

Karina DZIEWECZYŃSKA

PAWEŁ PETASZ.
RYS BIOGRAFICZNY

Wstęp

Niniejszy tekst jest pierwszą częścią rysu biograficznego Pawła Petasza.

Na wiosnę bieżącego roku, przystępując do pracy nad jego biografią, zakładałam, że w jednym artykule pokrótce, aczkolwiek całościowo zaprezentuję wszystkie kluczowe aktywności i ważniejsze etapy życia tego artysty. Niemniej rozpoczęte przeze mnie badania, jak i przeprowadzone pierwsze rozmowy ze świadkami działań Petasza zrewidowały wstępne założenia. Większość informacji uzyskiwanych na bieżąco wymagała nieustannej, czasochłonnej weryfikacji, zarówno w zasobach archiwalnych, jak i podczas kolejnych wywiadów ze świadkami.

Na razie nie do wszystkich źródeł udało mi się dotrzeć, a także nie wystarczyło czasu, aby ze wszystkimi osobami przeprowadzić kluczowe rozmowy. Ten proces cały czas trwa. Stąd też decyzja o podziale publikacji zbieranego na temat Petasza materiału i przedstawienia go w dwóch kolejnych numerach *Sztuki i Dokumentacji*. W pierwszym – zarysuję życie artysty od jego korzeni rodzinnych do etapu twórczości mailartowej, w drugim

– odniosę się do kolejnych wątków z jego biografii, m.in. sztuki komputerowej, działalności w ramach elbląskiego oddziału ZPAP-u (w tym przedstawienia przyczyn rozwiązania filii Związku w Elblągu), relacji z elbląskim środowiskiem plastycznym, aktywności społecznej w elbląskim oddziale Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami oraz życia rodzinnego. Nie wykluczam również rozwinięcia wątków już przedstawionych w obecnym numerze.

Paweł Petasz zmarł 11 kwietnia 2019 roku w Elblągu, mieście, z którym na stałe związał się w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Niestety, w lokalnym środowisku artystycznym nigdy nie został doceniony i nie do końca też był przez nie akceptowany. Co więcej, często spotykał się z krytyką. Jednak na różnego rodzaju zarzuty nie reagował; pomówień, niejednokrotnie bardzo go krzywdzących, nigdy nie prostował. Dlatego też do dziś, po 45 latach, w świadomości większości elblązan pokutuje np. narracja, że to on, w okresie gdy pełnił obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL, „rozprawił się” z dziedzictwem po Gerardzie Kwiatkowskim, paląc dokumentację

i zbiór dzieł Galerii, gdy jej założyciel w styczniu 1974 roku wyjechał z kraju i już nie powrócił.

Na Petasza spadła też w zasadzie odpowiedzialność za opinię elbląskiego Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w słynnej sprawie Galerii EL z początku lat dziewięćdziesiątych, związanej z próbą odzyskania przez władze kościelne budynku dawnego kościoła Najświętszej Marii Panny. W listopadzie 1992 roku biskup polowy Wojska Polskiego zwrócił się do prezydenta Elbląga z prośbą¹ o przekazanie tego obiektu Kościołowi. Prezydent z kolei poprosił o wyrażenie stanowiska elbląski oddział ZPAP-u, któremu wówczas przewodniczył Petasz. „Niechlubna” zgoda Związku² skupiła przede wszystkim na jego przedstawicielach niezadowolone obrońców Galerii EL i wywołała ogólne oburzenie elbląskiego środowiska artystów, którzy wysuwali zarzut, że treść pisma przedstawionego przez Petasza i Jarosława Bakłażca³ nie była z nimi konsultowana. Do dziś sprawa ta wywołuje wśród wielu z nich negatywny oddźwięk.

Również zainteresowania i pionierskie działania Petasza w dziedzinie sztuki mail artu czy sztuki komputerowej nie znalazły należytego uznania wśród lokalnych artystów. Być może po prostu nie zostały przez nich dostrzeżone albo zrozumiane, a przez to były ignorowane jako – w ich ocenie – mało znaczące dla rozwoju sztuki w regionie.

Równocześnie sam Petasz – o czym wspomina wielu moich rozmówców – nigdy nie zabiegał i nie dbał o uznanie, był skryty, nie chwalił się. Bakłażec wspomina: „Nie był to fighter, człowiek, który walczy o swoje. Był łatwym celem, nie bronił się, nie oddawał ciosów, po prostu je przyjmował i wycofywał się. A że były te wszystkie ciosy nieuczciwe, nieuzasadnione, to ja próbowałem go bronić...”⁴ Być może przez to środowisko lokalnych twórców widziało w Petaszu człowieka ekscentrycznego, wycofanego, trzymającego się osobno, z którym kontakty bywały raczej oficjalne.

Natomiast zupełnie inaczej postrzegany był on w kontekście europejskim przez artystów zajmujących się sztuką poczty – jako jedna z kluczowych i najbardziej znaczących, jak również niezwykle lubianych postaci mail artu. Kiedy w 1997 roku niemieckie Staatliches Museum

Schwerin opublikowało katalog z kongresu towarzyszącego wystawie *Mail Art. Eastern Europe in International Network*,⁵ to na jego okładce umieszczono właśnie zdjęcie Petasza z jego z performance'u (*The Intellectual Benefits of Art / Intelktualne korzyści sztuki*), który wykonał w 1980 roku w Amsterdamie.⁶

Choć od śmierci tego artysty minęło półtora roku, okazuje się, że percepcja jego twórczości – zarówno przez lokalne środowisko, jak i w skali kraju – tak naprawdę niewiele się zmieniła. W regionie i w Elblągu jest ona nadal niedoświadczana i traktowana bardzo marginalnie (niekiedy wręcz z lekceważeniem), a w Polsce – ogólnie raczej mało znana. Ponadto nie opracowano też szczegółowej biografii Petasza. Nie podjęto próby głębszego przyjrzenia się jego osobowości, by dostrzec w nim interesującego człowieka; poprzestano jedynie na powierzchownej, przez dziesięciolecia powielanej ocenie, że odbierany był jako zamknięty w sobie, wycofany i mało towarzyski. Natomiast w wywiadach przeprowadzonych przede mną z osobami, które na różnych etapach życia artysty miały okazję mu towarzyszyć i poznać go bliżej, jawi się on jako jednostka niezwykle świadoma i wrażliwa. Wielu moich rozmówców jednoznacznie podkreśla, że Petasz nie oglądał się za siebie i zawsze szedł z duchem czasu, że dla niego liczyła się przyszłość, że był ambitny, pracowity i niezależny.

Poniższy tekst nie wyczerpuje bogatej historii tego artysty, która tak naprawdę dopiero powinna stać się tematem zakrojonych na szeroką skalę badań. Jest, co najwyżej, próbą nieco głębszego spojrzenia na wybrane aspekty życia Petasza, ze szczególnym uwzględnieniem etapu młodzieńczego i nakreśleniem korzeni rodzinnych i warunków, w których ukształtowała się jego postawa twórcza i światopoglądowa, a w konsekwencji zainteresowanie mail artem w połowie lat siedemdziesiątych, a później, w latach osiemdziesiątych, również sztuką komputerową.

Korzenie / Rodzina

Paweł Petasz urodził się 25 sierpnia 1951 roku w Kaliszu. Tutaj po 1945 roku na stałe osiedlili się jego rodzice: Jadwiga Halina i Kazimierz. Wcześniej mieszkali w Poznaniu, gdzie w 1932 roku wzięli ślub. W latach trzydziestych dwudziestego wieku wyjechali do Brześcia, tam przetrwali okres II wojny światowej. W Brześciu w 1935 roku urodził się im pierwszy syn Andrzej.

Matka Jadwiga Halina z domu Kępkiewicz⁷ urodziła się w 1914 roku w miejscowości Harbin⁸ w Mandżurii. Była jedynaczką. Jako kilkuletnie dziecko (ok. 1919/1920 roku) wraz z rodzicami przyjechała do Polski (zapamiętała długą podróż statkiem przez ocean i przystanek w Paryżu, gdzie rodzice kupili jej lalkę). Najpierw jej rodzina znalazła się w Bydgoszczy, a od września 1921 roku – w Poznaniu. Jadwiga Halina edukację zakończyła na szkole średniej, gdyż wcześniej wyszła za mąż.⁹ Była uzdolniona plastycznie, malowała pastele i akwarele. Grała też na pianinie.

Kazimierz Petasz urodził się w 1904 roku w Łodzi. Zdobył wyższe wykształcenie w dwóch kierunkach: handel i fizyka. Pracował jako nauczyciel, był wicedyrektorem, a później (do emerytury) dyrektorem jednej z zawodowych szkół średnich w Kaliszu. Grał na skrzypcach.

Paweł Petasz był ich późnym dzieckiem: gdy się urodził, ojciec miał 47 lat, matka – 37. Oboje rodzice zmarli w Kaliszu: Kazimierz w 1984 roku, Jadwiga Halina w 1998 roku.

Kalisz

W Kaliszu Paweł Petasz ukończył II Liceum Ogólnokształcące im. T. Kościuszki. Uczęszczał też na zajęcia plastyczne w Domu Kultury, był uzdolniony manualnie. Urszula Petasz, żona artysty, wspomina, że: „mąż kochał Kalisz całe życie, choć wyjechał z niego na studia do Gdańska w wieku 18 lat. W 1974 roku znalazł się w Elblągu i mieszkał tu większość swojego życia (prawie 45 lat!). To jednak Kalisz zawsze pozostał mu bardzo bliski i często wspominał rodzinne miasto. Z niektórymi kolegami ze szkoły podstawowej i średniej utrzymywał regularny kontakt, przyjeżdżał tu na

wakacje. W miarę możliwości starał się przynajmniej raz w roku czy na dwa lata odwiedzać rodziców (dopóki żyli), brata.”¹⁰

Studia

Petasz ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (PWSSP) w Gdańsku w latach 1969–1974, na studia artystyczne dostał się za pierwszym podejściem. „Gdańsk wybrał najprawdopodobniej ze względu na umiejscowienie nad morzem, które pokochał.”¹¹

Przez pierwsze dwa lata studiował na Wydziale Architektury Wnętrz. Bakłażec¹² wspomina, że Gawel¹³ wyróżniał się tym, że od samego początku był bardzo porządnym studentem – sumiennym i stawianym za wzór; wszystko, co robił, robił bardzo dokładnie i starannie: „Pamiętam, jak na temat opracowania zadania form przestrzennych wszyscy przygotowaliśmy projekty z tektury, a jedynie Paweł wykonał swój z kawałeczków drutu. To, co lutował, było filigranowe i skomplikowane, wręcz niebywałe. Byliśmy zaskoczeni takim podejściem. On się bardzo do tego przykładał. Historia architektury na naszym wydziale polegała głównie na inwentaryzacji, trzeba było szczegółowo zinwentaryzować np. klasztor w stylu gotyckim (obecnie jest w nim Oddział Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku), łącznie z przekrojami stropów. A jego to bardzo interesowało i był w tym niesamowicie dokładny.”¹⁴ Jednak na trzecim roku Petasz zdecydował o zmianie kierunku studiów: przeniósł się na malarstwo na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Bakłażec wyjaśnia, że na ówczesnym Wydziale Architektury Wnętrz – w porównaniu z programem na malarstwie – było zawsze bardzo dużo egzaminów: „Myślę, że może właśnie z wygody przeszedł na malarstwo.”¹⁵ Również Andrzej Pniewski, ówczesny student¹⁶ Wydziału Architektury Wnętrz gdańskiej PWSSP, który mniej więcej też w tym okresie poznał Petasza, potwierdza, że wiele osób, nie tylko Petasz, rezygnowało ze studiów na kierunku architektura wnętrz i form przemysłowych właśnie ze względu na obciążenie pracą.¹⁷ Podkreśla jednak też bardzo wyraźnie, że decyzja Petasza o przeniesieniu się na malarstwo



1



2



3



6



7



8



11



12



13

1. Paweł Petasz, 1965, fot. z Archiwum rodzinnego
2. Paweł Petasz, 1972, fot. z Archiwum rodzinnego
3. Paweł Petasz, Kalisz, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
4. Paweł Petasz w pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
5. Paweł Petasz, Paryż, 1974, fot. z Archiwum rodzinnego
6. Paweł Petasz, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1975, fot. z Archiwum rodzinnego



4



5



9



10



14

7. Paweł Petasz, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1975, fot. z Archiwum rodzinnego

8. Paweł Petasz, legitymacja członkowska Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu w Gdańsku, fot. z Archiwum rodzinnego

9. Paweł Petasz, 1980, fot. z Archiwum rodzinnego

10. Paweł Petasz, Mail Art Mekka Minden, 2002, fot. z Archiwum rodzinnego

11. Pracownia Pawła Petasza w domu przy ul. Chopina, Elbląg, lata ok. 2003–2005, fot. z Archiwum rodzinnego

12. Paweł Petasz, Toruń, lipiec 2008 r., fot. z Archiwum rodzinnego

13. Paweł Petasz w pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego

14. Paweł Petasz, Marek Nowak (kolega Petasza ze studiów), Elbląg, poł. lat 70-tych, fot. z Archiwum rodzinnego

miała zdecydowanie głębszy sens (bo przecież świetnie sobie radził na architekturze¹⁸) – wpłynęło na nią również to, że na tym kierunku było bardzo dużo przedmiotów różnych od architektury, takich jak techniki graficzne, technologia i historia malarstwa, w tym wiedza konserwatorska, zajęcia z rysunku, a Petasz był osobą zachłanną na wiedzę w dziedzinie sztuki, był jej ciekaw. Dla niego malarstwo było bardziej kreatywnym działaniem niż projektowanie wnętrz, mebli czy designu; widział w nim więcej możliwości: „Jego frapowało to, że jest w nim więcej sztuki niż na architekturze wnętrz. Chciał się mu poświęcić, chciał się dowiedzieć.”¹⁹

Na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Petasz dostał się do Pracowni Malarstwa Ściennego (wówczas jedynej w kraju), prowadzonej przez prof. Kazimierza Ostrowskiego, który miał związki z architekturą (zajmował się malarstwem ściennym, robił mozaiki we wnętrzach). Zatem przedmiot zainteresowania był spójny i dwa lata studiów na architekturze nie okazały się dla Petasza czasem straconym.²⁰

Dyplom Petasz zrobił na kierunku malarstwo ze specjalizacją „działania plastyczne w architekturze i urbanistyce,” w ramach którego wykonał projekt malarstwa ściennego w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej we Wrzeszczu, mieszczącej się w budynku synagogi.

Później, będąc już na stałe w Elblągu, na przestrzeni kilkudziesięciu lat zaprojektował i wykonał wiele realizacji ściennych, większą część z nich we współpracy z Bakłażcem, który w listopadzie 1977 roku objął w tym mieście funkcję plastyka wojewódzkiego²¹ (pracował najpierw w Zarządzie Wojewódzkim Rozbudowy Miast i Osiedli Wiejskich, a później – w Wydziale Architektury Urzędu Wojewódzkiego). Bakłażec wspomina: „Robiliśmy malarstwo ścienne starą techniką jajową, czyli ocet, olej i jajka, wszystko z dodatkiem wody, nazywało się to *al fresco* – malowało się na świeżym, niewyschniętym tynku. Wspólnie też projektowaliśmy pierzeje ważniejszych ulic – ich kolorystykę. A później to sami wykonywaliśmy, najmując do malowania elewacji też zwykłych malarzy. Jako plastyk wojewódzki miałem dostęp do wielu zleceń, stąd też swego czasu było tego naprawdę dużo (fasady, wnętrza,

domy, projekty architektoniczne – duże siedziby, rezydencje, salony). Tak w 40 procentach to my zamalowaliśmy cały Elbląg, co spotykało się często z zazdrością ze strony lokalnego środowiska artystycznego.”²² Z elbląskich przykładów wspólnych realizacji Petasza i Bakłażca wymienić należy choćby kompleksowe (obejmujące kolorystykę budynków, reklamę i informację wizualną punktów usługowych, porządek witryn sklepowych itd.) opracowanie pierzei głównych ulic, m.in. 1 Maja, Hetmańskiej, 10 Lutego, jak również projekty elewacji szeregu budynków mieszkalnych przy ul. Mickiewicza, wieżowców przy ul. Grunwaldzkiej czy zabytkowych kamienic przy ul. płk. Dąbka, jak i całego osiedla Spółdzielni Mieszkaniowej Sielanka.

Laboratorium sztuki Galeria EL w Elblągu

W Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu Petasz zatrudniony został w połowie września 1974 roku, najpierw jako instruktor (przez pierwsze 3 miesiące), a następnie – od połowy grudnia 1974 roku do końca czerwca 1976 roku – pełnił obowiązki kierownika Galerii. W październiku 1974 roku na łamach lokalnej prasy Ryszard Tomczyk relacjonował: „Petasz znalazłszy się w Elblągu na początku września br., wziął się ostro do porządkowania samego obiektu, jego obejścia oraz substancji dokumentalnej zgromadzonej w archiwum. Rozwijając front robót fizycznych, przy pomocy personelu oraz młodzieży szkolnej (zwłaszcza I Liceum Ogólnokształcącego) oczyścił zarosłe bujnym chwastem podwórze, dokonał likwidacji śmietnika i zdemontował wzniesiony przed dwoma laty pawilon wystawowy. To ostatnie zostało podyktowane koniecznością zorganizowania zaplecza dla ekip remontowo-budowlanych, które wkrótce przystąpią do realizacji prac adaptacyjnych w obiekcie. Równocześnie P. Petasz zabrał się do porządkowania dokumentacji.”²³ W tym okresie funkcję kierowniczą w Galerii EL sprawowała kierowniczka Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu Alicja Bednarczuk, zaś kandydatem (w sensie programowym) na to sta-

nowisko, z którym ze strony Urzędu podjęto rozmowy, był Pniewski,²⁴ który wspomina: „Taka sytuacja faktycznie była, że wyraziłem zgodę na opiekę merytoryczną nad Galerią EL, nad tą sferą artystyczną z powodu moich kontaktów ze wszystkimi, którzy dotąd pojawili się w Galerii. Rozmawiałem na ten temat z wieloma osobami, jednak siła zaangażowania w uczelni przeważała, nie dałbym rady po prostu tego razem pogodzić. I nie podjąłem się kierownictwa Galerii EL, niestety. Dziś może żałuję, ale... w przeciwnym razie nie rozmawialibyśmy teraz o Petaszu.”²⁵

Petasz dla społeczności elbląskiej był w zasadzie osobą znikąd. Gdańskie środowisko artystyczne (poza wyjątkami, takimi jak np. Jerzy Krechowicz, biorący w 1965 roku udział w I Biennale Form Przestrzennych, czy Czesław Tumielewicz – uczestnik Zjazdu Marzycieli w 1971 roku) nie współpracowało z Galerią EL, która w tym czasie utrzymywała ścisłe kontakty z takimi ośrodkami, jak Warszawa, Wrocław, Poznań czy Łódź. Petasza Galerią EL zainteresował Pniewski, dostrzegając w nim szansę na rozwiązanie trudnej wówczas sytuacji, w jakiej znalazła się bliska mu placówka,²⁶ bowiem wskutek różnych okoliczności i kulminacji wielu przeszkód jej założyciel Kwiatkowski mierzył się z decyzją wyjazdu z kraju i pozostawieniem swej macierzystej jednostki. Od Pniewskiego wyszła wówczas propozycja, by Petasz na jesieni 1973 roku przyjechał do Elbląga i zobaczył Galerię EL. Wcześniej Petasz był też na obronie dyplomu²⁷ Pniewskiego, będącego propozycją zagospodarowania dziedzina Galerii EL na cele wystawienniczo-laboratoryjne instytucji, zakładającą m.in. odbudowę dawnego klasztoru. Pniewski wspomina: „Pamiętam, że z nim wtedy rozmawiałem, pokazywałem mu możliwości, jakie dawał mój projekt. Miałem wizję nowoczesnego, kompleksowego centrum sztuki... Być może uzyskało to jego akceptację i postanowił, że tam się znajdzie...”²⁸ W każdym razie miejsce to zainspirowało Petasza na tyle, że sam zainicjował rozmowy z Urzędem Miejskim w Elblągu, dotyczące Galerii EL: „Bo jego interesowała Galeria jako obiekt, w którym mógłby pracować. Rozmawialiśmy na ten temat kilka razy. On się bardzo powoli decydował. W zasadzie w Gdańsku nie miał miejsca, w którym mógłby się zahaczyć. I myślę,

że powodem tej decyzji mogło być – w jakimś stopniu – właśnie to, że Paweł nie miał pomysłu na pozostanie w Gdańsku. Nie był też osobą popularną w środowisku studentów, w tym sensie, że był trochę takim abnegatem, który nie zgadzał się z tymi wszystkimi okolicznościami występującymi wśród artystów. I tę decyzję podjął też na przekór wszystkiemu – chciał w Galerii EL stworzyć rodzaj własnej enklawy. Widział, że jest na to szansa.”²⁹

Zarówno Bednarczuk³⁰, jak i Maria Wolna³¹ podkreślają spartańskie warunki, w jakich przyszło Petaszu sprawować funkcję pełniącego obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL: obiekt był nieogrzewany, po wyjeździe Kwiatkowskiego wszystko było w nim porzucane i splądrowane, nie było warunków do utworzenia stanowiska pracy na miejscu, dlatego też Petasz, gdy nie realizował wydarzeń w Galerii, pracował w biurze w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego, w jednym pokoju z Wolną. „Także to nie była ciepła posada... Więc trudno nie docenić osoby, która chce się czegoś takiego podjąć, co więcej, prezentuje pomysły, jest przedsiębiorcza i ma jakieś doświadczenia na innym polu, jak np. w projektowaniu”³² – podsumowuje Bednarczuk.

Na Petaszu zatem, równoległe z rozpoczęciem programowej działalności placówki, spoczęło też zadanie zabezpieczenia majątku Galerii przed kradzieżą i dalszą dewastacją. Na zarządzenie kierownika Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego wraz z powołaną Komisją Inwentaryzacyjną³³ Petasz przeprowadził spis z natury tego, co jeszcze nie zostało doszczętnie rozgrabione, a pozostało po poprzedniku (Kwiatkowskim). Wolna wspomina: „Chodziliśmy po tych strychach, patrzyliśmy, co tam szczury pogryzły. Były, owszem, obrazy, ale one były tak bardzo zniszczone, podarte i zbutwiałe, że nie nadawały się na spisanie ich do katalogu inwentaryzacji. To nie były żadne dzieła sztuki, to był po prostu szmeln. Wiem, że kiedyś pan Tomczyk [Ryszard Tomczyk] tak się obraził i oburzył, atakował nas i mówił, że myśmy palili tam dzieła sztuki. A to była nieprawda! Paweł miał przez to wtedy nieprzyjemności, a to był człowiek bardzo wrażliwy. Mówił: »No jak to, pani Marysiu, przecież myśmy każdą rzecz sprawdzali, zostały spisane z inwen-

taryzacji protokoły i wszystko to, co uległo likwidacji, jest w nich dokładnie ujęte, a Tomczyk posądza nas o spalenie?» «No ale z panem Ryszardem to nie można było dyskutować, bo on zaraz wpadał w jakieś straszne uniesienie i wszystko brał na krzyk. Nie dał sobie zdania powiedzieć. Ile to razy mówiłam do niego: »Panie Ryszardzie, ja byłam przy tym...«, to on odpowiadał: »To pani tak samo niszczyła«. I taka była z nim mowa.»³⁴

Trzeba mieć też świadomość, że sytuacja, w której Petasz przejmował opiekę nad Galerią EL, nie była łatwa jeszcze z jednego względu, równie istotnego, co zły stan fizyczny obiektu. A był nim fakt, że obejmował kierownictwo po kimś takim jak Kwiatkowski – kimś, kogo pozycja i zasługi bez wątpienia obrosły w środowisku artystycznym w legendę. Dla młodego absolwenta, dopiero rozpoczynającego swoją przygodę ze sztuką, stało się to zapewne ogromnym obciążeniem. W takiej sytuacji, niezależnie od starań Petasza, nie trudno było też o krytykę, bo w porównaniu z mitem Kwiatkowskiego ryzyko, że wypadnie się gorzej niż poprzednik, było bardzo duże.

Czy w 1973 roku Petasz miał okazję poznać osobiście Kwiatkowskiego i z nim rozmawiać? Teoretycznie – mógł.³⁵ Jednak obecnie, bez przeprowadzenia dodatkowych badań, nie da się tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Pniewski wypowiada się na ten temat następująco: „Natomiast z tego, co miałem okazję później zaobserwować, gdy Petasz pracował już w Galerii EL, to odniosłem wrażenie, że nie wyrażał jakichś specjalnych emocji w stosunku do postaci Kwiatkowskiego i raczej nie ukierunkowywał się na kontynuację jego sposobu działania. Myślę, że chciał mieć po prostu własny program i realizować go niezależnie od tego, kim był jego poprzednik. Co jest jak najbardziej zrozumiałe, no bo to jest też ta zaborczość artystyczna, dość istotna w kontaktach. A Paweł był artystą, którego zresztą ceniłem właśnie za jego myślenie i za odwagę w wyrażaniu swoich poglądów.»³⁶ Wynikałoby z tego więc, że Petasz od początku akcentował swą niezależność. Świadczyć o tym może też (wydrukowana z nazwą i adresem Laboratorium Sztuki Galeria EL, tłumaczona dodatkowo na język angielski i francuski) *Informacja*, którą przygotował nowy kierownik, o następującej treści: „Informuję, że Galeria po

okresie przerwy i trudności przebytych, wznowiła swoją działalność i mam przyjemność przedstawić w swojej osobie jej nowego kierownika – Paweł Petasz.»³⁷ Ponadto do stwierdzenia, że wizję Kwiatkowskiego traktował Petasz już jako swego rodzaju przeszłość, przekonuje również treść przygotowanego przez niego *Programu pracy Galerii EL na rok 1975*, w którym – oprócz wyjaśnień, że program dostosowany jest do sytuacji, w jakiej obecnie znajduje się Galeria („W związku z nawarstwieniem się trudności technicznych, dotyczących stanu obiektu będącego siedzibą Galerii (...). Mający nastąpić w najbliższym czasie remont (...).»³⁸), i przedstawienia dwóch głównych założeń³⁹ programowych placówki – deklaruje też, że „Jednocześnie będą kontynuowane prace porządkujące i opracowujące materiały dotyczące dotychczasowej działalności Galerii, traktowanej jako pewien już zamknięty etap jej istnienia.»⁴⁰ Rok bieżący (1975) traktował Petasz także jako okres przejściowy i w tym kontekście – również zaprezentowany przez siebie program, licząc na pełną aktywność Galerii EL po zakończeniu remontu.⁴¹

Pierwszym wydarzeniem zorganizowanym przez Petasza w Galerii EL było skonfrontowanie publiczności z nowoczesną myślą architektoniczną:⁴² „W odczytowym dwugłosie wystąpili młodszy przedstawiciele środowiska gdańskich architektów: WOJCIECH MOKWIŃSKI z wykładem-pokazem *Normatywność w architekturze* oraz MACIEJ POPEK z prezentacją [wystawą] swojej pracy naukowej *Identyfikacja w architekturze*.»⁴³ Choć gości wernisażowych było niewiele, w prasie Tomczyk pisał o tym przedsięwzięciu bardzo pozytywnie. Oceniał, że inicjatywa ta wydała mu się najważniejszym kierunkiem działania Laboratorium Sztuki, twórczą kontynuacją tego, co w dotychczasowych działaniach Galerii było najsensowniejsze, mając na myśli „eksplorowanie współczesnych tendencji w sztuce, w architekturze i innych pokrewnych dziedzinach twórczości, sygnalizowanie dokonywających się przemian i wskazywanie ich teoretycznego zaplecza.»⁴⁴ Wyraził przy tym nadzieję na kolejne, podobnie interesujące propozycje twórcze nowych gospodarzy Galerii EL. Równie pozytywnie odniósł się do samej twórczości nowego kierownika Galerii,

LABORATORIUM SZTUKI GALERIA EL ELBLĄG LINKI 6 #2000
 zaprasza na pokaz 182 diapozytywów 1.III.1975.godz. 19:30pt.
 „jaki piękny świat” ←
 wykonanych przez kierownictwo galerii*



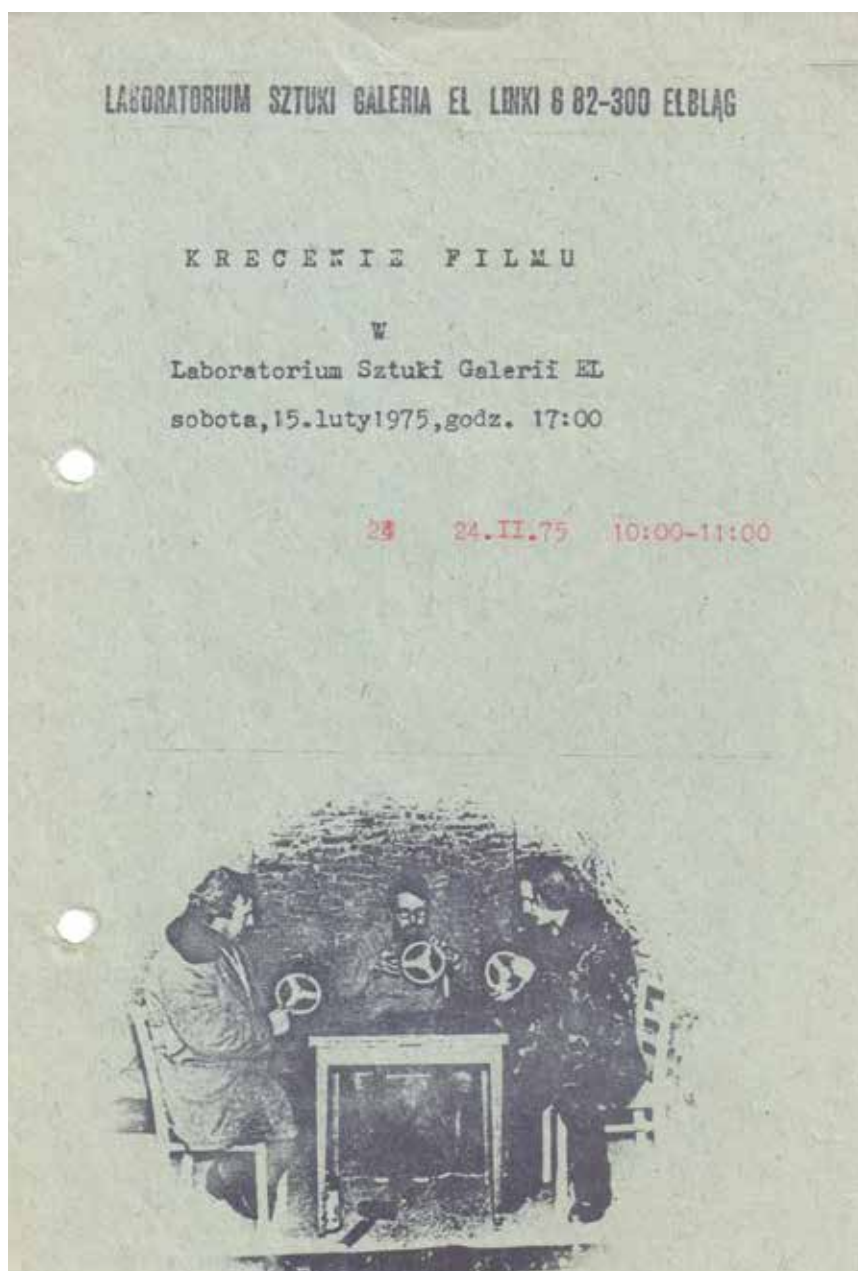
Pokaz 182 diapozytywów *Jaki piękny świat* wykonanych przez kierownictwo galerii, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, 1 marca 1975 roku, druk ulotny – zaproszenie, po złożeniu – format A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

publikując na łamach *Głosu Wybrzeża*, w formie swego rodzaju autorskiego wywodu, kwiecistą recenzję⁴⁵ z wystawy 17 płócien Petasza,⁴⁶ zaprezentowanych w kwietniu 1975 roku w Laboratorium Sztuki Galeria EL. Podkreślił w zakończeniu, że w mocowaniu się Petasza z podświadomością „zwycięża człowiek-artysta, nadający bardzo osobistą, indywidualną i rozpoznawalną formę temu, co niewyraźalne.”⁴⁷

Nie była to jedyna okazja, by zapoznać się z twórczością nowego opiekuna placówki. Już wcześniej, w marcu 1975 roku, Petasz zorganizował pokaz audiowizualny 182 diapozytywów „wykonanych przez kierownictwo galerii”⁴⁸ (tak ujął to w zaproszeniu na wydarzenie), zatytułowany *Jaki piękny świat*. Jak sam wyjaśniał: „Diapozytywy z tego zestawu zostały wykonane w latach 1973/4, przeważnie w Sopocie i okolicach Kalisza, zaledwie kilka – trochę dalej, tanim sprzętem amatorskim (Taxona, Zenit B).”⁴⁹ Pokaz opatrzył krótkim tekstem, w którym odniósł się do postrzegania piękna i brzydoty zarówno w sztuce,

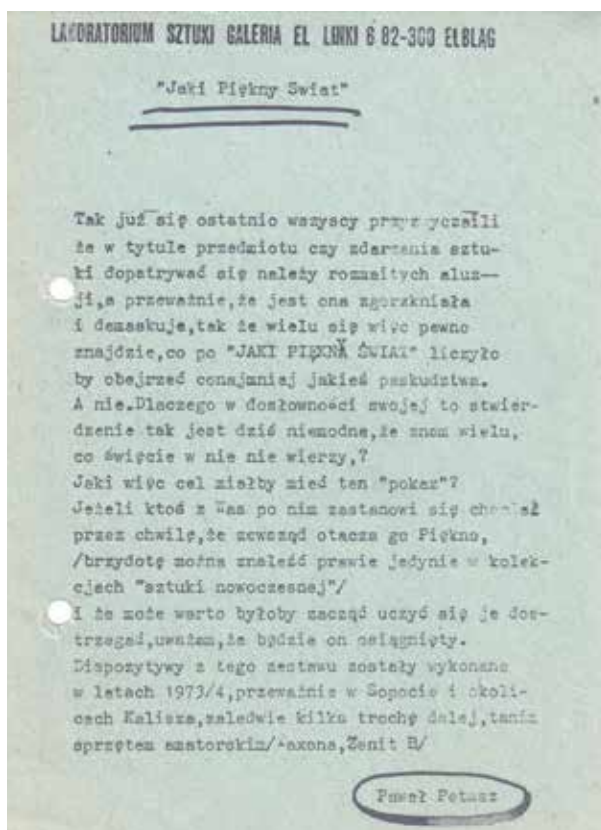
jak i w świecie w ogóle.⁵⁰ Wydarzenie to promował w zaproszeniu swoim wizerunkiem, na którym trzyma w ustach fajkę, otoczony kobiecym ramieniem i nagą pierśią, a na plakacie umieścił rysunkowy szkic (zapewne własnego autorstwa) postaci robiącej zdjęcie aparatem studyjnym na trójnogim statywie. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że większość druków ulotnych wydawanych w owym czasie przez Laboratorium Sztuki Galeria EL było przez niego projektowanych.⁵¹

W tym okresie Petasz skupił swoje zainteresowania na działaniach konceptualnych, co w zestawieniu z tym, co działo się w Galerii EL podczas kolejnych edycji Biennale Form Przestrzennych⁵² i z czym zapewne miał teraz okazję dokładnie się zapoznać (zabezpieczając bogatą dokumentację placówki ze zrealizowanych imprez), wydaje się jak najbardziej zrozumiałe. Galeria EL za czasów Kwiatkowskiego miała program w pewnym zakresie nieokreślony i hybrydyczny; jej działalność była elastyczna i korelowała zawsze z najnowszymi tendencjami

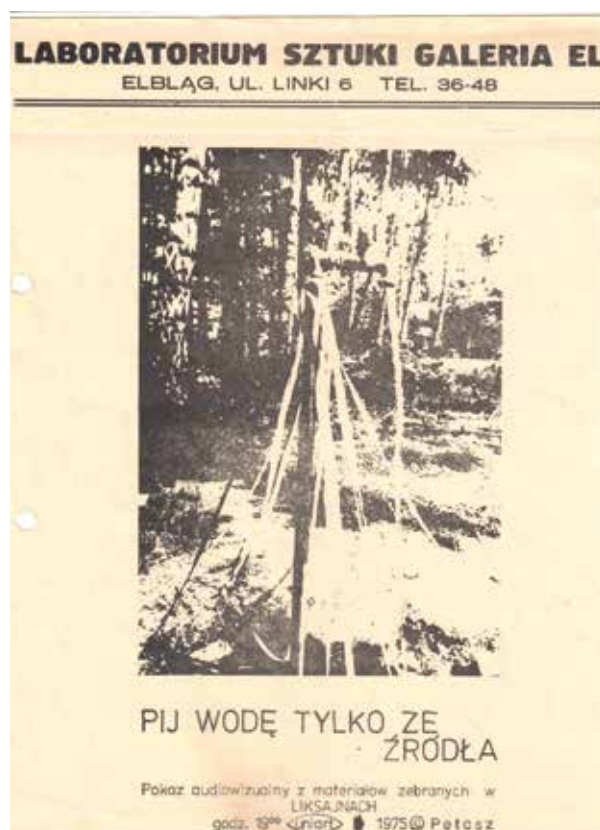


1

1. KRĘCENIE FILMU w Laboratorium Sztuki Galerii EL, 15 lutego 1975 roku, druk ulotny – ulotka formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL



2



3

2. Paweł Petasz, *Jaki Piękny Świat*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, druk ulotny do „Pokazu 182 diapozytywów” – ulotka formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

3. Paweł Petasz, Pokaz audiowizualny z materiałów zebranych w Liksajnach *PIJ WODĘ TYLKO ZE ŹRÓDŁA*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, 1975, druk ulotny – plakat formatu A4, sygnowany uniarciem-, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

awangardowymi. W ten sposób Galeria tworzyła miejsce otwarte na różnorodne eksperymenty artystyczne i intensywne poszukiwania nowego języka sztuki, była też jednym z ważniejszych w kraju ośrodków konceptualizmu. Poza tym, nawet po wyjeździe Kwiatkowskiego, mnóstwo osób z tego środowiska, uczestniczących w organizowanych przez niego wydarzeniach, nadal przez jakiś czas przyjeżdżało do Elbląga, m.in. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, Paweł Freisler, Marek Konieczny, Andrzej i Ewa Partumowie, Piotr Bernacki, Janusz Karcz, Ryszard Milczewski-Bruno. Co więcej, przez kilka lat pozostali w tym mieście Anstazy Wiśniewski i Leonard (Leszek) Przyjemski, którzy prowadzili wówczas Nieistniejącą Galerię Przytającą Tak oraz Galerię Kontestującą Nie. Reasumując, spuścizna Galerii EL bez wątpienia musiała oddziaływać na Petasza. Przyjemski puentuje to tymi słowami: „Myślę, że w działalności Galerii EL było dużo istotnych elementów, mogących stanowić źródło inspiracji, i przede wszystkim cały szereg osób, które się przez nią przevinęły i które – powiedziałbym – bardzo silnie działały swoją osobowością (takich jak choćby np. Stanisław Dróżdź czy Henryk Waniek i też wielu, wielu innych). I to wszystko zostawało, nawet te fluidy po nich zostawały, to jest oczywiste.”⁵³ Dodaje jednak: „Z drugiej strony, nie sądzę, żeby Paweł Petasz mógł to jakoś przedłużyć czy do tego nawiązać. Przynajmniej tak mi się wydaje... Galeria EL sprzed wyjazdu Kwiatkowskiego to był po prostu inny świat.”⁵⁴

Przyjemski poznał Petasza w okresie – jak to określił – „ogromnego – nie do wyobrażenia – bałaganu w Galerii, spowodowanego wyjazdem Kwiatkowskiego, gdzie wszystko się poniewierało i fruwało, a Paweł tonął w tym bałaganie,”⁵⁵ niemniej odebrał go bardzo pozytywnie. Spodobało mu się w nim to, że był nietypowy, myślał niezależnie i niestereotypowo, nie przystawał też do „elbląskiego środowiska plastycznego, miał do niego dystans. Na swój sposób było to bliskie swobodzie i kontestowaniu rzeczywistości przez Przyjemskiego. W tamtym czasie pewne rzeczy obaj mogli postrzegać i odbierać na podobnym poziomie świadomości artystycznej, stąd też w przypadku ich relacji można mówić o zawiązaniu przyjaźni, kontynuowanej przez dłuższy okres. „Petasz cie-

szyl się Galerią »Tak« i jej działaniami, które wy- mykały się spod oceny różnych specjalistów.”⁵⁶ W lutym 1975 roku zaprosił Przyjemskiego ze spektaklem audiowizualnym⁵⁷ do Laboratorium Sztuki, a w czerwcu tego samego roku zaangażował się w organizowane przez niego (i Wiśniewskiego) Ogólnopolskie Spotkania Twórcze Liksajny 75, pod hasłem „Pij wodę tylko ze źródła.”⁵⁸

Podczas lutowego spektaklu Przyjemski odczytał tekst,⁵⁹ przypominający w swym charakterze jeden z wielu ówczesnych awangardowych manifestów sztuki, ale przewrotnie nacechowany nomenklaturą ówczesnego systemu, zawierający także didaskalia dla publiczności, takie jak powtarzające się wskazówki, np. „oklaski, oklaski, (...) długostrwale oklaski.” We wstępie zaznaczył, że owo wystąpienie, pod tytułem *Musi się odleżeć z czasem się dotrze*, przygotował na zlecenie Galerii EL dla Galerii TAK. Przywołując wiele niekiedy wykluczających się haseł, Przyjemski odniósł się do istoty działalności Galerii TAK⁶⁰ i użył też zwrotu „pij wodę tylko ze źródła,” który później wykorzystał jako credo Ogólnopolskich Spotkań Twórczych w Liksajnach.

W Spotkaniach w Liksajnach uczestniczyło kilkadziesiąt twórców z całej Polski (m.in. Marek Konieczny, Zofia Kulik i Przemysław Kwiek), a także dwóch z Czechosłowacji. W ramach Spotkań odbył się po raz pierwszy zjazd galerii i pracowni autorskich z kraju, które – jak to ujął w barwnej opowieści z pobytu w Liksajnach Milczewski-Bruno – zaprezentowały wypracowane przez siebie „tendencje.” To, co działo się podczas tego pleneru, Bruno relacjonował dość szczegółowo: „Hasłami wywoławczymi (jednymi z wielu) są między innymi: »sam na sam ze sztuką«, »przysięgnij sobie«, »nie zamykać drzwi na zasuwkę«, »gruntowna rewizja poglądów«. A wszystko to na zasadzie »rozmów indywidualnych« z uwzględnieniem »picia wody tylko ze źródła«! Wchodzimy do domku Roksany Sokołowskiej z Galerii »RK« z Wrocławia, bo tutaj punkt zborny. (...) Powoli zaczynają wchodzić, według kolejności: Antonin Novak i Daniel Gavlik z Praskiej Pracowni Projektowanej (CSRS), Halina Rydz i Bartłomiej Kuźnicki z Warszawy, Paweł Petasz z Galerii »EL« w Elblągu, lansujący ostatnio »Uni Art« (»choćby twoje dzieło przetrwało nawet 100 lat,

będzie zawsze tylko pewną sytuacją».⁶¹ W Liksajnach UNI ART firmował Biuro Informacyjne Pawła Petasza, ze skrytką pocztową 38. Nazwę tę Petasz zastosował niecałe dwa miesiące wcześniej.⁶² Później w jego życiu Uni Art pojawił się jeszcze dwukrotnie, za każdym razem w nowej odsłonie.⁶³

Przyjemski, jako komisarz Spotkań, dawał wszystkim uczestnikom przybyłym do Liksajni całkowitą, niczym nieskrępowaną swobodę działań. „Trwałym osiągnięciem Spotkań był »Album pamiątkowy«, w którym zaprezentowano wszystkie »akcje artystyczne« i katalog plastyczno-literacki. No i nowe przyjaźnie...”⁶⁴ Zdjęcia do tego niewielkiego albumu wykonał Petasz. Sprawiają one jednak zdecydowanie bardziej wrażenie swobodnego reportażu z twórczego spędzania czasu wolnego przez artystów w urokliwej mazurskiej miejscowości, w otoczeniu lasów i jezior, niż dokumentacji z działań artystycznych. Petasz zaprojektował też dwa plakaty⁶⁵ promujące Liksajny 75: na jednym widnieje „nadziany (czym?) facet z czerwonym nosem, na prosiaka opalony, trzymający w prawej dłoni rurę z kranem,”⁶⁶ na drugim – rura z dwoma kranami i hasłem „PIJ WODĘ TYLKO ZE ŹRÓDŁA” pomiędzy nimi. Po plenerze, jeszcze w 1975 roku, Petasz zrealizował w Laboratorium Sztuki Galeria EL pokaz audio-wizualny z materiałów zebranych w Liksajnach, który także sygnował nazwą „uniart.”⁶⁷

Gdy Przyjemski po 1975 roku wyjechał z Elbląga i na krótki czas osiedlił się w Połczynie-Zdroju, realizując tam plenery, zapraszał na nie również Petasza, który chętnie brał w nich udział. Z upływem czasu kontakt artystów się rozluźnił, jednak znajomość z Przyjemskim z okresu Laboratorium Sztuki Galeria EL dla Petasza mogła mieć duże znaczenie.

Przygoda Petasza jako pełniącego obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL nie trwała długo – raptem półtora roku, czyli do końca czerwca 1976 roku. Decyzję o rezygnacji z etatu artysta podjął sam. Jedną z ważniejszych przyczyn, które się na nią złożyły, był zapewne postępujący remont obiektu i związane z nim trudności, w znaczny sposób ograniczające – czy wręcz uniemożliwiające – programową działalność placówki. Pod koniec 1975 roku na łamach ówczesnej prasy na temat Petasza pisano:

„Na pewno nie brak mu ambicji i dobrych intencji. Inicjatywom nowego kierownika nie sprzyja fakt, że zbyt skromne dotacje finansowe nie są w stanie pokryć wszystkich potrzeb okazanego obiektu. Niedofinansowanie paraliżuje również możliwości organizowania większych imprez. Praktycznie rzecz biorąc Galeria przeżywa kryzys. Dodatkowym jego symptomem jest rozpoczęty niedawno generalny remont jej siedziby – poddominikańskiego kościoła na Starym Mieście. Prac remontowych z niewiadomych przyczyn nie podjęły Pracownie Konserwacji Zabytków. Wykonawcą będzie więc Elbląskie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego. Teoretycznie ma to potrwać kilkanaście miesięcy. Praktycznie – nie wiadomo, jak długo.”⁶⁸

W sprawozdaniu z działalności Galerii EL za pierwsze półrocze 1975 roku Petasz odniósł się do przyjętych na początku założeń programowych (zob. przypis 39), wskazując na trudności z ich realizacją. Otwarcie wyjaśniał: „w ramach p. 1: W aktualnych prowizorycznych warunkach mecenat Galerii przestał w zasadzie być atrakcyjny dla artystów. Brak jakichkolwiek pracowni dla twórców pracujących w sposób konwencjonalny, z drugiej strony wysokie wymagania co do wyposażenia technicznego, jakie stawia sztuka najnowsza, którego w Galerii brak, są przyczyną, że Galeria nie ma właściwie nic do zaoferowania. (...) Pomimo trudności Galeria była współorganizatorem Ogólnopolskich Spotkań Twórczych w Liksajnach i zabezpieczała całą obsługę techniczną tej imprezy. (...) w ramach p. 2: Przeszkodami w prowadzeniu działalności wystawienniczej są brud, gnieżdżące się ptactwo, padający przy lekkim wietrze deszcz oraz niespotykana wilgoć.”⁶⁹

Żona Petasza potwierdza, że wraz z rozpoczęciem remontu w Galerii mąż odczuwał rozczarowanie z powodu braku możliwości twórczego rozwoju, w sensie realizacji nowych wystaw czy innych działań artystycznych, i też z tego, że jego praca nabrała charakteru niemalże urzędniczego, gdy codziennie na określoną godzinę chodził do biura Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu i zajmował się wyłącznie papierkową robotą – to mu wyraźnie doskwierało.⁷⁰

Marek Duszak,⁷¹ który w tym czasie poznał Petasza i wkrótce przejął po nim opiekę

nad Galerią EL, przyznaje, że ten nie radził sobie z remontem. Po prostu nie nadawał się do tego typu pracy, nie miał predyspozycji, by toczyć boje z szefami budowy, ani też nie przywiązywał należytej wagi do tego, by systematycznie składać do Urzędu Miejskiego raporty z przebiegu prac remontowych w Galerii. Remont rozmywał działalność programową i przez to Petasz mógł się zniechęcić, ponieważ „on był artystą plastykiem całą duszą i rzeczywiście robił to, co chciał robić i robił. Pamiętam, już wtedy wszystko kręciło się u niego wokół sztuki poczty.”⁷² Duszak dodaje również, że do rezygnacji Petasza z funkcji kierownika Galerii, w pewnym stopniu, przyczyniły się także relacje z urzędniczkami Wydziałów Kultury (Bednarczuk i Kazimierą Atamańczuk⁷³), i podkreśla: „Petasz był bardzo niezależny i nie zgadzał się z nimi pod żadnym względem programowym placówki, a rzucono mu kłody mu pod nogi i blokowano realizację pomysłów.”⁷⁴

Do powyższych okoliczności doszła jeszcze kwestia zdrowotna. Niecodzienne warunki „galeryjnej” pracy, takie jak panujące w nieogrzewanym kościele wilgoć i chłód, miały też inne negatywne konsekwencje, z których młody wówczas Petasz, zaaferowany działaniem i miejscem, mógł nie do końca zdawać sobie sprawę. A jednak znacząco zaważyły one na jego zdrowiu.⁷⁵

KÓŁKO 77. Sztuka poczty – poczta sztuki

Rezygnacja Petasza ze stanowiska p.o. kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL nie oznaczała zakończenia jego twórczej aktywności na rzecz tej placówki. Z jego inicjatywy o zatrudnienie w Galerii EL ubiegał się Duszak, który wówczas, w 1977 roku, był świeżo upieczonym absolwentem kierunku muzealnictwo na Uniwersytecie Gdańskim, przygotowującym się do własnego ślubu, więc zainteresowanym znalezieniem jakiejś pracy: „Kręciłem się w środowisku literackim, to mnie interesowało. Paweł też zorganizował kilka spotkań z udziałem poetów, literatów. I tak jakoś wyszło, że to on wciągnął mnie do Galerii, a mnie ciekawiło to, co on robił i jakie miał pomysły.”⁷⁶

W grudniu 1977 roku Duszak (od 7 lipca 1977 roku instruktor kulturalno-wychowawczy na etacie w Galerii EL) i Petasz wspólnie zrealizowali wystawę mail artu *KÓŁKO 77*.⁷⁷ Jej pomysłodawcą był Petasz. Na afiszu⁷⁸ promującym wystawę zaprezentowana została postać listonosza na motocyklu, z przewieszoną na ramieniu torbą, na baku motocykla pojawiło się hasło „mail art”, a w przednim kole – napis „Z kolekcji CIRCLE 77 i innych zbiorów UNI ART.” Choć na plakacie projekt druku przypisany jest niejakej organizacji „Arrière-Garde,” to jednak wzmianka o UNI ART⁷⁹ zdecydowanie wskazuje, że jego autorem był najprawdopodobniej Petasz. Duszak wspomina, że „wystawa ta była już dogadana, zanim Paweł odszedł z Galerii. On był już wtedy zakrecony światem sztuki poczty. To było dla niego najważniejsze i wszystko się wokół tego kręciło. Miał liczne kontakty z artystami z tego kręgu, cały czas przychodziły do niego koperty z mail artem i sam na okrągło je wysyłał.”⁸⁰ Dodaje, że Petasz zupełnie samodzielnie przygotował tę wystawę pod względem merytorycznym, szczegółowo opracował jej scenariusz, wykonał aranżację ekspozycji. Był w tym bardzo dokładny i staranny, to on zbierał i archiwizował wszystkie prace mail artu (miał ich mnóstwo, wypełnione po brzegi kartony – „wszystko to było przysyłane z całego świata, wysyłali znani w świecie artyści”⁸¹). Duszak zaś zajął się sprawami typowo organizacyjnymi: prowadził rozmowy z władzami ds. kultury w Urzędzie Miasta, które wcale nie były przychylnie nastawione do tego pomysłu (jak wspomina: „przez długi czas przygotowaliśmy tę wystawę po kryjomu”⁸²), jednak z czasem udało się nim w jakimś stopniu zainteresować Atamańczuk. Chodził też do cenzora wojewódzkiego po akceptację materiałów promocyjnych wystawy (zaproszeń, afiszy), gdyż „Petasz był już u niego na cenzurowanym i nie było szans, by ten wpuścił go do swojego gabinetu.”⁸³

Wystawa ta, choć była wówczas pierwszą taką imprezą w Europie Wschodniej, zarówno w środowisku lokalnym, jak i krajowym przeszła raczej bez echa. W tekście podsumowującym działalność Galerii EL w ostatnich kilku latach, który ukazał się na łamach *Polityki* w 1978 roku, zostaje odnotowana jako wydarzenie, którego potencjał, niestety, nie został odpowiednio spożytkowany.

Autor tekstu, Grzegorz Baranowski, wspomina: „Przy końcu ubiegłego roku zorganizowano też rzecz bez precedensu w ciągu kilku ostatnich lat – wystawę *Sztuka poczty – poczta sztuki*, na którą nadeszło swe prace ponad 150 artystów z całego świata. Na wystawie, gościny której udzielił SDK »Pegaz«, zgromadzono setki eksponatów będących ucieleśnieniem rozmów artystycznych, jakie za pośrednictwem poczty dokonują plastycy w świecie. Ograniczenie tematyki do koła o określonej średnicy i tego, co można w nim zawrzeć, stawiało przed twórcami wysokie wymagania. Efekty były różne: obok prac żenująco niechlujnych, nie mających nic wspólnego z plastyką, były i małe arcydzieła. Wszystko to godne było szerszego oddźwięku w mieście i poza nim. A że się tak nie stało?»⁸⁴ Przyczyn Baranowski upatruje w tym, że wystawie nie potrafiiono nadać właściwej rangi i zabrakło zainteresowania tym oryginalnym pomysłem. Dodaje, że na wernisażu nie pojawili się nie tylko przedstawiciele administratorów kultury, lecz także Elbląskiego Towarzystwa Kulturalnego oraz ZPAP-u. Podsumowuje: „A przecież można było tą wystawą wiele wygrać: nie tylko rozruszanie niemrawego środowiska elbląskich twórców i skupienie ich wokół Galerii, ale także nawiązanie ponownych twórczych kontaktów z najnowszymi prądami w naszej i światowej sztuce. Byłby więc to powrót, w pewnym sensie, do dokonań »Laboratorium Sztuki – Galerii EL« z okresu jej świetności, powrót, który w nowym województwie, mającym aspiracje tworzenia nowych środowisk twórczych, jak chociażby literackiego, mógł zaowocować w interesujący sposób.»⁸⁵

Źródło zainteresowań

Mail Artem

To, że Petasz mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych zajmował się i pasjonował mail artem, dla większości środowiska elbląskich plastyków było czymś powszechnie znanym, przy czym traktowanym przez nich raczej niezbyt poważnie. Niemniej dziś, po wielu latach, mało kto z tego kręgu, jak również spośród osób najbliższych Petaszowi

jest w stanie udzielić wyczerpującej odpowiedzi na pytania dotyczące źródeł tych zainteresowań i zdobytych przez Petasza w tej dziedzinie kontaktów z artystami z całego świata. Bakłażec wyklucza, by zainteresowania te pojawiły się u Petasza już w czasach studenckich: „Na studiach nie pamiętam, żeby Gawel miał w ogóle jakiegokolwiek kontakty ze sztuką poczty. Jeśli się zaczęły, to mogło się to stać w momencie, gdy przejął po Gerardzie Kwiatkowskim funkcję kierownika Galerii EL. Wówczas szukał międzynarodowych powiązań, gdyż chciał w Galerii wystawiać nie tylko polskich, ale też zagranicznych artystów.»⁸⁶

Urszula Petasz, która poznała przyszłego męża pod koniec 1975 roku, stwierdza, że „mąż już wtedy [w latach 1975–1976] na pewno interesował się mail artem.»⁸⁷ I dodaje: „Nie wiem, czy ta sztuka poczty u męża nie wzięła się być może ze znajomości z Leszkiem Przyjemskim. Były to lata sztuki konceptualnej, performance’u.»⁸⁸ Z kolei sam Przyjemski, zapytany, na ile to właśnie on mógłby być dla Petasza w jakimś stopniu inspiracją do działań mailartowych, podaje to w wątpliwość: „Nie chciałbym sobie niczego przypisywać, bo nie brałem udziału w wymianie mail artu. Mnie to nie interesowało. Jeżeli już, to bardziej mógłby być to Anasztazy Wiśniewski.»⁸⁹ Jednak zarówno Przyjemski, jak i Wiśniewski w swoich działaniach konceptualnych, kontestujących ówczesny system, niejednokrotnie wykorzystywali pocztę jako narzędzie komunikacji. Za jej pomocą rozsyłali swoje – w nieco abstrakcyjnym charakterze, nie do końca jasne i czytelne – hasła, odezwy i publikacje, skonstruowane często w formie pseudourzędowych pism czy plakatów i opatrzone swoistymi artefaktami, w postaci specjalnych pieczęci czy odręcznych dopisków. Przyjemski przyznaje też, że „Petasz miał – jak na środowisko elbląskie – niestandardowy punkt widzenia, jeżeli chodzi o postrzeganie sztuki, i należał do tych osób, które posiadały wrażliwość bardziej wyczuloną na różne aspekty życia. Ale jak myśmy na niego działali, np. ja? – tego nie wiem.»⁹⁰

Pniewski wskazuje dwóch artystów: Tomasza Kawiaka i Andrzeja Partuma jako tych, którzy mogli mieć znaczący wpływ na zainteresowanie Petasza sztuką poczty: „Wszystko wzięło się od Tomasza Kawiaka. On jako jeden z pierwszych

posługiwał się pocztą, traktując ją jako narzędzie wymiany artystycznej w kontaktach z ludźmi z całego świata. W 1971 roku nadesłał z Francji swoją pracę do Elbląga na »Zjazd Marzycieli«, a Petasz jak najbardziej mógł się dowiedzieć o tej akcji z dokumentacji fotograficznej, zachowanej w Galerii EL. Drugą postacią był Andrzej Partum, z którym Petasz poznał się osobiście. Kiedy ten pojawiał się w Galerii, oni bardzo długo ze sobą dyskutowali. Partum był praktycznie uzdolnionym filozoficznie człowiekiem i uwielbiał rozmowy, a Petasz, pamiętam, był dosłownie do niego przylepiony.⁹¹ Kawiak rozsyłał pocztą obiekty, Partum – poezję. W 1971 roku Kawiak, będąc już na emigracji w Paryżu,⁹² zainaugurował wieloletnią akcję wymiany, pod nazwą Troc-Art (sztuka wymiany – wymiana jako sztuka⁹³), wprowadzając w obieg międzyludzki różnego rodzaju przedmioty, znaki i idee, które poprzez sam akt lub intencję wymiany nabierały nowych kontekstów i znaczeń.

W tym samym roku w Warszawie, w swoim mieszkaniu na strychu przy ul. Poznańskiej 38, Partum założył jednoosobowe Biuro Poezji,⁹⁴ które wkrótce stało się niezależnym ośrodkiem, zajmującym się „rejestrowaniem faktów twórczych”, propagowaniem i popularyzacją form poetyckich spoza oficjalnego obiegu.

Kawiak – z perspektywy prawie 50 lat – nie kojarzy jednak Petasza i nie przypuszcza, by miał okazję poznać go osobiście.⁹⁵ Niemniej w nadesłanych 27 czerwca 2020 roku *Wspomnieniach o sztuce lat 70-tych w Polsce*,⁹⁶ w których odnosi się do swojej sztuki poczty i wskazuje na ośrodki w Polsce, do których na początku lat siedemdziesiątych regularnie wysyłał pocztą w formie mail artu swoje informacje o sztuce (tytuły, slogany, poezję itp.), wymienia także Elbląg z Galerią EL.⁹⁷ Podkreśla, że pierwszym odbiorcą jego komunikatów był „Andrzej Mroczek z Galerii BWA w Lublinie (miasta rodzinnego), który starał się wystawiać te ulotne »ślady« w Galerii Sztuki »Labirynt«, robiąc druki tak, jak było to w przypadku mojej wystawionej w Polsce pracy *DOKUMENT – FILM – KONTAKT* z 1974 roku.”⁹⁸ Do Elbląga⁹⁹ Kawiak na pewno wysłał pocztą w 1971 roku „swoją pracę¹⁰⁰ z kwitem nadania na »Zjazd Marzycieli«, a w 1972 – pracę *Baza wypadowa Tomka Ka-*

wiaka w Paryżu do opublikowania w pierwszym numerze *Notatnika Robotnika Sztuki*, wydawanego przez Gerarda Kwiatkowskiego i Galerię EL.”¹⁰¹ Laboratorium Sztuki Galeria EL byłoby więc punktem styczonym, potencjalnym łącznikiem dla Petasza w drodze do mail artu.

Ponadto w swoich *Wspomnieniach...* Kawiak przywołuje też wydaną w 1972 roku publikację autorstwa Klaus Groha¹⁰² *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR / Jugoslawien / Polen / Rumänien / UDSSR / Ungarn*,¹⁰³ jako rzecz kluczową w kontekście przepływu w Europie informacji o sztuce mail artu, w której oprócz jego samego zaprezentowani zostali też inni artyści z Polski,¹⁰⁴ w tym Andrzej Bereziański, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Stanisław Dróżdź, Antoni Dzieduszycki, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Maria Michałowska, Krystyna Sokołowska, Jerzy Fedorowicz, Henryk Waniek i Anastazy Wiśniewski. Wszystkie przywołane nazwiska przewinęły się przez Galerię EL, a część z tych twórców (w tym na pewno: Bereziański, Chwałczyk, Kozłowski, Gołkowska, Wiśniewski), w mniejszym bądź większym stopniu, korzystała z nowego kanału komunikacji, jakim stał się mail art.¹⁰⁵ Géza Pernecky¹⁰⁶ pisał: „Najważniejszą kwestią w skutecznej wymianie informacji były listy mailingowe zawierające wszystkich potencjalnych partnerów wymiany z kraju i z zagranicy.”¹⁰⁷ Czy w zachowanej dokumentacji Galerii EL – jej działaniu sprzed 1974 roku – którą to na jesieni tegoż roku zabezpieczał i porządkował Petasz (objąwszy po Kwiatkowskim opiekę nad tą placówką), ocalałyby również jakieś spisy adresów artystów (także tych z zagranicy) współpracujących z Galerią, które mogłyby złożyć się na swego rodzaju listę mailingową?

Dziś trudno jest to rozstrzygnąć. Niemniej faktem jest, że Kwiatkowski przywiązywał ogromną wagę do dokumentowania imprez artystycznych: archiwizował nie tylko afisze, zaproszenia, programy / manifesty czy wycinki prasowe, lecz także wszelką korespondencję z artystami, kompletował również teczki na temat ich twórczości. Ponadto od stycznia 1972 do czerwca 1973 roku z inicjatywy Kwiatkowskiego Galeria EL wydała też pięć numerów *Notatnika Robotnika Sztu-*

ki,¹⁰⁸ będącego pierwszym w Europie zinem artystycznym, który stał się miejscem wymiany idei artystycznych i prezentacji postaw twórczych. Artyści z kraju nadsyłali pocztą Kwiatkowskiemu do zamieszczenia w *Notatniku...* swoje programy i realizacje, komentarze, opinie czy eseje, dotyczące przedsięwzięć polskiej sztuki współczesnej na początku lat siedemdziesiątych. Między innymi na jednej z początkowych stron pierwszego numeru *Notatnika...* opublikowany został manifest „NET-u”¹⁰⁹ Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego, który wkrótce postrzegany był jako jedna z pierwszych deklaracji idei mail artu w całej Europie. Formuła „NET-u” też działała w oparciu o listy mailingowe. W *Notatniku...* „NET” nie był jedynym przykładem prezentacji działań artystów konceptualnych, korzystających z mail artu, zaprezentował się w nim także Andrzej Partum ze swoim Biurem Poezji, Stanisław Dróżdź czy Marek Konieczny. Teoretycznie odniesienia do działań mailartowych Petasz mógł więc znaleźć też w tym zinie artystycznym.

Piotr Rypson, który po raz pierwszy z nazwiskiem Petasza zetknął się w 1978 roku w wydawanym przez Ulisesa Carrióna¹¹⁰ piśmie networkingowym *Ephemera*,¹¹¹ a później sam przez jakiś czas miał okazję z Petaszem wymieniać korespondencję,¹¹² twierdzi, że włączyć się w obieg sieci mail artu nie było aż tak trudno: „Jeśli ktoś dostał w swoje ręce jakieś wydawnictwo mailartowe, w którym zaprezentowane były nie tylko prace artystów, ale również na końcu, zwyczajowo, podane zostały ich adresy, to nagle ten ktoś miał kontakt z kilkudziesięcioma czy kilkuset rozmaitymi postaciami i jeżeli chciał, to nawiązywał wymianę ze wszystkimi bądź tylko z tymi wybranymi, z którymi uważał to za ważne.”¹¹³

Obecnie jednak trudno jednoznacznie wywnioskować, jaka konkretna postać mogła zainspirować Petasza, kto popchnął go w kierunku sztuki poczty, w jaki sposób pozyskał / zbudował on swoją listę mailingową. Kwestie te muszą dopiero zostać poddane szerszej i dogłębnej analizie na podstawie rzetelnie przeprowadzonych badań. Powyżej przedstawione zostały co najwyżej przykłady zaledwie kilku możliwości.

Mail Art

Bakłażec wskazuje, że „przejście” Petasza do sztuki poczty nie nastąpiło w jednym momencie. Przyznaje, że jakimś przyczynkiem do tego mógł być rzeczywiście Przyjemski. Jednak przypuszcza, że to zadziało się raczej przypadkowo, przy czym wyraźnie też podkreśla: „samo użycie słowa »przejście« nie do końca jest adekwatne, gdyż Gawel po prostu na jakimś etapie, obok malowania obrazów olejnych czy realizacji naszych wspólnych projektów elewacji, równoległe zaczął interesować się sztuką poczty i po godzinach robił swoje pieczętki z gumki kreślarskiej, zbierał wycinki z różnych gazet i tworzył kolaże. To wszystko go bawiło i dużo tego wysyłał. Z czasem zaczęło to nawet kolidować z naszą pracą, kiedy mieliśmy terminy na wykonanie konkretnych projektów i Gawel odpowiedzialny był za ich wydruki i oprawę, a zajmował się swoim mail artem. Myślę, że na sztuce poczty też dodatkowo trochę wtedy w dewizach zarabiał. Zachód się wówczas bardzo tym inspirował; to była jakaś koperta czy widokówka, ale ogólnie się to podobało i dobrze sprzedawało.”¹¹⁴ Bakłażec dodaje też, że być może Petaszowi malarstwo się znudziło, niemniej zaznacza, że: „Gawel nie był jednostronnym artystą, takim, który zajmował się tylko i wyłącznie »sztuką poczty«, robiąc proste rzeczy, jak pieczęcie z gumki. On był wszechstronny.”¹¹⁵ Jednak do końca życia to mail art był jego największą pasją: „Nie potrafię powiedzieć, ile tego dziennie do niego przychodziło, ale na tydzień przynajmniej z 10 sztuk, i tak bez przerwy, przez cały rok.”¹¹⁶

Bakłażec, który miał okazję nieraz być z Petaszem na poczcie, przywołuje sytuacje, które miały miejsce podczas wysyłki jego mail artu: „Gawel często toczył boje z paniami z okienka, gdyż jego koperty nie były klasyczne i czyste. On robił je własnoręcznie i często były krzywe. Na pewno były nieformatowe, za duże i z tektury; poobklejane różnymi obrazkami i stemplami; w miejscach, gdzie były klejenia, dodatkowo naklejał widoczną taśmę. Adresował je grubym flamastrem, a pismo miał raczej krzywe i trochę niezgrabne, adresata czy nadawcę też nie zawsze umieszczał w tym miejscu, w którym żądała poczta. Na pewno starał się na ile mógł, bo wysyłał to za granicę, niemniej

czasem wyglądało to rzeczywiście trochę niedbale. Stąd też poczta niejednokrotnie odrzucała jego przesyłki, które uważała za wykraczające poza obowiązujące standardy, a on z kolei pisał pisma do dyrekcji, w których się odwoływał. A gdy wygrywał, to panie z okienka tym bardziej robiły mu pod górkę i tym bardziej stawał się dla nich tą czarną owcą. A że wysyłał tego bardzo dużo, toteż często do takich sytuacji dochodziło.¹¹⁷

Co więcej, niekiedy Petasz zszywał swoje dzieła sztuki poczty za pomocą maszyny do szycia. Wspomina o tym m.in. Chuck Welch¹¹⁸ przy okazji opublikowania na swoim profilu społecznościowym na portalu Facebook fotografii korespondencji otrzymanej od Petasza,¹¹⁹ z datą 13 marca 1984 roku (podaje przy tym informację na temat ręcznie wyrabianego przez Petasza papieru,¹²⁰ wykorzystywanego przez niego w sztuce poczty): „Ta kartka jest jedną z serii niezwykłych kopert z papieru czerpanego i korespondencji, które zostały przez Petasza razem ze sobą zeszyte, aby uniknąć cenzury w okresie komunistycznych represji w Polsce wobec Solidarności.”¹²¹ Petasz przyszywał kopertę wraz z zawartością w taki sposób, by przy próbie otwarcia koperty korespondencja w środku została przedarta. Z myślą o ówczesnej cenzurze w systemie komunistycznym przygotowywał przesyłkę tak, by była wręcz ostentacyjnie i podejrzanie gruba.¹²² Czy w ten sposób pod nosem ówczesnych władz udawał, że sam jest częścią komunistycznej cenzury, podając tym samym w wątpliwość, że mógłby rzeczywiście wysyłać z kraju coś „wywrotowego” na Zachód?

W związku z wiadomością o siernieżnych, ręcznie wykonywanych kopertach Petasza, Kawiak wysnuwa ciekawe wnioski: „To trochę podobna sytuacja do mojej z końca lat sześćdziesiątych czy początku siedemdziesiątych, kiedy zamiast zwykłych, klasycznych kopert używałem – dostępnych wówczas we wszystkich sklepach – spożywczych toreb papierowych. Drukowałem na nich informacje o wymianie »Troc-Art« i wysyłałem je pocztą. Rzeczywiście istnieje prawdopodobieństwo, że to mogło zainspirować Petasza, stąd być może u niego później te toporne, nierówne, ręcznie robione koperty. Wprawdzie używane przeze mnie torby nie były zszywane tak jak u niego, ale chodzi o to, że nie były to tradycyj-

ne, eleganckie, białe koperty. Dodatkowo torba na dole miała element, który się rozkładał, i gdy się ją otwierało, przestrzeń była o wiele większa niż w kopercie. Torby »sklepowe« były z szarego, grubego, najtańszego papieru, wyglądały raczej nieestetycznie. Specjalnie ich używałem i zależało mi, by ich zawartość dla odbiorcy była odkryciem, tak jak ma to miejsce np. przy otwieraniu prezentu gwiazdkowego, tyle że z moich toreb wypadały: kawałki moich rysunków, obrazów i ubrań wraz z informacją o propozycji wymiany. W »ubogich« latach komuny był to pewien element zaskoczenia, że artysta dzielił się swoimi »okruciami« życia. A Petasz na pewno mógł dostawać takie torby i być może »pożyczył« sobie ich wygląd i funkcję.”¹²³

W świecie sztuki, zwłaszcza mail artu, Petasz miał liczne kontakty z wieloma artystami,¹²⁴ szczególnie w Holandii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych. Z niektórymi z nich się przyjaźnił i kilka razy gościł ich u siebie w Elblągu. Jednak zarówno Urszula Petasz, jak i syn Paweł wymieniają zaledwie kilka osób – przede wszystkim te, które mieli okazję poznać osobiście w Elblągu, np. mieszkającego na Florydzie Amerykanina Paula Rutkovsky’ego, Mirosława Wróbla, który pod koniec 1982 roku wyemigrował z Elbląga do Australii, czy parę artystów z ówczesnej NRD – Roberta Rehfeldta i jego żonę Ruth Wolf-Rehfeldt. Syn wspomina, że Petasz nie był wylewny w swych opowieściach: „Ojciec nigdy się nie chwalił. W sumie, jak się go samego nie pytało, to sam też od siebie o tych kontaktach nie mówił. A praktycznie miał mnóstwo jakichś znajomych na całym świecie, związanych ze sztuką poczty. Ludzi – powiedziałbym – takich »z księżycą«, z Ameryki Północnej i Południowej, Europy Zachodniej. Nie mam pojęcia, jak to wszystko się działo i było możliwe w czasach komuny.”¹²⁵ Bakłażec dodaje nazwiska dwóch artystów: Ruuda Janssen z Holandii i Michaela Leigha z Anglii (z Londynu), którzy po śmierci Petasza zamieścili o nim informacje w internecie na blogu IUOMA – International Union of Mail-Artists, w grupie utworzonej przez Janssen i poświęconej Petaszowi.¹²⁶

W żywej i intensywnej wymianie kilkuset czy kilku tysięcy uczestników mail artu na świecie Petasz dość szybko stał się rozpoznawalny i doceniany. Jego stemple spotykały się z żywą

reakcją artystów, zwłaszcza tych spoza tzw. bloku wschodniego. W stemplach Petasza dostrzegano prostotę, pewien folklor, ironię i brutalistyczną estetykę. Odczytywano je również jako wywrotowe wobec systemu komunistycznego, tak jakby robił je „tłamszony przez komunę Polak.”¹²⁷ A ci, którzy mieli okazję je otrzymać, czuli się poniekąd wyróżnieni. Picasso Gaglione w 2012 roku opisuje, jak pozyskał do swojej kolekcji dla Stamp Art Museum w Chicago ręcznie wykonane stemple Petasza, podkreślając ich wartość i znaczenie samego Petasza w sieci mail artu: „Pieczętki te były w istocie dość radykalnymi przedmiotami, gdyż za żelazną kurtyną bez rejestracji na milicji nie wolno było posiadać ani pieczętek, ani maszyny do pisania, ani też jakiegokolwiek sprzętu do druku. Posiadanie tego było po prostu nielegalne. Więc artyści mailartowi z tych państw, tworząc swoją sztukę poczty, wycinali własne pieczętki z gumek do mazania i korzystali z domowej roboty poduszek do tuszu. Było to działanie odważne, kreatywne i wywrotowe, w prawdziwym duchu sztuki »dada«. A Petasz był jednym z najbardziej rozpoznawalnych nazwisk w tym środowisku.”¹²⁸

Również Welch i Carrie Helser widzą w stemplach Petasza działania kontestujące ówczesny system. Welch pisze: „Prace Pawła Petasza to perełki o ogromnym znaczeniu w kontekście tego, jak powstawały i były rozpowszechniane w latach przed powstaniem i podczas działalności ruchu Solidarność w Polsce.”¹²⁹ Helser dodaje: „Ja także zachowałam wszystko, co otrzymałam przez lata od Pawła [Petasza], i byłam pod głębokim wrażeniem jego niepoohamowanej potrzeby komunikowania się i przeciwstawiania się totalitaryzmowi.”¹³⁰

Sam Petasz do swoich stempli, które robił w czasach PRL-u, odniósł się po latach w komentarzu pod jednym z postów, zamieszczonych na własnym profilu społecznościowym na portalu Facebook, w ten sposób: „Te duże gumki do ścierania były właściwie jedynymi dostępnymi w komunistycznej Polsce (zanim zostały zastąpione przez te z Chin). Rzeczywiście były dobre do tego, by w nich rzeźbić (bo wymazywanie było ostatnią rzeczą, do której się nadawały), i były wystarczająco grube, że niepotrzebny był żaden uchwyt. Całkiem pomysłowe. Pamiętam znudzonych urzęd-

ników, którzy wycinali w nich kwiaty żyłką. Bo polski komunizm, w porównaniu do oryginalnej wersji, to była wciąż martwa, nudna nuda.”¹³¹

Znaczącą rolę w komunikacji ze światem mail artu odgrywała znajomość języka angielskiego, bez niej Petasz nie miałby tych wszystkich kontaktów. Jego syn Paweł opowiada: „Ojciec musiał się szybko tego angielskiego nauczyć, bo wtedy w szkole obowiązywał rosyjski. Pamiętam, że w większości to angielskiego nauczył się sam, w dużej mierze czytając książki – po prostu ze słownikiem; jak czegoś nie wiedział, to sięgał do słownika.”¹³²

Dziś w pracowni Petasza w Elblągu, znajdującej się w jego domu przy ul. Chopina, pozostało wiele kartonów wypełnionych sztuką poczty, będącą pasją życia artysty, kolekcjonowaną przez niego od połowy lat siedemdziesiątych i skrupulatnie dokumentowaną (najpierw na dyskietkach, potem płytach CD i dyskach pamięci)¹³³ aż do śmierci.

Przypisy

¹ Z listu biskupa polowego Wojska Polskiego Sławoja Leszka Głódzia do prezydenta Elbląga Józefa Gburzyńskiego z dnia 6 listopada 1992 roku: „Od roku w Garnizonie Wojskowym w Elblągu opiekę duszpasterską nad żołnierzami i rodzinami wojskowymi sprawuje Proboszcz Garnizonu, kapelan Wojska Polskiego. Jednakże w Elblągu nie ma świątyni, która mogłaby służyć potrzebom wszystkich wiernych związanych z Wojskiem. W posiadaniu Władz Miasta Elbląga znajduje się natomiast Kościół Najświętszej Maryi Panny przeznaczony dla Galerii EL, który z wielkim powodzeniem mógłby zaspokoić potrzeby Kościoła i Wojska w Elblągu, będąc też znakiem nowego początku. Zwracam się więc do Pana Prezydenta z uprzejmą prośbą o podjęcie decyzji zmierzającej do zmiany dotychczasowego przeznaczenia wspomnianej świątyni i udostępnienia jej Wojsku.” Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

² „– Pańskie listy w sprawie Galerii EL wywołały duży rezonans...

– Jako związek wystosowaliśmy dwa pisma. Pierwsze było naszym protestem, że w ogóle podejmuje się tego typu próby, nie konsultując się ze Związkiem. Poproszono nas nawet na posiedzenie Sesji Rady Miejskiej. Kiedy poinformowano nas, że nie chodzi o likwidację placówki, a być może dostaniemy coś zastępczego, wyremontowanego na koszt wojska lub kościoła – stwierdziliśmy, iż nie jest to najgorszy pomysł... Niech kościół wraca do swoich pomieszczeń i służy tym celom, dla jakich został stworzony.” Zbigniew T. Szmurło „W sprawie Galerii EL. ZŁOTY CIELEC? [rozmowa z Pawłem Petaszem – elbląskim plastykiem, przewodniczącym Związku Polskich Artystów Plastyków],” *Kurier Elbląski*, nr 8, 26 lutego 1993.

³ Bakłażec był w tym czasie wiceprzewodniczącym elbląskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Był również bliskim przyjacielem Petasza. Przyjaźń obu artystów zawiązała się podczas studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku.

⁴ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

⁵ *Mail Art. Eastern Europe in International Network*, Congress documentation on occasion of the exhibition at Staatliches Museum Schwerin, 1997, by Kornelia von Berswordt-Wallrabe, concept: Kornelia Röder. Published by Staatliches Museum Schwerin. Documentation of the round talks with Ruth Wolf-Rehfeldt, Dr Klaus Groh, Leonhard Frank Duch, Joseph W. Huber, Thomas Schulz, Birger Jesch, Hans-Ruedi Fricker.

⁶ Na czerwonej okładce widoczna jest czarno-biała postać kroczącego Petasza, ubranego w spodnie i marynarkę, które w całości pokryte są dziełami mail artu, nadesłanymi do niego przez artystów z różnych stron świata.

⁷ Córka Walentyny Wojciechowskiej (ur. w Warszawie, zm. w Kaliszu w 1966 roku) i Władysława Kępkiewicza (ur. w Irkucku, zm. w Warszawie w 1942 roku). Władysław Kępkiewicz był synem Franciszka Kępkiewicza, który mając 18 lat, wziął udział w powstaniu styczniowym, za co został zesłany na Syberię; tam ukończył studia medyczne i pracował jako lekarz.

⁸ Ojciec Jadwigi Haliny był technikiem kolejowym, brał udział w budowie Kolei Wschodniocihńskiej. Tym sposobem znalazł się w Harbinie, wraz z grupą wielu innych Polaków pracujących przy budowie tej kolei.

⁹ Przyjaciółka zapoznała 17-letnią Jadwigę Halinę z kolegą swojego brata – był nim Kazimierz Petasz. Wcześniej Jadwiga Halina zobaczyła go na zdjęciu – przystojny blondyn o niebieskich oczach wzbudził jej zainteresowanie i chciała go poznać. Szybko się w nim zakochała i w wieku 18 lat została już żoną.

¹⁰ Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

¹¹ „Będąc kilkuletnim dzieckiem, aż do ukończenia szkoły podstawowej cały okres wakacyjny spędzał z matką najpierw w Kołobrzegu, potem w Mielnie. Później również jego starszy brat mieszkał jakiś czas w Gdyni” – z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

¹² Przez pierwsze dwa lata Bakłażec i Petasz studiowali razem na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku, a przez cały okres studiów mieszkali w tym samym akademiku w Sopocie (przez pierwszy rok również w tym samym pokoju, 5–6-osobowym, wraz z innymi studentami, m.in. z kierunku malarstwo).

¹³ „Gawel – tylko ja tak na Pawła mówiłem, wzięłem to z historii »Pawła i Gawła«, w której jeden z nich był przekorny. A Paweł w czasach studenckich był przekorny” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹⁴ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹⁵ „Oprócz matematyki i przedmiotów wziętych z Politechniki Gdańskiej, na Wydziale Architektury PWSSP były też takie, jak np. historia filozofii, poza tym dość skomplikowana geometria wykreślna czy perspektywa, przedmioty, na których trzeba było wykreślać bądź rysować cienie, np. na dachu komina, a wszystko to zajmowało bardzo dużo czasu. Warunki w pokoju akademickim też nie były sprzyjające do studiowania akurat tego kierunku. Byliśmy stłoczeni. Miałem łóżko w rogu, przy oknie, Petasz obok mnie. Z nami byli też studenci z kierunku malarstwa, którzy nie mieli prawie żadnych egzaminów teoretycznych... Piwo było tanie, przynosili je skrzynkami; w nocy jeden budził drugiego, rozmawiali, grali w karty, palili, unosił się dym papierosowy. Przeszkadzali, nie dawali spać. W takich warunkach trudno było po prostu cokolwiek zrobić. A my – ja i Paweł – mieliśmy malutką deseczkę kreślarską, którą się wspólnie dzieliliśmy, i trzeba było np. wykonać aksonometrię jakiegoś pałacu rzymskiego... (...) Poza tym Paweł to był człowiek, który miał fantazję, lubił sztukę i nie tylko malarstwo, rzeźbę czy architekturę, ale też muzykę. Miał gramofon, płyty zagraniczne i słuchał muzyki, palił fajkę. Określiłbym, że po prostu lubił przyjemne życie” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹⁶ Pniewski studiował architekturę wewnątrz w PWSSP w Gdańsku w latach 1967–1972.

¹⁷ „Mieliśmy słynnych i wymagających wykładowców geometrii wykreślniej z Politechniki Gdańskiej, takich jak m.in. Franciszek Otto i Tadeusz Kobzdej, a także masę innych dodatkowych przedmiotów. Prawdą jest, że rysowanie zajmowało zdecydowanie dużo czasu i to też prowadził prof. Adam Haupt. Ale to wszystko były niezwykle ciekawe rzeczy i do dziś takie pozostały” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

- ¹⁸ „Praktycznie dla architektów wnętrz malarstwo było dość trudną sztuką. Ci, którzy projektują, niekoniecznie musieli być malarzami” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.
- ¹⁹ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.
- ²⁰ „Wszyscy chcieli być u Ostrowskiego, a dostać się do jego pracowni było ogromnym wyróżnieniem. Stąd też Petasz się tam znalazł, bo był zdolny. Kachu Ostrowski przyciągał do siebie masę ludzi, a Petasz był jednym z jego najlepszych studentów” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.
- ²¹ „Petasz ściągnął mnie do Elbląga, mieszkalem wtedy w Gdyni. Od niego dowiedziałem się o konkursie na stanowisko plastyka wojewódzkiego, na które wówczas poszukiwano artysty i zarazem architekta z wykształcenia, który miał zająć się przestrzenią architektoniczną, urbanistyczną i plastyczną oraz informacją wizualną i reklamą, jak również uporządkować i wprowadzić ład w zabudowie. Zgłosiłem się i ten konkurs wygrałem. Od tamtego czasu przez wiele lat z Gawłem współpracowaliśmy” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.
- ²² Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.
- ²³ Ryszard Tomczyk, „Galeria El reaktywuje swoją działalność,” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.
- ²⁴ Pniewski, urodzony w Elblągu, z Galerią EL związany był niemalże od początku jej działalności, miał więc okazję uczestniczyć w jej najważniejszych awangardowych imprezach, a w okresie od 1 stycznia do 31 sierpnia 1973 roku zatrudniony był w Laboratorium Sztuki Galeria EL na etacie, pełniąc funkcję kierownika Poradni Pracy Kulturalno-Oświatowej. Od 3 listopada 1973 roku związał się zaś z macierzystą uczelnią i został zatrudniony na stanowisku asystenta na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku.
- ²⁵ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.
- ²⁶ „Z Galerią EL związany byłem od liceum, a Gerard Kwiatkowski uczył mnie rysunku i przygotowywał do egzaminu na Wydział Architektury PWSSP w Gdańsku. Gdy w 1967 roku zdawałem tam egzamin, to Gerard nawet przyjechał wtedy ze mną do Gdańska. Mieliśmy stały kontakt, ściśle z nim współpracowałem. W Galerii przebywałem tyle, ile tylko mogłem, w okresie studiów często urywałem się do Elbląga, by brać udział w tych wszystkich imprezach, wystawach. Stąd też i wybór tematu mojego dyplomu, ściśle związanego z Galerią EL (*Projekt rewitalizacji Laboratorium Sztuki – Galerii EL w Elblągu*), który konsultowałem z prof. Oskarem Hansenem, Lechem Tomaszewskim i Magdaleną Więcek – oni byli takimi cichymi promotorami mojej pracy dyplomowej” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 24 czerwca 2020.
- ²⁷ Praca dyplomowa przygotowana w 1972 roku, w Katedrze Projektowania Wnętrz na PWSSP w Gdańsku, pod kierunkiem prof. Ryszarda Semki. Za tę pracę Pniewski otrzymał wyróżnienie I stopnia Ministerstwa Kultury i Sztuki.
- ²⁸ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Do czerwca 1975 roku była kierownikiem Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu, następnie przeszła na stanowisko dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w nowo powołanym województwie elbląskim.
- ³¹ W latach 1960–1979 pracowała w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu.
- ³² „Umówmy się, nie było tutaj kolejki chętnych plastyków, którzy chcieliby się angażować w takie przedsięwzięcie, czyli w instytucję, która była właściwie jedną wielką ruiną. A to nie były wielkie pieniądze. Podjęcie tej pracy wymagało też pewnego hartu, podejścia – powiedziałabym – anielskiego, żeby tam marznąć, żeby próbować realizować przedsięwzięcia, a potem mieć remont na głowie” – z rozmowy z Bednarczuk, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.
- ³³ „Pamiętam, że byłem ze strony Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego oddelegowana do udziału w pracach Komisji Inwentaryzacyjnej. W inwentaryzacji, oprócz Pawła Petasza i mnie, brał też udział Wojciech Leszczyński i parę innych osób” – z rozmowy z Wolną, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.
- ³⁴ Z rozmowy z Wolną, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.
- ³⁵ Kwiatkowski opuścił Polskę w styczniu 1974 roku, a Petasz w Galerii EL pojawił się (z inicjatywy Pniewskiego) po raz pierwszy na jesieni 1973 roku.
- ³⁶ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.
- ³⁷ *INFORMACJA*, w formie druku ulotnego formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.
- ³⁸ Paweł Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.
- ³⁹ „Na charakter pracy Galerii złożą się dwa zachodzące na siebie założenia, według których: 1. Galeria jest instytucją umożliwiającą dokonania artystyczne o charakterze nowatorskim, nawet kontrowersyjnym, których twórcy nie są w stanie przeprowadzić własnymi środkami. 2. Galeria, jako ściśle związana z Elblągiem i służąca społeczności miasta musi zapewniać jej możliwości kontaktu ze sztuką o charakterze już uznanym. Oba punkty są ograniczone sytuacją omówioną uprzednio.” Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.
- ⁴⁰ Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.
- ⁴¹ „Ukończona została dokumentacja techniczna remontu Galerii EL. Sam remont wykonywać będzie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego, które przystąpi do niego lada dzień. Zakres obejmuje przełożenie dachu, wykonanie stropu, instalacji CO, elektrycznej i radiofonicznej oraz wygospodarowanie i urządzenie paru pomieszczeń na pracownie. Prace potrwać dwa lata.” „W elbląskiej kulturze coraz większy ruch. Ciekawe imprezy, nowe inwestycje,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8404), 5 i 6 kwietnia 1975.

⁴² Impreza odbyła się w Galerii EL 12 października 1974.

⁴³ Ryszard Tomczyk, „Galeria EL reaktywuje swoją działalność,” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ „Kusząc się o definicję stylistyczną zjawiska, z którym mamy do czynienia, należałoby przywołać na pomoc teorię archetypów K. Junga (...). Obrazy syjące oko fajerwerkami rozpełtanego żywiołu kolorystycznego (...). Wykwit koloru jest w tym malarstwie wykładnikiem rozkojarzenia zmysłów, zaufania instynktowi i poddania się strumieniowi swobodnych asocjacji, których elementarne zawiązki tkwią w reakcjach na określone tematy i wątki mitologiczne o znamionach archetypicznych. (...) Obrazy są swobodnymi, bardzo osobistymi, wyrafinowanymi, kapryśnymi, często groteskowymi transkrypcjami tych wątków. (...) Otwierają pole domysłom, oferują wieloznaczną i poetycką transformację znanych motywów, apelują do wyobraźni i wrażliwości kolorystycznej odbiorców.” R.T. [Ryszard Tomczyk], „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

⁴⁶ Paweł Petasz. *Wystawa malarstwa*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, otwarcie wystawy: 19 kwietnia 1975.

⁴⁷ R.T. [Ryszard Tomczyk], „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

⁴⁸ „LABORATORIUM SZTUKI GALERIA EL ELBLĄG LINKI 6 82000 zaprasza na pokaz 182 diapozytywów 1.III.1975 godz. 19.30 pt. *Jaki piękny świat* wykonanych przez kierownictwo galerii” – treść druku ulotnego formatu A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁴⁹ Paweł Petasz, „Jaki Piękny Świat,” druk ulotny formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁵⁰ „Tak już się ostatnio wszyscy przyzwyczaili że w tytule przedmiotu czy zdarzenia sztuki dopatrywać się należy rozmaitych aluzji, a przeważnie, że jest ona zgorzkniała i demaskuje, [...] *JAKI PIĘKNY ŚWIAT* [...]. Dlaczego w dosłowności swojej to stwierdzenie tak jest dziś niemożliwe, że znam wielu co święcie w nie nie wierzy?” Paweł Petasz, *Jaki Piękny Świat*, druk ulotny formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu w cytacie jest zgodny z oryginałem dokumentu.

⁵¹ Kilka z nich (dostępnych w Archiwum Zakładowym CS Galeria EL) prezentuje swoiste poczucie humoru Petasza, z pewną dozą pozytywnej ironii, które – jak wynika z rozmów z osobami znającymi go bliżej – leżały też poniekąd w jego charakterze. Doskonałym przykładem jest tutaj ulotka z imprezy anonsowanej na 15 lutego 1975 roku na godz. 17, pod hasłem „KREĆCENIE FILMU w Laboratorium Sztuki Galerii EL,” na której widnieje zdjęcie trzech mężczyzn (jednym z nich jest Petasz) siedzących przy stoliku, każdy z nich trzyma w dłoni filmową taśmę szpulową, którą, przewija.

⁵² Formuła elbląskiego Biennale Form Przestrzennych ewoluowała. O ile podczas II Biennale (1967) powstały jeszcze formy z metalu, choć miało ono już wyraźnie charakter działania studyjnego (zaangażowano niewielką liczbę artystów, wyłonioną przez specjalną Radę Naukowo-Artystyczną), to następne edycje całkowicie odeszły od „działowości” i realizacji rzeźb w przestrzeni. III Biennale (1969) jako „laboratorium sztuki” poszło w stronę eksperymentu i tworzenia wielopercepcyjnych struktur / maszyn, odwołujących się do zmysłów, którym towarzyszyły dźwięki, barwy, słowa, a niedokończone dzieła artystów, na poziomie udokumentowanych projektów, zyskiwały samodzielną wartość artystyczną (były to narodziny protokonceptualizmu). IV Biennale Zjazd Marzycieli (1971), skupione na cyfrach, napisach, enigmatycznych znakach, z pytaniem „Po co nam sztuka?” przyniosło konceptualizm. V Biennale Kinolaboratorium (1973) w sposób bardzo szeroki odwołało się do języka filmu; w wydanym *Notatniku Robotnika Sztuki* głoszono, że programowo „każdy może być artystą” i wszystko może być sztuką, tym samym całkowicie przekreślono status tradycyjnego, encyklopedycznego dzieła sztuki.

⁵³ Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ „Ryszard Tomczyk okropnie narzekał w tym czasie na Pawła Petasza, jakby jemu przypisywał ten cały bałagan w Galerii EL, a on był spowodowany niczym innym, jak tym, po prostu, wyjazdem »na wczasy« Gerarda. Bo tylko tak to można nazwać. Ten nieład robił takie wrażenie, jakby Gerard wszystko porzucił w popłochu i wywiał” – z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁵⁶ Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁵⁷ „PO RAZ OSTATNI W LABORATORIUM SZTUKI GALERII EL WYSTĄPI L.P. GALERIA »TAK«. Na spektakl audiowizualny pt. *FRAGMENTY RZECZYWISTOŚCI* zaprasza Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, Linki 6, w dniu 10.II.1975 o godzinie 19.30” – treść plakatu (druk ulotny formatu A3), składanego w ulotkę, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁵⁸ Ogólnopolskie Spotkania Twórcze odbyły się w terminie od 1 do 15 czerwca 1975 roku w miejscowości Liksajny, oddalonej od Ostródy ok. 20 kilometrów. Komisarzem Spotkań był Przyjemski, wicekomisarzem – Wiśniewski. Spotkania zorganizowane zostały przez Nieistniejącą Galerię LP oraz Laboratorium Sztuki Galerię EL pod patronatem Wojewódzkiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji w Elblągu, które udostępniło uczestnikom Spotkań należący do zakładu ośrodki wypoczynkowy w Liksajnach, ściślej – czasowe domki campingowe. Impreza ta potocznie określana była plenerem.

⁵⁹ L. Przyjemski. *Tekst odczytany w Galerii EL 10 II 1975*, dwustronny maszynopis formatu A4, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁶⁰ „Galeria jest znaną w Polsce i świecie Placówką Ogólnorozwojową aktywnie włączającą się w proces głębokich przeobrażeń świadomości społecznej w kształtowaniu warunków do odbioru NOWYCH MYŚLI I FORM w sztuce. (...) Charakter Galerii TAK kształtuje się w nieustannej walce z wszystkim co obce jej ideom. Eliminuje z życia artystycznego przejawy prywaty, egoizmu, obojętności, karierowiczostwa i bierności. Piętnuje wszelkie przejawy biurokratyzacji i ignorancja. (...) czerpiemy siły z dokonania i dążeń całego Narodu. [...] Zadaniem naszym jest kształtowanie postaw i osobowości na miarę epoki (...). Stawiamy na pierwszym miejscu działalność praktyczną. Działalność tę umożliwia dobre zorganizowany DZIAŁ WYKONAWSTWA WŁASNEGO i dział tzw. PRAC ZLECONYCH (...). W obecnych warunkach uważamy za jedno z najważniejszych zadań WYZWALANIE REZERW /Rezerwy Galerii TAK/, A nasze najbliższe realizacje to UTRWALANIE ICH. Miarą jest zawsze

NASTĘPNY KROK. Nie interesują nas sentymenty, deklaracje bez pokrycia i gesty. Interesuje nas sztuka a SZTUKA TRWA. Proponujemy: nie ulegać złudzeniom i nie przeżywać za mocno.” *L. Przyjemski. Tekst odczytany w Galerii EL 10 II 1975*, dwustronny maszynopis formatu A4, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu w cytacie jest zgodny z oryginałem dokumentu.

⁶¹ Ryszard Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie,” *Fakty*, nr 31 (135), 2 sierpnia 1975.

⁶² Czy wówczas po raz pierwszy? Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygnąć. Tak czy inaczej, zamieścił ją wtedy na zaproszeniu na otwarcie wystawy swojego malarstwa w dniu 19 kwietnia 1975 roku w Laboratorium Sztuki Galeria EL. Różnice w sposobie zapisu nazwy Uni Art i UNI ART są zgodne z oryginałem dokumentu, do którego odnosi się dany fragment artykułu.

⁶³ Najpierw, mniej więcej od 1978 roku do lat 1979–1980, wraz z Bakłażcem prowadził w Elblągu prywatną galerię sztuki UNI ART. A od września 1984 roku do lipca 1985 roku, tym razem w ramach etatu, w Centrum Sztuki Galeria EL był kierownikiem sprzedażnej Galerii UNI ART. Te dwie galerie nie były ze sobą powiązane, były odrębnymi inicjatywami, placówkami funkcjonującymi w innych latach, ale pod tą samą nazwą.

⁶⁴ Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie.”

⁶⁵ Plakaty formatu A2, sygnowane „PETASZ”, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu nazwy Liksajny 75 (bez apostrofu) jest zgodny z oryginałami dokumentów.

⁶⁶ Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie.”

⁶⁷ Pisownia „uniart” pochodzi z treści plakatu (druk ulotny formatu A4), Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁶⁸ Wanda Hasiuk, „Galeria EL,” *Czas*, nr 43, 26 listopada 1975.

⁶⁹ *Sprawozdanie z działalności Laboratorium Sztuki Galerii EL za okres 1.I.75 – 30.VI.75*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁷⁰ Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

⁷¹ Od 7 lipca 1977 roku do 31 lipca 1978 roku był zatrudniony (z ramienia kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Elblągu) w Laboratorium Sztuki Galeria EL na stanowisku instruktora kulturalno-wychowawczego. Petasz poznał na przełomie lat 1975/1976, a w 1977 roku, w czasie gdy Petasz miał swoją pracownię na ul. Słonecznej 26, zawiązała się pomiędzy nimi bliższa sąsiedzka znajomość.

⁷² Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 8 czerwca 2020.

⁷³ Po awansie Bednarczuk na szczebel wojewódzki Atamańczuk pełniła funkcję kierownika Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu.

⁷⁴ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

⁷⁵ Na początku 1985 roku zaczął chorować na serce i w tym samym roku przeszedł też na rentę, na której był już do końca życia. Problemy kardiologiczne Petasza były skutkiem przewlekłego zapalenia płuc, przebytego w okresie pracy w Galerii EL.

⁷⁶ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

⁷⁷ Tytuł wystawy: *KÓŁKO 77. Sztuka poczty – poczta sztuki*. Od rozpoczętego w 1975 roku remontu budynek dawnego kościoła poddominikańskiego, w którym funkcjonowała Galeria EL, stał zamknięty, dlatego miejsce na wystawę udostępnił Spółdzielczy Dom Kultury Pegaz. Wystawa odbyła się w terminie od 1 do 30 grudnia 1977.

⁷⁸ Druk ulotny formatu A3, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁷⁹ UNI ART pojawia się również, oprócz w Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, w zaproszeniu na otwarcie wystawy „sztuki poczty,” które miało się odbyć 1 grudnia 1977 roku o godz. 18.00 w kawiarni Spółdzielczego Domu Kultury Pegaz; druk ulotny w formie kartki pocztowej formatu A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁸⁰ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

⁸¹ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 8 czerwca 2020.

⁸² Ibidem.

⁸³ „Brałem udział w paru spotkaniach literackich w Galerii EL, kiedy Paweł Petasz był jeszcze kierownikiem, a na nich, wśród literatów, był np. Ryszard Milczewski-Bruno. Pojawiały się też różne hasła, np. »w dupie z socjalizmem«, były jakieś tam wygłupy. Myśmy mieli przecież po 28 lat (!) i rodziły się w naszych głowach rozmaite pomysły. (...) dziś nazwałoby się je ekscesami, a w tamtych realiach odbierane były jako sprzeciw wobec ówczesnych władz i systemu. Ktoś mógł też o tym donieść... stąd też i Paweł mógł się znaleźć na liście cenzorów” – z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 5 lipca 2020.

⁸⁴ Grzegorz Baranowski, „Cień Galerii EL,” *Polityka*, nr 46 (1133), 18 listopada 1978.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

⁸⁷ „Na wiosnę 1976 roku byliśmy parą. Nie wiem, jak to dokładnie zaczęło się u męża, jeżeli chodzi o zainteresowanie sztuką poczty, ale pamiętam, że już wtedy przychodziło do niego mnóstwo listów z mail artem. Natomiast w socjalizmie nie było to mile widziane, gdyż wszędzie była cenzura. A napływ tej korespondencji do męża był rzeczywiście duży” – z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

⁸⁸ Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

⁸⁹ Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

⁹² Wyjechał z Polski do Paryża jesienią 1970 roku; tam w latach 1971–1973 studiował w Ecole des Beaux-Arts.

⁹³ „Wymieniałem w przyjaciółmi artystami drobne dzieła sztuki, kartki pocztowe, fotografie opatrzone dedykacjami. Często to były »okruczy« z mojego życia: moje podarte rysunki, pocięte malarstwo, kawałki moich ubrań, np. dżinsów. Wysyłałem to pocztą artystom, a oni w zamian przysyłali mi jakieś elementy / dzieła od siebie. Po latach zrobiło się z tego spore archiwum (wraz z zachowanymi kwitami wymiany, które mam do dziś. Taka wymiana, choć prymitywna, istniała od wieków, to przecież początek naszej cywilizacji, dopiero później pojawiły się pieniądze. [...] W 1974 roku w I.C.C. Musée Anvers (w Belgii) odbyła się wystawa mojego Archiwum TROC-ARTU (wówczas z ok. 500 kwitami obiektów wymiany)” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

⁹⁴ „Biuro Poezji Partuma spełniało też rolę galerii autorskiej, miejsca prezentacji i spotkań, funkcjonowało w sieci artystów tworzących sztukę poczty (Mail Art), dając początek tej formie twórczości w Polsce. Na jego adres przychodziły kilogramy korespondencji z całego świata od artystów i nie-artystów, którzy prowadzili swobodną wymianę myśli w obrębie międzynarodowych systemów pocztowych.” Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-partum> [dostępny 20.07.2020].

⁹⁵ Z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

⁹⁶ Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst (ilość stron: 1) nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

⁹⁷ „Kiedy po Festiwalu Muzyki w Woodstock, w 1969 roku powiewała fala »wolności« i hasło »peace and love«, młode pokolenia na całym świecie szukały możliwości komunikacji. Odnalazyły ją na pewno w muzyce, a także w sztukach plastycznych: najpierw w mail art, a potem w videoart. Niektóre ośrodki w Polsce (takie jak: Wrocław z Galerią »Pod Moną Lisą«, Elbląg z Laboratorium Sztuki Galerią EL, Lublin z Galerią BWA pod dyrekcją Andrzeja Mrocza oraz Warszawa z Galerią Boguckich) upowszechniały ten rodzaj działalności artystycznej.” Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

⁹⁸ Kawiak, *Wspomnienia*.

⁹⁹ „Gerarda Kwiatkowskiego znalazłem i kilka razy z nim rozmawiałem, będąc jeszcze w Polsce, i na pewno moje prace to jemu wysłałem” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

¹⁰⁰ „Była to praca w formie baneru (zwiniełego na potrzeby wysyłki w rulon) o szerokości 1 metra i długości 5 metrów, wykonanego z dwustronnego, przezroczystego plastiku, w którym (jak w swego rodzaju torbie) zamieściłem dokumentację mojej wymiany »Troc-Art«. Znalazły się tam na pewno kwity z wymiany, jakieś teksty czy seria czarno-białych zdjęć mojej postaci w kapeluszu łowickim i w ogrodniczkach dżinsowych. Baner zakończyłem czarnym skoczkiem na dole i na górze, miał też kółka metalowe w rogach – przydatne do zawieszenia w przestrzeni. Dodatkową częścią nadesłanej na »Zjazd Marzycieli« pracy była kasetka z nagraniem dźwiękiem. Umieszczony na dole, obok zawieszono baneru, magnetofon odtwarzał zapętlone nagranie z propozycją wymiany” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 28 czerwca 2020.

¹⁰¹ Kawiak, *Wspomnienia*.

¹⁰² W latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku Groh był jednym z najbardziej aktywnych artystów mail artu z Europy Zachodniej. Kawiak wspomina: „Klaus Groh był wtedy bogiem dla młodych artystów z Europy Wschodniej” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 28 czerwca 2020.

¹⁰³ Wydawnictwo DuMont Aktuell, Köln 1972.

¹⁰⁴ „W ten sposób, w 1972 roku trafiłem do pierwszej wówczas książki o sztuce współczesnej, ujmującej artystów z Europy Wschodniej (z Polski, Węgier, Jugosławii, Czechosłowacji, Rumunii i Związku Radzieckiego), wydanej poza państwową cenzurą. Pojawienie się tego wydawnictwa było w świecie artystycznym ogromnym wydarzeniem. W nim znalazła się m.in. informacja o »Bólu Tomka Kawiaka« i mojej przysłej bazie sztuki w Paryżu. Oprócz mnie zaprezentowani zostali też inni artyści z Polski. Byli to: Andrzej Bereziański, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Stanisław Dróżdż, Antoni Dzieduszycki, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Krystyna Sokołowska, Ludmiła Popiel / Jerzy Fedorowicz, Tadeusz Walter, Henryk Waniek i Anastazy Wiśniewski. Publikacja tego wydawnictwa z pewnością odnotowana została przez ówczesne ośrodki awangardowe w Polsce, w tym na pewno przez Galerię EL w Elblągu.” Kawiak, *Wspomnienia*.

¹⁰⁵ Dla większości artystów z bloku komunistycznego kanał ten był przede wszystkim atrakcyjną formą nawiązania komunikacji z artystami zza żelaznej kurtyny, żyjącymi w centrum globalnego świata sztuki.

¹⁰⁶ Węgierski krytyk i historyk sztuki, również jeden z najbardziej aktywnych artystów mail artu w krajach socjalistycznych, odgrywający wówczas istotną rolę w tej dziedzinie sztuki.

¹⁰⁷ Géza Pernecky, „Es lebe die Kulturpfusch! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.” w *Osteuropa im internationalen Netzwerk Mail Art*, red. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum 1996), 36. Kat. wyst.

¹⁰⁸ *Notatnik Robotnika Sztuki* wydawany był nieregularnie przez Laboratorium Sztuki Galeria EL w latach 1972–1973, pomiędzy IV Biennale Form Przestrzennych „Zjazdem Marzycieli” a V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium”, i redagowany przez Kwiatkowskiego. Drukowany był na powielaczu, na kiepskiej jakości papierze. *Notatnik*... to inicjatywa całkowicie oddolna, wydawany był bez wsparcia ówczesnych czynników oficjalnych.

¹⁰⁹ „SIEĆ /NET/ – SIEĆ jest pozainstytucjonalna – tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki (...) – towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna /rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp./ – SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji – punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach – między poszczególnymi punktami SIECI istnieje kontakt polegający na

wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach. „*Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 1, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1 styczeń 1972 – 30 marzec 1972. Sposób zapisu dat jest zgodny z zapisem znajdującym się na okładce wydawnictwa.

¹¹⁰ Kluczowa postać meksykańskiej sztuki konceptualnej. Artysta, literaturoznawca, filozof, kurator i teoretyk sztuki, zajmujący się międzynarodową awangardą po 1960 roku. Na stałe mieszkał w Amsterdamie.

¹¹¹ „W 1978 r. zacząłem pracę w warszawskiej Galerii Remont. Galeria organizowała wtedy pierwszy w Polsce festiwal performace’u, na który przyjechali też artyści zajmujący się mail artem, wśród nich był Ulises Carrión i on miał ze sobą pismo *Ephemer*, które wydawał w latach 1977–1978, i właśnie tam był albo adres Petasza, albo jakieś reprodukcje z wydawanego przez niego *Commonpressu*” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

¹¹² „W którymś momencie, w roku 1979 albo w 1980, postanowiliśmy razem z moim ówczesnym przyjacielem Henrykiem Gajewskim, który kierował Galerią Remont, wydać numer *Commonpressu*. Wydawnictwo to było przechodnie i pod warunkiem spełnienia określonych zasad można było podjąć się redagowania takiego numeru. Zasady te określone były przez Pawła Petasza. Z tego, co pamiętam, był np. wyznaczony jakiś minimalny nakład czy też trzeba było rozesłać egzemplarze do wszystkich uczestników. Z dzisiejszego punktu widzenia byłyby to jakieś minimalne wymogi, ale z ówczesnej perspektywy, w komunistycznej Polsce, były one dość wyśrubowane. W tamtych czasach po prostu wydawanie czegokolwiek było trudne. Ale ponieważ to wydawnictwo robione było różnymi technikami, i stemplami, i jakimiś odciskami, kserokopiami..., to wydawało się to być możliwe. Ostatecznie nie udało nam się złożyć tego numeru *Commonpressu* i się nie ukazał. Złożyła się na to już sytuacja w kraju, zamieszanie, to był już rok 1980” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

¹¹³ „W tej sieci uczestniczyli ludzie z całej planety – z Azji, z Ameryki Południowej, z Afryki może niewiele, ale ze Stanów Zjednoczonych bardzo wiele osób, ale i również z tzw. bloku wschodniego, zwłaszcza z Polski, z byłej NRD, Węgier, Jugosławii. W tym obiegu poziom komunikacji był rozmaity, tzn. każdy wyjmował z tej sieci to, co było mu najbliższe i co było mu przydatne, i wkładał do niej to, co potrafił i co miał do zaproponowania. Tak więc to nie był zuniformizowany obieg różnego rodzaju komunikatu, tylko szereg zróżnicowanych i zindywidualizowanych sieci. I tak na dobrą sprawę każdy miał swoją listę mailingową” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

¹¹⁴ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹¹⁵ „Do końca życia malował obrazy olejne, choć z czasem były to prace mniejszego formatu. Prezentował swoje malarstwo i kolaże na Salonie Elbląskim, organizowanym co dwa lata w Galerii EL. Udział w Salonie był dla niego ważny” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹¹⁶ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Znany również jako CrackerJack Kid lub Jack Kid, artysta mail artu z USA.

¹¹⁹ „Handmade paper correspondence dated March 13, 1984, from Polish mail artist Pawel Petasz to Crackerjack Kid. Subject related to Flags Down for World Peace Int. Mail Art Project” (Odłączna korespondencja z 13 marca 1984 roku od polskiego artysty mailartowego Pawła Petasza do Crackerjack Kid. Tematem nawiązywał do „Flags Down for World Peace Int. Projekt Mail Art”) – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹²⁰ „In March 1981, I sent Petasz a paper mould, deckle, dried paper pulp, screens and instructions for making handmade paper from a food blender” (W marcu 1981 roku wysłałem Petaszowi papierową formę, ramę, wysuszoną masę papierniczą, sita oraz instrukcję robienia papieru czerpanego z użyciem blendera kuchennego) – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹²¹ „This sheet is one of a series of remarkable handmade paper envelopes and messages that were stitched together by Petasz to evade censors during the communist crackdown on Solidarity in Poland” – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹²² „Co dziwne, w przeciwieństwie do większości zmian wprowadzonych w komunistycznej Polsce, [...] ogólne zasady funkcjonowania poczty pozostawały bez zmian od lat trzydziestych. Problemy pojawiły się w momencie inwigilacji systemu pocztowego przez tajnych agentów służb bezpieczeństwa, którzy pozostawali w ukryciu do wiosny 1989 roku. W latach siedemdziesiątych wprawdzie przestępstwem nie było otrzymywanie poczty z zagranicy, jednak kiedy otrzymywało się jej zbyt wiele, trzeba było mieć na to dobre wytłumaczenie. Udawałem, że jestem nieświadomy, że mógłbym robić coś wbrew ówczesnym władzom. Wszelką wysłaną przeze mnie pocztę, która mogła wydać się podejrzana, umieszczałem w kopertach, które przygotowywałem tak, jakby właśnie zostały ocenzurowane. Unikałem też kontaktów zarówno z podziemiem w Polsce, jak i z ówczesnymi władzami, niezależnie od tego, jak one bardzo starały się wpłynąć na to, bym z nimi współpracował. Jedną z przyczyn unikania kontaktu z podziemiem było to, że większość działań podziemia stanowiła de facto zwykłą prowokację. Niejednokrotnie władze same wszczywały intrygę, tylko po to, by utrzymać swoją pozycję. Fabrykowano raporty, produkowano zamknięte sprawy, etc. Nie będę rozwijał tego tematu, ale komunizm nie umarł w Polsce dlatego, że zważyło go podziemie. Bo ówczesny system był tak wszechmocny i tak wszechobecny, że istnienie prawdziwego podziemia, i tym samym jego potencjalnego wpływu na zmiany, było właściwie niemożliwe. Podziemie było albo inicjowane, albo też utrzymywane przez tajne służby milicyjne. Sytuację tę porównać można by do farmerów trzymających świnie na farmach i pozwalających im na rozmnażanie się, i zarazem zabijających od czasu do czasu jedną z nich. W czasie komuny i stanu wojennego nie miałem całkowitej kontroli nad tym, co wysyłałem lub otrzymywałem, stąd też koperty wykonywałem własnoręcznie i zsyłałem je za pomocą maszyny do szycia. Zszyta korespondencja sprawiała trudności cenzorom w inwigilacji. Świadomie też moje koperty w wyglądzie były niechlujne, kleiłem je z szorstkiego i grubego papieru. Choć – na pierwszy rzut oka – rodziły one szereg podejrzeń, to zazwyczaj właśnie te przechodziły przez cenzurę nienaruszone. Strategia ta okazała się skuteczna przez wiele lat. A kiedy przysyłałem coś, czego nie mogłem w kopercie zaszyc, to ten materiał prawie zawsze ginął, niezależnie od tego, czy była to zwykła przesyłka, czy polecona.” Paweł Petasz, „Mailed Art in Poland,” w *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 89–93. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹²³ Z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

¹²⁴ Wystarczy prześledzić profil artysty na Facebooku, by dostrzec, że wśród ponad 550 znajomych Polacy stanowią tylko znikomą część. Wśród znajomych Petasza pojawia się wielu artystów sztuki poczty; przywołać można choćby takie nazwiska, jak: Klaus Groh, Guy Bleus, Picasso Gaglione, Ryosuke Cohen, Hans Ruedi Fricker, Vittore Baroni, Chuck Welch, James Felter, BuZ Blurr, John Held, Carrie Helsler, Darlene Domel, Graciela Gutiérrez Marx, Luc Fierens, Brhuno Waam Mru Debenedetti, Dobrica Kamperelic, Marconi Oropicho, Clemente Padin, Sinclair Scripa, Keiichi Nakamura, Gastão Magalhães.

¹²⁵ Z rozmowy z Pawłem Petaszem, synem artysty, przeprowadzonej w dniu 5 maja 2020.

¹²⁶ „This group is made to honor him and to share some things to keep the memory alive. May he rest in peace” (Grupa ta została stworzona na jego cześć i do dzielenia się informacjami o nim, by pamięć o nim nie umarła. Niech spoczywa w pokoju). Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka. <https://iuoma-network.ning.com/group/pawel-petasz-1951-2019> [dostępny 28.07.2020].

¹²⁷ „Those stamps look like a Communist blitzed Pole made them...” – fragment komentarza Sinclaira Scripa, opublikowanego 27 września 2012 roku pod postem z dnia 27 września 2012 roku, zatytułowanym „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” zamieszczonym przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹²⁸ Tłumaczenie cytatu z tekstu głównego: „These stamps were very radical items, since at that time, in Iron Curtain countries, it was against the law to own rubberstamps, typewriters or any kind of printing device that had not been registered with the police. Mail artists in these countries carved their personal stamps on erasers and used home made inkpads in creating the mail art they sent to shows all over the world. It was a brave, creative and subversive activity, in the true spirit of art and dada. Pawel was one of the most recognized names in the network.” Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

Rozszerzenie cytatu znajdującego się w tekście głównym: „Gdzieś w połowie lat osiemdziesiątych otrzymałem list od jednego z moich ulubionych artystów sztuki mailartowej, znanego w świecie, Pawła Petasza z Polski. Zapytał, czy chciałbym 9 sztuk z jego ręcznie wykonanych pieczętek. (...) Oczywiście natychmiast odpisałem, że byłbym zaszczycony, i poprosiłem, by wysłał je do mnie, do San Francisco. Moja żona Darlene Domel i ja właśnie zaczęliśmy tworzyć swoją kolekcję pieczętek, którą nazwaliśmy STAMP ART MUSEUM. Byliśmy podnieceni faktem, że to właśnie my otrzymaliśmy ten podarunek. Dwa tygodnie później pieczętki były w naszej skrzynce pocztowej. W każdej z nich rozpoznać można było styl / charakter twórczości Petasza i wszystkie wcześniej pokazywane były na wielu wystawach w świecie. Jedna z nich rzeźbiona jest dwustronnie. (...) Obecnie mam te pieczętki w naszym muzeum w Chicago.”

Tekst oryginalny: „Sometime in the mid 1980’s I received a letter from one of my favorite mail artists, the world famous Pawel Petasz from Poland. He asked me if I wanted nine hand carved rubber stamps. (...) Of course I wrote back immediately telling him I was honored by the offer and requested that he send them to me in San Francisco. My wife, Darlene Domel and I had just begun organizing our collection of rubber stamps. We called it the STAMP ART MUSEUM. We were elated to be chosen as the recipients of this gift. Two weeks later the stamps arrived in our mailbox. Each stamp was uniquely Pawel and had been seen in shows worldwide repeatedly. One of the stamps has been carved on both sides (...) I now have these stamps displayed in our museum in Chicago.” – fragment postu Gaglione „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” opublikowanego 27 września 2012 roku na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook; post zamieszczony został wraz ze zdjęciem odbitek stempli Petasza. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹²⁹ „Pawel Petasz’ artworks are gems with great importance in the context of how they were created and distributed during the years before and during the Solidarity movement in Poland” – fragment postu Welcha, opublikowanego (wraz z galerią zdjęć przedstawiających odbitki stempli Petasza – wybór niektórych prac Petasza dla uczczenia jego ostatnich urodzin) 26 sierpnia 2016 roku na jego profilu społecznościowym na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹³⁰ „I’ve also kept everything I’ve received from Pavel over the years and was profoundly impressed by his irrepressible urge to communicate and defy totalitarianism” – fragment komentarza Helsler, opublikowanego 27 września 2012 roku pod postem z dnia 27 września 2012 roku, zatytułowanym „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” zamieszczonym przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹³¹ „These large rubber erasers were actually the only available in Poland during most of communist period (until eventually replaced with PRC stuff) Actually they were very suitable for carving (erasing being the last thing they were good for) and thick enough to use without any handle. Pretty creative. I recall bored bureaucrats carving in them flowers, with a razor. A still boring boredom was the Polish communism compared to the original version.” – komentarz Petasza, opublikowany 31 sierpnia 2017 roku pod zdjęciem zamieszczonym 27 sierpnia 2017 roku przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook; zdjęcie ukazuje stemple z gumy kreślarskiej, ręcznie wykonane przez Petasza w czasach PRL-u. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹³² Z rozmowy z Pawłem Petaszem, synem artysty, przeprowadzonej w dniu 5 maja 2020.

¹³³ „Gaweł miał to wszystko zarchiwizowane w swoim komputerze, wszystkie te obrazki ze sztuki poczty i ich autorów, z którymi cały czas prowadził korespondencję po angielsku” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

Bibliografia

Materiały archiwalne

Archiwum Zakładowe Centrum Sztuki Galeria EL.

Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst (ilość stron: 1) nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

Profil społecznościowy Pawła Petasza na portalu Facebook z lat: 2012-2017.

Relacje / Wywiady w posiadaniu autorki

Jarosław Bakłażec, Alicja Bednarczuk, Marek Duszak, Tomasz Kawiak, Paweł Petasz, Urszula Petasz, Andrzej Pniewski, Leszek Przyjemski, Piotr Rypson, Maria Wolna

Materiały drukowane: katalogi wystaw, artykuły prasowe

Baranowski, Grzegorz. „Cień Galerii EL.” *Polityka*, nr 46 (1133), 18 listopada 1978.

Hasiuk, Wanda. „Galeria EL.” *Czas*, nr 43, 26 listopada 1975.

Milczewski-Bruno, Ryszard. „Z rybitwą na asfalcie.” *Fakty*, nr 31 (135), 2 sierpnia 1975.

Pernecky, Géza. “Es lebe die Kulturpfusch! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.” W *Osteuropa im internationalen Netzwerk Mail Art*, red. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Schwerin: Staatliches Museum 1996.

Petasz, Paweł. “Mailed Art in Poland.” W *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995.

Szmurło, Zbigniew T. „W sprawie Galerii EL. ZŁOTY CIELEC? [rozmowa z Pawłem Petaszem – elbląskim plastykiem, przewodniczącym Związku Polskich Artystów Plastyków].” *Kurier Elbląski*, nr 8, 26 lutego 1993.

Tomczyk, Ryszard. „Galeria El reaktywuje swoją działalność.” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

Tomczyk, Ryszard. „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością.” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

„W elbląskiej kulturze coraz większy ruch. Ciekawe imprezy, nowe inwestycje.” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8404), 5 i 6 kwietnia 1975.