach komputerów. Wśród propozycji Nowickiego każdy może znaleźć coś dla siebie – nagie kobiety, owady, motocyklistów, żołnierzy, zwierzęta, świat podwodny i ptaki itp.

Z 2007 roku pochodzi seria obrazów inspirowanych hitami kinowymi oraz filmami *science fiction*. Kompozycja zamyka się tu w tondzie lub w elipsie, jak na obrazie *Opiekunowie zastępczy*, gdzie na jaskrawo-zielonym tle, wśród kwiatów i unoszących się w powietrzu muskularnych *putt* rozpoznajemy schematycznie, celowo nieco naiwnie narysowane postacie Neo i Trinity – bohaterów filmu Matrix.



Zbigniew NOWICKI, Z cyklu: *Sylwester z Benedyktem*, 01.01.2008



Zbigniew NOWICKI, Z cyklu: *Sylwester z Benedyktem*, 01.01.2008



Zbigniew NOWICKI, Z cyklu: *Sylwester z Benedyktem*, 01.01.2008

W 2008 Nowicki stworzył cykl *Grawitacja egzystencji*. Nadal podejmuje aktualne tematy, takie jak polityka Chin, życie emigrantów, przemoc. Obrazom tym jednak daleko do agitacji politycznych. Są to raczej surrealistyczne wizje, przesycone wielością znaczeń i odniesień. Artysta wzbogaca środki malarskie, np. zaczyna stosować spraye. Nadal prowadzi grę z konwencjami malarskimi – wywołuje u widza złudzenia optyczne i perspektywiczne – jak np. w obrazie *Kanapa*. Ukazuje na płótnach kilka scen symultanicznie, przez co sprawiają one wrażenie kolaży. Pojawiają się cytaty z historii sztuki – obrazy Picassa i Mantegni. Obrazy Nowickiego to przetworzone przez jego wyobraźnię bodźce zbierane z wielu źródeł – z mediów, ulicy, reklam, spotkań ze znajomymi, literatury, historii sztuki. Efektami tych zderzeń z rzeczywistością są płótna, w których paranoje rzeczywistości stają się przetworzonymi przez nasz mózg sennymi wizjami czy nawet koszmarami.

Filmy Nowicki traktuje jako medium dopełniające malarstwo. Nie przejmuje się warsztatem. Nie ukrywa amatorskiego wykonania. *Urzeka mnie poetyka kamerek internetowych jako wyraz estetyczno – egzystencjalnych potrzeb intymności jednostki wobec społeczeństwa* – komentuje swoje działania artysta. Filmy sprawiają wrażenie scen kręconych szybko, bez specjalnego przygotowania. Są rodzajem szkiców video. Utrzymane są w konwencji żartu lub ironii. Autor chce przy ich pomocy mówić w sposób lekki o rzeczach ważnych. W filmie *Mane Tekel Fares* komentuje wstąpienie Polski do Unii Europejskiej. W *Egzorcyście* artysta odnosi się praktyki wypędzania demonów z duszy opętanego. Ciemny kadr, niewyraźne postaci budują tajemniczy, wywołujący dreszczyk emocji nastrój. Jednak siermiężna stylistyka filmu, naprędce zaaranżowany plan filmowy sugerują, że mamy do czynienia nie z horrorem, a z czarnym humorem. Ciemna postać z zasłoniętą twarzą pokrywa tło stemplami sylwety ukrzyżowanego Jezusa. Następnie tajemnicza sylwetka przybija do ściany niewielki krzyż. Zwraca uwagę sam gest – bezceremonialne wbijanie gwoździ w ramiona krzyża, jak w każdy inny przedmiot nie nasycony religijnymi znaczeniami. Na końcu filmu tytułowy egzorcysta przyprowadza człowieka z twarzą zakrytą biało-czerwoną tkaniną i układa go w geście ukrzyżowanego Chrystusa. Pracę można interpretować na różne sposoby w relacji do religii, mediów, a także „narodowego męczeństwa" i pokutującej od Romantyzmu wizji Polski jako „Chrystusa narodów".

W filmie *Dublerzy* artysta używając konwencji paradokumentu w mistrzowski sposób dezorientuje widza. Po obejrzeniu filmu już nie jesteśmy pewni czy tytułowi dublerzy filmów porno to autentyczne postacie, a film jest wynikiem artystycznego „śledztwa" Nowickiego, czy też artysta wykreował całą sytuację na potrzeby filmu oraz gry między rzeczywistością medialną, a tą którą znamy z własnego doświadczenia.

Nowicki więc jak sejsmograf zbiera bodźce dochodzące do niego z otoczenia wszelkimi kanałami. Czasami tylko zatrzymuje jakąś scenę jak w migawce aparatu, innym razem „zagęszcza" nagromadzone wrażenia tworząc paranoiczne, lecz bynajmniej nie enigmatyczne, wizje świata. Dla niego sztuka jest komunikatem, przekazuje odbiorcy konkretne treści, zwraca uwagę na współczesne problemy. Nowicki wyznaje zasadę *esse = percipi* (istnieć = być postrzeganym), a to znaczy oglądać, odbierać, przyjmować. Tak więc przekaz, czy jak mówi artysta, „energia" nadawana jest w dwie strony. Nowicki zadaje więc pytanie "Czy możliwe jest istnienie bez postrzegania?" Obrazy Nowickiego pokazują, że malarstwo mimo rozwoju nowych mediów nadal potrafi w sposób sugestywny i poruszający przekazywać współczesne treści.

Poza sztukami wizualnymi Zbyszek Nowicki gra również w zespole *THE TYBET UNDERGROUND*, który tworzy wraz ze swoim synem Stanisławem, oraz grafikiem Wawrzyńcem Strzemiecznym. Dla Nowickiego, jak sam twierdzi, żywy kontakt z malarstwem może mieć siłę niemalże mistycznego objawienia. Takich hipnotycznych wrażeń dostarczyły mu płótna Diego Velázqueza, Jorga Immendorfa, Luca Tuymansa. Szczególnie ceni twórczość kobiet: Paulę Rego, Idę Apelbroog, Chantal Joffe, Cecily Brown.

Wybrane ilustracje znajdują się na stronie **http://www.sid.free.art.pl**, *w miejscu* **ILLUSTRATIONS & complementary materials / ILUSTRACJE i inne materiały uzupełniające.**

Anka LEŚNIAK

ZBIGNIEW NOWICKI
Mandala Bóstw - Sztuka podprogowa

W dniu 15 marca 2002 r. miało miejsce otwarcie wystawy Zbigniewa Nowickiego w *Galerii Manhattan* w Łodzi. Ekspozycja obejmuje kilkanaście prac tego artysty, obrazów o sporych rozmiarach ok. 2,5 metra. Inspiracją do ich powstania stały się zasypujące nas ulotki, foldery i reklamy emitowane w telewizji.

Zbigniew Nowicki jest artystą urodzonym w Łodzi w 1966 roku, gdzie również ukończył studia na Wydziale Edukacji Wizualnej, dyplomem z malarstwa pod kierunkiem Krystyna Zielińskiego. Obecnie pracuje w tejże uczelni jako asystent w pracowni ad. Zduniewskiego na Wydziale Tkaniny i Ubioru.

Wystawa w Galerii Manhattan jest pierwszą indywidualną wystawą Nowickiego. Nosi intrygujący tytuł *Mandala Bóstw - Sztuka Podprogowa*. Tytuł sugeruje związki jego sztuki z transcendencją i psychoanalizą. Dla zwiedzającego, który nie zna obrazów twórcy, ich treść jest dużym zaskoczeniem. Zaraz po wejściu w przestrzeń galerii widz wręcz potyka się o leżący na podłodze obraz. Jest to naciągnięty na ramy wzorzysty obrus, na którym artysta namalował kawałek surowego mięsa. Aż nazbyt widoczne jest nawiązanie do konsumpcyjnej kultury, w której żyjemy.

Obraz uderza brutalnością i prymitywizmem tematu. Kolejną pracą, którą przyciąga wzrok zwiedzającego jest umieszczony naprzeciw wejściowej ściany obraz o niewiele mówiącym tytule *J and J*, na którym w luksusowym łazienkowym wnętrzu przedstawiona jest para kąpiących się ludzi. Bohaterami obrazu są postacie skupione na sobie, własnej atrakcyjności, odpoczywające w komfortowym wnętrzu. Obraz utrzymany w tonacji niebiesko-granatowej cechuje się bogactwem fakturowym, które stanowi podkład dla precyzyjnych białych linii określających przedmioty. Ten sposób malowania jest charakterystyczny dla większości prac umieszczonych w przestrzeni galerii. Płótna są właściwie monochromatyczne, za to bardzo interesujące fakturalnie, gdzie dodatkowe urozmaicenie, a zarazem kontrast, wprowadzają rysunki nawiązujące nieco swoją formą do komiksowych przedstawień.

Obrazy zawieszone są na dwóch poziomach galerii. Zazwyczaj są to przedstawienia luksusowych wnętrz mieszkalnych, ewentualnie basenu lub innych miejsc aktywności i wypoczynku współczesnego człowieka. Przyglądając się takiemu ujęciu rzeczywistości nasuwa się termin poprealizm, lub popbanalizm stworzony przez historyków sztuki, a cechujący postawę artystów sięgających w swych inspiracjach do ulotek reklamowych, pism komercyjnych, komiksów. Nowicki jednak, jak sam twierdzi, w wizerunkach współczesnej rzeczywistości nie odcina się od tradycji europejskiej i chrześcijańskiej, w której został wychowany. W jego obrazach dawne mity - tradycja wciąż żywa w naszym podprogowym myśleniu - spotyka się z dzisiejszą rzeczywistością, w której jest wciąż na nowo interpretowana. Autor podejmuje w swojej sztuce problem człowieka dążącego do lepszego, przyjemniejszego, idealnego świata, gdzie nie musi zmagać się z troskami. Nawiązuje również do współczesnych kanonów piękna, ideału człowieka popularyzowanego przez media. Bohaterowie obrazów pławią się w luksusie, bogato wyposażonych domach, zażywają odpoczynku w saunie lub intensywnie trenują, jak mężczyzna przedstawiony w obrazie *Przyklęk*, gdzie widzimy muskularnego, aktywnego człowieka testującego siłę swoich mięśni.

Obrazem dobrze ilustrującym te treści jest *Wypoczynek*, płótno o wymiarach 190 x 320 cm, utrzymane w zielonej, pozornie relaksującej tonacji, jednak tak ostrej, że rozdrażniłaby oko nie tylko wytrawnego kolorysty. Na pierwszym planie widać ciekawie rozwiązany fakturalnie akt odpoczywającego mężczyzny, w tle kobieta ćwiczy na nowoczesnej maszynie treningowej. Widać tu lansowany przez media, nowoczesny wizeru-



Zbigniew NOWICKI, Z cyklu: *Sylwester z Benedyktem*, 01.01.2008



Zbigniew NOWICKI, Z cyklu: *Sylwester z Benedyktem*, 01.01.2008



Zbigniew NOWICKI, Z cyklu: *Sylwester z Benedyktem*, 01.01.2008

nek człowieka pięknego, młodego, szczupłego, aktywnego nawet w chwili wolnej od pracy.

Ciekawym elementem ekspozycji są umieszczone po prawej stronie od wejścia obrazy tworzące jedno przedstawienie. Jest to znów luksusowe wnętrze z dzieckiem kierującym małym samochodzikiem. Elementem intrygującym jest umieszczona na stoliku kolorowa figurka aniołka kontrastująca kolorystyką i sposobem malowania z monochromatyczną resztą obrazu. Nie sposób nie zwrócić uwagi również na obraz umieszczony na ścianie przy wejściu, na którym w stylizowanym, pseudo-antycznym wnętrzu, siedzi wygodnie rozparty w fotelu młodzian o sylwetce jakiej nie powstydziłby się niejeden mistrz kulturystyki. Obraz nosi tytuł *Niedziela*. W obrazie pt.: *Raj* artysta na pierwszym planie ukazuje kobietę i mężczyznę, umieszczonych w centralnej części płótna, stojących tyłem do widza, wpatrujących się w wodę. Nie jest to jednak rajski strumień, lecz kryta pływalnia, gdzie zamiast rajskich drzew mamy symetrycznie umieszczone po bokach obrazu dwie doniczki z jabłonkami. Nagie akty to postacie żywcem wyjęte z popularnych pism. Silna, muskularna sylwetka mężczyzny i wręcz anorektyczna, wiotka kobieta to ideały, do których dąży wiele osób.

Autor inspirując się ulotkami reklamowymi podejmuje jednocześnie dyskusję z tą nieodłączną dla współczesnego człowieka dziedziną życia. Wydaje się, iż reklama pełni tu rolę mitu, swoistej świeckiej religii, która obiecuje nam wizję idealnego świata, wiecznej szczęśliwości i luksusu. Kościół to obietnica wiecznego szczęścia po śmierci za modlitwy i dobre uczynki. Obrazy Nowickiego ukazują, a może polemizują, z wizją szczęścia na Ziemi za cenę kupna odpowiednich produktów i życia według określonych zasad.

Do wystawy dołączony został katalog, w którym można przeczytać trzy teksty komentujące twórczość Nowickiego. Autorami są Jolanta Ciesielska, Krystyn Zieliński, dawny profesor Nowickiego oraz sam twórca. W katalogu umieszczone zostały barwne reprodukcje wszystkich dziesięciu prac artysty znajdujących się na wystawie. Mógłby on być folderem reklamowym produktów, które można zakupić (obrazy są przecież do sprzedania).

Prace mogą wywoływać kontrowersyjne skojarzenia, jednak trudno przejść obok nich obojętnie. Autor porusza temat człowieka dążącego do szczęścia, jednak nie zamyka się w znanych mu czasach, lecz sięga do archetypów. Szczęście ma tu jednak wymiar tylko materialno-konsumpcyjny, a człowiek traktowany jest przedmiotowo. Jakkolwiek oceniając treść obrazów, trudno odmówić artyście znajomości warsztatu malarskiego. Nowicki nie próbuje oczarować widza wyrafinowaną kolorystyką i wyszukaną formą. Przeciwnie, jest ona skrótowa, lapidarna, lecz jednocześnie namacalna. Dzieło jest skrótem komiksowym, a jednocześnie realistycznym przedstawieniem. Ekspresyjna faktura współgra z precyzyjnymi, konkretnymi liniami. Nie bez znaczenia jest również rozmiar płócien, które swoją skalą sugestywnie wprowadzają widza w świat postrzegany przez artystę.

Wystawa została dobrze zorganizowana pod względem aranżacji i doboru prac. Wydaje się jednak, że wnętrze galerii jest zbyt małe do ekspozycji płócien o tej skali, co powoduje, że niektórych obrazów nie sposób obejrzeć z większej odległości, która jest niezbędna, gdy próbuje się uchwycić całość płótna o rozmiarach powyżej dwóch metrów. Te braki rekompensuje nieco charakter wnętrza galerii, gdzie drugie piętro jest rodzajem tarasu, co daje ciekawy punkt widzenia, ponieważ umożliwia oglądanie z góry obrazów umieszczonych w dolnej części ekspozycji.

Anka Leśniak, 2002

CZĘŚĆ 03 NA BIEŻĄCO / PART 03 CURRENTLY

I FESTIWAL *SZTUKA I DOKUMENTACJA* ZAPIS DYSKUSJI POFESTIWALOWEJ

Łukasz GUZEK

Przystępując do podsumowującej dyskusji postawiłem sobie dwa cele. Po pierwsze chcę porozmawiać o samym festiwalu, sposobie pokazywania dokumentacji w formule festiwalowej. Liczę, że nasze uwagi będę tu pomocne. Drugi cel jest bardziej teoretyczny i dotyczy samej dokumentacji. Nawet na tej wystawie [dyskusja odbywała się w galerii Biblioteka, WSHE] zgromadzone prace mówią nam o pewnych typach dokumentacji, podejściach do dokumentacji. Pierwsze pytanie, które także przewijało się w kuluarowych rozmowach, to na ile dokumentacja jest działaniem odtwórczym, a na ile kreacyjnym, na ile ma charakter samodzielnego dzieła sztuki. Pomiędzy tymi dwoma biegunami jest bardzo wiele przestrzeni. Można sobie wyobrazić matematyka, który napisze wzór na ilość sztuki w dokumentacji. My jesteśmy humanistami, ale możemy wyważyć tę proporcję. Na wystawie są samodzielne prace, nie mające wiele wspólnego z dokumentowaniem, inaczej mówiąc odeszły tak daleko od dokumentacyjnego celu, że są właściwie samodzielne. Pomiędzy dokumentem a samodzielną pracą rozpięte jest nasze zagadnienie. Nie ukrywam, że pojawia się ono trochę w sposób sterowany, zapraszamy artystów i zachęcamy, by tak właśnie postępowali – naciągali, zacierali granice. Powstały bardzo ciekawe prace, zarejestrowane np. kamerą otworkową, czy na bazie jakiegoś konceptualnego procesu, z którym ktoś udaje się na spotkanie z dziełem, a fotografia zestawiona z przedmiotem – biletem z koncertu, tworzą konceptualne dzieła sztuki. Takich strategii znanych ze sztuki konceptualnej można spotkać tu więcej. Można o nich powiedzieć, że nie są dokumentalne, tylko konceptualne. Ale ich punktem wyjścia jest jakieś zdarzenie rzeczywiste, jakiś fakt. Nie są więc samodzielne, w takim sensie, że nie są simulakrum, faktem nie zakorzenionym w rzeczywistości. Mają takie umocowanie w punkcie wyjścia, tylko się od tego podłoża odrywają, czasami w sposób radykalny.

Kolejny problem który chciałbym wstępnie tu poruszyć, to dlaczego właśnie w Łodzi ten temat zostaje postawiony... Wielokrotnie w moich rozmowach z Józefem Robakowskim, ale nie tylko, powracała kwestia postawienia problemu dokumentacji jako problemu artystycznego. I myślę, że to nie przypadek, że problem wychodzi z tego środowiska. To środowisko już bardzo długo się z tym problemem mierzy, od lat 70, od Warsztatu Formy Filmowej, ale ciągle przybiera no nową postać. Tu w Łodzi możemy więc obserwować problem w długiej perspektywie czasowej. Możemy zobaczyć, że inaczej podchodzono do dokumentacji w latach 70, w konceptualizmie, w tzw. medializie, a inny sens ma ona dziś. Kwestia dokumentacji, postawiona teraz, jest łącznikiem, pomostem, który spina historię sztuki z czasem współczesnym. Artyści dziś chcą się określić wobec przeszłości. To ważna zmiana – kiedyś w sztuce awangard najważniejsza była nowość, nie zajmowano się tym, co było kiedyś. Wtedy potrzeby budowania własnej sztuki poprzez zagadnienie dokumentacji nikt by nie stawiał. W latach 70 trzeba było wymyślić coś nowego, czego jeszcze w sztuce nie było. Dziś temat dokumentacji nie przypadkiem powraca, dla każdego we własny sposób, gdyż dzisiejsi artyści chcą zbudować jakieś połączenie z przeszłością. To już nie jest awangarda, która mówi spalić muzea, i zrywamy z historią – nie, mamy powiązanie z historią chcemy się wobec niej określić. Zmiana stosunku artysty współczesnego do historii to jeden z aspektów mówiący dlaczego dziś ważna jest dokumentacja. I dlaczego akurat w Łodzi jest tak odpowiedni grunt by podjąć ten temat.

Aurelia MANDZIUK

Mówisz o festiwalu jako połączeniu pewnych elementów i nawiązania do tradycji. Na festiwalu (zgodnie z regulaminem) mamy mieć prace z ostatniego roku, wyjątkowo w tym roku są prace z lat poprzednich, czyli, w samych założeniach, przewidujemy mały kontakt z historią. A jest to temat bardzo interesujący!

Sama nomenklatura, wystawa główna i wystawy towarzyszące - nie jest adekwatna. Warto by festiwal w samej formule organizacyjnej miał coś z archiwum – pewne uszeregowanie (wystawa A, B, C.), a nie nazywanie główna i nie główna, ponieważ ranga niektórych zdarzeń jest nieporównywalna.

Z chwilą gdy festiwal został zaproponowany wszystko wydawało się oczywiste. Gdy zaczęły przychodzić pracę okazało się, że otwieramy jedne drzwi, za nimi są następne, i jeszcze następne. I nie wiadomo w jakim obszarze się poruszamy. Nawet zasadnicze pytanie czy to jest sztuka czy dokumentacja, nie jest oczywiste. Są tu dwie sytuacje – dokument o sztuce i sztuka na temat dokumentu. Być może powinny być tematy zadane.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Myślę, że bardzo szeroką formułę tu przyjmujemy, przez co zjawisko robi się trochę nieostre. Zwracam uwagę na coś, co może być jednym z istotnych kontekstów myślenia na ten temat. W sztuce, od dłuższego już czasu, w coraz większym stopniu, zamiast tworzyć dzieło od podstaw buduje się je z materiału dzieł zrobionych wcześniej. Przy takiej szerokiej formule dokumentacji, zaczyna ona łączyć się z rozległym obszarem sztuki, która w ten właśnie sposób jest tworzona. Sztuki, samplującej, komentujacej, intertekstualnej. Wielu z tych zjawisk nie łączyłbym z myśleniem o dokumentowaniu i dokumentacji. To po prostu sztuka, która w takim trybie powstaje. Chce widzieć odniesienie dla siebie w innej sztuce, a niekiedy perwersyjnie sięga po czyjeś dzieło, by mówić o czymś zupełnie innym. Czy to wszystko powinno łączyć się z formułą dokumentu? To pytanie na które warto odpowiedzieć, jeżeli chce się mówić o dokumencie jako o fenomenie mającym płynne, ale jednak dostrzegalne granice. Zwróćmy uwagę, że dokumentacji nie muszą robić artyści. Przyjąłeś [do Ł.G.] tu perspektywę, w ramach której interesuje cię dokument robiony przez jednego artystę o drugim artyście. A przecież większość dokumentów na temat sztuki jest produkowana przez archiwistów. Posługuje się takim metaforycznym określeniem, gdyż archiwiści to różne nacje.

Krystyna NAMYSŁOWSKA

Ta sytuację można porównać z nauką. W nauce jeżeli dokumentujemy eksperyment to po to, by móc go odtworzyć i sprawdzić czy wyniki się potwierdzą. W odniesieniu do sztuki nikt rozsądny nie zaproponuje, że zrobimy taką dokumentację, która pozwoli dokładnie dane dzieło odtworzyć. Choć teoretycznie jest to możliwe. Natomiast między tą sytuacją, a sytuacją gdy dzieło jest pretekstem do innego

dzieła, mówiącego przy okazji jak się w pierwowzorze rzeczy układały, to jest to to, co jak myślę nas wszystkich tu interesuje. Ale zawsze musi być podłoże z którego produkt finalny wyrasta.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Dla mnie jest oczywiste, że dokument nie jest powtórzeniem dzieła. Często spotykam się z dokumentami różnych efemerycznych wydarzeń artystycznych, czy są to performance, czy happeningi, czy różne spektakle, jest mnóstwo zjawisk artystycznych, które nie są osadzone w artefaktach, i których doświadczenia nie można powtórzyć, bo nie można powtórzyć czegoś, co z założenia ma charakter chwilowy i istnieje jedynie przez chwilę, ewentualnie istnieje w pamięci tych, którzy tego doświadczyli bezpośrednio i w wyobraźni tych, którzy posługują się rozmaitymi dokumentami tego wydarzenia. Dlatego w mojej pracy posługuję się dokumentami, które nie maja charakteru dzieł sztuki, nigdy nikomu do głowy nie przyjdzie by je tak rozpatrywać, bo nigdy nie miały nimi być. Tu pojawia się jednak pytanie. Czy ten festiwal, czy jego intencją jest również zainteresowanie tego typu dokumentami, czy myślimy o dokumentowaniu sztuki jako pewnym zjawisku, które jedynie towarzyszy sztuce współczesnej, czy też konstruując formułę tego festiwalu i układając jego przyszłość myślimy wyłącznie o praktykach artystycznych, w ramach których jeden artysta podejmuje działanie, które ma na celu przywołanie, utrwalenie dzieła innego artysty, a niektórzy z nich robią przy tej okazji swoje własne dzieło. To ostatnie ujęcie skłaniałoby jednak do innego sformułowania nazwy festiwalu: *Sztuka jako dokumentacja*. Wtedy z szerokiego pola różnych form dokumentowania sztuki wybieramy jedynie jeden nurt.

Łukasz GUZEK

Jest taka strategia artystyczna. Ale jest też tak, że pewne prace zaczynają funkcjonować jako dzieła sztuki nawet jeżeli nie były z taką intencją tworzone. Jeżeli dziś oglądamy fotografie czy zapisy z lat 70 to one są fantastyczne jako samodzielne prace, chociaż były wykonane jako dokumentacje. W sztuce współczesnej jest podobnie. Zauważyłem, że często otrzymuję dokumentacje zdarzeń, które robią nie tylko artyści, i to są piękne fotki, które same w sobie mają wartość artystyczną. I tu chodzi o uchwycenie tego typu zjawiska. Nie tylko gdy świadomie w intertekstualny sposób korzystamy z innych tekstów, umieszczamy dzieło w dziele, ale kiedy mamy do czynienia z dokumentacją, która usamodzielniła się w stosunku do punktu wyjścia.

Józef ROBAKOWSKI

Trzeba tu odróżnić jasno dwie sprawy. Są współcześnie takie prace które powstają metodą dokumentacji, takim filmem jest *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL – jest i dokumentacją i dziełem zarazem. Nie trzeba tego tu oddzielać. Film *Kinolaboratorium* Pawła Kwieka jest dokumentacją i dziełem samym w sobie. To sytuacja dziś jak najbardziej aktualna. I jest też dokumentacja o jakimś zjawisku. Może ją zrobić

historyk sztuki, muzeolog – różnymi metodami. Ale to zupełnie inna dziedzina. W tym wypadku artysta wcale nie musi istnieć. Jeżeli chcemy ten festiwal postawić na dwie takie nogi, to proszę bardzo. Ale to wielka robota, gdyż jedno i drugie skrzydło ma już dzisiaj potężną historię i rezultaty. Lepiej byłoby się na coś zdecydować – czy interesuje nas twórcza dokumentacja, czy dokumentacja klasyczna, historyczna. W obu przypadkach natrafiamy na ważkie problemy.

Dlaczego w latach 70. pojawiła się sprawa dokumentacji? Działając w *Warsztacie Formy Filmowej* myśmy wiedzieli, że nasze prace mogą być w ten sposób podbudowane, że możemy przygotować odbiorcę poprzez ujawnienie i zinterpretowanie prac poprzedników. Czyli, gdybyśmy nie umieli wytłumaczyć kim byli Strzemiński, Kobro, grupa a.r., itd., gdybyśmy nie robili wystaw, filmów, sesji naukowych o tych ludziach, nie byłoby podbudowy i uzasadnienia historycznego naszej działalności. Świadomie odwoływaliśmy się do ich prekursorskich gestów. Siłą rzeczy, to była kwestia zamierzonej strategi i propagandy, trzeba było wyjaśnić powszechnie źródła. Kim oni byli? Ponieważ nasi poprzednicy tego nie zrobili. Ja w 1971 roku zrobiłem pierwszy film o Katarzynie Kobro, i kiedy go pokazywałem na kolaudacji, to eksperci filmowi dziwili się, że to jest wielka manipulacja z mojej strony nazywając ją w komentarzu wybitną artystką. Dzisiaj, po czasie, to bardziej Katarzyna Kobro jest obserwowana na świecie niż Władysław Strzemiński. Wtedy byli jeszcze kompletnie nieznani. Witkacego fotografię odkrywano dopiero w latach 60 i 70. Naszą rolą jest przygotowanie sytuacji, ażeby zbliżyć te wybitne postaci i ich dokonania do współczesności, trzeba systematycznie odwołać się do historii w poszukiwaniu źródeł naszej tradycji. Bez tej operacji trudno odnaleźć logiczny tok przemian w sztuce. To jest nasze zadanie – dlatego ta sytuacja historyczna powinna być mocno eksplikowana na tym przeglądzie dokumentacji. Podczas przygotowywania dokumentacyjnej książki *Żywa galeria*, najbardziej fachowa siła z Muzeum Sztuki od opracowania kalendarium, czyli pani Karnicka, stwierdziła po czasie, że nie da rady tego zrobić, bo Muzeum nic na temat ruchu progresywnego nie ma. Jeżeli ona chciała sięgać tylko do biblioteki muzealnej, to jest jasne, że tam nic nie znajdzie, bo Muzeum takich rzeczy z zasady nie zbierało. Jesteśmy kompletnie nieprzygotowani do opracowania własnej historii. Okazuje się, że w instytucjach państwowych ta sprawa została kompletnie zaniedbana.

Dziś ruch tzw."progresywny", czy jak go jeszcze inaczej nazwać, budzi niejednokrotnie większe zainteresowanie niż oficjalna klasyczna polska sztuka. Jest ona dopiero dzisiaj odkrywana, zestawiana ze artystycznym ruchem światowej kultury i okazuje się, szkoda - że po czasie równie interesująca jak Zachodnia. Dopiero teraz okazuje się, że np.Jan Świdziński był partnerem wybitnych artystów swego czasu. Ale kiedyś to był marginalny prowincjonalny układ. Powinniśmy na ten fakt zwrócić uwagę – poodkrywać artystów, poodkrywać źródła. Okazuje się, że *Muzeum Sztuki* się zagapiło i nie ma prac Andrzeja Partuma, a dziś już jesteśmy przekonani, że był to interesujący artysta. Dokumentacją można zwrócić uwagę na ten problem i za

pomocą jej należy odnaleźć jeszcze ukrytych bardzo wiele ciekawych historii. I też trzeba uznać, że dokumentacja bywa też dziełem sztuki. Jest tak wiele prac dokumentujących, które mają w sobie to coś, co jest wartością artystyczną. Np. zdjęcia z happeningu Tadeusza Kantora, robił wybitny fotograf Eustachy Kossakowski i dziś się je kupuje jako dzieła sztuki. Witkacy pracował z klasycznymi fotografami, i dziś prac fotograficznych samego Witkacego się już właściwie nie kupi, ale kupuje się zdjęcia dokumentacyjne z warsztatu fotografa, który rejestrował akcje Witkiewicza, od rodziny, i ten fotograf staje się istotnym artystą, a wtedy, gdy Witkiewicz występował przed jego kamerą był nikim. Związek Fotografików nie uznawał Witkacego za artystę fotografa, a on dziś na świecie, niezależnie od opinii "naszych ekspertów" jest on uznany za wybitą postać tej dyscypliny. Tak to się wszystko poprzekręcało.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Dodałeś do tego, o czym mówiliśmy dotąd, do dwóch ujęć problemu dokumentowania sztuki, jeszcze jeden, trzeci – oprócz dokumentów które są dokumentami o artystach, wydarzeniach, pracach, obok dzieł sztuki tworzonych z myślą aby stawały się grą pomiędzy dziełem a dokumentem, dodałeś jeszcze problem dokumentów które powstawały kiedyś jako dokumenty, a które w międzyczasie ze względu na zmieniające się konfiguracje systemu sztuki stały się dziełami sztuki – to jest nowe zagadnienie.

Aurelia MANDZIUK

Formuła festiwalu jest całkowicie otwarta – proszę nadsyłać wszelkie prace. Ale wtedy pojawia się niebezpieczeństwo, że część prac ma charakter autokreacji – ktoś promuje siebie lub rzeczy błahe. Więc powstaje problem co zrobić z tymi otwartymi szeroko wrotami.

Tomasz KOMOROWSKI

Musi nastąpić kategoryzacja celów jakie przyświecają w momencie dokumentowania zjawiska, wydarzenia. Z muzealnej perspektywy oznacza to poddanie się koncepcji, idei artysty. Chodzi o uchwycenie tak jak to coś wyglądało. Nie ma miejsca na interpretację, na dopowiedzenie od siebie. Trzeba więc rozdzielić taki typ dokumentacji, od prac które są dialogiem, dyskusją z tym, co zostało przedstawione przed kamerą czy aparatem. Te dwie kategorie są w sprzeczności.

Krystyna NAMYSŁOWSKA

Nie ma czegoś takiego jak przeźroczystość dokumentacji. Każdy gest człowieka jest jakąś interpretacją.

Józef ROBAKOWSKI

Fotograf muzealny rzeźbę fotografuje w sposób klasyczny, nie ma ambicji kreowania nowej sytuacji, bo nie może

mieć. Da się więc wyróżnić dokumentację techniczną. Natomiast, gdy zadajemy zadanie dokumentacja jako sztuka, to wtedy wolno już wszystko.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Może festiwal powinien nazywać się dokumentacja i sztuka. To jest temat wyrazisty, a zarazem wystarczająco wewnętrznie skomplikowany, żeby z roku na rok mógł się pojawiać w nowej formule. Z kolei pomysł festiwalu „sztuka jako dokumentacja" wydaje się interesujący z tego powodu, że sztuka jako dokumentacja staje się wtedy centralną wystawą. I na takiej wystawie są prace artystów którzy tworzą własne dzieła, zarazem dokumentując inne, albo prace które powstawały nie wiadomo z jakiego powodu, jako dokumenty np., a które stały się następnie dziełem sztuki. Ten repertuar jest bardzo rozległy. Wokół takiej wystawy, którą wtedy można nazwać główną, bo skupia się na jednym problemie, może powstać wiele mniejszych, skupionych na określonych tematach, mogą pojawiać się seminaria, wykłady. W obszarze, w którym np. ja się najczęściej poruszam, wiele dyskutuje się o tym, co dzieje się z pracami elektronicznymi, one zanikają, potrzebna jest restauracja, więc w którymś momencie dokument i konserwacja mogłyby spotkać się w jednym. Ale w centrum znajduje się fenomen, który jest specyficzny, oryginalny i może przynosić bardzo ciekawe doświadczenia spotkania ze sztuką.

Aurelia MANDZIUK

Nie ma dokumentacji jak nie ma sztuki. Sztuka jest elementem pierwszym, dokumentacja drugim. Stąd ta nazwa.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Jako student zaliczyłem semestr, pisząc pracę o wymyślonym, nie istniejącym w istocie poecie. Nawet pisząc przy tym kilka jego wierszy, aby móc je następnie poddać analizie, żeby mój esej nabrał należytej powagi naukowej. Dostałem ocenę bardzo dobrą. Nie było sztuki, którą w tak swoisty sposób dokumentowałem. Niektóre przejawy formuły „sztuka jako dokumentacja" mogą przybierać taką postać. Znam taką pracę Very Frenkel.

Anka LEŚNIAK

Na festiwalu pokazywaliśmy fikcyjny dokument Zbyszka Nowickiego o dublerach porno. Jak się okazało to byli jego koledzy. Ale film miał pozory dokumentu.

Trzeba zadać sobie pytanie po co robimy ten festiwal. Tu festiwalowi towarzyszy archiwum. I teraz, gdy rozróżniamy rodzaje dokumentacji, czy techniczna, czy kreacja artystyczna, to ciekawe co właściwie znajdzie się w tym naszym archiwum. Techniczna dokumentacja może być informacją na przyszłość. Nieraz spotykamy problem, że jakaś praca gdzieś była ale nie została zdokumentowana i nie wiemy dokładnie jak wyglądała. I archiwum festiwalu powinno służyć takim celom – odnajdywać i zbierać informacje.

Izabella PALUCH

W CSW mamy typowo praktyczne podejście do dokumentacji. Dokumentacja jest dla nas obiektywną rejestracją danego wydarzenia artystycznego i na tym się skupiamy. Dyskusja następuje wtedy, gdy dokumentację wykonał artysta, i gdy on uważa ją za impresję na temat danego dzieła. Istotna jest też deklaracja samego artysty, sposób w jaki pracuje on z danym dziełem. Gromadzimy materiały od 1985 roku, od lat 70 począwszy.

Ja cenię prywatne kolekcje tworzone przez artystów, bo to jest potrzebne. Natomiast zauważyłam, że instytucje mają problem z popularyzacją swoich archiwów. Potrzebna jest informacja o archiwach. Ważne, żeby piszący w Polsce, czy zagranicą wiedzieli do jakiej instytucji się zwrócić.

Łukasz GUZEK

Tutaj Józef Robakowski poruszył pewien problem, który mnie bardzo zainteresował. Jak dokumentacja może dokonywać przewartościowań w sztuce.

Józef ROBAKOWSKI

Trzeba trafnie postawić problem. Np. tzw. ruch progresywny, kiedyś w obliczu Związku Plastyków był niczym, nawet sal wystawowych czy muzealnych nam nie udostępniano. A dziś, gdy ta działalność zostaje podsumowana, gdy są ważne teksty, prace i dokumentacje, okazuje się, że z tego ruchu wyrośli wybitni polscy artyści. A Związek przeżywa zapaść, właściwie przestał działać. U nich nie było realnej siły, była tylko siła polityczna, mieli bazę, ale Związek zgasł i nie ma za sobą prawie żadnych istotnych dokonań w ich historii. Poza nielicznymi wyjątkami z lat 50. i 60., poza kronikami filmowymi z głupimi komentarzami, nie ma profesjonalnych dokumentów. W *WFO* powstawały filmy, ale niewiele z nich wytrzymało próbę czasu, bo robili to dość przypadkowi realizatorzy wykonując kolejne zlecenie. Dopiero potem pojawili się specjaliści, którzy znali problemy sztuki współczesnej. Żeby zrobić film o Witkacym czy Strzemińskim, trzeba być partnerem tych mistrzów. Inaczej taki film będzie nieistotny. A to nie jest łatwe. Przykładem takiej realizacji jest film *Żywa galeria*. Poprzez ten film udało się nam pokazać wiele istotnych zjawisk w sztuce. Pokazano mistrzów i debiutantów razem Stażewskiego, Dłubaka, Gostomskiego i Waśkę, Partuma czy Bruszewskiego. Na takie zestawienie tych artystów nie chciano się wtedy zgodzić. To była manipulacja, ale pokazuje sposób w jaki można dokonywać takich zestawień i przesunięć. Gdy powstała strona Jung Jidysz, to zaraz pojawiły się głosy na ten temat, mnóstwo ludzi korzysta z tej strony, uzupełnia ją, a wcześniej tej informacji nie było, była rozproszona. Przez taką stronę można niesłychanie zmienić bieg rzeczy. To też jest nasza rola. Dziś łatwo jest puszczać w internecie newsy, robić małe filmiki pokazujące wystawę, rozesłać linki i to biega po świecie. Są też tłumacze internetowe, może niedo-

kładne, ale pozwalają się zorientować. To jest dziś najlepsza forma, by zwrócić na coś uwagę.

Adam KLIMCZAK

Każda galeria np. Wschodnia powinna mieć uporządkowane archiwum, żeby ludzie wchodząc na stronę wiedzieli co ma w swoich zbiorach. Po każdej edycji festiwalu też powinno być gromadzone archiwum z tego co zaistniało. My teraz przepisujemy nasze stare archiwum na formą cyfrową. Potem te materiały chcemy poprzez wymianę udostępniać innym miejscom i instytucjom.

Zostały tu zaprezentowane ciekawe przykłady dokumentów sztuki, będących próbą pokazania autoportretu artysty i jego wizualizacji procesu powstawania dzieła. Z drugiej strony mamy rejestracje twórców, którzy poprzez swój styl pracy czynią zapis o innym artyście również rodzajem autokreacji. Czyli mamy tutaj działania subiektywne, obserwujące z dwóch stron działanie twórcze. W najciekawszych prezentacjach można było znaleźć to podwójne odbicie poprzez spojrzenie, czy to samego artysty, czy też artysty dokumentującego.

Józef ROBAKOWSKI

Obserwuję pewną sytuację polityczną związaną z użyciem archiwum. W Europie powstają teraz olbrzymie opracowania naukowe na temat działalności kulturalnej w krajach kiedyś wykluczonych dla Zachodu – o sztuce węgierskiej, rumuńskiej, polskiej, bułgarskiej, czy krajach północnych - i to wszystko dzieje się poprzez dokumenty. Toczy się wielka gra - zestawia się artystów, tworzy się nowe odkrywcze sytuacje. Bez dokumentów nie da się już tego zrobić.

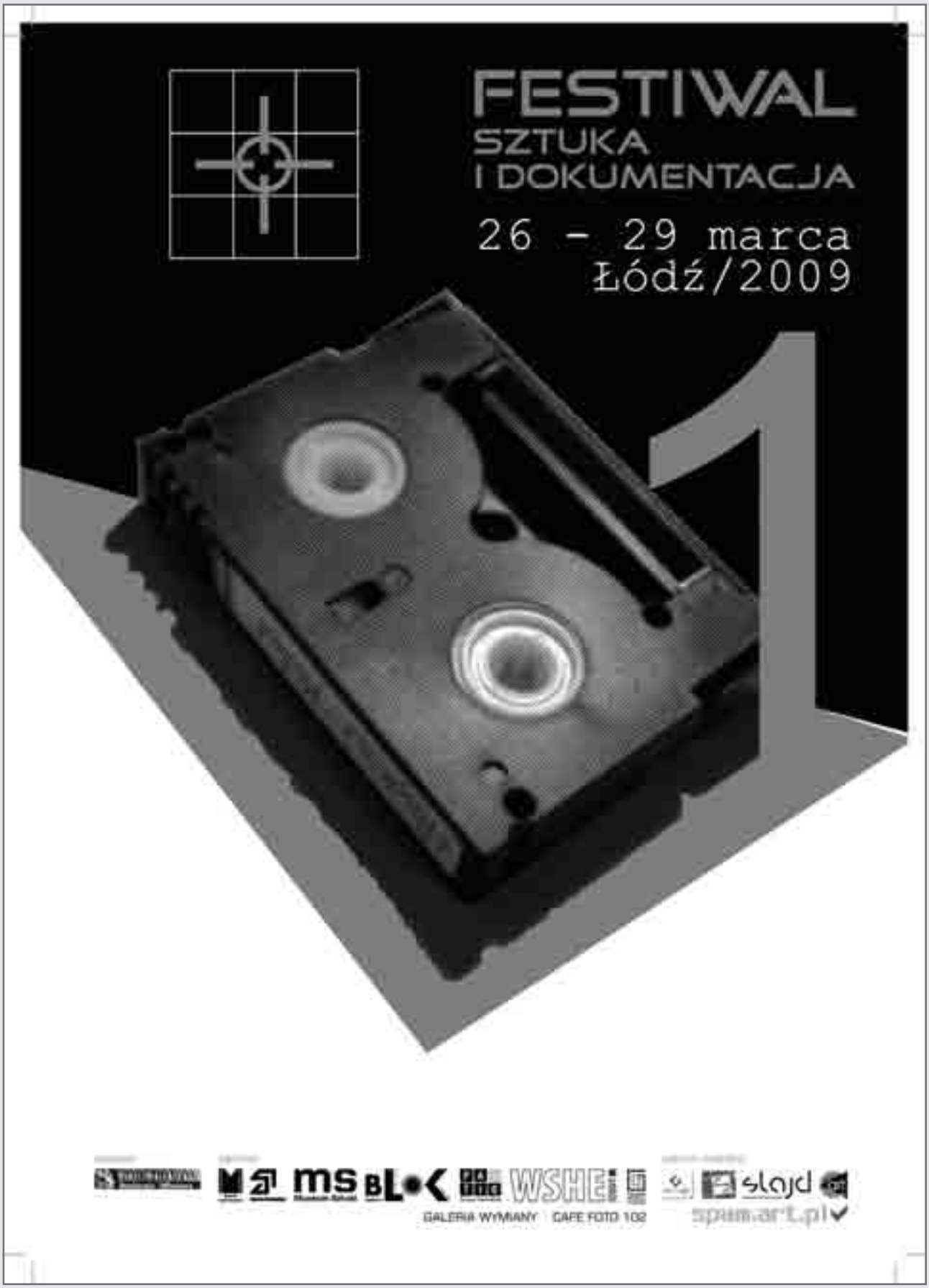
W roku 1980 zrobiliśmy w Sopocie w BWA wystawę, gdzie ponad 20 autorskich galerii zostało pokazanych poprzez dokumentacje i indywidualne wystąpienia. Na tej wystawie zestawiliśmy Foksal, który uchodził za najważniejszą galerię, z lubelskim Labiryntem. Oba miejsca przywiozły możliwie najlepsze materiały. Okazało się, w zestawieniu, że sprawa jest dyskusyjna kto tu jest ciekawszy i ważniejszy. Andrzej Mroczek pokazał dobrze przygotowany materiał, o znaczeniu międzynarodowym, i Foksal też. W rezultacie to ryzykowne zestawienie dowiodło, że i w prowincjonalnym Lublinie w latach 70. funkcjonowało coś bardzo istotnego, też podobnie jak do Warszawy byli zapraszani interesujący artyści z zagranicy, odbywały się sympozja na których stawiano ważne tematy. Dokumentacja odegrała tu rolę kluczową. Obecnie wystawa Andrzeja Ciesielskiego w Muzeum Sztuki pokazała jak fenomenalną rolę może ona odegrać w naszej kulturze. Ciesielski znalazł bardzo ciekawy sposób na eksponowanie dokumentacji – tworząc latami plansze poszczególnych artystów, które można dotknąć. Nie trzyma się u niego w archiwum zamkniętego materiału w gablotach jak w klasycznym muzeum. Okazuje się że archiwum można otworzyć dla zainteresowanych tylko trzeba znaleźć właściwy pomysł. A jest jesz-

cze bardzo wiele rzeczy do odkrycia i upowszechnienia. W ruchu alternatywnym był swoisty wyścig na pomysły ekspozycyjne, niektóre niesłychanie oryginalne. Powstało bardzo wiele konwencji wystawowych, które powielają dziś zawodowi kuratorzy, ale oryginalne źródła bywają bardzo często właśnie w tym nieoficjalnym ruchu.

Łukasz GUZEK

Z punktu widzenia metodologii historyka sztuki, najważniejszą rzeczą jest opracowanie kalendarium, maksymalnie szczegółowe. Publikowanie takiego źródłowego materiału to pierwszy krok by dalej ktoś się tym zajął. Zebrana dokumentacja rożnych galerii alternatywnych pokazuje, że był to bardzo szeroki ruch. Potęgę tej kultury tworzyło bardzo wiele różnych miejsc. Foksal jest ważną galerią, ale oprócz niej było wiele innych. Foksal znamy wszyscy, ale działało wiele miejsc, ich żywot często był efemeryczny, ich odszukanie dziś jest trudne, a to właśnie ta wielość i rozmaitość stanowiła o obrazie sztuki w Polsce. Krok po kroku taka mapa zostanie nakreślona. Zobaczymy jaki obraz nam się wyłoni. Będziemy także budować zestawienia z sytuacją międzynarodową. Bo cały festiwal powoli będzie stawał się międzynarodowy.

Wybrane ilustracje znajdują się na stronie
http://www.sid.free.art.pl, *w miejscu*
ILLUSTRATIONS & complementary materials /
ILUSTRACJE i inne materiały uzupełniające


FESTIWAL
SZTUKA
I DOKUMENTACJA
26 - 29 marca
Łódź/2009
1
ms
BLOK
WSHE
GALERIA WYMIANY
CAFE FOTO 102
slajd
spamart.pl

FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA

[illegible]

PROGRAM

CZWARTEK 26 MARCA

Godzina 19.00
Muzeum Sztuki (ul. Więckowskiego 36)
„Andrzej Cwalen – Moje archiwum"
Kuratorka: Grażyna Jakubiec
MOJE ARCHIWUM. Andrzej Cwalen z Rondem to projekt [illegible]

Godzina 22.00
Caffe Foto (Piotrkowska 102) - Klub festiwalowy
Otwarcie Klubu Festiwalowego
Prezentacja portalu fotoart.pl, video screening I
Kuratorzy: Karolina Jabłońska, Anka Lubiak

PIĄTEK 27 MARCA

OTWARCIE PREZENTACJI GŁÓWNYCH „SZTUKA – OBIEKT – ZAPIS"
(PATIO CENTRUM SZTUKI I GALERIA WSCHODNIA)

Godzina 17.00
PATIO Centrum Sztuki WSHE - galeria Biblioteka (ul. Sterlinga 26)
Wybór prac nadesłanych na festiwal oraz rejestrata i aukcja radiowa
Kuratorka: Aurelia Mańkowska
Autorzy: Ewa Bluszkiewicz, Katarzyna Boczyk, Rafał Bilnik, Beata Szymańska, Lech Wiśniewski, Monika Drezyńska, Joanna Rędziniec, Mirosław Bałdowski, Marek Kudła, Mariusz Tomik-Gaj, Andrzej Kasprzyk, Bartłomiej Jarmoliński i Izabela Mantejewska, Marek Ciemański, Małgorzata Nowak, Zbigniew Tomaszczuk, Karolina Głuszek, PGK „ART (Kolonicy Sztuki: Wiktor Kuzniar, Sylwester Sakowski, Małgorzata Bielska, „I jest" – Ania Błażejewska i Andrzej Urbański, Patryk Lubiński, Klara Kopińska i Marii Żuk Piekowski, Dagmara Bugaj, Piotr Trojanowski, Agata Nitarowska, Agnieszka Kostyszyna, Jan Cyrzan, Marta Brunowska, Paweł Bijak, Teresa Starmach, Krzysztof Lucek, Karolina Dalińska, Anna Wydrych, Izabela Jurczyk.
Orzy Museum Rodzin Art w Hotelu – Gerhard Blum Kwiatkowski, Gabriela Ej., CDN Lublin, Galeria Fabeli, Muzeum w Koszalinie, Radio Łódź Krystyna Namedrowska, TVP3 Łódź i Magdalena Olczyk, Galeria Wyborcza –Marzena Romanowska, Rok Get Marta Sabuśka, Fundacja TEES, ASP Poznań, ASP Łódź, ASP Katowice, WSHE Łódź – Festiwal Artystyczny UP Kraków – Festiwal Sztuki.
Otwarcie wystawy zdjęć wybranych nadesłanych zgłoszeń i zaprezentowanie dokumentacji wybranych prac. Prezentowane będą wideo, fotografie, obiekt, instalacje, happ., a także [illegible]. Do wystawy powstaje też [illegible] „Sztuka i dokumentacja" zaprezentowana w kilku wybranych miejscach w Polsce. Wystawa czynna do 9 kwietnia poniedz. 11.00 a 11.00 nie ma wejścia (0-42) 250 27 30 | 042 631 30 30, W Galerii Biblioteka w dniu 09 kwietnia o godzinie 18.00 odbędzie się uroczysta [illegible] festiwal „Sztuka i dokumentacja"

Godzina 18.00
PATIO Centrum Sztuki - Dziekanat
(ul. Rzeweckiego 1905r nr 52)
Dokumentacja z archiwum Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Akcji „Interakcje", wideo, fotografie. Autorzy: Szymon Gniadek, Daniel Maryson, Dyzior Mieczkowski, Piotr Olszański, Mikołaj Głogoś
„Interakcje" to międzynarodowy festiwal [illegible] w Polsce. Organizowany od [illegible] [illegible] [illegible]

interakcje
XI Międzynarodowy Festiwal Sztuki INTERAKCJE 2009

XI FESTIWAL *INTERAKCJE* PROGRAM IMPREZY

11 MAJA.Poniedziałek (11th May, Monday)

18.00 – ODA, ul. Dąbrowskiego 5 - ceremonia otwarcia Festiwalu;
18.15 – fragmenty filmu *Błękitna rewolucja* – autor Francois Levy-Kuentz (Pierwsza nagroda w kategorii portretu artysty na Międzynarodowym festiwalu filmu o sztuce *FIFA* 2007 w Montrealu).
18.45 – Jan Świdziński (Polska), Anna Kalwajtys (Polska), Aidana Rico (Wenezuela), Fabien Montmartin (Francja).

12 MAJA, Wtorek (12th May, Tuesday)

14.30-17.00 (ODA, ul. Dąbrowskiego 5)
Michelle Browne (Irlandia)
17.00 (ul. Słowackiego, okolice Przystanku 2000) - Grupa Łuhuu! (Polska)
od godz. 18.00 (ODA, ul. Dąbrowskiego 5):
Marcio Shimabukuro (Brazylia)
Paola Paz Yee (Meksyk)
Richard Spartos (USA)
Gaetan Rusquet (Belgia)

13 MAJA, Środa (13th May, Wednesday)

15.00-17.00 (w ODA, ul. Sieradzka 8) - *Perfobox* Carlos Monroy (Kolumbia), pokaz około 150 performance inspirowanych działaniami artystów latynoskich.
od 18.00 (ODA, ul. Dąbrowskiego)
Przemysław Branas & Justyna Górowska (Polska)
Olgierda Nowakowska (Polska)
Ignacio Perez (Wenezuela)
Jesusa Delbardo (Urugwaj)
Leonardo Gonzalez (Chile)
Małgorzata Butterwick (Polska)

14 MAJA, Czwartek (14th May, Thursday)

15.00-17.00 (w ODA, ul. Sieradzka 8)
Perfobox Carlos Monroy (Kolumbia), okaz około 150 performansce inspirowanych działaniami artystów latynoskich
od 18.00 (ODA, ul. Dąbrowskiego 5)
Adam Gruba (Polska)
Pilar Talavera (Peru)
Pepe Murciego & Roxana Popelka (Hiszpania)
Leticia Santa Cruz (Argentyna)
Peter Baren (Holandia)
Julian Higuerey (Wenezuela)
Ryszard Piegza (Francja)

15 MAJA, Piątek (15th May, Friday)

15.00-17.00 (w ODA, ul. Sieradzka 8) - *Perfobox* Carlos Monroy (Kolumbia) - pokaz około 150 performance inspirowanych działaniami artystów latynoskich.
od 18.00 (ODA, ul. Dąbrowskiego 5):
Belen Cueto (Hiszpania)
Sara Leteorneau (Kanada)
Alejandra Herrera (Chile)
Johanna Householder (Kanada)
Alexander Del Re (Chile)
Restauracja Europa (Polska)
Przemysław Kwiek (Polska)

Więcej o festiwalu Interakcje na:

http://interakcje.pl
http://galeriaoff.pl
http://odapiotrkow.pl

W NASTĘPNYM NUMERZE ZNAJDZIESZ NASTĘPUJĄCE TEKSTY:

LOGIKA MODELI A MODELE LOGIKI / Bartosz ŁUKASIEWICZ

GLOBAL COMMUNICATION FESTIVAL 2009 / Relacja z Festiwalu

KONFERENCJA W KONTEKŚCIE TERAZ / Zapis dyskusji panelowej

JEST JAK JEST / Relacja z ostatniej wystawy Jana ŚWIDZIŃSKIEGO

JAN ŚWIDZIŃSKI *SZTUKA I JEJ KONTEKST* / Recenzja książki

HISTORIA KOLEKTYWÓW I PROJEKTÓW ARTYSTÓW / Nowy cykl

ENTER / ESCAPE CZYLI JAK MALARSTWO KSZTAŁTUJE NOWE PRZESTRZENIE? / Wypowiedzi uczestnikow wystawy

OGŁOSZENIE / ANNOUNCEMENT:

Festiwal *Sztuka i Dokumentacja* 2010 / *Art and Documentation* Festiwal 2010

Odbywa się każdego roku w Łodzi / Take place every year in Lodz, Poland

Otwarcie wystawy głównej i wystaw towarzyszących 9-10.04.2010 /

The opening of the main and accompanying exhibitions 9-10.04.2010

Termin nadsyłania prac: 08.03.2010 / The deadline for entries: 08.03.2010



Projekt Norbert TRZECIAK

Adres wysyłki/ Adress of dispatch : *PATIO* Centrum Sztuki / *PATIO* Art Centre

ulica/street Sterlinga nr/no 26, 90-212 Łódź, Polska [Lodz/Poland]

tel: +48 (0)42.631.50.38 / patiosztuki@ahe.lodz.pl / www.patio.art.pl