

PLENERY W OSIEKACH JAKO MODEL HISTORII SZTUKI POLSKIEJ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

Łukasz Guzek

Plenery w Osiekach (1963-1981) – odbywały się w tym okresie nieprzerwanie, co rok. Stanowią więc zwarty zbiór materiałów źródłowych do badań historii sztuki polskiej niemal dwóch dekad. Do udziału w plenerach w Osiekach zapraszał komisarz i komitet. Jednakże podlegali oni władzy administracyjnej. To polityczny aspekt plenerów, który miał wpływ na powstającą tam sztukę. Historia plenerów jako zjawiska społecznego odzwierciedla kontekst funkcjonowania polskiego „świata sztuki”. Został on szczególnie wyeksponowany w opracowaniu *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*.¹ Jego autor, Ryszard Ziarkiewicz, podjął próbę rzutowania wydarzeń z historii plenerów w Osiekach na szerokie tło historii sztuki polskiej tego czasu.²

W tym opracowaniu skupiam się na zagadnieniach formalno-artystycznych związanych z uwzględnianiem w dziełach szeroko rozumianego czynnika obecności (realnej/potencjalnej) jako środka artystycznego, a więc nie tylko form sztuki akcji, ale także form efemerycznych, typu environment i instalacji, realizowanych w różnych mediach oraz last but not least prac i projektów konceptualnych. Tego typu formy dynamizują sztukę, czyniąc z niej zjawisko performatywne. „Performatywność” jest więc najbardziej ogólną kategorią formalną, porządkującą szerokie spektrum zjawisk tu omawianych. W ujęciu historycznym, wyznacza tendencję, którą określiłem mianem „performatyzacji sztuki”.³ Zjawiska tego typu były łączone z wielokrotnie opisanym, także w sztuce polskiej, „procesem dematerializacji sztuki”, którego zwieńczeniem była dominacja sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych. Jednak ten sposób przedstawiania historii sztuki poprzez historię artefaktów nie do końca wyjaśnia dlaczego w finale następuje „zanik” dzieła sztuki. Uwzględnienie czynnika performatywnego przesuwając główny wątek narracji historycznej na kontekst, artystę i proces twórczy. Ten sposób przedstawienia historycznego uwzględnia elementy dynamizujące sztukę, procesy rozszerzania sztuki dotyczące różnych mediów i pozwala uchwycić przyczyny jakie ostatecznie doprowadziły do odwrócenia tradycyjnej hierarchii wartości w sztukach wizualnych zakładającej pierwszeństwo artefaktu przed znaczeniem. Konceptualizm i performatyzacja to zjawiska komplementarne.⁴

Plenery były dedykowane tradycyjnej plastyce. Jednak w latach siedemdziesiątych w Osiekach stopniowo zaznacza się wpływ sztuki konceptualnej, co uwidacznia się poprzez rosnącą ilość i różnorodność prac o charakterze performatywnym, w powyżej wskazanym sensie, tu rozszerzającym granice plastyki, ale i sztuki konceptualnej oraz paralelnie sztuki mediów. Ponieważ prace zrealizowane w Osiekach na przestrzeni lat stanowią zamknięty zbiór, są więc rodzajem modelu w małej skali, który pozwala na opisanie historii sztuki polskiej dekady lat siedemdziesiątych („przedłużonej” o okres 1980-81) jako procesu performatyzacji sztuki.

Plenery, sympozja, biennale, zloty, zjazdy, konferencje etc. tworzą szczególny kontekst sytuacyjny. To warunki laboratoryjne, eksperymentalne. A wyizolowanie z codziennego środowiska i usytuowanie w nowej konfiguracji sprzyja otwarciu na nierutynowe poczynania artystyczne i powstawaniu prac nietypowych lub skrajnych. Środkiem artystycznym służącym radykalizacji są – najogólniej mówiąc – formy performatywne. Anka Leśniak opisała specyfikę tworzenia w grupie artystycznej, która ośmiela do radykalnych działań, gdyż działają w niej mechanizmy wzajemnego wsparcia i inspiracji.⁵ Podobny mechanizm działa podczas imprez zbiorowych, gdzie artyści tworzą chwilowy „świat sztuki”. W plenerach w Osiekach co rok uczestniczyło kilkudziesięciu artystów, w większości zajmujących się typową plastyką. Jednak, gdy na plenerach pojawiali się artyści reprezentujący nowe wiodące tendencje artystyczne tego czasu, dawał o sobie znać ów *genius loci*.

*

Rozszerzanie plastyki – to trend charakterystyczny dla lat sześćdziesiątych. Szczytem tej tendencji i granicą możliwości było Sympozjum Wrocław'70, które pokazało tym samym konieczność sięgnięcia po inne wzorce – sztuki konceptualnej. Pierwszy sposób na rozszerzenie plastyki to tworzenie obrazu – environment, włączającego otoczenie (pejzaż). Drugi, szczególnie sprzyja radykalizacji i stąd jego znaczenie dla sztuki – to environment łączone z akcją bezpośrednią (obecnością). Realizacje tego typu powstawały w Osiekach przez cały czas **od roku 1967** roku, gdy to happening uświadomił znaczenie jakie nadaje sztuce posłużenie się środkiem sztuki akcji. **Po roku 1970** z kolei na charakter rozszerzania prac plastycznych zaczyna oddziaływać sztuka konceptualnej i jej wpływ rośnie przez całą dekadę. A ponieważ w plenerach uczestniczyli przeważnie artyści tradycyjnych mediów, zmiany charakteru powstających w Osiekach prac plastycznych pozwalają uchwycić dynamikę procesu historycznych przemian sztuki w Polsce pod wpływem szerokiej tendencji konceptualnej („konceptualizacji” sztuki tego czasu). Proces ten przebiega od rozszerzania plastyki po jej zakwestionowanie. Wymieńmy przykładowo: **1970** pojawia się wiele prac environment, także połączonych z pejzażem, typu land art (np. Matuszewski, Marczyński, Kozłowski, Kozłowska/Dzieduszycki/Makarewicz. **1972** *Przekształcanie* łączące pejzaż i symbole „matematyczne” Fedorowicz/Popiel. (*Awangarda w plenerze*, 237-239) **1973** również pojawiają się akcje w pejzażu, Matuszewski, Dobkowski, Fedorowicz/Popiel (z użyciem fotografii). **1974** Krzywobłocki/Gabrysiak wykonują akcję zawieszenia flagi-obrazu na maszcie na plaży, znajdując tym samym nowy sposób ekspozycji, ale i nowy kontekst. Zamierzenie artystów nie jest czysto plastyczne, a odnosi się do dyskursu pozaartystycznego, społecznego (ekologii), co należy wiązać z wpływem tendencji konceptualnej. (*Awangarda w plenerze*, 255, 257-258). W **1975** Krzywobłocki powraca do environment połączonych z akcją plastyczną w pejzażu: praca *Wiązanie lasu*, zgodnie z tytułem polega na powiązaniu drzew w lesie sznurkiem, „interweniując” w naturę i naszą w niej obecność (*Awangarda w plenerze* 265-266). W **1979** nadal pojawiają się prace nawiązujące do rozszerzenia plastyki i powiązania z otoczeniem, teraz jednak ich artystycznym punktem wyjścia jest szeroka formuła konceptualna (późnokonceptualna) i formy realizacji należy rozpatrywać przez pryzmat konceptualizmu: Bohdziewicz/Winiarski nakładają raster na fragment krajobrazu; Krasiński używa „swojej” błękitnej linii, Dobkowski tworzy *Płonący kwadrat*; Słowik – obiekt zbudowany z przedmiotowo potraktowanych osób unieruchomionych w sieci. (*Awangarda w plenerze*, 289) W **1980** plastykę rozszerzoną prezentują Bujnowska; Popiel/Fedorowicz. Andrzej Partum (z Dobkovskim) maluje i wystawia swoje obrazy będące pastiszami malarstwa ekspresjonistycznego, co w jego wykonaniu jest rodzajem akcji, a co w Osiekach ma sens krytyczny wobec plastyki polskiej i roli w niej samych Osiek. **1981** Józef Robakowski maluje obrazy typu informel przy pomocy aerografu zaimprovizowanego z odkurzacza. Również ta akcja ma charakter pastiszu malarskiego i jest krytyką wymierzoną w kiedyś dominujące, a dziś przebrzmiałe nurty plastyki, oraz komentarzem do ich petryfikującej roli w sztuce polskiej, czego doświadczył Robakowski – artysta sztuki mediów. Krytyka malarstwa sformułowana w Osiekach – bastionie malarstwa – przez A. Partuma i Robakowskiego pojawia się w okresie podsumowania i rozliczenia z dekadą konceptualną, której założenia artystyczne z początku lat siedemdziesiątych przestają być już wtedy motorem napędowym zmian w sztuce (więcej o tych ich akcjach poniżej). Zarazem, już za chwilę ekspresja malarska stanie się ważnym środkiem artystycznym i malarstwo odbuduje swoją pozycję w dyskursie artystycznym. Jednak stan wojenny spowoduje, że jeszcze kilka lat nie będzie on mógł rozwijać się w sferze publicznej (tak jak to miało miejsce w świecie).

Kolejne zestawienie historycznych plenerów w Osiekach pokazuje proces przemian zachodzących w sztuce polskiej ze względu na udział w nich czynnika akcji (performatywnego). Wymieńmy te szczególne Osieki:

1967 – happeningi Borowskiego, Kantora (wraz z Beresiem, Pinińską-Bereś, Krasińskim), zostały opisane w literaturze wielokrotnie. Natomiast Akcja Matuszewskiego *Ślady* jeszcze wtedy wynikała z tendencji rozszerzenia malarstwa (tytułowe ślady były pozostawiane na płótnie przez wchodzących do ciemnego pomieszczenia). Powstały w ten sposób obraz odwołuje się surrealistycznych i informelowych technik automatycznych, ale wyciemnienie przestrzeni pomieszczenia – to już myślenie typu environment. (*Awangarda w plenerze*, 321-326).

1970 – to początek „dekady konceptualnej” – dominacji szerokiej tendencji konceptualnej. W Osiekach pojawiają się prace o charakterze efemerycznym; rolę środka artystycznego zaczyna pełnić szeroko rozumiana dokumentacja, która staje się samodzielnym dziełem sztuki w procesie transferów transmedialnych. Wtedy, jest to głównie dokumentacja fotograficzna (obraz fotograficzny), czyli uwidacznia się wpływ tego, co nazywano „medializmem” (Michałowska, Fedorowicz/Popiel, Jurkiewicz, a zwłaszcza **Natalia LL** – jej praca *List gończy*, kostki z wizerunkiem fotograficznym Ludwińskiego, są performatywne i wskazują na podjęcie „gry” artystycznej w sferze idei, w której jako krytyk operował Ludwiński). (*Awangarda w plenerze*, 219, 221, 224, 329-330). Prace Makarewicza, Wiśniewskiego, Dłubaka odnosiły się do roli artefaktu i artysty jako ich producenta. Także do pokrewnego problemu nawiązywała Gołkowska, mówiąc o relacji oryginalności i wtórności w sztuce. (*Awangarda w plenerze*, 207-224). Wyraźnie więc następuje przekroczenie plastyki ku nowemu wzorcowi konceptualnemu, wyrażającemu się w przesunięciu z tworzenia artefaktów na tworzenie znaczeń. Sposób zastosowania ww. środków artystycznych należy powiązać z opisanym wcześniej zjawiskiem performatyzacji sztuki. Sytuacja pleneru uwidoczniła radykalizację wzorca konceptualnego idącą w dwóch – pozornie przeciwstawnych – kierunkach: dzieła związane z otoczeniem i zakwestionowania produkcji artystycznej.

Jarosław Kozłowski, *Strefa wyobraźni* – tabliczki z tym napisem umieszczone w pejzażu i w mieście – to praca graniczna: zamyka myślenie plastyczne typu realizacji z Sympozjum Wrocław’70 a otwiera konceptualne. Formalnie, wyrasta z myślenia kategoriami environment – podnosi do rangi sztuki otoczenie, a zarazem apeluje do wyobraźni – sfery umysłu i zdolności tworzenia znaczeń, a więc jest pracą konceptualną. Również posłużenie się informacją – znakiem tekstowym służy wytyczeniu granicy między „niemożliwym” artefaktem a bezpośrednią obecnością w przestrzeni jako składnikiem tworzącym dzieło. (*Awangarda w plenerze*, 84-87, 216-217, 328-329).

1972 – przyniósł akcje związane z nowym sposobem postawienia zagadnienia obrazu w sztuce konceptualnej na gruncie medialnym, poprzez użycie fotografii w pracach strukturalnych (np. WFF). Patrząc szerzej – konceptualizm postawił na nowo zagadnienie reprezentacji. Prace z wykorzystaniem obrazu fotograficznego – medium sztuki, poprzez które konceptualizm realizuje nowe zagadnienia artystyczne jak np. obraz (reprezentacja) jako tautologia; autoanaliza medium i mediatyzacja rzeczywistości; ukazywanie rzeczywistości zmediatyzowanej jako sposobu tworzenia znaczeń; tworzenie nowego typu artefaktów będących dokumentacją, która nabiera charakteru samodzielnego dzieła sztuki. I tak też użył formy obrazowej Pawłowski (instalacja z luster). Inaczej używają obrazu Matuszewski (tautologia z użyciem fotografii); Wodiczko, *90 min fotografowania morza*, gdzie na całość pracy składa się obraz wraz z procesem jego wykonywania.

Akcje wspólne **Jerzego Trelińskiego** z **Andrzejem Pierzgałskim** były przykładem możliwości rozszerzania sztuki konceptualnej (granica jest tu wyjście poza artefakt) ku dyskursom kontekstualnym. *Mandatowanie* to praca kontekstowa w przestrzeni publicznej, która włącza sztukę w globalne problemy industrializacji i ekologii. Artyści stosują tu dada-surrealistyczną metodę sprowadzania ad absurdum, czemu sprzyja uwolnienie sztuki od powinności wobec kształtowania formy wizualnej w sztuce konceptualnej (z tej metody skorzysta potem Łódź Kaliska). Wykonali oni jeszcze dwie akcje, jednak o innej proweniencji: *Cisza* – po zmroku, widzowie mogli kontemplować zawieszoną z dystansu wśród drzew, oświetloną, białą kartkę papieru; warstwa dźwiękowa składała się z odgłosów przemysłowych i przyrody. Za dnia można było przeczytać na niej słowo „cisza”. Praca nawiązywała więc do nurtu *expanded cinema*, a jej forma wizualna wynikała z abstrakcji geometrycznej, suprematyzmu (supremacja „czystego odczucia” nad formą wizualną, reprezentacją); *Wiatrowanie* – rozpięcie

na wietrze prostokąta płótna, jak żagla, trzymanego w rękach (co stanowi element akcji bezpośredniej, angażującej kondycję fizyczną). To akcja dokamerowa, ale jej źródło wizualne również stanowiła - rozszerzona - abstrakcja suprematyczna. (*Awangarda w plenerze*, 331-334). Nawiązywały one do dwóch tradycji silnie zakorzenionych w środowisku łódzkim, z którego wywodzą się obaj artyści: sztuki konstruktywistycznej i sztuki mediów (por. z opisanymi poniżej pracami Robakowskiego). Akcje w Osiekach są radykalizacją działań duetu Treliński/A. Pierzgałski w autorskich galeriach konceptualnych, odpowiednio Galerii 80x140 i Galerii A4.⁶

1973 – hasło pleneru „Plastyka obrazów wodnych” – Treliński, A. Pierzgałski i Mirosław Piechura, Ewa Czerniecka, wykonali akcje: *Grabienie jeziora* oraz *Przelewa się, cieknie, kapie, chlupie*, która składała się z czterech etapów: (1) kolportaż kartek z napisanymi tytułowymi słowami; (2) wystawa ulotek naklejonych na ściany budynku; (3) odbijanie na czole pieczętki słowem „tajne”; (4) Finał – wylewanie wody na białe płótno na blejtramicie na którym znajdowało się słowo „jawne”, jako ilustracja tytułowych haseł. Sugerowana w hasle pleneru „plastyka” została w ten sposób rozszerzona. Mimo, iż w finale drugiej z opisanych akcji pojawia się obraz (jako przedmiot typu *ready made*, a nie reprezentacja), to absurd wykonywanych czynności, czy posłużenie się słowem-pojęciem, wskazują na odejście od wizualności (plastyki) ku tworzeniu znaczeń za pomocą form konceptualnych i akcjonistycznych.⁷

Krzysztof Zarębski wykonał w Osiekach dwa performance. Ich porównanie pokazuje rozwój tej sztuki w Polsce. Zarębski jest jednym z głównych twórców – pionierów sztuki performance w Polsce. Pojawienie się jego pracy w Osiekach w tym wczesnym okresie, gdy formy uprawiania tej sztuki dopiero się kształtowały, dowodzi powiązania recepcji tej sztuki z konceptualizmem, którego wpływ w Osiekach jest widoczny od 1970 roku. Jednak performance Zarębskiego ma źródła w obrazie - forma akcji jest dla niego w tym okresie środkiem rozszerzania obrazu (podobnie jak film). Punkt wyjścia performance – ciało własne (lub modelki) jest formą wizualną, obrazem, czego dowodzą liczne fotografie (performance do fotografii). Tworząc swoje performance, używa wielu środków wizualnych, jak pigment (farba) czy przedmioty i naturalne elementy o charakterystycznej estetyce. Ten związek z obrazem powodował, że Zarębski pasował do koncepcji plenerów plastycznych. Ponieważ hasłem tego pleneru była „woda”, a założenia programowe mówiły o ekologii, Zarębski wpisał w te założenia formę swojego performance. Wykorzystał swoje ciało, które zostało włączone w pejzaż. Powstał obraz złożony z linii dzielącej przestrzeń i ów podział był kontynuowany poprzez linię na ciele artysty zanurzonego w wodzie. Tytuł *Linia i ciało* – wskazują na te dwa podstawowe elementy tworzące performance. Zarazem, opisy tekstowe towarzyszące tej pracy, zatytułowane „Ćwiczenia”, wskazują na jej warsztatowy, laboratoryjny, próbny charakter. (*Awangarda w plenerze*, 245-246, 336). Jak słusznie zauważyła Alicja Kępińska – prowadzą one do kluczowego dla twórczości Zarębskiego cyklu *Strefy kontaktu*.⁸ Należy do niego drugi wykonany przez niego w Osiekach performance w 1980 roku.

1974 - ta edycja pleneru ukazała kluczowe znaczenie sztuki mediów dla rozwoju sztuki konceptualnej. W kolejnych edycjach Osiek sztuka mediów jest coraz szerzej uwzględniana, co oznacza, iż nastąpiło utrwalenie dominującej pozycji szerokiej tendencji konceptualnej w sztuce polskiej. Potwierdza to ówczesna obserwacja Urszuli Czartoryskiej, która w swoim komentarzu wskazuje na „konfrontację sztuki plastycznej z eksperymentem filmowym” jako główną cechę tego pleneru. (*Awangarda w plenerze*, 256). W Osiekach pojawia się WFF z pokazem filmów i fotografii; Paweł Kwiek realizuje film z udziałem uczestników pleneru, będący formą akcji dokamerowej – każdy z uczestników pleneru mógł wystąpić przez kamerą z własnym „programem” jednonominutowym. (*Awangarda w plenerze*, 253-255). Tę samą metodę stosował w tym okresie do produkcji filmu *Niechcice* (kwiecień 1973, z mieszkańcami miejscowego PGR) oraz z uczestnikami V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium” w Elblągu (czerwiec 1973).

Andrzej Partum zrobił „wykład”. Należy go rozpatrywać jako formę sztuki akcji, możliwą na gruncie sztuki konceptualnej, a związaną z nurtem „unaukowienia” sztuki, traktowania teorii tak jak sztuki. Wspomniana sytuacja laboratoryjna pleneru sprzyjała sięganiu po taką graniczną formę przez artystów, ale też teoretycy odchodzili od akademickiej formy wykładu ku formom bliższym sztuce, co właśnie umożliwiało szeroka tendencja konceptualna. Takie hybrydalne, teoretyczno-artystyczne, wystąpienia okazały się użyteczne w budowaniu dyskursu sztuki, co uwidoczniło się zwłaszcza w tych Osiekach, w których dawały znać o sobie napięcia w środowisku artystycznym, będące odzwierciedleniem przemian w sztuce (na co nakładały się przemiany społeczno-polityczne w Polsce). Tu wspominam tylko o pewnym szczególnym charakterze wykładów, jakie miały miejsce w Osiekach (np. *Awangarda w plenerze* 297-300, 312-315).

Dla A. Partuma, akcjonizm był środkiem artystycznym pozwalającym na uprawianie sztuki totalnej, w tym znaczeniu, że sztuka i życie były ściśle połączone; dla niego życie to był performance i odwrotnie, i to połączenie było traktowane, a raczej uprawiane, dosłownie, a nie deklaratorywnie (podobnie jak wcześniej u Krzysztofa Niemczyka – porównanie tych dwóch postaci jest szerszym zadaniem, tu posłużyłem się tym zestawieniem, aby wskazać na ciągłość występowania w sztuce polskiej formuły łączenia sztuki z bezpośredniością życia). A. Partum (podobnie jak i Niemczyk), dowodzą swoim performance, że to artysta jest dziełem sztuki i definicją sztuki: jest ona definiowana wprost poprzez jego kondycję fizyczną i psychiczną, a nie poprzez artefakty, nawet powstałe z jej użyciem. Zarówno możliwość zaistnienia w Osiekach filmu-akcji Pawła Kwieka, jak i (auto)prezentacji A. Partuma świadczą o przesunięciach dokonujących się w sztuce: od modelu konceptualizmu analitycznego, czy tautologicznego, ku kontekstualizmowi.

1979 – Józef Robakowski przyjeżdża z wykładami nt. filmu eksperymentalnego. Zrealizował także pracę *Jestem telewizją* (potem jako film *Opalcach...* z 1981/2, a jeszcze później nagrany jako wideo). Ma ona formę instalacji filmowej połączonej z performance. Technicznie zrealizowana jako transmisja (po kablu) między dwoma pomieszczeniami: w jednym artysta czytał napisany przez siebie tekst (scenariusz) będący historią własnych palców, która zarazem jest historią jego życia (kadr pokazuje prezentowane po kolei do kamery palce); w drugim ów film – performance oglądała na monitorze publiczność. Ten rodzaj transmisji telewizyjnej, czy prywatnej telewizji, był z jednej strony formą uprawianą często w WFF, ale też w tym czasie stał się komentarzem do wykorzystywania telewizji w propagandzie władzy. Stawianie na prywatne uprawianie sztuki, samoorganizację, tworzenie własnego świata sztuki i sieci współpracy poza instytucjami oficjalnymi, było wtedy postulatem szerokiego środowiska WFF i ruchu galerii konceptualnych, do dziś aktualizowanym w działaniu np. Galerii Wschodnia.

Najbardziej radykalna realizacja, w typie expanded cinema, polegała na ustawieniu w nocy, na zewnątrz, projektora filmowego zamontowanego pionowo, który włączony emitował snop światła wydobywający z ciemności rozwieszony między drzewami biały sznur, będący swoistym „ekranem”, a zarazem „obrazem” linii.

1980 – kuratorami są Robakowski i Andrzej Ciesielski z Koszalina.⁹ Byli oni reprezentantami tendencji konceptualnej, ale i postaw antyestablishmentowych w „świecie sztuki”, co dowodzi, iż ustępuje krępujący sztukę gorset administracyjny, który powodował, iż tacy artyści nie byli dopuszczani do gremiów decydujących o kształcie oficjalnych imprez.

Wystawą towarzyszącą, była wystawa prezentująca działalność Galerii Labirynt z Lublina. Była to galeria oficjalna, BWA, ale zarazem należąca do sieci galerii alternatywnych ze względu na dominujący program i konteksty w świecie sztuki. Była to jednak wystawa dokumentacji, a nie dzieł. Stanowiła więc manifestację konceptualnej hierarchii wartości artystycznych stawiającej na pierwszym miejscu znaczenie, a nie artefakt. To przykład zyskiwania oficjalnej pozycji przez sztukę konceptualną w sytuacji, gdy kończyła się dekada konceptualna i przygotowywany był grunt dla podsumowań i wyciągania wniosków, czego przykładem były Osieki w 1980 i 1981 roku. Ten proces zablokował stan wojenny.

A. Partum daje improwizowany, będący akcją, koncert (odbył się w Koszalinie, dziś jako instalacja postperformance jest prezentowany w miejscowym Muzeum). Maluje (z Dobkowskim) obrazy w „stylu ekspresyjnym”, co stanowiło ironiczny, kontestujący komentarz do tradycyjnej plastyki – bo wszak nie o malarstwo tu chodzi, a o akcję i to owa performatywność przesuwając jej znaczenie poza powstałe artefakty (*Awangarda w plenerze*, 301). Dobkowski kontynuował na kolejnym plenerze kontestację ówczesnej sztuki poprzez deklarację zrównania teorii z praktyką (*Moja teoria jest moją praktyką*), a co wtedy zaczęło już oznaczać kontestację konceptualizmu (zwłaszcza jego wczesnej analitycznej, tautologicznej, wersji). Zarazem jest to czas, gdy na świecie następuje zwrot ku malarskiej ekspresji. Malarstwo Partuma/Dobkowskiego stanowi więc uchwytne moment przejścia między sztuką konceptualną a ekspresją malarską, ale jako kontynuacja a nie zerwanie: mianowicie pokazuje ową przemianę jako przesunięcie między mediami, sięganiem przez artystów po inne media w sztuce. Kolejnym polem na którym widoczna jest kontynuacja konceptualizmu jest pierwszorzędną rolą znaczeń w malarstwie, które dlatego było figuratywne (Partum odwołuje się do malarstwa jako medium i jego obrazy są abstrakcyjne). Tu również stan wojenny zakłócił harmonijny rozwój tendencji artystycznej. Tak też owo zjawisko, jako ciągłość historii sztuki, pokazał Robakowski na wystawie *Lochy Manhattanu*, czyli było to możliwe dopiero w 1989 roku.

Józef Robakowski – instalacja w namiocie na terenie Osiek, zatytułowana *1 metr* – na ekran wysokości jednego metra była projektowana ciągła linia, wydrapana w emulsji

taśmy 16mm, z projektora ustawionego w takiej odległości od ekranu, by dopasować do niego wielkość obrazu. Była to realizacja w typie *expanded cinema*, nawiązująca do hasła pleneru - „Linia”.

Linia jest ważnym tematem w sztuce Robakowskiego. Napisał on wtedy tekst – manifest pleneru zatytułowany „Linia”, publikowany w okolicznościowym wydawnictwie składanym podczas pleneru (100 egz.), oraz w tomie tekstów zebranych Robakowskiego *Dekada 1980-1990*.¹⁰ Wyżej omówione prace nawiązują do bliskich mu dwóch tradycji środowiska łódzkiego: konstruktywistycznej i medialnej. Tu połączyła je linia, która tu stała się reprezentacją podstaw „gramatyki” obrazu filmowego, tak jak była podstawa sztuki abstrakcyjnej (za Kandyńskim *Punkt linia a płaszczyzna*). Do tych źródeł odwołują się także jego prace z cyklu *Kąty energetyczne*.

Antoni Mikołajczyk wystawił zrealizowane w Osiekach prace z serii *Zapisy świetlne*. Drugą jego pracą to *Transmisja rzeczywistości* – bezpośrednia transmisja linii z kamery trzymanej w rękach.¹¹ Kolejną pracą to wykonany w Osiekach odlew (negatyw) płyty chodnikowej w gipsie oraz jej fotografię i rysunek – *frottage*. Na wystawie pokazał prace w tych trzech mediach, a więc cykl przekształceń transmedialnych (następnie został wykonany odlew w brązie).

Krzysztof Zarębski – performance z cyklu *Strefy kontaktu*. Akcja wykorzystuje zmysłowość ciała. Artysta „uruchamia” i „wskazuje” pewne jego sfery, tworząc ich „mapę”, ale ponieważ te sfery występują na całym ciele – performance „opisuje” całe ciało. Działanie performerera polega na budowaniu relacji z ciałem własnym, poprzez szereg gestów – form performanserskich w rozmaity sposób aktywizujących pewne sfery ciała (pokrywanie pianą, głowa w worku foliowym). W autokomentarzu pisze: „ciało przemienia się w znak”. Znak zmysłowy, a więc pozawizualny a zarazem par excellence performanserski, bo związany z doświadczeniem psychofizycznym, a zarazem wizualizowany w trakcie akcji. Użycie kategorii znaku nawiązuje do myślenia wczesnokonceptualnego, a więc strukturalnego sprowadzającego rzeczywistość do bazowych struktur. Na tej zasadzie Zarębski wyodrębnia „sfery” i na nich opiera „kontakt”, który tworzy znaczenia tego performance, ale i jest to jego typowa strategia performanserska. Tak jak w innych przypadkach tu omawianych, okres 1980-81 jest okresem podsumowań, tak też Zarębski zamyka drogę prowadzącą od „Ćwiczeń” – poszczególnych form budowy performance, po zaczerpniętą z konceptualizmu analitycznego kategorię znaku pozwalającą zintegrować ćwiczenia w całościową strukturę dzieła sztuki performance, wieloelementowego, z wieloma formami akcyjnymi i używanymi rekwizytami (*Awangarda w plenerze*, 342-343).

1981 – na tych Osiekach zobaczymy wiele podsumowań dekady lat siedemdziesiątych, nurtów rozwijających się w tym okresie w sztuce polskiej.¹² Nikt nie przypuszczał wtedy, że będzie to także podsumowanie samych Osiek – po stanie wojennym kolejne plenery już się nie odbyły.

Józef Robakowski maluje na kartonach (tanich podobrazach jakich używali często studenci w pracowniach) za pomocą aerografu (zaimprovizowanego z odkurzacza) obrazy abstrakcyjne „w stylu informel”. Tytuł akcji – *Obrazy dla muzeum* – wskazuje adresata znaczeń tej akcji – zinstytucjonalizowany świat sztuki oficjalnej (obrazy są w Muzeum w Koszalinie). Wykonywanie tych obrazów przybrało formę akcji z instalacją – obrazy do malowania były podwieszane na drucie rozciągniętym w plenerze (w ten sposób są one pokazywane na ekspozycji muzealnej). Zostały (dwustronnie) namalowane trzy obrazy (*Awangarda w plenerze*, 53, 310-311). Tu, podobnie jak rok wcześniej w ekspresjonistycznych obrazach Partuma, gest malarski stał się gestem krytycznym wobec malarstwa. Zarazem, Robakowski w swojej praktyce artystycznej często używa medium malarstwa (obrazu). Robakowski ostatecznie rozliczył się z wpływem informel, widocznym przecież jeszcze w jego fotografiach z Grupy 0-61 (por. wystawa w Starej Kuźni) czy w obrazach z cyklu *Kąty Energetyczne*. Te ostatnie są niezwykle ważne, gdyż łączą plastykę geometryczną, a więc tradycję konstruktywistyczną i obraz medialny, który dla niego jest właśnie obrazem energetycznym pokazującym, że „sztuka jest energia” – jak mówi w „Manifeście energetycznym”. „Energetyczność” jest to dla niego metakategorią łączącą sztukę ponad mediami. Dlatego też w 1989 zaprosił do wystawy *Lochy Manhattanu* twórców tzw. nowej ekspresji malarskiej, gdyż widział w nich ową nową energię sztuki, po wyczerpanym (jak się wtedy wydawało) konceptualizmie. Wracając do terminów używanych w tym tekście, „energetyczność” Robakowskiego można przetłumaczyć na performatywność.

Ów gest malarski – gest energetyczny jest dla Robakowskiego gestem źródłowym. O jego znaczeniu świadczy seria 24 obrazów *Podanie ręki*, wykonana 13 grudnia 1981 na

wieść o wprowadzeniu stanu wojennego, przedstawiających gest przesuwania po płótnie palców dłoni zamoczonych w emulsji światłoczułej. Obrazy zostały przekazane wybranym osobom z myślą o pokazaniu ich, gdy będzie to możliwe. Jednak wtedy był to gest prywatny. W akcji w Osiekach zakwestionowana została natomiast jedna z najważniejszych i najtrwalszych tradycji artystycznych sztuki polskiej, dominująca w malarstwie – abstrakcja ekspresjonistyczna typu informel. Ale została zakwestionowana na płaszczyźnie akcji, przy czym, środki artystyczne malarstwa informel (gest bezpośredni), zostały, inaczej niż u Partuma, zastąpione środkami mechanicznymi.

Tworzenie obraz malarskiego i medialnego łączy tu użycie „maszyny”. Robakowski nawiązał tu do „mechanicznej reprodukcji obrazu”, powielania obrazów, tak jak ma to miejsce w przypadku obrazu filmowego czy fotograficznego. Można powiedzieć, iż było to podsumowanie sporu trwającego przez całą dekadę lat siedemdziesiątych między malarstwem a innymi mediami, oraz między konceptualizmem kwestionującym rolę artefaktu – przedmiotu estetycznego a tworzeniem takich artefaktów – przedmiotów estetycznych w malarstwie. Zostało ono dokonane w momencie, gdy zarówno malarstwo jak i sztuka konceptualna i sztuka mediów przestały odgrywać rolę pola eksperymentu otwierającego nowe drogi w sztuce. Jednak instytucje oficjalne, takie jak muzea, galerie, akademie nie zawsze to zauważyły. Rok 1981, głębokich przemian społecznych, był dobrym momentem, aby taką krytykę instytucji sformułować.

Prace medialne: instalacja/performance **Anny Kutery** *Sytuacja symulowana V*, to performance dokamerowy, połączony z instalacją typu *closed circuit*. Na akcję składa się dialog prowadzony z samą sobą, obecną na ekranie (odtwarzana jest taśma z czytanim tekstem, na który odpowiada w realu siedząca obok artystka). (Por. *Awangarda w plenerze*, 313). **Roman Kutera** zaprezentował prace pod tytułem *Demonstracja pogłądowa – Małe jasne* (z cyklu *Filmy czytane*). Przebieg tytułowej „demonstracji pogłądowej” został podzielony na dwie części „Interpretacja” i „Reinterpretacja”. W części pierwszej, taśma z filmem (35mm) została pocięta na równe pasy i zawieszona w przestrzeni jak „zasłona” w wejściu na taras i na tarasie – otoczenie stało się tym samym częścią tak prezentowanego filmu. Kamera (statyczna) pokazuje fragment – kadr taśmy. Obraz był transmitowany do innej sali, a jednocześnie narrator (A. Kutera) opowiadała treść filmu. *Małe jasne* był to typowy film propagandowy, tzw. „produkcyjniak”, z lat pięćdziesiątych, które wtedy były masowo wycofywane z placówek oświatowych, szkół, etc. Część druga polegała na przecięciu zawieszonych pasów taśmy, w sposób dostosowujący linię cięcia do linii horyzontu – wg autora stanowiło to ingerencję w narrację filmu (opis w dokumentacji w Muzeum w Koszalinie). Realizacja wykorzystuje szeroką formułę *expanded cinema*. Tytułowa demonstracja pogłądowa dotyczyła materialności filmu (ciecie jest swoistym montażem, a zawieszenie pod światło swoistą projekcją). Ale pokazując materialny aspekt filmu, została poddana dekonstrukcji (interpretacji) treść filmu oraz kontekst w jakim on powstał (*Awangarda w plenerze*, 54, 57).

Antoni Mikołajczyk w pracy (serii realizacji) *Rzeczywistość – transmisja rzeczywistości* – dokonał kilku „opisów rzeczywistości”. Opisał pomieszczenie za pomocą dźwięku, przesuując mikrofon po ścianach i krawędziach sprzętów (*Dźwiękowy opis rzeczywistości*). Powiązał więc akcję z przestrzenią, zgodnie z formułą performance/instalacji. Publiczność w innym pomieszczeniu słuchała tej transmisji owego dźwiękowego obrazu przestrzeni, znajdującej się poza polem jej widzenia (*Awangarda w plenerze*, 28). Kontynuacją była praca *Transmisja poza rzeczywistość* – opisanie pomieszczenia za pomocą kamery trzymanej w rękach i podobnie opisującej pomieszczenie, ale tym razem to obraz był transmitowany na monitor, a więc był to rodzaj instalacji *closed circuit* powiązanej z akcją. Rozdzielił więc dwa strukturalne aspekty – audio i wideo. Kolejny opis dźwiękowy dotyczył reliefu – odlewu płyty chodnikowej wykonanego w Osiekach rok wcześniej. Mikołajczyk na różne sposoby ukazywał przedmiotowy charakter nośników obrazu i dźwięku, wskazując tym samym na ich aspekt strukturalny, zazwyczaj zapoznany przy odbiorze treści na tych nośnikach zarejestrowanych. W Osiekach pokazał obraz złożony z podobrazia (zagruntowanego na białą płótna), do którego zostały przymocowane równolegle (jak linijki tekstu) pasy pociętej taśmy magnetycznej. Działanie polegało na przesuwanie po nich mikrofonu. Był to więc (tak jak w innych pracach tego typu) sposób bezpośredniego przekazania odbiorcom „opisu” dźwiękowego samego nośnika.

Mikołajczyk w Osiekach wykonał jeszcze fotografie będące portretem zbiorowym uczestników pleneru, po czym wyjął z aparatu film nie wywołując go, pociął na tyle kawałków, ile było fotografowanych osób, włożył pocięte fragmenty do kopert i rozdał fotografowanym. Była to kolejna praca, która wskazywała na składnik strukturalny – nośnik obrazu, ale sam

obraz był tu drugorzędny (obdarowani kawałkiem błony filmowej mogli ją wywołać lub nie – Andrzej Ciesielski jest do dziś w posiadaniu swojego fragmentu).

Opisane wyżej prace Robakowskiego i Mikołajczyka, A. i R. Kuterów, a także A. Partuma, pokazują jak środki performatywne służą analizie strukturalnej dzieł sztuki mediów. Jednak formy sztuki mediów, na których były one oparte, w 1981 roku były już dobrze przepracowane w sztuce polskiej, niemniej w takiej ilości pojawiły się w Osiekach po raz pierwszy. Dowodzi to, że awangarda stała się mainstreamem, sztuka antyinstytucjonalna – instytucją sztuki. To miara przemiany w sztuce – jaka dokonała się w czasie dekady lat siedemdziesiątych, a także tego, jak głęboki był przełom polityczno-społeczny okresu 1980-81.

Jerzy Beres komentował historię polityczno-społeczną Polski i rzeczywistość otaczającą. *Taczki wolności* były pracą silnie zaangażowaną politycznie, zgodnie z duchem czasu. Artysta użył tu środków właściwych dla większości swoich prac. Jednak przejście nago w przestrzeni publicznej było możliwe w sytuacji plenerowej (*Awangarda w plenerze*, 13, 15, 347, 359-361).

Maria Pinińska-Beres wykonała pracę *Pranie* o typowej dla siebie formie: wyznaczenia przestrzeni (*action field*) i wykonania akcji – eventu, czyli „małej formy akcyjnej” opartej zasadniczo na jednym geście (tu tytułowej czynności prania), dopełnionej słowem – kluczem (tu słowem FEMINIZM). Powstała więc praca odnosząca się wprost do jednego z ważnych nurtów dyskursu społecznego, który wtedy zaczął rozwijać się w Polsce. To kolejny przykład jak sytuacja względnej swobody politycznej odblokowała debatę publiczną, na co reagowała sztuka. Niestety, wkrótce nastąpiło ponowne jej ograniczenie przez stan wojenny i wątek dyskursu feministycznego przestał być rozwijany, także przez same artystki. Powraca dopiero w latach dziewięćdziesiątych w ramach szerszego dyskursu gender (*Awangarda w plenerze*, 346, 364).

Akcja – koncert **Andrzeja Dudka-Dürera** była ilustracją jego postawy etycznej, której on sam jest wzorem. Istotą jest niezmiennosc, zarówno tej postawy jak i reprezentującej ją formy na poziomie strukturalnym (zmienia się oprawa wizualna). I tak jest do dziś. To przykład sztuki, która nie uczestniczy w bieżących dyskursach artystycznych i kulturowych, pozostając w swoim własnym.

Kontestatorskich eventów-gestów było na tym plenerze więcej. Główną rolę odegrała w nich **Łódź Kaliska** (zał. 1979). ŁK zakwestionowała sztukę i w to, wraz z całym ówczesnym „światem sztuki” (polskiej), uprawianą w nim sztuką i refleksją teoretyczną. To skrajna radykalizacja i rozszerzenie krytyki, której poddana została nie tylko plastyka, ale i nurt konceptualny wraz z medializmem. Jednak, zarazem artyści ŁK czerpali z repertuaru środków performatywnych sztuki konceptualnej, w tym sztuki mediów (zwłaszcza widoczna jest zależność artystyczna ŁK od WFF) i ze sztuki performance. Jednak były to środki artystyczne w tym późnym okresie „dekady konceptualnej” już dobrze rozpoznane: np. komunikowanie znaczeń poprzez gest, znak, event; postać artysty jako dzieło sztuki; „samo życie” jako forma sztuki. ŁK używa ich na zasadzie pastiszu. Nie mieli więc wtedy nowej propozycji artystycznej i nie byli w stanie stworzyć establishmentu artystycznego. Proponowali postawę społeczną (antyspołeczną), która na mocy założeń konceptualnych równała się artystycznej (*Awangarda w plenerze*, 61, 62-63, 343-346, 361-363).

Jednak stan wojenny spowodował, że ŁK nie mogła zaistnieć jako establishment oficjalny. Stała się establishmentem niezależnego obiegu sztuki, głównie poprzez działalność Strychu i uczestnictwo w szerszym ruchu nazwanym Kultura Zrzuty.¹³ Zarówno w 1981, jak i potem w Kulturze Zrzuty podstawowym środkiem artystycznym była akcja. Działania ŁK w Osiekach to przykład wzmacniania się dwóch okoliczności: działania w grupie i w sytuacji plenerowej. Dziś, patrząc z dystansu czasowego, łatwo dostrzegamy relację łączącą te działania artystyczne z ówczesnym kontekstem społeczno-politycznym. Radykalizacja roku 1981 była wynikiem spotkania potrzeb „świata sztuki”, w którym wyczerpaniu uległy siły oddziaływania epoki konceptualnej, z potrzebami społecznymi. ŁK komentowała więc krytycznie zarówno historię sztuki polskiego modernizmu jak i rzeczywistość w której przyszło im funkcjonować.

Atmosfera na plenerze, jak i w kraju, musiała być ciężka, a uczestnicy czuli się „przytłoczeni atmosferą powszechnej kontestacji”. **Zygmunt Wujek**, rzeźbiarz z Koszalina, zaproponował wybranym osobom wyjazd na pobliską Górę Chełmską jako odtrutkę. Było to miejsce związane z polską historią heroiczną (drogę budowali tam powstańcy listopadowi). Uczestnicy ustawili w tym miejscu zaimprovizowany krzyż, odbyła się też prelekcja nt. historii tego miejsca. Następnie w Osiekach, wieczorem przy ognisku, wykonał działanie *Żywa śmierć* – sam wystąpił w tej roli, w białym przebraniu i z kosą w ręku. W ognisku dokonał spalenia „siedzisk króla i jego syna” i rozsypania prochów – ognisko znajdowało się w miejscu rzeźby

przedstawiającej Pegaza, zniszczonej w trakcie pleneru (*Awangarda w plenerze*, 316-317).

Akcja **Piotra Kmiecica** – zakucie się na cały dzień w wykonane własnoręcznie dyby - było komentarzem do kontekstu zdarzeń politycznych 1981 roku i zarazem protest przeciw nurtowi kontestacji na plenerze. Najradykalniej zaprotestował **Jerzy Fedorowicz**, który z tego powodu zrezygnował z udziału w plenerze (wyjaśniając powyższe w liście do władz). Z dzisiejszej perspektywy widzimy jak wtedy samorzutnie kształtowały się postawy, które potem podsycali i wykorzystywali politycy.

W towarzyszącym tej edycji Osiek wydawnictwie *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń* (to zarazem hasło pleneru) znalazły się zarówno wypowiedzi programowe, nadesłane przed, jak i wygłoszone w jego trakcie. Pokazują one dobrze dominującą „atmosferę” sztuki i teorii (za Danto „atmosfera teorii”¹⁴) tego czasu, a którą należy, za Dziamskim, nazwać „końcem znanej nam formy sztuki”. Konkluduje on swój tekst stwierdzając, iż zamiast sztuki zajmujemy się czymś znacznie szerszym - „kulturą humanistyczną” (Grzegorz Dziamski, „Kontekst artystyczny lat siedemdziesiątych”). Andrzej Kostołowski, także stwierdzając ów „koniec sztuki”, koncentruje się na skutkach instytucjonalnych i proponuje „struktury namiotowe”, których wzorcem była sieć galerii alternatywnych (NET), ale novum tutaj stanowiło mocne stwierdzenie upadku instytucji oficjalnych wobec „końca sztuki” a przetrwaniu tych alternatywnych, co wtedy mógł już dostrzec z perspektywy całej dekady (Andrzej Kostołowski, „Odpowiedź na odpowiedź Jerzego Fedorowicza”). Janusz Zagrodzki bardziej konkretnie umiejscawia ów „koniec sztuki”. Stawia znak równości między nauką a mediami (fotografią), które łączy obiektywizm (co było powszechną postawą). Prowadzi go to do stwierdzenia dominującej roli dokumentacji w sztuce (albo zamiast sztuki), co ma ścisły związek z dekadą dominacji sztuki konceptualnej, ale tu zostało wskazane właśnie jako symptom owego „końca sztuki” (Janusz Zagrodzki, „Fotografia, dokumentacja, rzeczywistość”).

Ostatecznie, analiza historyczna zespołu realizacji z plenerów osieckich ukazuje, jak użycie performatywnych środków artystycznych do rozszerzania plastyki abstrakcyjnej, a następnie w praktyce konceptualnej i sztuce mediów, prowadzi do przewartościowania tradycji modernizmu ku postmodernizmowi.

PRZYPISY

- ¹ *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981* red. Ryszard Ziarkiewicz, (Koszalin, Muzeum w Koszalinie, 2008).
- ² Ryszard Ziarkiewicz, „Kolekcja Osiecka i Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie” w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981* red. Ryszard Ziarkiewicz, (Koszalin, Muzeum w Koszalinie, 2008), 33.
- ³ Łukasz Guzek, Wstęp „Performatyzacja sztuki” w: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk, ASP w Gdańsku, 2013), 9-20.
- ⁴ Łukasz Guzek, „Performatywność sztuki konceptualnej”, *Dyskurs* nr 17 (2014): 188-219.
- ⁵ Anka Leśniak, „Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie.” [maszynopis], Uniwersytet Łódzki, 2003.
- ⁶ Łukasz Guzek, „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4, (2011): 49-68.
- ⁷ Łukasz Guzek, „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4, (2011): 49-68.
- ⁸ Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Auriga, 1981), 236.
- ⁹ W zespole organizatorów był też Andrzej Słowik z Koszalina.
- ¹⁰ Józef Robakowski, *Dekada 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji. Teksty wybrane*, (Koszalin, Galeria Moje Archiwum, 1990), 1.
- ¹¹ Antoni Mikołajczyk. *Realne i nieuchwytnie*, (Poznań: Galeria Miejska BWA Arsenał, 1995), 16. Kat. wyst.
- ¹² Takich podsumowań artystycznych było w tym roku w Polsce kilka, największe to kolejno: *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat 70-tych*, Sopot; *Konstrukcja w procesie i odbywająca się równocześnie wystawa sztuki polskiej Falochron*, Łódź; IX Spotkania Krakowskie.
- ¹³ Zob. blok tekstów pt. „Czym była/jest Kultura Zrzuty” w: *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 58-93.
- ¹⁴ Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski (Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006), 42.

BIBLIOGRAFIA

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Antoni Mikołajczyk. *Realne i nieuchwytnie*. Poznań: Galeria Miejska BWA Arsenał, 1995. Kat. wyst.
- „Czym była/jest Kultura Zrzuty.” W: *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 58-93.
- Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Guzek, Łukasz. Wstęp „Performatyzacja sztuki.” W: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, 9-20. Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013.
- . „Performatywność sztuki konceptualnej”, *Dyskurs* nr 17 (2014): 188-219.
- . „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4, (2011): 49-68.
- Kępińska, Alicja. *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*. Warszawa: Auriga, 1981.
- Leśniak, Anka. „Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie.” [maszynopis], Uniwersytet Łódzki, 2003.
- Robakowski, Józef. *Dekada 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji. Teksty wybrane*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990.