

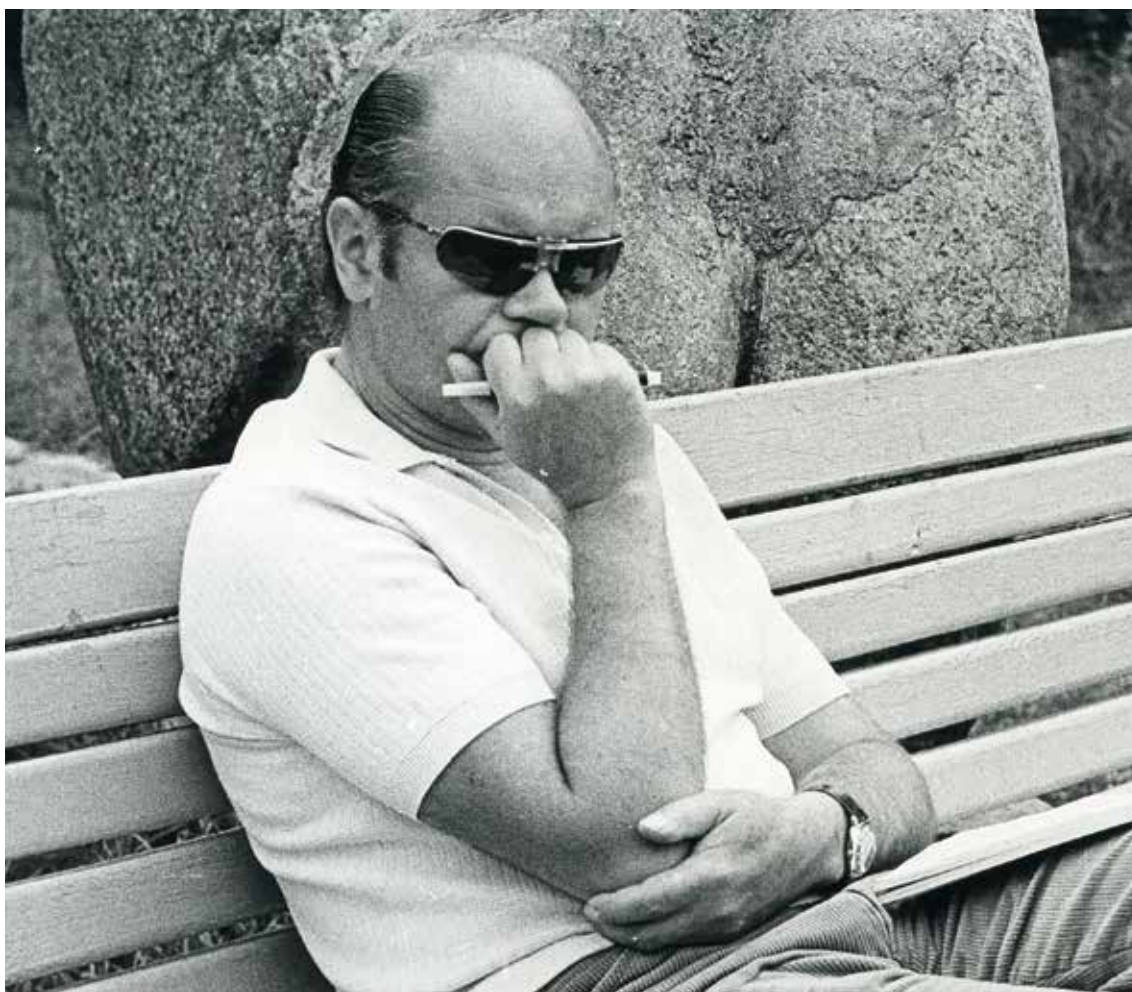


1
SEK
CJA
SEC
TION

**WSZYSTKO JEST
KOLEKCJĄ.**

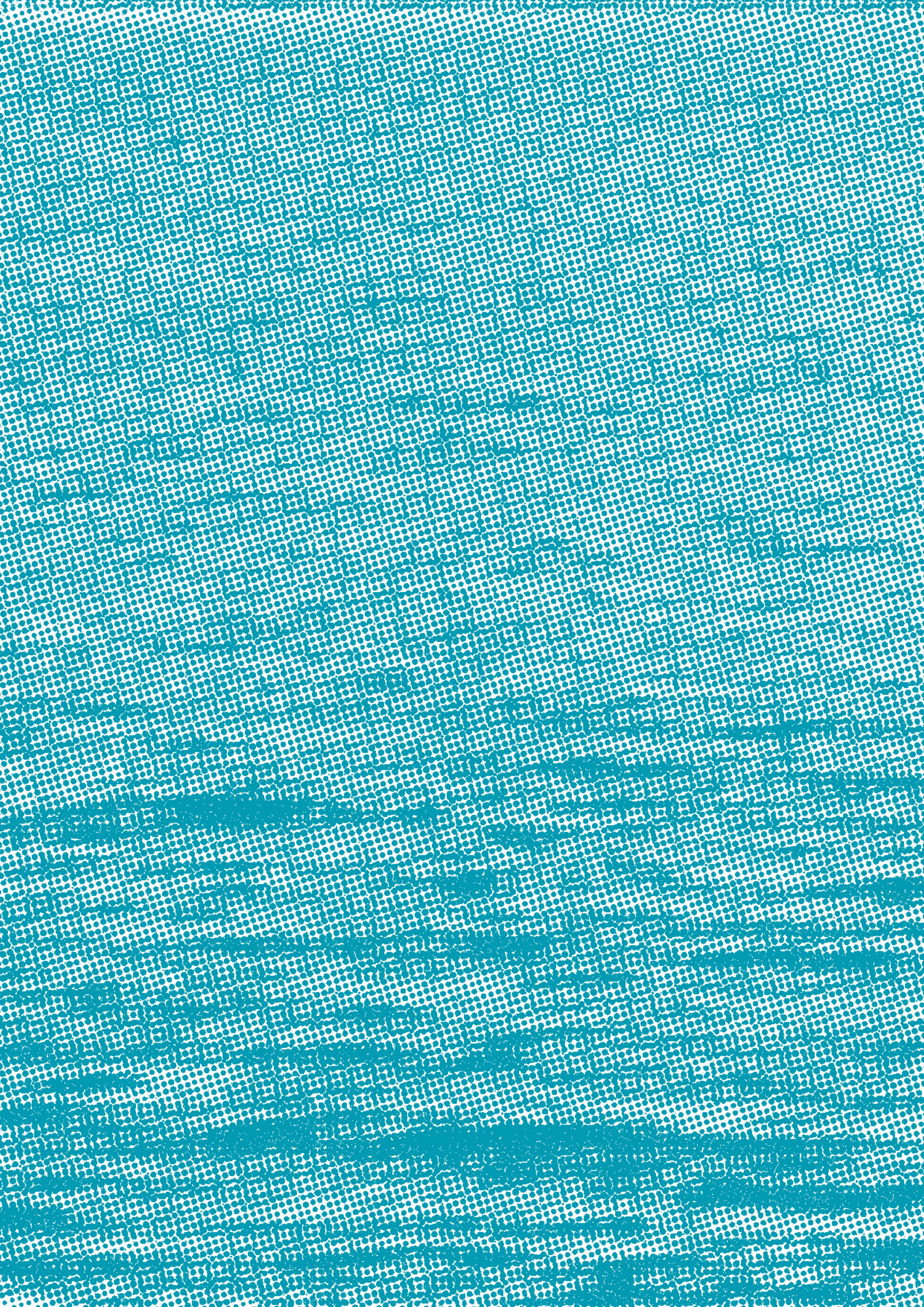
**OSIEKI
– KŁOPOTLIWA
SUKCESJA?**

**Orielki 63
81**



PAMIĘCI JERZEGO FEDOROWICZA (1928 - 2018)

Współorganizatora plenerów w Osiekach



WSZYSTKO JEST KOLEKCJA. OSIEKI – KŁOPOTLIWA SUKCESJA?

red. Anna Maria LEŚNIEWSKA

WSTĘP

Kolekcja osiecka powstawała wraz z kolejnymi edycjami Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, które odbywały się w Osiekach i pobliskich Łazach w latach 1963–1981. Wpisały się one na trwałe w dzieje polskiej neoawangardy, wpływając na praktykę artystyczną i refleksję teoretyczną dwóch dekad XX wieku. Zarówno plenery, jak i kolekcja, zaistniały dzięki inicjatywie artysty i animatora życia artystycznego Mariana Bogusza (1920–1980), działającego w porozumieniu z Jerzym Fedorowiczem (1928–2018), artystą związanym z Koszalinem. Bogusz, po doświadczeniach działalności w Galerii Krzywe Koło, koncentrował się na znalezieniu nowego miejsca dla realizacji swojej wizji sztuki współczesnej. Podczas wystawy *Argumenty 1962* artyści zainicjowali proces tworzenia programu spotkań osieckich oraz wspólnie nakreślił wizję Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie.

Proces organizowania plenerów i równoległego budowania kolekcji osieckiej został przerwany wprowadzeniem stanu wojennego. Dorobek spotkań – z jednej strony – mieści się w globalnej ramie polityki kulturalnej PRL-u, uwzględniającej politykę wobec tzw. Ziemi Zachodnich – z drugiej – plenery prowadziły do głębokich przemian w sztuce polskiej, stanowiąc

swoiste laboratorium form artystycznych. Kolekcja osiecka, w swym obecnym kształcie, składa się zarówno z dzieł sztuki, w tym filmów, jak i dokumentacji multimedialnej będącej rejestracją przebiegu spotkań. Jest to zbiór o ogromnym potencjale badawczym. Próbę jego interpretacyjnego opracowania podjęli autorzy prezentowanych poniżej tekstów. Operowanie w nich wymiennie pojęciami awangardy i neoawangardy, bez wskazywania kryteriów podziału, można odczytać jako rodzaj intuicyjnego uznania przez badaczy ciągłości zjawisk artystycznych występujących w Osiekach, podczas plenerów i uwidocznionej również w kolekcji.

Zebrane tu artykuły są poświęcone dorobkowi Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach i kolekcji zgromadzonej w Dziale Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie. Służą one także zarysowaniu nowych wątków zasługujących na dalsze rozwinięcie. Zestawowi tekstów teoretycznych towarzyszy aneks, który składa się z dokumentacji.

Kolekcji osieckiej została poświęcona konferencja *Osieki 1963-1981*, powiązana z obchodami stulecia ruchu awangardowego w Polsce, zorganizowana przez Sekcję Polską Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA

w Zachęcie – Narodowej Galeria Sztuki w grudniu 2017 roku.

O inicjatywie założycielskiej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie wyczerpująco napisał Janusz Zagrodzki w tekście „Muzeum Sztuki Nowoczesnej Według Założeń Mariana Bogusza.” W prezentowanych tu tekstach będą często przywoływane inne opracowania tego badacza dotyczące tematyki osieckiej oraz jego postać jako uczestnika plenerów.

Marcin Lachowski podejmując refleksję nad wczesnymi plenerami organizowanymi do 1967 roku. W tekście „Plenery w Osiekach i Granice Nowoczesnego Obrazu” ukazuje proces kształtowania się neoawangardy, do czego przyczyniła się cykliczność organizowanych spotkań oraz ich zmienność tematyczna. Stanowiły one istotne elementy tworzenia nowej formuły pleneru. W powszechnej opinii krytyki, plenery w Osiekach zostały zinterpretowane jako kontynuacja projektu kolekcji sztuki nowoczesnej zainicjowanej przez Bogusza w warszawskiej Galerii Krzywego Koła. Ofiarowanie części tej kolekcji Muzeum w Koszalinie oraz zainicjowanie spotkań w Osiekach wynikało z potrzeby namysłu nad zróżnicowanymi konwencjami artystycznymi okresu odwilży. Zarazem inicjowało refleksję nad obrazem, który łączy się z kontekstem, z miejscem i czasem działania anektującego fragmenty rzeczywistości, reinterpretującego kategorię „realizmu”. W czasie spotkań osieckich, swoisty rytuał prezentowania prac w naturalnym krajobrazie, według Lachowskiego, wyznaczał proces kwestionowania modernistycznej formy poprzez zastosowanie form przestrzennych oraz akcji i działań artystycznych. Taka praktyka stała się bezpośrednim impulsem dla twórczości konceptualnej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Artykuł Łukasza Guzka „Linia, Czyli Co Łączy Nurty Awangardy Polskiej?” jest próbą rekonstrukcji znaczenia artystycznego i politycznego dwóch ostatnich plenerów osieckich z roku 1980 i 1981, w których sztuka konceptualna, według autora, zajęła pozycję dominującą. Co nie znaczy, że Osieki były jedynym miejscem jej prezentacji. „Linia” - jako wiodące hasło pleneru w 1980 roku, stanowi dla autora użyteczny punkt odniesienia. Wywodzi on szeroką interpre-

tację linii z książki Wasyla Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*. Innym, przez organizatorów pleneru uważanym za bezpośredni punkt odniesienia, stały się rysunki linearne Wacława Szpakowskiego, prezentowane w czasie trwania pleneru przez Janusza Zagrodzkiego. Natomiast słowo „rytm” stało się hasłem wiodącym pleneru w 1981 roku. Zarówno „linia” jak i „rytm” to nie tylko słowa kluczowe, a także rodzaj opisu, symbolicznego zamknięcia i podsumowania, jak uważa Guzek, debat artystycznych lat siedemdziesiątych nad sztuką konceptualną, a także dorobku plenerów osieckich. Ich znaczenie wzmacniał kontekst sporu między władzą a społeczeństwem, w tym strajków w Stoczni Gdańskiej i wpływu ruchu Solidarność. Autor zastosował metodologię performatyki do analizy zjawiska plenerów osieckich. Wyróżnione przez Jona McKenziego kategorie performansu stają się narzędziem rozpoznania zjawiska plenerów osieckich, co podkreśla ich stale aktualny potencjał badawczy.

Działania artystyczne realizowane w czasie trwania plenerów były wynikiem afektywnych reakcji artystów funkcjonujących pomiędzy dyskursami, których istota zawiera się w pojęciach „dysensus” i „eutrapelia”. Tekst Luízy Nader „Wspólnota Wyobraźni jako *Dysensus*. VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki (1970)” wprowadza przedstawienie aktu oporu jako formy *dysensusu*. Ten wątek według autorki pojawia się w Osiekach za sprawą wykładu Jerzego Ludwińskiego „Epoka postartystyczna.” Krytyk postulował w nim stworzenie „pola gry”. Autorka przywołuje związane z osobą Ludwińskiego wydarzenie, zamieszczone przez Jarosława Jakimczyka w publikacji *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*, które tłumaczy postawę *dysensusu*. To niezgodą Ludwińskiego zarówno na postawę władz, jak i środowiska artystycznego. Przytoczona wypowiedź funkcjonariusza SB mogła jedynie skutkować wycofaniem się Ludwińskiego z otwartej krytyki władzy na rzecz możliwości kontynuacji twórczego działania. Strategia stosowana zarówno przez krytyka, jak i artystów, ujawniona podczas VIII osieckiego pleneru, ukazuje ich jako osoby w pełni świadome istniejących w ówczesnej

Polsce zagrożeń. Ta krytyczna postawa Ludwińskiego wyrażała się już w jego wcześniejszych działaniach animatora wydarzeń artystycznych, np.: podczas I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966) oraz w wystąpieniach artystów, które miały tam miejsce (np. Włodzimierza Borowskiego *Ofiarowanie pieców*). Były to radykalne, krytyczne manifestacje postaw wobec polityki władzy. Pomimo stanowiska autorki tekstu, w sztuce polskiej panował stan „cichej gry” z władzą, a wręcz przyzwolenia na jej poczynania, pomimo wydarzeń marcowych 1968 roku i ich skutków. Zatem *dysensus*, będący zaprzeczeniem konsensusu, stał się sposobem artystycznego dyskursu środowiska twórców neoawangardy. Odnosi się to nie tylko do plenerów w Osiekach, ale także innych spotkań. Było to wynikiem politycznych sytuacji, których źródeł należy szukać przede wszystkim w polityce kulturalnej i wprowadzeniu nowych zasad polityki społecznej, na podstawie umowy między Ministerstwem Kultury i Sztuki a Prezydium Centralnej Rady Związków Zawodowych w zakresie upowszechniania kultury (1963).

Spotkania plenerowe w Osiekach były doświadczeniem biograficznym pokolenia historycznej awangardy i nawiązujących do jej ideałów artystów neoawangardy. W tekście mojego autorstwa „Przekształcanie Porządku. Osiecka Performatyzacja Sztuki Według Jana Dobkowskiego” dokonuję krytyki fenomenu awangardowości zaproponowanego przez Stefana Morawskiego. Obecność filozofa na plenerach osieckich była znamieną z uwagi na prowadzony przez niego otwarty dialog z artystami, który stał się wyznacznikiem nowej jakości artystycznego dyskursu. Na przeciwległym jego krańcu lokuje się aktywność, którą określiłam pojęciem „eutrapelia”, które, ujmując najogólniej, jest umiejętnością „przemieniania dyskursu w dowcip”. Dzięki temu kształtuje ona wrażliwość innych. Eutrapelia stała się jednym z elementów opisujących perspektywę afektywnej transformacji, pozwalającej na przyjęcie postawy otwartości na nowe procedury w sztuce wobec zindoktrynowanej rzeczywistości. Deklaracja Jana Dobkowskiego, który ogłosił powrót do naturalnej egzystencji, inspirowała go do działań performatywnych. Stały się one dla niego

narzędziem badawczym, wspartym eutrapelią. Plenery w Osiekach, w kontekście działań Dobkowskiego oraz wystąpień Ludwińskiego, możemy postrzegać jako miejsce manifestacji postaw autonomicznych. Były one „szczelinami sztuki”, sytuującymi się w obszarze działań antysystemowych. Paradoksalnie miały one miejsce w państwowej instytucji kultury, co tylko podkreśla stan nieustannie prowadzonej gry. Przywołana na potrzeby analizy znaczenia humoru Susan Sontag, w swoim eseju *Notes on Camp* zarysowała strategię totalnego dystansu wobec kultury popularnej, która staje się obszarem zabawy, bezustanną grą, rozumianą jako rodzaj wrażliwości, a która została uznana za sposób interpretacji sztuki przełamującej dotychczasową rutynę widzenia.

Kompleksowe przedstawienie zbioru osieckiego, na podstawie ekspozycji w warszawskiej galerii CBWA w 1969 roku, jako kolekcji muzealnej pokazującej plenery i środowiska artystyczne omówiła Gabriela Świtek w tekście „Ekspozycje. *Kozalińskie plenery 1963-1968* w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych”. Autorka uwzględniła refleksję nad polityką wystawienniczą wobec dzieł powstających na plenerach w Osiekach. Wszechstronna analiza ekspozycji, wsparta komentarzem ówczesnego wpływowego recenzenta Ignacego Witza, ujawniła wyraźnie zarysowany podział środowiskowy podczas plenerów, niezależnie od ośrodka czy regionu, z którego wywodzili się artyści. Słowa Witza zasadniczo wpłynęły na relacje prasowe komentujące pokaz sztuki z plenerów osieckich w warszawskiej Zachęcie. Znaczna „mobilność kolekcji osieckiej” do roku 1980, ujawniała stereotypowy charakter doboru miejsc jej prezentacji. Dopiero wystawy z udziałem kolekcji osieckiej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, nawiązujące do historii Galerii Krzywe Koło i jej kolekcji (MNW, Warszawa 1990; Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 2015) czy do działalności Mariana Bogusza (*Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, Galeria Zachęta, Warszawa, 2017) rodzą zasadnicze pytanie, które stawia autorka, dotyczące rewizji poglądów na temat problemów ekspozycyjnych, jakie niesie kolekcja w kontekście dorobku plenerów. Nie mniej to, co ostatecznie będzie przedmiotem analiz, jak

sygnalizuje badaczka, powinno uwzględniać stymulującą rolę kolekcji osieckiej, w tym także archiwów, w powstających reinterpretacjach sztuki polskiej.

Schizofreniczny - tak określiła Dorota Jarrecka w tekście „Mała Utopia Awangardy. „Kolekcja Studio” i „Kolekcja Osiecka” Jako Lokalne Zawiązki Muzeów Sztuki Współczesnej” problem kolekcji osieckiej. Autorka analizuje go przez porównanie z sytuacją prowadzonej przez nią aktualnie Galerii Studio, funkcjonującej od 1972 roku w Teatrze Studio w Warszawie. Instytucje działające na podobnych zasadach mają wspólne cechy strukturalne. Obie są częścią większej całości. Zarówno Muzeum w Koszalinie, jak i Teatr Studio, „nie są dedykowane sztuce współczesnej i są ambiwalentnym dziedzictwem”. W kontekście szeroko rozumianej polityki historycznej, autorka stawia pytanie o współczesne miejsce dorobku tych instytucji powstałych w PRL-u. Zwraca także uwagę na niejasność terminów „kolekcja” i „muzeum” w odniesieniu do dzieł w tych zbiorach. Autorka wysnuwa wniosek, iż stworzenie muzeum mogło być utożsamiane przez władzę z miejscem rządzącym się autonomicznością myślenia, a więc będącym źródłem oporu. Natomiast pozycja kolekcji jest tworem uzależnionym od miejsca, w którym się znajduje. Nie stanowi więc teoretycznie zagrożenia. Ten sposób rozumienia siły dzieł sztuki niewątpliwie może świadczyć o swoistej bojaźni i o wielkim respekcie władzy wobec zobowiązania, jakim jest muzeum skupiające opiniotwórcze środowisko. Autorka podkreśla, że takie miejsce nie zyska znaczenia, nawet jeśli będą znajdować się tam dzieła znaczących artystów wielu pokoleń i kierunków wraz z obszerną dokumentacją ich powstania, jeżeli nie będzie poddawane stałemu przewartościowaniu. Kolekcja zyskuje wartość i znaczenie poprzez kolejne adaptacje. W ten sposób staje się niezbywalnym punktem odniesienia w toczącym się dyskursie pokoleniowym, a nie „ambiwalentnym ciężarem” spowalniającym działania na rzecz sztuki. Instytucja może hamować inicjowanie działań artystycznych. Ale nie zmieni to faktu, że sztuka będzie powstawać, ze wsparciem instytucjonalnym lub bez niego, gdyż rodzi się z niepohamowanego impulsu działania, niezależnie od panującego systemu politycznego.

Elżbieta Kal w tekście „Dialektyka Gestu. Dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum w Koszalinie w Zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku” opisuje fragment kolekcji pochodzący z pierwszego daru Galerii Krzywe Koło dla Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w świetle znajdującego się tam zbioru prac Stanisława Ignacego Witkiewicza. Usytuowany w tym kontekście dar Bogusza stanowi dla autorki przykład zbioru zajmującego statyczną pozycję wobec nowych zjawisk. Autorka stawia dość dyskusyjną tezę, iż dar Bogusza spełnia ideę witkacowskiej Czystej Formy.

Potrzeba redefinicji dorobku Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki wynika także z faktu ujawnienia jego obecnego stanu zachowania, który stał się dojmującym problemem dla władz Koszalina. Zauważalne niedoinwestowanie Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie skutkujące brakiem właściwego miejsca przechowywania, profesjonalnego wyposażenia oraz niezbędnego wsparcia merytorycznego i organizacyjnego dla tego działu, pojawia się niemal na każdym etapie prac nad spuścizną plenerów osieckich. W rezultacie coraz mocniej uświadomiamy sobie, iż dziedzictwo wypracowane w latach 1963-1981 w Osiekach przez twórców, krytyków i entuzjastów sztuki jest coraz mniej obecne w powszechnym odbiorze. Przesłanie Osiek, które wykraczało poza lokalność, za sprawą lokalności myślenia ulega degradacji. Zwracają na to uwagę Walentyna Orłowska, wieloletnia kierowniczka Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie oraz Ewa Kowalska, dawny pracownik muzeum, obecnie Miejski Konserwator Zabytków w Kołobrzegu w tekście „Spotkania w Osiekach – Sztuka, Dokumentacja i Refleksje Po Latach”. Poprzez przywołanie historii osieckich spotkań, a w tym nieomal wszystkich ich uczestników oraz spektakularnych wystąpień, autorki apelują do władz o zapewnienie właściwych warunków dla przechowywania kolekcji osieckiej i stworzenie dla niej nowej siedziby. Pomimo znacznego upływu czasu idea muzeum Bogusza wydaje się być stale aktualna, gdyż uczyniłaby Koszalin atrakcyjniejszym dla odwiedzających oraz dla badaczy analizujących fenomen spotkań osieckich.

Wojciech Ciesielski w tekście „Już Po Osiekach?” opisuje wybrane wydarzenia artystyczne, które nawiązywały do działań w Osiekach. Autor uwypukla istnienie „podwójnej struktury funkcjonowania sztuki”, określającej jej sytuację do 1981 roku, w której niezależność artystyczna miejsc sztuki coraz wyraźniej wymykała się jednoznacznym ocenom władzy, mimo iż były od niej zależne. Po wprowadzeniu stanu wojennego nastąpiło zejście do *undergroundu*, a sztuka funkcjonowała jako „sztuka prywatna” w klimacie spontaniczności wynikającej z wewnętrznej potrzeby artystów. Sztuka stała się wtedy integralną częścią rodzącego się systemu wartości, co z jednej strony definitywnie zamyka czas współdziałania z władzą na jej warunkach i rozpoczyna nowy okres inicjatyw indywidualnych. Z dzisiejszego punktu widzenia osąd sytuacji, jaka wówczas zaistniała w czasie trwania spotkań osieckich, jak i tych, które do nich się odwoływały, stoi pod znakiem polityki czasu innej rzeczywistości. Analogie między nimi ujawniają potrzebę badawczego opracowania wątków polityczno-społecznych czy instytucjonalnych będących fragmentem procesu zmian zachodzących od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do lat osiemdziesiątych.

Integralną częścią zjawiska Osiek była osoba Jerzego Fedorowicza, który zmarł, gdy trwały prace nad przygotowaniem tego wydania czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*. Agnieszka Popiel w tekście „Jerzy Fedorowicz: Rytm Życia, Rytm Czasu, Rytm Sztuki,” przywołując hasło pleneru z 1981 roku, przypomina jego postać oraz Ludmiłę Popiel, artystkę współtworzącą spotkania, żonę Fedorowicza. Dzieląc tekst na „konteksty”, autorka ujawnia etapy pracy nad kolejnymi spotkaniami, w oparciu o relacje samego Fedorowicza oraz prywatne archiwum. Tekst jest wspomnieniem, impresją mającą na celu utrwalić wizerunek tego artysty. A. Popiel omawia kolejne etapy jego twórczości, która tak naprawdę jest nieznaną, ponieważ nigdy nie miał on wystawy indywidualnej. Wspólne działania obojga artystów kończą się wraz ze śmiercią Ludmiły Popiel w 1988 roku. Od tego momentu Fedorowicz skupiał się na przypominaniu dokonań spotkań osieckich, zarazem krytycznie odnosząc się do powstałych publikacji na ich temat.

Kontekst polityczny, jaki pojawił się w wyżej przywołanych tekstach, stał się jedynie tłem dla opisanych procesów artystycznych. Polityczny sens zjawisk artystycznych nie determinuje optyki widzenia autorów tekstów. Stanowi natomiast przyczynę dla osadzenia ich w kontekście czasu i miejsca. Wiodącym przedmiotem zainteresowania autorów (jak i uczestników wspomnianej konferencji) pozostał problem kolekcji dzieł, ich losu, siły oddziaływania, stanu zachowania, polityki wystawienniczej prowadzonej na przestrzeni lat przez dysponentów kolekcji, jak i stale pojawiający się problem jej (nie)obecności w dyskursie publicznym.