

Luiza NADER

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

WSPÓLNOTA WYOBRAŹNI JAKO DYSSENSUS. VIII SPOTKANIE ARTYSTÓW I TEORETYKÓW SZTUKI ŚWIDWIN/OSIEKI (1970)

Obok paradygmatycznej manifestacji „sztuki niemożliwej” podczas Sympozjum Wrocław ’70, istotne konceptualne prace powstały podczas plenerów osieckich, ustanawiając odrębny, dziś nieco zapomniany, dyskursywny (a zarazem towarzyski, środowiskowy) spłot. Ich fenomen ustanawiają nie tylko artystyczne propozycje *per se*, ale również ich intensywność, wzajemne powiązania, otwartość, chłonność, wytworzenie alternatywnych idiomów zaangażowania w świat i w konkretne materialne miejsca. A także funkcjonowanie poza sztywnymi, opisanymi w literaturze przedmiotu podziałami (autonomia/polityczne zaangażowanie, abstrakcja/figuracja, język/ciało, sztuka konceptualna/sztuka kontekstualna etc.). Celem niniejszego tekstu jest refleksja nad znaczeniami wypowiedzi artystycznych, które przedstawiono na VIII Spotkaniu Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki w 1970 roku, wobec horyzontu wydarzeń roku 1968 w Polsce. Szczególnie skupię się na pierwszym wykładzie Jerzego Ludwińskiego „Epoka postartystyczna” oraz na kilku pracach odpowiadających, jak sądzę, na prelekcję krytyka. Przywołam również kontekst wybranych zjawisk oraz procesów społecznych i kulturowych około roku 1968, które plener poprzedzały i które mu towarzyszyły. Zastanowię się w końcu nad wylaniającymi się z pleneru ideami, szczególnie

nad kategorią wyobraźni. Twierdę, że posiadały one nie tyle charakter krytyki czy kontestacji, lecz raczej powinny być pojmowane jako inna, mało rozpoznana w historii sztuki w Polsce forma dyskursu oporu – *dyssensus*.

VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki pod hasłem „Propozycje” w 1970 roku przeszło do historii jako spotkanie silnie naznaczone pojęciami takimi jak: sztuka konceptualna, sztuka idei, sztuka niemożliwa, sztuka zerowa. Zapewne przyczyniła się do tego czasowa bliskość wspomnianego już Sympozjum Wrocław ’70 rozwijającego się od początku 1970 roku. Również obecność i aktywność Jerzego Ludwińskiego oraz jego doświadczenia, płynące z prowadzenia Galerii Pod Moną Lisą we Wrocławiu między rokiem 1967 a 1970, mobilizowały zapewne artystów do prac o formach tekstu lub procesu. Działo się to także na poziomie najzupełniej bezpośrednim – Ludwiński, wraz z Bożeną Kowalską, dzięki możliwości stworzonej przez *spiritus movens* plenerów osieckich Jerzego Fedorowicza (ówczesnego wiceprezesa Związku Polskich Artystów Plastyków, okręg w Koszalinie), konstruował listy artystów zaproszonych na plener. I choć komisarzem pleneru był Ryszard Siennicki, wydaje się, że to właśnie Fedorowicz,

Ludwiński i Kowalska w pewnym sensie zdecydowali o jego charakterze. Część artystów, zaproszonych przez nich, była już znana z wyrazistych prac (przedstawianych np. w Galerii Pod Moną Lisą, a także na Sympozjum Wrocław '70) odrzucających przedmiot, zmierzających w stronę wytworzenia specyficznej sytuacji, tekstu, dokumentacji czy efemerycznego wydarzenia.¹

VIII Spotkanie odbywało się w dwóch częściach. Między 10 a 17 sierpnia w Świdwinie, gdzie miała miejsce wystawa Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka (Zamek Świdwiński), a przede wszystkim spotkania teoretyczne, m.in. wykład Ludwińskiego „Epoka postartystyczna”. Druga część – w tym pokaz interesujących mnie prac artystycznych – miała miejsce między 18 a 30 sierpnia w Osiekach. Tu również wygłaszano wykłady i brano udział w burzliwych dyskusjach, m.in. wokół wykładu Stefana Morawskiego „Kryzys pojęcia sztuka” oraz drugiego wykładu Ludwińskiego „Proces twórczy i dzieło sztuki”.

Epoka postartystyczna

Tekst Ludwińskiego bardziej jest znany ze swego urzekającego tytułu „Sztuka w epoce postartystycznej”, niż rzeczywiście odczytany, choć ostatnio, dzięki Jakubowi Szrederowi i Sebastianowi Cichockiemu, termin ten otrzymał drugie życie.² Zupełnie zaś nie jest znana, choć dostępna, wersja mówiona, poprzedzająca formę artykułu, czyli wykład wygłoszony właśnie w Osiekach 14 sierpnia 1970 roku, który stanowić będzie dla mnie główny punkt odniesienia.³

Wypowiedź „Epoka postartystyczna” Ludwińskiego w swych głównych założeniach nie mijają się z tekstem opublikowanym później w *Od-rze* nr 4 (1971), suplementowanym jeszcze drugim wykładem „Proces twórczy i dzieło sztuki”, wygłoszonym przez krytyka w Osiekach w ostatnim tygodniu sierpnia 1970. Inaczej jednak rozkłada w nim akcenty, a pewnych wątków w wersji opublikowanej w ogóle nie odnajdziemy. Krytyk zauważał, że odbiorca współczesny obcuje ze sztuką nie na poziomie kultury wysokiej, lecz na poziomie kulturowych procesów mających miejsce w codzienności (jako przykład podawał m.in. ogólny wzrost zaangażowania społecznego). To, co proponują

instytucje artystyczne nie spełnia oczekiwań zaangażowanego widza. Widz powraca więc do punktu wyjścia, czyli zjawisk rzeczywistości, przesiąkniętych jednak ideami artystycznymi, takimi jak np. propagowanie tolerancji. Właściwie sztuka powoli znikła, twierdził krytyk, wchłania ją rzeczywistość. Jest to jednak wniosek pozytywny, nie negatywny. Ludwińskiemu chodziło o dość wysoki ówczesnie status kultury i jej wpływ na codzienność. Artyści wedle krytyka nie znikają, ale zmieniają swoje kompetencje. Są osobowościami kształtującymi, budującymi, wpływającymi na świat. To dlatego, twierdził Ludwiński, następuje zmierzch tradycyjnych instytucji artystycznych, muzeów, galerii komercyjnych, różnice między nimi się zacierają, galerie stają się niepotrzebne. Przemawiając na plenerze w Osiekach Ludwiński twierdził również, że plenery i sympozja w kształcie znanym z lat sześćdziesiątych (które definiował przez gromadzenie przedmiotów) są już zamkniętą historią. Plener osiecki, stwierdzał on, a może raczej postulował, jest jakościowo innym przedsięwzięciem: polega na spotkaniu artystów, stworzeniu „pola gry”, „nagromadzeniu pewnego ładunku emocjonalno-intelektualnego”, a nie produkcji przedmiotów, dzieł.

Ludwiński próbował jako pierwszy zdefiniować zjawiska w sztuce, które dopiero się wyłaniały, w tym m.in. sztukę niemożliwą. Wedle krytyka miały to być prace, które można scharakteryzować poprzez kategorię kruchości, gdzie wśród repertuaru form najważniejsze okazywały się koncepcje. Pracując/obcując z koncepcjami człowiek/artysta miałby otwierać ludzką **wyobraźnię** jako przestrzeń realizacji dzieła. Akty dokonujące się w świadomości artysty, jego decyzje, proces twórczy rozwijający się w czasie stają się dziełami sztuki, czy też raczej, jak będzie twierdził krytyk w drugim wykładzie – „faktami artystycznymi”. Powołuje pojęcie „sztuki nieobecnej” czyli takiej, która nie znajduje żadnych materialnych realizacji, która zasadza się na niewidocznym trwaniu, działaniu się. Zatem – każdy moment rzeczywistości, każda wypowiedź o rzeczywistości potencjalnie może stać się dziełem. Zarówno krytyk, jak i odbiorca mogą być jego twórcami. Tradycyjny podział na krytyków, artystów i odbiorców, twierdził Ludwiński w wykładzie, coraz bardziej się rozmywa.

„Artysta może nie tworzyć manualnie dzieł sztuki, (...) – artysta dokonuje wyboru, projektuje jakieś formy, reżyseruje jakieś działania, **demonstruje** przeciwko czemuś, **milczy**, **wyłącza się** z układu artystycznego świadomie i celowo i włącza się w rzeczywistość. **Sztuka musi się ustosunkować do najważniejszych zjawisk rzeczywistości**” - zauważał w swej prelekcji Ludwiński.⁴ Wzmacniał swoje twierdzenie – artyści prowadzą badania, są inspiratorami rewolucji (tego określenia nie znajdziemy w tekście opublikowanym), kreują nowe światy przyrody czy przedmiotów. Jednak przestrzeń rzeczywistości, w której artyści zaczęli działać, to również przestrzeń ich porażki. Technika, nauka i polityka mają bowiem daleko sprawniejsze i skuteczniejsze instrumentarium. Jednak im bardziej działalność artystyczna jest marginalizowana, tym szerzej rozlewa się na świat, tym mocniej włącza technikę, naukę, rzeczywistość w swoje działania. Artyści dokonują wyłączenia się z tradycyjnych rejonów sztuki po to, by uczestniczyć w sferze, której nazwa jeszcze się nie wyłoniła, jest niesprecyzowana. Można się jedynie domyślać, że krytyk prowizorycznie nazywa ją epoką postartystyczną, która poza tytułem, w ogóle nie pojawia się w wypowiedzi Ludwińskiego. Cały wykład krytyka jest próbą wypełnienia tego pojęcia znaczeniem.

Wspólnota komunikacyjna

Uwagi te wydają się bardzo interesujące na tle tego, co w 1970 roku, w ciągu kilku tygodni po wystąpieniu Ludwińskiego, nastąpiło w Osiekach.

Jan Chwałczyk na przykład podjął problem ekspansji sztuki na terytorium nauki. W pracy *Barwny układ przestrzenny transformacji światła*, która polegała na badaniu zjawiska koloru i cienia rzucanego przez barwę, zamieniał się w naukowca, neurofizjologa, fizyka, podejmując dyskusję m.in. z twierdzeniami Richarda Feynmana.⁵ Artysta nie tyle adaptował naukę do celów artystycznych, co raczej proponował pole sztuki jako przestrzeń eksperymentu naukowego.

Praca Wandy Gołkowskiej *Strefa nieograniczonej reprodukcji dzieł sztuki*, choć nieco wcześniejsza, zaproponowana została właśnie na tym plenerze, odnosząc się do hasła „elimina-

cji dzieł sztuki w materiale”. W tym konkretnym przypadku hasło to realizowane było przez artystkę przez postulat absurdałnego zwielokrotniania dzieł, ich repetycji czy też plagiatowania, produkowania swoistej kapitałowej nadwyżki, niemożliwej do udźwignięcia dla muzeów czy instytucji związanych z rynkiem sztuki.⁶

Do koncepcji sztuki nieobecnej, procesu twórczego, którego praca artysty jest zaledwie śladem, ale również do kwestii tak istotnej dla instytucji sztuki, jak sygnatura artysty, odnosił się Włodzimierz Borowski w akcji *Fakty*, sygnując kartkę papieru swoim nazwiskiem, za każdym razem jednak innym imieniem. Akcję tego separowania się od własnej tożsamości, od-podmiotowienia, od-artystyczniana procesu twórczego, który przecież wedle Ludwińskiego dotyczyć mógł potencjalnie wszystkich i wszystkiego, dokumentował Tadeusz Rolke.

W akcji *Zamknięcie morza – otwarcie strefy suwerennej akcji artystycznej* rozmywali sztukę w rzeczywistości czy też zaznaczali w codzienności przestrzeń twórczej autonomii tacy artyści jak: Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska i krytyk – Antoni Dzieduszycki, znosząc podziały na artystów, krytyków i odbiorców.⁷ Mentalne wydarzenie zamykania morza i kształtowania suwerennej sfery przynależało do opisywanych przez Ludwińskiego prac na „granicy robienia niczego”. Doskonale rozpuszczało się w codzienności, ale przede wszystkim jednak było swoistym ćwiczeniem w kształtowaniu spektakularnych obrazów wyobraźniowych. Podobnie jak praca Gołkowskiej – akcja ta nie tylko wskazywała na wyobraźnię, ale też wzmacniała siłę wyobraźni, która dla Ludwińskiego pozostawała przestrzenią recepcji sztuki pojęciowej czy niemożliwej.⁸ To właśnie wyobraźnia wydaje się najmocniejszą kategorią, odsyłającą do siebie nawzajem tekst Ludwińskiego i prace artystów. Wymagały one wyobraźniowego łączenia lub rozłączania, kumulacji lub rozrzedzenia, suplementacji, dodawania lub odejmowania. Tworzyły w ten sposób, opartą o kategorię wyobraźni, komunikacyjną wspólnotę. Wspomniana praca Gołkowskiej była manifestem opartym o wyobraźniową ekspansję, produkowanie nadmiaru. Jerzy Kałucki w *Odcinku koła* zapraszał odbiorców do kontynu-

acji kształtu, ale i wyobraźniowej kontemplacji wirtualnej przestrzeni matematycznych figur.

Realizacja *A-B* Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza składała się z dwóch tablic, na których na równej wysokości umieszczono, skierowane ku sobie, strzałki oznaczone literami A i B. Strzałki wyznaczały odległość jednego metra, która była jednocześnie odległością pomiędzy obiema tablicami.⁹ Artyści zachęcali odbiorcę do wyobrażenia sobie idei metra, ale również wszystkiego tego, co mogłoby się znaleźć czy wydarzyć w obrębie przestrzeni pomiędzy planszami oznaczonymi jako A i B. Metr jako obraz wyobraźniowy stawał się przestrzenią potencjalności, zbiorem możliwości.

Najbardziej spektakularnie odnosiło się do wyobraźni słynne działanie Jarosława Kozłowskiego *Strefa wyobraźni*. Artysta umieścił w różnych miejscach Koszalina, osieckiej plaży czy w ośrodku czasowym w Osiekach tabliczki z tytułową informacją, wykonując ich fotograficzną dokumentację. Działanie to miało swą kolejną odsłonę w Poznaniu, gdzie jednak oznaczenia szybko zniknęły – zostały zdjęte przez nieznanymi sprawców. Tabliczki, których użył artysta, wizualnie kojarzyły się ze znakami zakazu lub nakazu, ostrożności i wzmożonej uwagi. Tu jednak, zamiast „Zakaz palenia!” czy „Grozi śmiercią lub kalectwem” napis głosił: „Strefa wyobraźni”. Jak sugerowałam w innych tekstach, akcję Kozłowskiego interpretować można przynajmniej na dwóch poziomach, niekoniecznie (jak sądzę z dzisiejszej perspektywy) wykluczających się: jako odnoszącą się krytycznie wprost do kontekstu plenerów artystycznych oraz jako sytuację mimo wszystko wskazującą na wywrotowy wymiar wyobraźni.¹⁰ W pierwszym przypadku, Kozłowski odnosił się do reglamentowanej przestrzeni wolności na plenerach i sympozjach, gdzie – jak twierdził Piotr Piotrowski – wszelkie eksperymenty formalne były dozwolone dopóty, dopóki nie zamieniały się w „bezpośrednią krytykę systemu władzy”.¹¹ Określając jako „strefę wyobraźni” kolejny plener – spotkanie osieckie – Kozłowski swym oksymoronem ironicznie odnosił się do opisanego przez Piotrowskiego procesu konformizacji środowisk artystycznych, którego podwaliny stanowił „pragmatyczny oportunizm” w przestrzeni kulturowej PRL-u.¹²

Z drugiej jednak strony, nie sposób przeoczyć towarzyszącej pracy Kozłowskiego ambiwalencji. Bardziej na poziomie formy swej wypowiedzi (tabliczki z zakazami/nakazami), niż treści, artysta sugerował, że przestrzeń przynależna aktom wyobrażania sobie mimo wszystko może być niebezpieczna, wybuchowa, groźna. Wyobraźnia dopuszcza przecież omnipotencję podmiotu, jest niewidoczna, ale jej skutki mogą przybrać postać całkowicie realną. Wśród plażowiczów, przechodniów, w przestrzeniach miejskich, ale również w miejscach zupełnie odludnych, samotnych, wyobraźnia tworzyła strefę, do przebywania w której uprawniały procesy tworzenia wyobrażeń. W pierwszym przypadku zatem artysta krytykował wyobraźnię praktykowaną na plenerach jako naiwne „bujanie w obłokach” – świadome i konformistyczne oderwanie od rzeczywistości. W drugim, zachęcał do z gruntu innego uruchomienia wyobraźni – do wyobrażenia sobie otaczającego świata na nowo. W tym drugim przypadku wyobraźnia u Kozłowskiego stawała się potencjalną sferą subwersji, wstępem do zmiany zastanego porządku rzeczy.

Wyobraźnia

W psychologii przez wyobraźnię rozumie się „zdolność do intencjonalnego generowania wyobrażeń, przy czym wyobrażenia te nie są ograniczone do jednej, specyficznej dziedziny treściowej”¹³ lub „proces psychiczny umożliwiający przetwarzanie wyobrażeń”.¹⁴ Jak piszą Elżbieta Zdankiewicz-Ściagała i Tomasz Maruszewski, efektem wyobraźni jest wyobrażenie, które jest nie tylko „obrazem w umyśle”, ale również aktem poznawczym. Wyobrażenia mają przede wszystkim charakter wzrokowy, ale włączają również inne zmysły: słuch, węch, smak, dotyk. Dzieli się je na odtwórcze (odnoszące się do istniejących przedmiotów) oraz twórcze (tworzące uzupełniające, nowe lub całkowicie nowe jakości, np. w procesie twórczym). Fundamentem wyobraźni jest intencja, która powoduje jej aktywizację i tworzenie wyobrażeń. Wyobraźnia silnie powiązana jest z pamięcią, uwagą, spostrzeżeniami, procesami myślowymi i emocjonalnymi, przyczynia się do sprawnego funkcjonowania podmiotu i posiada istotną wartość poznawczą. Kreuje przestrzeń dzia-

łań umysłowych i zalicza się do mechanizmów tworzących reprezentacje poznawcze.¹⁵

Jak zauważa Wiesław Łukaszewski za Williamem Jamesem, „ludzie wyobrażają sobie różne stany rzeczy po to, aby sprawować kontrolę nad zdarzeniami”.¹⁶ Wyobrażanie sobie własnych zachowań „ukierunkowanych na ludzi i rzeczy sprawia, że zachowania te później są bardziej prawdopodobne”.¹⁷ Wyobrażnia zatem jest wstępem, zapowiedzią, a może wręcz podstawą wszelkiego efektywnego działania prowadzącego do zmian.

Wyobrażnia około 1968 roku zyskuje nowe, polityczne znaczenia. „Wyobrażnia przejmuję władzę”, „bądź realistą – domagaj się niemożliwego” głosiły napisy na murach Paryża w maju 1968 roku. Cornelius Castoriadis, jeden z filozofów, którego myśl zdefiniowana została przez paryski maj uważał, że tylko radykalna wyobrażnia jest w stanie wyrwać podmiot z mocy heteronomicznej drzemki, tego co zastane zarówno na poziomie jednostkowym, jak i społecznym czy historycznym, w kierunku życia w jednostkowej, społecznej i politycznej autonomii.¹⁸

Wyobrażnia jednak jest siłą równie transgresyjną, co kruchą. Głównym zagrożeniem dla wyobraźni są wydarzenia liminalne, traumatyczne, „gdy nagie fakty” – jak pisze Dominik LaCapra – „zdają się spełniać czy wręcz przerażać najśmielsze marzenia lub najpotworniejsze koszmary senne”.¹⁹ Fakty te, twierdzi historyk, wykraczają poza zdolność obrazowania wyobraźni, wyobrażnia wydaje się zbędna lub pusta, wyczerpana lub nieadekwatna. Odbudowa wyobraźni to jedno z ważniejszych zadań w sytuacjach pourazowych.

Mikrookres: 1967-1970

Sierpień 1970 roku w Polsce, a zatem dokładnie czas, w którym odbywa się plener osiecki, nie waham się określić mianem okresu post-traumatycznego w kulturze polskiej, charakteryzowanego nadal przez procesy i wstrząsy wtórne związane z antysemitką i antyinteligentką nagonką oraz brutalnym stłumieniem protestów studenckich w 1968 roku. Dorota Jarecka w swoim znakomitym wykładzie na temat sztuki i władzy około 1968 roku zauważyła, że w sferze kultury i sztuki

„Marzec to również konsekwencje Marca”, a zatem również „sierpień 1968 i grudzień 1970”.²⁰ Uzupełniając uwagi Jareckiej chciałabym dopowiedzieć, że Marzec w historii sztuki w Polsce charakteryzuje się specyficzną strukturą trwania. Ten niemal zupełnie nieprzebadany mikrookres (który rozciągnęłabym od czerwca 1967 do – jak proponuje Jarecka – grudnia 1970) rządzi się całkowicie dystynktywnymi regułami dyskursywnymi i stawkami kulturowymi. Przy czym trzeba brać pod uwagę również to, że – jak pisał Piotr Osęka – „rewersem protestów były bierność i konformizm”.²¹ Wiele znaczącym gestem w tym kontekście było, jak sądzę, zaproszenie na plener osiecki w 1970 roku profesora Stefana Morawskiego, usuniętego z partii, a także z uniwersytetu za wsparcie studentów właśnie w marcu 1968 roku. Morawski został skazany wśród kilkunastu innych intelektualistów, takich jak Bronisław Baczko, Zygmunt Bauman i Leszek Kołakowski na publiczny niebyt. Jego prac nie można było publikować ani cytować, a nazwiska wymieniać, chyba że w kontekście negatywnym.²² „Drugiego takiego szoku – poza okupacją hitlerowską – nie doświadczyłem” wspominał Morawski. „Zawaliło się wszystko, co dotąd budowało mi zespół wartości, aksjologiczną oś życia. Jakby nie dość było tych wstrząsów ideowych, przez następne pół roku (od marca 1968 r.) nie dostawałem poczty, telefon miałem najpierw wyłączony, a potem na podsłuchu, przed domem nieustannie stało auto. W mieszkaniu bałem się zamienić bodaj dwa słowa.”²³ Morawski do dydaktyki nie powrócił, w 1971 roku zaczął pracę w Polskiej Akademii Nauk. Zaproszenie go na plener, a także do wygłoszenia formy dydaktycznego wykładu, uznać można za ledwo dziś widoczny, ale właśnie wtedy wyrazisty gest wsparcia. A zarazem gest niezgody na ustaloną po marcu sferę, którą za Jacquesem Rancierem można określić jako sferę „podziału postrzegalnego”, czyli tego, co widzialne, słyszalne, możliwe do wypowiedzenia wewnątrz wspólnoty.

Biorąc to pod uwagę, wyjątkowo wybrzmiewa również początek wykładu „Epoka postartystyczna” Ludwińskiego, po którym nie ma ani śladu w tekście opublikowanym kilka miesięcy później. Swą wypowiedź krytyk zaczyna bowiem właśnie od roku 1968 i kontestacji młodzie-

zowej wobec biennale w Wenecji. Odczytuję ten gest jako rodzaj przemieszczenia treści – Ludwiński nie mógł powołać się na wydarzenia 1968 roku w Polsce, takie jak antyinteligencja, antysemicka nagonka. Nawiązał zatem do wydarzeń kulturowej rewolty na Zachodzie. Wielokrotnie zastanawiało mnie, dlaczego Ludwiński w swych dwóch wykładach (przedstawionych wówczas w Osiekach, a następnie scalonych, choć niedosłownie, w tekst „Sztuka w epoce postartystycznej”) powołuje się, argumentując swoje tezy, przede wszystkim na przykłady sztuki zachodniej. Przecież o wiele łatwiejsze i bardziej nośne w środowisku polskich artystów byłoby skonstruowanie tekstu ugruntowanego choćby w działaniach Galerii Pod Moną Lisą. Jeśli Ludwiński odnosi się do sztuki konceptualnej w Polsce to raczej wtapia ją w kontekst międzynarodowy, można by powiedzieć – „internacjonalny”, niż wskazuje na jej odrębność. Akcentuje raczej podobieństwa niż różnice, podkreśla analogie, wspólnotę pewnego doświadczenia (co zresztą w dyskusjach wielokrotnie mu wytykano). Odpowiedzi na to dostarcza dość niespodziewanie dokument opublikowany przez Jarosława Jakimczyka w książce *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*.²⁴

W informacji z 22 sierpnia 1970 roku, równoległej działaniom w Osiekach, niejaki kpt Mirosław Gornostaj we Wrocławiu, na podstawie donosów tak charakteryzował działalność Ludwińskiego i prowadzoną przez krytyka Galerię Pod Moną Lisą: „Pseudonowatorzy skupiający się przy galerii „Mona Lisa” negują oficjalnie nasze wartości, **nie uznają drogi do szukania i osiągnięcia kultury narodowej** [podkreślenie LN]. Biorąc bezkrytycznie pod pozorami awangardy artystycznej gotowe recepty teoretyków kultury zachodniej w większości niesprawdzałne na naszym własnym gruncie i **godzące w socjalistyczną rzeczywistość** [podkreślenie LN]”.²⁵ Wszystko to, co Ludwiński zawiera w wykładzie „Epoka postartystyczna” jest **zaznaczeniem różnicy** (choć nie krytyką ani kontestacją) wobec dyskursu pomarcowej polityki kulturowej. Dzieje się to na poziomie strategii tekstu: doboru języka, materiału badawczego i warstwy argumentacyjnej. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się

to trudne do uchwycenia. Ludwiński mógł jasno określić odrębność sztuki pojęciowej powstającej wówczas w Polsce, jej równoległość wobec manifestacji sztuki konceptualnej w Europie Zachodniej i jej kontekstualne ugruntowanie. Jednak wypowiedź taka nie przynależałaby do ówczesnego dyskursu oporu, lecz trafiałaby może właśnie w oczekiwania władz łaknących „narodowej kultury”. Byłby to dyskurs kulturowego konsensusu. Chciałabym zaproponować tezę, że Ludwiński między rokiem 1967 a 1970, w tym przede wszystkim w wykładzie „Epoka postartystyczna” definiował i propagował nie krytykę czy kontestację, ale opierający się między innymi na wyobraźni – *dyssensus*. Przypomnę, że relacja władzy i artystów w Polsce w latach sześćdziesiątych, jak pisał Piotr Piotrowski, była charakteryzowana przez cichą umowę społeczną. A zatem konsensus właśnie, dotyczący wycofania się z pola krytyki władzy za cenę możliwości formalnych eksperymentów, m.in. na oficjalnych, organizowanych przez państwo plenerach.²⁶ Rok 1968 i następujące po nim wstrząsy całkowicie tę sytuację zmieniły. Władza zrywała niepisaną umowę, formą stawała się polityczna, a niektórzy krytycy (tacy jak Ludwiński i wspomniani artyści) decydowali się w dziedzinie kultury i sztuki raczej na akty oporu przybierające bardziej formy *dyssensusu*, niż protestu, krytyki czy kontestacji. *Dyssensus* to zaprzeczenie konsensusu, czyli porozumienia osiągniętego w wyniku dyskusji, kompromisu czy konsultacji.²⁷ Ranciere, który estetykę rozumie jako podstawę polityki, określa *dyssensus* jako „rodzaj konfliktu pomiędzy różnymi reżimami postrzegania”.²⁸ Ludwiński i inni artyści m.in. w Osiekach propagowali *dyssensus* jako niezgodę, dyskursywne rozłączenie, zaznaczenie różnicy wobec pomarcowego świata. Specyficzna tożsamość sztuki polskiej, polskiej neoawangardy, jeśli miałyby być ujęta w ramach dyskursu *dyssensusu* – musiała być zdefiniowana w odniesieniu do sztuki zachodniej, w analogii, podobieństwie, w obarconym wówczas politycznie i semantycznie internacjonalizmie.

Praca Natalii LL *List gończy* przedstawiona w Osiekach w 1970 roku znakomicie odnosi się do „Epoki postartystycznej”, a zarazem atmosfery „epoki pomarcowej” przenikającej również

spotkanie osieckie.²⁹ „Rozpad dzieła sztuki” to aluzja do wykładu Ludwińskiego. Forma pracy zakłada tu interakcję z odbiorcą, który staje się jej współtwórcą, raz jeszcze rozmywają się granice między artystami, krytykami, widzami. Z drugiej strony to, co wydaje się żartem, ironią, a zatem sam tytuł, a także wizualna forma fotografii Ludwińskiego – „w stylu więziennym” – choć lekko i dowcipnie, mówią jednak o sprawach niemal codziennego doświadczenia nadzoru i zagrożenia. Ludwiński prowadził, jak wspominałam, od 1967 roku galerię Pod Moną Lisą we Wrocławiu, której wystawy i dyskusje były licznie odwiedzane przez młodzież oraz studentów i która działała w konflikcie z wrocławskim ZPAP. Galeria musiała budzić podejrzania – była bowiem miejscem spotkań podejrzanych wówczas, „wichrzyelskich” środowisk akademickich i inteligenckich, ludzi młodych i poszukujących. Ówczesny prezes wrocławskiego ZPAP, jak pisze Jakimczyk, nie tylko atakował galerię, ale również donosił na nią jako tajny współpracownik o pseudonimie „Dąb”. Pod obserwacją znajdował się również Ludwiński, a od momentu zainicjowania Sympozjum Wrocław ’70 również jego uczestnicy, w tym artyści Galerii.³⁰ Między rokiem 1966 a 1970 Ludwiński, choć jego status egzystencjalno-materialny był niezwykle kruchy, uznawany był przez artystów neoawangardy za jednego z najwybitniejszych, jeśli nie najwybitniejszego krytyka w Polsce. W tym kierunku z jednej strony można odczytywać pracę Natalii LL – jako rodzaj dowcipnej hiperboli: Ludwiński jako „ścigany i pożądaný” przez ceniących go i marzących o jego tekstach na swój temat artystów. Nie należy jednak zapominać, że opresja, nadzór i osaczenie, obecne w realizacji artystki, były wówczas kluczowymi elementami biograficznego doświadczenia Ludwińskiego oraz kręgu artystów, z którymi był związany. Wkrótce krąg inwigilacji wokół Ludwińskiego miał się zacieśnić jeszcze bardziej, powodując ciąg negatywnych wydarzeń (niektórych bardzo dramatycznych) i zmian w życiu autora „Epoki postartystycznej”.³¹

VIII plener osiecki nie był manifestacją krytyki, która zakłada analizę, czy kontestacji, która zakłada mniej lub bardziej bezpośredni protest. Zarówno jednak wypowiedź Ludwińskiego, jak i kilka prac wymienionych artystów, które

na nią odpowiadały, nosiły znamiona innej formy dyskursu oporu – wspomnianego już *dyssensusu*. W przypadku prac artystów w Osiekach *dyssensus* ów nie zasadzał się na negacji, ale na geście odbudowywania pracy z wyobraźnią, która została znacznie osłabiona lub wręcz zniszczona na skutek wydarzeń między czerwcem 1967 a sierpniem 1970 roku. Artystom i artystkom udało się wytworzyć tak pożądaną przez Ludwińskiego „pole gry”, zasadzające się przede wszystkim na sile wyobraźni, a wraz z nią na zawiązaniu wspólnoty, bazującej na dzieleniu się wyobraźnią. Wyobraźnia, czego zdaje się dowodzić plener osiecki z 1970 roku, a także i inne plenery, stała się nie tylko psychiczną przestrzenią budowy wyobrażeń, ale również między-podmiotowej komunikacji – za pomocą prac, wydarzeń czy gestów. Jean Luc Nancy zakładał, że „w miejscu komunikacji nie istnieje ani podmiot, ani komunijny byt, lecz wspólnota i dzielenie. (...) Nie może być poznania bez wspólnoty ani doświadczenia wewnętrznego bez wspólnoty tych, którzy nim żyją. (...) Być może nie jest ono czymś, czego po prostu doświadczamy, lecz raczej stanowi doświadczenie, dzięki któremu jesteśmy.”³² VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki stworzyło komunikacyjną wspólnotę, ufundowaną na mocy wyobraźni i sile wyobrażeń prowadzących do *dyssensusu*. Wspólnotę, której doświadczenie miało charakter nie tylko artystyczny i kulturowy, ale również biograficzny. Pomimo kruchości użytych środków, ujawniające się dzięki niej fenomeny, takie jak: idea gry, budowanie sieci odniesień, a w końcu kardynalna wartość artystyczna – przyjaźń, okazały się zarówno transgresyjne, jak i długotrwałe.

Przypisy

¹ Luiza Nader, *Conceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego - Fundacja Galerii Foksal, 2009), 377. Jeśli odjąć szesnastu artystów środowiska koszańskiego, to lista pozostałych dwudziestu (czyli ponad połowa zaproszonych) pokrywała się niemal całkowicie z listą Sympozjum Wrocław'70. Tadeusz Kantor i Henryk Stażewski nie mogli na plenerze się pojawić.

² Mam na myśli m.in. wystawę *Robiąc użytek. Życie w epoce post-artystycznej*, kuratorzy: Jakub Szreder i Sebastian Cichocki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2016.

³ Jerzy Ludwiński, *Epoka postartystyczna* [zapis audio], w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, oprac. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie 2008).

⁴ Ludwiński, *Epoka postartystyczna* [zapis audio].

⁵ Jan Chwałczyk pracę tę opisywał w następujący sposób: „w 1970 r. na plenerze w Osiekach napisałem tekst pt. „Barwny układ przestrzenny transformacji światła” zgłaszając go jako fakt artystyczny. Towarzyszyła mu symulacja przestrzenna. A było to tak: w nocy, na tle tekstu czytanego przez Wandę [Gołkowską] stworzyłem symulację kontrastu równoczesnego, o którym fizycy w tamtych czasach mówili, że jeżeli z dwóch strumieni światła białego i czerwonego, na ich skrzyżowaniu postawimy przeszkodę, to cień rzucany na biały ekran niekiedy ludzie widzą w barwach zielono-niebieskich. A przecież mieszając kolory biały i czerwony otrzymamy zawsze kolor różowy [...] Na pokazie, za cieniem różu, za którym stał biały parawan – zielony ślad cienia był faktem rzeczywistym.” List Jana Chwałczyka do Luizy Nader, 23 listopada 2017.

⁶ Przywołuję tekst Wandy Gołkowskiej z czerwca 1970 r., który był zarazem elementem pracy, jak i pasem startowym dla jej kontynuacji:

„Miejsce akcji:

na terenie Polski oraz poza jej granicami

Czas trwania:

rok 1969 – początek działalności

Cel: świadome wytworzenie sytuacji **nieustannego niepokoju**. Skompromitowanie dotychczasowych kryteriów oceny dzieł sztuki przez komisję, jury, czynniki oceniające, kwalifikujące.

Wprowadzenie większego chaosu w istniejący już bałagan.

Opis akcji:

W sposób **nieoczekiwany** zaczynają się mnożyć dzieła znanych artystów –

wzrastają zbiory muzealne

na wystawach

w galeriach

w pracowniach artystów[...]

Pojawiają się prace artystów, którzy mogliby być autorami tych prac, ale których oni nie wykonali. Mnożenie się dzieł sztuki odbywa się anonimowo i bezinteresownie.[...]

Wanda Gołkowska, [Ogłaszam akcję: BEZINTERESOWNEGO ZWIELOKRATNIANIA MATERIALNYCH DZIEŁ SZTUKI], w *List pisany przez całe życie. - Układ otwarty - Wandy Gołkowskiej*, red. Jolanta Studzińska (Wrocław: Fundacja dla sztuki niezidentyfikowanej 2017), 21.

⁷ „Wczoraj, dnia 28 sierpnia 1970 r., w godzinach porannych nastąpiło zamknięcie morza Bałtyk: powierzchnia 385 000 km kw, średnia głębokość 86 m, maksymalna głębokość 456 m., termika wód powierzchniowych w sierpniu 18-20 stopni C na pld. Wsch. I 12-14 stopni C na pln. Średnie zasolenie 7,8 promila.”

Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska i Antoni Dzieduszycki, „Zamknięcie morza – otwarcie strefy suwerennej akcji artystycznej,” w *Awangarda w plenerze*, 326.

⁸ Kilka lat później Ludwiński w swoich historyczno-futurologicznych diagramach i rysunkach, tekstach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych oraz części tekstu dopisanego do *Sztuki w epoce postartystycznej* (data nieznaną, być może przed połową lat siedemdziesiątych) opisywał również „fazę wyobraźni”. Faza wyobraźni następować miała po fazie przedmiotu, przestrzeni, czasu, poprzedzała zaś fazę totalną i zerową: „dzieło sztuki traci swoją strukturę przestrzenną i czasową i jakiegokolwiek zakreślone pierwotne granice. Jego konkretyzacja powstaje wyłącznie w wyobraźni odbiorcy (...).” Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej,” w *Jerzy Ludwiński. Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 167. Zob. również m.in. Jerzy Ludwiński, „O sztuce cywilizacji i o niczym,” i „Sztuka niezidentyfikowana,” w *Jerzy Ludwiński. Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, 201 i 205. Kategoria wyobraźni w pismach Ludwińskiego domaga się gruntownych badań.

⁹ Tablicy ze strzałką A towarzyszył tekst:

„A-B wyznacza

odległość,

która jest wielokrotnością

i ułamkiem

wytworem umysłu człowieka

starającego się pokonać

jej nieskończone zwielokrotnienia

i opanować

jej najmniejszą część

jest obrazem naszej cywilizacji

pojęciem obiegowym

stereotypem

odległość A-B = 1 METR.”

Jerzy Fedorowicz, „A-B,” w *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski 2000), 63.

¹⁰ Zob. dwie interpretacje tej pracy: Nader, *Konceptualizm w PRL*, 387-389 oraz Luiza Nader, „Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego,” w *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980* (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2015), 16.

¹¹ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis 1999), 125.

¹² *Ibidem*, 125.

¹³ Andrzej Falkowski, Tomasz Maruszewski i Edward Nęcka, rozdz. 6 „Procesy poznawcze,” w *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau i Dariusz Doliński, t.1 (Gdańsk: GWP, 2008), 398.

¹⁴ Elżbieta Zdankiewicz – Ścigala i Tomasz Maruszewski, rozdz. 21, „Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia generowanego przez jednostkę,” w *Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna*, red. Jan Strelau, t. 2 (Gdańsk: GWP, 2006), 184.

¹⁵ Zdankiewicz-Ścigala, Maruszewski, „Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia...,” 185-203; Falkowski, Maruszewski, Nęcka, „Procesy poznawcze,” 509.

¹⁶ Wiesław Łukaszewski, „Wyobrażenia i działanie,” *Nauka*, nr 1 (2006): 113-120, 113.

¹⁷ *Ibidem*, 115.

¹⁸ zob. m.in. Małgorzata Kowalska, „Autonomia czy alternomia? Pytania o moralne podstawy demokratycznej równości (wokół De Tocqueville'a, Castoriadis i Levinasa),” *Zoon Politikon*, nr 2 (2011): 58, 60 oraz zbiór pism Cornelius Castoriadis, *Philosophy, politics, autonomy. Essays in political philosophy*, red. David Ames Curtis (New York – Oxford: Oxford University Press, 1991).

¹⁹ Dominick LaCapra, „Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny,” w *Pamięć, etyka i historia: angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006), 128.

²⁰ Dorota Jarecka, wykład „Marzec '68 i artyści. Miejsca, osoby, działania, poglądy, mapa polityczna,” Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 6 czerwca 2016.

²¹ Piotr Oseka, *Marzec '68* (Kraków: Znak, 2008), 306.

²² *Ibidem*, 270, 300.

²³ Stefan Morawski, „Szok,” w *Krajobraz po szoku*, red. Anna Mieszczanek (Warszawa: Przedświt, 1989), cyt. za Oseka, *Marzec '68*, 247-248.

²⁴ Jarosław Jakimczyk, *Najwesełszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL* (Warszawa: Akces, 2015).

²⁵ *Ibidem*, 213-214.

²⁶ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 125.

²⁷ Dostępny 07.05.2018, <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2564370>.

²⁸ Karolina Starego, „Sensus communis jako wspólnota równych. Teoretyczne podstawy animacji jako procesu demokratyzacji,” *Zoon Politikon* nr 3 (2012): 179-180.

²⁹ „List gończy jest rodzajem mobilnego modelu konstrukcji i rozpadu dzieła sztuki. Stanowi go dziewięć sześcianów, pokrytych każdy sześcioma obrazami:

Ludwiński en face

Ludwiński - profil prawy

Ludwiński - profil lewy

las w Osiekach

cygaro kubańskie

zaświadczenie opłaty karty wędkarskiej

Model ten pokazuje skomplikowanie wizualnej rzeczywistości. Układając kostki można uzyskać 720 wariantów, co jest wyrazem 6! Czyli 1x2x3x4x5x6.”

Natalia LL, „List gończy,” w *Awangarda w plenerze*, 329-330.

³⁰ Jakimczyk, *Najwesełszy barak w obozie*, 68, 214.

³¹ Jakimczyk, *Najwesełszy barak w obozie*, 236-238. Mam na myśli m.in. udokumentowane ciężkie pobicie Ludwińskiego 14 czerwca 1971 przez nieznaną sprawców w centrum Wrocławia. Środowisko artystyczne łączyło to wydarzenie z inwigilacją przez SB. Jakimczyk komentuje to w sposób następujący: „Czy w ramach podejmowanych przez SB wobec krytyka artystycznego mogło się mieścić zastraszanie przez agresję fizyczną, nie jestem w stanie ocenić na podstawie dostępnych materiałów archiwalnych. Warte powiązania jest natomiast, że o ryzyku powiązania przez środowisko napaści na Ludwińskiego z działaniami SB poinformował kpt. Sulka tajny współpracownik, który w środowisku artystycznym lubił przechwalać się tym, że mieszkając w latach 60. w Opolu pobił do nieprzytomności i skopał Jerzego Grotowskiego, późniejszego założyciela i reżysera słynnego wrocławskiego Teatru Laboratorium, będącego wówczas jeszcze dyrektorem tamtejszego Teatru 13. Rzędów.” Jakimczyk, *Najwesełszy barak w obozie*, 238-239.

³² Jean-Luc Nancy, *Rozdzielona wspólnota*. Cyt. za Agnieszka Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017), 377.

Bibliografia

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, oprac. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Castoriadis, Cornelius. *Philosophy, politics, autonomy. Essays in political philosophy*, red. David Ames Curtis. New York – Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Dauksza, Agnieszka. „Wspólnoty emocjonalne. W stronę interpretacji relacyjnej.” W *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, red. Agnieszka Dauksza, 352-378. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2017.
- Falkowski, Andrzej, Tomasz Maruszewski i Edward Nęcka. Roz. 6 „Procesy poznawcze.” W *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau i Dariusz Doliński, t.1, 398-509. Gdańsk: GWP, 2008.
- Jakimczyk, Jarosław. *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*. Warszawa: Akces, 2015.
- Kowalska, Małgorzata. „Autonomia czy alternomia? Pytania o moralne podstawy demokratycznej równości (wokół De Tocqueville'a, Castoriadisa i Levinasa).” *Zoon Politikon*, nr 2 (2011): 54-70.
- LaCapra, Dominick. „Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny.” W *Pamięć, etyka i historia: angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska, 127-162. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- List pisany przez całe życie. - Układ otwarty - Wandy Gólkowskiej*, red. Jolanta Studzińska, 21. Wrocław: Fundacja dla sztuki niezidentyfikowanej, 2017.
- Jerzy Ludwiński. Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, 156-167, 201, 205. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- Łukaszewski, Wiesław. „Wyobrażenia i działanie.” *Nauka*, nr 1 (2006): 113-120.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego - Fundacja Galerii Foksal 2009.
- Nader, Luiza. „Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego.” W *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980*, 9-20. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2015.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu 1965-1975*, red. Paweł Polit, Piotr Woźniakiewicz, 63. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Oseka, Piotr. *Marzec '68*. Kraków: Znak, 2008.
- Starego, Karolina. „Sensus communis jako wspólnota równych. Teoretyczne podstawy animacji jako procesu demokratyzacji.” *Zoon Politikon*, nr 3 (2012): 163-187.
- Zdankiewicz-Ścigala, Elżbieta i Tomasz Maruszewski. Roz. 21 „Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia generowanego przez jednostkę.” W *Psychologia. Podręcznik akademicki. Psychologia ogólna*, red. Jan Strelau, t. 2, 183-203. Gdańsk: GWP, 2006.