

Wojciech CIESIELSKI

Akademia Sztuki w Szczecinie

JUŻ PO OSIEKACH?

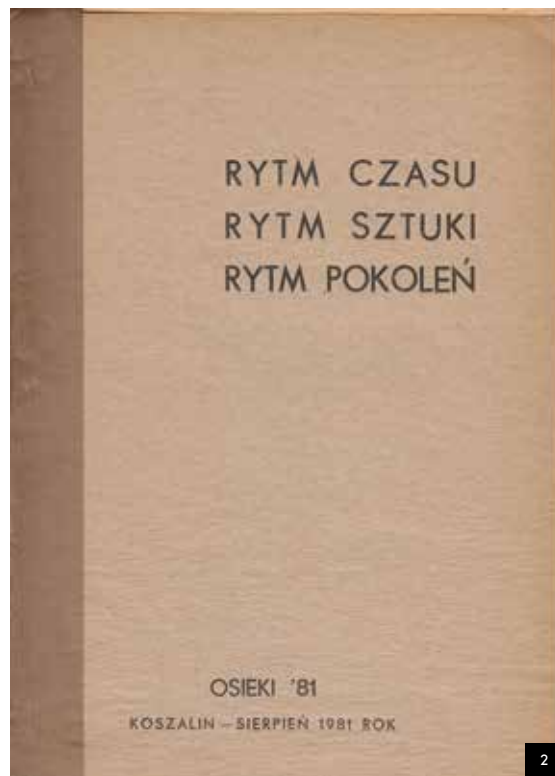
Bożena Kowalska, pisząc w 1975 roku pochwalne słowa na temat Osiek i podkreślając ich prekursorski charakter oraz ukonstytuowanie wzorcowego modelu spotkań artystycznych, utrwaliła niemal legendarny status tej imprezy.¹ Celem niniejszego tekstu nie jest podważanie tego statusu czy próba błyskotliwej reinterpretacji i oceny artystycznych dokonań lub polityczno-historycznych uwarunkowań. Bez wątplenia Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, potocznie nazywane „Osiekami” lub „Plenerami w Osiekach” były jednym z najistotniejszych dokonań w polskiej artystycznej historii drugiej połowy dwudziestego wieku. Stopniowo zapominane, najpierw programowo, w postmodernistycznym odrzuceniu ich awangardowego rodowodu, później już z powodu coraz większego upływu czasu. Były jednak czymś więcej niż realizacją dawnych utopii. Cechy, które właśnie ową awangardowość ostatecznie przekraczały, postaram się przedstawić w tym tekście – by w ten sposób wykazać niezwykłość propozycji, która przerosła w pewnym sensie swoich inicjatorów.

Waga i rozpiętość tematu sugerują podejście o wiele szersze niż standardowo przyjęte lata 1963-81. Zrozumienie fenomenu Osiek zależy od zrozumienia pewnych obecnych w ich łonie „stra-

tegi”, ich ducha i energii, nie tylko umieszczenia w kontekście historycznym i dokumentacji dokonań. Wydaje się, że o pełnym pojęciu ich znaczenia i wpływu na historię polskiej sztuki decyduje oczywiście spuścizna, lecz nie tylko ta bezpośrednia, materialna i archiwalna zgromadzona w muzeach i w niewielkiej liczbie publikacji. Mierząc tą miarą byłyby Osieki jedynie martwą legendą, a nie faktem, nadal inspirującym i przez to ciągle aktualnym.

Wydarzenia, które miały miejsce po 1981 roku świadczą o niezwyklej sile oddziaływania Osiek i powracającej potrzebie stojącej za wielością podobnych działań. Pozwalają zrozumieć zjawisko specyficznych metod organizowania się samych artystów i powoływania sytuacji oraz przestrzeni, zapewniających im jak największą wolność wypowiedzi, tworzenia i funkcjonowania. Skupię się tu głównie na latach osiemdziesiątych i na kilku zaledwie przykładach, należy jednak pamiętać, że omówione tu wzorce powtarzały się w także w wielu różnych inicjatywach podejmowanych w kolejnych dekadach.

Osieki zamknęły się w dziewiętnastu spotkaniach, to bardzo konkretna i wygodna dla badaczy periodyzacja. Jednak ich historia, jak każdego innego zjawiska artystycznego przebie-



1 *Linia*, Osieki 1980, wydawnictwo towarzyszące spotkaniom. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

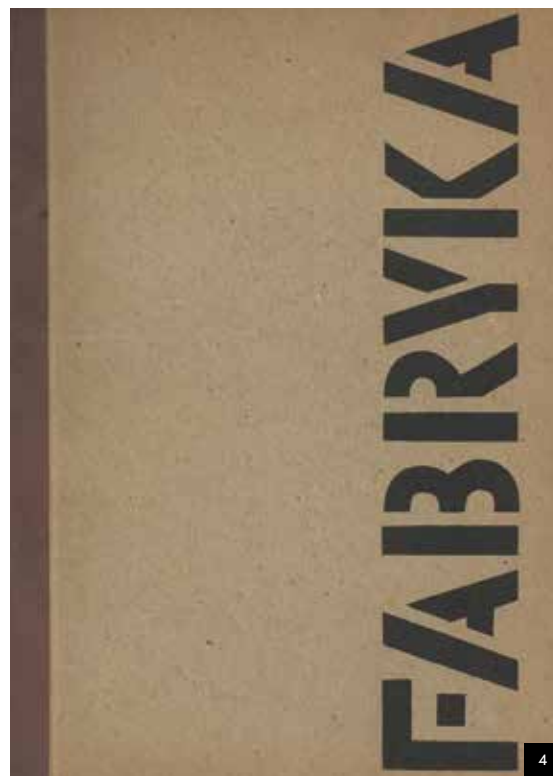
2 *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń*, Osieki 1981, wydawnictwo poplenerowe. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

gającego w dłuższym czasie, w tak sztywnych ramach zamknięta być nie może. Uniemożliwia to chociażby ich awangardowy rodowód. Ostatecznie wszystkie charakterystyczne dla Spotkań elementy możemy odnaleźć w wielu wcześniejszych przedsięwzięciach podejmowanych już u zarania tej artystycznej, międzynarodowej formacji. Osieki w żadnym razie nie były pierwszym plenerem (choć ten termin wydaje się niefortunny), spotkaniem reprezentantów różnych dziedzin sztuki czy nauki w ramach wydarzenia artystycznego, cykliczną imprezą i żywą legendą już w trakcie swojego istnienia. Wszystko to odnajdziemy już wcześniej: w szaleństwach dadaistów, sympozjach konstruktywistów i innych przedsięwzięciach artystów wcześniejszych pokoleń.

Z jednej strony były zatem Osieki owocem wieloletniej tradycji awangardowych idei czy strategii i charakterystycznego dlań optymizmu – wiary w autentyczną, sprawczą moc sztuki. Z drugiej strony powołane do istnienia z konkretnej potrzeby samych artystów stały się katalizatorem najważniejszych zjawisk obecnych w polskiej

sztuce pomiędzy rokiem 1963 a 1981 i umożliwiły istnienie licznym zjawiskom artystycznym wiele lat po swoim zniknięciu z kalendarza wydarzeń.

Powołane w szczególnym kontekście historycznym i politycznym mogą być rozpatrywane w ten właśnie sposób – jedynie jako wyraz swoich czasów. Wszakże I Międzynarodowy Plener Koszaliński (oficjalna nazwa pierwszej edycji) był możliwy dzięki przekazaniu daru Galerii Krzywe Koło do muzeum w Koszalinie i zastosowaniu przez Mariana Bogusza odpowiedniej „antyrewizjonistycznej i pansłowiańskiej” strategii, trafiającej do lokalnych władz.² Jednakże, jak słusznie zauważa Marcin Szelaż: „Warszawskie inicjatywy Bogusza związane z działalnością galerii »Krzywe Koło« ujawniały wyraźny dystans wobec realiów polityki kulturalnej, której rozwiązania proponowała artystom władza komunistyczna. Przede wszystkim dystans ten wyrażany był przez tworzenie »niezależnych« przestrzeni ekspozycyjnych, poza muzeami i kulejącą siecią pawilonów wystawowych BWA”.³ Oczywiście owa potrzeba samoorganizacji nie ograniczała się jedynie do Warszawy



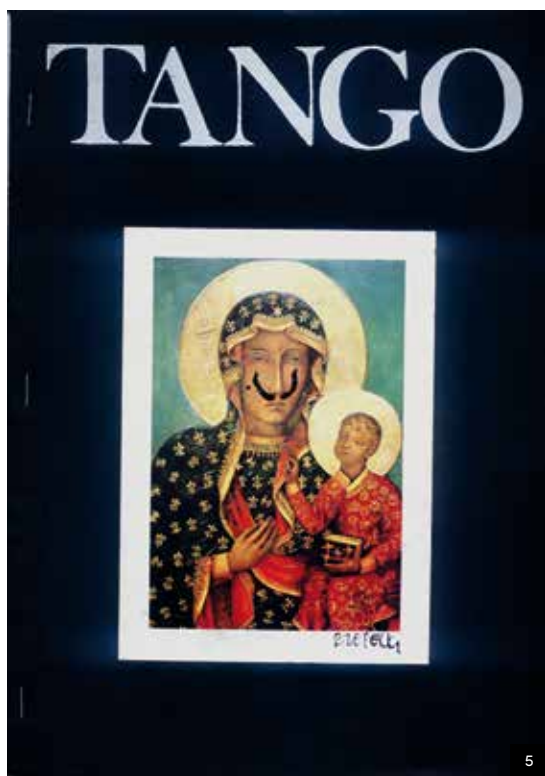
3. Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Koszalin 1988. Fot. Fundacja Moje Archiwum.
4. *Fabryka*, Łódź, 1982, wydawnictwo artystyczne. Fot. Fundacja Moje Archiwum.

i osoby Bogusza. Wrocław, Lublin, Kraków – niemal wszędzie istniała co najmniej podwójna struktura funkcjonowania sztuki. Ta oficjalna, w pełni sponsorowana i odpowiadająca na potrzeby partii i państwa, i ta przyzwolona, marginalizowana, lecz funkcjonująca w miarę legalnie, spełniająca wymogi artystów i ich odbiorców. Zresztą owa „legalizacja” miejsc przystępnych dla awangardy była jedną z przyczyn pokoleniowego konfliktu obecnego w dekadzie lat osiemdziesiątych.⁴

Ta potrzeba „tworzenia niezależnych miejsc” nie była właściwa tylko dla tego czasu, stanowiła raczej od dawna rozpoznaną i funkcjonującą strategię. Takim miejscem miały być Osieki – jednak nie jako kolejna przestrzeń ekspozycyjna, lecz miejsce dla artystycznego eksperymentu i przede wszystkim – miejsce spotkania i dialogu. Tylko dla niepoznaki propozycja ta pierwotnie została nazwana „plenerem” – chociaż faktycznie znaleźli się twórcy, którzy malowali na wolnym powietrzu, a w kolejnych latach powstawały dzieła pokazujące otaczającą przestrzeń. Ów wakacyjno-plenerowy model był jednakże nadzwyczaj atrakcyjny i przyjął się znakomicie.⁵

Istniejące od 1963 roku Osieki były miejscem wielu znaczących wydarzeń i przeobrażeń w łonie sztuki, powoli porzucającej dogmaty modernizmu na rzecz o wiele bardziej płynnych propozycji. Było to doskonale sprzężenie czasu i miejsca: czasu głębokich przemian w sztuce i miejsca umożliwiającego owe przeobrażenia. Oczywiście prowadziło to do licznych konfliktów pomiędzy uczestnikami, a sama impreza stopniowo ewoluowała w kierunkach nie do końca przewidzianych przez pierwszych organizatorów.

Kolejna data, która wyznaczyła koniec funkcjonowania Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, czyli 1981 rok, także mogłaby być rozpatrywana jedynie w kontekście politycznym. Wprowadzenie stanu wojennego wydaje się wystarczająco dramatycznym zakończeniem historii Spotkań. Jednak wspomniany już wcześniej konflikt pokoleniowy, który wyjątkowo mocno zaznaczył się w dwóch ostatnich edycjach, sugerował, że impreza i tak w dotychczasowej formule funkcjonować dalej nie mogła. Tak więc Osieki, które pojawiły



5. *Tango*, Łódź, 1983, wydawnictwo artystyczne. Fot. Fundacja Moje Archiwum.
6. *Tango*, Łódź, 1983, wydawnictwo artystyczne. Fot. Fundacja Moje Archiwum.



się z potrzeby i inicjatywy samych artystów, też z ich woli zostały zakończone.

Organa państwowe, wbrew zdaniu środowiska twórców awangardowych i postawangardowych, próbowały imprezę reaktywować. XX Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki Osieki '84 w najmniejszym stopniu nie nawiązywały do założeń Osiek '81, które w założeniu miały być rozpisane na dwie edycje. Był to zwykły plener malarski zrealizowany pod dumnym i znanym tytułem, porzucający koncepcję intelektualnej enklawy o awangardowym rodowodzie, koncepcję międzypokoleniowej dyskusji, organizowany przez innych ludzi i ze zmienionym składem zaproszonych gości. Na wystawie poplenerowej dominowały pejzaże, zwłaszcza morskie.⁶ Zorganizowany w dwa lata później plener, mimo że odbywający się w Ustroniu Morskim, otrzymał miano Osieki '86, z podtytułem: Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, a hasłem przewodnim były wiele mówiące: „Odpowiedzialność i aktywność twórcza”.⁷ Oba opisane wyżej wydarzenia nie są uznawane za należące do kanonu „właściwych Osiek”.

Nadzwyczaj trudna dekada lat osiemdziesiątych obfitowała w szereg zjawisk obejmujących zróżnicowane grupy, środowiska i postawy, które podobnie do Osiek, obrosły legendą. O bogactwie wydarzeń tej epoki świadczą chociażby dwa kalendaria, przygotowane przez Aleksandra Wojciechowskiego⁸ i Marylę Sitkowską⁹. Dają one skromny wgląd w obraz aktywności artystycznych podejmowanych poza oficjalnym mecenatem państwowym.

Ofiarą takiej „mitologizacji” tego okresu stał się jeden z najciekawszych i ważnych nurtów obecnych w sztuce lat osiemdziesiątych, jakim była tzw. sztuka prywatna. Wzmianki o nim są bardzo rozproszone, a materiał dokumentacyjny opracowany fragmentarycznie. Ruch ten nie tylko prężnie się rozwijał, lecz stanowił faktyczną wartość, znacząco odróżniającą polskich artystów tego czasu od działań podejmowanych na Zachodzie.¹⁰

W ramach właśnie tego nurtu przede wszystkim odzwierciedla się spuścizna Osiek. Można tu wymienić chociażby takie inicjatywy, jak *Pielgrzymka i Kolęda Artystyczna*, plenery w Teofilowie i Karlinie, działalność łódzkiego Strychu oraz wiele innych.

Janusz Zagrodzki w szkicu „Sztuka w poszukiwaniu miejsca” tak opisał właściwości „sztuki prywatnej”: „Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań uczuć osobistych, jest z zasady nie sprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikającego w atmosferę intymnej osobowości.”¹¹ Pojęcie „sztuki prywatnej” Zagrodzki sformułował już w 1984 podczas odczytu wygłoszonego w ramach sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki.¹²

Było to przejście na nowy poziom samoorganizacji, bardzo często w jak najmniejszym stopniu uzależniony od jakiegokolwiek zewnętrznego mecenatu, co było szczególnie istotne w przypadku coraz silniejszej polaryzacji społeczeństwa. „W okresie stanu wojennego zjawisko »życia artystycznego« bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry, stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najbliższego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmożonym ruchu wielki tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego” – pisał Jerzy Busza.¹³ Problem funkcjonowania sztuki w jej obecnej postaci, niepasującej zupełnie do tradycyjnie pojmowanej formy muzeum czy galerii, wynikał także z przemysłów i dokonań artystów poprzedniej dekady. Podporządkowanie kultury czy wszelkiej działalności twórczej oraz systemu rozpowszechniania informacji tradycyjnym jednostkom administracyjnym, powodowało pozbawianie jej aktualnych wartości i skazywało na funkcjonowanie w usztywnionym konwencji kontekście.¹⁴

Można się spierać, idąc za głosami samych uczestników i organizatorów, co do zakresu inicjatyw zawierających się w poszczególnych zjawiskach, list uczestników czy hierarchii wydarzeń, nie zmienia to jednak faktu, że miały one miejsce. Charakterystyczny jest tutaj przykład fenomenu tzw. Kultury zrzuty, co do której do tej pory toczą się zażarte spory o członkostwo i charakter. Dla niektórych uczestników pokoleniowe podziały nadal pozostają aktualne, niemal czterdzieści lat później.¹⁵ Wiele z powyższych problemów wynika oczywiście ze strategii budowania indywidualnych mitów.

Są jednak pewne cechy charakterystyczne, wspólne, jak się wydaje, dla większości inicjatyw będących wynikiem tworzenia przez artystów samoorganizacyjnych struktur. Jest to obecność czterech podstawowych elementów: relacji i kontaktów osobistych uczestników tworzących kręgi współpracy o zmiennej dynamice; miejsc – enklaw pozwalających na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, jednorazowych i udostępnianych cyklicznie; aktywizowania i anektowania działań osób spoza środowiska artystycznego oraz wydawanie własnym sumptem publikacji. Nie wszystkie one muszą występować jednocześnie. Motorem, uprawiającym wszystkie te działania w ruch, była przede wszystkim potrzeba kontaktu realizowanego na własnych warunkach oraz potrzeba wytworzenia sfery osobistej i artystycznej wolności, szczególnie silna w kontekście ograniczeń stanu wojennego.

Elementy te były obecne w sposobie funkcjonowania Osiek, począwszy od okolicznościowych publikacji składanych przez samych uczestników i pomiędzy nich dystrybuowanych, przez poszerzanie kręgu uczestników o osoby spoza tzw. świata artystycznego, po poszukiwanie alternatywnych miejsc sprzyjających takim spotkaniom i konfrontacjom.

W latach osiemdziesiątych nastąpiło ogromne nasilenie wydawanych przez artystów pism, książek, magazynów, plakatów i ulotek. Były one czymś więcej niż zwyczajnymi publikacjami, bowiem każda z prezentowanych prac była zarazem oryginalnym wytworem artysty. Pierwszą większą realizacją była *Fabryka* z 1982 roku – książka/katalog/zbiór oryginalnych prac

przygotowany w nakładzie 200 egzemplarzy przez łódzkie środowisko związane z inicjatywą Konstrukcja w Procesie, międzynarodową wystawą zorganizowaną rok wcześniej.¹⁶ Na tej samej zasadzie skonstruowane było *Tango*. Zespół redakcyjny, dla którego praca nad *Fabryką* była bezpośrednim wzorcem,¹⁷ związany był z łódzkim Strychem, chociaż swoje prace pokazali w nim także artyści oddaleni od Łodzi i niebędący członkami Łodzi Kaliskiej. Grupa pracująca nad kolejnymi zeszytami z numeru na numer zmieniała się i powiększała. *Tango* stało się łącznikiem i polem wymiany idei i informacji, salą wystawową i elementem spajającym tę różnorodną społeczność artystyczną. Od 1983 do 1985 ukazało się dwanaście zeszytów *Tanga*.¹⁸ Zamieszczano w nim manifesty, kolaże fotograficzne, rysunki, odbitki szablonów, różnorodne teksty, a czasem nawet formy przestrzenne. Nakład każdej edycji pozwalał na rozesłanie każdemu z uczestników przedsięwzięcia ich własnego, oryginalnego egzemplarza wraz z zestawem prac pozostałych twórców.

Tę formę zaadaptowały inne wydawnictwa, jak na przykład *Hali Gali* i *Hola Hoop* Jacka Kryszkowskiego. Także takie publikacje formacji transawangardowych, jak *Oj dobrze już* Grupy czy *Magazyn Luxus* wrocławskiego Luxusu były pochodnymi koncepcji *Fabryki* i *Tang*. Bogaty spis wydawnictw prywatnych prezentuje Józef Robakowski.¹⁹ Były to manifesty, teksty teoretyczne i krytyczne, książki artystyczne, pocztówki, zbiory haseł i zawołań, maszynopisy i odbitki ksero.

Krążące po kraju w nieoficjalnym obiegu publikacje oczywiście nie mogły zastąpić bezpośredniego kontaktu. Poszukiwano zatem alternatywnych miejsc prezentacji i spotkań. Często rolę sal wystawowych pełniły prywatne mieszkania. Kontakt taki, zgodnie z osieckim modelem nie mógł się ograniczać jedynie do powieszenia obrazów na ścianie i cichej ich kontemplacji. Jolanta Ciesielska tak opisuje jedno z najbardziej charakterystycznych miejsc w Łodzi:

Klimat panujący na „Strychu” tworzyli przebywający tam ludzie – artyści i nieartyści, choć podziały te nie odgrywały najważniejszej roli, a nawet czyniono wie-

le zabiegów by granica między „sceną” a publicznością nigdy nie została wytoczona, by problem rozgraniczenia sztuki na „profesjonalną” i „nieprofesjonalną” uznać za niemodny i nieistotny, i pozostawić go niektórym, męczącym się nim do dziś muzeologom. Tę sytuację ułatwiał dodatkowo fakt ogromnego wymieszania się środowisk i profesji, jakie reprezentowali poszczególni uczestnicy wydarzeń na „Strychu”, bez względu na to czy przynależeli oni do grupy „artystów” (wśród których byli: architekci, biolog, chemik, historycy sztuki, filmowcy, lotnik, znalezione kurioza „fauny ludzkiej” – jakby to powiedział Kryszkowski, ponadto fotografowie, performerzy, poeci, muzycy, etnografowie, aktorzy, a najmniejszą grupę stanowili tzw. wykształceni plastycy) czy „odbiorców”.²⁰

Prawdopodobnie największą manifestacją Kultury zrzućy i „sztuki prywatnej”, a według Janusza Zagrodzkiego pierwszą tak dużą, była *Pielgrzymka Artystyczna* zorganizowana we wrześniu 1983 roku w Łodzi.²¹ Różnorodne wydarzenia artystyczne odbywały się wtedy w ciągu kilku dni, niemal nieprzerwanie, zarówno w dzień, jak i w nocy, w kilkudziesięciu mieszkaniach prywatnych i pracowniach. Program każdego spotkania układany był na gorąco, a uczestnicy przechodzili od jednego do drugiego ustalonego miejsca. W ramach *Pielgrzymki* odbywały się wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performance i wystąpienia teoretyczne prezentowane na równych zasadach i zawsze kończące się wielogodzinnymi dyskusjami. Natomiast *Koleśda Artystyczna* zorganizowana w dniach 10-12 lutego 1984 roku w Koszalinie, była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną pół roku wcześniej *Pielgrzymkę*.²² „Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system sztywnego ustalania programu i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.”²³ To także model organizacji charakterystyczny dla Osiek.

Jednak najbardziej wyraźnym przykładem ciągłości i żywotności idei osieckiej były, zorganizowane mniej lub bardziej oficjalnie, spotkania plenerowe. Wspomniane próby reaktywowania Osiek podjęte przez władze wojewódzkie i prowadzone nieudolnie, spowodowały jedynie devaluację imprezy, doprowadzając ostatecznie do całkowitego jej upadku. Imprezy, takie jak *Pielgrzymka* i *Kolęda Artystyczna* były z kolei zbyt trudne do realizacji, by mogły się przerodzić w wydarzenie stałe. Zarazem ich nieco chaotyczny charakter nie spełniał wszystkich oczekiwań, zarówno widzów, jak i samych artystów. Istniała nadal potrzeba powstania imprezy cyklicznej, trwającej dłuższy czas, podczas której zaistniałaby możliwość pełniejszej prezentacji i wymiany, niż podczas trzydniowych spotkań. Należy tu wymienić dwie takie inicjatywy. Pierwszą były spotkania, które odbyły się w Teofilowie, przygotowane przez ludzi związanych z łódzkim Strychem. Pierwotnie zaistniały jako platforma dla powstania piątego numeru magazynu *Tango*, ostatecznie odbyły się ich cztery edycje w latach 1983, 1985, 1987 i 1990. Co nadzwyczaj istotne, postawa członków Łodzi Kaliskiej podczas XIX spotkań osieckich wyraźnie wskazywała na odrzucenie formuły proponowanej w ramach pleneru. Jednak na swój sposób została ona zaadaptowana na potrzeby Teofilowa, w postaci kilkudniowego spotkania wypełnionego dyskusjami i wspólną pracą, jednocześnie bez programowej dyscypliny i awangardowego budowania imprezy wokół określonego problemu.

Kolejną inicjatywą są – niemal zupełnie zapomniane – plenery *Spichrz* w Karlinie. W ich przypadku model osiecki został przeniesiony niemal w niezmienionej formie, jedynie bez silnego zaplecza teoretycznego, a listy zapraszanych osób, częściowo pokrywały się z tymi z dwóch ostatnich edycji Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki.²⁴ Oczywiście skala i dorobek tych spotkań nie mogła w żaden sposób równać się z pierwowzorem. Plenery miały cztery edycje w latach 1987-1990, z których ostatnia odbyła się w Darłowie.²⁵ Organizatorami byli Andrzej Słowik, Maria Idziak, Andrzej Ciesielski i Wojciech Zamiara działający w oparciu o Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kultu-

ralne i Karliński Ośrodek Kultury. Podobnie jak w przypadku Osiek częściowo wykorzystano lokalne zaplecze mecenatu państwowego w celu powołania własnej inicjatywy. W ramach pleneru zaanektowano dziewiętnastowieczny spichlerz, w którym powstawały realizacje poszczególnych artystów, pokazy i spotkania z publicznością.

Wymienione tu inicjatywy i wiele innych podejmowanych w dekadzie lat osiemdziesiątych łączyła niezwykła energia i nieszablonowa odwaga uczestników. Nie wynikały one jednak jedynie z konfrontacji z ówczesną sytuacją polityczną, lecz, tak jak i w dekadach poprzednich, z immanentnej wartości przenikającej ducha sztuki – potrzeby wolności. Jak po latach stwierdził Janusz Zagrodzki:

Wyzwolenie sztuki, a właściwie jej ponowne narodziny, stało się dla twórców czymś niezbędnym, od dawna wyczekiwany. Tej eksplozji działań nie da się wytłumaczyć systemowym kryzysem komunizmu, nie można jej też utożsamiać z nagłym usunięciem żelaznej kurtyny. Sztuka stała się integralną częścią epoki odradzających się wartości. Zdarzenia z przełomu lat 70. i 80. umożliwiły wyzwolenie istniejącej w ukryciu ważkiej idei – idei wolności.²⁶

Znaczenie tej idei w sztuce pokreśliła Anka Ptaszkowska podczas spotkania prezentującego *Panoramiczny Happening Morski Tadeusza Kantora*. Powiedziała o Osiekach, że „(...) to było miejsce dyskusji, miejsce, które było jedyne w Polsce w tym okresie. To był zupełnie unikalny przykład stworzenia inteligentnej bazy dla twórczości artystycznej, dla wymiany artystycznych poglądów”.²⁷ Było to więc miejsce, które funkcjonowało wbrew panującej wokół sytuacji zniewolenia. Osieki stanowiły dozwoloną przez państwo enklawę, w której spotykały się różne postawy i poglądy, ścierając się w nieskrępowanej dyskusji. Enklawą powołaną z inicjatywy i zarządzaną głównie przez samych artystów.

Wydawać by się mogło, że wraz z przemianami epoki realnego socjalizmu strategie, które pozwalały artystom przetrwać w ramach Osiek i po ich zakończeniu, nie są już niezbędne. Jednakże model przyjęty wówczas w różnych muta-

cjach i na różną skalę możemy odnaleźć nawet po roku 1990, między innymi w Bornem-Sulinowie (Europejskie Spotkania Artystów, 1996-99), Lubieszewie i Kaliszu Pomorskim (Multimedialne Spotkania Artystów, 2001-17) czy Sokołowsku (Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej KONTEKSTY, 2011-obecnie). Może się wydawać, że po zachłyśnięciu się dobrobytem nowych galerii i przestrzeni wystawienniczych, programów ministerialnych i prywatnych grantów, w ostatnim czasie wzrasta potrzeba powoływania takich alternatywnych inicjatyw. Osieki zawierały w sobie wszystkie wymienione wcześniej elementy, niezbędne do powstania jednej, niesamowicie spójnej (jak widać z perspektywy czasu) całości, totalnego miejsca sztuki. Pozostały „zrealizowaną utopią” – punktem odniesienia, legendą i wzorcem.

Przypisy

- ¹ Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-70 Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975), 131.
- ² Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki 1960-63,” w *Osieki 1963 – 81. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki. Wystawa dokumenta*, red. Walentyna Orłowska (Koszalin: Muzeum w Koszalinie 1993), 8. Kat. wyst.
- ³ Marcin Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chelmo,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red.: Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum W Koszalinie, 2008), 103.
- ⁴ „Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski,” w *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), 31.
- ⁵ Kowalska, *Polska awangarda malarska*, 131.
- ⁶ *XX-te Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków*, kat. wyst. poplenerowej, BWA Koszalin, Salon BWA, 6 – 24 III 1985.
- ⁷ *Osieki 86 Odpowiedzialność i aktywność twórcza. Prezentacje* (Koszalin: BWA Koszalin, Galeria PRO, 3 IX – 13 IX 1986. Kat. wyst.
- ⁸ Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992).
- ⁹ *Republika Bananowa. Ekspresja lat 80*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008). Kat. wyst.
- ¹⁰ Wojciech Ciesielski, „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80,” w *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 116. Wojciech Ciesielski, „Sztuka w pociągu Łódź-Koszalin,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 70-75.
- ¹¹ Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria na Plebanii, 1988), druk ksero, strony nienumerowane.
- ¹² Piotr Lisowski, „Państwo wojny. Poszerzenie Pola walki,” w *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), 48.
- ¹³ Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki,” w *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990), 155.
- ¹⁴ „Dla awangardowych gestów istnieją dwa rodzaje publiczności: ta, która tam była i ta – większość z nas – która tam nie była. Oryginalna publiczność jest często niestrudzona i znudzona swoją wymuszoną pozycją w momencie, którego nie może w pełni przyswoić – i która często używa znudzenia jako rodzaju fosy czasu wokół dzieła. Pamięć (tak lekceważona przez modernizm, który stale próbuje pamiętać o przyszłości zapominając o przeszłości) dopełnia dzieła całe lata później. Pierwotna publiczność więc wyprzedza sama siebie. My z dystansu wiemy lepiej”. Cyt. za: Brian O’Doherty, *Białe szczęście od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii* (Gdańsk: Fundacja Alternativa, 2015), 37.
- ¹⁵ Paweł Jarodzki, „Lata 70. Wrocław, świat cały i okolice,” w *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 88.
- ¹⁶ „W pracę nad »Konstrukcją w procesie« zaangażowało się wielu ludzi, także ci, którzy już wcześniej wspólnie kształtowali środowisko artystyczne i filmowe. Byli to członkowie Warsztatu Formy Filmowej – Lechosław Czolnowski, Ryszard Waśko, Józef Robakowski. W Komitecie organizacyjnym »Konstrukcji w procesie« aktywnie działali studenci i absolwenci PWSFTViT – Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Violetta Krajewska, Mariella Nitowska, Tomasz Snopkiewicz, Maria Waśko, Piotr Zarebski”. Cyt. za Aleksandra Jach, *Konstrukcja w procesie – wspólnota, która nadeszła?* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępny 11.05.2018, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/aleksandra-jach-konstrukcja-w-procesie-wspolnota-ktora>.
- ¹⁷ Jolanta Ciesielska, „Kultura zrzuty,” w *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 10.
- ¹⁸ Liczbę taką podaje Piotr Rypson w: *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*, (Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991), 94. Kat. wyst.
- Natomiast Jolanta Ciesielska podaje liczbę osiemnastu numerów: Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”),” w *Co słycać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989), 203-208.
- ¹⁹ Józef Robakowski, „Biblioteka druków prywatnych,” w *PST! Czyli sygnia nowej sztuki...* (Warszawa, Akademia Ruchu, 1989), 173-180.
- ²⁰ Ciesielska, „Kultura zrzuty,” 9.
- ²¹ Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- ²² Więcej na temat tych wydarzeń w: Wojciech Ciesielski, „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej,” w *Państwo wojny*, 108 i nast.
- ²³ Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- ²⁴ Byli to między innymi: Andrzej Ciesielski, Witosław M. Czerwonka, Marek Janiak, Elżbieta Kalinowska, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Andrzej Słowik.
- ²⁵ Więcej na ich temat można przeczytać w: Wojciech Ciesielski, „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych,” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie*, nowa seria Tom II/III zeszyt 2 (2008): 79-passim.
- ²⁶ „O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkim rozmawia Piotr Lisowski,” w *Państwo wojny*, 11.
- ²⁷ Spotkanie zostało zorganizowane 23 lipca 2017 przez koszalińską Galerię Scena. Materiał wideo w posiadaniu autora.

Bibliografia

- Jach, Aleksandra. *Konstrukcja w procesie – wspólnota, która nadeszła?* Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępny 11.05.2018, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/aleksandra-jach-konstrukcja-w-procesie-wspolnota-ktora>.
- Jarodzki, Paweł. „Lata 70. Wrocław, świat cały i okolice. W *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red., Jolanta Ciesielska, 88-105. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.
- Ciesielska, Jolanta. „Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”).” W *Co słyhać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska, 203-208. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989.
- Ciesielska, Jolanta. „Kultura zrzuty.” W *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak, 8-15. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- Ciesielski, Wojciech. „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 108-116. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- Ciesielski, Wojciech. „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych.” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie*, nowa seria Tom II/III zeszyt 2 (2008): 79-98.
- Ciesielski, Wojciech. „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80.” W *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red., Jolanta Ciesielska, 116-122. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.
- Ciesielski, Wojciech. „Sztuka w pociągu Łódź-Koszalin.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012): 70-75.
- Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991. Kat. wyst.
- Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-70 Szanse i mity*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- Lisowski, Piotr. „Państwo wojny. Poszerzenie Pola walki.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 48-67. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- „O miejsce dla sztuki. Z Januszem Zagrodzkiem rozmawia Piotr Lisowski.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 8-15. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- O'Doherty, Brian. *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*. Gdańsk: Fundacja Alternativa, 2015.
- Osieki 1963 – 81. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki. Wystawa dokumenta*, red. Walentyna Orłowska. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 1993. Kat. wyst.
- Osieki 86 Odpowiedzialność i aktywność twórcza, Prezentacje*. Koszalin: BWA Koszalin, Galeria PRO, 3 IX – 13 IX 1986. Kat. wyst.
- „Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski.” W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.
- Republika Bananowa. Ekspresja lat 80*. Red. Jolanta Ciesielska. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008. Kat. wyst.
- Robakowski, Józef. „Biblioteka druków prywatnych.” W *PST! Czyli sygnianowej stuki...*, 173-180. Warszawa, Akademia Ruchu, 1989
- „Sygnia nowej sztuki.” W Jerzy Busza, *Wobec odbiorców fotografii*, 155. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990.
- Szeląg, Marcin. „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno”. W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.
- XX-te Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków*. Koszalin: BWA Koszalin, Salon BWA, 6 – 24 III 1985. Kat. wyst.
- Zagrodzki, Janusz. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria na Plebanii. Koszalin: 1988, strony nienumerowane. Druk ksero.