

EDYTORIAŁ

Sztuka konceptualna w latach siedemdziesiątych szukała nowych form wyrazu, innych niż tradycyjnie rozumiane dzieła sztuki, czyli przedmioty i rozmaite artefakty. Poszukiwała możliwości „tworzenia znaczeń” (według kluczowego określenia Josepha Kosutha) poza materialną formą. Na drodze poszukiwań nowych środków artystycznych sięgała po wzorce funkcjonowania zaczerpnięte m.in. z otoczenia instytucjonalnego, tzw. „świata sztuki”.

Jednym z zaadaptowanych w ten sposób nowych środków artystycznych była galeria sztuki, w rozumieniu zarówno praktyki, jak i dyskursu krytycznego, odnoszącego się do instytucji sztuki i instytucjonalizacji funkcjonowania tzw. „życia artystycznego”. W oparciu o ten wzór w latach siedemdziesiątych w Polsce rozwinął się „ruch galeryjny”. Składały się na niego liczne inicjatywy. Miały one bardzo różny charakter; także ich sposoby działania były różnorodne. Były one zakładane przez artystów. Ale nie tylko. Szeroka formuła sztuki konceptualnej, czyli „sztuki jako idei”, pozwalała na praktykowanie sztuki przez wszystkich tych, którzy rozumieli i podzielali idee artystyczne sztuki konceptualnej tego czasu.

W czwartym numerze „Sztuki i Dokumentacji” kontynuujemy publikację wyników badań, zmierzających do zarysowania panoramy zjawiska jakim było funkcjonowanie galerii konceptualnych w Polsce. Często, zwłaszcza te z nich, które były najbardziej radykalne, były traktowane tak jak dzieła sztuki (konceptualnej). Prezentujemy wyniki badań przeprowadzonych nad polskimi galeriami za granicą: na Uniwersytecie w Bremie nad Galerią Wymiany i w Polsce nad galeriami 80x140 i A4. Badania nad ruchem galeryjnym w Polsce są częścią szerszego programu badawczego, zmierzającego do uchwycenia całej złożoności i różnorodności sztuki konceptualnej w Polsce. Także publikacje kalendarium galerii, które publikujemy, są częścią szeroko zakrojonych badań prowadzących do opracowania kalendarium sztuki konceptualnej w Polsce.

Kontynuujemy także publikacje artykułów dotyczących konserwacji efemerycznych dzieł sztuki (w dziale **RE**). Temat jest ściśle powiązany ze specyfiką dzieł sztuki konceptualnej, choć obejmuje znacznie szersze spektrum mediów sztuki i ramy historyczne, wykraczające poza „epokę konceptualną” lat siedemdziesiątych. Prezentowane w tym numerze rozważania dotyczą roli dokumentacji w procesie konserwatorskim. Omówiona została metoda „zachowania poprzez dokumentację” i stosowanie wywiadu z artystą. Jednak pytania o funkcje jaką pełni/powinna pełnić praca konserwatora wobec efemerycznych dzieł sztuki jest wciąż przedmiotem dyskusji. Będzie ona kontynuowana w następnych numerach. Rozwijanie metodologii konserwatorskich będzie tematem podejmowanym równolegle i w korelacji z rozwojem metodologii badawczych praktyk artystycznych sztuki konceptualnej.

Od Redakcji

EDYTORIAL

Conceptual art of the seventies looked for new forms of expression other than those traditionally understood as works of art, that is objects and various artifacts. It sought opportunities to 'make meaning' (according to a key word used by Joseph Kosuth) beyond material form. In the search for new artistic means of expression, it functioned in patterns that were derived partly from the institutional environment of what we call the 'art world'.

One of the new artistic means adopted this way was an art gallery, meant for both practice and a critical discourse, that would refer to the institutionalization of art places and the function of artistic life. Based on this formula a 'gallery movement' developed in Poland in the seventies. It consisted of numerous initiatives. They had various characteristics, they operated in various ways, and were mostly founded by the artists. A wide formula of conceptual art or 'art as idea', allowed for art to be practiced by all those who understood and shared artistic ideas related to the conceptual art of that time.

In the fourth issue of the magazine 'Art & Documentation' we continue to publish results of the research which aims at outlining the broad panorama of the phenomenon, that was the function of so called 'conceptual galleries' in Poland. Often, especially those most radical, are treated as art works (of conceptual art) themselves. We present the results of scholarly studies that have been carried out on Polish galleries abroad like research on the Exchange Gallery in Lodz in the Bremen's University, as well as in Poland – on the Gallery 80x140 and the Gallery A4. Studies on the 'gallery movement' in Poland are part of a broader research program, aiming to capture the full complexity and diversity of conceptual art in Poland. Also, the timelines of galleries which we publish are part of a broader research program leading to the development of the timeline of conceptual art in Poland.

We continue to publish articles concerning the preservation of ephemeral works of art (section **RE**). The subject is closely linked to the specifics of conceptual works of art, although it also covers a wide spectrum of media art and a large historical framework extending beyond the 'conceptual age' of the seventies. The considerations presented in this issue address the role of documentation in the process of restoration. We discuss the method of 'preservation through documentation' and the use of an interview with an artist. However, questions about what role the conservator's work plays/should play in relation to the ephemeral works of art are still being discussed and these will continue in subsequent issues. Developing the conservation methodology will be a subject undertaken in parallel and in relation to the development of research methodologies on the artistic practices of conceptual art.

Board of Editors

Koordinacja / Coordination
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor
Karolina Jabłońska

Redakcja / Board of Editors
Józef Robakowski / Aurelia Mandziuk-Zajączkowska
Adam Klimczak / Norbert Trzeciak

Rada Naukowa / Scientific Council
Ryszard W. Kluszczyński / Anna Markowska / Leszek Brogowski
Bogusław Jasiński / Kazimierz Piotrowski / Tomasz Załuski

**Projektowanie, opieka artystyczna i skład /
Art Direction, Design & Composition**
Bartosz Łukasiewicz
www.lukasiewicz.eu

Wszystkie prawa do projektu graficznego pisma zastrzeżone
All rights to the graphic project of this magazine are reserved by
Bartosz Łukasiewicz

Projekt WWW / Webdesign
Anka Leśniak

Siedziba / Office
ulica Wschodnia 29/3
90-272 Łódź / Polska
tel./fax.: (+48 42) 634 86 26
e-mail: sid@free.art.pl
www.sid.free.art.pl

Wydawca / Publisher
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (sid)
Art & Documentation Association
ulica Wschodnia 29/3
90-272 Łódź / Polska
KRS 0000328118
www.sid.free.art.pl

Współpraca wykonawcza / Co-publishing
Łódź Biennale
www.biennalelodz.pl
Muzeum Miasta Łodzi
www.muzeum-lodz.pl

Interakcje
13 Międzynarodowy Festiwal Sztuki
www.interakcje.org

Druk / Printing
Display
Sylwester Wielanek
www.displayad.pl

Dystrybucja / Distribution
sid@free.art.pl

**Magazyn został złożony następującymi krojami pisma /
Those fonts were use to compose this magazine**
Georgia - 9/14 - Tekst ciągły
Adobe Garamond Pro - 10,5/14 - Kursywa
Helvetica Neue - 10,5/14 - Tytuły

Za pomocą programu / Software
Adobe InDesign CS5

Na papierze / Paper
Superpapier 200 g/cm² - Okładka
Superpapier 120 g/cm² - Wnętrze

CZĘŚĆ 01 / PART 01 BADANIA / RESEARCHES

PRZEKŁAD: <i>Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej</i> / Isabelle SCHWARZ.....	05
English Summary.....	29
Przypisy i Bibliografia.....	30
<i>Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych [Galeria 80 × 140 Jerzego Trelńskiego i galeria A4 Andrzeja Piegrzalskiego]</i> / Łukasz GUZEK.....	48
English Summary.....	69
RE: <i>Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej</i> / Monika JADZIŃSKA.....	71
English Summary.....	80

CZĘŚĆ 02 / PART 02 OTWARTE ARCHIWUM / OPEN ARCHIVE

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTISTS RUN GALLERIES	
<i>Galeria 80 × 140 i galeria A4</i> / Łukasz GUZEK.....	84
<i>Galeria 80 × 140 – Wybór tekstów</i>	86
<i>Muzeum Artystów</i> / Karolina JABŁOŃSKA.....	90
PROJEKTY – KOLEKTYWY – INICJATYWY / PROJECTS – COLECTIVES – INITIATIVES	
<i>Konstrukcja w Procesie & Muzeum Artystów</i> / Maciej CHOLEWIŃSKI.....	101
MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE / MY PERFORMANCE ART DEFINITION	
GAJDA, Stanisław Piotr (Grupa Restauracja Europa) / ZARĘBSKI, Krzysztof.....	113

CZĘŚĆ 03 / PART 03 NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

KSIĄŻKI / BOOKS	
<i>Komedia sublimacji – współczesna sztuka amerykańska w książce Anny Markowskiej</i> / Karolina JABŁOŃSKA.....	117
WYDARZENIA / EVENTS	
3 FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA	
Plakat i program.....	122
13 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI INTERAKCJE	
Plakat i program.....	124
Jan PIEKARCZYK – <i>In memoriam</i>	126
Zasady współpracy / Terms of cooperation.....	128

CZEŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

4. GALERIA WYMIANY

4.1. Analiza powstania archiwum

Józef Robakowski urodził się w 1939 roku w Poznaniu, w latach sześćdziesiątych studiował historię sztuki na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika (**UMK**) w Toruniu¹. Wybrał kierunki: Muzealnictwo i Konserwatorstwo. Na ten temat wypowiada się następująco:

„Na początku były studia konserwatorskie, muzealne. I tam niewątpliwie nastąpiło rozbudzenie zainteresowania historią. Było mi to potrzebne do oceny sytuacji dzisiejszej”².

Studiowanie historii sztuki otworzyło mu również oczy na sztukę współczesną. Mógł obserwować aktualne zjawiska w sztuce na tle historii swojego czasu i historii sztuki³, łączyć je z kierunkami rozwoju sztuki i dokonywać oceny własnej pracy:

„Dzięki świadomości odkładania w pamięci ważnych, istotnych faktów zrodził się rodzaj hierarchii. Dzisiaj jest ten czas (w sztuce) ahistoryczny. Co jest bardzo ciekawe. [...] Bez tego odniesienia do faktów historycznych, bylejałości byśmy nie rozpoznali”⁴.

Wiedza z dziedziny historii sztuki uświadomiła Robakowskiemu jego własne miejsce w sztuce i stan rozwoju sztuki jego czasu. Historia sztuki pozostała dla niego stałym punktem odniesienia w jego refleksji nad sztuką aktualną. Zainspirowany przez profesorów z uniwersytetu założył własną bibliotekę zawierającą nie tylko opracowania ogólne, ale także dokumenty i materiały o charakterze artystycznym.

* * *

Na wykładach profesora Kazimierza Malinowskiego, Robakowski po raz pierwszy świadomie zajął się tematem kolekcji⁵. Malinowski nie hierarchizował wartości kolekcji, nie ustalał też ich miejsca w kulturze pod względem „wykwintności” znajdujących się w nich dzieł sztuki czy liczby eksponatów. Natomiast wskazał on na różnorodność form kolekcjonowania, rozszerzając tym samym pojęcie kolekcji: kolekcje (dzieł sztuki) szlachty i mieszczaństwa, kolekcje artystów, kolekcje folklorystyczne i przyrodnicze, ale też kolekcje świadomie nastawione na gromadzenie kuriozów, przypisując im taką samą wartość i takie samo znaczenie dla kontekstu, w jakim występują współcześnie, co dla przyszłości.

W czasie studiów w Toruniu Robakowski rozwinął zainteresowanie sztuką gotycką, zwłaszcza architekturą. Zajmował się jej zasadami konstrukcyjnymi, takimi jak organiczność, subiektywizm i związek pomiędzy formą a energią⁶.

* * *

Robakowski zaczął swoją działalność artystyczną jeszcze przed podjęciem studiów. W końcu w 1958 roku, przygotowując się do egzaminów wstępnych do Szkoły Filmowej w Łodzi (**PWSFTViT**), wykonał pierwsze fotografie⁷. Były to barwne prace małego formatu, łączące zasady fotografii i malarstwa. Nazwał je „Foto-malarstwo”. Wykonywał je aż do roku 1967⁸. W 1959 roku brał udział w Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej (**GTF**/Gliwice).

We wczesnych latach pięćdziesiątych w teorii fotografii wciąż dominowała idea, by w obrazie fotograficznym widzieć formę rzeczywistości. Krytyk filmowy, André Bazin (1918 - 1958), siłę i prawomocność fotografii widział m.in. w tym, iż jest ona w stanie odtworzyć rzeczywistość. Jej obiektywizm wpływał na jej oryginalność⁹. W kontekście tej teorii Robakowski pisze na temat swojej pracy:

„Na tej umiejętnie podsuniętej nam »bazie« mogliśmy jako młodzi adepci sztuki fotograficznej bez przeszkód podjąć pracę artystyczną. Tymczasem ten materialistyczny błogostan niezmiennie skomplikował graniczny 1956 rok, gdyż wtedy właśnie pod wpływem wydarzeń polityczno-społecznych pojawił się w naszym kraju krytyczny ruch niezależnego myślenia. W kontekście oficjalnej kultury socjalistycznej następuje niespodziewanie (głównie na prowincji) samokształceniowy »ruch amatorów«. Poza zawodowym (związkowym) układem zaczynają działać studenckie kluby, grupy twórcze i stowarzyszenia. W Toruniu studenci Uniwersytetu Mikołaja Kopernika powołują między innymi placówki filmowe, fotograficzne i plastyczne”¹⁰.

Jednak ten paradygmat w teorii fotografii był nie do utrzymania. Zmieniał się on pod wpływem wydarzeń z 1956 roku, gdy polscy intelektualiści zażądali od władzy większej wolności i reform, co doprowadziło do wybuchu rozruchów w Poznaniu. W następnych latach władza wprowadziła skromne reformy¹¹. Krótki czas zniesienia ograniczeń, który miał miejsce w sztuce i kulturze, sprawił, iż artyści intensywnie przejmowali wpływy z Zachodu. W szczególności abstrakcja, informel oraz „malarstwo materii”¹² stały się bardzo popularne¹³. W okresie realizmu socjalistycznego abstrakcja została zabroniona i była nieobecna w świecie sztuki. Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych aż do lat siedemdziesiątych pociągała ona artystów, ponieważ wiązano ją z wolnością i nowoczesnością¹⁴.

* * *

W 1960 roku Robakowski, wraz z innymi studentami, założył w Toruniu eksperymentalną grupę artystyczną **OKO** oraz grupę **STKF** Pętla (Studencki Twórczy Klub Filmowy Pętla, 1960 - 1966)¹⁵. Rok później Robakowski, obok Jerzego Wardaka, Czesława Kuchty, Wiesława Wojczulanisa, był w gronie założycieli grupy Zero-61, która działała do 1969 roku. Te grupy artystyczne powstały w ogólnej atmosferze przełomu, który miał miejsce w sztuce, kulturze i filozofii. W sztuce przejawiał się

on w dążeniu do przekraczania granic i skłonnością do eksperymentu. Ponieważ oficjalne władze nie popierały rozwoju tej tendencji, wiele imprez odbyło się w klubach, piwnicach, galeriach, halach fabrycznych czy w innych podobnych miejscach alternatywnych i prywatnych. Tutaj artyści i studenci, amatorzy i zwykli ludzie spotykali się i tworzyli razem grupy artystyczne po to, aby wspólnie pracować¹⁶. W tych czasach tendencja do przekraczania granic występuje również w działalności Robakowskiego¹⁷. Jego aktywność artystyczna i teoretyczna nie dotyczyła jedynie fotografii¹⁸. W grupach artystycznych, których współzałożycielem był Robakowski, eksperymentowano z różnymi mediami. W 1962 roku, zanim jeszcze rozpoczął studia w Szkole Filmowej, nakręcił swój pierwszy film eksperymentalny (na 16 mm)¹⁹. W 1965 roku powstał jego następny film. Była to praca na temat jego profesora, Tymona Niesiołowskiego. W tym samym roku Robakowski, wraz z innymi studentami, założył Stowarzyszenie Krąg, które istniało do 1967 roku. Robakowski i jego koledzy występowali wprost przeciwko oficjalnej sztuce, której ucieleśnieniem w Toruniu były warsztaty z profesorem Stanisławem Boryrowskim²⁰.

Niezależna scena sztuki – będąca owocem nowego, progresywnego ruchu w eksperymentalnej, przekraczającej granice sztuce – mogła wykształcić się dopiero na początku lat sześćdziesiątych, w okresie powstawania różnych ugrupowań i inicjatyw artystycznych. Podstawą funkcjonowania tej sceny artystycznej była komunikacja. Stworzyła ona własną sieć wymiany artystycznej. Robakowski był jej częścią, przyczyniając się do jej rozwoju działalnością w grupach artystycznych.

Największe znaczenie spośród grup, w tworzeniu których brał udział Robakowski w latach sześćdziesiątych, miała Grupa Zero-61. Mniej więcej w połowie lat sześćdziesiątych jej członkowie przenieśli się do Łodzi. Po drugiej wojnie światowej w Łodzi niemożliwe było nawiązywanie do idei progresywnych, wolnych ugrupowań artystycznej awangardy przedwojennej, jak „a.r.” czy Jung Jidysz. Grupa Zero-61 oddziaływała wprawdzie tylko na płaszczyźnie lokalnej, ustanawiając kontakty o zasięgu lokalnym, mogła jednakże dać nowe impulsy dla alternatywnej sceny sztuki w Łodzi²¹. W okresie swojej działalności w grupach artystycznych, zwłaszcza w grupie Zero-61, Robakowski jednocześnie dokumentował prace działających w nich artystów. Poprzez świadectwo wydarzeń artystycznych, procesów i powiązań – również w postaci dzieł sztuki – stworzył obraz sceny arty-

stycznej tego czasu. Członkowie grupy wymieniali się pracami, zazwyczaj były to tzw. „fotogramy”. Zarazem były to pierwsze prace artystów generacji Robakowskiego, które ten otrzymał i zachował: Jerzego Wardaka, Andrzeja Różyckiego i Antoniego Mikołajczyka²². Prace te weszły potem do kolekcji Galerii Wymiany. Zainteresowanie Robakowskiego tworzeniem kolekcji skupiło się na pracach Formistów, którzy wywodzą się z założonej w 1917 roku grupy Ekspresjonistów Polskich²³. W połowie lat sześćdziesiątych zdecydował się zakupić kilka ich dzieł, uważając iż są one ważnymi dokumentami swojego czasu²⁴. Z tej samej przyczyny zaczął nagrywać publiczne akcje i imprezy artystyczne na kasetach dźwiękowych i wideo, zbierać magazyny, jak to wynika z poniższego fragmentu:

„Kolekcjonuję wyjątkowe, niecodzienne pisma – prowokuję też, żeby powstały, bo wiem, że te zapisy świadczą o kulturze miejsca. To gromadzenie jest dla mnie czymś niesłychanie ciekawym”²⁵.

W latach 1961-1969 Robakowski był organizatorem wystaw i innych imprez grup artystycznych, w których działał, prezentując przy tej okazji także własne prace. Poza wspomnianym powyżej *Foto-malarstwem* Robakowski w 1959 roku pracował nad Foto-akcjami, poczynając od *Rejestracji „obiektywnych”* (do 1979 roku) oraz *Metaforycznych Intuicji*, na które wpływ miała dyskusja z Tymonem Niesiołowskim oraz gronem profesorów z Torunia²⁶. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych Robakowski odchodzi od fotografii. Jednakże medium to nadal odgrywało w jego działalności ważną rolę; w ten sposób na przykład w latach sześćdziesiątych powstało wiele obiektów fotograficznych²⁷.

* * *

W 1966 roku Robakowski podjął dalsze studia w **PWSFTiVT** w Łodzi (Wydział Operatorski). Robakowski korzystał z międzynarodowego klimatu Łodzi. Tworzyła go Szkoła Filmowa oraz Muzeum Sztuki, którego kolekcja obejmuje głównie sztukę **XX** wieku²⁸. Muzeum Sztuki w Łodzi – jak i inne instytucje artystyczne w Polsce, na przykład Galeria Foksal (założona w 1966 roku w Warszawie) – stworzyły przestrzeń dla eksperymentu artystycznego i wymiany pomiędzy artystami. Były one ośrodkiem międzynarodowych kontaktów i współpracy artystycznej, często pracowały nad stworzeniem własnych kolekcji i stanowiły forum dla międzynarodowych ruchów awangardowych²⁹.

W czasie studiów Robakowski nawiązywał wiele niezwykle ważnych kontaktów z artystami. Spojrzenie artysty na aktualne tendencje w światowych nurtach awangardowych kształtowała z jednej strony kolekcja znajdująca się w Muzeum Sztuki, z drugiej strony imprezy służące wymianie kulturalnej, które organizowało Muzeum Sztuki i Szkoła Filmowa³⁰. Wraz z kolegami Robakowski wyjeżdżał za granicę, najpierw do Moskwy, potem do Czechosłowacji, na Węgry i do Jugosławii, w końcu kilka razy udał się na Zachód. W 1968 roku brał udział w wystawie *Polska Fotografia Subiektywna* (**BWA** w Krakowie). W roku następnym grupa Zero-61, która następnie przybrała nazwę Zero-69, zorganizowała w starej toruńskiej kuźni wystawę *Kuźnia*, która zakończyła jej działalność³¹.

W 1970 roku Robakowski uzyskał dyplom w Szkole Filmowej i do 1981 roku pracował jako docent. Również w roku 1970 absolwenci i studenci Szkoły Filmowej, do których zaliczał się również Robakowski, założyli Warsztat Formy Filmowej (**WFF**). Warsztat funkcjonował pod patronatem Koła Naukowego i działał do 1979 roku³². Jego członkowie, m.in. reżyserzy, muzycy, operatorzy, pisarze i technicy interesowali się pograniczami filmu: organizowane były różne niezależne imprezy np. transmisje telewizyjne, wystawy i koncerty; jego członkowie przeprowadzali interwencje i akcje artystyczne. Zajmowali się nie tylko filmem jako medium, lecz także badali możliwości m.in. fotografii, instalacji i wideo. Robakowski, obok Ryszarda Waśki, Pawła Kwieka i Wojciecha Bruszewskiego, należał do głównych postaci grupy. W latach siedemdziesiątych doszło do różnych form współpracy pomiędzy członkami Warsztatu a założycielami amatorskiej sceny artystycznej, która utworzyła się w ciągu tych dwóch lat³³, Łukasz Ronduda, kurator sztuki nowych mediów w Centrum Sztuki Współczesnej (w Warszawie):

„Członkowie Warsztatu wierzyli, że ten ruch jest głównym nurtem wartości nieobecnych w świecie profesjonalnej sztuki czy kinematografii, wartości takich jak bezinteresowna twórczość, twórcza postawa wobec świata, entuzjazm, »czystość« i szczerłość twórczego wysiłku. Ujrzeli oni amatorski ruch jako źródło energii, która oczyściła ich ze sztywnych schematów procedur artystycznych wymuszonych przez dominującą kulturę. Wobec tej kultury artyści awangardowi i amatorzy dzielili podobne krytyczne postawy outsiderów”³⁴.

Członkowie Warsztatu odrzucali tradycyjne kategorie oceny sztuki, szukając nowych inspiracji. Warsztat definiował swoją tożsamość poprzez opór wobec sztuki akademickiej. Był otwartym forum dla studentów, umożliwiającym im spojrzenie na formy i media z nowej perspektywy. Działalność Warsztatu zmierzała do zmiany tradycyjnego programu nauczania. Również kursy fotograficzne prowadzone przez profesora Zbigniewa Dłubaka wykraczały poza narzucony plan nauczania³⁵, jego założenia teoretyczne miały wpływ na Warsztat oraz prace fotograficzne i filmowe Robakowskiego³⁶. Poza tym dały one podstawy dla jego pracy w związku z Galerią Wymiany. U Dłubaka teoria i praktyka stanowią pełną symbiozę. Znalazło to odzwierciedlenie w pracach filmowych członków Warsztatu, których filmy strukturalne można rozpatrywać w świetle pewnych założeń teoretycznych i koncepcji³⁷. Założenia Dłubaka odnosiły się do koncepcji rosyjskich i polskich wczesnych lat dwudziestego stulecia, które stanowiły również ważną podbudowę programową WFF³⁸. Ponadto jego członkowie zajmowali się badaniami struktur, koncepcji i zjawisk lingwistycznych i kulturowych, między innymi filmem jako medium, na co wskazuje Ronduda w swoim artykule o Warsztacie:

„Filmy zrealizowane przez tę grupę obejmują te, które są (wyraźnie modernistycznym) odzwierciedleniem natury medium filmu i te, które są (wyraźnie postmodernistycznymi) próbami scalenia filmu z »językami« różnych poza artystycznych dziedzin wiedzy lub nauki (socjologii, psychologii, polityki, etnografii, itd.). Niemniej jednak, jak to praktykowano w Warsztacie Formy Filmowej, analiza medium filmu nigdy nie miała związku z modernistyczną tendencją uznania formy za aspekt absolutny (tendencja łącząca się z charakterystyczną utopią transcendencji). Zamiast tego była związana z poszukiwaniem systemowych uogólnień typowych dla nauki i obiektywnego strukturalnego charakteru analizowanego »języka artystycznego«. (...) Ogólnie mówiąc, próbowali udowodnić brak powiązania między światem a językiem”³⁹.

* * *

Członkowie Warsztatu działali w oparciu o kontakty międzynarodowe. Pierwsze takie kontakty zostały nawiązane w czasie ich podróży oraz podczas odwiedzin zagranicznych artystów i ludzi zajmujących się sztuką w łódzkim Muzeum Sztuki. Wielu z nich było związanych wcześniej z innymi grupami artystycznymi, dzięki czemu mogli

czерpać zarówno z własnych doświadczeń, jak i wspólnych wystaw organizowanych wraz z innymi polskimi artystami. Ponadto w swojej pracy sięgali do sieci artystycznego ruchu studenckiego⁴⁰. W następnych latach krąg międzynarodowych kontaktów został znacznie poszerzony⁴¹. W 1973 roku Muzeum Sztuki udostępniło członkom Warsztatu swoje przestrzenie na okres 25 dni. Powstała wtedy wystawa multimedialna, w której artyści zajmowali się zagadnieniami komunikacji w najszerszym tego słowa znaczeniu⁴².

Dla młodych artystów Warsztatu ważną rolę odegrała Galeria EL, założona w 1961 roku w Elblągu przez Gerarda Kwiatkowskiego. Członkowie Warsztatu Formy Filmowej brali udział w licznych imprezach organizowanych w galerii. W 1973 roku Warsztat wraz z Galerią EL organizował pierwszy międzynarodowy, niezależny i łączący wiele gatunków festiwal filmów pod tytułem *Kinolaboratorium*. Dzięki temu festiwalowi został nawiązany kontakt Warsztatu ze Stefanem Themersonem (1910–1988), pionierem polskiego ruchu awangardy filmowej, działającego przed oraz w czasie wojny⁴³. Członkowie Warsztatu – w tym również Robakowski – powoływali się w swoich pracach na Themersona i jego dzieła. W 1979 roku Themerson odpowiedział na zaproszenie Warsztatu i wziął udział w wystawie *Film as Film. Formal experimental film 1910–1975* w Galerii Hayward w Londynie, na której zaprezentowano go jako „ojca” nowego ruchu filmowej awangardy⁴⁴.

* * *

Członkowie Warsztatu zaangażowali się również w utworzenie niekomercyjnej kolekcji filmów i prac wideo o charakterze eksperymentalnym: powstała w ten sposób pierwsza tego rodzaju w Polsce kolekcja, która miała być dostępna dla wszystkich zainteresowanych. Prace miały być pokazywane w Polsce oraz za granicą. Większość pokazów filmowych odbywało się w prywatnych galeriach i alternatywnych miejscach sztuki, kilka odbyło się także w polskich muzeach⁴⁵.

W Polsce oraz podczas swoich podróży członkowie Warsztatu przeprowadzali, oprócz akcji i interwencji artystycznych, tzw. „ćwiczenia artystyczne”⁴⁶, będące w ich mniemaniu wolnymi i niezafałszowanymi wypowiedziami, przybierającymi formą artystycznego protestu. Od lat siedemdziesiątych Robakowski brał udział w następujących wystawach międzynarodowych: poza

wystawą *Atelier 72* w Edynburgu (1972), kolejnymi przystankami była Kolonia (*Fotografowie Poszukujący/ Searching Photographers*, Fotokina, 1972), Sao Paulo (*Przekaz z Łodzi*, Biennale 1973) oraz Buenos Aires (*Polska '73, Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej/Polska '73, Exhibition of Polish Contemporary Art*, CAYC, 1973)⁴⁷. Robakowski był prezentowany również na Festiwalu Filmów Eksperymentalnych V⁴⁸. Na zaproszenie Birgit Hein członkowie Warsztatu brali udział w *documenta 6* (1977) w Kassel⁴⁹. W 1974 roku Robakowski zrealizował swoją pierwszą pracę wideo⁵⁰. W związku z wystawami międzynarodowymi należy wymienić też jego wczesne wystawy w Amsterdamie. Po tym jak Galeria De Appel po raz pierwszy w 1974 roku pokazała dzieła Robakowskiego, dwa lata później wziął udział w odbywającej się tam wystawie, prezentując prace wideo oraz filmy⁵¹.

Członkowie Warsztatu publikowali artykuły na temat swoich założeń teoretycznych i swojej działalności artystycznej w różnych wydawnictwach alternatywnej polskiej sceny artystycznej. Do takich czasopism należały: „Student” oraz „Robotnik Sztuki”. Ponadto Warsztat wydawał własne publikacje⁵². Jak wszystkie inne materiały powstałe w kontekście Warsztatu – dokumentacje, prace filmowe i wideo itd. – wchodziły one w skład tworzonego przez nich zbioru dokumentów sztuki. W 1975 roku powstał Manifest Warsztatu⁵³. Artyści, filmowcy oraz technicy deklarowali w nim swoją niezależność od oficjalnego programu kulturalnego oraz akademickich pomysłów na sztukę. Podkreślili w nim odrzucenie tradycyjnych wartości, krytykowali powierzchowną estetykę i rozrywkę⁵⁴. W manifestie zdefiniowali również swoje cele: z jednej strony było to badanie struktur środków przekazu, z drugiej strony – kwestie dotyczące znaczenia i funkcji komunikacji⁵⁵. Sformułowane w nim cele odpowiadały również celom Galerii Wymiany. W latach siedemdziesiątych Robakowski planował wydanie nieoficjalnego czasopisma, które miało być poświęcone publikacjom samizdatowym. Z uwagi na brak środków finansowych pomysł ten jednak nie został zrealizowany⁵⁶.

Rosnąca ilość będących w obiegu samizdatów artystycznych w latach siedemdziesiątych, tzn. newsletterów, biuletynów, skopiowanych książek, ulotek i broszurek, była skutkiem powstawania w całej Polsce wielu małych, niezależnych od wsparcia państwa i państwowego programu kulturalnego, półprywatnych galerii oraz inicjatyw artystycznych: m.in. Galerii Adres (Ewa Partum, Łódź), Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej

(Wrocław), Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU, Warszawa), Permafo (Wrocław), Galerii Sztuki Najnowszej (Wrocław), Galerii Remont (założonej w Warszawie przez Henryka Gajewskiego) oraz Galerii Akumulatory II prowadzonej przez Jarosława Kozłowskiego w Poznaniu⁵⁷. Pod koniec lat siedemdziesiątych, szczególnie w Łodzi, powstawały alternatywne inicjatywy artystyczne, na przykład Zespół T i Łódź Kaliska. Artyści spotykali się, by podejmować poszukiwania na gruncie ogólnej tendencji medializmu, chodzi tu m.in. o grupę VIDEO (Łódź). Znaleźli oni inspirację w Warsztacie Formy Filmowej⁵⁸. Inną ważną inicjatywą artystyczną było STK (Stowarzyszenie Twórców Kultury), które organizowało wiele imprez i spotkań artystycznych. Zostało ono uznane przez państwo za organizację wywrotową i poddane stałej inwigilacji ze względu na swoje nonkonformistyczne nastawienie.

Wśród tych niezależnych miejsc sztuki pojawiła się także Galeria Wymiany. W 1978 roku kilku jugosłowiańskich artystów odwiedziło Łódź. Robakowski poznał ich podczas podróży po Europie. Przywieźli oni ze sobą materiały artystyczne i dokumentacje po to, by spopularyzować je na polskiej scenie sztuki alternatywnej. Podczas spotkania w mieszkaniu Robakowskiego pozostawili mu oni wiele z tych materiałów. To przekazanie materiałów można uznać za akt założycielski Galerii Wymiany⁵⁹. Jej współzałożycielką była aktorka i reżyserka, Małgorzata Potocka, późniejsza towarzyszka życia Robakowskiego.

Patrząc wstecz, sposób w jaki doszło do powstania galerii-archiwum, ma wymiar symboliczny dla sposobu funkcjonowania i zasad, w oparciu o które pracuje Galeria Wymiany: jest ona punktem spotkań artystów i ludzi sztuki. W ramach Galerii Wymiany Robakowski organizował pokazy wideo, wystawy, koncerty, imprezy i akcje oraz przygotowywał publikacje, które krążyły wyłącznie w prywatnym obiegu. Siedzibą galerii i archiwum do około 2003/04 roku było prywatne mieszkanie Robakowskiego.

Archiwum cały czas prowadziło wymianę informacji i materiałów, powiększyło się dzięki aktywności artystycznej Robakowskiego i było dostępne zarówno dla alternatywnej, niezależnej sceny sztuki, jak i dla wszystkich zainteresowanych⁶⁰. W 1979 roku Robakowski uczestniczył w międzynarodowym spotkaniu artystów *Works & Words* w Galerii De Appel, zorganizowanym przez jej dyrektorkę Wies Smals. Ona także przekaza-

zała mu wiele materiałów. Ciągła wymiana dokumentów oraz materiałów artystycznych dokonywała się głównie poprzez pocztę, odwiedziny polskich, a także zagranicznych artystów oraz poprzez realizację wspólnych projektów. Na tym tle nie można mówić jeszcze o kolekcji, ponieważ zasób archiwum powstał dzięki wymianie materiałów i był rezultatem pracy artystycznej Robakowskiego. Artysta nie nabywał ani dzieł, ani materiałów informacyjnych obejmujących współczesną mu scenę artystyczną⁶¹.

* * *

Ważnym projektem zrealizowanym w oparciu o międzynarodową sieć artystów oraz przy udziale Robakowskiego, był wideo-magazyn „Infermental”⁶². Pomysł na utworzenie tego magazynu powstał w 1980 roku, gdy Robakowski odwiedził w Budapeszcie węgierskie małżeństwo artystów Gábora i Veruschkę Bódy. Początkowo, w oparciu o wideo-magazyn bazujący na pracach artystów, planowano założenie samofinansującego się wydawnictwa książek i wideo; pomysłu tego jednak nie udało się zrealizować. Dopiero w październiku następnego roku założono „Infermental”; inicjatorem projektu był Gábor Bódy. Tytuł wideo-magazynu składał się z pojęć „international”, „ferment” i „experimental”. W jego manifestie założycielskim, w którym jednocześnie wzywano do nadsyłania materiałów, organizatorzy tak prezentowali swój projekt:

„**INFERMENTAL** jest apelem o powstanie encyklopedycznego wideo-magazynu, który w dużym nakładzie (...) krążyłby pomiędzy centrami filmowymi w Europie i Stanach Zjednoczonych. Z powtórzeń [czyli tendencji do posługiwania się globalnym językiem wizualnym], które do pewnego stopnia są przewidywalne, wynikają następujące kategorie: badanie mediów, badanie sposobów wypowiedzi, nowe funkcje, aktualne kultury”⁶³.

„Infermental” miał zapoczątkować powstanie międzynarodowej sieci żywej komunikacji poprzez media, film i wideo. Autorzy cytowanego tu manifestu ubolewali nad stagnacją w rozwoju filmu eksperymentalnego. Uważali, iż jego znaczenie jest lokalne i jest zepchnięty do niszy subkultury na międzynarodowej scenie artystycznej, co czyniło niemożliwym wymianę pomiędzy artystami wideo i filmowcami na wielką skalę. Stąd też postawiono sobie za zadanie nawiązanie szerokiej, otwartej i wolnej od ograniczeń komunikacji pomiędzy artystami w różnych krajach, wychodzącej naprzeciw

wymogom jakie obowiązują w przemyśle filmowym. Miały zostać ukazane, bądź wypracowane, związki między strategiami i celami artystycznymi, w skali międzynarodowej, które byłyby realizowane przy użyciu mediów⁶⁴.

Do końca życia Gábora Bódy, czyli do 1990 roku, w odstępach mniej więcej roku czasu, ukazało się dziewięć wydań magazynu i jedno wydanie specjalne. Vera Bódy kontynuowała projekt po śmierci męża, dzięki czemu w 1991 roku ukazała się jego ostatnia edycja⁶⁵. „Infermental” był projektem tworzoną przez samych artystów, niezależnym finansowo i nie mającym wymiaru komercyjnego. Każde z wydań firmowane było przez inną redakcję. Dystrybucja należała do obowiązku artystów, była jednak centralnie koordynowana.

Cel wideo-magazynu, polegający na zagwarantowaniu ciągłego audiowizualnego przepływu informacji, zyskał na początku lat osiemdziesiątych konkretne znaczenie dla polskich artystów: w grudniu 1981 roku, wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce, urwało się wiele międzynarodowych kontaktów. Historyczka sztuki, Dorota Monkiewicz, w ten sposób wyjaśnia konsekwencje tego wydarzenia dla sztuki alternatywnej i awangardowej:

„Nowe regulacje prawne doprowadziły do zamknięcia galerii alternatywnych. Za jednym zamachem załamała się cała infrastruktura sztuki awangardowej, a tym samym siłą bezwładności zakonserwowany został stary system”⁶⁶.

Artyści, kontynuuje Monkiewicz, byli zmuszeni zareagować na zmianę sytuacji, poprzez co na scenie sztuki pojawiły się nowe siły.

W tym czasie kontrolowano pocztę Robakowskiego, często konfiskując ją, bądź niszcząc. „Infermental” był dla niego i innych polskich artystów sposobem na wyjście z izolacji: powstałe w Polsce prace wideo były przemykane do Budapesztu, w bagażach studentów Szkoły Filmowej, po czym publikowane w edycjach wideo-magazynu. Robakowski ze swojej strony organizował prezentacje jego wydań w różnych niezależnych polskich galeriach prywatnych, m.in. w Galerii **STK**⁶⁷. Wideo okazało się medium doskonale nadającym się do dystrybucji informacji i dzieł współczesnej alternatywnej sceny artystycznej, co było ważne zwłaszcza dla polskich artystów na początku lat osiemdziesiątych⁶⁸. Morzuch widzi znaczenie tego medium w tym, że, po-

mijając jego funkcję informacyjną, sposób jego dystrybucji mógł stanowić punkt wyjścia dla wspólnych projektów:

„Dzięki temu oglądaliśmy zapisy performance, ale i pierwszą fabulę Jima Jarmuscha, filmy Marii Vedder zaraz jak powstały. To było niebywałe, że w sytuacji odcięcia istniał tak aktualny kanał informacji audiowizualnej. Wtedy był to też powód, by wspólnie oglądać filmy, spotykać się, po prostu być z sobą razem”⁶⁹.

W związku ze znaczeniem jakie miały w tych latach imprezy artystyczne służące spotkaniom i wymianie artystycznej, wzrosło również znaczenie takich instytucji jak Galeria Wymiany.

* * *

Robakowski uważa, że z powodu wydarzeń z roku 1981 jego sytuacja w Łodzi stała się znacznie gorsza oraz że pod naciskiem reżimu, zmieniła się również scena kulturalna w mieście:

„Jednak nie było dobrze, powtarzały się uciążliwe przesłuchania i aresztowania, rewizje, nagminne konfiskaty bezcennych przesylek (książki, kasety video, filmy). Wreszcie wielu zabrano paszporty i ograniczono możliwości kontaktowania się ze światem »na zewnątrz«. W Szkole Filmowej, gdzie wielu z nas pracowało, ciężko wywalczono reformy uległy zaprzepaszczeniu. Zostaliśmy zmuszeni do ustąpienia! Nowa administracja szkoły, która w całości została wskazana przez władze przywróciła strukturę z czasów sprzed Solidarności. W wyniku czego praktycznie wszyscy młodszy wykładowcy opuścili szkołę”⁷⁰.

W 1981 roku także Robakowski zrezygnował, w ramach protestu, ze swojej docentury. Możliwość ucieczki od izolacji oraz udzielania się na międzynarodowej scenie sztuki nadarzyła mu się za pośrednictwem osoby Guy’a Schraenena z Antwerpii⁷¹. Wynikiem tych kontaktów były liczne imprezy organizowane wspólnie w Polsce i Belgii. W latach osiemdziesiątych Schraenen zrealizował szereg wystaw sztuki polskiej, a w Polsce pokazywał prace artystów światowych, zwłaszcza belgijskich. Robakowski otrzymał z Antwerpii liczne materiały i informacje, co pozwoliło mu śledzić na bieżąco rozwój międzynarodowej sceny sztuki⁷².

* * *

Od wprowadzenia stanu wojennego Robakowski pracował, w ramach Galerii Wymiany, nad zdokumentowaniem wydarzeń i imprez, obraz tendencji rozwojowych niezależnej polskiej sceny artystycznej⁷³. Materiały zebrane w okresie 1981-1984 opublikował w monografii, którą Schraenen wydał w 1986 roku⁷⁴. W przedmowie do publikacji *Signs of New Art* Schraenen analizuje treść i znaczenie dokumentalnego dzieła Robakowskiego:

„To zarazem przegląd dotyczący wystaw, miejsc sztuki, spotkań artystycznych, publikacji a także produkcji filmowych i wideo w jednym ze światów w którym toczy się życie sztuki. To świadomość »znaków nowej sztuki«. Znaczenie tej publikacji polega na tym, że zarejestrowane działania były »nielegalne«, i że w przypadku wielu z tych działań żadne inne dokumenty w formie drukowanej nie istnieją. Okazuje się, że pomimo tych wszystkich naciśków i problemów materialnych polska scena artystyczna była w tym czasie niezwykle żywa”⁷⁵.

* * *

W latach osiemdziesiątych Robakowski brał udział w wielu wystawach w Polsce, ale również w imprezach artystycznych za granicą. Wystawa *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, pokazana w Galerii BWA w Sopocie, należała do ważnych wystaw 1981 roku. Prezentowała ona prace artystów powstałe w kontekście działania alternatywnych galerii i niezależnych miejsc sztuki, uwzględniając na pierwszym planie publikacje artystyczne⁷⁶.

Robakowski współorganizował realizację tej wystawy, a także połączył teksty uczestniczących w niej artystów i teoretyków w jedną publikację dokumentalną, którą powielił w nakładzie 100 egzemplarzy i wydał „tylko do użytku wewnętrznego” uczestników⁷⁷.

Inną ważną wystawą była *Konstrukcja w Procesie I*, w której Robakowski uczestniczył wystawiając swoje prace. Odbędzie się ona w 1981 roku w Łodzi. Zorganizowała ją grupa artystyczna Grupa Pracy i Ryszard Waśko. *Konstrukcja w Procesie I* była prezentacją dzieł artystów Polskich i zagranicznych, i odbyła się z inicjatywy oraz przy wsparciu ruchu Solidarność⁷⁸. Wystawa była retrospektywą, pokazującą obraz zoriento-

wanej na konceptualizm sztuki lat siedemdziesiątych, w którym media odgrywały znaczącą rolę. Tendencja ta miała wpływ również na pracę Robakowskiego: badał on możliwości wyrazowe medium wideo i fotografii⁷⁹. Jednocześnie wystawa była próbą spojrzenia na lata osiemdziesiąte, a tym samym kontynuacją dyskusji wokół rozwoju tendencji konceptualnych⁸⁰.

W latach osiemdziesiątych Robakowski brał udział w międzynarodowych wystawach grupowych poza granicami Polski, m.in. w Sydney, Berlinie, Paryżu, Cambridge (MA) i Pradze, prezentując głównie swoje prace fotograficzne i wideo⁸¹.

* * *

W związku ze strategią artystyczną opartą na dokumentacji należy wskazać również film *Widok z mojego okna*, którego realizację Robakowski rozpoczął w 1978 roku. Do 1999 roku filmował nieruchomą kamerą sytuację z okna swojego mieszkania w centrum Łodzi. W ten sposób uzyskał on ciągły zapis wydarzeń politycznych, społecznych oraz codziennych, rozgrywających się na placu pod jego oknem i w ten sposób udokumentował pewien wycinek zdarzeń tego czasu.

Robakowski poświęcał się nie tylko dokumentowaniu wydarzeń i wszelkiej aktywności niezależnej polskiej sztuki, która w tym okresie była bardzo żywa, jeżeli chodzi o wydawnictwa artystyczne. Obserwował również subkulturowy ruch punk, przejawiający się w różnorodnych formach – na festiwalach, koncertach oraz w undergroundowych magazynach. Uważał, iż underground artystyczny aktywizuje działalność sceny punkowej i wywiera na nią wpływ:

„Pomimo tych komplikacji, progresywny ruch w Łodzi kwitł. Powstało wiele podziemnych publikacji, w tym *Fabryka*, kilka wydań magazynu Łodzi Kaliskiej pt. »Tango«. Były też dwie edycje *PST* czyli *Sygnia Nowej Sztuki*, nowe filmy, prace video, wystawy, okazjonalne biuletyny, obiekty, fotografie i doskonale plakaty (np. Tadeusz Piechura i Maciej Nowakowski). To był ten ruch, z którego wyłoniła się wyjątkowo interesująca inicjatywa Alexandra Honory’ego i Wojciecha Grochowskiego zatytułowana *Prawdziwe Brzmienie Łodzi*. To dało energię kilku alternatywnym grupom rockowym w całej Polsce. Ten koncert poszerzył zasięg oddziaływania alternatywnej sceny muzycznej – dotąd dostępnej tylko dla wąskiej grupy zwolenników – i pokazał nową energię i żywotność tego ruchu”⁸².

Robakowski chciał uchwycić żywotność oraz energię tej sceny, wyrażającą się w muzyce, performance muzycznym, ubiorze, języku oraz w publikacjach. Filmował na przykład festiwal punkowy w Jarocinie i również w 1983 roku podziemny festiwal *Prawdziwe Brzmienie Łodzi*, zorganizowany przez Honory’ego i Grochowskiego⁸³. Zwracał uwagę przy tym nie tylko na występy zespołów, lecz nagrywał również publiczność. Zaprosił występujący na tej imprezie punkowy zespół Moskwa do wynajętego studia nagrań znajdującego się w piwnicy, gdzie wykonał dla nich w sumie 19 zapisów wideo. Pięć z nich Robakowski wykorzystał do wideoklipów. Pokazywano je potem także w telewizji, mimo iż nie spełniają one kryteriów profesjonalnych wideoklipów. Robakowski wyjaśnia, iż nagrywał je skupiając się raczej na stylu muzyki oraz jej dynamice: „Są to autentyczne clipy ‘wojenne’ i to jest ich argument”⁸⁴. Oprócz dzieł Bernarda Heidsieka, Joana La Barbary, nagrań z Het Apollohuis w Eindhoven oraz wschodnioeuropejskich dzieł sztuki dźwiękowej – na przykład Grupy 180 (Budapeszt) oraz Janusza Dziubaka (Warszawa) – do zbioru Galerii Wymiany weszły również nagrania międzynarodowych muzyków oraz zespołów punkowych z pierwszej i drugiej generacji, m.in. Joy Division i Einstürzende Neubauten⁸⁵.

* * *

Mniej więcej w połowie lat osiemdziesiątych ożywiła się podziemna scena artystyczna w Łodzi, głównie dzięki działalności nowopowstałej Galerii Wschodniej; w tym kontekście Robakowski mówi o „eksplozji energii artystycznej”⁸⁶. Oczywiście nadal dawały się we znaki represje ze strony władz państwowych; liczne małe galerie w mieszkaniach prywatnych zmuszone były do zakończenia działalności. Galeria Wymiany należała jednak do inicjatyw galeryjnych, które kontynuowały swoją działalność – dzięki swoim założycielom, artystom i związanym z nią osobom prywatnym, również w tych trudnych warunkach.

Galeria stała się ważnym centrum łódzkiej sceny sztuki niezależnej. Funkcjonowała jako miejsce spotkań oraz wymiany informacji. W 1986 roku Robakowski zorganizował spotkanie artystów pod nazwą *Światło Ciszy* (STK, Łódź), prezentując zasób archiwum na wystawie *Obrazy*. Jednakże Galeria Wymiany była również punktem kontaktowym w międzynarodowej sieci artystów oraz forum słu-

żącym sztuce nowych mediów. W jej ramach Robakowski koordynował liczne projekty, uczestniczył w inicjatywach i zajmował się wideo jako medium⁸⁷: obok „Infermental” należy tu wskazać grupę artystów Zeittransgraphie, składającą się z uczestników seminarium, które w 1983 roku prowadzili Gábor Bódy, Martin Potthoff i Folkmar Hein w Niemieckiej Akademii Filmowo-Telewizyjnej (Deutschen Film und Fernsehakademie) w Berlinie. Grupa Zeittransgraphie pracowała nad połączeniem komputera i wideo oraz w sposób eksperymentalny, w oparciu o uzyskane parametry, badała możliwości techniczne tworzenia kompozycji z obrazów i dźwięków⁸⁸.

Do innych projektów należał Videocongress, zrzeszenie niezależnych artystów wideo, które powstało w Kassel w 1982 roku podczas trwania wystawy *documenta*. Wydali oni tzw. „Videonal”, wideo-magazyn, którego poszczególne edycje składały się z międzynarodowych materiałów zebranych za każdym razem pod jednym ogólnym hasłem tematycznym⁸⁹. Od 1985 roku Videocongress zajmował się tworzeniem sieci powiązań z zagranicznymi artystami wideo oraz centrami sztuki wideo, w tym również z Galerią Wymiany.

W 1987 roku Galeria Wymiany wraz ze Stowarzyszeniem Twórców Kultury zorganizowała trzydniowy festiwal pt. *Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Video - Art - Clips* [*The First International Festival Video - Art - Clips*] (16 - 18.1.1987, Łódź). Pierwszy dzień projekcji filmowych organizatorzy poświęcili problematyce polskiej sztuki wideo, zwłaszcza pracy z Waławem Antczakiem. Następnego dnia przedstawiono produkcje międzynarodowe jako uhonorowanie Josepha Beuysa⁹⁰. Zaprezentowany materiał w większości pochodził z Galerii Wymiany⁹¹. Na koniec festiwalu zaprezentowano prace artystów-gości; w sumie pokazano 50 produkcji z 60 krajów⁹². Robakowski planował zebrać wszystkie produkcje w jednym zbiorze w celu przekazywania ich do innych polskich galerii oraz miejsc sztuki po to, by były dalej prezentowane. W Galerii Wymiany pozostały produkcje z trzech edycji tego festiwalu⁹³.

Działalność Galerii Wymiany, pod względem dystrybucji sztuki wideo oraz filmów eksperymentalnych, pozostawała aż do końca lat osiemdziesiątych jedynym tego rodzaju przedsięwzięciem w Polsce. W artykule umieszczonym w festiwalowej broszurze z roku 1987 Robakowski wypowiada się o znaczeniu wideo w tym okresie w następujący sposób:

„Na całym świecie wideo daje możliwość kontaktu pomiędzy widzami a artystami. [...] Jak mail-art w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wideo posiada potencjał ustanawiania niezależnej komunikacji między ludźmi. To jest optymistyczne. Kasetę wideo staje się listem. [...] Wideo kocha wolność i jest wynikiem wolności która jest coraz większa. To narzędzie dla wszystkich, którzy widzą je jako inną możliwość **ŻYCIA**”⁹⁴.

Swobodna wymiana materiałów pomiędzy artystami lub artystami a widzami stanowi główny aspekt dążeń artystycznych Robakowskiego. Wybrał on wideo jako medium wymiany, rozprzestrzeniania idei, jak i tworzenia sieci powiązań między artystami i ośrodkami sztuki.

W 1979 roku Robakowski i wielu innych polskich artystów podjęło próbę ponownej oceny i opracowania nowego podejścia do sztuki związanej z ruchami neoawangardowymi i w związku z tym starali się prezentować swoje prace w szerszych ramach, wykraczających poza undergroundową scenę artystyczną. Jednak uwarunkowania polityczne panujące do końca lat osiemdziesiątych udaremniły projekt, którego tytuł miał brzmieć *Sztuka Innych Mediów*. W 1989 roku projekt ten znów został podjęty, a w maju tegoż roku zrealizowano go przy pomocy Muzeum Kinematografii pod nową nazwą *Lochy Manhattanu* (Łódź)⁹⁵. W 1992 roku Robakowski uczestniczył w wystawie *Łódzki Ruch Neoawangardy* (Pałac Grohmana, Łódź), również ukierunkowanej na ukazanie ruchów polskiej neoawangardy minionych dekad. Robakowski uczestniczył w polskich i międzynarodowych retrospektywach polskiej sztuki awangardowej po 1945 roku, prezentując prace własne lub przekazane do jego archiwum⁹⁶.

* * *

W latach dziewięćdziesiątych, poprzez liczne wystawy, Galeria Wymiany przyczyniła się do przypomnienia polskiej neoawangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak i prac z artystycznego undergroundu. Do wystaw tych zaliczają się m.in. *II Prezentacja Galerii Wymiany* (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, 1996), *Sztuka polska 1945-1996* (Galeria Múcsarnok, Budapeszt, 1997)⁹⁷ i *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1997* (Galeria Zachęta, Warszawa, 1997).

Robakowski nadal zajmował się filmem, fotografią i sztuką multimedialną oraz brał udział w między-

narodowych festiwalach filmu i wideo, i w *Medien-Biennale*⁹⁸. Ponadto jego prace były pokazywane na wystawach indywidualnych oraz na wielu, także międzynarodowych, wystawach grupowych. Niektóre z wystaw odbyły się w polskich galeriach autorskich i alternatywnych miejscach sztuki – w Galerii Wschodniej i Galerii FF w Łodzi, w Galerii Arsenał w Poznaniu.

Od lat dziewięćdziesiątych częścią artystycznej pracy Robakowskiego stało się odkrywanie młodych, nieznanych polskich artystów i artystek, i przedstawianie ich prac szerokiej publiczności. W jednym z wywiadów Robakowski mówi:

„To jest jak kolekcjonowanie. Sądzę, że ma to coś wspólnego z obserwacją i moim doświadczeniem jako nauczyciela. Jest to droga życia, która nie petryfikuje życia, lecz wzbogaca je o coś nowego i znaczącego. Nie powinno się tego, broń Boże, lekceważyć”⁹⁹.

W 1995 roku Robakowski znów podjął pracę wykładowcy w Szkole Filmowej i oprócz swej działalności artystycznej pracuje obecnie jako docent. Organizował młodym artystom przestrzeń do prezentacji ich prac i zrealizował dla nich różne wystawy¹⁰⁰. Odkrywanie młodych artystów oraz rozpowszechnianie ich prac było związane z intencją Robakowskiego, by doprowadzić do ożywienia aktualnego dyskursu artystycznego poprzez nowe pomysły i impulsy. Wysiłki te należały stawiać na równi z procesem dokumentowania, który Robakowski prowadził konsekwentnie od lat sześćdziesiątych: kolekcjonowanie świadectw tendencji awangardowych, gromadzenie informacji służyło odnawianiu i tworzeniu sieci powiązań wewnątrz niezależnej sceny artystycznej. Tak jak kolekcjonowanie, również wspieranie młodych artystów uważa on za strategię artystyczną. Widać to wyraźnie na przykładzie wystawy *Sztuka polska 1945-1996*, zorganizowanej w 1997 roku przez Galerię Múcsarnok: jedno pomieszczenie na tej wystawie było przeznaczone dla Robakowskiego. Jednakże nie pokazał on na niej wyboru swoich *oeuvres*, lecz zamiast tego zdecydował się na wystawienie prac młodych, nieznanych, polskich artystów, które uważał za interesujące. W ten sposób na sali wystawowej pokazane zostało to, jak Robakowski postrzega zróżnicowaną scenę artystyczną; pomysł przedstawienia projektu mającego postać sali wystawowej można rozumieć jako nawiązanie do prac asemblingowych artysty¹⁰¹.

* * *

W latach dziewięćdziesiątych Galeria Wymiany wraz ze stacją TV Łódź wyprodukowała cykl programów telewizyjnych na temat neoawangardy i undergroundowej sceny artystycznej. Były one transmitowane w latach 1992-1998 pod tytułem *Art Noc*. Robakowski zrealizował łącznie 15 programów, współpracując częściowo z innymi artystami. Program ten podejmował tematy awangardy artystycznej, prac eksperymentalnych oraz aktualnych tendencji w sztuce polskiej i międzynarodowej. Jego celem było dostarczenie informacji oraz w wywołanie dyskusji teoretycznej. Niektóre z tych tematów przedstawiano za pomocą filmów dokumentalnych o wystawach, które współtworzył Robakowski¹⁰². Dwunasty odcinek programu *Art Noc*, zrealizowany z okazji zorganizowania wystawy *Pytania Do Siebie – Galeria Wymiany J. Robakowskiego* w 1996 roku, był poświęcony Galerii Wymiany¹⁰³. Realizację tej części przejął redaktor Leszek Bonar, który był moderatorem rozmowy z Robakowskim. Na zakończenie programu *Art Noc* odbyło się międzynarodowe spotkanie artystów, obejmujące performance, prelekcje oraz inne zdarzenia¹⁰⁴.

* * *

W 2003 roku Robakowski, korzystając z zasobu archiwalnego, zrealizował wystawę *Obiekty Mentalne* w Studio Mozer w Łodzi¹⁰⁵. Jej tematem była zasada wymiany między artystami, wyznaczająca ramy działalności Galerii Wymiany, oraz proces tworzenia zasobu archiwalnego. Pokazane na wystawie obiekty zostały przedstawione jako świadectwa działalności twórczej czy pojedynczych gestów, które zebrane razem pokazują całość procesu komunikacji. Wystawa stanowiła ważną refleksję dotyczącą Galerii Wymiany i jej podstawowej struktury funkcjonowania.

Inna wystawa archiwum w 1998 roku zorganizowana w Muzeum Sztuki, nosiła tytuł: *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*¹⁰⁶. Na wystawie zaprezentowano obszerny przegląd działalności Galerii Wymiany oraz jej zasoby archiwalne. Robakowski miał szczególny stosunek do Muzeum Sztuki, wynikający z jego dialogu z polską awangardą lat dwudziestych i trzydziestych. W 2003 roku rozpoczął on przygotowania, przy współpracy Muzeum, do przekazania swojego archiwum do zbiorów mu-

zealnych; w 2005 roku proces ten w dużej mierze już się dokonał. Wraz z tym transferem realizuje się cel Robakowskiego, jakim było dążenie do udostępnienia kolekcji możliwie jak największej rzeszy odbiorców i poddanie jej systematycznemu opracowywaniu.

4.2 Koncepcja archiwum i praktyki archiwizacji

4.2.1 Wymiana materiałów i dokumentacja

Punkty wyjścia kolekcjonowania, dokumentowania i przechowywania materiałów

Robakowski interesował się tworzeniem kolekcji i przechowywaniem materiałów jeszcze zanim założył Galerię Wymiany w 1978 roku. Jej zaczątki widoczne są w utworzeniu małej biblioteki, której struktura zapowiada rozwój późniejszego archiwum. Posiadając wiedzę z historii sztuki, przede wszystkim dotyczącą polskich i rosyjskich ruchów awangardowych lat dwudziestych i trzydziestych, Robakowski prowadził dialog ze sztuką współczesną. Wiedza z zakresu historii sztuki uświadomiła mu jego własne miejsce jako artysty w sztuce aktualnej, poprzez umożliwienie mu odwołania się do tradycji¹⁰⁷:

„Oni [powstające w Polsce na początku XX w. grupy awangardowe i prywatne inicjatywy artystyczne, zwłaszcza Jung Jidysz oraz „a.r.”] byli dla mnie rodzajem gwarancji, że zgromadzone dzieła sztuki i idee alternatywne mogłyby przetrwać w każdych warunkach, bez względu na aktualną sytuację polityczną w kraju. Stało się to ważne, na przykład, podczas obowiązywania stanu wojennego w Polsce, kiedy SPATIF [Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu] i STK [Stowarzyszenie Twórców Kultury] zostały zawieszone. Te warunki wymuszały działania indywidualne, niezależne od oficjalnych propozycji”¹⁰⁸.

Robakowski również przekazał do Galerii Wymiany własną bibliotekę, która stała się integralną częścią zbiorów archiwalnych¹⁰⁹.

Kolejnym krokiem w procesie tworzenia kolekcji jest połowa lat sześćdziesiątych, gdy Robakowski zakupił różne prace Formistów¹¹⁰. Formiści wywarli istotny wpływ na rozwój nowej awangardy w Polsce, ponieważ ich założenia przejęli artyści młodszej generacji, działający w grupach Blok (1924-1926) oraz Praesens (1926-1939), kontynuując rozwój idei konstruktywistycznych oraz funkcjonalistycznych¹¹¹. Dzieła te były

jedynymi zakupionymi przez Robakowskiego.

Na zakończenie należy wspomnieć o wymianie prac z członkami Grupy Zero-61. Wymianę tę należy uznać za formę komunikacji na poziomie lokalnym. Prace, które wtedy były przedmiotem wymiany, ilustrują w późniejszym zasobie archiwalnym pewną fazę (jego własnej) aktywności artystycznej i są świadectwem powiązań i kontaktów Robakowskiego z wczesnego okresu. Spojrzenie na te prace pozwala uchwycić obraz polskiej sceny artystycznej tego czasu; ich forma zapowiada rozwijającą się w latach osiemdziesiątych działalność dokumentacyjną Robakowskiego. Ponadto dowodzą one, że Robakowski już w latach sześćdziesiątych wypracowywał struktury, na których miała opierać się Galeria Wymiany: niekomercyjna, bazująca na kontaktach osobistych wymiana materiałów, służąca tylko i wyłącznie przepływowi informacji.

Sposób realizacji oraz znaczenie wymiany i dokumentacji

Punktem wyjścia dla Galerii Wymiany było przekazanie materiałów przez jugosłowiańskich artystów i teoretyków sztuki. Robakowski przejął zadanie ich dystrybucji, ustanawiając tym samym fundamentalną funkcję Galerii Wymiany jako centrum informacyjnego. Nazwa wskazuje na tę funkcję. Odnosi się nie tylko do wymiany informacji w postaci konkretnych materiałów, ale także implikuje wymianę myśli o sztuce, zgodnie ze słowami Robakowskiego:

„Tak, można ją opisać również jako galerię inicjatyw twórczych, ponieważ moje mieszkanie stało się miejscem, gdzie zrodziły się pomysły niektórych imprez artystycznych: wystaw, prezentacji filmowych, akcji, spotkań artystów oraz seminariów”¹¹².

Poprzez nazwę „Galeria Wymiany” Robakowski podkreślił komunikacyjny aspekt swojego archiwum; wszystkie inne funkcje wynikały z bieżącej wymiany.

Galeria Wymiany nie była galerią we właściwym tego słowa znaczeniu, ponieważ Robakowski nie zajmował się sprzedażą prac:

„Galeria jest tak na prawdę fikcyjną, ponieważ istnieje trochę perfidii w sytuacji, kiedy galeria nie funkcjonuje jako prawdziwa galeria. Oto koncepcja tego, czym powinna być. Po pierwsze, nie jest to galeria w rozumieniu tradycyjnym, organizująca wystawy obrazów, rysunków

czy rzeźby. Głównie jest to miejsce, gdzie ludzie mogą się spotkać, podyskutować, wymieniać pomysły i opinie. Jest to również archiwum, które – mogę tak powiedzieć – jest jedyne takie w Polsce”¹¹³.

Zasób archiwum jest odbiciem ciągłego dialogu pomiędzy artystami i ludźmi sztuki toczącego się w galerii. Ponadto Robakowski i jego galeria weszły do międzynarodowej sieci komunikacji artystycznej. Materiały dokumentalne i artystyczne w jego archiwum pochodziły z wymiany pomiędzy artystami polskimi i zagranicznymi¹¹⁴. Galeria stała się znana jako jeden z ważniejszych punktów kontaktowych w tej sieci. Działalność taka jak dokumentowanie i przechowywanie została włączona w proces artystyczny.

* * *

Jak dowodzi chronologia archiwum od 1981 roku, Robakowski dokumentował przejawy alternatywnej sceny polskiej kultury i sztuki: imprezy takie jak performance, akcje, koncerty, wystawy i inne zapisywał m.in. za pomocą kamery wideo lub magnetofonu i/lub uwieczniał je na fotografiach. Zbierał plakaty oraz ulotki z tych imprez, teksty teoretyczne i notatki artystów, a także krążące w podziemiu magazyny oraz fanzyny¹¹⁵.

U Robakowskiego praca dokumentacyjna wiąże się z jego działalnością jako animatora życia kulturalnego; obydwie płaszczyzny były dla artysty w jednakowym stopniu znaczące. Dokumentowanie, jak i organizowanie, miały podtrzymywać rozwój alternatywnej sceny sztuki i kultury, proponować nowe projekty i ożywiać dyskurs artystyczny. Materiały archiwalne stwarzały grunt dla prowadzenia dyskusji i stawały się eksponatami oraz były pożyczane innym. W przyszłości zasób archiwum miał dostarczać informacji o polskiej, niezależnej scenie artystycznej od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych. Podejście, które spowodowało nakreślenie takich właśnie celów dla galerii, pojawiło się u Robakowskiego już w latach siedemdziesiątych, przed założeniem Galerii Wymiany: określiło ono kierunek działania Warsztatu Formy Filmowej oraz w szczególności wpłynęło na sposób myślenia Robakowskiego i motywowało go do pracy. Podejście to tak opisuje Ronduda:

„Pionierską pracę wykonywaną przez Warsztat Formy Filmowej, trzeba rozważać w kontekście aktualności, a nie produkcji tradycyjnych obiektów artystycznych i w związku z mediami mechanicznej rejestracji jak film

czy fotografia (związanymi z neoawangardowymi kierunkami w sztuce). Były to te media na których artyści neoawangardowi opierali swoje dążenia i strategie zmierzające do »dematerializacji«, »intelektualizacji«, »zobiektywizowania« oraz do koncentracji na aspekcie komunikacji w procesie artystycznym”¹¹⁶.

W Warsztacie aspekt komunikacji był centralnym elementem procesu artystycznego. W galerii Robakowski również uważał ten element za centralny i nadawał mu pogłębiony sens.

Na tym tle, coraz bardziej zaawansowany proces dokumentowania można określić mianem aktywności artystycznej, której celem było tworzenie mapy twórczości artystycznej i prowadzenie badań nad komunikacją artystyczną. Tym samym działalność galerii ma charakter meta-artystyczny dzięki teoretycznemu rozważaniu przez Robakowskiego takich tematów jak kolekcja, dokumentacja i alternatywne miejsca sztuki. Stąd wideodokumentowanie wydarzeń artystycznych traktuje on jako jedną z czterech zasadniczych metod pracy z wideo:

„**VIDEO ART** – charakter tej nowej dyscypliny technicznej, jej problematykę wyznaczyli sami artyści, dlatego możemy jedynie ich osiągnięciami opisać to zjawisko.

Podstawowe cechy metodyczne **VIDEO ART**:

- I Zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow)
- II Bezpośrednie zapisy własnej mentalności (Acconci, Beuys, Boltański, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer)
- III Próby poszerzenia możliwości technicznych (LeWitt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik)
- IV Badanie struktury telewizji (Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export)”¹¹⁷.

Galeria Wymiany: kolekcja czy archiwum

Jak już wspomniano, zasoby Galerii Wymiany z biegiem czasu powiększały się dzięki reakcjom na działalność artystyczną i organizacyjną Robakowskiego. Rezultatem tej działalności był ciągły napływ prac oraz informacji, zwykle drogą pocztową¹¹⁸. Artyści z całego świata, którzy znali prace i galerię Robakowskiego, przysyłali mu materiały dokumentacyjne i swoje prace, a szczególnie publikacje artystyczne. Zachowywał on również korespondencję oraz wszystko, co było skutkiem współpracy z wieloma artystami i ludźmi sztuki.

Otrzymywał on, i nadal jeszcze do dziś otrzymuje, wiele prac studentów Szkoły Filmowej, którymi opiekował się jako profesor. Jego mieszkanie, dzięki nieoficjalnym spotkaniom artystów, małym wystawom i projekcjom filmowym organizowanym w galerii, stało się miejscem kontaktów i spotkań alternatywnej sceny artystycznej. W tym znaczeniu, dzięki komunikacji artystycznej, Robakowski generował informacje; zasób archiwalny jest odzwierciedleniem jego środowiska artystycznego i pozwala na wyciąganie kolejnych wniosków dotyczących samego artysty.

Robakowski nie selekcjonował materiałów, wszystko wchodziło do zasobu archiwalnego. Wszystkie pozycje archiwalne w kolekcji miały dla niego jednakową wartość. Robakowski zapytany o osobiste preferencje oraz ocenę wartości dzieł znajdujących się w archiwum odpowiedział:

„Cenię je wszystkie. Gdybym musiał jednak wymienić kilka: Jiří Kolář – największy współczesny artysta czeski, Milan Grygar, Dóra Maurer – najwybitniejsza artystka węgierska, Dick Higgins, Paul Sharits – najwięksi artyści amerykańscy, Michael Druks – izraelski artysta młodego pokolenia, Nam June Paik – są to najznakomitsze nazwiska w sztuce światowej. Cieszę się, że posiadam ich prace”¹¹⁹.

Z przywołanymi wyżej artystami Robakowski albo utrzymywał osobiste kontakty, albo też ich prace wywarły szczególny wpływ na jego własne¹²⁰.

* * *

Bliski związek ze zgromadzonymi materiałami jaki pojawia się w procesie wymiany i komunikacji, czyli to co Robakowski robi w swojej galerii, nie odpowiada kryteriom tworzenia kolekcji przez tradycyjnie rozumianego kolekcjonera (sztuki). Wprawdzie Robakowski nazywa to procesem tworzenia kolekcji, a swoje archiwum – kolekcją, jednakże nie istnieją tu żadne kryteria wskazujące na stereotypowy, tradycyjny, konwencjonalny obraz kolekcjonera znany z literatury, psychologii czy socjologii, do których należą: „drobiazgowość”, tzn. celowe poszukiwania dzieł w galeriach, na targach sztuki, w bibliotekach, księgarniach lub podczas podróży dla ich zakupu, „uznaniowość”, tzn. zakup odpowiadający koncepcji kolekcji oraz celowi włączenia obiektu kolekcjonerskiego do zasobu archiwum, „kompletowanie”, tzn. dążenie do stworzenia kolekcji obejmującej

wszystkie aspekty i pozycje należące do danej dziedziny, jak i „posiadanie lub gromadzenie”, tzn. pasja kolekcjonerska skutkująca zakupem kilku egzemplarzy jednego wydania¹²¹. Praca kolekcjonera koncentruje się na samej kolekcji, jej rozbudowie oraz uzupełnianiu. Mimo iż Robakowski przez swój zasób archiwalny wniósł aktywny wkład w kontekst sztuki, to jednak jego działalność nie odpowiada powyższemu modelowi kolekcjonera. W sposób zasadniczy różni to zasób archiwalny Galerii Wymiany od tradycyjnych kolekcji.

Koncepcja „obektu mentalnego”

Od początku działalności galerii, Robakowski postrzegał proces powstawania archiwum z innej, metaforycznej perspektywy. Koncepcja prezentacji archiwum *Obiekty mentalne* w 2003 roku, miała na celu zwrócenie uwagi na ową metapłaszczyznę archiwum. W tekście wprowadzającym zamieszczonym w broszurze towarzyszącej wystawie Robakowski pisze o tym jakie jest znaczenie podstawowej struktury galerii:

„Każda »praca« (nawet nie »artystyczna«), która jest wynikiem mentalnego działania, może mieć swoje miejsce w kolekcji Galerii Wymiany. Od samego początku byłem przekonany, że te działania będą miały w przyszłości (która w rzeczywistości już nadeszła) swoje wyjątkowe znaczenie dla wielu artystów, jako że powstały one bez kalkulacji artystycznych. Powstały one w wyniku aktualnych założeń twórczych, a nie z chęci zysku czy powodowane modą panującą w danym czasie. Są więc bezinteresownym prywatnym aktem, który tylko potwierdza szacunek dla innych, jako tych którzy stali się kimś bliskim w tym szczególnym momencie”¹²².

Obiekty wchodzące do zasobu archiwum były w pierwszym rzędzie świadectwami wymiany artystycznej i oznaczały trwałe poszerzanie materiału informacyjnego. Ponadto, według Robakowskiego, materiały tworzące zasób archiwalny są wyrazem wielu indywidualnych procesów mentalnych. Wymiana myśli i związek pomiędzy artystami manifestowały się w postaci przechowywanego w galerii obiektu. Z tej perspektywy, obiekt jako konkretny przedmiot wchodzący do zasobu archiwum schodził na dalszy plan, a na plan pierwszy wybijał się akt wymiany; sam obiekt funkcjonował jako znak wymiany informacji i idei.

W Galerii Wymiany oznakami tej wymiany niekoniecznie były tylko obiekty sztuki. Artyści i/lub przyjaciele

Robakowskiego, biorący udział w tym procesie, już tylko poprzez swoje uczestnictwo dawali wyraz określonym przekonaniom i mentalności. „Wyrazy” tego nastawienia Robakowski gromadził w swoim archiwum w formie obiektów, dokumentów itd. Archiwum rozpatrywane jako całościowy zbiór stanowi odzwierciedlenie zarówno sceny artystycznej, jak i określonej polityki kulturalnej oraz reakcji artystów na zainicjowaną sytuację.

Procesy archiwizacji – gromadzenie, dokumentowanie, zachowywanie, informowanie i przekazywanie – odbywały się w myśl zasady niezależnej komunikacji. Konkretny obiekt jest w tym procesie jednocześnie informacją i komentarzem, przekazem myśli i idei; stąd Robakowski określa go mianem „obektu mentalnego”. Wymianę i komunikację traktuje on jako akty energetyczne, oparte na zasadach twórczości i wynikające z dialogu. Energia ta przepływa jako siła twórcza z powrotem do procesu artystycznego:

„Te »mentalne obiekty« mogą wypełnić naszą przestrzeń życiową – one są z nami w intymnych sytuacjach. Czasem przywiązują się do nas aż do końca. W ich pamięci zanurzona jest magiczna moc, moc na kształt skumulowanej energii. Mam nadzieję, że pewnego dnia, w innych dostępnych dla wszystkich okolicznościach, ta energia zostanie nieoczekiwanie uwolniona, stając się autentycznym dziełem sztuki o niepospolitym znaczeniu”¹²³.

Traktowanie przedmiotów jako „obektów mentalnych” uwidacznia szczególnie znaczenie momentu przekazania lub wymiany; Robakowski podkreśla w ten sposób aspekt dialogu będący fundamentem działania galerii:

„Najbardziej cennymi aspektami [galerii] są dyskusje oraz spotkania odbywające się w tym mieszkaniu, w którym rodziły się inicjatywy, później wcielane w życie, a które wie co to znaczy istnieć naprawdę”¹²⁴.

W miejsce używanego często przez Robakowskiego pojęcia energii można, w tym kontekście, użyć też pojęć takich jak: „inspiracja”, „wsparcie” lub „potwierdzenie”. W swoich opracowaniach Robakowski używa często takich określeń jak „witalny”, „żywy”, „magiczny”, wypowiadając się na przykład o znaczeniu galerii oraz swojej pracy z archiwum:

„Uważam, że prezentowanie prace innych artystów, dawanie im możliwości wyrażenia własnych pomysłów, jest

formą tworzenia i to bardzo inspirującą dla wszystkich. Przebywanie z ludźmi, życie w sztuce, jest witalne”¹²⁵.

Zasada energii, której działanie uwidacznia się tu w procesie tworzenia archiwum i kolekcji, odgrywa ważną rolę w koncepcji Galerii Wymiany.

4.2.2 Modele i wpływy

Na koncepcję Galerii Wymiany miały wpływ różne zjawiska z polskiej historii sztuki. Robakowski wskazuje na długą tradycję niezależnych organizacji artystycznych sięgającą początku dwudziestego wieku¹²⁶. Ponadto Galeria Wymiany rozwijała się w kontekście współpracy z różnymi polskimi i międzynarodowymi, współczesnymi prywatnymi inicjatywami.

Awangardowe grupy artystyczne Jung Jidysz i „a.r.”

W związku z powstaniem archiwum, Robakowski podkreśla znaczenie grupy Jung Jidysz z Łodzi. Grupa ta została powołana w 1919 roku przez artystów plastyków, muzyków, pisarzy oraz twórców teatralnych. Miejszem ich spotkań było prywatne mieszkanie i posiadłość rodzinna Icchaka (Vincenta) i Idy Brauner, gdzie odbywały się koncerty, odczyty oraz ożywione dyskusje artystyczne. Grupa wydawała własny periodyk, organizowała wystawy i pierwsze interdyscyplinarne akcje artystyczne. Poszczególni członkowie współpracowali z różnymi inicjatywami artystycznymi oraz z instytucjami sztuki, takimi jak: Bunt, Związek Artystów Poznańskich, Teatr Żydowski oraz Teatr Marionetek, a także utrzymywali kontakty z artystami zagranicznymi¹²⁷.

Ponadto Robakowski wskazuje na grupę „a.r.” (artyści rewolucyjni, 1929-1936)¹²⁸, założoną przez Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro oraz Henryka Stażewskiego po rozwiązaniu grupy Praesens. W 1930 roku do grupy przyłączyli się poeci: Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Członkowie starali się na różne sposoby propagować swoje idee i założenia oraz program grupy; publikowali swoje teksty m.in. w czasopismach „Europa”, „Forma” i w wydawanym przez siebie „Komunikatach grupy »a.r.«”. Ponadto planowali stworzenie biblioteki. Chociaż członkowie grupy nie wykazywali większego zainteresowania wspólnymi wystawami, jednak brali udział w licznych wystawach grupowych i indywidualnych. Szczególne znaczenie miały dla nich kontakty zagraniczne, zwłaszcza z grupami awangardowymi i artystami z Paryża¹²⁹.

Z inicjatywy Strzebińskiego powstała w Łodzi Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Bazując na swoich kontaktach grupa „a.r.” mogła, mniej więcej w dwuletnim okresie czasu, zgromadzić kolekcję polskich i zagranicznych dzieł sztuki, którą w 1931 roku przekazała do łódzkiego muzeum. Kolekcja ta tworzy „duchowy i materialny fundament”¹³⁰ Muzeum Sztuki.

W kontekście obydwu tych grup artystycznych należących do awangardy historycznej, należy podkreślić trzy opisane poniżej aspekty, które Robakowski zastosował tworząc koncepcję Galerii Wymiany, realizując jednocześnie założenia tych grup w swojej pracy w ramach archiwum. Chodzi tu m.in. o: interdyscyplinarność, utworzenie sieci obejmującej zagraniczną scenę sztuki oraz pracę w oparciu o wspólną teorię i sposób myślenia właściwy dla awangardy. W grupie „a.r.” ten ostatni aspekt uwidocznił się jako wspólna baza ideologiczna. Aspekty te zostały opisane poniżej.

Jung Jidyś było niezależną, interdyscyplinarną inicjatywą artystów, tworzących progresywny i eksperymentalny nurt sztuki. Założenie interdyscyplinarności jest widoczne również w galerii Robakowskiego, tworzącej forum dla artystów różnych dyscyplin, których spotkania owocowały wspólnymi projektami, pokazami filmów, akcjami, seminariami, spotkaniami, odczytami itd. Zasób archiwum nie był także ograniczony do jednego medium lub jednej dziedziny sztuki. Robakowski zajmował się w swojej pracy likwidowaniem granic pomiędzy gatunkami, czego przykładem są jego fotografie z okresu Grupy Zero-61¹³¹. Również artyści grupy „a.r.”, w skład której wchodził przedstawiciel różnych dyscyplin, głównie rzeźbiarze i poeci, była ukierunkowana na interdyscyplinarność¹³².

Obydwa ugrupowania awangardy historycznej tworzyły z zagraniczną sceną artystyczną rodzaj sieci i przypisywały tym kontaktom szczególne znaczenie. Owocowały one nowymi inicjatywami i wydarzeniami. Wymiana artystyczna stanowiła podstawę działalności tych grup i powodowała, że niezależna scena artystyczna, w ramach której działali ich członkowie, była niezwykle żywa. Również tutaj widać związek z Galerią Wymiany. Istnienie Galerii Wymiany tchnęło nowe życie w sztukę swojego czasu poprzez to, że funkcjonowała jako punkt kontaktowy w ramach międzynarodowej sieci artystycznej. Galeria była zarazem forum dla międzynarodowego ruchu artystycznego w Polsce. Ponieważ dla Robakowskiego miała ona znaczenie jako miejsce dia-

logu, współpracy i kontaktów z innymi artystami, Galerię Wymiany można także określić mianem przestrzeni komunikacji wirtualnej. Sam Robakowski mówi w tym kontekście o miejscu „fikcyjnym”¹³³.

Utworzenie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej, tak jak to zrobiła grupa „a.r.”, stało się możliwe dzięki współpracy artystycznej między członkami grupy. Był to ten punkt w ich działalności, który poza aspektem interdyscyplinarności i samodzielnie prowadzonej działalności publicystycznej, skłonił Robakowskiego, by nawiązać do grupy „a.r.”. Sama jej kolekcja mogła powstać dzięki niezależności artystów, ich powiązaniom międzynarodowym oraz wspólnemu zaangażowaniu. Akt założenia grupy był wspólnym sukcesem. Artyści sami gromadzili dzieła do kolekcji, wykorzystując w szczególności wspomniane już wcześniej powiązania z Paryżem. Kolekcja składała się z prac polskich i prac artystów zagranicznych. Do tych ostatnich należeli głównie członkowie grupy Cercle et Carré, którą założyli Michel Seuphor i Joaquín Torrès-García. Idea współpracy międzynarodowej, widoczna we wspólnym tworzeniu kolekcji, wiąże się ściśle z tradycją awangardy.

Członkowie grupy „a.r.” byli przekonani, że nowoczesny styl powinien przejawiać się we wszystkich dziedzinach sztuki. Styl ten stworzyli w oparciu o kryteria formy organicznej oraz zwięzłości i logiki formy¹³⁴. Z tymi kryteriami wiązali oni utopijną wiarę w kreatywność artystyczną i bycie twórczym: kreatywność artystyczna – tak wierzyli członkowie grupy – posiada moc, by w oparciu o racjonalistyczną ideę konstrukttywizmu spowodować zmiany na płaszczyźnie społecznej¹³⁵. Robakowski nie podjął tej radykalnej, optymistycznej utopii w projekcie Galerii Wymiany. Jednakże jego koncepcja galerii oraz archiwum również opierała się na motywie witalnej siły mentalnej wynikającej z informacji, wymiany oraz komunikacji. Siła ta miała tchnąć życie w niezależną sztukę, a artystom służyć jako potwierdzenie sensu ich działań; jednocześnie stworzyła ona podstawę, w oparciu o którą galeria oraz zasób archiwalny mogły stać się odzwierciedleniem i dowodem jej działania. Poprzez galerię Robakowski stawiał opór uwarunkowaniom polityki kulturalnej. Kwestię znaczenia galerii oraz zasobu archiwalnego Robakowski wyjaśnia następującymi słowami:

„Skarby materialne Galerii Wymiany, książki, rysunki, dokumentacja, prace fotograficzne, filmy, taśmy wideo

oraz goście, którzy konsultują wszystkie te dokumenty, są dowodem naszej egzystencji”¹³⁶.

Kolekcję informacji o sztuce pochodzącej z Polski i z zagranicy, zebraną w prywatnej galerii artysty, można w tym kontekście odczytać jako komunikat artystyczny.

Działalność Robakowskiego, w odróżnieniu od dwóch powyżej przytoczonych grup należących do historycznej awangardy, była w mniejszym stopniu ukierunkowana społecznie, a jej celem było przede wszystkim doświadczenie pozwalające dowiedzieć się czegoś więcej o sobie samym:

„Żyjemy w trudnych warunkach. Więc najpierw pytamy samych siebie »jak żyjemy, co robimy w życiu« i bardziej dbamy o zaspokajanie potrzeb życiowych niż o estetykę”¹³⁷.

Robakowski w swojej pracy artystycznej i w galerii nie kierował się utopijnym założeniem dokonania zmiany stosunków społecznych. Jego wpływ na kontekst sztuki był subtelnej natury i realizował się poprzez strategię dyskusji, próbę odnalezienia swojego miejsca w sztuce, przenikanie mediów – również „medium” archiwum – jak i poprzez badanie struktur i kanałów komunikacji. Galeria stworzyła, jako przestrzeń dyskusji, podstawę pozwalającą Robakowskiemu wywierać wpływ na kontekst funkcjonowania sztuki. Praca na scenie artystycznej, według Robakowskiego wpływa na sztukę, co wyraża on w innym medium artystycznym – wideo:

„Przenośna aparatura video przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, [...] ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrażoną, może stać się narzędziem odkrywającym ją lub kompromitującym. Tylko w postaci faktu rzeczywistego może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, ma szansę stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelakie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...”¹³⁸.

Wypowiedź Robakowskiego na temat wpływu wywieranego poprzez medium jakim jest wideo można odnieść do pracy z galerią i siły jej oddziaływania: badania dotyczące galerii i archiwum jako struktury komunikacyjnej, w której każdy mógł uczestniczyć, oznaczały także dokonywanie analiz samej rzeczywistości.

Muzeum Sztuki – kolekcja jako dzieło sztuki

Sposób funkcjonowania i pracy muzeum, jeżeli chodzi o Muzeum Sztuki, opiera się na koncepcji kolekcji utworzonej przez grupę „a.r.”¹³⁹. Również Robakowski czuje się związany z tą koncepcją, przy czym dla niego szczególnie ważny był fakt, że kolekcja grupy „a.r.”, która weszła w skład zbiorów Muzeum Sztuki, była dziełem zespołowym. Historyk sztuki, Jaromir Jedliński, wyjaśnia, że zbiór ten był rezultatem współpracy pomiędzy awangardami na Wschodzie i Zachodzie:

„Problematyka związana z powstaniem Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej jest blisko spokrewniona z narodzinami postawy awangardowej w polskiej sztuce lat 20-tych i 30-tych. Z tego okresu pochodzą również początki praktycznej współpracy łączącej europejskich artystów awangardowych na Wschodzie i Zachodzie. [...] Nowoczesna sztuka europejska, istniejąca od lat 20-tych jako zjawisko ponadnarodowe – co przecież jest zgodne z programem samostanowienia awangardy – rozumiana jest także jako ideał i tradycja współpracy”¹⁴⁰.

Wychodząc od tej myśli, funkcję Galerii Wymiany można rozpatrywać jako nawiązywanie na nowo łączności pomiędzy polskimi i zagranicznymi artystami oraz ponowne zainicjowanie wymiany w ramach międzynarodowych ruchów awangardowych, na gruncie niezależnej polskiej sceny artystycznej. W tym kontekście Robakowski wskazuje na inicjatywy takie jak „Infermental” oraz na inne międzynarodowe galerie i miejsca sztuki, na przykład na Galerię Kontakt w Antwerpii oraz Galerię Demarco w Edynburgu: galerie te postrzegały swoje zadanie w tworzeniu alternatywnej sieci kontaktów między artystami, realizacji międzynarodowych projektów i wzajemnej współpracy. Robakowski wskazuje na obydwie galerie jako na modele, które funkcjonowały paralelnie do jego własnej instytucji¹⁴¹.

Kolekcja grupy „a.r.”, która odwołuje się do wolnej woli artystycznej i działania zbiorowego, jest uznawana za projekt międzynarodowy. Spuścizna awangardy jest również dzisiaj obecna w Muzeum Sztuki: działa ono w oparciu o współpracę międzynarodową i kontynuuje wychodzącą poza granice kraju wymianę kulturalną. Wymiana ta skutkuje dialogiem artystów i twórców kultury pochodzących z różnych kultur europejskich z tym, co stanowi ich wspólne dziedzictwo – awangardą europejską, jej tradycjami i historycznymi punk-

tami odniesienia działalności artystycznej¹⁴². Ten dialog powinien w końcu doprowadzić do porozumienia w kwestii cech wspólnych oraz różnic w sztuce awangardowej Wschodu i Zachodu. W sposobie budowania kolekcji widać próbę wskazania i zebrania różnic i wspólnych aspektów artystycznych reprezentowanych w pracach.

* * *

Poniżej omawiany jest sposób, w jaki Robakowski poprzez Galerię Wymiany realizował koncepcję międzynarodowej kolekcji. To w zaangażowaniu artystów pojmujących realizację kolekcji jako realizację wspólnego projektu tkwi jej artystyczny charakter. Stąd Jedliński określa dzieła sztuki z kolekcji – mimo iż znajdują się one w muzeum, czyli w swojego rodzaju magazynie – mianem „żywej sztuki”¹⁴³. Kontynuację aspektu artystycznego w Muzeum Sztuki, Jedliński widzi w fakcie angażowania się na przestrzeni czasu artystów we współpracę przy wystawach i projektach. Wprowadzając oni w kontekst muzealny dialog na temat ich aktualnych strategii artystycznych i tym samym odnosząc się do historii zawartej w kolekcji. Jedliński podkreśla, że polemika ze stanowiskami historycznymi wywołuje proces refleksji dotyczący własnego dzieła:

„Musimy więc przyjąć, że dopiero rezonans pomiędzy kreatywnymi osobowościami i ich dążeniami artystycznymi oraz rezultatami (patrząc z globalnej perspektywy, mimo iż są one często mocno zakorzenione w lokalnej tradycji) nadaje swojej uniwersalnej wartości treść i trwałą ważność. Muzeum Sztuki chciałoby uczestniczyć w tym procesie. Tak rozumiane uprawnienie jego istnienia i dokonane przezeń wybory potwierdzone zostają wolą wielu znaczących artystów, by związać się z nim poprzez kolekcję i wystawę”¹⁴⁴.

W ten sposób do kolekcji Muzeum Sztuki trafiają aktualne zdarzenia artystyczne. Traci ono swoją samoreferencyjność i dzięki temu zostaje powiązane z ich kontekstem. Dialog artystyczny, wywołany faktem tworzenia kolekcji, ukierunkowany jest na ocenę sytuacji aktualnej sztuki, jej postępów oraz regresów. Innymi słowy, dialog staje się zasadą obiektywizacji własnego stanowiska przy użyciu systemu odniesień historycznych. Koncepcja żywej sztuki, na której opiera się Muzeum Sztuki, wpłynęła także na Galerię Wymiany. Tworzy ona fundament dla sformułowanej przez Robakowskiego koncepcji „żywej galerii”, będącej podstawą tworzenia archiwum. W katalogu o tej samej

nazwie, *Żywej Galerii*¹⁴⁵, poświęconym łódzkiej scenie sztuki neoawangardowej, koncepcja ta staje się modelem objaśniającym zjawisko powstawania małych, prywatnych galerii oraz galerii autorskich: od lat siedemdziesiątych aż do dziewięćdziesiątych zapewniały one żywotność sztuce, tworzyły strukturę będącą przeciwagą wobec oficjalnego systemu wystawowego, stając się artystycznym i kulturalnym undergroundem¹⁴⁶.

* * *

Galeria Wymiany wchodziła w skład tej sceny, a zarazem uczestniczyła w sztuce międzynarodowej, nawet gdy z początkiem lat osiemdziesiątych korzystanie z sieci wymiany artystycznej sięgającej poza granice kraju możliwe było jedynie w ograniczonym zakresie. Galeria funkcjonowała w systemie, tzn. aktywność w jej ramach dokonywała się jedynie dzięki wymianie materiałów oraz w harmonii z różnymi kontekstami – lokalną, ponadregionalną lub narodową i międzynarodową sceną sztuki.

Dzięki pierwszym materiałom otrzymanym od zagranicznych artystów, którzy chcieli ich dalszego rozprzestrzeniania, możliwe było założenie galerii. Została także ustanowiona jej informacyjno-dystrybucyjna funkcja. Kontakty Robakowskiego oraz galeria dały możliwość powiązania polskiej sceny artystycznej, lokalnej i ponadregionalnej, z międzynarodową. Tym samym ponownie podjęto projekt artystów polskiej awangardy historycznej.

Materiały, które weszły do zasobów galerii, nie miały być jedynie dowodem swojego własnego istnienia. Tworzyły one bazę dla wymiany i dyskusji, materiał służący powstawaniu nowych projektów artystycznych, których dokumentacja ponownie wchodziła do zasobów archiwum. W kontekście działalności galerii, materiały stawały się aktywnie wykorzystywanym zbiorem, a galeria, jak już wspomniano powyżej – żywą galerią; w związku z Galerią Wymiany można mówić również o „żywym archiwum”. Jako taka, Galeria Wymiany oddziaływała na swój kontekst w ten sam sposób jak Międzynarodowa Kolekcja Muzeum Sztuki: informacje przechowywane w galerii stanowiły punkt odniesienia dla związanych z nią artystów służący orientacji w sztuce alternatywnej i awangardowej, i zajmowania wobec niej stanowiska. Również Galeria Wymiany była punktem łączącym Wschód i Zachód, ponieważ umożliwiała dyskusję i badanie cech wspólnych i pa-

raleli pomiędzy międzynarodowymi kierunkami sztuki awangardowej, tworzących wspólny język wypowiedzi artystycznych¹⁴⁷. Jedliński podkreśla tę funkcję w odniesieniu do kolekcji Muzeum Sztuki:

„Ze względu na [...] rolę, jaką odgrywa dialog i współpraca jako czynnik obiektywizacji stanu sztuki, Muzeum Sztuki organizuje coraz więcej wystaw swojej kolekcji (lub znaczącej jej części) poza własnymi murami. Pozwala mu to zrewidować swoją tożsamość i daje nowe impulsy dla samookreślenia się muzeum. W tym celu koncentruje się ono na dialogu, który odbywa się [zarówno] wewnątrz samej sztuki jak i w refleksji o niej, na płaszczyźnie diachronicznej oraz synchronicznej”¹⁴⁸.

Ta sama rola przypada Galerii Wymiany wewnątrz sceny artystycznej, na której ona funkcjonuje. Koncepcja żywej galerii opiera się na idei zbiorowości artystycznej, na nieprzerwanym dialogu i wymianie informacji. Oznacza to, że aktywność artystyczna w ramach instytucji staje się częścią jej kontekstu i tworzy nowe zjawiska artystyczne, oddziałujące na wewnętrzny rozwój sceny artystycznej.

Kolekcje prowincjonalne

Galeria Wymiany nawiązuje do kolekcji prowincjonalnych z polskich wsi i gmin wiejskich, do typu archiwum bądź kolekcji należącego do polskiej kultury ludowej. Kolekcje te najczęściej były umieszczane w szkołach lub budynkach należących do gminy, opiekowali się nimi nauczyciele lub kustosze amatorzy. Były one dostępne dla wszystkich, a dostępność ta dotyczyła także włączania obiektów do kolekcji.

Kolekcje tego rodzaju nie są zjawiskiem specyficznie polskim. Z uwagi na ich charakter bliższe są one idei kolekcji osobliwości z piętnastego i szesnastego wieku niż kolekcji dzieł sztuki. Robakowski po raz pierwszy spotkał się z tymi instytucjami w dzieciństwie. Gmina, w której mieszkał, posiadała swoją własną „izbę pamięci”, w której zbierano i przechowywano wszystko co było w jakiś sposób wyjątkowe: rzemiosło artystyczne, amatorskie prace artystyczne, anomalia biologiczne i osobliwości przyrodnicze. W czasie swoich studiów w Toruniu Robakowski odnosił się do teorii tego rodzaju sztuki kolekcjonowania:

„Byłem szczególnie zainteresowany kolekcjami na prowincji, które były zazwyczaj traktowane jako »izby pa-

mięci«, gdzie faktycznie można było znaleźć wszystko, co ilustrowało mentalność miejscowej społeczności. (...) Artystyczne wartości nie potrzebowały żadnych kryteriów. Zgromadzone tam przedmioty były nie tylko manifestacją twórczej działalności ludzi, ale także całym zespołem dziwnych rzeczy, a kolekcje przyrodnicze były prototypem dla całego mojego przedsięwzięcia”¹⁴⁹.

Te zainteresowania wpłynęły na jego pracę artystyczną. Daje się to zauważyć w wystawie członków Stowarzyszenia Krąg (1965-1967), którzy w sposobie realizacji podejmowali grę z ideą kolekcji osobliwości, ciekawostek i kuriozów. W zaciemnionym pomieszczeniu, artyści wystawili osobliwości folklorystyczne m.in. części szkieletu wieloryba i podrobione czy też wypchane ciała z dwoma głowami. Charakter tych obiektów podkreślało umieszczenie ich w ciemnościach, oświetlając je jedynie snopem światła punktowych reflektorów. Ekspozycje pochodzące z kontekstu przyrodniczego zostały tutaj zaprezentowane w oprawie artystycznej i tym samym – zrodzone z ludzkich fascynacji „dziwacznymi”, „odstającymi” od normy obiekty – zostały nasycone nowym znaczeniem.

Kolekcje prowincjonalne opierały się na zasadach analogicznych do kolekcji sztuki awangardowej. Jednakże otwierają one nową perspektywę w spojrzeniu na temat tworzenia kolekcji, tym samym pośrednio radykalizując koncepcję kolekcji awangardowej. Obie koncepcje kolekcji łączy to, że w swojej strukturze sprowadzają się do osiągnięć zbiorowości, co budowało związki pomiędzy współpracującymi osobami – czy to prywatnymi w powiecie, czy artystami w międzynarodowych nurtach awangardowych.

Gromadzili oni mające znaczenie dla danej społeczności lub uważane za interesujące obiekty, prezentując je we wspólnie opracowanych ramach¹⁵⁰.

Każdy, kto działał przy tworzeniu kolekcji, tym samym wносił do niej część swojego życia i świata idei. W kolekcji prowincjonalnej o wiele wyraźniej daje o sobie znać aspekt tożsamości, ponieważ jej istotę stanowi wymiar emocjonalny. Zasadniczo był on otwarty na treści, znajdowały w nim swoje miejsce zarówno dzieła sztuki, jak i osobliwości, co wykluczało z góry tworzenie hierarchii. W przeciwieństwie do niego kolekcja awangardowa jest tworzona w sposób klasyfikujący własne stanowisko artystyczne, zatem pełni funkcje hierarchizujące. Obydwa rodzaje kolekcji budują

wprawdzie tożsamość, jednak kolekcja awangardowa czyni to na płaszczyźnie analizy kognitywnej, a kolekcja gminna – na płaszczyźnie afektywnej. W kolekcji prowincjonalnej sam obiekt oraz jego treściowe znaczenie zeszły na plan dalszy. Są one wyrazem faktu „wniesienia siebie” do kolekcji tzn. do wspólnie stworzonego miejsca.

Wróćmy teraz do pojęcia „obektu mentalnego”, które stało się tematem wystawy Robakowskiego tej samej nazwie. Wystawa w swej koncepcji była powrotem do kolekcji prowincjonalnej i stanowiła nawiązanie do zasady wolności wartościowania obowiązującej w tamtych kolekcjach¹⁵¹: koncepcja obiektu mentalnego w Galerii Wymiany opiera się na kolekcjach prowincjonalnych, w których znajdowały się obiekty i zjawiska mające nie tylko charakter rzemiosła artystycznego, lecz pochodzące również z życia codziennego mieszkańców gminy. Również zasób archiwalny Robakowskiego nie składa się jedynie z dzieł sztuki. Znajdujące się w nim obiekty czerpią swoje znaczenie przede wszystkim z samego aktu ich przekazania i ich znaczenie wypływa z tego aktu: pragnienia nawiązania kontaktu i komunikacji, dzielenia się doświadczeniem i informacjami, wspólnej pracy i wynikających z niej nowych idei. Obiekt lub pojedyncza informacja czerpie energię z kontekstu kolekcji, w której się znajduje. U Robakowskiego jest to kontekst artystyczny, nadający przedmiotom konotacje artystyczne. Ich odbiór w kontekście sztuki powoduje z kolei powstanie nowych projektów artystycznych.

W koncepcji żywej galerii łączą się dwie różne zasady – zasada obiektywności i zasada subiektywności: obiektywność rozumiana jest tu jako dążenie do zapewnienia odpowiedniej pozycji artystycznej i dalszy rozwój bazujący na aktualnych i historycznych punktach odniesienia, natomiast subiektywność rozumiana jest jako „wniesienie siebie” w proces dyskursu artystycznego.

4.2.3 Koordynacja i organizacja

Inicjowanie, organizowanie i koordynowanie projektów było dla Robakowskiego integralną częścią jego pracy artystycznej i stanowiło zarazem rozszerzenie roli artysty. W ten sposób galeria była dla niego zarówno polem pracy artystycznej, jak i wyznaczała ramy dla jego działalności. Z jej pomocą badał aspekt komunikacji, odnosząc się do kwestii pokazywania procesów komunikacyjnych¹⁵². Zajmowanie się komunikacją służyło mu do badania rzeczywistości; Robakowskiemu cho-

dziło o obiektywizację sposobów pokazywania aspektów rzeczywistości. Archiwum, w którym dokumentował procesy komunikacji w postaci dzieł, materiałów informacyjnych, korespondencji itd., jest jego zdaniem odbiciem rzeczywistości. Każda pozycja w archiwum jest wkładem w całość dzieła. Tworzy je duża liczba pojedynczych aktów komunikowania, które pozwalają ująć proces komunikacji jako strukturę, a tym samym dokonać jego obiektywizacji. Z tej perspektywy Galeria Wymiany jest pracą artystyczną Robakowskiego, mimo iż jej zasób archiwalny składa się głównie z tego co wniesli do niego inni artyści i ludzie sztuki.

Ta sama zasada, na której opiera się powstawanie galerii i archiwum, stanowi podstawę wczesnych filmów Robakowskiego, które powstały w pierwszych latach jego pracy w Warsztacie Formy Filmowej – filmów asemblingowych¹⁵³. Filmy te składają się z tego, co różni artyści wnoszą w ich strukturę jako swój wkład; zainicjował je sam Robakowski, który na dalszym etapie rozwoju projektów przyjmował rolę koordynatora. Ronduda bada zakres filmów asemblingowych Robakowskiego. Na temat ich funkcji i znaczenia pisze on w sposób następujący:

„Z wczesnej działalności Robakowskiego w Warsztacie Formy Filmowej należy zwrócić uwagę także na jego filmy związane z próbami tzw. »obiektywnej« reprezentacji rzeczywistości, za pomocą kamery filmowej. To dążenie do obiektywizacji związane było z praktykowanym w Warsztacie Formy Filmowej podejściem naukowym. Członkowie grupy byli nastawieni bardzo krytycznie wobec dominujących w Szkole Filmowej sposobów przedstawiania rzeczywistości. Ambicją członków Warsztatu było znaleźć sposób na jak najbardziej obiektywną prezentację filmową jakiegoś aspektu rzeczywistości, osoby czy grupy osób. Jednym z takich sposobów były filmy asemblingowe Robakowskiego”¹⁵⁴.

Ten sam sposób myślenia, który Ronduda odnajduje w filmach asemblingowych, widoczne jest również w archiwum: zarówno za pomocą wideo, jak i działalności Galerii Wymiany Robakowski próbował oddać pewien aspekt rzeczywistości, ukazując go w możliwie jak najbardziej obiektywnej formie. W tej perspektywie można dokonać porównania ze sobą tych dwóch, używanych przez niego, mediów: film asemblingowy jest dziełem sztuki, jego autorem jest Robakowski. Asembling można określić jako formę archiwum, ponieważ są do niego włączane i zostają w nim zacho-

wane prace różnych artystów. W tej sytuacji również Galerię Wymiany można traktować jako asembling. U Robakowskiego wideo oraz galeria i archiwum są – dzięki celowi, który realizują – mediami artystycznymi: w związku z tym, że odzwierciedlają pewne aspekty rzeczywistości oraz że mamy w ich przypadku do czynienia z komunikowaniem, ich gromadzeniem i przekazywaniem w postaci informacji, obydwa media odwołują się zarówno do siebie, jak i do swojej medialnej natury. Film asemblingowy i archiwum stają się w ten sposób nośnikami przesłania artystycznego, można je uznać więc za dzieła sztuki.

W tym miejscu zrozumiała staje się zmiana znaczenia i sposobu przedstawiania przestrzeni służącej do archiwizowania czy magazynowania, jaka się dokonała patrząc zwłaszcza z perspektywy czasów awangardy. Stała się ona przestrzenią multimedialną: nastąpiło przesunięcie centrum uwagi z treści archiwum na technikę archiwizacji i samo medium, w jakim dokonujemy archiwizacji. Odpowiada to koncepcji archiwum awangardowego, jak opisuje to w odniesieniu do początku dwudziestego wieku Sven Spiker – literaturoznawca, językoznawca i kulturoznawca:

„Archiwum awangardy kwestionuje wszelkie modele pamięci (zwłaszcza te narracyjne), otwarcie faworyzując dynamiczne przerywane formy graniczące z nowoczesnymi środkami technologicznej reprodukcji (cf. Rodchenko, El Lissitzky, L. Popova), w szczególności fotografii i filmu. W literaturze audiowizualne archiwa awangardy odnajdują swój odpowiednik w archiwach, które funkcjonują inaczej niż kartoteki czy książki telefoniczne. Pasaże Waltera Benjamina oraz Konstruktywistyczna »literatura faktu« (Shklovsky) są przykładami literatury opartej na archiwach, w której łączenie i cięcie naśladuje filmy awangardowe”¹⁵⁵.

Galeria Wymiany w takiej mierze stanowi archiwum, w jakim odzwierciedla rozwój niezależnej sztuki undergroundowej w swoim czasie. Robakowski wielokrotnie podkreślał, że jego archiwum jest czymś więcej niż tylko czysto materialnym zasobem archiwalnym. Wylicza on tu rodzaje aktywności, podkreślając ich znaczenie – wymianę komunikacyjną poprzez galerię, projekty organizowane w i przy pomocy galerii, funkcjonowanie miejsca jako punktu spotkań i forum, posiadane przez niego informacje i kontakty, co znajduje swe odbicie w posiadanych materiałach¹⁵⁶. Galeria Wymiany jako dzieło sztuki czyni swoim tematem

przestrzeń archiwum i w tym znaczeniu – zgodnie z kryterium archiwum awangardowego przedstawionym przez Spikera – nie jest to archiwum narracyjne, ale dynamiczne¹⁵⁷.

4.2.4 Galeria Wymiany z punktu widzenia aspektów artystycznych zawartych w pracach Józefa Robakowskiego

Galeria Wymiany tworzy całość z działalnością artystyczną Robakowskiego, co można zrozumieć opierając się na różnych aspektach jego prac¹⁵⁸. Teoretyk i krytyk sztuki mediów, Ryszard W. Kluszczyński, który badał kilka z tych aspektów w pracach Robakowskiego, pominął galerię jako pole obserwacji¹⁵⁹.

Swoją analizę filmów asemblingowych u Robakowskiego Ronduda konkluduje wskazując na to, że artysta pracując nad tymi filmami stworzył własne archiwum fotograficzne i filmowe¹⁶⁰. W tym punkcie uwidacznia się konkretny związek pomiędzy obydwojema rodzajami prac – filmem asemblingowym i archiwum galerii. Robakowski realizował koncepcję archiwum nie tylko w galerii, lecz zarazem była to podstawowa koncepcja artystyczna w jego działalności.

Poniżej, w oparciu o archiwum, omawiane są aspekty, które Kluszczyński wskazał w pracach Robakowskiego: organiczność, energia, aspekt medialny i subiektywizm.

Aspekt organiczności

Historyczka sztuki, Magdalena Ujma, wskazuje na aspekt organiczności w strukturze prac fotograficznych Robakowskiego i łączy go z czasem studiów historii sztuki oraz studiów konserwatorskich, jak i szczególnym zainteresowaniem artysty architekturą gotycką¹⁶¹. Pojęcie organiczności w pracach Robakowskiego objaśnia ona w sposób następujący:

„Organiczność dla Robakowskiego to taka konstrukcja dzieła, która godzi ze sobą logiczną konstrukcję z nieprzewidywalnym wypełnieniem, geometrię z obrastającą ją tkanką bezformia (informel). Ta skłonność ma swoje źródło w czasach studiów – tym razem w Toruniu, gdzie uczył się historii sztuki i konserwacji. Zainteresował się wtedy... gotykiem. Mówił o tym: fascynowały mnie kręte schody w wieżach kościelnych, gdzie będąc osaczonym poczuciem zamknięcia w ciasnej przestrzeni trzeba było z konieczności pokonać setki stopni, aby odzyskać biolo-

giczne uwolnienie” [Józef Robakowski, *Energo-Geometry*, m.in. w: Bożena Kowalska, *In search of Order, Artists about Art*, BWA, Katowice; Galeria EL, Elbląg 2001]¹⁶².

W swoich organicznych pracach fotograficznych Robakowski wiąże strukturę i konstrukcję zewnętrzną z pozbawionym formy wnętrzem. Na płaszczyźnie teoretycznej struktura organiczna dzieła składa się z antagonizmów, z czegoś skonstruowanego tzn. czegoś konkretnego lub też racjonalnego oraz z czegoś organicznie pozbawionego formy, co rozumiemy jako subiektywność i/lub emocjonalność.

Również archiwum można analizować z perspektywy zasad na jakich opiera się konstrukcja organiczna. Instytucja archiwum posiada konkretną formę, zarówno w architekturze, jak i w strukturze instytucjonalnej. Również procesy komunikacyjne zachodzące w jego wnętrzu należą do racjonalnej płaszczyzny archiwum. Natomiast informacje Robakowski określa mianem obiektów mentalnych – to coś twórczego i nieuchwytnego.

Ponadto zasadę organiczności Robakowski odnalazł w założeniach kolekcji prowincjonalnych, które, powstając w oparciu o tożsamość wspólnoty i jako jej wyraz, przybrały formę organiczną. Celowo nie wskazuje się w nich i nie realizuje jakiejś określonej istoty kolekcji, lecz wynika ona z procesu gromadzenia eksponatów wystawowych. Ta koncepcja organiczności funkcjonuje również w kontekście sztuki, w którym używa jej Robakowski: tutaj zasób archiwalny odzwierciedla nastawienie artystyczne.

Aspekt energii

Kluszczyński śledzi aspekt energii i sposób jej przenoszenia poprzez media w pracach Robakowskiego – które to zjawisko określa on mianem „transmisji energii”¹⁶³. Historyk sztuki, Łukasz Guzek, poświęca swój artykuł o pracach Robakowskiego wyłącznie aspektowi energii; mówi on o związanej z jego sztuką „teorii sztuki energetycznej”¹⁶⁴. Energia jest dla Robakowskiego źródłem jego kreatywności artystycznej, ponieważ może ona stymulować aktywność i wspierać rozwój.

W modernizmie energia była postrzegana jako siła wywołująca zmiany i tworząca nowe relacje. Jako siła transformacyjna była ukierunkowana na jeden cel, ustanowienie nowego stanu rzeczy. To było zada-

nie pierwszoplanowe; energia służyła jego wykonaniu¹⁶⁵. U Robakowskiego nie ma ani z góry założonego celu, ani ostatecznej formy, do której dąży sztuka. Jego koncepcja energii nie jest funkcjonalistyczna. Od czasu sztuki postmodernistycznej energia jest czymś więcej niż tylko czymś czysto funkcjonalnym. Mamy tu do czynienia z innym ujęciem rzeczywistości: rozumie się ją jako poddaną dynamice ciągłych zmian, która ustanawia w niej swoje własne wartości. W tej koncepcji rzeczywistości energia jest wartością samą w sobie. Dla Robakowskiego ciągła zmiana rzeczywistości odzwierciedla się w sztuce, na co wskazuje Kluszczyński:

„Sztuka bowiem - zdaniem Robakowskiego - jest, między innymi, wyrazem energii danego czasu. Poprzez swój system unerwienia jest włączona w świat realny i reaguje, wcześniej niż wszystko inne, na podskórne procesy, które wkrótce zdominują rzeczywistość”¹⁶⁶.

Według koncepcji Robakowskiego sztuka jest formą energii. Energia odpowiada tutaj za witalność, dynamikę, zmianę lub stałą odnowę.

Z perspektywy tej artystycznej koncepcji energii, warunkującej ciągłą zmianę form, Galeria Wymiany jest traktowana jako dzieło sztuki: pobudza energię artystyczną i odnawia ją. Galeria jest ramą, w której mieszczą się różne aktywności artystyczne i które też nadają jej dynamikę. W ten sposób przyczynia się ona do trwałej zmiany i odnowy sceny artystycznej.

* * *

Tę koncepcję energii stanowiącą podstawę Galerii Wymiany Robakowski rozwinął dzięki nawiązaniu do rosyjskiego konstruktywizmu i w związku z pojęciem energii w modernistycznym rozumieniu. Koncepcja ta w szczególności wywodzi się z teorii malarstwa suprematycznego Kazimierza Malewicza (1878-1935), którą to przedstawił on w publikacji z 1928 roku *Świat bezprzedmiotowy*. Teoria Malewicza powstała z nieufności wobec dominacji rozumu i funkcji przewodniej świadomości, których obecność widział on w kulturze Zachodu. Rozumowi i świadomości przeciwstawił on irracjonalny ruch myśli, rodzaj nieświadomej energii. Przypisywał on jej siłę zdolną do dokonania przemian i dążył do wyodrębnienia w niej czynników, które są w stanie dostarczyć każdego rodzaju poznania. Energię tę nazwał on „czystą” lub „podnietami elementarnymi”¹⁶⁷; dają one człowiekowi impulsy do aktywnego

działania. Według Malewicza w sztuce tradycyjnej nie ma miejsca dla podniety; narzuca ona rządzące nią reguły i ograniczenia. Według niego suprematyzm, sztuka bezprzedmiotowa, może znieść te ograniczenia, ponieważ bezprzedmiotowość odpowiada czystej podniecie pobudzającej człowieka do działania. Dynamika teorii Malewicza przejawia się w słowach:

„Suprematyzm wyjawiał, że z przedstawienia ruchu wynika przyczyna wszystkich przyczyn. Wszystko, co nazywamy materialem i fakturą powierzchni, jest zatem ruchem wynikającym z podniety. Wszystko to, co zawiera w sobie materiał, jest stanem ruchu wywołanym podniętą. Wszystko to, co rozumiemy pod pojęciem formy lub ciała, jest myślą. Z tego należy wywnioskować, że podnieta, która poprzez myśl przechodzi do uporządkowanego ruchu, wytwarza taką czy inną formę, związek, takie czy inne ciało czy przestrzeń, wagę i tak dalej”¹⁶⁸.

Również u Robakowskiego energia pobudza do działania. W swoim dziele dąży on do rozszerzenia sztuki, wykorzystując przy tym siłę energii oraz możliwości transmisji energetycznej, również poprzez media. Kluszczyński dowodzi, że Robakowski jest świadomy granic, które wytyczyła sobie sztuka poprzez własny system reguł:

„Urządzenia mechaniczne i elektroniczne są potrzebne po to tylko, aby uzewnętrzniać ową witalność. Przenosi się ona wreszcie i na same maszyny: witalność człowieka staje się witalnością maszyn. W ten oto sposób podmiotowość także zaczyna być manifestowana jako wyraz indywidualnej energii, a konwencje artystyczne, hamujące swobodę energetyczną, raz jeszcze ujawniają swą destrukcyjną istotę. Bowiem sztuka, jak chce Robakowski, wyrasta ze sfery prywatności, a nie ze świata powinności i reguł. I tam też odnajduje źródła swej energii”¹⁶⁹.

Inspiracja, która powstaje poprzez uwolnienie podniety czy energii, znajduje swój odpowiednik u Malewicza¹⁷⁰. U niego energie będące podniętą szukają sobie przestrzeni dla rozwoju oraz dla dokonania transferu do obserwatora. Rozwinął on koncepcję energetycznego pola obrazu¹⁷¹, mającego na celu zmianę świadomości oraz gromadzenie kreatywnej siły artysty oraz siły otaczającej go dynamiki środowiska, podjęcie jej i przekazanie dalej do obserwatora¹⁷². Nowa Sztuka, którą postulował Malewicz, nie jest już tylko odtworzeniem podniety, lecz „ucieśnieniem podniety jako pobudzeniem do istnienia, do rzeczywistości”¹⁷³.

Dla Robakowskiego teoria Nowej Sztuki Malewicza zyskała bardzo konkretne znaczenie: inspiracja i aktywność poprzez procesy energetyczne mogą rozwijać się jedynie na podstawie nieograniczonej wymiany, zakładającej wolne i cieszące się niezależnością miejsce rozwoju oraz przepływ informacji. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a zwłaszcza we wczesnych latach osiemdziesiątych warunki po temu istniały w Polsce tylko w ograniczonym zakresie. Dlatego też również Robakowski szukał tego, co Malewicz nazwał polem energetycznym. Rozumie przez to przestrzeń, w której możliwe są wymiana i rozmaite rodzaje aktywności lub też przestrzeń, która dzięki kreatywności jest w ciągłym ruchu. Galeria dała Robakowskiemu taką przestrzeń, w której energie mogły być magazynowane i uwalniane. Zawierała ona w sobie także dynamiczną zasadę rozwoju i ciągłej odnowy działalności. W Galerii Wymiany transmisja energii przybrała konkretne formy – wystawy, materiały artystyczne i dokumentujące, dyskusje itd.

W innych dziedzinach artystycznych, w fotografii, filmie i wideo, Robakowski nawiązywał do pojęcia energii jako koncepcji artystycznej: badał on drogi jej transformacji i przekazu lub pracował nad odnową ludzkiej energii¹⁷⁴. Jednakże szczególnie wyraźnie aspekt energii wystąpił w pracach filmowych oraz wideo, w których zajmował on się energią w konkretnej formie, na przykład w formie światła¹⁷⁵.

W wielu jego pracach mediami służącymi przekazowi energii są urządzenia mechaniczne i elektroniczne¹⁷⁶. W ich użyciu, dla Robakowskiego, ważne jest badanie związku pomiędzy człowiekiem a maszyną. Media przejmują lub rozszerzają funkcje ludzkiego organizmu. Robakowski nazywa te dzieła *Zapisami mechaniczno-biologicznymi*:

„Wreszcie, dzięki swej specyfice i możliwościom, pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajnionych w skomplikowanej »rzeczywistości« zjawiskach, stają się narzędziem penetracji tajemnic świata, jeszcze jedną metodą ich odkrywania. To wspaniałe urządzenia, przy pomocy których mogę ujawnić więcej niż wiem, widzę, czuję. Często dochodzi do swego rodzaju sprzężenia, dodania natury narzędzia do natury środowiska”¹⁷⁷.

Robakowski podkreśla tutaj z jednej strony możliwości przeniesienia ludzkiej witalności na media techniczne, a z drugiej strony rozszerzenie ludzkich możliwości

postrzegania i refleksji poprzez media techniczne. Połączenie pomiędzy urządzeniem i środowiskiem może uwolnić energię.

Opisane tutaj użycie zasady energetycznej w pracach wideo poszerza spojrzenie na realizowanie tej zasady w galerii. Galerię Wymiany można rozumieć jako medium, które umożliwiło artyście przekaz i generowanie energii w formie projektów, dzieł, idei i dyskusji. Galeria Wymiany stała się w ten sposób miejscem akumulacji energii oraz medium jej transformacji w konkretne projekty.

Realizacja koncepcji energii Robakowskiego w galerii i innych mediach służyła mu poza tym do badania rzeczywistości, a w zwłaszcza kultury i sztuki. Na ten temat pisze Guzek:

„To, że ich idee [rosyjskich konstruktywistów] znajdują dalszą drogę w sztuce, jest wynikiem wyzyskania przez Józefa Robakowskiego cech sztuki mediów elektronicznych, a zwłaszcza ich osadzenia w po-modernistycznym stylu myślenia i odczuwania świata oraz kultury, tu prowadzonego za pomocą form sztuki, a także posiadanej przez niego świadomości historii sztuki, pozwalającej wskazać na źródła własnej praktyki twórczej i jej kontekst ogólny. W ten sposób teoria sztuki energetycznej podsuwa uprawomocnienie sztuki współczesnej”¹⁷⁸.

Guzek wskazuje tutaj na punkt wyjścia kariery artystycznej Robakowskiego – studia i związki z historią sztuki. Od początku Robakowski stawiał sobie zadanie analizowania i ewaluacji swojego kontekstu artystycznego i kulturalnego. Również Galeria Wymiany była polem eksploracji tego założenia, gromadził w niej informacje dotyczące stanu i przemian współczesnej sceny artystycznej.

Aspekt mediów

Rozważania te prowadzą do aspektu mediów w dziele Robakowskiego. Aspekt ten opiera się na przeświadczeniu, że każde zastosowanie medium jednocześnie służy badaniu tego medium oraz jest refleksją na jego temat¹⁷⁹. Robakowski zadaje przy tym pytanie o właściwe dla danego medium kryteria. Kluszczyński wyjaśnia to na podstawie filmu i wideo:

„Rozpięcie między artystycznym a naukowym (poznawczym) zainteresowaniem filmem – wyróżnik poglądów

Robakowskiego – wyraz medializmu charakteryzującego postawę tego artysty. Eksperymenty filmowe, które wówczas podejmuje, posiadają intrygującą formę – co sprawia, że ich percepcja nie jest wolna od przeżyć estetycznych – i przynoszą zarazem wiedzę na temat filmu jako takiego, co sprawia z kolei, iż ogląda się je także z zainteresowaniem teoretyczno-poznawczym. Video, kiedy tylko stało się narzędziem pracy Robakowskiego, natychmiast stało się też przedmiotem jego analizy”¹⁸⁰.

Celem analizy mediów jest uzyskanie rozpoznania w kwestii danego medium w celu zrozumienia jego funkcji i sposobu działania.

Galeria Wymiany była nie tylko miejscem ewaluacji, lecz jednocześnie przedmiotem i medium analizy. Gdy rozważamy aspekt medialny, staje się dla nas jasne, że galeria była artystycznym medium Robakowskiego i służyła badaniu funkcji, kontekstu oraz struktur będących jej fundamentem. Ponieważ galeria bazowała na podstawowych strukturach kulturowych, badanie jej oznacza jednocześnie badanie kultury. W galerii dotyczyło ono zjawisk strukturalnych, przykładowo koncentrowało się na strategii i sposobach funkcjonowania komunikacji.

Aspekt subiektywizmu

Kluszczyński widzi w postawie artystycznej Robakowskiego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tendencję do subiektywizmu. Odnosi się on przy tym do próby nawiązania przez Robakowskiego autentycznego związku pomiędzy „ja” artystycznym i środowiskiem w jakim działa artysta. Tendencja do subiektywizmu uwidacznia się zwłaszcza w pracach filmowych, jak *Widok z Mojego Okna* z 1978 roku¹⁸¹. Odnajdziemy ją również w pracach z użyciem medium wideo, na którego właściwości wskazuje Robakowski:

„Musimy utrzymać codziennie kontakt z wideo, ponieważ może ono być wścibskie, ekspansywne, do pewnego stopnia intymne i delikatne. Wynik zależy od tego, kto trzyma pałeczkę. (...) Wideo jest siłą w nas samych”¹⁸².

Użycie wideo zmienia punkt widzenia, powodując zwrot ku sferze prywatnej artysty¹⁸³. Zastosowanie medium daje widzowi wgląd w jego myśli i uczucia oraz pozwala mu uczestniczyć w doświadczeniach artysty. Wideo transmituje osobiste przesłanie. Zastosowanie i funkcja wideo przypominają tutaj o właściwościach medialnych obiektów mentalnych gromadzonych w galerii.

Paralela ta staje się jeszcze bardziej widoczna w serii krótkich prac wideo, które ukazały się pod tytułem *Dedykacje*: widz jest odbiorcą osobistego przesłania, które Robakowski skierował bezpośrednio do niego. Został on zmuszony, by zareagować poprzez sformułowanie osobistej odpowiedzi. W kontekście *Dedykacji* Kluszczyński pisze:

„Nie jest to już postacią autora, ale także osobą, do której praca jest skierowana, która oddaje swoją rzeczywistość strukturze pracy. Dlatego widz włączony do tego intymnego dialogu nie może zareagować w żaden inny sposób jak z równym osobistym zaangażowaniem swojej percepcji”¹⁸⁴.

Poprzez prace wideo Robakowski próbował stworzyć sytuację konkretnej, osobistej komunikacji. Wnikanie widza w sferę prywatną artysty, wcześniej jednostronne, tak jak to było możliwe poprzez prezentację wideo, w *Dedykacjach* rozwiązuje poprzez wprowadzenie formy dialogu. Prowadzi ona do systemowej funkcji medium, do wymiany pomiędzy nadawcą i odbiorcą.

W Galerii Wymiany obiekt mentalny stanowi medium wymiany, spełnia on tę samą funkcję jak wideo w *Dedykacjach*. Ogółem zasób archiwalny jest, mimo iż zawiera on informacje o scenie artystycznej, obrazem i wyrazem artysty, poprzez co dochodzi do głosu płaszczyzna subiektywizmu galerii; z tej perspektywy archiwum jako dzieło sztuki znów nawiązuje do techniki asemblingu.

Poprzez wideo Robakowski wnika w przestrzeń, którą Guzek określa „przestrzenią egzystencjalną”:

„A skoro tak, to video (i sztuka oparta na mediach) jest idealnym narzędziem wyrażenia takiego obrazu świata i człowieka, gdyż jako pop-medium operuje bezpośrednio w przestrzeni innych, przestrzeni społecznej, w dialogicznym otwarciu na drugiego człowieka. W przestrzeni rozumianej nie jako modernistyczny abstrakt, a jako przestrzeń egzystencji znajdują się źródła jego przekazu i w tak rozumianą przestrzeń przekaz jest emitowany”¹⁸⁵.

Archiwum stwarza przestrzeń komunikacji. Przestrzeń ta wychodzi poza określoną przestrzeń galerii, ponieważ zyskuje ona dodatkowo wymiar społeczny, mentalny i wirtualny. W okresie cenzury archiwum było wyrazem konieczności utworzenia miejsca przekazu informacji i idei, które mogły być przechowywane i prze-

kazywane w sposób wolny i nieskrępowany. Uczyniło to z Galerii Wymiany przestrzeń egzystencjalną.

Galeria Wymiany jako subiektywny, a zarazem artystyczny wyraz ekspresji Robakowskiego jest dziełem sztuki; pokazuje obraz jego prywatnej i artystycznej rzeczywistości. Ten obraz jest przesłaniem wiadomości od Robakowskiego, przekazywanym za pośrednictwem galerii jako otwartego dla publiczności medium artystycznego.

4.3 Résumé

Niezwykłość Galerii Wymiany polega na jej wielorakim znaczeniu: określa się ją jako galerię i archiwum, dzieło sztuki i medium artystyczne, forum sztuki i przestrzeń komunikacyjną.

Dla realizacji swojej kompleksowej koncepcji Robakowski wybrał formę galerii i zarazem archiwum¹⁸⁶. Galeria Wymiany posiadała funkcję zewnętrzną i brała udział w dyskursie sztuki, jednakże zarazem odzwierciedlała obraz wnętrza artysty¹⁸⁷. Robakowski traktuje galerię również jako przestrzeń „fikcjonalną”¹⁸⁸, ponieważ bazowała ona na odbywających się w niej procesach dyskursywnych, spychając funkcjonowanie w postaci galerii na plan dalszy. Jej egzystencja zależała od osób odwiedzających ją gości i artystów, czyli prywatnych kontaktów Robakowskiego.

Galeria Wymiany funkcjonuje w różnych płaszczyznach czasowych. Na jej koncepcję wpływają tendencje i zjawiska historycznej awangardy. Była ona włączona w aktualny, obejmujący także ją, kontekst sztuki, tworząc jego zapis w danym momencie. W swojej funkcji dokumentacyjnej była nastawiona na przyszłość.

Ponieważ Robakowski powołał galerię i archiwum w celu testowania i analizowania strategii kulturowych i artystycznych sposobów działania, Galerię Wymiany można określić mianem medium artystycznego. W ten sposób rozwinął on głębsze rozumienie swojej własnej pozycji artystycznej oraz własnego kontekstu sztuki zanurzonego w kulturze i rzeczywistości. Nawiązując do teorii malarstwa Kazimierza Malewicza Robakowski, poprzez Galerię Wymiany, stworzył jednocześnie medium przekazu energii artystycznej. Dzięki utworzeniu sieci łączącej różne sceny artystyczne i pełnieniu funkcji punktu kontaktowego w tej sieci, samą Galerię Wymiany można określić mianem systemu artystycznego.

Z innej perspektywy Galeria Wymiany ukazuje się jako dzieło sztuki: rozumiana jest jako wyraz ekspresji artystycznej Robakowskiego, przy czym utworzenie Galerii implikowało również stanowisko polityczne. Poprzez to dzieło Robakowski szukał łączności z „widzem” czy odwiedzającym galerię gościem: Robakowski włączył go w organizację galerii i kształtowanie aktywności w jej ramach. Galeria jako dzieło sztuki powstaje z dialogów, kontaktów i powiązań. Odpowiada to ujęciu sytuacjonistycznemu, według którego przestrzeń, czas i zdarczenie w określonym momencie tworzą jedność. W tej jedności (codziennej), sytuacji manifestującej się w przestrzeni, realizuje się estetyczna idea życia równoległego¹⁸⁹.

Sytuacja polityczno-kulturalna, w której powstała i działała Galeria, miała wpływ na postać, którą ostatecznie ona przybrała. W okresie komunizmu Robakowski pracował na rzecz wolności i niezależności artystycznej. W Galerii Wymiany udało mu się stworzyć taką przestrzeń wolności artystycznej. Ta wolność była realizowana przede wszystkim poprzez dialog, w ramach którego informacje i idee były udostępnianie, wspólnie dyskutowane i następnie przekazywane dalej.

Isabelle SCHWARZ

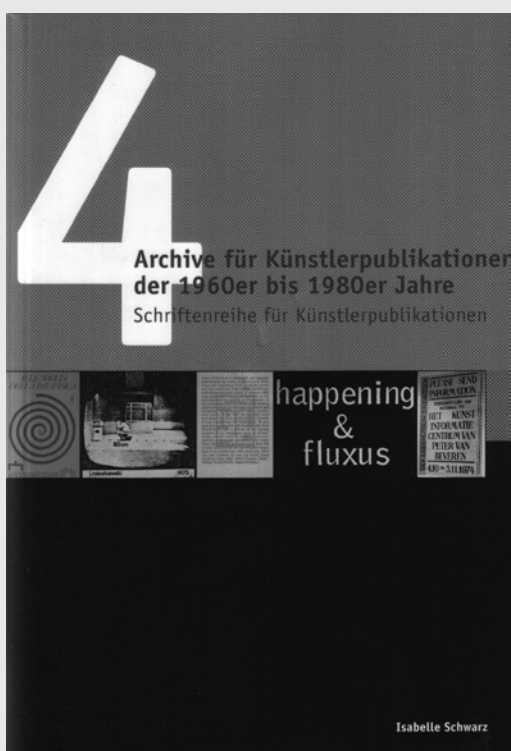
ENGLISH SUMMARY

EXCHANGE GALLERY

OR: GALERIA WYMIANY

The Polish artist Józef Robakowski founded the Exchange Gallery in Łódź in 1978. It was a gallery in name only. Its true function was – unofficially – to serve as an archive and a meeting place for artists. The materials in the archive were to him of equal value; they were an expression of independent communication, mutual respect and shared opposition towards the communist regime. In 2003, Robakowski began to prepare the donation of the archive to the Muzeum Sztuki in Łódź.

Ilustracje dotyczące artykułu znajdują się na stronie:
<http://www.sid.free.art.pl>



Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre, wyd. Salon Verlag, Brema 2008 (tłumaczenie tekstu z języka niemieckiego: Aneta Szymanowska).

1. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych polskie władze na polecenie Moskwy starały się zaszczyć w sztuce realizm socjalistyczny („sorealizm”) jako narzędzie propagandy politycznej. Jest on przedstawiany jako druga po II wojnie światowej przeszkoda w wymianie międzynarodowej. Historyczne awangardy uległy wtedy rozbiciu; uznano że należy zapobiegać łączeniu się w ten sposób; por. Jedliński 1997, s.142. „Sorealizm” trwał tylko od 1949 do 1955 roku, jako że po tym okresie wprowadzono liberalizację życia kulturalnego i społecznego. Nie znalazł także oparcia w sztuce i był odpowiedzialny za wpływową rolę, jaką odgrywał modernizm, jako kontrapunkt, w sztuce powojennej; por. Cieślińska-Lobkowitz 2000, ss.13-16; Turowski 1997, ss. 201-nn.; Piotrowski 1997, ss. 214-nn.
2. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8.
3. Polemikę Robakowskiego z teorią polskiej awangardy dwudziestego wieku można określić jako ogólną tendencję wśród artystów jego generacji: „Teoria sztuki awangardowej była formą reprezentacji i środkiem manifestującym tożsamość twórczego wysiłku, który w początkach XX wieku dążył do ponownego zdefiniowania, na nowy sposób, istoty i ograniczeń dzieła sztuki. Jak sformułowano, twórczy wysiłek reprezentował jedną z kilku prób uzasadnienia określonych idei, stylu, wyobrażeń połączonych mniej lub bardziej intymnie z daną formą praktyki artystycznej. W celu legitymizacji, nowa sztuka powodowała napięcie w dziedzinie kultury przez wzajemne oddziaływanie sprzecznych interesów, które najwyraźniej nie miały wiele wspólnego z awangardą. W takiej perspektywie teoria sztuki awangardowej była w równym stopniu utopią sztuki definiującą horyzonty wiedzy artystycznej w modernistycznym wszechświecie, strategią wiedzy artystycznej w modernistycznym wszechświecie oraz strategią walki artystów o przetrwanie i zdobycie kontroli nad mniej czy bardziej zinstytucjonalizowanymi kręgami współczesnej kultury”. Turowski 1997, s. 196.
4. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8.
5. Por. Robakowski 2003.
6. Już pod koniec lat pięćdziesiątych spektrum zainteresowań Robakowskiego opierało się na kryteriach, którymi sztuka będzie zajmować się w połowie lat siedemdziesiątych, w czasie – jak pisze Piotrowski – „inwazji strukturalistycznej”: „[...] istota, forma, struktura, system, pomysł, telos, organizm, świadomość itd.” Por. Piotrowski 1993. Patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu (Ardent Love)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].
7. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8. Robakowski zaprzecza, że w tym czasie miał związek z różnymi, mogącymi wpłynąć na niego, kierunkami w sztuce, jak np. dadaizm. W sztuce poszukiwał on oryginalności i odkrywał takich artystów jak Hans Richter, Man Ray i László Moholy-Nagy, a także polskich artystów-prekursorów. Podaje on tutaj przykładowo Andrzeja Pawłowskiego.
8. Patrz Robakowski, Józef: *Prace (Works)*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/main.html> [stan: styczeń 2005]. Ujma sytuuje fotografie Robakowskiego na styku pomiędzy polityką a historią sztuki poprzez podkreślenie ich wyraźnego nawiązania do malarstwa. Patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu (Ardent Love)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].
9. „Obiektywność fotografii nadaje jej siłę oraz wiarygodność, których brakuje każdemu innemu dziełu sztuki pięknej. Ile by nie było uwag krytycznych, jesteśmy zmuszeni wierzyć w istnienie reprezentowanego obiektu, re-prezentowanego rzeczywistości, to znaczy obecnego w czasie i przestrzeni. Fotografia nabiera wartości poprzez to, że dokonuje transferu rzeczywistego obiektu na jego reprodukcję”. Bazin [1945] 1999, s. 62. Bazin zajmuje się transferem, a nie jego efektami, i tym samym dokonuje wyłączenia samych fotografów. Kemp słusznie wskazuje na to, że u Bazina mamy już zapowiedź przesunięcia perspektywy (por. Kemp 1999, s. 30; 59). Według Bazina film z jednej strony łączy się z medium fotografii, jest z nią spokrewniony, z drugiej strony posługuje się swoim własnym językiem.
10. Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005]
11. O sztuce w fazie powojennego odradzania się i postępującej stabilizacji po 1956 roku por. m.in. Piotrowski

1993. W 1957 roku, w krótkim okresie otwarcia Polski na świat zachodni w Galerii Denise René w Paryżu pokazano wystawę dotyczącą polskiego konstrukttywizmu.

12. Por. Cieślińska-Lobkowicz 2000, s. 22.

13. Por. Czerni 1997, s. 265.

14. Por. Rottenberg 1997, s. 14. O siedzibie artystów w okresie realizmu socjalistycznego Kozłowski [2000] 2004, s. 14.

15. W roku następnym fotografie grupy **OKO**, wśród nich również fotografie Robakowskiego, zostały zaprezentowane w wystawie pod nazwą: Wystawa Fotograficzna Grupy **OKO**, **KMPIK**, Toruń 1961.

16. O opisie „splendid sixties” por. Rottenberg 1997, ss. 14 - nn. Wiele instytucji i ważnych galerii miało tu znaczny wkład, Galeria Krzysztofora (Kraków), Galeria Foksal (Warszawa) oraz Muzeum Sztuki (Łódź); por. m.in. Jedliński 2000, ss. 45 - nn. Por. Beke 1999, s. 47.

17. „Teorie sztuki awangardowej zdefiniowały autonomię sztuki oraz sposób przekraczania granic od środka swojego własnego dyskursu artystycznego.” Turowski 1997, s. 208.

18. W ramach swoich studiów Robakowski dalej zajmował się zjawiskami sztuki w ujęciu historycznym z okresu 1919 - 1939, przede wszystkim pod okiem profesora T. Niesiołowskiego oraz profesora S. Zarębskiego ze środowiska wileńskiego. Odnośnie Wilna i wystawy *New Art* por. m.in. Rottenberg 1997, ss. 125 - nn. Robakowski pisze o tematach i dziełach, o których w tym czasie dyskutowano i o ich wpływie na jego działalność artystyczną: „To wspólne odkrywanie zagadnień sztuki symbolicznej znajdzie swoje odbicie w naszych pierwszych gestach artystycznych zarówno w fotografii jak i w filmie. Oderwanie się od realiów politycznych i społecznych było naszym zwycięstwem. Brak perspektywy rekompensowaliśmy beztróską studencką zabawą w artystów.” Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005]. Por. również Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8.

19. Kluszczyński uważa ten pierwszy film za pracę prekursorską dla polskiego filmu neoawangardowego; por. Kluszczyński 1996.

20. Niektóre strategie, które przeciwstawiono sztuce „materialistycznych humanistów”, Robakowski opisuje w sposób następujący: „Jako elementy przekory artystycznej uruchamialiśmy bardzo często strategię destrukcji klasycznego obrazu - ironię, pastisz, kicz, parodię, absurdałny humor sytuacyjny czy rysunkowy komiks. Do zamazywania granic mentalnych posługiwaliśmy się fikcyjną postacią pseudoartysty J. Korbieli, który zawsze był z nas najlepszy.” Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005].

21. Robakowski pisze o tej kwestii w swoim artykule o scenie artystycznej w mieście od lat sześćdziesiątych: „Grupa ta, dzięki wieloletniej aktywności interdyscyplinarnej w Toruniu (film, fotografia, inne sztuki wizualne, teksty, interwencje artystyczne) oraz znakomitym umiejętnościom organizatorskim, organizowała progresywne akcje poza oficjalnymi kanałami w Polsce, umożliwiając tym kompletnie nieznanym twórcom szybkie działanie na scenie lokalnej.” Robakowski 2000, s. 16.

22. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.

23. Grupa Ekspresjoniści Polscy nazywała się później Formistami. W swoich pracach próbowali stworzyć nowoczesny i zarazem narodowy styl; por. m.in. Piotrowski 1993; Piotrowski 1997, s. 211; Wojciechowski 1977, ss. 11 - 16.

24. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 8. Ceny prac tej grupy artystycznej w tym czasie były jeszcze relatywnie niskie.

25. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.

26. Robakowski, Józef [1999]: *Termogramy*. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [stan: styczeń 2005].

27. Patrz Robakowski, Józef: *Prace (Works)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/net/main.htm> [stan: styczeń 2005].
28. O powstaniu i koncepcji założonego w 1931 roku Muzeum Sztuki, jak i o idei „eksportu kultury”, por. Jedliński 1993, ss. 27-25, zwłaszcza 18 f.; 21-nn. Koncepcja „eksportu kultury” sprowadza się do osoby Josepha Beuysa, który znacząco kształtował charakter muzeum od początków lat osiemdziesiątych aż do swojej śmierci w 1986 roku.
29. O znaczeniu Muzeum Sztuki por. Cieślińska-Lobkowicz 2000, ss. 26-nn. Por. też Jedliński 2000, s. 45. Interesujące jest, że Jedliński nie przytacza żadnych alternatywnych miejsc sztuki.
30. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.
31. Por. Robakowski 2000, s. 16.
32. Robakowski 2000, s. 16.
33. Do tych artystów amatorów zaliczał się Wacław Antczak, którego prace bardzo cenili członkowie Warsztatu.
34. Ronduda 2004, s. 62. Doszło również do współpracy pomiędzy członkami Warsztatu a teatrem amatorskim pod nazwą Teatr Kowalskiego; por. również Robakowski 2000, s. 16.
35. Por. Robakowski 2000, s. 16.
36. Por. Turowski 1997, ss. 203-nn.
37. Por. Ronduda 2004, s. 65.
38. Członkowie Warsztatu odrzucili tradycyjne koncepcje produkcji filmowej jak narracja i realizm. Pracowali w oparciu o modele konstruktywistyczne, jednakże nawiązywali również do konceptualnych i analitycznych tendencji i stanowisk w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, np. Art & Language, Joseph Kosuth i inni; por. Ronduda 2004, s. 28.
39. Ronduda 2004, ss. 64-nn.
40. Por. Robakowski 2004, s. 24.
41. Na wystawie *Atelier 72* (1972), zorganizowanej w Edynburgu przez Muzeum Sztuki i Richarda Demarco, Robakowski spotkał się m.in. z Nam June Paik i Charlotte Moorman; por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.
42. *Akcja Warsztat*, Muzeum Sztuki, Łódź 1973.
43. Stefan Themerson był polskim fotografem, pisarzem, teoretykiem kultury i reżyserem filmowym; por. m.in. Czartoryska 1994, s. 135-nn.; kat. wyst. Łódź 1981; kat. wyst. Wiedeń 1989.
44. Por. Themerson 1983. Por. również Józef Robakowski w: Morzuch/Robakowski 1998, s. 9. Robakowski wskazuje nie tylko na Themersona jako wzór i fundament, na którym oparł swoją własną pracę, lecz również na Jalu Kurka i jego eksperymentalny film *OR – obliczenia rytmiczne*.
45. Por. Robakowski 2000, s. 16.
46. Por. Robakowski 2004, s. 25.
47. Wybór dalszych wystaw Robakowskiego w tych latach patrz Robakowski, Józef: *Galeria Wymiany (Exchange Gallery)*. URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl> [stan: styczeń 2005].
48. V, Festiwal Filmów Eksperymentalnych, Cinema Casino, Knokke/Heist., 1974. O performance Robakowskiego na tym festiwalu por. Ronduda 2004, s. 35. Z uwagi na nowe kontakty i wnioski festiwal ten okazał się dla artystów imprezą prekursorską; por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, ss. 9-nn.
49. Por. Londyn 2004, s. 11 f. Robakowski spotkał w Kassel amerykańskiego twórcę filmów eksperymentalnych Paula Sharitsa (1923 - 1991). Doszło do ożywionej wymiany materiałów i do różnych wspólnych projektów.

Dwa następne spotkania miały miejsce przy okazji *Film As Film* (Galeria Hayward, Londyn, 1979) oraz *Konstrukcji w Procesie* (Hala Budremu, Łódź, 1981). Przyjaźń ta trwała aż do śmierci Sharitsa. Jednym ze wspólnych projektów była praca *Attention: Light!* (*Uwaga: Światło!*); Por. Sharits/Robakowski 2004.

50. Por. Kluszczyński 1996.
51. *Actual Art in East Europe, I.C.C.*, Antwerpia, 1974; *Video – Film – Photo – Text*, Galeria De Appel, Amsterdam, 1976; *Workshop Film Form (film-video exhibition)*, *International Festival, I.C.C.*, Antwerpia.
52. W sumie powstało 9 publikacji finansowanych przez członków Warsztatu. Zawierają one wywody teoretyczne odnośnie metod, technik i strategii dzieł oraz koncepcji grupy, a także dokumentacje imprez.
53. Por. Warsztat [2000] 2004, ss. 15–22.
54. Aspekty te jak i badanie granic oraz możliwości komunikacji werbalnej rozumiane są jako odniesienia do unizmu i tym samym do polsko-rosyjskiej awangardy początku dwudziestego stulecia. O unizmie por. Honisch 1993, ss. 37–47; zwł. 42. Por. też Piotrowski 1993. Piotrowski umiejscawia unizm w „progresywno-utopijnej” fazie lat dwudziestych. Robakowski w wywiadzie o wpływie unizmu na jego pracę, por. Józef Robakowski [w:] wywiad Bury 1996.
55. Por. Warsztat [2000] 2004, ss. 15–22.
56. Por. Robakowski 2000, s. 16
57. Wkład we wspieranie sztuki konceptualnej o charakterze antyinstytucjonalnym mieli założyciele Galerii Akumulatory II, Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski, od 1972 roku Nie posiadali oni żadnego etatu, jednakże otrzymywali wsparcie finansowe poprzez klub studencki Uniwersytetu w Poznaniu. Później wspierała ich Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych. Galeria zyskała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych renomę międzynarodową, zwłaszcza poprzez program wystaw obejmujący artystów polskich i zagranicznych, m.in. Richarda Longa, Carlfriedricha Clausa i Petra Štembera. Por. Schlott 2000, s. 119. O pracy Kozłowskiego por. katalog wystawy Regensburg 2004, s. 6–15.
58. Niektóre studia kręciły filmy o polskich artystach awangardowych początku XX stulecia oraz współczesnych; por. Robakowski 2000, s. 17.
59. Por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 10; Robakowski 2000, s. 17.
60. Sprowadza się to do tego, że Galeria Wymiany była w tym czasie instytucją prywatną. Pojęcie „niezależny” używane jest w kontekście sceny artystycznej i kultury wschodnioeuropejskiej lat sześćdziesiątych do lat osiemdziesiątych w sensie pojęcia „alternatywny”; por. Schraenen 1985 b.
61. Patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] URL: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
62. Patrz Pape, Rotraut [1998]: „*Infermental*”. *Jak powstaje niezależna sieć*. URL: http://www.werkleitz.de/~pape/d/04projects/01whatisinfermental/infermental_pape.html [stan: styczeń 2005]; por. Józef Robakowski w: Morzuch/Robakowski 1998, s. 10; Bódy i in. 2000.
63. „*Infermental*” [1981] 1998, ss. 46–nn. Organizatorami tego projektu i jednocześnie sygnatariuszami manifestu byli Gábor Bódy, Astryd Heibach, Georg Pinter i Józef Robakowski. Oprócz biura koordynacji w Kolonii, które prowadził sam Bódy, powstały „biura” w Amsterdamie (Monteideo), Hamburgu (M. Raskin Stichting), Lyonie (**FRIGO**), Berlinie (Astrid Heibach i Gusztáv Hámos), Londynie (**I.C.A.**), Tokio (**OM/RICE**), Budapeszcie (Balázs Béla Stúdió), Łodzi (Józef Robakowski i Małgorzata Potocka), jak i w Vancouver (Western Front Video).
64. Poszczególne wydania składały się ze 102 części pokazujących materiał w czasie od 4 do 7 godzin. Na jedno wydanie składały się materiały pochodzące od artystów z siedmiu lub więcej krajów, jedno z wydań zawierało prace artystów w sumie z 25 różnych krajów. Wśród pozycji były również filmy (na super 8 i 16 mm), tak że „*Infermental*” nie był jedynie czystym wideo-magazynem.

65. Por. „Infermental” 1981/91. Gdy Vera Bódy przeprowadziła się do Budapesztu, w głównym centrum kontaktowym zabrakło siły sprawczej, co spowodowało wstrzymanie wydawania magazynu.
66. Monkiewicz 1993. Z tej postawy wyrosła grupa Łódź Kaliska. Jej działania obejmują liczne akcje i przedsięwzięcia konceptualne, które pozwoliły grupie stać się centrum niezależnego środowiska i sieci artystów, przede wszystkim poprzez czasopismo „Tango”. Jej członkowie prezentowali postawę anarchistyczną, sceptyczną, nihilistyczną. Odrzucali oni wartości tradycyjne, tak oficjalną jak i alternatywną sztukę, społeczeństwo, państwo oraz system artystyczny i postawę konsumpcyjną Zachodu. Określenie „Kultura Zrzuty”, którym nazwali swoją sztukę, wyraża ich postawę. Por. Monkiewicz 1993; Schlott 2000, s. 120; Robakowski 2000, ss. 18 - nn.
67. Ponieważ Galeria Wymiany zajmowała się wymianą myśli, a nie sprzedażą prac, Robakowski mógł bezpłatnie prezentować edycje „Infermental” w Polsce.
68. Robakowski 2000, s. 19.
69. Maria Morzuch [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 10.
70. Robakowski 2000, s. 19.
71. „Ten kontakt był niezwykle owocny dopóki wymiana informacji odbywała się poza oficjalnymi, zinstytucjonalizowanymi kanałami” Józef Robakowski w: Morzuch/Robakowski 1998, s. 10.
72. O współpracy ze Schraenenem por. kat. wyst. Brema 2001, ss. 14 - nn. Patrz też rozdział II.1 (ASPC).
73. „Tymczasem Galeria Wymiany sama zaczęła dokumentować różne imprezy alternatywne odbywające się w kraju, włączając zapis video Festiwalu w Jarocinie, performances Zbigniewa Warpechowskiego, Andrzeja Partuma, Ewy Zarzyckiej, Jerzego Truszkowskiego, Barbary Konopki, Marka Janiaka, Pawła Kwaśniewskiego i wielu innych. Podobne inicjatywy podejmowane były przez Janusza Kołodrubca, Jacka Józwiaka i Andrzeja Janaszewskiego.” Robakowski 2000, s. 19.
74. Chodzi o publikację, która ukazała się tylko w jęz. polskim, por. Robakowski 1981; Robakowski 1983; Robakowski 1984b; por. kat. wyst. Łódź 1998, s. 32. *O powstaniu undergroundowego „społeczeństwa alternatywnego”, Kultury Zrzuty i o manifestacji Niemego kina w latach 1983 - 1985* por. Robakowski 2000, ss. 18 - nn.; Schlott 2000, s. 120.
75. Schraenen 1986 c.
76. Por. Robakowski 2000, ss. 17 - nn.
77. Por. Robakowski 1981, nlb.
78. Robakowski wskazuje na polityczną implikację neoawangardowego ruchu artystycznego w Polsce; por. Robakowski 2000, s. 18.
79. Por. Monkiewicz 1993.
80. Monkiewicz mówi o „kryzysie ugrupowań awangardowych”; por. Monkiewicz 1993.
81. O uczestnictwie w wystawach w latach osiemdziesiątych patrz Robakowski, Józef: *Galeria Wymiany (Exchange Gallery)*. URL: <http://www.exchange-gallery.pl> [stan: styczeń 2005].
82. Robakowski 2000, s. 19.
83. W Polsce, szczególnie w Jarocinie i w Krakowie, funkcjonowały bardzo żywe sceny punkowe.
84. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 11.
85. O wyborze dzieł w archiwum dźwiękowym Galerii Wymiany, Płytoteka Galerii Wymiany, por. kat. wyst. Łódź 1998, s. 37.

86. Por. Robakowski 2000, s. 20. Robakowski w szczególności wskazuje na założenie prywatnej Galerii Wschodniej w Łodzi. Innym ważnym miejscem, ożywiającym polską alternatywną scenę sztuki był Teatr Studio.
87. Poprzez kontakty Galerii Wymiany z innymi instytucjami sztuki wideo Łódź w latach osiemdziesiątych stała się „centrum” wystaw i projektów w dziedzinie wideo; organizowano je zarówno w sferze prywatnej jak i publicznej.
88. Por. film 1986 b.
89. Tematami były tu m.in.: pieniądze, erotyka, przyszłość, strach i spotkanie; do poszczególnych wydań „Videonalu” wydawano dodatek. Wybierano coraz bardziej złożone tematy, wydania ukazywały się pod tytułami jak *Namiasłka rzeczywistości* i *Metajęzyk*. Wraz z ukazaniem się dziewiątego wydania (*Znajomości z podróży*, 1986) zakończyło się wydawanie „Infermental”; patrz 235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.media.de/index.php?show=1> [stan: luty 2005]. Videocongress finansował się z wpływów z prezentacji, świadomie korzystając z komercyjnych kanałów dystrybucji. Materiał filmowy pokazywano w dyskotekach, kawiarniach i kinach, a także oferowano zainteresowanej publiczności na kasetach VHS. Videocongress przeformułował się i dzisiaj działa pod nazwą 235 Media jako centrala dystrybucji sztuki wideo na rozmaitych nośnikach. 235 Media organizuje projekty, realizuje instalacje i produkcje, członkowie instytucji zajmują się gromadzeniem i konserwacją prac sztuki wideo; patrz 235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.media.de> [stan: luty 2004].
90. Miasto Łódź wiele zawdzięcza Beuysowi: w akcji *Polentransport 1981* artysta przywiózł do Łodzi ponad 1000 dzieł, uzupełnionych o materiały dokumentacyjne, aby podarować je Muzeum Sztuki.
91. Schraenen mówił w tym czasie o Galerii Wymiany jako o jedynej galerii w Polsce, która posiadała obszerny zbiór wideo; por. Schraenen 1987-88 b, s. 570.
92. W tym festiwalu brali udział również autorzy „Infermental” i członkowie Zeittransgraphie, jak i Videocongress.
93. *Prezentacje archiwalnego zestawu taśm video*, BWA (Lublin, 1987), Galeria Dziekanka (Warszawa, 1988) i pt. III edycja Międzynarodowego Festiwalu Video Art Clip na wystawie *Lochy Manhattanu* (Łódź, 1989).
94. Robakowski 1987-88, s. 570.
95. O *Lochach Manhattanu* por. Robakowski 2000, s. 21.
96. Opracowanie polskiej awangardy po 1945 roku było w latach dziewięćdziesiątych tematem wielu wystaw. Do tych wystaw, które pokazywały prace Robakowskiego lub prace przekazane do jego zasobów archiwalnych należały m.in. *Polnische Avantgarde 1930 - 1990* (Neuer Berliner Kunstverein, 1993), *Europa, Europa* (Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn 1994), *Polish Art 1945 - 1996* (Galeria Műcsarnok, Budapeszt, 1997), *Najnowsza Fotografia Polska* (Ernst Museum, Budapeszt, 1997), *The Lodz Film School of Poland: 50 Years* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork, 1998), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s* (Queens Museum of Art, Nowy Jork, 1999), *Zero-61* (Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, 1999), *Warsztat Formy Filmowej (1970 - 1977)* (Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2000), *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre* (Akademie der Künste, Berlin 2000), *Pologne 1970 - 1990 (Film/Video)* (Cinédoc, Paryż) i *A Short History of Polish Avant-garde and Experimental Film* (Museum of Modern Art, Nowy Jork, 2003). O wystawach, które zrealizowano z inicjatywy i przy pomocy Galerii Wymiany, por. również kat. wyst. Łódź 1998, ss. 27 - nn.
97. Do tej wystawy powstał film pod tytułem *Dziewięć Przestrzeni – Sztuka z Polski 1945 – 1996*, który pokazano w programie telewizyjnym *Uderzenie Sztuki. Art Noc (TVP II, Warszawa)*; por. film 1997.
98. Między innymi: 36. *London Film Festival* (National Film Theater, Londyn, 1992), *Film/Video International Festival* (Budapest Center for Resource Management, Budapeszt 1999), *XXXIIIe Festival International du Film d'Art et Pédagogique* (Maison d l'Unesco, Paryż, 1999), *Festival Inner Spaces – Multimedia* (Galeria U Jezu-

itów, Poznań, 1999), 18. *Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest* (Kassel, 2001), Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych (Oberhausen, 2001), 15th *Stuttgart Filmwinter, Festival for Expanded Media* (Stuttgart 2002), *Festival International du Film d'Art et Pédagogique* (Unesco House, Paryż, 2002), *Video Zone, 1. Biennale Sztuki Video* (Tel Aviv, 2002). Do Medien-Biennale zaliczają się m.in.: *Minima Media (Medienbiennale)* (Fabrikhallen, Lipsk, 1994), *I Biennale Fotografii Polskiej* (Galeria Arsenal, Poznań, 1998), *8th Biennale of Moving Images* (Centre for Contemporary Image Saint-Gervais, Genewa, 1999) i *II Biennale Fotografii* (Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2000).

99. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 10.
100. W 1997 r. zaprezentował on na przykład prace Dariusza Korola, nieznanego jeszcze wtedy artysty z Lublina, w wystawie *Energia obrazu* w Galerii Arsenal w Poznaniu i w Bunkrze Sztuki w Krakowie. Wystawa była 13 odcinkiem programu telewizyjnego *Uderzenie Sztuki. Art Noc*. Transmitowano ją pod tym samym tytułem w **TVP II**, Warszawa.
101. Por. Wywiad Robakowski 2004, okres czasu 1960 - 1967. Robakowski podaje informację, że organizatorzy początkowo okazali zaniepokojenie koncepcją przestrzenną wystawy.
102. Należą do nich odcinki programu *Videoprzestrzeń – Instalacje Multimedialne* (Wystawa, **PGS**-Sopot, 1994, odcinek **VII**), *Sztuka Mediacji Energetycznych* (Wystawa multimedialna, **BWA**-Katowice, 1995, odcinek **VIII**), *Pytania Do Siebie – Galeria Wymiany J. Robakowskiego* (Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz, 1996, odcinek **XII**), *Energia obrazu* (Galeria Arsenal, Poznań oraz Bunkier Sztuki, Kraków, 1996, odcinek **XIII**) i *Dziewięć Przestrzeni – Sztuka z Polski 1945 - 1996* (Galeria Műcsarnok, Budapeszt, 1997, odsłona **XIV**).
103. Por. Film 1996.
104. Wrocław, 24 - 26.5.1998.
105. Por. Robakowski 2003.
106. Por. kat. wyst. Łódź 1998.
107. Również później Robakowski sytuuje swoją działalność wobec historycznych i współczesnych ruchów artystycznych: „Przy okazji tego wydarzenia [chodzi tu festiwal filmów *Kinolaboratorium* Galeria EL, Elbląg, 1973] nasze prace mogły zostać skonfrontowane z produkcjami wykonanymi na Węgrzech, w Hiszpanii, Niemczech Zachodnich, Holandii, Argentynie, Belgii czy Związku Radzieckim. Poprzez porównania z zagranicznymi środowiskami artystycznymi mogliśmy jasno ustalić główne cechy i podstawy ideologiczne dla naszych planowanych akcji. Dyskusje często wskazywały specyficzny profil działalności Warsztatu. Były one widziane jako część racjonalnego ruchu, który wyłonił się z tradycji konstruktywistycznej i analitycznej.” Robakowski 2004, s. 24.
108. Józef Robakowski w: *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL**: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad>. [stan: styczeń 2005].
109. O zasobie biblioteki Galerii Wymiany por. kat. wyst. Łódź 1998, ss. 30 - nn. Robakowski powołuje się na grupę artystów awangardowych „a.r.” (1929 - 1939). Grupa ta postawiła sobie za zadanie stworzenie biblioteki własnych publikacji. Do 1936 roku wydała 7 tomów przy dużych problemach finansowych; por. Łabęcka 1973, ss. 42 - nn. Widać tu paralele ze sposobem rozumienia przez Robakowskiego pracy artystycznej.
110. Patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL**: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
111. Por. Wojciechowski 1997, ss. 11 - nn.
112. Patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL**: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005]. Jako przykłady inicjatyw artystycznych i projektów, realizowanych w jego galerii po-

przez wymianę, podaje on *Pielgrzymkę artystyczną* i *Nieme kino*. O tych i innych projektach por. Robakowski 2000, ss. 14–21.

113. Józef Robakowski w: Schraenen 1985 b.

114. Patrz Józef Robakowski w: *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz]
URL: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].

115. Robakowski o procesie tworzenia kolekcji w wywiadzie z Marią Morzuch: „Zbieram taśmy, sam dokumentuję wystąpienia wielu artystów. Kolekcjonuję wyjątkowe, niecodzienne pisma – prowokuję też, żeby powstały, bo wiem, że te zapisy świadczą o kulturze miejsca. To gromadzenie jest dla mnie czymś niesłychanie ciekawym”. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, s. 9.

116. Ronduda 2004, s. 28.

117. Robakowski [1976] 2000, s. 210. [„**VIDEO ART** – charakter tej nowej dyscypliny technicznej, jej problematykę wyznaczyli sami artyści, dlatego możemy jedynie ich osiągnięciami opisać to zjawisko. Podstawowe cechy metodyczne **VIDEO ART**: **I.** Zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow), **II.** Bezpośrednie zapisy własnej mentalności (Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer), **III.** Próby poszerzenia możliwości technicznych (Le Witt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik), **IV.** Badanie struktury telewizji (Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export)”].

118. W ten sposób Galeria Wymiany jak i inne inicjatywy artystyczne i galerie prywatne mogły zachować swoją niezależność. Robakowski wskazuje na ruch sztuki multimedialnej, który rozwinął swój własny język i swoje własne kanały (dystrybucji): „Tzw. **INNE MEDIA** (wieloaspektowe instalacje, fotografia, filmy eksperymentalne, video, poezja wizualna, performance, kino rozszerzone, akcje interwencyjne, wydawnictwa własne, druki ulotne...), a nade wszystko sztuka poczty, pozwoliły artystom związanym z tym ruchem wejść czynnie w otwartą przestrzeń społeczną niezależnie od stworzonych przez władze placówek kulturalnych typu: domy kultury, szkoły artystyczne, muzea, galerie, kina...” Robakowski 2000, s. 14.

119. Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL:** <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].

120. Z. Maurer pracował m.in. nad koncepcją i realizacją video-magazynu „Infermental”. Kolářa spotkał w 1976 roku w Pradze. O wspólnych projektach i wystawach por. Józef Robakowski [w:] Morzuch/Robakowski 1998, ss. 9–nn.

121. Lekarz, publicysta i kolekcjoner Reiner Speck (Kolonja) objaśnia zjawisko na przykładzie swojej osoby i swojej biblioteki i kolekcji; por. Speck 1996, ss. 127–nn. O kryteriach posiadania por. Baudrillard 2001, s. 111. Baudrillard mówi w ogóle o „fanatyzmie kolekcjonowania”. Zbiór może całkiem odnosić się do samego siebie, tracąc związek ze światem zewnętrznym. Spełnia on cel sam w sobie i służy zaspokojeniu pasji; por. też rozdział III 2.3 (*Kolekcjonowanie lub dokumentalność*).

122. Robakowski, Józef: *Obiekty mentalne z Międzynarodowej Kolekcji Galerii Wymiany*.
URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [stan: luty 2005].

123. Robakowski, Józef: *Obiekty mentalne z Międzynarodowej Kolekcji Galerii Wymiany*.
URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [stan: luty 2005].

124. Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.

125. Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b. O historycznym odświeżeniu koncepcji twórczości w sztuce, która zawiera też pojęcie „energii” por. Bracht 2003, ss. 133–141.

126. Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz]
URL: <http://www.exchangegallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].

127. Rezultaty tych kontaktów pokazano na „alternatywnej” wystawie *International Exhibition of Young Art* (Łódź, 1923); por. Robakowski 2000, s. 14 - nn.
128. Nie było oficjalnego rozwiązania przez członków. Łabęcka ustala zakończenie działalności grupy na rok ukazania się ostatniej publikacji projektu bibliotecznego „a.r.”; stwierdza ona, że głównie ten projekt łączył członków grupy; por. Łabęcka 1973, s. 46.
129. Kontakty te powstawały przeważnie dzięki działaniu Brzękowskiego poprzez wymianę kulturalną między Polską a Francją, jak i dzięki jego pracy jako współwydawcy „L'art Contemporain – Sztuka Współczesna”. Jednak nowe kontakty zostały nawiązane również dzięki podróżom Stażewskiego i jego udziałowi w różnych grupach artystycznych (Cercle et Carré i Abstraction-Création).
130. Jedliński 1993, s. 15.
131. Por. Kluszczyński 1996. Kluszczyński omawia aspekt przekraczania granic pod pojęciem „transgresji”. Przytacza on przykłady z dziedzin: fotografia, film, film-performance oraz instalacja.
132. Interdyscyplinarność ukazuje się tu w bardzo specyficznej formie, nie tyle we wspólnej praktycznej pracy, która w nowy sposób połączyła obydwie dyscypliny – sztukę plastyczną i poezję – lecz raczej na płaszczyźnie ideologicznej i metaforycznej; por. list Strzeмиńskiego do Przybosa z 1.12.1929, cyt. według: Łabęcka 1973, s. 42.
133. Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
134. Łabęcka 1973, s. 42.
135. Uwidacznia się to przykładowo w projektach, które przedstawił Strzeмиński w swoim tekście o sztuce nowoczesnej w Polsce (fragment); por. Strzeмиński [1934] 1973, s. 121. Por. też Jedliński 1993, s. 17.
136. Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
137. Ibidem.
138. Robakowski [1976] 2000, s. 210. („Przenośna aparatura video przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, [...] ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrażoną, może stać się narzędziem odkrywającym ją lub kompromitującym. Tylko w postaci faktu rzeczywistego może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, ma szansę stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelakie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...”)
139. Jedliński 1993, ss. 15 - nn.
140. Jedliński 1993, s. 17.
141. Robakowski kreśli analogię pomiędzy inicjatywami grup awangardy historycznej Jung Jidysz i „a.r.” z jednej strony, a współczesnymi inicjatywami artystycznymi z drugiej strony (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte). W związku z tym wskazuje on też instytucje poza Polską: „Podobne miejsca znaleźliśmy za granicą. Świetnie działała np. galeria Kontakt w Antwerpii. Prywatnie działali też awangardziści niemieccy oraz ruch Fluxus. Często u nich gościliśmy, mieszkając np. w „komunach” Otto Muehla czy u akcjonistów wiedeńskich. Prywatnie działał też „**INFERMENTAL**” – pierwszy międzynarodowy magazyn wideo. Jego główne biuro mieściło się w mieszkaniu Very Bódy w Kolonii, a w innych domach na całym świecie były agendy. Swoje prywatne biuro inicjatyw miał także Richard Demarco w Edynburgu. To także były wzory dla powstawania Galerii Wymiany. Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz]
URL: <http://www.exchange-gallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
142. Ernst posługuje się zarchiwizowanymi informacjami jako historycznymi punktami odniesienia; por. Ernst 2002, s. 138.

143. Jedliński 1993, s. 15.
144. Ibidem.
145. Robakowski 2000, ss. 14–21.
146. Koncepcję swojej galerii Robakowski widzi więc jako zasadę alternatywnej polskiej sceny artystycznej i undergroundowej, przede wszystkim w Łodzi. Nie należy przez to rozumieć, że wszystkie prywatne galerie tej sceny artystycznej bazowały na koncepcji żywej galerii. Scena ta opierała się raczej na tych samych zasadach, które leżały u podstaw Galerii Wymiany, zwłaszcza na zasadzie zbiorowości, niezależności, wymiany i komunikacji. Przykładem jest tu *Pielgrzymka artystyczna*. Artyści i osoby zainteresowane sztuką organizowały w jednym czasie nieoficjalne akcje artystyczne oraz wystawy w mieszkaniach prywatnych. Ukazuje to sieć kontaktów prywatnych pomiędzy artystami lokalnej sceny sztuki; patrz Józef Robakowski [w:] *Multimedialna Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego*. [Józef Robakowski w wywiadzie z Alicją Cichowicz] **URL:** <http://www.exchangegallery.pl/english/wywiad.html> [stan: styczeń 2005].
147. W związku z tym ważne były także projekty, festiwale i wystawy, np. „*Infermental*” i *Pierwszy Międzynarodowy Feśtiwal Video-Art-Clips*. Projekt „*Infermental*” wykorzystał Galerię Wymiany jako system dystrybucyjny. W manifestie mannheimskim Mannheimer Manifest założyciele ogłosili, że taką funkcję będzie spełniał „Videonal”: „[ma na celu] służyć ogólnej komunikacji poza kinem, odkrywaniu prawidłowości, by w ten sposób sprowadzić ją do fundamentu wspólnego, globalnego, wizualnego języka i pokazać nowe funkcje tego języka.” „*Infermental*” [1981] 1998, ss. 46–nn.
148. Jedliński 1993, s. 16.
149. Robakowski, Józef: *Obiekty mentalne z Międzynarodowej Kolekcji Galerii Wymiany*. **URL:** http://www.exchange-gallery.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [stan: luty 2005].
150. Robakowski mówi o dorocznych wystawach kolekcji prowincjonalnych. Tutaj spotykali się członkowie gminy, oglądali zgromadzone obiekty i wymieniali się nimi; por. wywiad z Robakowskim 2004, wers 1675.
151. Por. Robakowski 2003.
152. Ronduda wskazuje na to, że komunikacja i wizualizacja jej procesów jest również ideą filmów asemblingowych Robakowskiego; por. Ronduda 2004, ss. 35–nn.
153. Robakowski zainicjował i koordynował kilka filmów asemblingowych, *22x* (1971), *Zapis* (1972), *Drzwi-Okno-Fotel* (1974) i *Żywa Galeria* (1975). Do realizacji tych filmów Robakowski zaprosił różnych artystów. Dane były: rama czasowa, temat i materiał lub podstawowe wyznaczniki formalne. Granice, które Robakowski określił w swoich założeniach, były strategią której celem było utrzymanie zasady tak nieznaczej jak to możliwe interpretacji tematu filmowego i wywierania na nią możliwie nieznacznego wpływu ze strony uczestniczących artystów. W ten sposób miał być zachowany możliwie największy obiektywizm. Filmy krótkometrażowe zostały następnie przez Robakowskiego połączone w jeden film i w takiej formie pokazane; por. Ronduda 2004, ss. 35–nn.; patrz Ronduda, Łukasz: *Polskie filmy asemblingowe lat 70. [Polish Assembling Films]*. **URL:** <http://www.csw.art.pl/archfilm> [styczeń 2005].
154. Ronduda 2004, s. 35; 37.
155. Spieker [1999], cyt. według: Ernst 2002, ss. 137–nn.
156. Por. np. wypowiedzi Józefa Robakowskiego [w:] Schraenen 1985 b.
157. Przykładem paralelności koncepcji w różnych dziedzinach pracy Robakowskiego jest film *Tęś* z 1971 roku. Nie był on nakręcony kamerą. O opisie por. Ronduda 2004, s. 35. O tym i o innych w podobny sposób nakręconych filmach Ronduda: „Należy zaznaczyć, iż opisane powyżej nonkamerowe, ikonoklastyczne realizacje filmowe Robakowskiego, zdają się być najpełniejszą realizacją Greenbergowskiego postulatu »czystości medialnej«. Filmy te w sposób najbardziej radykalny spośród innych realizacji Warsztatu Formy Filmowej przekraczają również przedstawieniowość, iluzyjność i narracyjność tradycyjnego przekazu filmowego.”

Ronduda 2004, s. 35. Takiego samego rozszerzenia doświadczyła koncepcja tradycyjnego archiwum jako instytucji jedynie przedstawiającej pewien obraz, nastawionej jedynie na dokumentowanie.

158. Rozszerzenie roli autora znajduje się również w „biomechanicznych” filmach Robakowskiego z lat siedemdziesiątych: maszyna, np. kamera filmowa, przejmuje tutaj funkcję „autora”. Robakowski badał związek pomiędzy urządzeniem zapisującym (kamera video, aparat fotograficzny, kamera **TV**, magnetofon), a człowiekiem jako organizmem psycho-fizycznym, obsługującym technikę; por. Ronduda 2004, ss. 37-nn.; Robakowski [1997] 2000, s. 220.

159. W dziele Robakowskiego Kluszczyński znajduje następujące aspekty: „sztuka jako poszukiwanie tożsamości”, „wielokształtność”, „transgresje”, „media”, „Ja”, „gry” i „energie”; por. Kluszczyński 1996.

160. Ronduda 2004, s. 37.

161. Chodzi tu prace fotograficzne przedstawione publicznie na retrospektywnej wystawie *Obrazy Organiczne 1985/2003*, Galeria 86, Łódź, 2003. W 2002 roku odbyła się wystawa „obrazów energetycznych” Robakowskiego; *Obrazy Energetyczne*, Galeria Promocyjna, Warszawa, 2002.

162. Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu (Ardent Love)*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].

163. Kluszczyński 1996.

164. Energia jest prawdopodobnie najbardziej podstawowym aspektem w dziele Robakowskiego. Guzek przytacza jako jeden przykład videoperformance *Video-Ja*; patrz Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].

165. Patrz Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].

166. Kluszczyński 1996.

167. Malewicz 1962 a, s. 79; 68. Malewicz rozwinął swoją koncepcję energii w kontekście suprematyzmu: „Treścią istoty suprematyzmu jest całość bezprzedmiotowych, uwarunkowanych naturą podniet bez celu i jakiegokolwiek określenia celu. Jednakże nie oznacza to, że bezprzedmiotowe działanie nie znajdzie także form dla ogółu. Przeciwnie, bezprzedmiotowość suprematyczna umożliwia gigantyczne stworzenie, podobne stworzeniu natury, jak gór, dolin i tak dalej. Natura w swojej bezprzedmiotowości nie zna żadnych granic, tak samo też suprematyzm, który umożliwia poprzez to najbardziej wolne akty tworzenia podniety wewnętrznej.” Malewicz 1962 a, ss. 124 - nn.

168. Malewicz 1962 b, s. 208.

169. Kluszczyński 1996.

170. Por. Malewicz 1962 a, s. 120. O wolności artysty i wolności w sferze twórczej, razem por. Malewicz 1962 a, s. 116; 139.

171. Steinmüller bada obraz suprematyczny w swojej właściwości jako „pole energetyczne”; por. Steinmüller 1991, s. 38; 73. Działaniem obrazu u Malewicza zajmuje się Haftmann. Wskazuje on na to, że to tło obrazu powstaje we współdziałaniu z rzeczywistością. W swojej funkcji mediatywnej tło obrazu tworzy jednocześnie swoją własną przestrzeń, w której gromadzona jest energia; por. Haftmann 1962, ss. 9 - nn. Robakowski pisze, że on sam w pracach biomechanicznych (m.in. też performances) funkcjonował jako „ekran energetyczny”: „Czuję, że TA SZTUKA staje się czysta, bowiem nie mam żadnej intencji **WAM** do przekazania, mimo że stałem się naszym wspólnym ekranem energetycznym”. Robakowski 1999.

172. O sposobie działania (suprematycznego) dzieła sztuki Guzek pisze: „Obraz jest w tej teorii „ekranem energetycznym”, który artysta najpierw nasycy własną energią twórczą i który następnie promieniuje tą energią do odbiorcy”. Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.

URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005]. Guzek posłużył się sposobem opisu, który Malewicz wybrał dla obrazu: „ekran energetyczny”. Prowadzi go to pojawiającego się w czasach Malewicza medium filmu.

173. Malewicz 1962 b, s. 216. W innym miejscu Malewicz zauważa: „Wszystko, co działa, prowadzi do realnej podniety.” Malewicz 1962 b, s. 202.

174. Przykłady odtwarzania energii znajdują się m.in. w pracach fotograficznych Robakowskiego, przykładowo w serii *Zdjęcia Niczego* (*Photos of Nothing*); patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu* (*Ardent Love*).
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].

175. Przykładem tego jest wideo *Teŝ* (1971), o którym Ronduda pisze: „Film nonkamerowy *Teŝ* (1971) powstał w wyniku wykonania przez Robakowskiego kilkudziesięciu dziur w nieprzeźroczystej taśmie filmowej. Tego typu konstrukcja sprawia, iż podczas projekcji film »przepuszcza« (naturalne) silne światło lampy projektora filmowego, które »atakuje« widza (»uwieczniając się« niejako na siatkówce jego oka). Artysta w tym »migoczącym« filmie, wywołując zjawisko powidoku, bada fizjologiczny wymiar procesu oglądania filmu”. Kat. wyst. Nowy Jork 2004, s. 81. Inny przykład stanowią videoperformances, które Robakowski prezentował podczas projekcji swojego filmu *Test*. Tutaj stał on przed publicznością, odbijając lustrem promienie światła, skierowane w jego kierunku, na publiczność. Ronduda przedstawia reakcję w ten sposób zaatakowanej publiczności: „Podczas jednego z takich performances na festiwalu Knokke-Heist w 1974 roku doszło do prawdziwej »bitwy świetlnej«, kiedy to widownia odpowiedziała na »atak« Robakowskiego błyskiem fleszy aparatów fotograficznych.” Ronduda 2004, s. 35. Ujma przeciwstawia energetyczne prace wideo odpowiadającym im pracom fotograficznym; patrz Ujma, Magdalena: *Miłość do bólu* (*Ardent Love*).
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [stan: styczeń 2005].

176. „Wypożyczenie mechaniczne i elektryczne jest konieczne do uzewnętrznienia tej witalności”. Kluszczyński 1996.

177. Robakowski [1977] 2000, s. 220. („Wreszcie, dzięki jej specyfice i możliwościom, pozwala się moim wyobrażeniom wyjść poza zjawiska ukryte w skomplikowanej rzeczywistości, stają się one instrumentem badania tajemnic świata. Jest to jeszcze jedna metoda odkrywania. Są to wspaniałe urządzenia, za pomocą których mogę więcej odkryć niż sam wiem, widzę, czuję. Bardzo często dochodzi do pewnego sprzężenia, do dodania natury urządzenia i natury środowiska.”)

178. Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka Poŝmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeń 2005].

179. Przemawiają za tym również liczne teksty Robakowskiego, z których niektóre są czysto artystycznej natury, patrz Robakowski, Józef: *Sztuka aż do bólu*. **URL:** <http://www.robakowski.net/eng/htm/art.htm> [stan: styczeń 2005]. Kluszczyński wskazuje tutaj na tekst manifest *Jeszcze raz o „czysty film”* (por. Robakowski 1971); por. Kluszczyński 1996. Członkowie Warsztatu Formy Filmowe” zajmowali się także analizą mediów i refleksją teoretyczną, por. Ronduda 2004, s. 64.

180. Kluszczyński 1996.

181. W tym filmie Robakowski zajmuje subiektywne stanowisko, co wyraża się w tym, iż filmuje on z okna swojego prywatnego mieszkania. Ujęcie z kamery tworzy tu połączenie ze światem zewnętrznym; por. m.in. Kluszczyński 1996.

182. Robakowski 1987/88, s. 570.

183. „Jeszcze bardziej uprzywatnił Robakowski swoją twórczość sięgając po kamerę video. Po kilkuletniej fazie doświadczeń doszedł do przekonania, że wraz z video, dzięki jego poręczności i bliskości, otrzymał narzędzie o niezwyklej skali intymności. Przy pomocy video mógł on wprowadzić nas w świat własnych myśli i emocji w sposób nieporównywalny do swych dotychczasowych w tej dziedzinie osiągnięć.” Kluszczyński 1996.

184. Kluszczyński 1996.

-
-
- 185.** Guzek, Łukasz: *Energia kontra Forma, czyli walka PoŹmodernizmu z Modernizmem*.
URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [stan: styczeŹ 2005].
- 186.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 187.** Borusiewicz w swojej odpowiedzi na pytanie o istotę galerii wskazuje na wszystkie płaszczyzny instytucji, które odnoszą się do jej założyciela: „Dlatego obiekty stanowiące Galerię mogą być widziane jako dzieła sztuki ze wszystkimi konsekwencjami takiej postawy lub jako obiekty mniej lub bardziej powiązane z właścicielem i definiujące go w różnorodny sposób.” Borusiewicz 1998, s. 7.
- 188.** Józef Robakowski [w:] Schraenen 1985 b.
- 189.** Sytuacjoniści nawiązali poprzez to do tradycji dadaizmu i surrealizmu, por. Bracht 2003, s. 335. Sytuacja, która jest przeżywana i postrzegana również jako przestrzeń, może już stanowić dzieło sztuki. Kierkegaard przypisał sytuacji ruch jako jeden z jej elementów i przedstawił on sytuację jako spontaniczną decyzję niezależnego człowieka. Sfera ta otwiera pole złożonej refleksji; sytuacja umożliwia tym samym stan, który wszystko przenosi w sferę refleksji, por. *O pojęciu sytuacji*, rozdział *Situation – nachzulesen zwischen Sitte und Skepsis* u Ohrt 1990, ss. 161-168.
-
-

B.

Baudrillard 2001: Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M. / New York: Campus Verlag, 2001.

Bazin [1945] 1999: Bazin, André [1945] *Ontologie des Fotografischen Bildes*. W: Kemp, Wolfgang (Red.): *Theorie der Fotografie III, 1945 - 1990*. München: Schirmer/Mosel, 1999, ss. 59 - 64. [Pierwsze wydanie: Bazin, André: *Problemes de la peinture*, Paris, 1945; wyd. w j.niem.: Bazin, André: *Was ist Kino?*, Köln, 1975, ss. 21 - 27.].

Beke 1999: Beke, Laszló: *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*. W: kat. wyst. New York 1999, ss. 41 - 51.

Bödy i in.. 2000: Bödy, Gabor / Heihach, Astrid / Pintci, Georg / Robakowski, Józef: *Infermental – Ein internationales Bildperiodikum auf Videocassette/Infermental - an International Cinematographical Periodical on Video Cassettes*. W: Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter: *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland / Media Art Interaction. The 1980s and 1990s in Germany*. Wien / New York: Springer Verlag, 2000, ss. 67 - nn.

Bracht 2002: Bracht, Christian: *Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme*. Weimar: VDG, 2002.

Bury 1996: Bury, Jozef: *Contexte d'apparation des pratiques artistiques de type performance en Pologne - Entretiens avec Zbigniew Dłubak, Włodzimierz Borowski, Jerzy Bereś et Józef Robakowski*. W: „Aesthetica-Nova”, Nr 6, Paris, 1996, ss. 40 - 70. [wywiad z Józefem Robakowskiem, Łódź, październik 1995; Warszawa, marzec 1996].

Borusiewicz 1998: Borusiewicz, Mirosław: *Wstęp / Introduction*. Kat. wyst. Łódź 1998, s. 6.

C.

Cieślińska-Lobkowicz 2000: Cieślińska-Lobkowicz, Nawojka: *Freiraum Kunst. Eine Einführung*. W: *Verteidigung der Moderne. Positionen der polnischen Kunst nach 1945*. Kat. wyst. W Künzelsau, Museum Würth, 2000. (Red.:) Sylvia C.Weber / Museum Würth. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2000, s. 9 - 33.

Czartoryska 1994: Czartoryska, Urszula: *Stefan Themerson*. W: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avant-garde in Mittel und Osteuropa*. Bd. 4. *Biographien. Bibliographische Hinweise. Verzeichnis der ausgestellten Werke. Personenregister*. Kat. wyst. Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994. Wyd.: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen / Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern-Ruit, 1994, ss. 135 - nn.

Czerni 1997: Czerni, Krystyna: *Spoiling Cannibals' Fun*. W: *Art From Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997, ss. 258 - 275.

E. Ernst 2002: Ernst, Wolfgang: *Archive im Übergang*. W: von Bismarck i in. 2002 a, ss. 137 - 146.

F. Film 1986 b: *Gruppe Zeittransgraphie*. Reż. Dtsch. Film u. Fernsehakademie. 45 min., 1986.

Film 1997: *Dziewięć przestrzeni – sztuka z Polski 1945 - 1996*. Produkcja Galeria Múcsarnok (Budapest). Redakcja: Józef Robakowski. 26 min., 1997. [Emisja w programie *Uderzenie Sztuki. Art Noc, TVP program II*, Warszawa].

H. Haftmann 1962: Haftmann, Werner: *Kasimir Malewitsch*. W: Haftman (Red.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Köln: wyd. M. DuMont Schauberg, 1962, ss. 7 - 29.

I. Infermental [1981] 1998: *Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental* (October 1981)/*Manifest Manheimski: Założenie Infermental* (październik 1981). W: kat. wyst. Łódź 1998, s. 46 - nn.

Interview Robakowski 2004: wywiad Isabelle Schwarz z Józefem Robakowskim, Łódź, 28.10.2004. [Wywiad niepublikowany; w posiadaniu autora].

J. Jedliński 1993: Jedliński, Jaromir: *Das Museum Sztuki in Lodz. Eine Frage der Identität*. W: *Polnische Avantgarde 1930 - 1990*. Kat. wyst. w Berlinie, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1992/93. *Eine Ausstellung des Neuen Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Museum Sztuki in Lodz*. Berlin, 1993, ss. 15 - 25.

Jedliński 1997: Jedliński, Jaromir: *The Beauty of Construction*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Red.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997, ss. 124 - 155 [data powstania 1996].

Jedliński 2000: Jedliński, Jaromir: *Das Neue und das Unveränderliche in der polnischen Kunst*. W: *Verteidigung der Moderne. Positionen der polnischen Kunst nach 1945*. Kat. wyst. Künzelsau, Museum Würth, 2000. Red.: Sylvii C. Weber / Museum Würth. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2000, ss. 35 - 46.

K. Kat. wyst. Regensburg 2004: *4 Polen. Jarosław Kozłowski, Andrzej Okińczyc, Robert Rumas, Robert Sobociński*. Kat. wyst. w Regensburgu, Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V. 2004. Wyd.: Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V. 2004.

Kat. wyst. Wiedeń 1989: *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 1930er und 1940er Jahre*. Kat. wyst. w Wiedniu, Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989. Wiedeń, 1989.

Kat. wyst. *Stefan i Franciszka Themerson*. Muzeum Sztuki, Łódź 1981.

Kat. wyst. Łódź 1998: *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*. Muzeum Sztuki, Łódź 1998.

Kat. wyst. Brema 2001: *Out of Print. An Archive as Artistic Concept*. Kat. wyst. Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001; Chatou; Barcelona; Lubljana; Zagreb; Porto; Erlangen. (Red.): Neues Museum Weserburg Bremen. Kurator: Guy Schraenen. Tekst: Guy Schraenen. Antwerpia: **EPO**, 2001.

Kat. wyst. Nowy Jork 2004: *The Workshop of the Film Form 1970 - 1977. Early Film Work from Poland*. Kat.

wyst. w Nowym Jorku, Electronic Arts Intermix (**EAI**), 2004; Warszawa. (Red.:) Galen Joseph Hunter / Łukasz Ronduda / Lori Zippay. Nowy Jork, 2004.

Kemp 1999: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1945 - 1980*. W: Idem. (Red.:) *Theorie der Fotografie III, 1945 - 1980*. München: Schirmer/Mosel, 1999, s. 13 - 39.

Kluszczyński 1996: Kluszczyński, Ryszard W.: *The Identity of Art – The Identity of the Artist. About the Work of Józef Robakowski*. W: „Art Magazine”, Nr 11 (3), 1996.

L.

London 2004: London, Barbara: *bez tytułu*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss. 11 - nn.

Ł.

Łabęcka 1973: Łabęcka, Anna: *a.r. (1929 - 1936)*. W: *Constructivism in Poland 1923 - 1936*, **BLOK**, Praesens, a.r. Kat. wyst. Essen, Museum Folkwang, 1973; Otterloh. (Red.:) Ryszard Stanisławski i in. b.m.w. 1973 ss. 41 - 46.

M.

Malewitsch 1962 a: Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus als reine Erkenntnis*. [cz. I] W: Haftmann, Werner (Red.:) *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Kolonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, ss. 39 - 194 [1922].

Malewitsch 1962 a: Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus als Gegenstandslosigkeit*. [cz. II] W: Haftmann, Werner (Red.:) *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Kolonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, ss. 39 - 194 [1922].

Monkiewicz 1993: Monkiewicz, Dorota: *Zur aktuellen Kunstszenen in Polen*. W: *Un / Vollkommen. Die aktuelle Kunstszenen in Polen*. Kat. wyst. w Bochum, Museum Bochum, 1993. (Red.:) Museum Bochum. Bochum, 1993.

Morzuch/Robakowski 1998: *Rozmowa Marii Morzuch z Józefem Robakowskim. Konserwator myśli. / Maria Morzuch in conversation with Józef Robakowski. The Conservator of Ideas*. Kat. wyst. Łódź 1998, ss. 8 - 11.

O.

Ohrt 1990: Ohrt, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg: Edition Nautilus: Galerie van de Loo, 1990.

P.

Piotrowski 1993: Piotrowski, Kazimierz: *Kritisches Spiel mit der Avantgarde - körperliches Struktur zentrum als produktive Fiktion!!?* W: *Un / Vollkommen. Die aktuelle Kunstszenen in Polen*. Kat. wyst. w Bochum, Museum Bochum, 1993. (Red.:) Museum Bochum. Bochum, 1993. Strony nienumerowane.

Piotrowski 1997: Piotrowski, Piotr: *Art Versus History: History Versus Art*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. (Red.:) Jolanta Chrzanowska Pieńkos i in. Warszawa 1997, s. 209 - 230.

R.

Robakowski 1971: Robakowski, Józef: *Jeszcze raz o czysty film / For Pure Film, Once More*. W: „Polska”, Nr 19, 1971.

Robakowski 1975: Robakowski, Józef: *Bezyjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu / A Language-less Semiologic Concept of Film*. W: *Bezyjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu / A Language-less semiologic Concept of Film*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Współczesna (Contemporary Gallery), 1975. Warszawa, 1975.

Robakowski 1981: (Red.:) Robakowski, Józef: *70/80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*. Sopot: **BWA**, 1981.

Robakowski 1983: Robakowski, Józef (Red.:) *Nieme kino I*. Bruksela: Exchange Gallery, 1983.

Robakowski 1984 a: Robakowski, Józef (Red.): *PST7 czyli sygnia nowej sztuki*. Łódź, 1984 [3 egz. Wyd. Galeria Wymiany].

Robakowski 1984 b: Robakowski, Józef (Red.): *Nieme kino II*. Antwerpia: **ASPC**, 1984.

Robakowski 1987/88: Robakowski, Józef: *The 1st International Festival Video - Art - Clips. Lodz*. W: „Force Mental”, Nr 15, Antwerpia, 1987/88. s. 570.

Robakowski 1989: Robakowski, Józef: (Red.): *PST7 czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.

Robakowski 1999: Robakowski, Józef: *Art-Sick...* W: *The Thermographs. Hot Images*. Kat. wyst. Lublin, Galeria Stara m.in, 1999. Lublin, 1999.

Robakowski 2000: Robakowski, Józef: *Lodz Progressive Art Movement*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria **FF** 2000, ss. 14 - 21 [data powstania 1995. 1997].

Robakowski [1976] 2000: Robakowski, Józef: *Video Art - szansa podejścia rzeczywistości / Video Art - die Möglichkeit der Wirklichkeitserfassung*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria **FF** 2000, s. 210 - nn [Pierwodruk: Robakowski, Józef: *Video Art - szansa podejścia rzeczywistości*. W: *Video Art*. Kat. wyst. Lublin, Galeria Labirynt, 1976. Lublin, 1976].

Robakowski [1977] 2000; Robakowski, Józef [1997]: *Zapisy mechaniczno-biologiczne*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria **FF** 2000, s. 220 [Pierwodruk: Robakowski, Józef: *Teksty*; wyd. **BWA** i Klub Studencki Artforum. Łódź, 1977].

Robakowski 2003: Robakowski, Józef: *Obiekty Mentalne (z międzynarodowej kolekcji Galerii Wymiany)*, Łódź, 2003, [broшура z wystawy].

Robakowski 2004: Robakowski, Józef: *Artišt Statement*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss. 22 - 26.

Ronduda 2004: Ronduda, Łukasz: *The Workshop of the Film Form. Film realizations from the years 1970 - 1977*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss. 27 - 67.

Rottenberg 1997: Rottenberg, Anda: *Polish Art in Search of Freedom*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. (Red.:) Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997, ss. 7 - 22.

S. Schlott 2000: Schlott, Wolfgang: *WIR und SIE. Ästhetische Widerstandslinien der polnischen Nachkriegskunst*. W: Eichwede 2000, ss. 116 - 122.

Schraenen 1985 b: *Pour une approche des espaces alternatifs: Espace sonore, imprime, physique (1 - 4) / A survey of alternative spaces: sound - printed - visual (1 - 4)*. W: „Artefactum”, Nr. 8; 9; 10; 11, Antwerpia, 1985, ss. 47 - 49; 32 - 33; 33 - 34; 52 - 55 [Numery stron odnoszą się do wersji francuskiej, inne publikacje: Schraenen, Guy: *Dossier: Pour une approche des espaces alternatifs / A survey of alteinative spaces*. Antwerpia: **ASPC**, 1985].

Schraenen 1986 c: Schraenen, Guy: *Foreword*. W: Schraenen, Guy (Red.:). *Josef Robakowski, czyli Sygnia Nowej Sztuki or Signs of New Art 1981 - 1984*. Antwerpia: **ASPC**, 1986. 1986 b.

Schraenen 1987/88 b: Schraenen, Guy: *The First International Festival Video-Art Clips. Lodz*. W: „Force Mental”, Nr 15, Antwerpia, 1987/88, s. 570.

Sharits/Robakowski 2004: Sharits, Paul/Robakowski, Józef: *Attention: Light!*. b.m.w. 2004 [broszura wydana z okazji wystawy *Early Film Work from Poland*, CSW, Zamek Ujazdowski, Warszawa; Electronic Arts Intermix (EAI), Nowy Jork, 2004].

Speck 1996: *Reiner Speck: Eine Bibliothek umgeben von Bildern*. W: Boltanski/Theewen 1996, ss.127-132.

Spieker 2004: Spieker, Sven: *Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs*. W: Spieker, Sven (Red.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 ss. 7-25.

Steinmüller 1991: Steinmüller, Gerd: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei*. Bergisch Gladbach/Kolonia: Verlag Josef Eul, 1991.

T.

Themerson 1983: Themerson, Stefan: *The Urge Create Visions*. Amsterdam: Gaberbocchus + De Harmonie, 1983. [Pierwodruk: Themerson, Stefan: *O potrzebie tworzenia widzeń*. W: „f.a.”, nr 2, 1937.].

Turowski 1997: Turowski, Andrzej: *From Pure Form to the Figure of Death. Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde*. W: *Art from Poland 1945 - 1996*. Kat. wyst. Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. (Red.): Jolanta Chrzanowska-Pieńkos i in. Warszawa, 1997. ss.196-208.

W.

Wojciechowski 1977: Wojciechowski, Aleksander: *Polnische Malerei der Gegenwart. Richtungen, Programme, Werke*. Warszawa: Interpress, 1977.

Workshop [2000] 2004: Workshop of the Film Form [2000]: *Manifesto*. W: Kat. wyst. w Nowym Jorku 2004, ss.15 – 22. [data powstania 1975; wersja oryginalna: *Warsztat Formy Filmowej: Manifest*. W: Łódzki Dom Kultury/Galeria FF (Red.): *Żywa Galeria, Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969 - 1992*. Tom I. 1969 - 1981. Łódź, 2000 ss.162 - nn.].



Galeria konceptualna – zarys projektu badawczego

Ruch galeryjny, jaki ukształtował się w Polsce, jest fenomenem w skali światowej. Zjawisko dostarcza bardzo bogatego materiału badawczego, zarówno pod względem jego zróżnicowania, jak i ilościowym. Obejmuje okres od lat sześćdziesiątych do dziś, ze szczególnym nasileniem w latach siedemdziesiątych. Właśnie badania tego okresu pozwalają na jego zdefiniowanie. Ukształtowały się wtedy cechy, które będą charakterystyczne dla tego typu inicjatyw w następnych dekadach. O trwałości zjawiska świadczy to, że galerie takie wciąż istnieją i powstają. I choć zmiany w sztuce i w otoczeniu zewnętrznym powodują na przestrzeni dekad zmiany w praktyce ich funkcjonowania, to istota zjawiska pozostaje niezmienna.

Zjawisko galerii konceptualnej można osadzić w rozmaitej perspektywie badawczej, np. kulturoznawczej czy socjologicznej; zawsze też miały (mają) one mniej lub bardziej bezpośredni wymiar polityczny. Niewątpliwie na dynamikę i cechy ruchu galeryjnego wpływały w przeszłości, i dziś, czynniki zewnętrzne: sytuacja polityczna, przeobrażenia społeczne i gospodarcze. Zawsze też stanowią one kontekst przydatny przy interpretacji zjawiska. Jednak perspektywa badawcza historyka sztuki nakazywała, by za punkt wyjścia przyjmując dzieła sztuki. W prowadzonych badaniach zjawisko galerii zostało powiązane ze środkami artystycznymi, materiałami i formami właściwymi dla praktyki sztuki konceptualnej.

Badanie zjawiska galerii konceptualnej wymagało specyficznych pojęć. Niektóre pojęcia, używane już w dys-

kursie sztuki, musiały zostać dostosowane do charakteru zjawisk, opatrzone odpowiednim przymiotnikiem. Być może czasem jest to niezgodne z naszymi przyzwyczajeniami językowymi, jednak wydaje się do zaakceptowania na ograniczonym polu badawczym. Posłużenie się takim zabiegiem na słowach sygnalizuje także ciągłość zjawisk mimo zmian, co jest pozornym paradoksem badania w historii sztuki. Zarazem zjawiska związane z nowymi formami sztuki wymagały często zaproponowania całkowicie nowych nazw i kategoryzacji.

Definicje pojęć takich jak „sztuka”, ale i „galeria”, „artysta” czy „dzieło sztuki” w ramach sztuki konceptualnej uległy rozszerzeniu. I tak pojawiło się słowo „galeria konceptualna”, która pełniła funkcje galerii, będąc zarazem szczególnym rodzajem projektu artystycznego. Galerie, o jakich mowa, były prowadzone przez artystów. Były więc autorskie, *per analogiam* do dzieł sztuki. Oczywiście przy rozszerzonym sposobie rozumienia wymienionych wyżej pojęć. Ów proces rozszerzania powodował, że definicje pojęć stawały się definicjami ostensywnymi, czyli ich definiowanie dokonywało się poprzez wskazywanie przykładów, a więc w praktyce użycia, co charakteryzuje etap formowania się nowego zjawiska. Tak też działo się w sztuce konceptualnej lat siedemdziesiątych. Pojęcie artysty stopniowo przestawało być wtedy związane ściśle z konkretnymi mediami sztuki, ale z samym faktem aktywności twórczej, która wyznacza obszar sztuki. Rozszerzone pojęcie galerii jako galerii konceptualnej przyczyniło się także do deinstytucjonalizacji pojęcia galerii, która z miejsca służącego do prezentacji sztuki, tradycyjnie pojmowanego „kontenera na sztukę”, gdzie sztuka jest wnoszona z zewnątrz – stała się miejscem jej tworzenia, a jej przestrzeń stała się częścią dzieła. Z tak traktowaną

galerią wiązało się powstawanie nowych wówczas form sztuki, głównie szerokiej formuły sztuki instalacji, łączącej przestrzeń z obecnością. Przy czym, w tej ogólnej formule, zawierało się całe bogactwo odmian formalnych².

Galerie konceptualne służyły autorom i grupie ich artystycznych przyjaciół. Celem ich działania nie było reprezentowanie ogółu środowiska czy „świata sztuki”. W tym znaczeniu nie pełniły roli społecznej. Natomiast należały do nurtu kontrkultury; spełniały rolę krytyczną, kontestowały establishment i związaną z nim sztukę. Powstanie galerii było wynikiem oddolnej samoorganizacji środowisk lokalnych oraz prywatnej wymiany międzynarodowej. Dlatego też dopiero perspektywa badawcza, uwzględniająca możliwie pełne spektrum galerii, a nie wybrane przykłady, pozwala uchwycić specyfikę zjawiska galerii konceptualnej i ruchu galeryjnego.

Ponieważ zjawisko dotyczyło skali całego kraju, szybko doprowadziło do powstania ruchu (sieci) galerii. Sztuka zyskiwała więc wymiar społeczny, ale poprzez praktykę sztuki (zgodnie z rozszerzoną definicją sztuki)³. Wobec panującego w Polsce systemu totalitarnego i „żelaznej kurtyny” funkcjonowanie tych galerii było polityczne *par excellence* (często niezależnie od intencji samych artystów). Płaszczyzna społeczna (środowiskowa) była także głównym łącznikiem galerii lat sześćdziesiątych z galeriami konceptualnymi (w większym stopniu niż sama sztuka).

W tym tekście skupiłem się głównie na analizach formy dzieł. W koncepcji galerii konceptualnej interesował mnie związek z ogólnymi założeniami sztuki konceptualnej w omawianym okresie od początku lat siedem-

dziesiątych. Na tak zarysowanym tle badałem przykład galerii 80 × 140, a szczególnie związek koncepcji galerii z formą zrealizowanych w niej prac. Ich specyfikę, zwłaszcza prac twórcy galerii, Jerzego Trelińskiego, połączyłem ze specyfiką sztuki uprawianej w środowisku łódzkim, zwłaszcza łódzkiej **PWSSP** (dziś **ASP**). Następnie analizowałem relację sztuki tworzonej w galerii 80 × 140 z projektem indywidualnym Trelińskiego *Autotautologie*, który był realizowany częściowo równocześnie z funkcjonowaniem galerii 80 × 140, ale był kontynuowany także później, właściwie po dziś dzień, z różnym natężeniem. Natomiast mniej uwagi poświęciłem interpretacjom kontekstowym, wiążącym samo zjawisko i poszczególne realizacje ze społeczno-politycznymi i kulturowymi warunkami działania galerii. Wskazałem jedynie na możliwości takich odczytów tam, gdzie krytycyzm wpływał wprost na formę prac.

W przykładach składających się na ruch galeryjny wyróżniłem dwa zasadnicze modele (odpowiadają im dwa zasadnicze podejścia motywujące do założenia galerii, czyli rodzaje „samoświadomości”, jak wyraził się Świdziński⁴). Zarazem, wyznaczone zostały w ten sposób dwa pola badawcze – galeria konceptualna jako forma artystyczna *par excellence* oraz galeria pełniąca wobec prac swoją tradycyjną rolę „kontenera na sztukę”. Jednak w praktyce, te dwa aspekty działalności galerii nawzajem się na siebie nakładały, wpływając zarówno na charakter galerii, jak i formę poszczególnych realizacji. Także galerii-projektów artystycznych. Należy zaznaczyć, że ów artystyczny (projektowy) charakter poszczególnych galerii był nie tylko różny w zależności od galerii, ale ponadto był stopniowalny. I to decydowało o specyfice każdego z przypadków (pomiąłem tu kwestię wartościowania). Wyobraźmy sobie teraz skalę

rozpiętą między punktami granicznymi: galerią-dziełem sztuki a tradycyjną galerią-„kontenerem na sztukę”. Na takiej skali galeria 80 × 140 sytuuje się bliżej punktu „dzieła sztuki”, a galeria A4 przesuwą się jeszcze bliżej tego punktu, jest bardziej radykalnym postawieniem sprawy galerii jako dzieła sztuki. Obie należały do najbardziej radykalnych projektów artystycznych tego typu. W tym artykule nie ma miejsca na pracę porównawczą z innymi galeriami konceptualnymi działającymi w Polsce w latach siedemdziesiątych. Tekst stanowi zapowiedź szeroko zakrojonego programu badawczego i pokazuje metodologię jego realizacji.

Galeria 80 × 140 i galeria A4 wobec sztuki konceptualnej

Na potrzeby tego tekstu, wyróżniłem schematycznie dwa nurty sztuki wiodące ku sztuce konceptualnej. Jeden, nazwijmy go tradycyjnym, wywodzi się z geometrycznej abstrakcji, konstruktywizmu, Bauhausu, sztuki opartej na technologii i nauce, obejmując to, co Piotr Krakowski zbiorowo określił jako „sztuka wizualistyczna”⁵, czyli zjawiska późnego modernizmu. Drugi, nazwijmy go rewolucyjnym, odrzuca tradycję awangard wywodzącą się z malarstwa. To nurt reprezentowany przez Josepha Kosutha, który w wielu tekstach występował przeciw malarstwu, mając na myśli głównie abstrakcję ekspresjonistyczną, teoretyzowaną przez Clementa Greenberga. Ten rodzaj sztuki był, wtedy, jego głównym przeciwnikiem artystycznym. W okresie bezpośrednio po wojnie, od lat czterdziestych poczynając, ekspresjonizm „przykrył” nurt geometryczny w malarstwie abstrakcyjnym. Ten jednak trwał podskórnie, ujawniając się w połowie lat sześćdziesiątych, ale już nie w postaci malarstwa, a minimalistycznej rzeźby.

Kosuth, deklarując się wielokrotnie jako przeciwnik wszelkiego ekspresjonizmu, zarazem powoływał się silnie na Duchampa⁶. Jednak dla Duchampa (i odpowiednio dla Kosutha) antymalarskość nie była celem artystycznym (formalnym), a konsekwencją sformułowania nowej funkcji sztuki, która została określona jako „tworzenie znaczeń” (*making meanings*) – coś, co Duchamp uprawiał, a Kosuth napisał *expressis verbis*. To w sferze znaczeń można było odnaleźć nowość sztuki. Przy czym, zarówno Duchamp, jak i Kosuth przyjęli założenie, że kodowanie znaczeń następuje już w formie dowolnej, choć tradycyjne media sztuki wyczerpały tu swoją rolę. Dlatego w sztuce rozpoczęło się poszukiwanie nowych metod tworzenia (idei, koncep-

cji), bardziej niż form wizualnych (przedmiotowych), mających charakter efemeryczny. Chodzi tu nie tylko o sztukę konceptualną, ale także formy przestrzenne (instalacyjne), procesualne i akcjonistyczne. Niejako „skutkiem ubocznym” było wyeksponowanie roli artysty, co wynikało poniekąd z silnej osobowości Duchampa, ale też było konsekwencją przyjęcia założenia, że istota sztuki polega na tworzeniu znaczeń, a te powstają w umyśle twórcy. Rzec do końca dopowiedział Donald Judd w swoim słynnym stwierdzeniu „If someone says his work is art, it’s art”. Kosuth z kolei (bardziej niż Duchamp) skupił się na bezpośredniej eksploracji języka jako środka artystycznego, materiału dla sztuki (i form wizualnych), uznając inne sposoby tworzenia za zbyt ekspresjonistyczne.

Treliński reprezentował silnie antymalarską postawę artystyczną i zapewne nie namalował w życiu więcej obrazów niż Duchamp (czy Kosuth). Odrzucał również ekspresjonizm na rzecz sztuki „racjonalnej” i „obiektywnej” (czy „racjonalizującej” i „obiektywizującej”). Do form konceptualnych dochodził poprzez grafikę projektową, malarstwo i rysunek. Jako grafik poddawał sztukę „racjonalnej” organizacji. Jego projekty ekspozycyjne miały geometryczną siatkę (grid – podstawę projektowania, ale i sztuki awangard, wg słynnego stwierdzenia Rosalind Krauss). Geometryzacja, widoczna w repertuarze form i kompozycjach, przy pewnym uproszczeniu, wskazuje na drogę wiodącą od konstruktywizmu i Bauhausu, która to tradycja, *via* Strzebiński/Kobro, była i jest silnie zakorzeniona w środowisku łódzkim (najnowszy trend badawczy eksponuje nawet bardziej rolę Kobro). Nazwa 80 × 140 również nawiązywała do obiektywizacji i racjonalizacji; była konkretem; usuwała wszelkie skojarzenia literackie, metaforyczne, czyli wszelkie ślady „ekspresji”. Nawiązywała do tendencji w praktyce tego rodzaju sztuki, w której, w ujęciu tautologicznym, tytuł równał się formie wizualnej pracy.

Droga Andrzeja Pierzgałskiego była inna. W filmie Anki Leśniak, nagrany z okazji wystawy w Muzeum Sztuki i na niej pokazywanym, podkreślał swój brak wykształcenia plastycznego. Jego zainteresowanie sztuką wynikało ze znajomości z artystami. Wykonany przez niego gest artystyczny – założenie galerii – to przykład możliwości, jakie stwarzała sztuka konceptualna i sposobu w jaki funkcjonowała w sztuce zasada Duchampa/Kosutha, uznająca pierwszeństwo tworzenia znaczeń przed tworzeniem artefaktów. Formuła sztuki konceptualnej otwierała potencjalnie pole sztuki

dla wszystkich, którzy chcą się włączyć w jej tworzenie (a przed czym tak silnie wciąż bronią się instytucje sztuki). Dodatkowym elementem, który ośmielał Pierzgałskiego, było to, iż jego brat, Ireneusz, prowadził wówczas Klub Plastyków **ZPAP**, mieszczący się w piwnicy kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 86, w którym zaistniała galeria 80 × 140.

Między płaszczyzną a znaczeniem

Podstawowym środkiem artystycznym (pojęcie używane tu za Peterem Bürgerem) projektu galerii była płaszczyzna o wymiarach 80 × 140 i A4. Jednak w sztuce konceptualnej płaszczyzna zaczęła pełnić inną funkcję niż w tradycyjnych mediach sztuki. Przede wszystkim straciła „samodzielność”. Można obrazowo powiedzieć, iż uległa rozszerzeniu (jak inne środki artystyczne w tym czasie). Generalizując, rozszerzanie polegało na łączeniu płaszczyzny z przestrzenią w projektach wielomediowych oraz procesualnych i akcjonistycznych. Tak właśnie działo się w projektach galerii 80 × 140 i A4, i taką drogę przeszła w tym okresie sztuka Trelińskiego. Projekty realizowane w galerii 80 × 140 przyjmowały także formę przestrzenną, włączając otoczenie (environment) – wnętrze Klubu, ale i miasto, czyli były realizowane w skali urbanistycznej. Płaszczyzna uległa rozszerzeniu na przestrzeń rzeczywistą. Tym samym nastąpiło włączenie obecności w formy sztuki. Powstały prace realizowane w szerokiej formule sztuki instalacji. Analiza poszczególnych przykładów pozwoliła na dostrzeżenie, iż w pracach galerii była to tendencja narastająca. Sprzyjało temu usytuowanie galerii w Klubie i ten fakt był wykorzystywany w projektach. Przestrzeń sztuki łączyła się wtedy z przestrzenią społeczną, czyli zyskiwała wymiar krytyczny.

Kontekst sztuki i kontekst społeczno-polityczny

Specyfika każdego systemu totalitarnego polega na tym, że wszystko jest polityczne. Dlatego w ówczesnej polskiej rzeczywistości nawet gesty, które w zamierzeniu nie miały być polityczne – takimi się stawały. Natura totalitaryzmu powodowała, że każda działalność nie-autoryzowana przez władze nabierała, niejako automatycznie, krytycznej wymowy. To jedna przyczyna polityczności galerii. Druga to świadome zadrażnienia. Rosyjskie słowo „urawniłowka” dobrze oddaje sposób realizacji idei egalitaryzmu w **PRL**, powodujący, że jednostki, zwłaszcza takie jak artyści, czuły się zmuszone

do zaznaczania swojej indywidualności. Artyści prowadzili gry z systemem, balansując na krawędzi konfliktu. Inna strategia polegała na przejmowaniu form działania tego systemu. Krytyczny charakter tej strategii wyrażał się już w samym akcie ich inkorporacji do sztuki i zmiany w strategii artystycznej. Zauważmy, było to możliwe na gruncie konceptualizmu, wywodzącego się z tradycji postduchampowskiej – ready made, i post-surrealistycznej (mam na myśli przejmowanie takich instytucji systemu jak proces sądowy – proces Barresa, czy życia społecznego jak wycieczka turystyczno-krajoznawcza, ale też metodę podnoszenia do rangi sztuki).

W przypadku galerii 80 × 140 i A4, ich krytyczny charakter polegał na przesadnej dbałości w wypełnianiu zasad tego systemu, co sprowadzało te zasady *ad absurdum*, zwłaszcza w kontekście sztuki. Do tej strategii należało przesadnie skrupulatne spełnianie wymogów biurokratycznych, np. prowadzenie drobiazgowej rejestracji wszystkich poczynąń galeryjnych w specjalnej księdze (więcej na ten temat poniżej). Przysłużyło się to jednak powstaniu dokumentacji, która po latach pozwala badać sztukę i rozmaite aspekty życia tamtego czasu. Galeria 80 × 140, dzięki zgromadzonej dokumentacji, stała się ważnym świadkiem historii. Dla historii sztuki stanowi przyczynek do zbadania szerszego zjawiska, jakim jest galeria jako projekt artystyczny i jedna z form sztuki konceptualnej.

Galeria – projekt artystyczny

Galeria 80 × 140 została założona przez Trelińskiego wiosną 1971 roku w Klubie Plastyków **ZPAP**, w piwnicach kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 86 w Łodzi⁷. Miejsce galerii było wyodrębnione w architekturze wnętrza poprzez lokalizację na grubym filarze przyściennym, podtrzymującym łuk sklepienia piwnicy i lokalizację na wprost wejścia. Prace były mocowane do desek pokrywających w tym miejscu ściany dla dekoracji, albo plany tego formatu. Klub istnieje w tym miejscu do dziś, jednak zmienił wystrój.

Wczesny okres historii galerii został zdokumentowany w dwóch zeszytach. Daty ich wydania wyznaczają dwa zasadnicze etapy tego okresu: maj 1971 - lipiec 1972 (pierwszy zeszyt) oraz wrzesień 1972 - luty 1973 (drugi zeszyt). Działania galerii były wtedy silnie powiązane z Klubem. W drugim okresie stopniowo działania galerii przenosiły się poza Klub, w przestrzeń miasta, do innych miejsc (**BWA** przy ulicy Wólczańskiej).

Pod szyldem galerii 80 × 140 odbywały się działania w miejscach zewnętrznych, w czasie plenerów.

Każdy zeszyt zaczynał się od manifestu. Ich analiza pozwala dostrzec proces krystalizacji świadomości artystycznego charakteru pracy w galerii. Odpowiada mu charakter realizacji. Pośród nich można wyróżnić trzy typy prac. Pierwszą grupę stanowiły prace związane z płaszczyzną – formatem 80 × 140 i A4; drugą prace ekspandujące poza płaszczyznę w przestrzeń Klubu, ale pozostające w mniej lub bardziej luźnym związku z wyjściową płaszczyzną. Wreszcie trzecia grupa to prace poza galerią, często tylko sygnowane jako galeria 80 × 140 czy A4, po to by w ten sposób wskazać, iż źródłowo wywodzą się z jej koncepcji (dokumentacja działalności zewnętrznej była z reguły pokazywana w miejscu galerii na ścianie w Klubie).

Według powyższego schematu analizuję poniżej prace zrealizowane w galerii 80 × 140 i A4. Osobny rozdział dotyczy projektu Trelińskiego *Autotautologie*. Jednak należy pamiętać, że był on realizowany równolegle do programu galerii 80 × 140 i był z nim związany.

Pierwszy manifest

Pierwszy zeszyt, podsumowujący pierwszy okres działalności galerii, otwierał tekst – manifest programowy galerii, napisany przez Trelińskiego. Oto streszczenie najważniejszych jego wątków, zaświadczaających o ówczesnej świadomości artysty. Czytamy w nim (w kolejności, w jakiej sformułowania występują w tekście), że było to miejsce prezentacji tych form sztuki, które „nie mogłyby być ujawnione w oficjalnych miejscach z wielu względów”. To deklaracja świadomości, istnienia takich form sztuki, które z ówczesnego oficjalnego obiegu instytucjonalnego w Polsce zostały wykluczone. Powodem, dla którego tak się działo, wskazanym w manifestie, była ogólna świadomość społeczna. Czyli, to nie tyle decyzja polityczna władzy, a niska świadomość sztuki panująca zarówno w środowisku, jak i wśród urzędników i decydentów powodowały, w ówczesnej ocenie, że i jedni, i drudzy z niechęcią patrzyli na nową sztukę. Sprzyjało temu zamknięcie sceny polskiej „żelazną kurtyną” (o nieznajomości sztuki poza Polską mówi dziś wielu artystów tego czasu, także Treliński w filmie Anki Leśniak). W rezultacie zdarzało się, że niektóre poczynania wewnątrzśrodowiskowe i zewnętrzne działania cenzorskie władzy pokrywały się w zamiarze

blokowania rozwoju nowej sztuki, której byli niechętni i jedni, i drudzy. Jednak nie oznaczało to konieczności poparcia ideologicznego dla działań władzy, choć w praktyce przynosiło skutki zgodne z jej interesem. Tak było w przypadku słynnego artykułu Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* z 1975 roku⁸. Problem opisał także Jan Świdziński w książce *Sztuka i jej kontekst*⁹.

Drugi wątek, a zarazem najdłuższy fragment tego krótkiego manifestu, mówił o społecznym wymiarze działalności galerii 80 × 140, co świadczyło o zrozumieniu krytycznego charakteru tej sztuki. Z wymiarem społecznym wiązał się trzeci wątek, dotyczący sztuki. Analiza sytuacji w sztuce prowadziła do konkluzji, że „po odrzuceniu tworzywa jakim posługuje się artysta przy tworzeniu dzieła, zostaje postawa – potencjalna gotowość twórcza, która stanowi warunek bycia artystą”. Była ona przedstawiona tu cokolwiek romantycznie, jako „prześladująca” artystę wola twórcza, niezależna od niego, pozostająca poza kontrolą intelektu, płynąca z nieświadomości czy podświadomości siła, której działaniu został on poddany. Jednak w ten sposób Treliński wskazał na jej potencjalny charakter. Stanowi to niezwykle ważne rozpoznanie znaczenia artysty w sztuce, wobec odejścia od tradycyjnego rozumienia sztuki w związku z przedmiotem i tradycyjnymi tworzywami (mediami). „Wystawić »gotowość twórczą«!” – konkluduje.

„Gotowość twórcza” – to sformułowanie kluczowe dla zrozumienia postawy Trelińskiego i jego podejścia do form sztuki konceptualnej. Zgodnie z jego literą i duchem, galeria była jego autorskim dziełem, polegającym na wyznaczeniu miejsca na ścianie o formacie zbliżonym do 80 × 140. Jednak galeria jako instytucja była – wtedy wciąż jeszcze – w powszechnej świadomości pojmowana jako „kontener na sztukę”. „Wystawienie” takiego „kontenera” jako dzieła sztuki spowodowało, że stał się on reprezentacją. Galeria stała się projektem-dziełem sztuki konceptualnej, czyli galerią konceptualną. Jednak tym, co tak naprawdę „wystawił” Treliński tworząc galerię było znaczenie, tu określone jako „gotowość twórcza”. Tak więc powołanie galerii było zarazem pierwszą zrealizowaną w niej pracą. W owym „kontenerze na sztukę” (w takiej mierze, w jakiej ta galeria była „kontenerem na sztukę”) własna „gotowość twórcza” autora zyskała wymiar społeczny, ponieważ otwierała się na „gotowość” innych.

W maju 1972 roku w galerii 80 × 140 pojawiła się galeria A4 Andrzeja Pierzgańskiego. Jej nazwa to także opis

galerii – projektu artystycznego; kartka formatu A4, mocowana w miejscu zajmowanym przez galerię 80 × 140. Galeria A4 działała w galerii 80 × 140 do 1974 roku.

W 1976 roku Pierzgalski zwrócił się w kierunku teatru i inscenizacji sztuk Becketta. Galeria A4 zaczęła wtedy działać poza 80 × 140, jako **GAW** (Gabinet Aktualizacji Wartości), choć zarazem używał nazwy A4. Działanie pod podwójną nazwą było sposobem akcentowania ciągłości projektu i relacji artystycznej z okresem wspólnej pracy z galerią 80 × 140. Projekt **GAW** A4 funkcjonował do końca 1993 roku, choć jego działalność nigdy nie została oficjalnie zakończona. Była następnie kontynuowana w internecie jako blog (fotoblog), w którym Pierzgalski prezentował kompozycje fotograficzne, zazwyczaj czteroelementowe. Uwidocznily się w ten sposób źródła jego świadomości tkwiące w eksperymentach o charakterze konceptualnym. To doświadczenie przenika całą jego twórczość. W 2010 roku, w ramach *2 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja* i wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, Pierzgalski wykonał nową ulotkę A4 i akcję w trakcie otwarcia. Poprosił widzów, by wyobrazić sobie na pustej ścianie galerii następujący tekst „pisany wielkimi literami”:

**„W GRUNCIE RZECZY SZTUKA ZAWSZE BYŁA
I JEST TYLKO W NAS. A WSZYSTKO CO ROBIMY
DLA NIEJ – ROBIMY DLA SIEBIE”.**

Format A4 pozwalał galerii na mobilność. Galeria była ulotką rozpowszechnianą w środowisku. Ulotki były opatrzone pieczętą z napisem:

**„GALERIA A4
(w Galerii 80 × 140)
aranż. A. Pierzgalski”**

Ulotka A4 Nr 1 informowała w kilku zwięzłych akapitach o galerii 80 × 140 i jej programie. Należy ją uznać za drugi manifest galerii 80 × 140. Opisywała ona przestrzeń galerii – „kilka desek o powierzchni około 80 × 140 cm”. Dalej czytamy: „pewne formy sztuki nie wymagają salonów”. Autor zadał sobie następnie pytanie o program i odpowiedział: „W sytuacji, gdy słowo »sztuka« oznacza już niemal wszystko co nim nazywamy rozsądniej jest program zastąpić działaniem”. To kluczowe *credo*, będące zarazem wyrazem typowej świadomości tego czasu. Mówiło o „konieczności odrzucania schematów, które wyobrażenia nakłada na otaczającą nas rzeczywistość”. Istotnie, takim odrzuceniem

było powstanie galerii 80 × 140 i A4. Uruchomienie galerii A4 oznaczało, że Pierzgalski trafnie zrozumiał znaczenie „gotowości twórczej” i odpowiedział wyrażając gotowość własną, realizowaną w ramach gotowości Trelińskiego, także dosłownie, w przestrzeni jego galerii, oraz w ramach możliwości jakie stwarzała formuła sztuki konceptualnej. Również powołanie galerii A4 było pierwszą pracą zrealizowaną w tej galerii – dziełem sztuki Pierzgalskiego.

Datę powstania galerii 80 × 140 i A4 potwierdza *Protokół*, będący zarazem ulotką Nr 2, czyli drugą pracą galerii A4. Tekst ulotki naśladował zapis pokontrolny. Sporządził go Pierzgalski. Ujął on w nim w punktach dotychczasowy dorobek galerii w porządku chronologicznym. W tymże *Protokole* znajduje się w punkcie ostatnim (poz. 9) zapis o uruchomieniu galerii A4 w maju 1972 roku.

Protokół powstał na podstawie tzw. „księgi galerii”, czyli zeszytu zawierającego spis prac zrealizowanych w galerii (określonych jako „pozycje”), wraz z rzeczowym opisem, niekiedy z dodatkiem „noty autora”, będącej streszczeniem głównej myśli pracy. Jej zapisanie w ulotce przybierało charakter pracy konceptualnej (wystawionej w galerii A4). Prowadzenie „księgi” oraz „kontrola” i „protokół” nawiązywały do strategii przemawiania form biurokratycznych jakimi posługiwał się system, w którym artystom przyszło żyć i tworzyć. Księgę prowadził koordynator (tak oficjalnie nazywała się funkcja Trelińskiego). Dodatkowo *Protokół* został opatrzony pieczętą „jawne”, co również stanowiło pokaz nadmiaru biurokratycznej skrupulatności oraz wskazywało na cechę systemu – powszechność „tajnego” działania za pośrednictwem rozmaitych służb policyjnych i wojskowych (armia w tamtym systemie pełniła rolę *de facto* policyjną, co ujawniło się w stanie wojennym roku 1981).

Zdjęcie samej księgi zostało zamieszczone w pierwszym zeszycie dokumentacji galerii 80 × 140, co świadczy o zrozumieniu jej charakteru jako obiektu artystycznego. Tym bardziej, że forma książki artystycznej była, jak to za chwilę pokażę, szczególnie ważna dla Trelińskiego.

W pierwszym okresie działalności, opisanym w *Protokole* i zdokumentowanym w pierwszym zeszycie, w galerii 80 × 140 powstały prace, których konceptualny charakter wywodził się ze stosowania

strategii artystycznych postduchampowskich i post-surrealistycznych. Wzorce, po które sięgali artyści służyły „obiektywizacji” sztuki, jej urzeczowieniu (reifikacji), co odnosiło się zarówno do procesu twórczego, jak i produktu finalnego – dzieła gotowego do odbioru przez widza. Jeden sposób „obiektywizacji” stanowiło „podnoszenie do rangi dzieła sztuki” sytuacji, działań i czynności bezpośrednio życiowych (co było rozszerzeniem koncepcji *ready made* odnoszącej się do przedmiotu). Drugi sposób „obiektywizacji” to zbliżenie do nauki (quasi-nauki), np. wzorców zaczerpniętych z logiki, filozofii, lingwistyki. Trzecim sposobem „obiektywizacji” było przyznanie artyście roli decydującej o tym, czym jest sztuka, w myśl cytowanego powyżej powiedzenia Judda. „Obiektywizację” należy tu rozumieć jako odwoływanie się do ostatecznej instancji, czy ostatecznego autorytetu, jakim dla sposobu definiowania sztuki stał się artysta. Artysta jest tym, który swoimi decyzjami dokonywał rozszerzenia pojęcia sztuki; jego decyzja była indywidualna, ale dotyczyła sztuki w ogóle. Nie był to więc rodzaj indywidualizmu, który, jak mogłoby się wydawać, służył wyrażaniu indywidualnego „ja”. To byłby ekspresjonizm. Rola artysty, jego bezpośrednie powiązanie z dziełem, powodowało iż chętnie rozszerzano sztukę sięgając po rozmaite formy akcyjne i procesualne. Zarazem forma realizacji pozostawała strukturalnie możliwie nie-ekspresjonistyczna, „obiektywna”. Krytycyzm, o czym wspominałem powyżej, dotyczy warstwy interpretacji nakładanych na dzieło w procesie odbioru, wtedy i dziś. Dotyczy to też decyzji o powołaniu galerii.

Prace

Pierwsza praca (poz.1) zrealizowana w galerii nawiązywała do biurokratycznej mitręgi; miała charakter procesualny. *Kartkowa buchalteria* Trelińskiego (maj 1971) polegała na rozłożeniu na stolikach w Klubie 700 kartek A4 czystego papieru. Każdego dnia kartki były liczone rano i wieczorem, oraz sporządzany był ich bilans. Liczenie odbywało się przy świadkach (przypadkowych osobach siedzących właśnie tego wieczora przy stolikach) i skrupulatnie zapisywany w miejscu galerii. Po 18 dniach bilans wyniósł zero kartek i działanie dobiegło końca. Zacytowany w *Protokole* komentarz autorski brzmiał:

„Robię to po to, aby uświadomić sobie, że to robię.
Chcę potwierdzać gotowość twórczą”.

Poz.2 – *Babki z piasku* (grudzień 1971) – miała również charakter procesualny, również pokazywała uwikłanie w absurdalność powtarzalnej pracy. Wzorcem, z którego została zaczerpnięta forma działania było „formowanie” na stole babek z piasku, które przez noc ulegały „odkształceniu”. Przytaczam słowa użyte w opisie tej pracy – „pozycji” w księdze, gdyż także słownictwo wskazuje na czerpanie z wzorca nowomowy urzędniczej i biurokratycznej jako środków „obiektywizacji” sztuki, wiązania jej z rzeczywistością. Sam Treliński mówi o tej czynności: „szyfrowa praca”. Proces ciągle trwał dwa tygodnie. Komentarz autorski w *Protokole*: „Sztuka jest wejściem bez wyjścia. Granice sztuki może określić tylko sam artysta”. O ile pierwsze zdanie wyrażało wewnętrzny przymus, któremu podlega artysta, to w drugim wyciągał on konsekwencje artystyczne pokrewne metodzie Judda.

Poz.3 – *Wycinek powłoki kuli* – Andrzej Rajch (styczeń 1972) była to praca w rodzaju „sztuki niemożliwej”, przeznaczonej, tak jak np. instrukcje zawarte w *Grapefruit* Yoko Ono, do realizacji w wyobraźni. Polegała ona na „zlokalizowaniu w lokalu klubu wycinka ogromnej wyimaginowanej kuli dzielącej wszechświat na dwie części wewnętrzną i zewnętrzną”. W warstwie interpretacji krytycznej można ten obraz uznać za podział świata i społeczeństwa na „my” i „oni”, czyli władzę i społeczeństwo, wschód i zachód.

Z prywatnej mitologii autora czerpała wzorce praca – poz.4 – *Łowienie ryb* Ryszarda Hungera (luty 1972). Zgodnie z tytułem, polegała ona na opowiadaniu przez artystę o swoim hobby – wędkowaniu. Był to typ pracy opartej formalnie na wzorcu pogadanki edukacyjnej, poradnika. Sztuka została tu całkowicie ukryta, rozpuszczona w rzeczywistości, zwykłym życiu. W samej strukturze pracy nie było nic, co by wyróżniało ją jako dzieło sztuki. „Podniesienie do rangi sztuki” dokonało się tu poprzez akt lokalizacji w kontekście sztuki, czego potwierdzeniem „instytucjonalnym” było to, że odbywała się w galerii, oraz że było to dzieło artysty z dyplomem.

Galeria - instalacja

Drugą grupę prac („poz.”) wskazanych w *Protokole* i pierwszym zeszycie stanowiły prace wykorzystujące w swojej strukturze przestrzeń Klubu. Można powiedzieć, że galeria 80 × 140 uległa rozszerzeniu na cały Klub. Wyszła więc z założonych początkowo ram –

z płaszczyzny w przestrzeń. Przestrzeń Klubu stała się składnikiem formalnym dzieła sztuki. Była to jednak zarazem przestrzeń społeczna. Prace tego typu łączyły zagadnienie przestrzeni i obecności. Sztuka konceptualna przyjmowała tu formy sztuki instalacji.

Pierwsza praca tego typu to *Strzałki* Tadeusza Piechury (luty 1972). Tytułowe strzałki, czerwone na białych kartkach, zostały rozmieszczone w różnych miejscach w lokalu. Podążając za nimi, okazywało się, że zbiegają się w jednym punkcie (było to powtórzenie w pomieszczeniu pracy zrealizowanej wcześniej w przestrzeni miasta). *Strzałki*, jako znak plastyczny, sugerowały nakaz poruszania się, co można było zinterpretować krytycznie, w odniesieniu do systemu (np. hasła „przewodniej roli partii” kierującej obywatelami).

Praca Trelińskiego *Oznaczenie* (marzec 1972) polegała na umieszczeniu napisów odpowiednio: **SCHODY!** na schodach i **DRZWI!** na drzwiach. Praca korzystała z logiki tautologii, opartej tu na relacji między słowem, nazwą, a przedmiotem, co było zabiegiem charakterystycznym dla wczesnego okresu konceptualizmu (tzw. „pierwszego Kosutha”). Ta praca była ważna jeszcze z tego powodu, że stanowiła odpowiedź na akcję mailartową **NET** Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego. W miejscu galerii została wywieszona ulotka informująca o akcji oraz lista uczestników. Na akcję **NET** wszędzie bardzo ostro reagowała Służba Bezpieczeństwa. Treliński był dwukrotnie wzywany na przesłuchania w tej sprawie. Taka forma ogólnopolskiej i międzynarodowej sieci była tym, czego naprawdę bała się władza, słusznie oceniając, iż integrowała ona środowiska niezależnie od agend władzy i łamała monopol informacyjny.

Litery Zbigniewa Łopaty (kwiecień 1972) to kolejne litery alfabetu, prezentowane w układzie: jedna zawsze w tym samym miejscu, druga zawsze w innym dowolnym miejscu, do znalezienia w Klubie. Także tu praca była oparta na wzorcu tautologicznym, łącząc w równaniu płaszczyznę i przestrzeń.

Człowiek... – Pierzgałski i Treliński – (maj 1972). Prezentacja tej pracy w miejscu galerii 80 × 140 składała się z plakatu, na którym na tle stylizowanego napisu „KLUB”, znalazło się słowo „człowiek” odmienione przez wszystkie przypadki. Obok zostały zawieszone jednozdaniowe pytania wyszukane przez Pierzgałskiego, w których „człowiek współczesny” jest pytany „czym

jest”. Odpowiadają: Pierzgałski – „nie może uciec się do prostego gestu wskazania na siebie”; Treliński – „odwołuje się do gestu intelektualnego przedłużając go do granic możliwości”. Obaj szukali odpowiedzi poza samym człowiekiem: w świecie otaczającym czy w intelekcie (racjonalności). Zarazem, inny tekst programowy towarzyszący pracy, nawołuje do poszukiwania odpowiedzi w człowieku, powrotu do człowieka w znaczeniu „wejścia w świat odczuć, postaw i pragnień człowieka”. Wisiała tam także słownikowa definicja pojęcia „człowiek” oraz plan Klubu z zaznaczonymi obszarami przypisanymi do stworzonych na potrzeby projektu kategorii: kobiecość, męskość, agresywność, towarzyskość, życzliwość, bojaźliwość, uspołecznienie, egotyzm. Służyły one do opisu „uniwersalnej osobowości” (wg określenia w *Protokole*) przedstawionej poprzez te kategorie. Każda kategoria składała się z „napisów-stwierdzeń”, których w sumie było około sto. W tych miejscach w Klubie, które były powiązane z poszczególnymi kategoriami meble i ściany pokrywały opisujące daną kategorię „napisy-stwierdzenia”. Praca przybrała ciekawą formę konceptualną (posłużenie się definicją i tautologią) oraz przestrzenną (instalacyjną). Te rozwiązania formalne były stosowane już wcześniej. Jednak tu artyści skupili się nie tylko formie, ale i tworzeniu znaczeń (kategorii i wypełniających je treści). Tym samym ich praca przesunęła się na pozycje antropologiczne, powtarzając proces zmian, który w tym czasie przechodziła sztuka Kosutha.

Określony przez owe kategorie człowiek był człowiekiem modelowym (potencjalnym), a także stereotypowym (w oglądzie społecznym). Łatwo zauważyć, że kategorie były dobrane według opozycji. Model był więc silnie dwuwartościowy, co sprzyjało uprzedmiotawiającej (reifikującej) interpretacji człowieka (artyści w swoich deklaracjach pytają „czym” jest człowiek). „Obiektywny”, paranaukowy charakter opisu miał kontrastować z życiem, żywą osobowością, której przecież nie można skategoryzować. Tu także interpretacja może iść w kierunku krytyki totalitarnej władzy posługującej się inżynierią społeczną w celu kontroli człowieka.

Lot Trzmiela (lipiec 1972) Trelińskiego to puszcany z taśmy, nagrany non-stop, najbardziej popularny fragment utworu Rymskiego-Korsakowa. (Była to pierwsza ekspozycja akustyczna w galerii.) Komentarzem Pierzgałskiego do tej pracy był zapis nutowy tego fragmentu utworu wystawiony równocześnie jako ulotka Nr 3 w galerii A4.

Drugi manifest

Zeszyt drugi galerii 80 × 140, zawierający spis prac od września 1972 do lutego 1973, otwierał cytat z Cage'a:

„Właściwie kto pierwszy wszedł w tą kałużę?
I jak to błoto zrobiło się tak słodkie?”

Tekst – manifest sygnowany nie nazwiskiem, a po prostu „galeria 80 × 140”, stanowił kontynuację refleksji nad pytaniem „czym jest człowiek” w „środowisku wewnętrznym i zewnętrznym”. Zainteresowanie człowiekiem wynikało z poszukiwania źródeł sztuki, tu w psychologii twórczości. Zostało postawione pytanie: „Dlaczego pewne ludzkie działania zyskują sobie miano artystycznych, a inne są tego miana pozbawione?”. Samo pytanie wyrosło z oglądu sytuacji w sztuce, gdzie: „na naszych oczach załamują się konwencje, mieszają kryteria”. Owa niepewność co do definicji sztuki prowadziła do pytania o przedmiot – czy sztuka to tylko konwencjonalna nazwa, której treść jest dowolna i w tym znaczeniu nieokreślona? A może sam wysiłek nazywania, definiowania, podnoszenia do rangi sztuki, rozszerzania sztuki nie ma znaczenia, bo to, czym się dziś zajmujemy to już zupełnie coś innego i nie ma nic wspólnego z tym, czym sztuka była dotychczas. Wyrażona tu świadomość sytuacji niepewności co do statusu form (czy są sztuką, czy nie, a tym samym odpowiednio niepewności co do statusu dzieła i artysty?) była właściwa dla tego czasu (później Świdziński dodał do tego „anomie” w odniesieniu do wartości¹⁰). Owa niepewność znalazła także wyraz w pracach i komentarzach Trelińskiego, o czym za chwilę. Zarazem zostało wskazane tu pewne rozwiązanie – to zwrot ku człowiekowi, co oznacza odwołanie się do jego *par excellence* ludzkiej cechy – bycia twórczym, która została wyrażona na wstępie zeszytu, patronowała opisanym w nim pracom. (To potwierdzona raz jeszcze „gotowość twórcza”).

Wobec wątpliwości jakie budziło wówczas określenie „czym jest sztuka”, uzasadniona była akcja zadania pytania członkom lokalnego, łódzkiego środowiska artystycznego: „Co to jest sztuka?”. Termin nadsyłania odpowiedzi upływał 20 grudnia 1972 roku, a wystawa rezultatów odbywała się w styczniu 1973 roku. Pytania wysłano do 80 osób, odpowiedzi nadeszły cztery, w tym wyróżniająca się odpowiedź Krystyna Zielińskiego, który w ciekawej formie graficzno-fotograficznej przedstawił zdanie: „Nie napisane jest tu najważniejsze”.

W miejscu galerii została zamontowana skrzynka na odpowiedzi oraz były eksponowane same odpowiedzi i kopie ankiet, a także lista adresatów, którzy nie odpowiedzieli. Galeria A4 wydała z tej okazji ulotkę Nr 5. Na pytanie nie odpowiedzieli tacy łódzcy conceptualiści jak Zbigniew Warpechowski czy Ewa Partum. Brak odpowiedzi był czymś symptomatycznym w sytuacji niepewności. Mogło jednak dziwić nie udzielenie odpowiedzi przez artystów posługujących się bardzo tradycyjnymi mediami, którzy nie powinni mieć problemu z własną „tożsamością” artystyczną. Być może należałoby to zinterpretować jako jeszcze jedno potwierdzenie powszechności wyjściowej wątpliwości. W komentarzu do tej pracy, zamieszczonym w zeszycie drugim, cel akcji został przedstawiony w podobny sposób – było nim nie tyle zebranie odpowiedzi, ale „stworzenie sytuacji, w której u uczestniczących w niej osób zwolony zostałby pewien stan napięcia intelektualnego” (czyli inaczej „gotowości twórczej”).

Praca *W sprawie jajka* Czesława Wojciechowskiego (styczeń – luty 1973), nawiązywała do paranaukowej „obiektywizacji”. Formy zapisu logicznego posłużyły tu do analizy jajka, które jest „przedmiotem znanym i będącym w powszechnym użyciu”. Analiza ukazała je jako zagadnienie niezwykle złożone. Narzędzia naukowe zostały tu zaprezentowane jako absurdalne, jak i sam proces naukowy zaczynania wszystkiego *ab ovo*. Była to krytyka zbytniej „intelektualizacji” i „unaukowienie” sztuki tego czasu. Konkluzja z tych badań brzmi, że jajko powinno się nazywać „lęgnia obłokształtna”.

Na efekcie sprowadzania do absurdalności bazowała także praca Pierzgalskiego *Horoskop*. Polegała ona na manipulacji kalendarzem, którego egzemplarz został przekształcony tak, że był złożony od tyłu, czyli zrywając kolejne kartki zbliżaliśmy się do dnia bieżącego. Okazało się, że dzień 2 lipca 1973 wypada dokładnie w środku roku. Następnie taki układ kalendarza został zinterpretowany astrologicznie. Było to więc sięgnięcie po inny zupełnie rodzaj „obiektywizacji”.

56 Rocznica Wielkiego Października (1973) – to dekoracja galerii zamówiona oficjalnie w PSP, wykonana przez Z. Klicha. Praca jawnie krytyczna, choć w przewrotny sposób – była nadmiernym podporządkowaniem się zwyczajom, które chciała wprowadzić władza, takim jak obchody Rewolucji Październikowej w Rosji. Była to jedna ze strategii znajdowania luki w systemie władzy totalitarnej, pozwalającej na wyrażenie dystansu

wobec niej i obejściu, czy przechytrzeniu, cenzury. To podobna strategia do tej, którą opisał Miłosz w *Zniewolonym umyśle* w odniesieniu do Gałczyńskiego, który pisał z Moskwy aż podejrzenie entuzjastyczne korespondencje na zasadzie „żąda się ode mnie żebym chwalił, dobrze, będę tak chwalił, że bokiem wam wylezie”¹¹. Taką, wspomnianą już na wstępie strategię absurdu i surrealizacji rzeczywistości w sztuce, możemy rozpoznać w wielu działaniach Trelińskiego, jak choćby w słynnym uczestnictwie w pochodzie, o czym poniżej.

W tym samym roku Treliński wystawił w galerii ułożone w piramidę rolki papieru toaletowego, który wtedy, co jest dziś całkowicie niezrozumiałe, był trudny do kupienia, tak jak wiele podstawowych produktów. Dosłownie, piramida stała na stoliku dostawionym do ściany w miejscu galerii 80 × 140. Praca nie miała tytułu, choć funkcjonuje też pod nadaną później ironiczną nazwą „Piramida szczęścia”. Interpretacje tej pracy mogą łączyć ją z zarówno z ready made Duchampa, ale także pop-artem i *Brillo Box* Warhola (1964), w siermiężnym wydaniu PRLu. Czy był to żart z naśladownictwa wzorców wypracowanych w świecie kultury masowej, która w żadnym stopniu nie odpowiadała ówczesnej rzeczywistości w Polsce, czy kpina wymierzona wprost w totalitarny system polityczny, który nie był w stanie zaspokoić popytu na ten towar?

Natomiast do typu prac łączących przestrzeń galerii i przestrzeń zewnętrzną należała praca Tadeusza Piechury *I* (październik – listopad 1972). W Łodzi, na terenie miasta, w rozmaitych przypadkowych miejscach np. lokalach, ulicach zostały rozmieszczone kartki z cyfrą *I*. Natomiast na schodach prowadzących do piwnicy Klubu została umieszczona dwustronna plansza z jednej strony z cyfrą *I* (od strony schodzącego) z drugiej ze zdaniem logicznym *I > I*. W miejscu galerii był pokazywany zestaw negatywów z fotografiami sytuacji zewnętrznych, eksponowanych pod szybą. Towarzyszyła jej ulotka Nr 4 wydana przez galerię A4.

W „suplemencie” drugiego zeszytu znalazła się dokumentacja akcji Piechury *Idziemy* (1973). Polegała ona na rozmieszczeniu na ulicach druków klepsydr, gdzie zamiast nazwiska znajdowało się wklejone lustro. Przypadkowi przechodnie mogli więc zobaczyć w klepsydrami swoje odbicie.

Drugi zeszyt zamykają dwie prace wykonane specjalnie do tego wydawnictwa. Sam zeszyt, ze względu na

niski nakład i jakość druku oraz autorski charakter, można włączyć w nurt prac – wydawnictw artystycznych, do której należą też formy takie jak plakat, ulotka czy książka. Prace wypełniają ostatnie strony zeszytu. Pierzgalski zrobił pracę *Masło* – stempel z masła przystawiony na kartce. Pracę, podobnie jak tą z użyciem rolek papieru toaletowego, można uznać za aluzję do braku tego towaru na rynku. Treliński wykonał pracę o tytule: - - - - -, czyli stębnowanie (rodzaj szycia maszynowego). Zamówił przeszycie tzw. stębnówką przeznaczoną na jego pracę kartki w zeszytce. Formę szycia pozostawił do wyboru pracownicy w spółdzielni pracy Zgoda. Każda praca była sygnowana przez szwaczkę, oraz zadatowana i opatrzona pieczęcią firmy. Znajdziemy tu nawiązanie do idei Judda multiplikowania form sztuki poprzez zlecenie przez artystę ich mechanicznego, przemysłowego wykonania (tzw. sztuka przez telefon).

W tym czasie, gdy coraz więcej prac Trelińskiego i współdziałających z nim przyjaciół zaczęło powstawać poza galerią, utrwaliła się praktyka pokazywania w miejscu galerii dokumentacji, najczęściej fotograficznej. Tak były pokazywane dokumentacje prac realizowanych w mieście, ale i podczas wakacji czy plenerów, często „do fotografii”. W ten sposób miejsce galerii 80 × 140 łączyło się z działalnością zewnętrzną, czyli następowało rozszerzenie galerii. Sytuacja, w której galeria coraz bardziej stawała się szyldem (a mówiąc innym językiem – marką), pod którym działali artyści, pozwala uchwycić moment przejścia od galerii jako miejsca fizycznego, konkretnej przestrzeni, do galerii jako idei. Podobne przesunięcie akcentów dokonało się w sposobie myślenia samego Trelińskiego, gdy coraz więcej uwagi zaczął poświęcać projektowi *Autotautologie*, o czym poniżej.

Galeria poza galerią

W zeszytce drugim zostało odnotowanych kilka akcji przeprowadzonych przez galerię poza galerią. Jest to zarazem moment, gdy galeria zaczyna funkcjonować w szerokim nurcie sztuki conceptualnej w Polsce.

W sierpniu 1972 obie galerie, w osobach ich twórców, udały się do Osiek na plener pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony sfery widzenia człowieka”. Artyści wykonali tam wspólne akcje. *Mandatowanie* – polegało na wkładaniu za wycieraczki samochodów karteczek z mandatami. Druki mandatów były praw-

dziwe, uzyskane legalnie i za pozwoleniem z lokalnej Komendy Milicji w Koszalinie. W rubryce „Za wykroczenie przeciwko...” wpisywali „naturalnemu środowisku człowieka”. W akcji *Wiatrowanie* nadzy artyści, co podkreślało związek z naturą, trzymając w rękach płótno jak żagiel „łapali wiatr”. *Cisza* składała się z dwóch części. Najpierw wieczorem uczestnicy słuchali odtwarzanych odgłosów, na przemian przemysłowych i przyrody, a w tym czasie błysk światła wydobywał zawieszoną wśród drzew białą kartkę. Za dnia, zbliżając się do kartki, można było przeczytać na niej słowo „cisza”.

Podczas drugiego pobytu w Osiekach w 1973 roku (hasło pleneru „Plastyka obrazów wodnych”) Treliński, Pierzgalski i Piechura wykonali akcje, w których uczestniczyły również Ewa Czerniecka i Mirosława Piechura: *Grabienie jeziora* oraz *Przelewa się, cieknie, kapie, chlupie*, która składała się z czterech etapów:

- (1) kolportaż kartek z napisanymi tytułowymi słowami;
- (2) wystawa ulotek naklejonych na ściany budynku;
- (3) demonstracja hasła „Tajne” – uczestnicy akcji odbijali pieczętki z tym słowem sobie na czole;
- (4) finał – wylanie w różny sposób wody na białe płótno naciągnięte na blejtram, z napisem „jawne”, jako ilustracja tytułowych haseł.

Grę między „tajne” i „jawne” można odnieść do ówczesnego systemu politycznego, ale i do sztuki jako idei (pamiętajmy, że podtytuł wystawy *When Attitudes Become Form*, 1969, brzmiał *Live in your head*).

Podczas pobytu nad Bałtykiem w Mrzeżynie latem 1973 roku Treliński wykonał pracę *Sprawdzone*. Punktem wyjścia było zestawienie kolorystyczne bieli i czerwieni. Z jednej strony są to kolory flagi narodowej, czyli kojarzy się ono z wieloma treściami. Z drugiej jednak, artysta starał się potraktować je jako abstrakcyjny wzorec graficzny. W tym celu poddawał analizie rozmaite „znalezione” przedmioty i sytuacje, w których występowało takie zestawienie kolorystyczne. Za każdym razem była przy nich umieszczana karteczka z napisem „sprawdzone” i wykonywane zdjęcie. Wśród tych przykładów znalazła się także flaga narodowa ciasno zwinięta wokół drzewca i porzucona na plaży. W ten sposób znak – zestawienie dwóch barw – został poddany de-sematyzacji. Jednak zarazem ukazywał siłę naszych przyzwyczajęń skojarzeniowych. Były one wynikiem

działania propagandy państwowej, co nadawało pracy charakter krytyczny.

W 1974 roku, także na wakacjach w Mrzeżynie, Treliński wykonał pracę *Interwencja I*. Polegała ona na owinięciu czerwoną bibułą pali wystających z morza. Praca zapoczątkowała cykl składający się z ogromnej ilości fotografii (slajdów), aranżowanych bądź „znalezionych” sytuacji, polegających właśnie na „interweniowaniu” w pejzaż. Obrazy były punktem wyjścia dla dalszych zabiegów, jak kolażowe łączenie obrazów (*Dwa słońca*), ręczne nanoszenie elementów wizualnych, a nawet fizyczne nacięcia na negatywie. Kolejny etap to wykonywanie z nich wydruków w technice autooffsetu. Autooffset to określenie ukute przez Trelińskiego dla sposobu, w jaki wykonuje on odbitki offsetowe. Cechuje je niewielki nakład oraz nadzór autorski, dzięki czemu w trakcie druku mógł on podejmować decyzje mające wpływ na uzyskany obraz. Na gotowych wydrukach dokonywał ręcznie plastycznych interwencji. Praca bezpośrednio w drukarni spowodowała powstanie cyklu *Znalezione w drukarni* – to próbne wydruki, wybrane i odpowiednio skadrowane, nakładające się na siebie niekiedy wielokrotnie, które często były pracami plakatowymi przyjaciół, tu podnoszonymi do rangi dzieła decyzją artysty afirmującego przypadek. (Kolekcja nie była nigdy pokazywana.).

Tytuł *Interwencje* (z kolejnym numerem) noszą zarówno prace w przestrzeni realnej, jak i ich fotografie dokumentacyjne oraz cykle grafik autooffsetowych. Między sytuacją realną (aranżacją) i powstaniem zdjęć a wykonaniem grafik miało niekiedy wiele lat. Ponadto ten sam materiał fotograficzny z *Interwencji* noszących pewien numer, był wykorzystywany w różnych cyklach graficznych zatytułowanych *Interwencje* ale oznaczonych innym numerem. Stąd różnice w datowaniu *Interwencji*. Cykle graficzne *Interwencje* powstawały głównie w latach osiemdziesiątych na podstawie wcześniejszych fotografii (slajdów). Jednak tylko aranżacje i dokumentacje fotograficzne pierwszych *Interwencji* z lat siedemdziesiątych były wykonywane pod szyldem galerii 80 × 140.

* * *

„Robimy” – ogłoszenie tej treści ukazało się w „Dzienniku Łódzkim” nr 225, z 22 września 1973 roku (Treliński wspólnie z Piechurą i Pierzgalskim). Podobne formalnie rozwiązanie spotkamy w realizacjach Kosutha z serii *Investigation*, w których badał on

sztukę usytuowaną w rozmaitych kontekstach. Tak jak *Mandatowanie* to praca Trelińskiego i Pierzgałskiego oparta na wykorzystaniu nie tylko przestrzeni zewnętrznej (społecznej), ale także instytucji życia społecznego, które w systemie totalitarnym były tożsame z władzą (jak Milicja czy prasa). Następnie egzemplarze gazety zawierającej ogłoszenie były rozdawane na ulicy, co wzbogaciło pracę o element akcji. Dziś przypomina ona akcję reklamową, jednak wtedy bardziej kojarzyła się ze sposobami agitacji politycznej niż marketingiem.

W tym samym czasie co ogłoszenie w gazecie, Treliński (wspólnie z T. Piechurą) wykonali dwie aranżacje do fotografii. Wielkoformatowy napis **GALERIA „80 × 140”** został zamontowany na fasadzie nad wejściem do hali sportowej w Łodzi przy alei Politechniki. Taki napis został także umieszczony wewnątrz, na barierce między kondygnacjami trybun (ok. 25 metrów długości). Realizacja powstała przy okazji zarobkowego wykonywania innych plansz reklamujących mającą się odbyć w hali imprezę (według wspomnień artystów w filmie A. Leśniak). Także napisy „galeria 80 × 140” i „Treliński” miały pojawić się na bandach otaczających z jednej strony boisko na stadionie **ŁKS**, ale to nie zostało zrealizowane z powodu czujności ochrony obiektu.

Od – do (1974) Trelińskiego to praca o charakterze akcji-interwencji, w której głównym rekwizytem były dwie białe doniczki średniej wielkości, jedna z napisem „od”, druga „do”. Podobnie jak napisy „galeria 80 × 140” czy „Treliński”, były one sytuowane w rozmaitych miejscach, tworząc konteksty sytuacyjne. Zostały ustawione w Klubie na stoliku przed miejscem galerii, ale i na chodniku, oraz wręczane przypadkowym osobom, które pozowały z nimi do zdjęcia (Treliński wspomina, że były trzymane także przez żołnierzy na ciężarówce).

Opisane powyżej prace zewnętrzne były aranżacjami tworzonymi po to, by wykonać zdjęcie. Tak powstawały także niektóre prace z cyklu *Autotautologie*. Jednak w opisanych wyżej pracach, strategia „aranżacji do fotografii” była stosowana z pełną premedytacją i świadomością konsekwencji artystycznych. Zarazem, należy także pamiętać, że właściwie wszystkie prace powstające w tym okresie, ze względu na ich efemeryczny charakter (łącznie z wystawami w galerii), uwzględniały dokumentację fotograficzną jako część projektu i w tym znaczeniu również powstawały „do fotografii”. Dokumentacje fotograficzne wszystkich wymienionych wyżej prac były następnie pokazywane w galerii 80 × 140 jako

część projektów, realizowanych pod szyldem galerii. Relacja łącząca miejsce galerii i miejsca zewnętrzne dowodzi, że galeria była przede wszystkim ideą i była tak traktowana w sposób coraz bardziej świadomy.

* * *

Z czasem wokół Trelińskiego i galerii powstała grupa działających razem artystów, powiązana wspólnym sposobem rozumienia sztuki i więzami towarzyskimi. W maju 1976 roku galeria 80 × 140 zorganizowała w galerii **BWA** w Łodzi przy ulicy Wólczańskiej 31 (w piwnicy), na zaproszenie patrzącego przychylnym okiem na poczynania młodych artystów i ich sztukę, ówczesnego dyrektora, Bernarda Keplera, *Wystawę 8 autorów* (Ryszard Brylski, Arkadiusz Drabiński, Edward Łazikowski, Mariusz Łukawski, Tadeusz Piechura, Jerzy Treliński, Marek Wagner, Czesław Wojciechowski).

Lata 1977 i 1978 to ostatni okres działalności galerii 80 × 140, jako miejsca w Klubie. W tym czasie Treliński jako koordynator realizował głównie wystawy zaproszonych artystów. Wystawiali: Wolf Vostell (plansze i sitodruki w galerii, pokaz filmów w sali stowarzyszenia **DST**), Guglielmo Achille Cavellini (w galerii i w **BWA**), Edward Łazikowski, Adam Adamski, Stanisław Wilczyński, Zdzisław Lenart. Wydane zostały małe katalogi.

Zarazem Treliński poświęcał coraz więcej energii twórczej projektowi *Autotautologie*. Jednak pod szyldem galerii 80 × 140 zrealizował dwie prace należące do tego cyklu polegające na interwencjach w pochód pierwszomajowy: *Pochód*, 1974 i *Funkcja*, 1977 (które będą opisane w odpowiednim miejscu). Zarazem *Funkcja* to ostatnia praca Trelińskiego pod szyldem galerii 80 × 140. To co głównie łączyło te prace z innymi realizacjami galeryjnymi Trelińskiego, to ich forma akcyjno-styczna, włączenie sztuki w przestrzeń miasta, przestrzeń społeczną i powiązanie jej z życiem oraz nadanie im krytycznego charakteru, nie pozbawionego ironii. W 1976 roku Treliński został samodzielnym pracownikiem **PWSSP (ASP)** w Łodzi.

Galeria 80 × 140 w ruchu galerii lat siedemdziesiątych

Z czasem galeria została zauważona w Polsce i była zapraszana do wspólnych prezentacji. Czyli traktowana tak, jak instytucja.

Pierwszy raz galeria 80 × 140 zaistniała w ruchu galerii niezależnych poprzez uczestnictwo w projekcie **NET** Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego, podobnie jak wiele innych galerii konceptualnych tego czasu. Dlatego też zasadne jest twierdzenie, że to w tym projekcie znajdziemy źródła ruchu galerii konceptualnych w Polsce.

17 stycznia 1972 datowany jest list Andrzeja Kostołowskiego, zapraszający do udziału w projekcie **NET** (list był odpowiedzią na pytanie Trelińskiego o możliwość zorganizowania wystawy w Poznaniu i zakupu do gabinetu rycin). Lista uczestników **NET** i list zapraszający do udziału były wystawiane w galerii 80 × 140.

W 1973 roku galerię zauważono w Polsce. Jerzy Ludwiński i Zbigniew Makarewicz w liście z 22 lutego 1973 poprosili galerię 80 × 140 o nadsyłanie materiałów do tworzonego przez nich Ośrodka Dokumentacji Sztuki we Wrocławiu. 14 lutego 1973 Biblioteka Instytutu Sztuki **PAN** (podpis Irena Chmieleńska) nadesłała ankietę do dokumentacji gromadzonej w Instytucie. 2 czerwca 1974 o nadsyłanie materiałów zwróciła się Anda Rottenberg z Instytutu Sztuki **PAN**, gdyż powierzono jej zadanie, by dokumentować „działalność niezależnych galerii sztuki aktualnej”, co, jak wtedy podkreślała, ma związek z jej zainteresowaniami „ruchem konceptualnym”.

Galeria Repassage zaprosiła galerie 80 × 140 i A4 na wystawę *Dokumentacja galerii niezależnych* organizowaną w dniach 29 października - 31 grudnia 1973. W zaproszeniu podpisanym przez kierownika galerii, Elżbietę Cieślarkę, i „doradcę artystycznego”, Włodzimierza Borowskiego, czytamy: „Celem wystawy jest przegląd aktualnego stanu sztuki w Polsce, oraz nawiązanie kontaktów z przedstawicielami Galerii, celem koordynacji poczynań”.

Program (planowany według zaproszenia):

29-30.10	prywatna galeria PI – Kraków
5-9.11	galeria sztuki Aktualnej – Wrocław
12-14.11	galeria Tak NIE – Wrocław
15-17.11	galeria Remont – Warszawa
19-21.11	galeria Akumulatory 2 – Poznań
24-28.11	galeria 80 × 140 – Łódź
29.11-1.12.	galeria Krzysztofory – Kraków
3.12-31.12	galeria EL , Adres, Współczesna, Biuro Poezji, Repassage.

Treliński odpowiedział listem 10 października 1973, podpisanym przez reprezentujących wtedy galerię 80 × 140 Trelińskiego, Pierzgałskiego, Tadeusza Pichurę, Czesława Wojciechowskiego. Pisał, że chcą „spotkać się z ludźmi zainteresowanymi taką działalnością jaką uprawiamy i nawiązać z nimi bliższy kontakt”. W prezentacji w Repassage wziął udział także Marek Wagner.

Komunikat I wydany z tej okazji 24 listopada 1973 przez galerię 80 × 140 głosił:

„Chcemy spędzić tutaj trzy dni dyskutując i głośno myśląc o tym czego dokonaliśmy, opracowując różne nasze materiały oraz rozważając wspólnie pewne zagadnienia teoretyczne”.

Dalej pisali, iż taka forma prezentacji stanowi „żywą dokumentację” galerii 80 × 140 dla osób zainteresowanych, przychodzących do galerii. I dalej: „Dzięki temu czas, który przeznaczamy dla siebie, może stać się również udziałem tych, którzy zechcą się do nas zbliżyć”.

Galeria 80 × 140 przeprowadziła w galerii Repassage dwie akcje. W ramach *Dokumentacji galerii niezależnych* w 1973 odbyła się *Konferencja prasowa* z udziałem Trelińskiego, Pierzgałskiego, Piechury, Wojciechowskiego, Wagnera. Galeria została podzielona półprzeźroczystą kalką techniczną na dwie części. Grupa galerii 80 × 140 siedziała w jednej części, a publiczność w drugiej. W ten sposób toczyła się rozmowa. Na koniec bariera została zlikwidowana – rzucili się na ścianę z kalki zrywając ją.

W 1974 roku w ramach cyklu *Repassage miejski* (11 projektów wg Sitkowskiej, zrealizowana połowa) Treliński zaproponował projekt *Mieszkanie*. Uczestniczyli w nim: Tadeusz Piechura, Czesław Wojciechowski, Ryszard Brylski. W dniu przyjazdu do Warszawy, 7 czerwca, po drodze z dworca wykonali „akcję ulotkową”, będącą częścią projektu. Zapowiadała ona audycję *Kolory flagi Polskiej* z instrukcją informującą z czego składa się flaga: „A-biały, B-czerwony”. Audycja miała być nadana, nagłośniona w galerii i okolicy, ale nie uzyskano zgody cenzury. Projekt *Mieszkanie* polegał na zaaranżowaniu w przejściu podziemnym (dziś nieistniejącym) pod Krakowskim Przedmieściem koło **UW** i galerii Repassage „typowego mieszkania” i zasiedlenia go na trzy dni (7-10 czerwca). Instalacja miała być tak zbudowana by przechodnie musieli lawirować między meblami i innymi sprzętami domowymi. Jednak

w ostatniej chwili, po zgromadzeniu mebli, cenzura wycofała zgodę. Zebrane meble zostały w bramie galerii.

20 października 1976 – galeria 80 × 140 została zaproszona przez Jana St. Wojciechowskiego do wystawy **CDN** *Prezentacje Sztuki Młodych*, pod mostem Poniatowskiego, planowanej na czerwiec 1977 – miało być to „forum dyskusji o sztuce”, miały być wydane „cztery zeszyty teoretyczne, monografia imprezy oraz książka. Wydawnictwa te obejmą problemy najnowszej historii sztuki z uwzględnieniem filmu autorskiego, fotografii, a także zagadnień teorii i socjologii kultury”. Treliński został zaproszony do grona ekspertów.

Ostatnią publiczną prezentacją galerii 80 × 140 był udział na wystawie *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w Sopocie, lipiec 1981 roku (w imprezie brało udział 35 galerii). Galeria była prezentowana na trzech planszach (pomysł i realizacja były autorstwa Trelińskiego).

Autotautologie

W roku 1972 Treliński zaczął rozwijać projekt *Autotautologie*. Jego założenia wynikały z idei, na jakich zostało ufundowane powstanie galerii 80 × 140. Stanowiły kontynuację namysłu nad kondycją sztuki współczesnej, a pod względem formalnym były rozwinięciem konceptualnych sposobów realizacji. Wyrazem kontynuacji było także użycie formy tautologii, na której często opierały się omawiane powyżej prace w galerii 80 × 140 i A4.

Podstawową formą używaną w przez Trelińskiego w cyklu *Autotautologie* jest jego nazwisko – **TRELIŃSKI**. Przyjęło tu ono postać znaku graficznego. Jako znak stało się ono podstawowym materiałem, z którego powstawały prace. Ów znak był łączony z otaczającą rzeczywistością poprzez umieszczanie go na przedmiotach i wprowadzanie w rozmaite sytuacje zewnętrzne. Powstałe do tej pory realizacje *Autotautologii* są tylko przykładami. Ilość potencjalnych relacji, jakie można by uzyskać poprzez rozmaite umiejscowienie znaku jest praktycznie nieskończona (zob. przykłady poniżej).

Autotautologie łatwo zinterpretować jako relację własną ze światem. Mechanizm budowania owej relacji polegałby wtedy na rozszerzaniu obecności, lub, jak wyraził się Grzegorz Sztabiński – aneksji¹². Takie nakładanie

nazwiska na rzeczywistość można by uznać za inwazyjne, podobnie jak ma to miejsce w przypadku znaków towarowych. Jednak sens tego zabiegu nie wyczerpywał się w ekspozycji znaku (formie), ale odnosił się do definiowania sztuki (znaczenia). Dlatego podstawową typologię *Autotautologii* jaką można tu wprowadzić, to podział na prace, gdzie znak łączył się z faktyczną obecnością autora (mniej lub bardziej bezpośrednią) i gdzie występował sam znak. Te pierwsze były przede wszystkim formami akcjonistycznymi. W drugich znak funkcjonował w związku z jednostkowym przedmiotem (obiektem) bądź w instalacji, często zrealizowanej w skali architektonicznej, urbanistycznej bądź pejzażowej (*land art*).

Realizacją, która zapoczątkowała cykl, była książka artystyczna (tytuł książki i projektu: *Treliński*). Składała się ona z 224 stron zadrukowanych znakiem **TRELIŃSKI** (wraz z okładką). Książka została zamówiona przez galerię 80 × 140, a dokładnie **ZPAP**, pod którego auspicjami działała. Zachowało się tylko kilka egzemplarzy z nakładu 500 sztuk, gdyż reszta trafiła na przemiał. Przyczyną takiego losu książki były donosy oburzonych, że trudno dostępny papier jest w ten sposób marnowany. W 2010 roku staraniem Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi wykonano reprint tej książki (nakład 200 egz.).

Książka artystyczna jest przedmiotem szczególnym. Dla grafika – jest zagadnieniem formalnym, ale i jest nasycona znaczeniami. Wyobraźmy sobie książkę, z kart której usunięto cały tekst, poza powtarzającym się w niej nazwiskiem „Treliński”. Wskazuje ono wtedy na to, co znajdowało się pomiędzy: wszelkie rzeczy, sytuacje, konteksty, całą rzeczywistość, z którą potencjalnie mogłoby być ono powiązane. I na odwrót: możemy sobie wyobrazić dowolną rzecz, sytuację, kontekst, w związku z którym to nazwisko może wystąpić. Książka jest więc przedstawieniem całościowej relacji ja-świat, a wszelkie realizacje są jedynie jej szczegółowymi przypadkami. Książka była powiązana z komentarzem autorskim, który omawiam poniżej.

Po książce pojawiły się w tym samym roku przedmioty pokryte znakiem **TRELIŃSKI** – pocztówka i znaczek, krawat, sukienka, poduszka, pudełko na buty (*Opakowanie*), plakat na ulicach Łodzi - 1973. W 1975 roku podczas sympozjum w Pawłowicach, którego temat brzmiał *Interwencje*, powstało kilka realizacji sytuujących napis wobec pejzażu. W tym samym roku na peronie stacji w Galkówku pod Łodzią napis z nazwą

miejsowości został zakryty napisem **TRELIŃSKI** (brak dokumentacji fotograficznej). Na plenerze w Łagowie w 1976 roku na ulicach miasta zawisło około 100 flag z płótna pokrytego napisem **TRELIŃSKI**. Choć potem flagi występowały w wielu miejscach, to ta aranżacja w skali całego miasteczka wyglądała szczególnie spektakularnie – „jak poddane miasto” (według słów autora). W Mrzeżynie w 1976 roku i Darłównie w 1977 roku były prezentowane stroje plażowe z takiego płótna.

W 1975 roku, w Zielonej Górze, na chodnikach i placach w całym śródmieściu zostały wykonane napisy **TRELIŃSKI** z szablonu; płótno z nadrukiem **TRELIŃSKI** stanowiło obrus dużego stołu, przy którym odbyło się przyjęcie, a dwie jego uczestniczki były ubrane w stroje z takim wzorem. Z płótna o tym wzorze została uszyta koszula męska. W 1976 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie obiekty składające się na cykl *Autotautologii* zostały wystawione w gablocie, w kontekście dzieł w galerii sztuki średniowiecznej. W Lublinie w 1975 roku i w Zielonej Górze w 1976 roku oraz w Dłusku (dekoracja „okolicznościowej akademii”) i w Warszawie w 1978, zbiory przedmiotów wchodzących w skład *Autotautologii* były pokazywane w formie wystawy-instalacji.

Powyższy zestaw zawiera tylko wybrane przykłady realizacji. Sam autor wskazał jednak na trzy z nich jako kluczowe w całym cyklu (dotychczas). Oczywiście pierwsza to książka. Druga to dekoracja miasta flagami w Łagowie. Flaga, podobnie jak książka, stała się gotową strukturą (*ready made*), która została wypełniona znakiem **TRELIŃSKI**. Każda z tych gotowych struktur miała już swoje, niezwykle głęboko osadzone w kulturze znaczenia ogólne, niezależne od akcydensów (tego, jaka to książka, jaka flaga). Zostały one połączone ze znaczeniami zawartymi w znaku **TRELIŃSKI** w swoisty konglomerat. Natomiast instalacja w Muzeum Narodowym, według słów samego autora, jest dla niego istotna, gdyż stanowiła swoisty akt odwagi artystycznej – zestawienia swojej sztuki z dziedzictwem historycznym. To ono stanowiło tu ową gotową strukturę, na którą został nałożony znak **TRELIŃSKI**. Te trzy prace są punktami orientacyjnymi dla interpretacji pozostałych realizacji tego cyklu.

* * *

W cyklu *Autotautologii* powstały trzy realizacje wyróżniające się ze względu na użyte w nich medium.

Pierwsza praca tego typu, jaką chcę tu omówić, została zrealizowana w Mrzeżynie w 1973 roku i polegała na szczególnym sposobie wyświetlania, czy projekcji, znaku **TRELIŃSKI** (w wersji ułożonej po skosie), wykonanego na transparentnej folii. Następnie, na plaży, folia była rozwieszana tak, by słońce przeświecając przez nią rzutowało napis na nierówności piasku. Pracę można rozpatrywać w kontekście nowego wtedy nurtu *expanded cinema*, gdyż była to swoista projekcja nonkame-rowa. Ale także w kontekście związku z naturą, zawsze bliską Trelinowskiemu, która tu została zaprzęgnięta do robienia jego sztuki. Sytuacja była aranżowana do fotografii.

W 1976 roku została zrealizowana *Audycja*. Była to instalacja typu *closed circle* (kamera i monitor pracujące w układzie zamkniętym), jedna z podstawowych form sztuki mediów stosowanych w tym wczesnym okresie. Miejszem realizacji było studio w jednym z budynków łódzkiej filmówki. Instalacja polegała na transmitowaniu obrazu planszy zadrukowanej ukośnie biegnącym napisem **TRELIŃSKI** na monitor. Zostały wykonane fotografie monitora z obrazem planszy emitowanym na ekranie. Była to tylko aranżacja do fotografii i instalacja nie była już nigdy pokazywana.

Druga praca medialna, to nagranie audio. Praca ma formę kasety magnetofonowej. Trelinowski czyta tekst. Na czym polega zabieg? Otóż, wszystkie słowa występujące w tekście zostały zastąpione słowem „Trelinowski”. Jednak, zmieniona w ten sposób została tylko treść. Zarazem, został zachowany podział tekstu na zdania i akapity, czyli jego struktura. Ale, co ważniejsze, pozostały znaki przestankowe, interpunkcyjne. Wyznaczają one rytm, tempo i intonację. Zwłaszcza wykrzykniki, a także pytajniki – decydują o ekspresji pracy. Okazuje się ona bardzo emocjonalna! Jest to szczególnie interesujące wobec racjonalności sztuki Trelinowskiego, którą wielokrotnie podkreślałem w tym tekście. Wskazywali ją także inni przytaczani tu autorzy. Geometria jest emocjonalna? Czy to możliwe? Najwyraźniej tak! To małe odkrycie związane z tą pracą. Dedykuję je badaczom geometrii... (w sztuce). Autor, podobnie jak czyni to w pracach wizualnych, posługuje się tu „znalezioną” przestrzenią, na którą nakłada swój znak **TRELIŃSKI**. Tutaj jednak nie eksponuje warstwy wizualnej, ale dźwiękową. Ów znak brzmi! Artysta znalazł jego wyraz dźwiękowy! Tym samym zwraca uwagę na aspekt akcyjny – czytanie – samą czynność czytania, czyli – ekspresję daną w strukturze zdań, akapi-

tów, wykrzykników, pytańników. Od strony formalnej, sam zabieg na tekście można odnieść do prac Kosutha, w których eksponuje on, neonowo lub inaczej, znaki przestankowe, pewne części zdania, czy przekreśla tekst, zwracając naszą uwagę na to, że forma wizualna, to tylko jedna z warstw tekstu, i to od sposobu odczytania zależy znaczenie (wróć do tego wątku później). A więc, podsumowując tę część rozważań, patrzymy czytając tekst, ale możemy go też czytać na głos. Ba, nawet śpiewać! I wtedy rozwija on przed nami całe bogactwo znaczeń. Pokazuje tkwiące w nim możliwości. Każdy tekst to poezja! *Carmina*. I to udowodnił w swojej pracy Treliński. Sam tekst został wtedy wybrany przypadkowo. Według słów samego autora, nie było dla niego ważne: co to za tekst. Np.: jego waga kulturowa, wartość literacka, doniosłość treści. Dlatego też, zapewne, ów tekst wyjściowy uległ zapomnieniu. Ba, autor nawet nie może przypomnieć sobie dziś dokładnej daty powstania pracy. Na pytanie: „Kiedy?” odpowiada, że prawdopodobnie, mniej więcej, współcześnie z książką. Czyli około 1972 roku? Na pewno jest to jedna z początkowych prac cyklu *Autotautologie*. Pochodzi z czasów pierwszych eksperymentów, kiedy to autor mówił: „Sprawdzam!” i badał możliwości materii, z którą zaczynał pracę. Treść tekstu, trwając jako jego dźwiękowa mapa, stała się treścią cyklu *Autotautologie*, wraz z jego głównym *credo* – „O sobie samym nic”.¹³

Trzecia realizacja *Autotautologii* z użyciem mediów miała miejsce w Muzeum Miasta Łodzi (data i okoliczności pozostają na razie nieustalone). Na realizację składał się pokaz, popularnego w Polsce w latach siedemdziesiątych filmu z gatunku karate, z serii z Bruceem Lee *Wejście smoka*. Projekcja była kilka razy zatrzymywana, jakby przerywana reklamami, i wtedy na ekranie pojawiała się plansza z napisem **TRELIŃSKI**. Została ona wstawiona w „kultowy” film, tak jak poprzednio w inne miejsca, przy czym tu kontekstem uczynił artysta społeczne funkcjonowanie pewnego fenomenu kultury popularnej w ówczesnej polskiej rzeczywistości. (Brak dokumentacji, data nieustalona, opis na podstawie świadectwa bezpośredniego autora).

* * *

Szczególne miejsce w cyklu *Autotautologie* i całym dorobku artysty zajmują dwie akcje w typie interwencji. Niezwykłość ich polegała na tym, że artysta interweniował w pochód pierwszomajowy, imprezę, która dla ówczesnej władzy była jednym z najważniejszych

wydarzeń propagandowych. Jej zakłócenie wiązało się z podjęciem sporego ryzyka i wymagało dużej odwagi cywilnej, nawet w czasach względnej swobody epoki Gierka¹⁴. Akcję z pochodem artysta podjął dwa razy. Po raz pierwszy w 1974 roku, gdy dołączył do pochodu trzymając przed sobą znak **TRELIŃSKI** (wykonany na zagruntowanym płótnie nabitym na blejtram). Nazwał tę akcję *Pochód*. Przebieg akcji polegał na przejściu ulicą z pochodem, a następnie w przeciwną stronę, poruszając się na odcinku między grupami idących. Druga interwencja w pochód pierwszomajowy, *Funkcja* z 1977 roku, polegała na włączeniu się w niego, ale nie jako uczestnik, a jako pilnujący (pochody były nadzorowane przez paramilitarne organizacje jak **ORMO**). Artysta pojawił się przy trasie przemarszu pochodu z opaską na ramieniu, pozornie podobną do tych, które miały służby porządkowe (funkcyjni), tyle że zadrukowaną znakiem **TRELIŃSKI**, i dyrygował przechodniami. Zarazem cichym głosem, półszepem, powtarzał uczestnikom „rozejść się”. Tu również, nie mniej prowokacyjnie, posłużył się krytycznie wzorcem zaczerpniętym z technologii władzy **PRL-u** – wszechobecności służb o charakterze policyjnym. Interpretację doskonale podsumowuje to, co znalazło się w autorskim komentarzu do tej pracy, że chodziło o zwrócenie uwagi na „znaczenie indywidualnego, niezależnego działania”.

* * *

Koncepcja posłużenia się znakiem z jednej strony wynikała z praktyki projektanta, a z drugiej łączyła tradycję konstruktywistyczną, bardzo silną w Łodzi, z konceptualizmem. Bożena Kowalska wskazała tu na podobieństwo do Bena Vautiera¹⁵. Jednak należałoby dostrzec także różnicę. Ben sygnuje rozmaite przedmioty swoim odręcznym podpisem, co stanowi znak ekspresji. Sens tego gestu polega na podnoszeniu przedmiotu do rangi dzieła poprzez jego autoryzowanie. Powiększa więc przedmiotowy zakres sztuki. Użycie znaku przez Trelińskiego oznaczało „gotowość twórczą”. Odnosił się on nie tyleż do przedmiotów czy sytuacji w/na których się pojawiał, co też sam był przedmiotem „obiektywnie” istniejącym w rzeczywistości, a ponadto pozbawionym zewnętrznych oznak ekspresji.

Nazwisko-znak, w książce było zapisane tekstem (małą literą). Tak było jednak tylko w tej pracy. W pozostałych przypadkach był to napis wykonany wersalikami (dużą literą) – „Mekanorma”. W pracach, w których powielony znak wypełnia całą powierzchnię, kompo-

zycja jest najczęściej diagonalna (ale nie w książce, gdzie zachowuje logikę typowego składu). Czcionka stylistycznie nawiązywała do sztuki konstruktywistycznej i Bauhausu, a lokalnie do Strzebińskiego, gdzie typografia była połączona z formami abstrakcji geometrycznej. Owo połączenie dokonywało się na płaszczyźnie ogólnej koncepcji sztuki. Specjalizacja, której doświadczamy dziś, także w szkolnictwie artystycznym, oderwała projektanta od myślenia o sztuce w ogóle, zadawania pytania czym jest sztuka. Tego rodzaju relacja występowała w opisanych projektach Trelińskiego, łączących grafikę projektową z konceptualizmem, co było dość niezwykle, a zarazem skłaniało do redefinicji sztuki. Służył temu zarówno projekt galerii 80 × 140, jak i wizualny znak **TRELIŃSKI**. Z czasem znak stał się podstawowym materiałem, którym posługiwał się artysta. Znak został powielony i powstał wzór (*pattern*). Treliński, który wtedy pracował na Wydziale Projektowania Tkaniny i Ubioru, wykonał swój następny materiał artystyczny – tkaninę zadrukowaną znakiem **TRELIŃSKI**. Stosowane przez niego w tym cyklu rozwiązania kompozycyjne nawiązywały do malarstwa abstrakcyjnego *pattern painting* i multiplikacji pop-artu. Połączył więc tradycje awangardy z jej aktualnymi nurtami (konceptualizmem) oraz tradycję i współczesność lokalnego środowiska łódzkiego.

Litera, słowo, zdanie – mają w sobie nieusuwalną sprzeczność między formą wizualną a znaczeniem. Uzgodnieniem tej sprzeczności zajmowały się, z różnym skutkiem, wspomniane nurty awangard. Lyotard we wstępie do tekstów zebranych Kosutha, którego sztuka bazuje na użyciu słowa, starał się uchwycić różnicę między słowem-rzeczą, przedmiotem mającym kształt wizualny, a znaczeniem. Zauważył, że słowa ukazują się jako rzeczy i tylko dzięki temu myśl jest sztuką. Jednak nieusuwalna sprzeczność polega na pokazaniu w materialnej formie czegoś, czego nie da się tak pokazać – znaczenia. Lyotard użył porównania prac tekstowych Kosutha z tekstem Tory, której literowy, znakowy, zapis jest pozbawiony akcentacji i dlatego to sposób odczytywania nadaje znakom znaczenie. Kosuth poddaje fragmenty tekstów i słowa różnym zabiegom by ukazały bogactwo znaczeń. Podobnej interpretacji dokonuje grafik w projekcie. Przekształca litery, słowa, zdania jak w procesie obróbki materii, w którym zyskują one formę, ale i znaczenie. Poddanie takiej obróbce nazwiska to przypadek szczególny, bo powiązany z konkretnym człowiekiem. Natomiast sposób posłużenia się tym znakiem w rozmaitych miej-

scach i sytuacjach można przyrównać do sposobu tworzenia znaczeń w procesie odczytywania. Znaczenie nie jest statyczne, ale powstaje w wyniku akcji, a w sztuce Trelińskiego poprzez proces kontekstualizacji, w rozumieniu kontekstu pragmatycznego, czyli w związku z konkretnym miejscem, czasem i osobą, jak to w odniesieniu do sztuki sformułował Jan Świdziński¹⁶. Kontekstualne użycie tak szczególnego znaku jak **TRELIŃSKI** wydaje się rozwiązywać sprzeczność między słowem-rzeczą (formą wizualną) a znaczeniem.

Podsumowując, projekt *Autotautologie* stanowił kontynuację projektu galerii 80 × 140. Analiza prac powstałych w ramach tych projektów pozwoliła na prześledzenie procesu kształtowania się świadomości sztuki artysty na tle epoki. Realizacje powstały z wykorzystaniem wielkiej różnorodności połączeń intermedialnych. Zarazem, bazowały na obecności. W tym znaczeniu *Autotautologie* mają wszystkie cechy sztuki lat siedemdziesiątych, która dążyła do rozszerzenia swojej definicji, co znajdowało wyraz w szerokiej tendencji konceptualnej. Są przykładem dojrzałego konceptualizmu w historii sztuki polskiej.

Osobie samym nic

Tekst *O sobie samym nic* pojawił się jako zdanie na odwrocie wspomnianej już pocztówki, czyli na samym początku funkcjonowania projektu *Autotautologie*. Stanowił ich hasło wywoławcze, dewizę, albo – jeszcze inaczej – *credo*. Samo zdanie dziś brzmi poetycko (Treliński pisze również teksty poetyckie). Zarazem było rodzajem prowokacji. Wszak powiedział to ktoś, kto możliwie wszędzie umieszczał swoje nazwisko. Łatwiej było odczytać projekt jako manifestację skrajnego egoizmu, niż wycofania się. Jednak wraz z nim pojawił się komentarz autorski wyjaśniający ideę projektu. Przytoczmy go tu w całości:

„Niemożność uchwycenia zadowalającej relacji między rzeczywistością a sposobem jej wyrażania, na polu działań związanych ze sztuką, gdzie aktualna formuła i interpretacja jest wątpliwa z uwagi na możliwość następnego sformułowania, zrodziła dalsze wątpliwości w celowości takich wypowiedzi. W tej »Sytuacji Zerowej« predyspozycje do działania na terenie związanym ze sztuką nie miały by możliwości ujawnienia. Zaprzecza to naturalnej skłonności czynnego stosunku do otoczenia. Realizowana koncepcja »Totalnej obecności« nie narusza przyjętej noningerencji w wyżej rozumianym sensie a jednocześnie

powoduje »wpisanie« wyrażonej i ukrytej pod znakiem graficznym osobowości/zbiór liter tworzących nazwisko/ we wszystkie potencjalne aspekty rzeczywistości, począwszy od pojedynczych przedmiotów do ich intencjonalnych zbiorów służących określonym sytuacjom».

Ten komentarz odautorski zawiera coś, co można nazwać „programem kartezjańskim”, zgodnym formułą *Dubito ergo cogito, cogito ergo sum* – „Wątpię więc myśle, myślę więc jestem”. Najpierw pojawiło się zwątpienie w sztukę aktualną wobec jej zmienności, które było wielokrotnie wyrażane przez artystę i charakterystyczne dla sztuki polskiej początku lat siedemdziesiątych. To „sytuacja zerowa”, która domagała się wypełnienia czymś innym niż sztuka taka, jaką była ona do tej pory, a to zaoferowała szeroko rozumiana formuła konceptualna. Jednak nie dała ona nowej, jednej odpowiedzi na pytanie co to jest sztuka. Raczej tylko zwiększyła ilość możliwych jej sformułowań. Wątpienie to dowód myślenia, tu będącym ostatnim pewnym oparciem dla artysty. Wnioskiem była zmiana sposobu rozumienia sztuki, która została zdefiniowana w związku z obecnością (artystą, czy ogólnie człowiekiem). Sposobem realizacji w ramach nowej formuły sztuki stała się „totalna obecność” – sztuka będąca dowodem na istnienie. *Autotautologie* nie stanowiły więc manifestacji ego – nie były mówieniem o sobie. Zaznaczyć swoje istnienie – to był jedyny możliwy sposób tworzenia, jedyne co mógł zrobić artysta, a co wynikało z oglądu ówczesnej sytuacji w sztuce. Nałożenie swojego nazwiska na świat było ostatnim możliwym gestem – gestem egzystencjalnym, ale i gestem ostatecznym – w końcu to coś, co pozostaje po nas jako napis na nagrobku.

Jednak *Autotautologie* nie wypełniły całego życia twórczego artysty. Projekt przestaje się rozwijać w 1978 roku. Późniejsze wystawy są aranżacjami wykonanymi z istniejących realizacji.

* * *

Stan wojenny w 1981 roku spowodował zerwanie ciągłości rozwoju sztuki polskiej. Przerwana została także ciągłość rozwoju sztuki wielu artystów. Także Trelińskiego. Przełomową jest tu praca *Jeżeli w ścianie...* z 1982 roku. To cykl trzech inscenizowanych fotografii przedstawiających artystę w trzech sytuacjach. Ubrany w wojskowy szynel i czapkę, pozował z drugim rekwizytem – drewnianym nosidłem do wody. W pierwszej fotografii, zatytułowanej *Idea* nosidło było

użyte jak proteza nogi; *Praca* wskazywała właściwe, praktyczne zastosowanie nosidła; *Sztuka* pokazywała artystę, który trzyma nosidło jakby były to skrzypce. Idea jest potencjalna, praca konkretna, a sztuka iluzją. To trzy możliwości, jakie ma artysta. Konieczność rachunku z dotychczasową drogą i wyboru nowej była wtedy problemem wielu artystów w Polsce. W późniejszych pracach Trelińskiego pojawiły się wątki egzystencjalne. Radykalny – racjonalny, a nawet tautologiczny konceptualizm – nie był już możliwy.

Podsumowanie

Galerii konceptualnych działało w Polsce w latach siedemdziesiątych bardzo dużo. Proponowany program badawczy powinien objąć możliwie wiele z nich. Punktem wyjścia jest powiązanie projektów galeryjnych ze sztuką konceptualną; potem można przejść do interpretacji kontekstowych. Model galerii konceptualnej funkcjonuje także w latach osiemdziesiątych, czasie naznaczonym stanem wojennym i kryzysem. Po 1989 roku wydaje się wciąż użyteczny, gdyż może dobrze służyć łamaniu barier, tym razem biurokratycznych i ekonomicznych, przy wykorzystaniu atutu jakim jest swoboda przepływu idei. Jednak ocena współczesnych zjawisk tego typu jest zadaniem bardziej dla krytyka niż historyka sztuki.

Radykalizm, wszelka skrajność w sztuce, ujawnia to, co stanowi istotę, cechę bazową danego zjawiska. Omówiony powyżej przykład galerii 80 × 140 i A4 jest przyczynkiem do uchwycenia zjawiska galerii konceptualnej ważnym przez swój radykalizm. Wyznaczony został w ten sposób jeden biegun zjawiska, obok projektów galeryjnych Przyjemskiego i Wiśniewskiego, czy KwieKulik. To w nich najlepiej widać związek ze sztuką jako ideą, czyli głównym założeniem sztuki konceptualnej. Okazuje się wtedy, że sztuka to nie przedmioty, ale przestrzeń obecności, w wyznaczaniu której decydującą rolę odgrywa artysta. To ten sposób myślenia pozwalał potem na funkcjonowanie prywatnych galerii-pracowni w latach osiemdziesiątych i pomagał (i pomaga nadal) odnajdywać się artystom i ludziom sztuki w rzeczywistości kształtującej się w Polsce po 1989 roku.

Łukasz GUZEK

Ilustracje dotyczące artykułu znajdują się na stronie:
<http://www.sid.free.art.pl>

PRZYPISY:

1. Tekst powstał w związku z wystawą dokumentacji galerii 80 × 140 i A4: *Re-konstrukcje galerii. 80 × 140 Jerzego Trelńskiego. A4 Andrzeja Pierzgalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, otwarcie 8 kwietnia 2010, w ramach 2 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, kurator Łukasz Guzek. Wystawa dotyczyła historii działalności galerii 80 × 140 i A4. Obejmowała liczne prace konceptualne w formie druków unikatowych, druków powielanych w niewielkich nakładach, plansz, fotografii, plakatów, książek artystycznych. Ukazywała związek między galerią 80 × 140 a projektem *Autotautologie*, wraz z przykładowymi pracami tego cyklu obejmującego wydruki w technice autooffsetu, obiekty (wraz z książką, która była pierwszą realizacją cyklu), film dokumentujący akcję Trelńskiego *Pochód* z 1974 roku.

Pokazana została dokumentacja Galerii A4 oraz jej związku z galerią 80 × 140. Ekspozycja obejmowała zestaw oryginałów prac na formacie A4 od roku 1972 do prac z roku 2009. W czasie otwarcia Pierzgalski zaprezentował nową akcję i ulotkę.

Zaprezentowany został film Anki Leśniak, zrobiony z okazji tej wystawy, będący rejestracją wypowiedzi artystów wspominających swoją działalność z lat siedemdziesiątych z perspektywy 2010 roku.

Wszystkie materiały pochodziły z prywatnego archiwum artystów.

W czasie trwania wystawy miała miejsce *Noc Muzeów* podczas której obaj artyści wykonali swoje akcje: Pierzgalski rozpowszechniał nową ulotkę; Trelński zapisywał na tablicy ustawionej w sali wystawowej intuicyjne teksty poetyckie.

Dokumentacja:

 - działalności galerii 80 × 140 i A4,
 - prac cyklu *Autotautologie* Trelńskiego,
 - wystawy *Re-konstrukcje galerii. 80 × 140 Jerzego Trelńskiego. A4 Andrzeja Pierzgalskiego*,
 - akcji Trelńskiego i Pierzgalskiego wykonanych w czasie *Nocy Muzeów*,

znajduje się na stronie:

<http://www.sid.free.art.pl/ilustracje.html>
2. Por. Ł. Guzek, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007.
3. J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, Warszawa 2009, s. 88 - nn.
4. Ibidem.
5. A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura*, Warszawa 1878, s. 289 - nn.
6. „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna” [w:] J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, tłum. L. Brogowski, [w:] *Sztuka i filozofia*, red. L. Brogowski, galeria gn, Gdańsk 1980.
7. Galeria 80 × 140, koord. Jerzy Trelński, Łódź 1972. Pierwszy zeszyt zawierający sprawozdanie z działalności galerii. Zostały wydane dwa zeszyty – drugi w 1973.
8. W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 12/1975.
9. J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Piotrków Trybunalski/Radom 2009, s. 74.
10. *Anomia*, kat. wyst., Stara Galeria, Lublin 1998.
11. Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 195.
12. G. Sztabiński, *Tautologiczna obecność artysty*, [w:] J. Trelński *Autotautologie. O sobie samym - nic*, kat. wyst. CRP w Orońsku, grudzień 2008 - styczeń 2009, s. 7.
13. Jednak, niespodziewanie, ta właśnie praca ma dziś swoją kontynuację. W 2011 roku na wystawę *Save as Art*, przygotowaną w ramach 3 Festiwalu *Sztuka i Dokumentacja* przez Ankę Leśniak i Karolinę Jabłońską, dzięki pomocy Krzysztofa Lewandowskiego, została nagrana nowa wersja tej pracy, w oparciu o tą samą zasadę, tą samą metodą. Trelński przeczytał z tej okazji akapit tekstu dotyczący tej właśnie pracy.
14. Trelński wspomina w filmie A. Leśniak, że władze uczelni zastanawiały się nad jego wyrzuceniem – wówczas adiunkta – ale ostatecznie uznały, że lepiej sprawę przykryć milczeniem niż robić aferę.
15. B. Kowalska, *Artyści – poeta*, [w:] J. Trelński *Ślady obecności*, kat. wyst. Łódź 2002, s. 9.
16. Zob. teksty na www.swidzinski.art.pl

THE MOST RADICAL ATTITUDES WITHIN THE MOVEMENT OF 'CONCEPTUAL GALLERIES' IN THE 70s [Jerzy Treliński's Gallery 80×140 & Andrzej Pierzgalski's Gallery A4]

'Gallery movement', which formed in Poland in the 70s is a phenomenon in the world. This phenomenon provides an extremely rich material, both in terms of its diversity, as well as in quantitative terms (exhibition catalog, 1970-1980. *New Phenomena in Polish Art of the Seventies*, published 1981, lists 35 galleries).

Galleries in question were created under the dominant influence of conceptual art. That is why I described them as 'conceptual galleries'. They played a traditional role of the gallery, that is, they were places of exhibition, functioned as a 'container for art' as I call it. But at the same time, they were something more. These were the art projects based on the principles of authorship, as works of art. They were thus a form of conceptual art, which was developed in the 70s, the decade of conceptual art.

Both of these functions are mixed within the same gallery. But what's more, it is the function that you can graduate. We can imagine the scale, where at one end we have a gallery - a work of art, and at the other end we have traditionally understood a 'container for art'. Of course, only the most radical of them were, with the full awareness of their creators, treated as artistic activities.

One of the most radical gallery at the time was Gallery 80×140, founded by Jerzy Treliński, in the spring of 1971 in Łódź, in a cafeteria belonging to the Artists' Club. Gallery operated until 1977. Initially, the gallery space was a wall surface with dimensions such as the name of the gallery. But soon the work presented in the gallery began to expand into the space of the Club, turning it into the installation space. Then began to be realized in the space of the city. Numerous projects by J. Treliński, as well as joint projects, began to be created under the aegis of the Gallery 80×140 in various locations outside the city of Łódź.

In May 1972, at the Gallery 80×140, began its activity Gallery A4, which is an initiative of Andrzej Pierzgalski. It is perhaps even more radical art project in the category of 'conceptual galleries', which is limited to a plane sheet of A4 paper (literally, a piece of A4 paper was placed within the Gallery 80×140).

This text announces a broader research program on the issues of 'gallery movement' and the category of 'conceptual galleries' in the Polish art of the 70s.

Let us note that the 'gallery movement' also had social and political dimension. Thus was created a network of independent exchange of ideas, functioning well on an international scale. Patterns of self-organizing community of artists and the art procedures that have been developed in the 70s on the basis of conceptual art, have proved extremely useful in the 80s, when Poland suffered from martial law, civil liberties were severely restricted, and foreign contacts have been blocked. Also during the economic crisis and the transformation of the 90s, the model of 'conceptual gallery' enabled the functioning of the artistic community, despite of the limitations, which then took on an economic nature.

The text describes the research methodology on the issue of 'conceptual galleries' phenomenon. It contains a detailed description of the work that has been done in the gallery 80×140 and gallery A4 (and under their auspices) throughout the time of its operation. It also presents the consequences that the authors have drawn from them later in their artistic practice, particularly a series of works titled *Autotautologies* by J. Treliński, (the artist puts a graphic sign 'TRELIŃSKI' on various objects and in various places and situations), as well as A. Pierzgalski's further artistic development.

Łukasz GUZEK

RE

Re-instalacje, re-ekspozycje, re-enactments, re-interpretacje: wszystkie „re” są konsekwencją naszej próby uchwycenia i ochrony sztuki efemerycznej i performatywnej dla ponownego doświadczenia. W cyklu **RE** publikujemy artykuły będące połączeniem trzech sposobów spojrzenia na kwestię opieki, konserwacji i prezentacji efemerycznych form sztuki współczesnej, czyli spojrzenia konserwatorów dzieł sztuki, kuratorów i samych artystów. Spodziewamy się, że połączenie tych perspektyw będzie inspirujące dla dalszych badań. Szczególną rolę spełniać w nich będą dokumentacja i dialog z artystą, ustalające indywidualną ścieżkę postępowania wobec dzieła.

Re-installation, re-exposures, re-enactments, re-interpretations: all of these 're' are a consequence of our attempt to capture and protect of ephemeral and performative art to re-experience. In the series **RE** we publish articles that are a combination of three ways to view the question of protection, preservation and presentation of ephemeral forms of contemporary art, that is, way of viewing works of art by conservators, curators and artists themselves. We expect that the combination of these perspectives will be inspiring for further research. A special role to play in them will be the documentation and dialogue with the artist, providing a path of dealing with each individual work of art.

ROLA DOKUMENTACJI W PROCESIE ZACHOWANIA I KONSERWACJI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Wprowadzenie

Sztuka odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia czasów jej współczesnych. Sztuka naszych czasów odbija cywilizacyjne i kulturowe zmiany, globalizację i zróżnicowanie oraz zawrotne tempo przemian. Rzeczywistość prowokuje twórców do szukania nowych form wyrażania artystycznego poprzez wykorzystanie praktycznie nieograniczonego wachlarza mediów artystycznych i pozaartystycznych oraz nowoczesnych technologii. Częścią estetycznego efektu stał się proces, przestrzeń, miejsce, elementy sensualne czy interakcja pomiędzy dziełem a widzem.

Ogromna różnorodność w sferze idei, materii i formy we współczesnej sztuce nowoczesnej¹ powoduje, że nie wiemy czy i w jakiej postaci dzieła te zachowają się dla przyszłych pokoleń². Na ten kształt mają wpływ nie tylko sam artysta, poprzez dobór środków, mediów i przestrzeni, ale i późniejsi *stakeholders* – właściciele, kuratorzy czy konserwatorzy, współdecydujący o losie dzieła. Dotyczy to przede wszystkim form niekonwencjonalnych: instalacji, environments, obiektów kinetycznych, performances, sztuki konceptualnej, *time-based media* i innych. Dzieło przestało być obiektem rozumianym jedynie w sensie fizycznym, stając się hybrydą spajającą znaczenia, relacje, procesy oraz materię. Dynamiczny i otwarty charakter sztuki, inny stosunek do materii w stosunku do tradycyjnych dyscyplin, „niedokończoność” i fakt ukonstytuowania dopiero poprzez percepcję odbiorcy, wywołuje potrzebę wskazania nowatorskich koncepcji dotyczących interpreta-

cji i zachowania utworów wizualnych³. Nowe musi być podejście do kwestii opieki, ochrony i konserwacji, ale i autorstwa, reprodukcyjności, trwałości czy zmienności. Jedną z form opieki i zachowania tej sztuki jest jej odpowiednia rejestracja i dokumentacja.

Rola dokumentacji konserwatorskiej

Konserwacja tradycyjnych dzieł sztuki ma za zadanie zachowanie i przedłużenie życia obiektu, którym to dzieło sztuki jest. Obiekt rozumiany jest tu w kategoriach przedmiotu, który może być poddany obserwacji, szczegółowej analizie badawczej i wreszcie pracom, mającym na celu jego utrwalenie. Analizujemy więc oryginalny materiał, warsztat, czas i miejsce powstania, które stanowią świadectwo pozostawione nam przez poprzednie pokolenia. Dzięki wykorzystaniu badań instrumentalnych i analiz z dziedziny historii sztuki, skupiamy się na rozpoznaniu autora, atrybucji, materiałów, technik, technologii i narzędzi pracy. Dzięki badaniom potwierdzającym dowody autorstwa stwierdzamy, że obiekt, należący najczęściej do konkretnej klasy obiektów, wykonany był ręką danego artysty lub jego współpracowników, w danym okresie i miejscu. Mając wszystkie potrzebne dane, możemy precyzyjnie określić potrzeby, znaleźć rozwiązania prowadzące do zachowania dzieła sztuki i przeprowadzić konserwację-restaurację. To wszystko dokumentujemy. Dokumentacja konserwatorska dzieła sztuki „tradycyjnej” zawiera więc opis z dziedziny historii sztuki, analizę ikonograficzną, stylistyczną, materiałową, opis stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, pro-

jekt konserwatorski, plan prac konserwatorskich oraz jego realizację.

Nowa rola dokumentacji

W przypadku dzieł sztuki współczesnej, zwłaszcza tej niekonwencjonalnej, rola dokumentacji jest jednak znacznie większa. Oprócz wyżej wymienionych funkcji, dokumentacja staje się absolutnie niezbędna dla całej egzystencji dzieła: jego zrozumienia, przeprowadzania prac konserwatorskich (zarówno konserwacji aktywnej, jak i profilaktycznej), instalacyjnych, aranżacyjnych, wystawienniczych, transportowych i wielu innych.

„Dokumentacja stanowić będzie często jedyne źródło, na którym w przyszłości działania nad zachowaniem i prezentacją będą mogły bazować. Stanowić też może alternatywę w stosunku do działań konserwatorskich nad materialną tkanką obiektu”⁴.

Wobec kompleksowego charakteru dziedzictwa sztuki współczesnej, dokumentacja zaczęła mieć charakter bardziej dynamiczny –

„dokumentacja ma za zadanie przygotować narzędzia dla konserwatora, by złagodzić wrażenie ryzyka nieznanomości jak dzieło zainstalować, wyeksponować, przedstawić i zachować na przyszłość”⁵.

Opieka nad tego typu realizacjami wymaga dokumentacji obejmującej: szerokie rozpoznanie dzieła w zakresie materii, formy, kontekstu powstania i relacji z przestrzenią itd.; badania humanistyczne określające idee i wartości dzieła, a także (w miarę konieczności) szerokie spektrum badań z dziedziny nauk ścisłych (chemia, fizyka, mikrobiologia i inne) nad materią i technikami wykonania. Dokumentacja powinna towarzyszyć dziełu przez cały okres jego „życia” (po angielsku określane jako *lifespan*), będąc sukcesywnie uzupełnianą.

„Zmniejszyła się granica pomiędzy dokumentacją, archiwizacją, a konserwacją-restauracją”⁶.

Optymalną sytuacją jest dokumentowanie już samego procesu powstawania dzieła (szczególnie w przypadku projektów realizowanych bezpośrednio w przestrzeni wystawienniczej). Dalej, konserwator obecny być musi przy akwizycji, czyli przyjęciu obiektu do kolekcji bądź na wystawę, dokumentując stan zachowania

dzieła, warunki aranżacji oraz możliwości jego prezentacji, działając na bazie wskazówek autorskich. Określa się warunki magazynowania, transportu oraz ekspozycji. Deklaracje artysty oraz historię dotyczącą powstania, trwania dzieła, znaczenia poszczególnych elementów, jak również sugestie na temat zachowania na przyszłość uzyskuje się u samego „źródła”. Służą temu specjalistyczne wywiady z artystą, jego współpracownikami, rodziną, poprzednimi kuratorami wystaw, konserwatorami, technikami itd. Wszystko to musi być w czytelny, klarowny i łatwy do wykorzystania sposób zawarte w dokumentacji. Mając tak rozpoznany i opisany obiekt można, bez szkody dla dzieła, określić projekt opieki konserwatorskiej, decydując się, w zależności od charakteru dzieła i jego stanu zachowania, na działania profilaktyczne lub w przyszłości na aktywną ingerencję (np. wymianę pewnych elementów, re-instalację, stworzenie rekonstrukcji, replik czy emulacji).

Znaczenie dokumentacji

Dokumentacja konserwatorska spełnia wiele funkcji. Ważna jest jej rola jako pomocy w pracy muzealno-edukacyjno-pedagogicznej dla różnego rodzaju placówek zajmujących się opieką i ochroną dzieł sztuki. Ważna jest dla konserwatora, sprawującego bezpośrednio tę opiekę, dla kuratora odpowiedzialnego za kształt projektu w kolejnych ekspozycjach, ale również i dla samego artysty. Dokumentacja stała się orężem w obronie jego praw, w obronie zachowania autorskich intencji – czymś w rodzaju certyfikatu autorskiego. Dlatego też potrzebę tworzenia takiej dokumentacji wyrażają nie tylko profesjonaliści odpowiedzialni za zachowanie dziedzictwa kulturowego, ale i sami artyści, dbający o przetrwanie swoich prac w kształcie zgodnym z ich intencją. Mirosław Bałka określił to tak:

„Myślę o potrzebie totalnej archiwizacji. Szczególnie dziś jest to ważne. Bo można się pomylić wieszając np. instalacje, co, do których nie wolno się pomylić, bo to ma znaczenie. Jest to najistotniejsze przy pracach niekonwencjonalnych”⁷.

„Zachowanie przez dokumentację”

W przypadku dzieł ontologicznie skierowanych na sferę konceptualną, dokumentacja staje się niekiedy jedynym śladem istnienia obiektu lub wręcz ten obiekt zastępuje – nazywamy to, w zależności od cha-

rakteru dzieła i dokumentacji: „zachowaniem dzieła przez dokumentację” bądź „konserwacją przez dokumentację”.

Zjawisko zastąpienia dzieła jego dokumentacją pojawiło się na początku XX wieku. Już w 1919 roku jedno z *ready made* Marcela Duchampa powstało jako dzieło efemeryczne i zostało zachowane jedynie w formie fotograficznej dokumentacji pewnego procesu. Był to, „podarowany” siostrze Suzanne, oryginalny prezent ślubny: *Le Readymade malheureux* (*Nieszczęśliwy ready made*). Duchamp poinstruował mianowicie młodą parę, by na balkonie powiesili na sznurku książkę o geometrii, tak, aby wiatr mógł „wędrować po książce, wybrać własne problemy, przewracać i wydzierać strony”⁸. Zapisem i jedynym śladem po tej pracy, miała być zrobiona przez państwa młodych fotografia.

Od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku eliminacja przedmiotu artystycznego i przedstawienie dzieła sztuki jedynie poprzez jego dokumentację stały się faktem. „Egzystencja dzieła jest potwierdzana jedynie przez dokumentację przybierającą formę fotografii, planów, rysunków itp.” twierdził Douglas Huebler w 1968 roku⁹. Na początku lat siedemdziesiątych zwrócili na to również uwagę Wiesław Borowski i Andrzej Turowski: „Dzieło sztuki uwolnione od funkcji i formy – komentowali nową sytuację twórcy Galerii Foksal – pojawia się jako jednorazowa aktualizacja idei bez materialnego śladu. Udostępnia się je w postaci zapisu, który jest albo dokumentem, albo projektem. Dzieło nie poddaje się niczemu, co byłoby pretekstem dla informacji, ponieważ samo identyfikuje się z informacją o sobie. Dzieło sztuki straciło swą trwałość”¹⁰. Przykładem prac, dla których przekazywaniem, niekiedy wyłącznym świadectwem istnienia jest dokumentacja, są instalacje zaliczane do nurtu sztuki ziemi. Przykładowo *Spiral Jetty* Roberta Smithona (1970) to gigantyczna spirala na brzegu Great Salt Lake na środku pustyni, stworzona z okolicznych czarnych, bazaltowych kamieni, ziemi i soli. Proces kreacji i jej efekt sfilmowano i sfotografowano, zaś samo dzieło cyklicznie i naturalnie zatapiane jest przez wody jeziora. Ostatnio odbyła się batalia zakazująca firmie rafinerijnej odwiertu w pobliżu obiektu i cała kampania optująca za stworzeniem specjalnej „strefy ochronnej”, gdyż spirala ponownie ukazała się spod wód jeziora¹¹. Przez lata jednak *Spiral Jetty* istniała w świadomości społecznej wyłącznie dzięki dokumentacji.

Wobec degradacji lub braku dzieła, dokumentacja jest więc ważna nie tylko dla osób odpowiedzialnych za jego zachowanie. Dla artysty może być ona swego rodzaju koncepcyjnym wykładnikiem dzieła i jako taka sprzedawana jest galeriom. Przykładem mogą być instrukcje do dzieł Sol LeWitta, czy praca Piotra Uklańskiego sprzedana w formie certyfikatu pt. *Wet Floor* (*Mokra podłoga*) z 2000 roku – kałuża wody na podłodze, w której odbijały się wiszące na ścianach obrazy. „Dokumentacja uzyskała niejasny status – pomiędzy dziełem sztuki a odnośnikiem do niego”¹², stając się zapisem koncepcji artysty, realizacją, którą zajmują się inni.

Wywiady z artystami

Niejednokrotnie jest tak, że artysta tworząc dzieło nie myślał o jego przetrwaniu, lub wręcz tworzył je jednorazowo na daną wystawę, i nagle okazywało się, że jakaś instytucja czy kolekcjoner chce ją kupić, przedłużyć jej żywot, zachować na przyszłość lub mieć możliwość wiernego jej odtworzenia. I wówczas to dokumentacja zapewnia przetrwanie dzieła. Poważną więc część dokumentacji instalacji powinny stanowić wywiady z artystami (ich uczniami, współpracownikami, członkami rodziny itd.) na temat autentyzmu idei, materii i potencjalnego doświadczenia odbiorcy. Rejestracja intencji artysty odnośnie użytych materiałów i ich trwałości, technik, limitów postępowania konserwatorskiego i kuratorskiego, a przede wszystkim idei i przesłania zawartego w dziele, uchroni w przyszłości przed niezrozumieniem i wypaczeniem autorskiego przekazu. Wszystko to jest niezmiernie ważne dla opracowania strategii zachowania i konserwacji oraz ekspozycji.

W niektórych krajach już na początku dwudziestego wieku zauważono potrzebę gromadzenia opinii stwierdzających intencje artysty odnośnie przesłania, zachowania dzieł, znaczenia wykorzystywanych mediów, czy rodzaju użytych materiałów. Ysbrand Hummelen, holenderski konserwator, podaje przykład z roku 1939, kiedy to urzędnik amsterdamskiego ratusza (Georg Rueter, również artysta) wyraził zainteresowanie opiniami artystów na temat ich własnych dzieł i poprosił o spisanie ich w formie kwestionariusza. Był to pionierski gest zrozumienia roli samego artysty w opiece nad dziełami sztuk wizualnych i systematycznej pracy nad zbieraniem tego typu informacji. Reuter pisał w uzasadnieniu:

„Każdy artysta udoskonala metody pracy, które prowadzą go do osiągnięcia celów zgodnych z jego wizją. Metody pracy, materiały i techniki mogą się zmieniać w zależności od artysty. Władze miasta Amsterdam, chcąc zadbać o przyszłość kolekcji im powierzonych, stawiają przed artystą wymóg kooperacji w postaci sporządzenia instrukcji”¹³.

Wyraźnie rysuje się świadomość tego, jak istotna jest informacja o materiałach, ale i spisanie autorskich intencji ich użycia. Jednak przez całe dziesięciolecie nie powstała nigdzie żadna inicjatywa w systematyczny sposób dokumentująca tego typu informacje, zaprzeczając tym samym szansę utrwalenia autorskiego komentarza do dzieł, które tego najbardziej wymagają. Związane to było prawdopodobnie z nieuzasadnionym lękiem twórców przed ograniczeniem wolności artystycznej, swobodnego i niczym nieskrępowanego wypowiadania się poprzez użycie takich, a nie innych materiałów. Delikatność i nietrwałość materiałów i ich kombinacji zauważono dopiero po pewnym czasie, kiedy zaczęły ulegać destrukcji. Następowła szybka zmiana oryginalnego wyglądu dzieł na skutek degradacji materiałów, co zaczynało się niekiedy już w parę lat po stworzeniu dzieła, jeszcze za życia artysty.

„Widoczny był rozdźwięk pomiędzy percepcją obiektu jako dokumentu historycznego, a pamięcią twórcy o obiekcie w jego oryginalnym kontekście”¹⁴.

Artyści zaczęli dostrzegać, jak wraz z procesem starzenia ulega wypaczeniu sens ich dzieł, jak bardzo traci na tym ich autentyczność. Hummelen sugeruje, że brak akceptacji takiego stanu przez artystów brał się również z tego, że zmieniała się nie tylko fizyczna forma, ale i funkcja obiektów, zmieniając dzieła we własne relikty. Stąd wzrosła chęć współpracy z konserwatorami i udzielania im informacji w formie wywiadów, ankiet, rozmów, czy instrukcji. Wśród konserwatorów, historyków sztuki i kuratorów natomiast wzrosła świadomość wagi takiego przedsięwzięcia – artysta, nie obiekt, stał się niekiedy pierwszym źródłem informacji, np. w trakcie instalowania dzieła. Te informacje można sukcesywnie uzupełniać, weryfikować, porównywać z wynikami badań instrumentalnych itd., a dzięki temu, w przyszłości uniknąć pracochłonnych i kosztownych badań i zafałszowań interpretacyjnych.

Dokumentacja więc to rodzaj „czarnej skrzynki” – zbioru danych, które niezależnie od tego, czy samo dzieło będzie istniało, są zgromadzone, usystematyzowane i będą stanowić źródło informacji i bazę dla wszelkich badań, analiz humanistycznych i działań konserwatorskich w przyszłości. Od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku opracowania konkretnej formuły takich wywiadów, swoistego „przewodnika”, podjęła się grupa profesjonalistów różnych dziedzin INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) tworząc dla różnego rodzaju dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej metodologię komunikacji z artystami¹⁵.

Kiedy i jak dokumentować dzieło sztuki

Oczywistym (co najmniej od czasu ustanowienia Karty Weneckiej w 1964 roku, stanowiącej wykładnię etyczną w zakresie ochrony zabytków) jest wymóg tworzenia dokumentacji towarzyszącej każdej konserwacji dzieła sztuki. Działalność profilaktyczna odnośnie dzieł sztuki współczesnej i nowoczesnej zakłada jednak rozpoczęcie dokumentacji przed zaczęciem jakichkolwiek interwencji – w czasie akwizycji dzieła. Możliwe i pożądane jest współuczestnictwo konserwatora jeszcze wcześniej – w trakcie fazy koncepcyjnej (pomoc w dobieraniu materiałów i rozwiązywaniu problemów technologicznych). Choć nie jest to częsty proceder, może być pomocny w rozumieniu pewnych wyborów autorskich. W momencie tworzenia artysta instaluje dzieło w przestrzeni muzealnej lub galeryjnej. Jeżeli robią to jego asystenci, działają zwykle według dokładnych instrukcji określonych przez autora.

„Zrozumienie, jak to zrobić, wymaga przyswojenia nowych umiejętności ważnych dla właściwego wykonania dzieła, umiejętności nabytych od artysty lub asystentów. To przykład zaangażowania konserwatora na etapie produkcji dzieła, kiedy podejmuje on odpowiedzialność udokumentowania całego procesu i wraz z innymi pracownikami muzeum, przechowuje pamięć jak zainstalować dzieło w przyszłości”¹⁶.

Nie można się tu ograniczyć do prostej karty obiektu. Dokumentacja taka powinna zawierać rejestrację (w formie opisowej, fotograficznej, wideo, rysunkowej itp.) instalacji dzieła wykonanego przez artystę (lub wyznaczonych przez niego ludzi) i wywiad z artystą. W kolejnych etapach „życia” dzieła dokumentowanie dotyczy: konstrukcji/struktury; materiałów i techno-

logii, ich analiz i badań; historii obiektu; ekspozycji; pakowania i transportu (w sztuce nowoczesnej niezwykle ważne informacje); raportów stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, opisy przeprowadzonych prac naprawczych, konserwatorskich i wiele innych. Jako załączniki gromadzi się wszelkie dokumenty mogące w przyszłości ułatwić postępowanie konserwatorsko-kuratorskie: korespondencje, projekty, rysunki, certyfikaty i instrukcje autorskie. Do dobrej praktyki nowoczesnej opieki i konserwacji dzieła sztuki współczesnej należy tworzenie bazy materiałowej danego artysty (tzw. *artist's box*). Gromadzone w niej próbki materiałów z zaznaczeniem producenta, przedmioty otrzymane zazwyczaj bezpośrednio od artysty, z jego pracowni, stanowią niezastąpione źródło dla działań mających na celu uzupełnienie, wymianę elementów zdegradowanych, ale również jako baza do różnego rodzaju badań i analiz.

Osobną kwestią jest dokumentacja nowych technologii, kaset wideo czy filmów. Zajmują się tym specjalistyczne instytucje takie jak np. Montevideo Netherlands Institute, oraz wyspecjalizowane studia. Do standardowego postępowania należy stworzenie prostego raportu, na kształt raportu konserwatorskiego, tzw. *recording sheet*, zawierającego opis źródła, ścieżki sygnału (dźwięk i obraz), działań jakim poddana była kopia, informacji o sprzęcie, o tym kiedy kopia była zrobiona i używana, w jakim stanie się wówczas znajdowała. Prawidłowa archiwizacja wymaga też nagrania dodatkowej kopii – tzw. dokumentacyjnej lub wizualizacyjnej, wykorzystywanej do roboczego sprawdzenia treści zapisu, by nie zużywać oryginału.

Przykład: dokumentacja instalacji

W przypadku sztuki niekonwencjonalnej – np. instalacji, moment montażu dzieła jest dobrym (nie raz jedynym) momentem do przeprowadzenia analizy, wywiadu, stworzenia dokumentacji materiałowej, sytuacyjnej, określenia różnych aspektów potrzebnych w przyszłości do przeprowadzenia prac konserwatorsko-kuratorskich. Towarzyszyć jej musi również dokładna dokumentacja fotograficzna całości i poszczególnych elementów¹⁷. Podstawą do sporządzenia precyzyjnej dokumentacji dzieł instalacji jest opis dzieła wraz ze sporządzeniem „planów sytuacyjnych”, określających położenie poszczególnych przedmiotów względem siebie, odległości, różnic wysokości itp. Do opisu danych tego typu wykorzystuje się wiele metod, doświadczeń i umiejętności naukowców

z różnych dziedzin. Przykładowo – konserwator Maïke Grün z Doerner Institut, na podstawie paru dzieł z kolekcji Pinakotek der Moderne w Monachium (m.in. dzieł Josepha Beuysa, Pipilotti Rist, Freda Sandbacha, Marka Mandersa, Thomasa Hirschorna), przeprowadził analizę możliwości wykorzystania technik geodezyjnych (tachymetrii, fotogrametrii cyfrowej, fotografii cyfrowej, lasera skaningowego i innych) do stworzenia dokumentacji instalacji. Jak ważne jest sporządzenie dokładnej dokumentacji umożliwiającej ewentualną re-instalację dzieła w przyszłości można prześledzić na przykładzie *Doppelgarage* Thomasa Hirschorna z 2002 roku¹⁸. Artysta określił tę pracę jako wyrażenie emocji i odpowiedź na wydarzenia sprzed i tuż po 11 września 2001 roku. Obiekt zajmował dwa sąsiadujące ze sobą ogromne pomieszczenia o łącznej powierzchni 120 m² z podłogą wyłożoną płytkami PCV, ścianami pokrytymi tekturą, światłami neonów i ogromną ilością przedmiotów codziennego użytku typu narzędzia, książki czy zdjęcia. Łączna ich ilość przekraczała 400. Hirschorn „zamykał” je wszystkie owijając zwykłą, bardzo złej jakości, szarą taśmą klejącą. Zarówno ogromna ilość elementów dzieła, jak i nietrwałość taśmy, która stanowiła zarówno element konstrukcyjny, jak i główny składnik masy, z której ulepione były niektóre elementy, np. nadnaturalnej wielkości grzyby – wszystko to stanowiło duży problem konserwatorski. Podstawą było stworzenie szczegółowej dokumentacji, uwzględniającej kompleksowość ułożenia przedmiotów, ich wzajemne relacje i relacje przestrzenne. Przy takiej ilości elementów i znaczeniu, jakie przywiązywał artysta do ich wzajemnych zależności, użyto różnorodnych technik dokumentacyjnych uwzględniając relacje przestrzenne. Były to pomiary geodezyjne, fotogrametryczne, tachymetryczne, badania przy użyciu lasera skaningowego oraz tradycyjne techniki dokumentacyjne – fotografia, opis, inwentaryzacja w programie CAD, plany ustawienia na podłodze, względem ścian, windy itd. Dodatkowo sporządzono szczegółową inwentaryzację poszczególnych przedmiotów, z opisem ich wymiarów i użytych materiałów, stanu zachowania i źródła pochodzenia (np. firmy produkującej). Dzięki takiej dokumentacji wszelkie zmiany nietrwałych przedmiotów spowodowane procesem starzenia, ubytki czy zniszczenia mogą być szybko uchwycone. Największym problemem okazała się taśma oklejająca wszystkie przedmioty składowe i stanowiąca dla wielu z nich konstrukcję. Z wywiadów z Hirschornem wynikało, że w przyszłości, w momencie degradacji „powinno się wymienić ją na nową”. Oznacza to wymianę większej części instalacji. Zgoda artysty

wskazuje drogę działania w przyszłości, zaś dokładna dokumentacja i „przewodnik re-instalacji dzieła instalacji” pozwala na jego wierne odtworzenie. Inną kwestią jest pytanie o to, czy nakład środków i pracy jest adekwatny do uzyskanego efektu. Ponadto z wypowiedzi artystów wynika, że z jednej strony są zachwyceni tak poważnym potraktowaniem ich dzieł, z drugiej zaś wskazując na zmienny charakter instalacji, zostawiają (sobie bądź innym) otwartą drogę na przyszłość w postaci prawa do zmiany materii, formy, ustawienia dzieła w zależności od lokalizacji, parametrów miejsca ekspozycji czy kontekstu. Większość jednak zgodnie twierdzi, że sporządzenie dokładnej dokumentacji sytuacyjnej stwierdzającej stan „tu i teraz” stanowi absolutnie konieczną bazę wyjściową dla jakichkolwiek zmian¹⁹.

Rejestracja niematerialnych aspektów sztuki

Multimedialność sztuki współczesnej stawia przed osobami tworzącymi jej dokumentację zadanie dokładnej rejestracji również niematerialnych aspektów dzieła – ruchu, światła, dźwięku, zapachu itd. Przykładem niech będzie instalacja wideo Pipilotti Rist, dla której głównym elementem był bardzo głośny krzyk, wydobywający się z dziury wywierconej w podłodze. Brak wiadomości o tym, jaką rolę gra w tym wypadku odpowiednie natężenie dźwięku lub umieszczenie projektora w inny sposób, niwelowałoby sens dzieła. Trzeba w sposób precyzyjny określić potrzebne parametry²⁰. Wykorzystanie tradycyjnych metod mierzenia światła czy dźwięku, wpisane jest w akcentowaną już interdyscyplinarność analiz tego typu obiektów. Procesualny czy kinetyczny charakter tych dzieł wymaga sięgnięcia po narzędzia rejestrujące ruch – metody fotograficzne, filmowe, wideo, rejestracje i analizy 3D. Przykładowo, na potrzeby projektu **UE Culture 2000: Inside Installations. Preservation & Presentation of Installation Art** stworzona została metoda nazwana *Photographic Procedures for Documenting the Movements of Kinetic Objects*. Polega ona na zmodyfikowaniu klasycznych metod chronofotografii i cyklografii poprzez symultaniczne nagranie ruchu przy użyciu dwóch kamer wideo, ustawionych pod różnym kątem. Uwzględnia to ruch obiektu w przestrzeni w zadanym czasie. Ogromnie pomocną w tworzeniu dokładnej rejestracji i dokumentacji instalacji jest też technika wideo.

Systemy rejestracji

Rejestracja informacji o bardzo różnym charakterze nasyca wiele trudności czysto technicznych, jak i koncepcyjnych. Jak w logiczny i prosty w obsłudze sposób stworzyć, a potem zarządzać bazą danych łączącą tak różne formy dokumentacji, jak dokumenty opisowe, graficzne, fotograficzne, raporty, ekspertyzy, wyniki badań materiałów; pomiary światła, zapachu, dotyku, ruchu, przestrzeni; zapisy dźwiękowe, wideo, telewizyjne, filmowe; zapisy działań odbiorców, interakcji; materiały i przedmioty do przyszłej wymiany? Bez tych informacji opieka, ochrona, zarządzanie czy późniejsze odtworzenie niekonwencjonalnych dzieł sztuki współczesnej może być niemożliwe. Analogowe, a nawet cyfrowe systemy, w jakie dziś wyposażone są ośrodki dokumentacyjne i działy zajmujące się rejestracją w muzeach (dostosowane zazwyczaj do opisu tradycyjnych dyscyplin artystycznych), okazują się być niewystarczające. Multimedialny charakter instalacji uniemożliwia wpasowanie się w istniejące schematy. Szeroki zakres danych technicznych, jak i koncepcyjnych, wymaga stworzenia nowego systemu i użycia nowych narzędzi. Stworzeniem takiego systemu i opracowaniem przewodnika, który odpowie na pytanie, jak zarządzać tak wieloma różnymi w charakterze dokumentami i informacjami, zajęły się grupy badaczy w ramach wspomnianego projektu europejskiego *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art (2004-2007)*. Założeniem było stworzenie systemu kompatybilnego z istniejącymi (lub z możliwością ich włączenia), prostego w obsłudze, do wykorzystania przez różnych specjalistów zajmujących się dziełami sztuki (konserwatorów, historyków sztuki, technologów, naukowców, ale i techników, managerów, administratorów). Stworzono modele i propozycje systematyzacji: system *Inside Installation Documentation Model 2IDM*; Schemat Dokumentacji Dzieł Sztuki Instalacji stworzony przez zespół ekspertów z **TATE** Gallery w Londynie i **S.M.A.K.** z Gandawy oraz Schemat Zarządzania Dokumentacjami (*Document Manager*), autorstwa Craiga Gordona z **MNCARS** Madryt.

1. Projekt systemu dokumentacji dzieł sztuki instalacji *Inside Installation Documentation Model V* stworzony został przez grupę niemieckich konserwatorów zrzeszonych w związku *Verband der Restauratoren*, którzy rozpoczęli swoje prace w 2002 roku. Do pracy nad pro-

jektem zaproszeni zostali eksperci z takich instytucji jak: Museum Tinguely, Bazylea; Doerner Institut, Monachium; Restaurierungszentrum Düsseldorf; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt; Kunsthalle Mannheim; Hamburger Kunsthalle; Museum Folkwang, Essen; Museum für Neue Kunst / **ZKM** Karlsruhe, art documentation, Bonn. Bazą do stworzenia nowego był system już istniejący i wykorzystywany przez 15 niemieckich instytucji (tzw. *Gallery System*), odnoszący się do obiektów tradycyjnych dziedzin artystycznych, katalogujący dokumenty 3.5 miliona obiektów. Nowy system został zaprezentowany w 2006 roku przez Orta Schwankla na zebraniu roboczym grupy **INCCA**, w czasie prac nad projektem *Inside Installations*²¹.

2. Schemat Dokumentacji Dzieł Sztuki Instalacji powstał w kooperacji angielsko – belgijskiej (specjalści z **TATE** Gallery w Londynie i **S.M.A.K.** w Gandawie), na bazie istniejących w tych instytucjach schematów, przy współpracy z ekspertami z dziedziny dokumentacji i zarządzania dziełami sztuki – m.in. p. Elizabeth Orna²². Na drodze porównań stworzono „strukturę dokumentacji” uwzględniającą złożony charakter dzieł sztuki instalacji. Autorka artykułu, dr Monika Jadzińska, wraz z prof. Iwoną Szmelter, jako współtwórcy projektu **UE** Culture 2000: *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*, na podstawie tego schematu stworzyły dokumentację dzieła należącego do 33 dzieł pilotażowych projektu – *Trawa tylko trawa* (*Grass Just Grass*) K.M. Bednarskiego. Dokumentacja zawiera różnego rodzaju dokumenty opisowe, fotograficzne, rysunkowe, graficzne (m.in. analizę przestrzenną **3D**), ekspertyzy, badania, zapisów wywiadów itp. (ok. 100 stron)²³.

3. Schemat Zarządzania Dokumentacjami (Document Manager), autorstwa Craiga Gordona, **MNCARS** Madryt (czerwiec 2007). Jest to aplikacja ustanowiona dla potrzeb usystematyzowania dokumentacji konserwatorskich, zawierających pliki opisowe, fotograficzne, graficzne i inne.

Zakończenie

Dokumentacja zawierająca odpowiednie rozpoznanie dzieła i jego wartości w sferze materialnej jak i koncepcyjnej, dokładny opis wszystkich jego aspektów i wskazówki na temat przyszłego użytkowania, daje jeśli nie pewność, to dużą szansę na właściwe zachowanie dzieła. W niektórych wypadkach staje się jedynym

świadczeniem istnienia, lub wręcz ten obiekt zastępuje. Dbajmy o to, by tworzyć profesjonalną dokumentację dzieł sztuki, a nie będziemy mieli problemów w przyszłości. Bo, jak mówi przysłowie: „dach nie dlatego przecieka, że pada deszcz, ale dlatego, że jest w nim dziura”.

Monika JADZIŃSKA

Artykuł powstał na bazie jednego z rozdziałów pracy doktorskiej M. Jadzińskiej pt. *Dzieło Autentyczne. Opieka, zachowanie i konserwacja sztuki współczesnej na przykładzie sztuki instalacji*, obronionej w Instytucie Sztuki **PAN** (praca w druku, przewidywany termin publikacji: 2011 rok)

PRZYPISY:

1. „Współczesna sztuka nowoczesna” – sztuka tworzona współcześnie, posiadająca nowatorskie formy o bardzo szerokim zakresie i nieskończonej ilości kombinacji i zależności. Termin po raz pierwszy użyty w publikacji: A. Tomaszewski, *Conservation and Restoration of Works of Contemporary and Modern Art and Architecture*, [w:] *Conservation of Modern Art*, Copenhagen 1994, s. 22.
2. M. Jadzińska, *The lifespan of Installation Art*, [w:] *Inside Installations. Preservation and presentation of Installation Art*, ed. G. Wharton, T. Sholte, Amsterdam, 2011 (w druku, przewidywany termin: marzec 2011).
3. I. Szmelter, *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej – jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*, „Biuletyn Konserwatorów Dzieł Sztuki”, vol. 19, 2008, nr 1-4 (72-75), ss. 4-13; M. Jadzińska, „Art? Who comprehends Her?” *Model of recognizing the significance and authenticity in installation art*, referat na seminarium *PRACTIC's*, Access2CA (Access to Contemporary art Conservation), Ljubljana grudzień 2009.
4. Y. Hummelen, *Conservation Strategies Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art. Recent Development in the Netherlands*, Cr 3, 2005, s. 24.
5. P. Laurensen, *Inside Installations. Preservation Strategies. The Shifting Role of the Conservator*, URL: <http://www.insideinstallations.org/OCMT/my-docs/Shifting%20role%20of%20the%20conservator.pdf>, [stan: 2 grudnia 2008], s. 2.
6. *Archiving the Avant Garde. Documenting and Preserving Digital and Variable Media Art*, URL: http://www.bampfa.berkeley.edu/about_bampfa/avantgarde.html [stan: 22 września 2008].
7. Wywiad z Mirosławem Bałką przeprowadziła I. Szmelter, Galeria Zachęta, Warszawa 13 grudnia 2000, archiwum Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie.
8. C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 196.
9. G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 90.
10. W. Borowski, A. Turowski, *Żywe archiwum – Dokumentacja*, Galeria Foksal, Warszawa 1971.
11. URL: www.spiraljetty.org [stan: 15 lipca 2009].
12. R. de Leeuw, *The Precarious Reconstruction of Installations*, [w:] *Modern Art, Who Cares?*, ed. Y. Hummelen, D. Sille, London 1999, s. 219.
13. *Letter from the City of Amsterdam Supervisory and Advisory Commission on Painting*, Gemeente Amsterdam no. 20 K, 1939, [w:] Y. Hummelen, *Conservation Strategies...* op. cit., s. 22.
14. *Mortality Immortality? The Legacy of 20th – Century Art*, ed. M. A. Corzo, Los Angeles 1998, ss. 3-12.
15. S. Gagne, *Artists' Interviews: Art Conservation Program at Queen's University*, 2006; P. Gardener, A. Burnstock, A. Vasconceles, *The Influence of Access to the Artist on the Conservation of Allen Jones' Works from the 1960s*, 2008; F. Huys, *A Methodology for the Communication with Artists*, 2000; ICN/SBMK, *Scenario for Artists' Interviews*, 1999; INCCA *Guide to Good Practice Artists Interviews*, 2002; *Inside*

Installations: Research on Artist Participation, 2007; N.Kersten-Pampiglione, *Artist Questionnaire Format for Works on Paper*, 2008; R.Macedo, *Contemporary Art Challenges to Conservation*, 2006; C.Scheidemann, *Men at Work: The Significance of the Material in the Collaboration Between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s*, 1999; C.Weyer, G.Heydenreich, *From Questionnaires to a Checklist for Dialogues*, 1999, [na:] URL: <http://www.incca.org/index.php/artists-participation> [stan: 18 lutego 2008].

16. Ibidem.

17. Wspomniany Mirosław Bałka podaje przykład perfekcyjnie działającej w tym zakresie prywatnej galerii Barbary Gladstone w Nowym Jorku, gdzie poza precyzyjną dokumentacją fotograficzną, opisem dzieła, jest też sporządzony przez pracownika galerii (tzw. *registratora*) opis, w którym ustala się z artystą dokładne odległości, rozstawienie poszczególnych elementów, ich ilość itp. „Kiedy z takim przygotowaniem dzieło z galerii Barbary Gladstone przyjeżdża na jakąś wystawę, moja obecność jest tam nawet niepotrzebna, bo czujne oko technika, posiadającego instrukcje poradzi sobie nawet bez mnie. Wiem, że te prace są w bezpiecznych rękach” [w:] Wywiad z Mirosławem Bałką przeprowadziła M.Jadzińska, pracownia artysty Otwock 13.11.2003, [w:] *Zachować dla przyszłości. Artysty warszawscy*, wyd. I.Szmelter, M.Jadzińska, Warszawa 2003, 3 płyty CD, również: archiwa Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie. 18 *Case Study* w Projekcie UE Culture 2000: *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*.

19. M.Grün, *Measurement of Installation Art. Methods and Experience gained at Pinakothek der Moderne*,

2007, URL: http://www.insideinstallations.org/research/detail.php?r_id=439&ct=measurement [stan: 11 listopada 2008]

20. Wywiad z kuratorem sztuki współczesnej Miladą Ślizińską przeprowadziła M.Jadzińska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 13 czerwca 2009, nagranie i tekst: archiwum autorki.

21. ort@ammora-fhrobs.de. System przetestowany był na multimedialnym obiekcie *Lichtraum. Hommage á Fontana* (zwanym też *ZeroRaum*), 1962/1992, autorstwa Marka Heinza, Pierre Otta i Ueckera Günthera. Obiekt składał się z 7 kinetycznych i świetlnych elementów, ważne było udokumentowanie jego wyglądu, stanu zachowania, historii, specyfikacji materiałowej, technicznej, relacji pomiędzy poszczególnymi elementami, zapis dźwięku, światła, ruchu, przeprowadzonych ekspozycji, działań konserwatorskich, stworzenie zaleceń dla przyszłych użytkowników i wiele innych, [za:] URL: <http://www.insideinstallations.org/research/index.php> [stan: 22 września 2008].

22. Elizabeth Orna jest autorką następujących publikacji dotyczących tematu: E.Orna, Ch.Pettitt, *Information Handling In Museums*, Aldershot 1980; E.Orna, G.Stevens, *Managing Information for Research*, Londyn 1995, E.Orna, *Information Strategy in Practice*, Aldershot 2004; E.Orna, *Making Knowledge Visible: Communicating Knowledge Through Information Products*, Aldershot 2005.

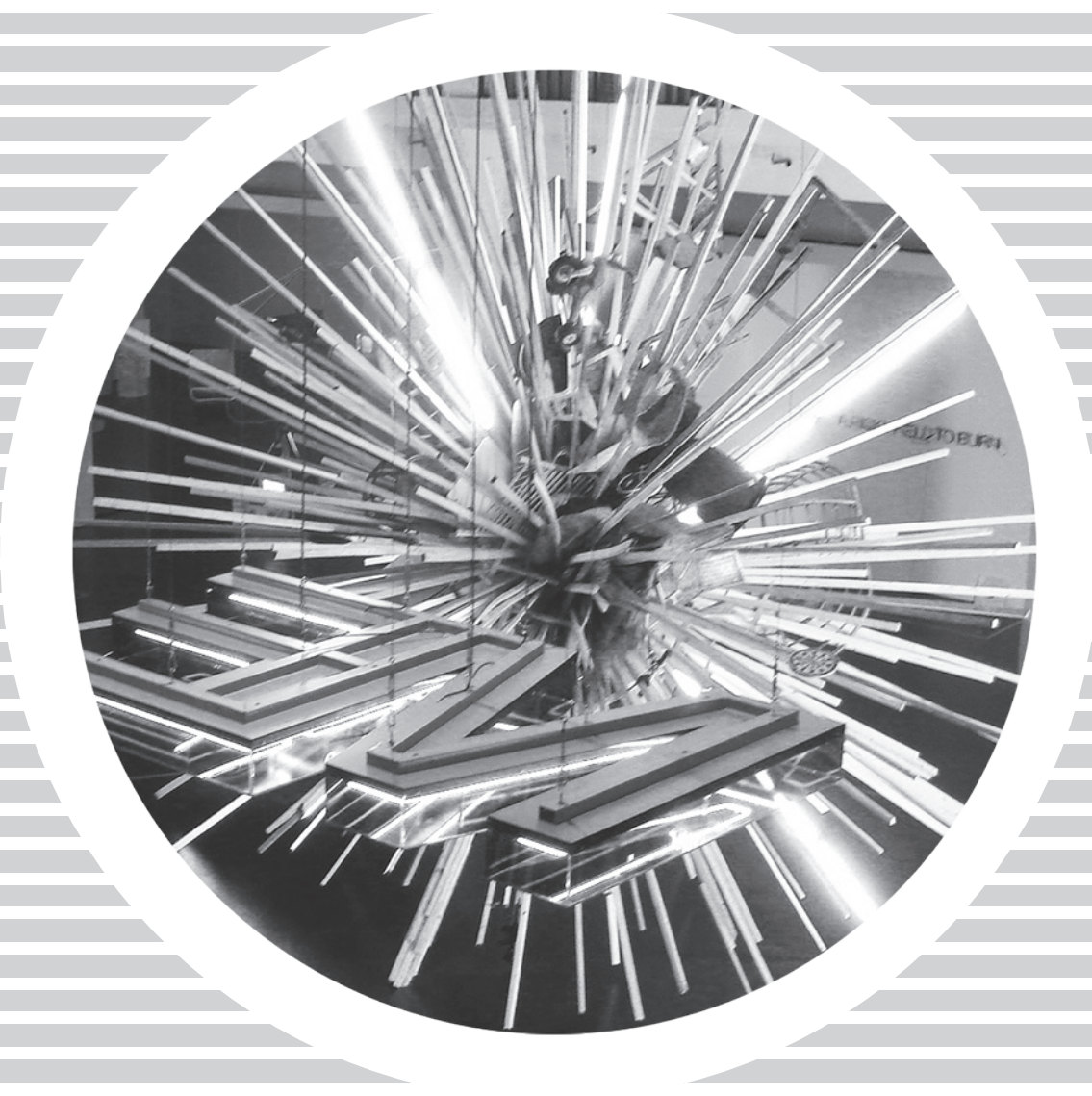
23. M.Jadzińska, I.Szmelter, *Case Study Grass już Grass*, K.M.Bednarski, Warszawa 2006, DVD (wersja angielska).

Monika JADZIŃSKA

THE ROLE OF DOCUMENTATION IN THE PROCESS OF PRESERVATION AND CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART

Incredible diversity and complexity of the unconventional works of contemporary art has changed the role of documentation in the process of preservation and conservation. It has become absolutely necessary for further existence of the work, its understanding, or carry out work such as acquisition, installation, arranging, displaying, transportation, conservation and many others. Besides the traditional object's history description, used materials and techniques, or conservation work which it was subjected to, it is also a form of certificate of copyright, educational base, and sometimes even it replaces the work of art. The paper defined a new role and the importance of documentation of contemporary works of art. Attention is paid to what this means 'preserve through the documentation' and how important are profiled interviews with artists. Has been described how and when to document the work of art and how to capture its immaterial aspects. Based on the example of installation art has been pointed out specific methods and the latest registration systems.

Fragment ekspozycji w Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe. Muzeum angażuje wielu specjalistów różnych dziedzin do sporządzania profesjonalnych pomiarów i dokumentacji dzieł sztuki instalacji.



Zagadnieniu temu poświęcone było seminarium połączone z warsztatami: Workshop *Documentation of Installation Art* 1-2 grudnia 2005 roku, ZKM, Karlsruhe 2005, Fot. M.Jadzińska



CZĘŚĆ 02
**OTWARTE
ARCHIWUM**

PART 02
**OPEN
ARCHIVE**

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

Łukasz GUZEK

Galeria 80 × 140 oraz galeria A4

Galeria 80 × 140 – Wybór tekstów

Maciej CHOLEWIŃSKI

Muzeum Artystów



GALERIA 80 × 140 I GALERIA A4 – KALENDARIUM

wiosna 1971	Jerzy Treliński, manifest <i>Gotowość twórcza</i> , powołanie galerii 80 × 140.
V.1971	Jerzy Treliński, <i>Kartkowa buchalteria</i> .
XII.1971	Jerzy Treliński, <i>Babki z piasku</i> .
I.1972	Andrzej Rajch, <i>Wycinek powłoki kuli</i> .
II.1972	Ryszard Hunger, <i>Łowienie ryb</i> / Tadeusz Piechura, <i>Strzałki</i> .
III.1972	Jerzy Treliński, <i>Oznaczenie</i> (odpowiedź na <i>NET</i> Kozłowskiego i Kostołowskiego).
IV.1972	Zbigniew Łopata, <i>Litery</i> .
V.1972	Andrzej Pierzgalski / Jerzy Treliński, <i>Człowiek...</i> [Andrzej Pierzgalski powołuje galerię A4 w miejscu galerii 80 × 140. Galeria A4 działa w galerii 80 × 140 do 1974 roku. Galeria A4 wydaje ulotkę z kalendarium działalności galerii 80 × 140.]
lato 1972	Jerzy Treliński, początek cyklu <i>Autotautologie</i> (książka).
VII.1972	Jerzy Treliński, <i>Lot Trzmiela</i> (galeria A4 wystawia odpowiedni fragment partytury).
VII.1972	Wydanie pierwszego zeszytu dokumentacji galerii podsumowującego dotychczasową działalność.
VIII.1972	Plener w Osiekach. Jerzy Treliński / Andrzej Pierzgalski, akcje: <i>Mandatowanie</i> , <i>Wiatrowanie</i> , <i>Cisza</i> .
X.-XI.1972	Tadeusz Piechura, <i>I</i> .
XII.1972	Andrzej Pierzgalski, Jerzy Treliński, <i>Jedno pytanie</i> , ankieta z pytaniem „Co to jest sztuka?”.
I.-II.1973	Czesław Wojciechowski, <i>W sprawie jajka</i> .
[?] 1973	Andrzej Pierzgalski, <i>Horoskop</i> .
[?] 1973	Tadeusz Piechura, <i>Idziemy</i> .
II.1973	Wydanie drugiego zeszytu z dokumentacją działalności galerii 80 × 140.
lato 1973	Jerzy Treliński, <i>Sprawdzone</i> , aranżacja do fotografii, wakacje w Mrzeżynie, następnie dokumentacja pokazywana w galerii 80 × 140.
lato 1973	Plener w Osiekach pod hasłem „Plastyka obrazów wodnych”. Akcje: <i>Grabienie jeziora i Przelewa się, cieknie, kapie, chlupie</i> (Jerzy Treliński wraz z Andrzejem Pierzgalskim, Tadeuszem Piechurą, Mirosławą Piechurą, Ewą Czerniecką).
IX.1973	Jerzy Treliński / Andrzej Pierzgalski / Tadeusz Piechura, <i>Robimy</i> , zamieszczenie ogłoszenia w „Dzienniku Łódzkim”, akcja rozdawania gazety na ulicy.
IX.1973	Jerzy Treliński / Tadeusz Piechura, aranżacja do fotografii, hala sportowa przy alei Politechniki w Łodzi.

XI.1973	<i>Dokumentacja galerii niezależnych, Galeria Repassage</i>
	<i>Konferencja prasowa</i> (Jerzy Treliński z udziałem Andrzeja Pierzgałskiego, Tadeusza Piechury, Czesława Wojciechowskiego, Marka Wagnera).
[?] 1973	Jerzy Treliński, <i>bez tytułu</i> lub <i>Piramida szczęścia</i> , piramida z rolek papieru toaletowego.
V.1974	Jerzy Treliński, <i>Pochód</i> , akcja w czasie pochodu 1 maja.
VI.1974	<i>Repassage miejski</i> , galeria Repassage – akcja ulotkowa na ulicach Warszawy / <i>Mieszkanie</i> (Jerzy Treliński z udziałem Tadeusza Piechury, Czesława Wojciechowskiego oraz Ryszarda Brylskiego).
lato 1974	Jerzy Treliński, <i>Interwencja I</i> , aranżacja do fotografii, wakacje w Mrzeżynie, następnie dokumentacja pokazywana w galerii 80 × 140. Początek cykli pod tą nazwą.
[?] 1974	Jerzy Treliński, <i>od - do</i> .
V.1976	<i>Wystawa 8 autorów</i> , galeria 80 × 140 w galerii BWA Łódź (Ryszard Brylski, Arkadiusz Drabiński, Edward Łazikowski, Mariusz Łukawski, Tadeusz Piechura, Jerzy Treliński, Marek Wagner, Czesław Wojciechowski).
X.1976	<i>CDN Prezentacje Sztuki Młodych</i> , pod mostem Poniatowskiego w Warszawie.
III.1977	Wolf Vostell (w galerii 80 × 140 plansze i sitodruki) pokaz filmów <i>Filmy autorski. Partytury i dokumentacje happeningowe</i> w Sali Stowarzyszenia DST (Dom Stowarzyszeń Twórczych), ulica Kościuszki 33.
[?] 1977	Guglielmo Achille Cavellini, <i>bez tytułu</i> , (galeria 80 × 140 i BWA przy ul. Wólczańskiej 31).
[?] 1977	Edward Łazikowski, <i>Guzikomania</i> .
V.1977	Jerzy Treliński, <i>Funkcja</i> , akcja w czasie pochodu 1 maja.
V.1978	Adam Adamski, <i>bez tytułu</i> .
[?] 1978	Stanisław Wilczyński, <i>bez tytułu</i> .
XII.1978	Zdzisław Lenart, <i>Przedmiotowanie</i> .
VII.1981	70 - 80. <i>Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych</i> , BWA Sopot, prezentacja dokumentacji galerii 80 × 140.

"WŁAŚCIWIE, KTO PIERWSZY WSZEDŁ W TĘ KAŁUŻĘ? I JAK TO
BŁOTO ZROBIŁO SIĘ TAK SŁODKIE?"

JOHN CAGE - "WYKŁAD O ZAANGAŻOWANIU"

Świadomość człowieka tkwi w jego środowisku/wewnętrz-
nym i zewnętrznym/. Jest ono polem psychologicznej gry
dla każdego z nas. W nim należy także szukać wszelkiej
inspiracji ludzkiego działania. Są to prawdy ogólnie
znane.

A jednak sytuacja nie jest do końca jasna.

Dlaczego pewne ludzkie działania zyskują sobie miano
artystycznych, a inne są tego miana pozbawione?

W którym momencie podejmowane przez ludzi działania
różnicują się na te dwie grupy?

Czy ta klasyfikacja jest w ogóle słuszna?

Czy "artystyczne" pochodzi od artysty, czy odwrotnie?

Te pytania i wiele im podobnych ciągle nie tracą swej
aktualności. Są obecnie nawet bardziej aktualne niż kie-
dykolwiek, bowiem na naszych oczach załamują się konwen-
cje, mieszają kryteria, a każdy niemal dzień przynosi ja-
kieś nowe zjawiska, którym wciąż przydaje się nazwę ar-
tystycznych.

A może czyni się tak już tylko z czystego nawyku nazy-
wania lub dla wygody?

A może to nie ma żadnego znaczenia?

Galeria "80 x 140"

Po odrzuceniu tworzywa jakim
posługuje się artysta przy
tworzeniu dzieła, zostaje pos-
tawa - potencjalna gotowość
twórcza, która stanowi waru-
nek bycia artystą.

Gotowość twórcza permanentnie
prześladuje artystę i z tego
trzeba uczynić cel.

Przynajmniej raz.

Zrobić z tego dzieło, zawiera-
jące w sobie wszystkie dzieła
jednego autora.

"Wystawić" gotowość twórczą!

Jerzy Treliński

Jerzy Treliński - Maj 1971 r. poz. 1

Opis sytuacji

Na wszystkich stolikach w klubie środowiskowym ZPAP w Łodzi
rozłożono 700 czystych kartek papieru o formacie 40 x 30 cm.
/przypadkową ilość na poszczególne stoliki/.

Rano i wieczorem dokonywano podsumowania stanu liczebnego
kartek, w obecności siedzących przy stolikach osób. Aktualny
stan odnotowywano na zamieszczonej w Galerii tablicy w odpo-
wiednich dla poszczególnych stolików rubrykach.

Koniec cyklicznych czynności wyznaczył ogólny stan liczebny
kartek - 0.

Akcja ta trwała 18 dni.

BYŁO NIE BYŁO

BYŁ ROK 1972. Nawiązanie kontaktów z Jurkiem Trelińskim, koordynatorem GALERII 80 x 140, zaowocowało pomysłem na własną galerię. W rezultacie powstała GALERIA A-4 w GALERII 80 x 140. Format A-4 bez trudu mieścił się w polu gościnnej galerii i nie był dla niej konkurencyjny. Jednocześnie był to format kartki papieru maszynowego, którą to kartkę można wykorzystać na wiele sposobów, a także powielać w wielu egzemplarzach. Powyższe okoliczności zadecydowały o charakterze i przyszłych formach działalności.

W latach 1972 - 1974 GALERIA A-4 funkcjonowała w ścisłej "symbiozie" z GALERIĄ 80 x 140, co znalazło odbicie w wydawnictwach tej galerii /Biuletyn Nr.1 - pomarańczowy i Biuletyn Nr.2 - niebieski/.

W tym czasie główną formą "artystycznego wyrazu" była ulotka-komentarz. Zaś przedmiotem komentarza były kolejne przedsięwzięcia galerii-matki.

Pierwsze samodzielne kroki GALERII A-4 zostały wykonane w roku 1973 /akcja PSYCHOINTERWENCJA/. Wykreowały one formułę wielu dalszych działań o charakterze okazjonalnym /cykl CZAS WOLNY/. Akcje, pokazy, aranżacje - niejednokrotnie rozbudowane wewnętrznie i rozciągnięte w czasie - prezentowane były w GALERII A-4 skrótowo, jedynie jako ślad "dziania się" zdarzeń /wyjątek stanowiła aranżacja TAM I TU z 1974 roku - egzemplarze autorskie zawierające kompilację zdjęć, komentarzy i cytatów/.

Wielokrotnie taka uproszczona, bądź zredukowana do minimum dokumentacja była udostępniana wielu osobom - w postaci odbitek kserograficznych - za pośrednictwem poczty lub bezpośrednio na miejscu zdarzenia, jako ulotka-załącznik.

Ten prosty schemat funkcjonalny przetrwał w zasadzie do dzisiaj choć w międzyczasie zmieniał się profil działalności.

W roku 1976 miejsce GALERII A-4 zajęła fikcyjna "placówka" o nazwie GABINET AKTUALIZACJI „WENETRZNEJ/GAW/ - później GABINET AKTUALIZACJI „ARTOŚCI - działalności której nadal towarzyszyła ulotka formatu A-4, jako załącznik.

W latach 1976 - 1990 GABINET patronował różnym działaniom o charakterze parateatralnym /inspiracja twórczością S.Becketta/ oraz innym zdarzeniom, zróżnicowanym gatunkowo, ale przeważnie mającym również charakter ulotny /KEPT - kolaż audiowizualny, TU I TERAZ - happening,

SHAND-SHAND - transmisja TV, NIE CACHILEM TANI SAKI - instalacja i pokaz, 4 x 4 - pokaz plenerowy, MONTAGE DLA NI - pokaz plenerowy, KIEZ/TITANU/ - performance, KRAJÓW I DROGOW - seans audiowizualny/.

Tu wypada dodać, że w tym czasie aktywność GABINETU była dość ograniczona i przypadkowa.

Ożywienie działalności - a zarazem swoisty "powrót do źródeł" - nastąpiło w roku 1990.

Stało się tak dzięki powtórnemu zainteresowaniu się jednym ze środków stosowanych już wcześniej; na początku "drogi". Chodzi tu o małą karteczkę z umieszczonym na niej, przy pomocy stempła, napisem. Efektem była akcja JUSTE - NIE TANI SAKI, przeprowadzona w ramach imprezy HOTEL SZTUKI, a konsekwencją - nowa forma aktywności.

Latem 1991 roku wykonana została akcja, bogatsza i bardziej złożona, a zarazem odmienna jakościowo.

Polegała ona - ogólnie biorąc - na sporządzeniu kilkunastu zestawów karteczek, na których umieszczone były różne słowa. Każdy zestaw stanowił sekwencję słów, układających się w pewien ciąg mający postać równoważnika zdania /co dawało efekt zbliżony do kalamburu bądź frazki /np. PATRZĘ - SZUKAM - DĄJĘ - NIE PATRZĘ - ZNAJDUJĘ - BLOKĘ. Poszczególne zestawy karteczek stanowiły odrębne całości; coś w rodzaju "mini-książek".

Dodatkowy zabieg umieszczenia ich w specjalnych okładkach-wsuwkach wzmacniał jeszcze to podobieństwo.

Tak powstał zbiór pod wspólnym tytułem SŁÓWKA, sygnowany przez GABINET AKTUALIZACJI „ARTOŚCI”, jako wydawnictwo.

Następnym etapem akcji było sfotografowanie poszczególnych, tworzących "książki", zestawów karteczek w różnych sytuacjach. Otrzymane zdjęcia można było zestawiać tak samo jak karteczki. Zaś umieszczenie zdjęć w albumie fotograficznym spowodowało, że również album stał się "książką".

Później powyższy schemat był - z pewnymi modyfikacjami - stosowany w kolejnych dziełach. Powstało 7 "książek" fotograficznych. Niektóre są zbiorami /SŁÓWKA I, II, III i RYŚLI ZA NIC/, inne stanowią zwartą całość /HISTORIA O GABINETU, TO TYLKO ZWIDREK, MOBILITACJA CZYLI KRÓTKA HISTORIA KRAJÓW.../.

"Książki" istnieją tylko w jednym egzemplarzu. Mogą być pokazywane w kontaktach prywatnych. Były także "wystawiane"/wystawa ŁÓDZKI RUCH NEOAWANGARDY 1970-1992/, o czym zaświadcza stosowna ulotka-załącznik. Zaś ich zawartość przybliżają ulotki-próbki.

JEST ROK 1993.

ANDRZEJ PIERZCALSKI

MUZEUM ARTYSTÓW – KALENDARIUM

2.VIII.1989	Zarejestrowanie Stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie, którego jednym z zadań statutowych było powołanie Muzeum Artystów.
14.X.1989	Otwarcie pierwszej siedziby Muzeum Artystów przy ulicy Zachodniej 82.
5.X. - 15.X.1990	Konstrukcja w Procesie – <i>z powrotem w Łodzi</i> (trzecia edycja Konstrukcji w Procesie), w tym czasie Muzeum Artystów nie miało siedziby i biuro organizacyjne mieściło się w Galerii Wschodniej.
	Uczestnicy: Marina Abramović, Carl Andre, Marcella Anselmetti, Ilan Averbuch, Alice Aycock, Janusz Bałdyga, Mirosław Balka, Reiner Barzen, Terry Berkowitz, Tom Bills, Hartmut Böhm, Monika Brandmeier, Jean-Pierre Brignaudiot, Wojciech Bruszewski, Daniel Buren, Tom Butter, Dara Birnbaum, Bill Beckley, Peter D'Agostino, Jacqueline Dauriac, Braco Dimitrijević, Peter Downsbrough, Kristian Dubick, Bernd Eickhorst, Wendy Elliott, Lilli Engel, Gene Flores, Michael Galasso, Klaus Geldmacher, Jochen Gerz, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Ryszard Grzyb, Marcia Hafif, Tadashi Hashimoto, Wolfgang Heinke, Marygold Hodkinson, Alexander Honory, Peter Hutchinson, Helen Meyer i Newton Harrison, Taka Iimura, Jean Luc Jehan, Rolf Julius, Wolf Kahlen, Elżbieta Kalinowska, Andromahi Kefalos, Edmund Kieselbach, Marek Kijewski, Adam Klimczak, Svetlana i Igor Kopystiansky, Stanislav Kolíbal, Grzegorz Królikiewicz, Anna i Romuald Kutera, Emma Lawton, Edward Łazikowski, Les Levine, Sol LeWitt, Emilio Lopez-Manchero, Milovan Marković, Jonas Mekas, Rune Mields, Antoni Mikołajczyk, Teresa Murak, Mary Miss, Giovanni Nicolini, Bjørn Nørgaard, John Nixon, Richard Nonas, Ann Noël, Dennis Oppenheim, Paul Panhuysen, Luigi Pasotelli, Beverly Piersol, Anna Plotnicka, David Rabinowitch, Norbert Radermacher, Margaret Raspé, Daniel Reynolds, Rafael Rheinsberg, Józef Robakowski, Ingrid Roscheck, Nicolas Rowan, Karin Sander, Anthony Sansotta, Eva Maria Schön, Fred Sandback, Philip Smith, Mikołaj Smoczyński, Eric Snell, Michael i Peggy Snow, Paweł Sobczak, Marek Sobczyk, Ann Thulin, Hanne Tierney, Sissel Tolaas, Francesc Torres, Tout, Endre Tot, Dagmar Udhe, Micha Ullman, Ken Unsworth, Ian Wallace, Stephen Willats, Maria i Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Emmett Williams, Xawery Wolski, Brygida Wróbel-Kulik, Marthe Wery, Sofia Zezmer.
14.X.1991	Emmett Williams, <i>Word Games</i> , wystawa retrospektywna otwierająca działalność Muzeum Artystów w nowej siedzibie przy ulicy Tylnej 14, w Willi Grohmana (zwanej Pałacem Grohmana).

21.X.-15.XI.1991	Emilie Benes-Brzezinski, <i>Rzeźby</i> , wystawa, rzeźba w Parku przy Pałacu Grohmana i Muzeum Artystów, organizowana przez Muzeum Włókiennictwa w Łodzi i współorganizowana przez Muzeum Artystów.
16.I. - 15.II.1992 II. - VIII.1992	Edward Łazikowski, <i>Teraz i przedtem</i> , wystawa, Łódź. <i>Red Cross</i> , międzynarodowa akcja artystyczna, Berlin, Łódź, Praga, Bratysława, Budapeszt, Sarajewo, Tirana.
	Uczestnicy: Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Terry Berkowitz, Tom Bills, Małgorzata Borek, Thomas Bracher, Brad Buckley, Holger Drees, Peter Downsbrough, Jürg Geismar, Marcia Hafif, Robin Hill, Halina Jaworski, Jessica Jenkins, Andromahi Kefalos, Eve Andrée Laramée, Les Levine, John Law, Peter Lowe, Lizbeth Marano, Marzena Mucka, Ulrich Obrist, Dennis Oppenheim, Aleksandra Polanowska, Elisabeth Rietmeyer, Sorgato, Suzy Sureck, Hanne Tierney, Maciek Toporowicz, Ryszard Waśko, Lawrence Weiner, Janet Zweig,
1 - 15.III.1992 6 - 20.III.1992	Joan Jonas, warsztaty z aktorami, symposium, wystawa, Łódź. Adam Klimczak, <i>PAPA Coming So(o)n</i> , pierwsza wystawa sztuki współczesnej w zrujnowanym Pałacu Grohmana, współorganizowana przez Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne (użytkownik Pałacu Grohmana), Łódź.
1 - 8.V.1992 16 - 20.V.1992 8.VI.1992 14 - 21.1992	Wojciech Bruszewski, <i>Święto Pracy</i> , wystawa prac z lat 1967-1992, Łódź. Wojciech Leder, <i>Ogródowy pokaz obrazów</i> , wystawa, Łódź. Paul Panhuysen, <i>Kuchnia: dla Muzeum Artystów</i> , koncert-instalacja, Łódź. <i>Berlińskie Międzynarodowe Prowizoryczne Muzeum Artystów</i> , udział Muzeum Artystów w wystawie zbiorowej <i>Berlin 37 Räume</i> .
VI.1992 - VI.1993	<i>interVIEW Berlin - Łódź</i> , międzynarodowy projekt artystyczny, obejmujący 7 wystaw, kurator: Angelika Stepken, Łódź.
	interVIEW 1 – BKH Gutmann, Marek Janiak, Adam Klimczak, Ralf Simens; interVIEW 2 – Ulrich Kühn, Axel Lieber, Brian Reffin Smith; interVIEW 3 – Bernhard Garbert, Johannes Kimstedt, Xawery Wolski, Yngwe Zakarias; in- interVIEW 4 – Fritz Balhaus, Hans Hemmert, Susi Pop, Oliver Schwarz; interVIEW 5 – Cecylie Dahl, Eran Schaerf, Mikołaj Smoczyński; interVIEW 6 – Sam Auinger, Gusztáv Hámos, Katharina Karrenberg, Josef Legrand, Ingrid Meyer, Andrzej Paruzel;

	interVIEW 7 – Krzysztof Bednarski, Anne-Katrine Dolven, Jerzy Grzegorski, Elżbieta Kalinowska, Simone Mangos, Eva-Maria Schön.
5 - 19.IX.1992 15 - 24.XI.1992	Józef Robakowski, <i>W rozkroku (szkic z odległości debiutu... 1959 – 1992)</i> , wystawa, Łódź, <i>Rozmowa</i> , projekt artystyczny, wystawa grupowa z udziałem emigracyjnych artystów chińskich, połączona z otwarciem pierwszego na świecie tzw. Prowizorycznego Muzeum Chińskiej Sztuki Współczesnej, Łódź.
	Uczestnicy: Gu Wenda, Zhang Jianjun, Zhang Wei, Ma Keru, Yang Jie Chang, Yan Pei Ming, Zhu Jinshi, Qin Yufen, Yufan Shun.
1 - 7.X.1993	<i>Mój dom jest twoim domem / My Home is Your Home – Konstrukcja w Procesie IV</i> (Łódź).
	Uczestnicy: Peter Akfen, Driss Sans Arcidet, Sam Auinger, Ay-O, Su Baker, Barbara Banish, Iwan Bala, Krzysztof Bednarski, Emilie Benes-Brzezinski, Tom Bills, Hartmut Böhm, Andrea Blum, Jean-Pierre Brigaudiot, Jurgen Brockmann, Brad Buckley, Lillian Budd, Rüdiger Carl, Mimmo Catania, Xang-Jie Chang, Igor Chatskin, Henning Christiansen, Krzysztof Cichosz, Jean Clareboudt, Wojciech Czajkowski, Carsten Dane, Marta Deskur, Peter Downsborough, Richard Dunn, Daniel Dutrieux, Marianne Eigenheer, Elena Elagina, Andrey Filippow, Dieter Froese, Bernhard Garbert, Jårg Geismar, Allen Ginsberg, Janusz Głowacki, Kenneth Goldsmith, Toni Grand, Grupa Łódź Fabryczna, Wenda Gu, Jusuf Hadzifejzovic, Marcia Hafif, Amy Hautf, Robin Hill, Sibylle Hoffer, Tom Homburg, Sharon Horvath, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Jean-Luc Jehan, Zhu Jinshi, Joan Jonas, Helen Jones, Sven-Ake Johansson, László Kerekes, Nazih Khire, Yuiji Kitagawa, Kay Kruger-Moths, Włodek Książek, Harald Kubiczak, Tilman Küntzel, Ewa Kulasek, Eve Laramée, Laurenee Laure i Jean-Christophe Royoux, Emma J. Lawton, Richard Lerman, Cecile Le Talec, Sol LeWitt, Philis Levin, Russel Lynch, Marcia Lyons, Vusisizwe Mchunu, Igor Makarevich, Christian Marclay, Jean-Charles Masséra, Helen Mayer i Newton Harrison, Chistoph Meier, Rune Mields, Harry Miller, Robert C. Morgan, Tracy Morris i Paul Brewer, Antonio Muntadas, Markus Mussinghoff, Benno Mutter, David Nash, Joshua Neustein, Małgorzata Niedzielko, Ann Noël, Richard Nonas, NOTORIOUS GROUP , Mordechai Omer, Dennis Oppenheim, Erik Oppenheim, Sean O'Reilly, Yigal Ozeri, Mark Palmer, Paul Panhuysen, Matthew Partridge, Tadeusz Piechura, Vera Pogodina, Joanna Przybyła, Yufen Qin, Philip Rantzer, Michal Rovner, Patricia Ruiz-Bayon, Robert Rumas, Karin Sander, Anthony Sansotta, Roland Schefferski, Gunnar Schmidt, Buky Schwartz, Glen Seator, Seiji Shimoda, Christopher Snee, Ronny Someck, Judith Shea, Stuart Sherman, Yuan Shun, Suzy Sureck, Maciej Toporowicz, Francesc Torres, Nicholas Tsoutas, Dagmar Uhde, Micha Ullman, Ken Unsworth, Hendri van der Putten, Peter Vermeulen, Henk Visch, Gregory Volk, David Wakstein, Ryszard Waśko, Jenny Watson, James Welling, Lawrence Weiner, Kees Wevers, Allan Wexler, Emmet Williams, Jack Whitten, Ryszard Winiarski, Michael Witlatschil, Lynne Yamamoto, Adem Yilmaz, Harumi Yonekawa, Sofia Zezmer, Zhang Jianjun, Konstantin Zvezdochatov.
21 - 23.I.1994	Ryszard Waśko, <i>Muzeum Artystów jako prototyp międzynarodowego muzeum artystów</i> , wystąpienie na międzynarodowym sympozjum Muzeum Sztuki Współczesnej Wschód – Zachód, Niemcy.
4 -III.1994	<i>Marcowe Gody</i> , wystawa w Muzeum Artystów i Pałacu Grohmana, współorganizatorem było Stowarzyszenie Marcowe Gody, Łódź.

	Uczestnicy: s.p. Belina [Sławomir Belina], Małgorzata Borek, Tomasz Matuszak, Jacek Mrozowicz, Robert Rabiega, Mariusz Sołtysik, Beata Sowińska, Grupa Łódź Fabryczna.
13.IX.1994	Ay-O, Emmett Williams, performance, Łódź.
24 - 30.IX.1994	<i>Site-ations</i> , międzynarodowy projekt artystyczny, we współpracy z Artists' Project w Cardiff, Cardiff.
	Uczestnicy: Roger Ackling, Fiifi Annobil, Reiko Aoyagi, Yvonne Austin, Iwan Bala, Scott Barden, Paul Beauchamp, Emilie Benes-Brzezinski, Barbara Benish, Małgorzata Borek, Hartmut Böhm, Monika Brandmeier, Paul Brewer, Gary Bristow, Mimmo Catania, Michael Cummins, Lech Czołnowski, Zahid Dar, Nicky Delgado, Brian Denman, Zbigniew Dudek, Peter Downsborough, Simon Fennoulet, Wojciech Filipczak, Martina Galvin, Jerzy Grzegorski, Stuart Goff, Leszek Golec, Richard Gwyn, Paweł Hartman, Harvey Hood, Anthony Howell, The Howling Sleepers, Andrzej Janaszewski, Karishma Jasani, Dean Jokanovich-Toumin, Helen Jones, Gail Kenning, Łászló Kerkes, Vicky King, Adam Klimczak, Erika Knerr, Lorraine Kordecki, Annette Kovacs, Lacrimosa, Emma Lawton, Tomasz Matuszak, Martin McCarthy, Luke McKeown, Annette Morgan, Anne Mosey, Jacek Mrozowicz, Marcus Mussinghoff, Richard Nonas, Mike O'Kelly, Mariusz Olszewski, John O'Mara, Sean O'Reilly, Martine O'rmrod, Yigal Ozeri, Mark Palmer, Neil Peddar, Anna Petrie, Tom Pierce, Dick Powell, Wiliam Seeto, Tery Setch, David Shepherd, Seji Shimoda, Christopher Snee, Suzy Sureck, Richard Thomas, Maciej Toporowicz, Dagmar Uhde, Sandra Vida, Gregory Volk, Mathew Walmsley, Louise Walsh, Maria Waśko, Ryszard Waśko, Watermelons, Claire Wilde, Lois Williams, Stephen Williams.
17.XII.1994	Łászló Kerekes, <i>6 x 6 = 36 minutes waiting for their place & Hello, how are you?</i> , performance, Łódź.
9 - 14.I.1995	<i>Candid Camera?</i> , dyskusje, międzynarodowe seminarium poświęcone zagadnieniom nowej cenzury, warsztaty, wystawy, koncerty, projekcje filmowe i wideo, z inicjatywy dwójga studentów PWSFTVIT , we współpracy z Muzeum Artystów i innymi instytucjami.
	Uczestniczyli m.in.: Beatrice Dannemard, Jerzy Truszkowski, Wspólnota Leeceżeć, Ute Weiss-Leder, Zygmunt Rytka, Michael Kurzwelly, Jolanta Banowska, Jarosław Hulbój, Przemysław Jasielski, Agnieszka Balewska, Marcin Berdyszak, Sławomir Sobczak, Anna Patrie.
18.II. - 5.III.1995	<i>Białko – przyczynek do nowej szkoły gdańskiej</i> , wystawa, Łódź, we współpracy z Pracownią Intermedialną TT PWSSP w Gdańsku, Pracownią Innych Mediów PWSSP w Gdańsku, Galerią Wyspa i Łaźnią Miejską.
17 - 18.III.1995	<i>Marcowe Gody 2</i> , wystawy, pokazy, koncerty, przygotowane i organizowane przez Tomasa Matuszaka, Roberta Rabiegę i Mariusza Sołtysika. Przy drugiej edycji współpracowali także: s.p. Belina, Janusz Kucharski, Monika Jagielska, Jacek Mrozowicz. <i>Marcowe Gody 2</i> miały miejsce przede wszystkim w Pałacu Grohmana i Muzeum Artystów przy ulicy Tylnej 14, a także w Galerii 86 przy ulicy Piotrkowskiej 86 i Szkole Filmowej przy ulicy Targowej 61/63.
	Uczestnicy: Andrzej Awsiej, Wiesław Barszczak, s.p. Belina, Andrzej Bobrowski, Małgorzata Borek, Andrzej Brzegowy, Joanna Chachulska, Andrzej Chętko,

	Jolanta Ciesielska, Tatiana Czekalska, Monika Demczuk, Tomasz Drezler, Paula Drzewiecka, Zbigniew Dudek, Ankh Fabrik (grupa), Katarzyna Forusińska, Alexandra Funk, Aleksandra Gieraga, Leszek Golec, Wojciech Górski, Monika Jagielska, Jakub Jakubowski, Agnieszka Janik, Piotr Jedlinski, Joanna Kabala, Małgorzata Kasprzak, Dawid King, Paweł Konnak, Barbara Konopka, Katarzyna Korczak, Paweł Kordalski, Wanda Kowalska, Jan Koza, Magda Krupińska, Janusz Kucharski, Konrad Kuzyszyn, Light Open Society (Maciej Szewczyk, Dariusz Fiet, Mariusz Wolański), Robert Lisek, Ilona Majer, Tomasz Matuszak, Rafał Michalak, Krystyna Misiak, Jacek Mrozowicz, Ryszard Olczak, Mariusz Olszewski, Anna Petrie, Dominik Podsiadły, Jarosław Potoczny, Robert Rabiega, Ewa Rozum, Magda Samborska, Marek Sobczak, Maciej Sobierajski, Mariusz Sołtysik, Beata Sowińska, Dariusz Stawski, Arkadiusz Sylwestrowicz, Jakub Szulgow, Agnieszka Ścibor, Iwona Tomczyk, Maciej Walczak, Maria Waśko, Krzysztof Wałaszek, Małgorzata Wróblewska, Wspólnota Leeżeć, Jerzy Zachara, Ana Zadros, Zyskowski – Kawszyn oraz zespoły: Kormorany, Jude, Precz, Charyzma 10, Ego, Kwartet, Tri Migi.
9 - 21.IV.1995	<i>Koegzystencja / Co-existence</i> – Konstrukcja w Procesie V (pustynia Negev, Izrael). Uczestnicy: Marina Abramović, Yael Amzaleg, Ilan Averbuch, Josefina Aerza, Sam Bachrach, Amnon Barzel, Sarah Bayliss, Elena Berillo, Tom Bills, Hannes Boringer, Sarah Birghberg, Marianne Brouwer, Emille Benes-Brzezinski, Rana Bishara, Małgorzata Borek, Miriam Tovia Boneh, Hartmut Böhm, Monika Brandmeier, Brad Buckley, Mimmo Catania, Yaacov Chefetz, Charlie Citron, Lech Czołnowski, Hayek Dauod, Michael Delmi, Agnes Denes, Owen Drolet, Zbigniew Dudek, Orna Elstein, Belu-Simon Fainaru, Dave Fasvoldt, Wojtek Filipczak, David Fagel, Craig Fisher, Regina Frank, Alexandra Funk, Martina Galvin, Tsibi Geva, Gideon Gehtman, Jårg Geismar, David Ginton, Zamush Gilad, Isaac Golombeck, Eles De Groot, Wenda Gu, Jerzy Grzegorski, Janusz Głowacki, Marcia Hafif, Raula Halawani, Paweł Hartman, Frederika Helt, Yaakov Hefetz, Jusuf Hadzifejzovic, Oliver Herring, Jessica Higgins, Henry Philip Israeli, Ahmad Kaanan, László Kerekes, Daniel Kish, Adam Klimczak, Erika Knerr, Alison Knowles, Hana Kofler, Anette Kovacs, Lorraine Kordecki, Włodek Książek, Piotr Kurka, Eve A. Laramée, Emma Lawton, Sol LeWitt, Arye Bar-Lev, Russel Maltz, Margalit Monnor, Jenny Marketou, Tomasz Matuszak, Robert C. Morgan, Agata Michowska, Solfrid Mortensen, Grzegorz Musiał, Marcus Mussinghoff, Beno Mutter, Dominique Nachas, Joshua Neustein, Ann Noël, Gedeon Ofraf, John O'Mara, Dennis Oppenheim, Yigal Oyeri, Tamar Raban, Lee Ramon, Eli Ran, Philip Rantzer, Talia Rapaport, Revina Regev, Osvaldo Romberg, Ayala Rom, Michal Rovner, Raphael Rubinstein, Jack Sal, Eva-Maria Schön, Glen Seator, Buky Schwartz, Joshua Selman, Arik Shapira, Tamar Sharon, Christopher Snee, Gita Snee, Małgorzata Sidor, Ronny Someck, Mariusz Sołtysik, Angelika Stepken, Haim Steinbach, Levia Stern, Suzy Sureck, Richard R. Thomas, Danny Tisdale, Maciej Toporowicz, Dean Jokanovite-Toumin, Susan Reimer Torn, Dagmar Uhde, Micha Ullman, Vulto, Gregory Volk, Sharif Waked, David Wakstein, Maria Waśko, Łucja Waśko, Ryszard Waśko, Allan Wexler, Emmett Williams, Richard Wilson, Adem Yilmaz, Sophia Zezmer, Baruch Zibershats.
9.V.1995	Emmett Williams i Jürgen O. Olbrich, <i>RUB-A-DUB-DUB</i> , wystawa, Łódź. Wystawa połączona z Obiadem Fluxusu. Uczestnicy: Emmett Williams, Francesco Conz, Al Hansen, Wolfgang Heinke, Ann Noël, Jürgen O. Olbrich, Ben Patterson, Daniel Spoerri. Przedstawiciele Muzeum Artystów: Małgorzata Borek, Lech Czołnowski, Zbigniew Dudek, Wojciech Filipczak, Alexandra Funk, Jerzy Grzegorski, Paweł Hartman, Kuba Jakubowski,

	Adam Klimczak, Ewa Robak-Klimczak, Damian Kuryłło, Edward Łazikowski, Tomasz Matuszak, Jacek Mrozowicz, Jarosław Nowak, Mariusz Olszewski, Krzysztof Osada, Tadeusz Piechura, Robert Rabiega, Anna Rybicka, Mariusz Sołtysik, Beata Sowińska, Magda Świąteczak, Maria Waśko, Ryszard Waśko. Zaproszeni artyści z Łodzi: s.p. Belina, Wojciech Bruszewski, Andrzej Chętko, Krzysztof Cichosz, Leszek Golec, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Pierzgalski, Józef Robakowski, Jerzy Zachara.
22.VII. - VIII.1995	Hartmut Böhm i Monika Brandmeier, <i>wystawa z kasetą dźwiękową Uwe Flecknera</i> , Łódź,
7.X.1995	<i>Spotkanie</i> , wystawa grupowa z udziałem artystów izraelskich i palestyńskich, Łódź
	Uczestnicy: Ahron Adani, Rana Bishara, Dov Heller, Ahmad Kanaan, Anat Ofer, Shariff Waked oraz zaproszeni goście – artyści: Noga Adler, Uri De-beer, Uri Duchy, Ilan Gerber, Varda Tivoli, Liliana Kadichevski, Anna Plotnicka, Ryszard Waśko.
14 - 21.X.1995	<i>Pod jednym dachem</i> , wystawa, prezentacja polskich galerii, kurator: Angelika Stepken, Berlin.
	Muzeum Artystów reprezentowali w wystawie: Sławomir Belina, Małgorzata Borek, Zbigniew Dudek, Jerzy Grzegorski, Paweł Hartman, Kuba Jakubowski, Adam Klimczak, Tomasz Matuszak, Jacek Mrozowicz, Robert Rabiega, Mariusz Sołtysik, Ryszard Waśko. Performance wykonali: Jusuf Hadzifejzovic, László Kerekes, Maciej Toporowicz, Pokazno filmy: Lecha Czołnowskiego, Marii Waśko (RUB-A-DUB-DUB przy współpracy Wojciecha Filipczaka i Andrzeja Janaszewskiego).
I.1996	Muzeum Artystów w Nowym Jorku, <i>Shattered Latitudes (Rozbita Wolność)</i> , wystawa z udziałem: Małgorzaty Borek, Jerzego Grzegorskiego, Adama Klimczaka, Ryszarda Waśki, Maria Waśko, <i>Zasadzić wspólne drzewo</i> , pokaz filmu, Emmett Williams, Ann Noël, performance, Jessica Higgins, Alison Knowles, Larry Millera, Joshua Selman, Maciej Toporowicz, Krzysztof Zarębski, wieczór nowojorskiej grupy performerów Cabaret Voltaire, <i>Kilka rodzajów polskiej zupy</i> , forum poświęcone historii Muzeum Artystów. Udział wzięli m.in.: Tom Bills, Marcia Hafif, Richard Nonas, Karin Sander, Emmenett Williams, Gregory Volk,
III.1996	<i>Marcowe Gody 3</i> , wystawa w Muzeum Artystów i Pałacu Grohmana, zorganizowane przez Tomasza Matuszaka, Roberta Rabiege i Mariusza Sołtysika
	Uczestnicy: Ankh Fabryk, Anna Baumgart, s.p. Belina, Małgorzata Borek, Andrzej Brzegowy, Sławomir Brzoska, Oskar Dawicki, Jakub Jakubowski, Sławomir Kubala, Konrad Kuzyszyn, Kulla, Hege Løne (Norwegia), Agata Michowska, Tomasz Matuszak, Jacek Mrozowicz, Mariusz Olszewski, Robert Rabiega, Mariusz Sołtysik, Jerzy Zyśko, Wspólnota Leeeżeć, Light Open Society (Maciej Szewczyk, Dariusz Fiet, Mariusz Wolański), Titanic.
V.1996	Tygodniowe warsztaty dla studentów z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych GhK w Kassel pod kierunkiem prof. Alison Knowles i prof. Barbary Hamman. <i>Trans-Formation</i> , wystawa walijskich artystów, Łódź, Muzeum Artystów we współpracy z Galerią Wschodnią.

	Uczestnicy: Sean O'Reilly, Helen Clifford, Tim Davies, Mark Palmer, Iwan Bala, Reiko Aoyagi, Lorraine Kordecki, Anna Patrie, Ginerva Godin, Luke McKeown.
VI.1996	Michael Sedaka, wystawa. Wydanie książkowe eseju Roberta C. Morgana <i>Koniec świata sztuki</i> , wykład Morgana na ten temat.
VII.1996	<i>Letnia rezydencja</i> , warsztaty z wystawą, forma artystycznego stypendium, we współpracy z fundacją ART/OMI w Nowym Jorku, biurami Muzeum Artystów i ISP w Nowym Jorku.
	Uczestnicy: Margaret Evans, Thelma Mathias, Anna Patrie, Paweł Hartman, Benek Olszewski, Sławomir Belina, Jacek Mrozowicz.
VIII.1996	<i>Miejsce pamięci / A Memory Palace</i> , tygodniowe działania międzynarodowej grupy artystów, organizowane przez Charlie Citrona.
VIII.1996	Realizacja pracy Hartmuta Böhma w ogrodzie Muzeum Artystów.
IX.1996	Realizacja pracy Kena Unswortha w ogrodzie Muzeum Artystów.
14.IX.1996	Muzycy na dachu świata, koncert, działania plastyczne. Udział zespołów: Plastik Bag Jacka Bieleńskiego, Sky Orchestra Włodzimierza Kiniorskiego. Działania plastyczne przeprowadził Andrzej Chętko.
4 - 7.X.1996	Wystawa z okazji pięciolecia Muzeum Artystów i piętnastolecia Konstrukcji w Procesie.
1997	<i>Another Language</i> , projekt w przestrzeni miejskiej Museum of Modern Art, Haifa, Izrael (we współpracy z Muzeum Artystów).
1997	<i>Meitheal I</i> , wymiana artystyczna w Muzeum Artystów, rezydencja i wystawa grupowa artystów z Irlandii i Anglii.
1997	Decyzja władz miasta o wystawieniu obiektu przy ulicy Tylnej 14 na sprzedaż.
21 - 31.III.1998	<i>Most / The Bridge</i> – Konstrukcja w Procesie VI (Melbourne, Australia).
	Uczestnicy: Ay-o, Marcus Bergner, Wendy Berick, Lauren Berkowitz, Tom Bills, Hartmut Böhm, Montien Boonma, Małgorzata Borek, Joan Brassil, Tim Burns, Karen Casey with Tim Cole, Krzysztof Cichosz, Henning Christensen, Charlie Citron, David Cranswick, Maria Cruz, Nick Curmi, DAMP, Domenico de Clario, Agnes Denes, Cor Dera, Gu Dexin, Anita Dube, Avraham Eilat, Martina Galvin, Jårg Geismar, Guillermo Gonzalez, Ann Graham, Jerzy Grzegorski, Phillip Gudthaykudthay, Edgar Harris, Paweł Hartman, Romuald Hazoume, Binghui Huangfu, Andrzej Janczewski, Magdalena Jetelova, Wolf Kahlen, Oki Kano, Fassih Keiso, Dok Hi Kim, Adam Klimczak, Maureen Lander, Sol LeWitt (zrealizował wtedy rzeźbę w ogrodzie Pałacu Grohmana, siedziby Muzeum Artystów), Mary Longman, Rita McBride, Alastair MacLennan, Anna MacLeod, Andrew Margululu, Dhuwarrwarr Marika, Tomasz Matuszak, Dominique Mazeaud, Peter Minygulu, Markus Mussinghof, Michael Nicholls, John Nixon, Ann Noël, Björn Nórsgaard, Jittima Pholsawek, Grzegorz Pleszyński, Kerry Poliness, Kim Power, Josef Ramaseder, Alwin Reamillo, Józef Robakowski, Cameron Robbins, Lisa Roet, Sabine Russ, Mmakgabo Mmapula Sebidi, William Seeto, Josh Selman, Paco Simon, Tex Skuthorpe, Christopher Snee, Mariusz Sołtysik, Mark Stoner, Suzy Sureck, Jon Tarry, Neil Taylor, Martine Pascale Tayou, Ken Thaiday, David Hugh Thomas, Dagmar Uhde, Micha Ullman, M. S. Umesh, Albertina Viegas, Laura Vinci, Milos Vojtechovsky, Gregory Volk, Peter Walsh, Maria Waśko, Ryszard Waśko, Wastijn & Deschuymmer, David Waters, Naup Waup, Lee Wen, Emmett Williams, Ah Xian, Djalinda Yunupingu.

1998	<i>Meitheal II</i> , wymiana artystyczna z udziałem polskich artystów związanych z Muzeum Artystów, Manorhamilton, Irlandia, rezydencja i wystawa.
2000	<i>Ta ziemia jest kwiatem / This earth is a flower</i> – Konstrukcja w Procesie VII (Bydgoszcz, Polska).
	Uczestnicy: Maria Thereza Alves, Katherine Armstrong, John Axon, Siarzuk Baberka, Janusz Bałdyga, Barbara Benish, Marcin Berdyszak, Elena Beriollo, Mauro Bianchi, Tom Bills, Vladimir Biritski, Margret Blondal, Hartmut Böhm, Monika Brandmeier, Sławomir Brzoska, Steve Buchanan, Chandrasekaran S., Yaacov Chefetz, Amarit Chusuwan, Andrzej Ciesielski, Mark Daniel Cohen, Sylvie Courvoisier, Witosław Czerwonka, Vlasta Delimar, Gunter Demnig, Agnes Denes, Tomasz Domański, Peter Downsbrough, Jacquie Dunn, Jimmie Durham, Barbara Edelstein, Avram Eilat, Tory Fair, Jens Fänge, Emilio Fantin, Fred Firth, Vadim Fishkin, Gideon Gechtman, John Gian, Aleksandra Gieraga, Matthew Gold, Michael Goldberg, Eugenia Gortchakova, Lorena Grant, Izabella Gustowska, Anne Graham, Tadashi Hashimoto, Romuald Hazoume, Ulrike Hein, Joanna Hoffmann, Elżbieta Jabłońska, Randy Jewart, Joan Jonas, Liliana Kadichevski, Ahmad Kanaan, Oki Kano, Fassih Keiso, Sora Kim, Grzegorz Kłaman, Piotr Kurka, Konrad Kuzyszyn, Aleh Ladislau, Algis Lankelis, Via Levandovsky, Vitaly Levchenya, Les Levine, Alicja Lewicka, Oleg Ladysow, Ivan Macha, Brian Maguire, Vlado Martek, Antoni Maznevski, Josiah McElheny, Shirley Meshulam, Robert C. Morgan, Ikue Mori, Florian Mutschler, Anna Myca, Warren Niesluchowski, Ann Noël, Richard Nonas, Jüri Ojaver, Dennis Oppenheim, Ben Patterson, Dorota Podlaska, Doron Polak, Grzegorz Pleszyński, Steven Rand, Dodi Reifneberg, Daniel Reynolds, Józef Robakowski, Paul Rodgers, Jon Rose, Andreas Roth, Sabine Russ, Zygmunt Rytka, Jack Sal, Karin Sander, William Seeto, Michał Sedaka, Christopher Snee, Paco Simon, Anatol Stepanenko, Jon Tarry, Pascale M. Tayou, Richard Thomas, Maciek Toporowicz, Yvonne Troxler, Dagmar Uhde, M.S. Umesh, Rebecca Quaytman, Cedomir Vasic, Albertina Viegas, Richard Vine, Gregory Volk, Sharif Waked, Regina Walter, Ryszard Waśko, Jürgen Weichardt, Lilly Wei, Kirsten Weiner, Lawrence Weiner, Emmett Williams, Jeanne Wilkinson, Mike Wodkowski, Gary Woodley, Lynn Yamamoto, Wojciech Zamiara, Zhang Jianjun.
	Konstrukcja w Procesie w Bydgoszczy była symbolicznym zakończeniem działalności Muzeum Artystów w tej dekadzie.
2000 - 2005	<i>Milestones for Peace</i> , projekt realizowany w Izraelu, Nowym Jorku, Polsce, Niemczech i Włoszech, współorganizowany przez Muzeum Artystów.
2001	<i>10 years of The Artists' Museum</i> , Villa Gallery - Art Center, Tel Awiw, Izrael, <i>2001 Markers</i> , projekt w przestrzeni miejskiej w Wenecji, Włochy, ostatni projekt realizowany przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Muzeum Artystów.
2004 X.2004	Muzeum Artystów ponownie zaistniało, tym razem przy ulicy Tymienieckiego 3, <i>Łódź Biennale</i> (dyrektor <i>Critic's Choice</i> : Janusz Głowacki, dyrektor artystyczny: Ryszard Waśko),
	Uczestnicy części międzynarodowej (zespół kuratorów: Zdenka Badovinac, Leon Golub, Robert C. Morgan, Won-il Rhee, Anda Rottenberg, Gregory Volk, Lilly Wei, Lawrence Weiner, Emmett Williams): Polly Apfelbaum, Yuri Avvakumov, Maja Bajevic, Gerda Meyer Bernstein, Janet Cardiff & George Bures Miller, Michelle Charles, Angiola

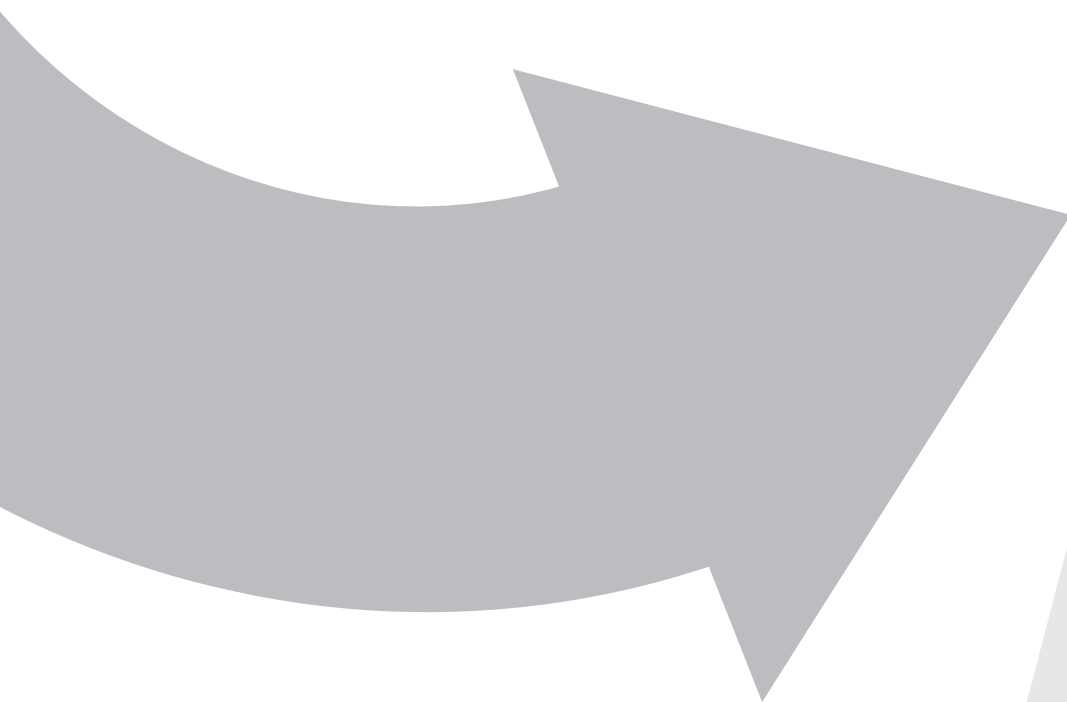
Otwarcie Muzeum Konstrukcji w Procesie w 25 rocznicę powstania Konstrukcji w Procesie, Łódź-Art Center, ulica Tymienieckiego 3.



PROJEKTY – KOLEKTYWY – INICJATYWY / PROJECTS – COLECTIVES – INITIATIVES

Maciej CHOLEWIŃSKI

Konstrukcja w Procesie & Muzeum Artystów



KONSTRUKCJA W PROCESIE & MUZEUM ARTYSTÓW

Konstrukcja w Procesie jest moim osobistym doświadczeniem. Byłem częstym gościem budynku przy ulicy Tylnej 14 w Łodzi, w którym przez szereg lat mieściła się siedziba Muzeum Artystów. I jako „przyjaciół domu”, po części jako dziennikarz, a raczej człowiek piszący o sztuce, uczestniczyłem w trzech edycjach Konstrukcji w Procesie, obserwując od środka działania podejmowane przez grupę kilkunastu/kilkudziesięciu osób najbardziej zaangażowanych w to przedsięwzięcie.

Historię Konstrukcji oraz towarzyszącego jej Muzeum wyznacza kilkanaście dat i całkiem pokaźna liczba, sięgająca kilkudziesięciu, a może i kilkuset wydarzeń artystycznych. Pretekstem do ich zaistnienia była oczywiście sztuka, lecz o ich jakości decydowały względy nie tylko artystyczne, albowiem i Konstrukcja, i Muzeum uzupełniały się nawzajem, tworząc logiczną konstrukcję – właśnie – konstrukcję społeczną. Są fenomenem wieloletniego wspólnego działania artystów i nie tylko; ideą współpracy, budowania wspólnoty artystycznej, duchowej, a w końcu i emocjonalnej

„zarażeni” zostali ludzie z nieomal z całego świata. Nie napisałem „twórcy”, ponieważ nie tylko artyści poświęcili Konstrukcji swoją energię. Historia zdarzenia przypomina kulę śniegową lub wręcz lawinę, która z początku niewielka, w miarę nabierania rozpędu zagarniała coraz większe terytoria, by po jakimś czasie utracić energię. I rozpaść się, niestety w sposób żalospny, przy sporym udziale czegoś, co określa się jako „czynnik polityczny”, a w praktyce oznacza całkowity brak zainteresowania ze strony władz w istnieniu tego zjawiska.

Konstrukcja w Procesie narodziła się w Łodzi, by przenieść się do Monachium. Po odzyskaniu przez Polskę wolności znów powróciła do Łodzi, zagościła na pustyni w Izraelu, a potem w Australii oraz w Bydgoszczy (i okolicach). Nawiązane kontakty owocowały później dziesiątkami podróży artystycznych do Anglii, Walii, Niemiec, Indii, Izraela, Ameryki, gdzie organizowane były wystawy, sympozja, wystąpienia. Wyjazdy przybierały niekiedy formę stypendiów, jak miało to miejsce w przypadku pobytu kilkunastu osób z Łodzi w Rezydencji Art/Omi w Nowym Jorku. Oczywiście artyści zagraniczni mogli liczyć na rewizytę w postaci kilkunastodniowych wymian myśli, poglądów – po prostu bycia razem. Do Muzeum Artystów przybywali ludzie z całego świata. Wystawy przygotowali artyści z Chin przebywający na emigracji; wspólnie Żydzi i Palestyńczycy, Niemcy, Irlandczycy, Anglicy, Francuzi, Amerykanie, Australijczycy...

Porównanie do śnieżnej kuli nie jest li tylko literackim chwytem. Wspominałem, że w ideę zaangażowali się nie tylko ludzie żyjący sztuką i dla sztuki: studenci, dziennikarze, krytycy, robotnicy, przechodnie, widzowie, poeci (na przykład legenda bitników Allen Ginsberg), pisarze, właściciele barów, co to w Łodzi nazywane są wdzięcznie „pijalkami”; pracownicy nauki, działacze samorządowi i urzędnicy administracji rządowej, niezliczona ilość wolontariuszy rekrutujących się z lokalnych społeczności. Byli to również politycy, ludzie naprawdę wpływowi, jak na przykład Zbigniew Brzeziński, w latach 1971-1981 doradca prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Obecność „białych kołnierzyków” nie wpływała ujemnie na atmosferę panującą podczas organizowanych imprez. Wręcz przeciwnie. Wielokrotnie byłem świadkiem sytuacji, w których paparazzi mogliby liczyć na ciekawy materiał. I nie mam na myśli jakichś gorszących ekscesów, a raczej zjawisko, które mógłbym określić mianem „zrzucenia maski”, zawieszenia marynarki na gwoździu wbitym w ścianę, zamiast na wieszaku na bocznej szybie limuzyny. Oglądając wystawy miało się wrażenie uczestnictwa w karnawale, bowiem rytm życia, który normalnie wyznaczany jest przez obowiązki, powinności, pracę, naukę, płacenie rachunków, zachowywanie punktualności, dotrzymywanie terminów zmieniał się, jakby wszyscy znaleźli się na wakacjach. Oczywiście nie wykluczało to istnienia obowiązków, pracy, płacenia rachunków czy dotrzymywania terminów. Wszystko jednak miało inne proporcje. Praca nad dziełem potrafiła trwać i trzy dni bez snu, tak jak i zabawa, która przenosiła się z Muzeum (lub jakiejś galerii) do mieszkań prywatnych, a stamtąd do miasta lub hotelu. Rzecz chyba polegała na wymianie myśli i poglądów, na wspólnym przebywaniu, wymianie energii z miejscem, które miało zainspirować. Bo rzadko artyści przybywali na wystawę z gotowym pomysłem. On rodził się tu i teraz. Konstrukcja i Proces.

Myślę, że trzy rzeczy określiły ostateczny kształt zjawiska. Były nimi:

- doświadczenie ruchu Solidarności, który, przeciwstawiając się systemowi totalitarnemu, stworzył swoistą „wyspę wolności”, warunki do działania niezależnego od komunistycznej doktryny;
- specyfika sztuki jako obszaru życia społecznego, w którym możliwe jest stworzenie azylu, terytorium autonomicznego, gdzie można w pełni (to oczywiście

- dyskusyjne) realizować swoją osobowość;
- silna w Łodzi tradycja awangardowa, sięgająca schyłku lat dwudziestych dwudziestego wieku
- historia grupy „a.r.” i polskiego konstruktywizmu.

Tło społeczno-polityczne życia artystycznego w Polsce po roku 1939

Aby zrozumieć ducha Konstrukcji w Procesie należy na nią spojrzeć szerzej, nie tylko okiem historyka sztuki.

Narodziny Konstrukcji w Procesie przypadły na początek lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Polska była wtedy krajem o ograniczonej podmiotowości politycznej, rządzonym przez partię komunistyczną, państwem z beznadziejnie funkcjonującą gospodarką. Panował system, w którym racja ustępowała przed siłą, a takie słowa, jak „demokracja”, „wolność”, „ekonomia”, „etyka”, „praca” opatrzone były przymiotnikiem „socjalistyczny”, a więc – w stosunku do standardów obowiązujących w świecie zachodnim były pojęciami, można powiedzieć *à rebours*.

Sytuacja sztuki polskiej po 1939 roku była lustrzanym odbiciem tego, co działo się w innych dziedzinach życia naszego kraju. Okupacja niemiecka przetrzebiła szereg twórców, uderzając ze zdwojoną siłą w artystów pochodzenia żydowskiego. Okupacja sowiecka – na wschodnich terenach Rzeczypospolitej również zebrała swoje żniwo. Względnie krótki okres między 1945 a 1948 rokiem wykorzystano na odbudowę życia artystycznego, lecz z chwilą nastania stalinizmu wszelkie nadzieje na normalność znikły. W sztuce zaczął obowiązywać jedna doktryna, socrealizm, a ci, którzy odmawiali mu swojego talentu narażeni byli na represje czy, w najlepszym przypadku, skazani na artystyczny niebyt, by wspomnieć choćby postać Władysława Strzemińskiego, który za swoją postawę twórczą z artysty, profesora, pedagoga „awansował” na dekoratora witryn sklepu z butami.

Śmierć Stalina zapoczątkowała proces odwilży – sygnałem do powrotu względnej wolności była wystawa młodej plastyki *Arsenal '55* w Warszawie. Wydawało się, że ze artystom zezwolono na podjęcie normalnej rozmowy z tendencjami, które rodziły się na zachodzie Europy. Dialog ten znajdował się jednakże pod stałą kontrolą aparatu bezpieczeństwa, cenzury, ministerstwa, władz związku i rzeszy pomniejszych działaczy, włączonych do krwioobiegu sztuki jako pracownicy

muzeów i galerii. Rzecz jasna, skala kontroli była nieporównywalna z sytuacją panującą w innych krajach bloku sowieckiego, niemalą rolę odegrał też anarchizujący charakter Polaków. Z większym lub mniejszym powodzeniem próbowano omijać zakazy, walcząc o zachowanie możliwie dużego marginesu swobody, co zresztą było udziałem również innych „poddanych” systemu. Znamiennym jest przykład istnienia całej sieci niezależnych galerii, organizowania prywatnych spotkań i wystaw, co było charakterystyczne zwłaszcza dla dekady lat siedemdziesiątych i później, czasu między 1981 a 1989 rokiem. (Nawiasem mówiąc pierwsza Konstrukcja w Procesie miała dwie odsłony: „międzynarodową” i polską, zatytułowaną *Falochron*. Wzięli w niej udział artyści stojący „obok”, m.in.: Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Antoni Mikołajczyk (twórca wystawy), Andrzej Partum, Józef Robakowski, Jan Świdziński, Anastazy B. Wiśniewski). Ryszard Waśko:

„[...] zasadniczą ideą jest przedstawienie – mówiąc najogólniej – nurtu postkonstruktywistycznego, artystów [...], którzy polscy odbiorcy są praktycznie nieznani [...] wskutek niewłaściwej polityki władz, preferującej określone postawy artystyczne. W końcu nic nowego – weźmy choćby sam konstruktywizm – najpełniej chyba rozwinął się na gruncie rosyjskim, a w latach 30-tych był tępiący pod zarzutem formalizmu. To, co zamierzamy zaprezentować na tej wystawie, dalekie jest od sztuki dotychczas u nas oficjalnie akceptowanej”¹.

Sierpień 1980 roku był kolejnym zrywem niepodległościowym. Poprzednie – z 1956, 1968, 1979, 1976 roku kończyły się tym, czym zawsze – represjami i poczuciem kolejnej poniesionej porażki. Powstanie **NSZZ Solidarność**, pierwszej działającej legalnie, niezależnej organizacji w historii komunizmu Europy Środkowo-Wschodniej dawało nadzieję na radykalną zmianę. Pojawiła się szansa na odtworzenie normalnych więzi, prowadzenie normalnego życia. Mimo istnienia aparatu represji i niemal całkowitej kontroli nad życiem społecznym, można było sobie pozwolić na powiedzenie rzeczy, z punktu widzenia systemu, niesłychanych, jak niesłychane było samo istnienie Solidarności. Nic dziwnego, że i artyści – jednostki z zasady dysponujące większym dystansem do zakazów, próbowali do tego zrywu dołożyć i swoją cegiełkę.

Tak stało się również w Łodzi. Pierwsza Konstrukcja w Procesie, aczkolwiek inicjatywa głównie artystyczna, doskonale wpisała się w szerszy, społeczno-polityczny

kontekst ówczesnego czasu. Artyści znaleźli oparcie w Solidarności, której istotą było wspólne działanie; niezależne, wolne i twórcze. Nie było przypadkiem, że jednym z otwierających wystawę był ówczesny przewodniczący łódzkiej Solidarności, Andrzej Słowik, a charakterystyczne logo pisane „solidarycą” widoczne było wszędzie. By nie wziąć zbyt wysokiego „c” wspomnę tylko o historii powstania rzeźby – instalacji Davida Rabinovitcha, dla której stworzenia artysta potrzebował znacznej ilości stali, a wiadomo, że w tamtym czasie w Polsce brakowało wszystkiego. Wystarczyło jednak przeprowadzić kilka rozmów, wykonać kilkanaście telefonów, dzięki którym okazało się, że żądany materiał może być sprowadzony do Łodzi z... Katowic. Za pośrednictwem ludzi z Solidarności.

Obszar sztuki jako azyl, strefa eksterytorialna

Zdaje sobie sprawę, że podtytuł powyższy budzić może liczne zastrzeżenia. Czy w istocie obszar sztuki jest „eksterytorialny”, znaczy – niezależny od miejsca i czasu? Czy jest wolny od wpływów? Czy nie odpowiada na jakieś społeczne zapotrzebowanie? Czy nie jest emanacją tego zapotrzebowania? (Jest niezależny i eksterytorialny, jeśli skupić się na jej elemencie „boskim”, „metafizycznym”, wymykający się racjonalnemu wytłumaczeniu...).

Artyści działają w przestrzeni społecznej, są świadkami i uczestnikami wydarzeń, są też w końcu produktem społeczeństwa, w którym się rodzą, dorastają, funkcjonują i któremu dają świadectwo. Bycie artystą w **PRLU**, choć dylematy związane z pełnieniem tej roli społecznej są moim zdaniem niezależne od ustroju, wiązało się z przyjęciem do wiadomości prostej prawdy: rządzą tzw. „oni”. „Oni”, w tym przypadku komuniści, mają głos decydujący, jeśli chodzi o ostateczny kształt dzieła, czyli jego funkcjonowanie na forum publicznym, oficjalnym. (Oczywiście można było zachować całkowitą kontrolę nad dziełem i trzymać je w szufladzie).

Schylek **PRLU**, a i lata wcześniejsze, były dla ludzi, którzy dostrzegali absurdalność panującego ustroju czasem beznadziei, dyktatury, cenzury, zamknięcia, upokarzających i demoralizujących warunków bytowania.

Życie w świecie sztuki, w grupie artystycznej, ludzi o podobnej wrażliwości i „zainteresowaniach” miało ten plus, że dawało poczucie przebywania w enklawie,

w której panują zupełnie inne zasady, „nasze” zasady. Coś jak znane powiedzenie satyryka i aktora Jacka Fedorowicza, który stwierdził, że w tamtych czasach dziesięć metrów wokół niego rozciągała się strefa wolna od socjalizmu.

Wrażenie eksterytorialności artystycznego świata potęgują zdjęcia z tamtych czasów, wyraźnie kontrastujące z fotografiami z oficjalnych uroczystości, również tych artystycznych. Zdjęcia z imprez, wystaw, spotkań, nie-rzadko urządzanych w prywatnych mieszkaniach lub domach, gdzie po prostu rozmawiano o wszystkim. Podobny eskapizm dawał się również zaobserwować w innych środowiskach czy nawet w innych krajach naszego bloku. Wystarczy wspomnieć o działaniach ludzi – artystów i widzów skupionych wokół czechosłowackiej grupy rockowej The Plastic People of the Universe albo funkcjonowaniu młodzieżowego ruchu punk, który – aczkolwiek poddawany infiltracji i kontroli odpowiednich służb, żył obok systemu, korzystając z wszelkich możliwych nieszczelności, jakich na szczęście w polskiej wersji socjalizmu nie brakowało.

Sztuka była więc ucieczką, próbą zbudowania czegoś lepszego od tego, co dookoła. Znamienna jest wypowiedź Ryszarda Waśki:

„To nie miało nic wspólnego z karierami, życiem pojedynczych ludzi, galeriami, artystami. To była próba wyobrażenia sobie, jak żyć w świecie, w którym żyć było nie sposób”².

Trzeba bowiem, tu i teraz spróbować wyobrazić sobie atmosferę tamtego czasu: puste sklepy, ciemne ulice, upokarzająca bieda, wszechobecna, prymitywna i nachalna propaganda, wszechwładne patrole milicji i Zmotoryzowanych Oddziałów Milicji Obywatelskiej, demonstracje, strajki. Przeto przebywanie w świecie, w którym roztrząsano problemy formalne, spierano się o wizję sztuki, właściwości dzieła, wymowę manifestu, musiało jawić się jako oaza wolności. Myślę jednak, że sprowadzenie przedstawianych przeze mnie zjawisk tylko do polityki jest nadużyciem. Niezależnie od „terapeutycznych” właściwości sztuki, istniały przecież inne, których istnienia nie tak łatwo dowieść, a które sprawiają, że zaangażowani w sztukę ludzie poświęcają jej całe swoje życie. I właśnie one są tym, co stanowi moim zdaniem o istocie twórczości, a więc rzeczy nieuchwytnie, dziejące się w sferze psychiki, doznań na poły mistycznych, na poły intelektualnych. Twórczość Picassa

(czy kogokolwiek innego) można analizować pod kątem funkcji, inspiracji, historii, estetyki i w każdej z tych dziedzin można przeprowadzić wywód, polegający na wskazaniu przyczyn i skutków zaistnienia dzieła, jego struktury, natury formalnej. Innymi słowy – wszystko da się w taki, czy inny sposób wytłumaczyć. Rzecz jednak w tym, że pewnych rzeczy wytłumaczyć się po prostu nie da. One dzieją się w jakimś innym obszarze, pokrewnym rejonom, w których funkcjonuje religia – trudno lub wcale niedostępnym dla naukowców, dla władców, dla osób z zewnątrz.

Konstrukcja w Procesie stworzyła takie terytorium.

Inspiracje awangardą międzywojenną

Nie jest przypadkiem, że otwarcie pierwszej Konstrukcji w Procesie zbiegło się z 50 rocznicą powstania kolekcji „a.r.” przekazanej przez Władysława Strzeмиńskiego Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki w wieczysty depozyt w dniu 16 lutego 1931 roku.

Ryszard Waśko i inni artyści działający w Łodzi, np. Józef Robakowski, niejednokrotnie deklarowali swój szacunek dla tradycji konstruktywistycznej. Pierwszy był autorem dokumentu o Henryku Stażewskim oraz filmu noszącego tytuł *Konstruktywizm w Polsce*; drugi zrealizował dokument zatytułowany *Kompozycje przesłrzenne Katarzyny Kobro*, zaś z inicjatywy Ryszarda Waśki dokonano rekonstrukcji rzeźb Henryka Stażewskiego, którą umieszczono na terenie obecnej Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzeмиńskiego. Sam Stażewski był jednym z honorowych gości otwierających pierwszą Konstrukcję w Procesie.

Nie były to jedynie kurtuazyjne gesty. Praktyka artystyczna konstruktywistów spod znaku „a.r.” i „konstruktywistów” z Konstrukcji w Procesie była zbieżna. Obydwa środowiska działały w kontekście społecznym – zamianom w myśleniu o sztuce towarzyszyć miały zmiany w społeczeństwie.

Grupę „a.r.” („awangarda rzeczywista”, „artyści rewolucyjni”) powołał do życia Władysław Strzeмиński w połowie roku 1929. W sztuce polskiej tamtego czasu można było zaobserwować trzy równoległe płynące obok siebie nurty: historyczny, rozwijający dokonania poprzedników, kultywujący tradycję, korzystający z doświadczeń Młodej Polski; „koloryzujący” (określenie za Andrzejem Turowskim), mający swe umocowa-

nie w doświadczeniach paryskich, czego wynikiem było wykształcenie się polskiego koloryzmu oraz awangardowy, kwestionujący w całości dokonania dawnych czy też „starszych” artystów.

Mimo ogromnego ładunku emocjonalnego i intelektualnego, awangarda polska nie odnosiła w tym czasie jakichś spektakularnych sukcesów. Podobnie, jak to miało miejsce w innych krajach europejskich, funkcjonowała na marginesie, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się trudne do wyobrażenia. Była co prawda „krzykliwa” swoimi prowokacjami, lecz w gruncie rzeczy lekceważono ją lub wręcz wyszydzano, posądzając o nieuctwo i szarlatanerię. (Znamienna jest historia konfliktu między artystą awangardowym i pedagogiem Strzebińskim, a Wacławem Dobrowolskim, działającym w Łodzi pedagogiem i artystą, który dzięki gruntownej, kładącej zasadniczy nacisk na biegłość techniczną edukacji w petersburskiej Akademii reprezentował „zachowawcze” podejście do twórczości).

Mimo wspólnego celu – znalezienia dla sztuki nowego kształtu, awangarda w poszczególnych krajach różniła się, co do przyczyn, dla których stała się awangardą, zagadnień zasadniczych, do których przywiązywała największą wagę. I tak we Francji awangarda z grubsza zwracała się raczej przeciwko dyktatowi starej estetyki. W niespokojnych i zrewoltowanych Niemczech raczej przeciwko społeczeństwu, jego drobnomieszczaństwu i burżuazji. W Rosji przeżywającej okres Rewolucji Październikowej chodziło o całkowitą przebudowę – wszystkiego. Łącznie z nazwami dni tygodnia.

Z naszego punktu widzenia, czyli historii grupy „a.r.”, najważniejszymi zjawiskami, z którymi podjęty został artystyczny dialog był neoplastycyzm uprawiany przez Mondriana i van Doesburga, suprematyzm Malewicz oraz konstruktywizm Tatlina. Sądzę, że unizm, czy w ogóle działalność teoretyczną Strzebińskiego, można traktować jako wypadkową przedstawionych wyżej idei, bowiem odnajdujemy w niej i „bezduszną”, wręcz matematyczną precyzję neoplastycyzmu, ducha metafizyki towarzyszącego twórczości Malewicz i skłonność do uczynienia ze sztuki narzędzia walki o nowy kształt społecznej świadomości, jak działało to w przypadku Tatlina i innych radzieckich artystów. Jak pisał Strzebiński, sztuka miała być „potężnym sposobem oddziaływania na społeczny proces”³. W dalszej zaś części tekstu zamieszczonego w *Komunikacie grupy „a.r.”* czytamy, że:

„Nie imitowanie, lecz twórczy eksperyment i wynalazek zapładniający możliwość życia codziennego są celem nowoczesnego malarstwa i rzeźby”⁴.

Największym osiągnięciem grupy „a.r.” było stworzenie słynnej i klasycznej dziś Kolekcji „a.r.”, rzeczy, która określiła kształt Muzeum Sztuki w Łodzi, instytucji w skali światowej wyjątkowej, drugiego po nowojorskim Museum of Modern Art muzeum sztuki nowoczesnej w dziejach. (Tu narzuca się ciekawe spostrzeżenie. Pierwsza konstytucja gwarantująca równe prawa, a więc kładąca podwaliny pod budowę systemu demokratycznego narodziła się najpierw w Ameryce, a w niedługi czas potem w Polsce. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku uznania sztuki nowoczesnej za pełnoprawną część kultury. Kolekcje sztuki nowoczesnej MOMA i „a.r.” narodziły się w mniej więcej tym samym czasie – około roku 1929, zaś ukonstytuowanie się muzeów miało miejsce – amerykańskiego w roku 1929, polskiego w 1931).

Stworzenie Kolekcji „a.r.” było dziełem grupy głęboko zaangażowanych osób: Strzebińskiego, jako pomysłodawcy i koordynatora przedsięwzięcia; Jana Brzękowskiego, zajmującego się kompletowaniem dzieł w Paryżu, asystującemu przy tym Stażewskiemu oraz Wandzie Grabowskiej, współredaktorce czasopisma „L’art Contemporain – Sztuka Współczesna”, pisma „spełniającego rolę organu grupy „a.r.”, [gdzie] obok licznych reprodukcji dzieł ukazywały się poezje w dwóch językach i szkice krytyczne”⁵.

Zauważmy, że Kolekcja „a.r.” zdeponowana została w Łodzi, aby wzbogacić jej krajobraz o rzecz zmuszającą do myślenia, a przynajmniej zająć stanowiska. To, że Kolekcja odmieniła oblicze miasta jest sprawą oczywistą. Podobną, (czy równie wielką?) rolę, odegrała w życiu miasta Konstrukcja w Procesie. Zamiar obydwu przedsięwzięć – wpłynięcie przez sztukę na rzeczywistość był podobny. Różnica, moim zdaniem, leży w tym, że doniosłość i waga działań Strzebińskiego i pozostałych doceniona została po wielu latach. Wartość Konstrukcji w Procesie polegała zaś na tym, że działała się tu i teraz, a sądząc po energii, jaką wytworzyła między mieszkańcami miasta a artystami, jej docenienie było natychmiastowe.

Konstrukcja w Procesie

Bezpośrednim bodźcem do zorganizowania Konstrukcji w Procesie był udział Ryszarda Waśki w londyńskiej wystawie *Pier + Ocean*, pomyślanej jako prezentacja najistotniejszych tendencji w sztuce światowej końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Towarzyszyło mu poczucie wielkiego niedosytu, że czegoś podobnego nie zorganizowano dotąd w Polsce. Według Waśki, dotychczasowe wystawy sztuki współczesnej nie wychodziły poza konwenans, suchą, „muzealną”, w złym tego słowa znaczeniu, prezentację. Była oderwana od czasu i kontekstu, od realnego życia. Działo się tak dlatego, że pokazując sztukę nie uwzględniano faktu istnienia procesu jej powstawania, żywej reakcji na rzeczywistość. Wszak w latach siedemdziesiątych uznano, że sam „proces” powstawania sztuki, jej idea, koncepcja były ważniejsze aniżeli „obiekt”, czyli coś, co można zobaczyć, dotknąć, co fizycznie istnieje. Wystawa taka, jak Konstrukcja w Procesie miała powyższe postulaty uwzględnić i wysunąć na pierwszy plan pozamaterialny wymiar sztuki – czas i miejsce powstania oraz wzajemne relacje wytwarzające się między ludźmi.

Założenia Konstrukcji w Procesie narodziły się w Archiwum Myśli Współczesnej, działającym w mieszkaniu Ryszarda i Marii Waśko, mieszczącym się w gigantycznym bloku przy ulicy Łagiewnickiej w Łodzi. W spotkaniu założycielskim, a w rzeczywistości „nocnej Polaków rozmowie”, uczestniczyli m.in. Ryszard Waśko, jego żona Maria, Richard Nonas i David Rabinovitch.

Dumna nazwa – Archiwum to coś w rodzaju żartu, bowiem jego siedzibą był pokój 2 x 3 metry, w którym mieścił się skład książek, wydawnictw, dokumentów i dokumentacji, zdjęć. (Z nazwą Archiwum Myśli Współczesnej wiąże się anegdota, której bohaterem jest David Rabinovitch. Kiedy pierwszy raz zjawił się pod tym adresem sądził, że siedzibą Archiwum jest... cały, kilkunastoklatkowy blok).

Międzynarodowy charakter Konstrukcji w Procesie był powrotem do tradycji wymiany myśli między Wschodem a Zachodem, a ściślej między Polską a Zachodem, przypomnieniem i nawiązaniem do dorobku polskiego konstruktywizmu, który – przypomnijmy – rozwijał się równoległe do awangardowych ruchów działających w tym samym czasie w Europie Zachodniej.

Konstrukcja w Procesie była spotkaniem artystów z całego świata, którzy zjawiali się w określonym miejscu i czasie, aby przebywać ze sobą, wymieniać doświadczenia, dyskutować. Tak konkretna, głęboko odczuwana przestrzeń, jak i obecność innych ludzi miały inspirować do działań twórczych. Każdy z zaproszonych gości wykonywał pracę, która zazwyczaj zostawała w miejscu lub mieście, w którym powstała (znaczną kolekcję dzieł pozostałych po Konstrukcji w Procesie posiada, od 2005 roku na własność Muzeum Sztuki w Łodzi. Pomysł jej stworzenia narodził się podczas spotkania w barze Przekąska w Łodzi⁶, zaś dar artystów uczestniczących w Konstrukcji nazwany został Kolekcją Solidarności).

Dobór twórców odbywał się na zasadzie zgłaszania kandydatur przez wysłanników, przedstawicieli Konstrukcji z różnych krajów świata. Każda z „ambasad” proponowała listę nazwisk, której kształt po konsultacjach był akceptowany przez organizatorów. Środki finansowe pochodziły z darów, dotacji pochodzących zarówno od osób prywatnych, jak i z kieszeni sponsorów – firm, przedsiębiorstw, a także ze środków publicznych. Za każdym razem powoływany był komitet organizacyjny, zajmujący się, jak sama nazwa wskazuje, przygotowaniem i koordynacją działań. Na przykład w 1993 roku, skład komitetu organizacyjnego Konstrukcji w Procesie *My Home is Your Home* przedstawiał się następująco: Ryszard Waśko – prezes. Lechosław Czołnowski (reżyser) – wiceprezes. Adam Klimczak (prowadzący Galerię Wschodnią w Łodzi) – dyrektor artystyczny. Jerzy Grzegorski (prowadzący Galerię Wschodnią w Łodzi) – zastępca dyrektora artystycznego. Mariusz Olszewski (artysta, poeta, tłumacz) – sekretarz prasowy. [...] Sofia Zezmer, Muzeum Artystów w Nowym Jorku. Maria Waśko, Angelika Stepken, Muzeum Artystów w Berlinie. Brad Buckley, Muzeum Artystów w Sydney. Paul Panhuysen, Muzeum Artystów w Eindhoven. Jean Charles Massera, Muzeum Artystów w Paryżu. Jozef Bakhstein, Muzeum Artystów w Moskwie. Sean O'Reilly, Muzeum Artystów w Cardiff.

Oprócz tego działał również komitet honorowy, w skład którego wchodziły wybitne osoby, których obecność podnosiła rangę i prestiż imprezy. Wśród nazwisk znajdujemy same znakomitości: Witolda Lutosławskiego, ks. Józefa Tischnera, Tadeusza Mazowieckiego, Jana Krzysztofa Bieleckiego, Zbigniewa Brzezińskiego, a dalej członków gabinetu Rady Ministrów rządu RP, urzędników administracji

państwowej, dyrektorów łódzkich Muzeów: Centralnego Muzeum Włókiennictwa Norberta Zawiszę, Muzeum Kinematografii Antoniego Szrama, Muzeum Historii Miasta Łodzi Ryszarda Czubaczyńskiego; muzeów i instytucji zajmujących się sztuką, a działających w Niemczech – w 1993 roku była to German Exchange Academy z Berlina oraz amerykańskich – P.S.1 i Guggenheim Museum z Nowego Jorku, Institute of Contemporary Art oraz Menil Foundation z Bostonu, Los Angeles County Museum, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution Washington; reżyserów Grzegorza Królikiewicza, Wojciecha Jerzego Hasa, wówczas rektora Szkoły Filmowej, Jerzego Trelńskiego, rektora Akademii Sztuk Pięknych i wielu innych.

Zwieńczeniem każdej Konstrukcji był wernisaż, uroczyste i oficjalne ogłoszenie, że dzieła są gotowe do oglądania. Ze względu na wielość miejsc, w których powstawały poszczególne prace przybierał on formę obchodu, wycieczki, jak w przypadku Konstrukcji bydgoskiej – autokarowej. W Łodzi miejscami – przestrzeniami wykorzystywanymi przez artystów były m.in.: Galeria Wschodnia, Galeria FF, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Kinematografii, fabryka Budremu (nieistniejąca) przy ulicy PKWN, fabryki dawnego imperium Scheiblera i Grohmana na Księżym Młynie, pałac Grohmana, rektorat Akademii Medycznej, Teatr Studyjny, Hotel Grand, Hotel Savoy.

Podczas wspomnianej wyżej Konstrukcji z roku 1993 oficjalnym momentem otwarcia wystawy było wejście na drabinę Ryszarda Waśki, *spiritus movens* przedsięwzięcia oraz prezydenta Muzeum Artystów, amerykańskiego artysty Emmetta Williamsa i wygłoszenie powitalnego przemówienia. Tak drabina, jak i przemówienia dwójki artystów towarzyszyły otwarciom kolejnych edycji Konstrukcji. (Tak samo jak „rytualne” gotowanie zupy przez Ryszarda Waśkę i częstowanie nią przybyłych gości).

Pierwsza Konstrukcja w Procesie odbyła się w Łodzi między 6 a 31 października 1981 roku. Druga miała miejsce w sierpniu 1985 roku w Monachium. Trzecia trwała między 5 a 15 października 1990 w Łodzi pod hasłem *Construction in Process Back in Lodz*, 1990 (*Konstrukcja w Procesie – z powrotem w Łodzi*, 1990). Poprzedziło ją zarejestrowanie stowarzyszenia Konstrukcja w Procesie przed Sądem Wojewódzkim w Łodzi, co nastąpiło 24 sierpnia 1989 roku.

Trzecia odsłona przebiegająca pod hasłem *My Home is Your Home (Mój dom jest twoim domem)* odbyła się w październiku 1993 roku w Łodzi. Czwarta edycja, *Co-existence (Koeżystencja)*, miała miejsce w Izraelu, w Mitzpeh-Ramon na pustyni Negev między 9 a 21 kwietnia 1995 roku. Piąta, zorganizowana w Melbourne nosiła tytuł *The Bridge (Mość)* i trwała między 1 a 30 kwietnia 1998 roku. Szósta – *This Earth is Flower (Ta ziemia jest kwiatem)* działa się w Bydgoszczy oraz Żninie, Szubinie, Lubostroniu, Biskupinie, Ostrówce, Występie, Potulicach, Wenecji, Uścikowie, Barcinie, w Łodzi (wystawa fotografii Avrahama Eliata w Galerii FF) między 17 czerwca a 2 lipca 2000 roku. Specjalna część ekspozycji zaprezentowana została w Internecie pod adresem www.artistsmuseum.org.

Podanie jednoznacznej definicji Konstrukcji w Procesie jest zadaniem trudnym, albowiem takie słowa, jak „festiwal”, „spotkanie”, „pokaz”, „wystawa” – oddają jedynie część prawdy. Bardziej trafne są opinie artystów, krytyków, dziennikarzy wypowiedane na gorąco, oddające nastrój spotkań:

„Podczas Konstrukcji odbywają się niezliczone wystawy, sympozja, koncerty, performance, projekcje, dyskusje. I nie ma czasu na sen”.

— Grace Glueck, „The New York Times Magazine”

„To wydarzenie, które zdarza się tylko raz i którego nigdy się nie zapomina. Wyjątkowy czas, wyjątkowe miejsce, wyjątkowi ludzie”.

— Richard Nonas, artysta amerykański

„Jeden z najbardziej bezkompromisowych pokazów sztuki, jakie zdarzyło mi się oglądać”.

— Manfred Schneckenburger
komisarz jednej z edycji Documenta w Kassel

„Jedyny sposób, aby poznać całą prawdę o Konstrukcji w Procesie jest bezpośredni w niej udział”

— Sabine Russ, „Neue Bildende Kunst”⁷.

Muzeum Artystów

27 listopada 1989 roku w liście do wiceprezydenta Łodzi, Janusza Urbaniaka, pojawia się pierwsza oficjalna wzmianka o powołaniu do życia Muzeum Artystów w Łodzi. Wraz z odzyskaniem niepodległości i, co za tym idzie, z możliwością wskrzeszenia idei Konstrukcji w Procesie, pojawiła się myśl o znalezieniu dla niej

domu, fizycznie istniejącej siedziby, której posiadanie umożliwiłoby podjęcie regularnych działań.

Słowo „muzeum” użyte w nazwie mogło sugerować powstanie placówki o profilu galeryjno-muzealnym z całym niezbędnym bagażem przepisów i norm, które z jednej strony ułatwiają działanie w sferze prawnej, publicznej, a z drugiej właśnie przez owe ograniczenia mogą stać się męczącym, zabijającym spontaniczność balastem. Paradoks i niejasność tkwiące w nazwie najlepiej oddał Emmett Williams, który czytając tabliczkę na budynku przy ulicy Tylnej 14, zapytał: „Muzeum Artystów? Znaczy, co? Wieszacie ich na ścianach?”.

Muzeum Artystów od samego początku było dziwnym, by nie powiedzieć nietypowym muzeum bez dzieł sztuki, pełnym efemerycznych zdarzeń, po których zostały zdjęcia, druki ulotne, artykuły, wspomnienia i stosunkowo niewielka ilość dzieł. Było instytucją w sensie prawnym, ale i *strikte* socjologicznym „zespołem urządzeń materialnych i organizacyjnych, w której pewni członkowie grupy społecznej otrzymali uprawnienia do wykonywania czynności określonych publicznie i bezosobowo w celu zaspokojenia potrzeb jednostkowych i grupowych oraz zapewnienia sprawnego funkcjonowania zbiorowości jako całości”⁸. Pełniło rolę ośrodka wymiany myśli, wspólnych przeżyć, dyskusji i zabawy.

W „Biuletynie Informacyjnym Stowarzyszenia »Konstrukcja w Procesie«” z maja 1990 roku czytamy:

„Ambicją stowarzyszenia jest stworzenie w Łodzi miejsca na stałe działania i kontakty artystów z całego świata. Muzeum artystów ma być międzynarodowym centrum sztuki. Ma być przestrzenią otwartą na inicjatywy artystów i kierowaną przez artystów. Osobliwością stałej galerii będzie fakt, że prezentować ona będzie dzieła, które powstawać będą tu, na miejscu; dzieła realizowane specjalnie dla tego Muzeum. Oznacza to, że fakt bezpośredniego kontaktu artysty z żywą instytucją społeczną oraz z konkretnym miejscem na mapie Europy, uważamy za ważniejszy niż fakt magazynowania kosztownych przedmiotów na rynku sztuki. Muzeum Artystów ma być muzeum „bez ścian”, które w swym działaniu będzie przekształcało tradycyjny sens muzeum sztuki”⁹.

Z otwarcia:

„[Ken Unsworth:] – »Rzecz taka jak Muzeum jest unikatem na skalę światową. (Powiedział mi w jednym

z muzealnych pokoi. Na tle ogromnego złotego obrazu Małgorzaty Borek, zajmującego całą ścianę i wzrok bez wyjątku wszystkich). Artyści na zachodzie funkcjonują w rzeczywistości bardzo „zmaterializowanej”. Społeczeństwa żyją pośród przedmiotów, odnosi się wrażenie, że wszelkie potrzeby można zaspokoić drogą kupna, bo wszystko jest na sprzedaż. Rzecz odnosi się również do sztuki. Jest praktycznie niemożliwe, aby tworzyć bez pieniędzy. Tym bardziej budzi mój podziw fakt, że artystom z Muzeum się to od wielu lat udaje»”¹⁰.

Uroczyste otwarcie pierwszej siedziby nastąpiło o godzinie 12 w południe 14 października 1990 roku. Dokonał tego Emmett Williams, prezydent Muzeum Artystów, współtwórca i aktywny uczestnik ruchu Fluxus. Muzeum otrzymało od miasta nieistniejący dziś budynek przy ulicy Zachodniej 82. Rok później, 14 października 1991 nastąpiło otwarcie nowej siedziby Muzeum Artystów przy ulicy Tylnej 14. Ostatnia wystawa – *Meitheal*, przygotowana przez grupę artystów z Irlandii odbyła się w sierpniu – wrześniu 2000 roku. Od roku 2003, w związku z powołaniem do życia *Łódź Biennale*, reaktywowane Muzeum Artystów przeniosło się do pofabrycznej hali przy ulicy Tymienieckiego, ale jego działalność w porównaniu z „okresem heroicznym” nabrała czysto symbolicznego charakteru.

O ile Konstrukcja w Procesie zdarzała się co kilka lat, o tyle Muzeum Artystów było miejscem, w którym sztuka działała się każdego dnia. W Muzeum organizowano wystawy i koncerty, mieszkano tygodniami, gotowano, prano – jak w normalnym domu. Z otwarcia:

„[Ryszard Waśko:] – Niezbyt zwracamy uwagę na komercyjny aspekt sztuki. (Rozmowa w kuchni, ktoś przyniósł w prezencie cygaro, dzieci z ulicy Targowej jadły zupę). Najbardziej interesuje nas spotkanie, coś, co rozgrywa się między ludźmi. Do naszej działalności najlepiej pasuje zdanie wygłoszone przez Ghandiego »Robić świadomie rzeczy ważne w sposób niedbały«”¹¹.

Działalność wystawiennicza przybierała postać – często cyklicznych – imprez organizowanych wokół jakiegoś pomysłu, np. prezentacji młodej sztuki łódzkiej – *Marcowych Godów*. Dodam tylko, że sposób, w jaki przygotowywano wystawy był dość osobliwy i mógł sprawiać wrażenie chaosu: opierał się na wolontariacie, budzeniu aktywności, improwizacji. Wykorzystywano prywatne znajomości i coś, co w języku polskim określa się nieprzetłumaczalnym mianem

„załatwiania”, co moim zdaniem było też słabością tej instytucji i doprowadziło ją w rezultacie do zamknięcia. Okazało się, że artystyczna fantazja, lekkomyślność i skłonność do improwizacji przegrały z twardymi regułami gry – o władzę w mieście, o zasługi, o pieniądze, a w końcu i o urokliwy budynek położony w ładnej (ja tak uważam) części miasta.

Z otwarcia:

„[Emmett Williams:] Jakie to uczucie być Prezydentem artystów? Wspaniale, choć mówiąc między nami nie mam żadnej władzy, nie mogę na nikogo krzyczeć, a tylko delikatnie zasugerować... Najpiękniejszym obrazkiem z tych wszystkich lat... jest to, kiedy stoimy z Ryszardem na drabinie w różnych częściach świata i opowiadamy historie otwierając wystawy... [...] Podczas podróży zastanawiałem się, co powiedzieć w tak podniosłej chwili. Wasz noblista, Stanisław Reymont w swojej Ziemi obiecanej napisał »Przyjechalśmy do Łodzi, aby zarobić dużo pieniędzy a potem, wyjechać stąd na zawsze«. Widzę, że ci ludzie robią dokładnie na odwrót. Jestem dumny z mojej funkcji i wszędzie podkreślam i chwale się, że jestem Prezydentem tego miejsca”¹².

Od polityki do karnawału

Konstrukcja w Procesie była organizmem żywo reagującym na otoczenie, na nastroje i emocje między ludźmi. Zmieniała swój charakter, jak zmieniały się warunki jej „budowy”. Pierwsza Konstrukcja była zdarzeniem o dziwnej, niespotykanej aurze, a to za sprawą miejsca i czasu, czyli Polski jesienią 1981 roku. Wydaje się, że wtedy każdy gest – włączając dzieło sztuki – chcąc nie chcąc miał wymiar polityczny. Tak więc udział w wystawie był w jakimś stopniu polityczny; działanie i tworzenie, spotykanie się i dyskutowanie, bycie razem również. Podobnie działo się z edycją drugą, monachijską. Ryszard Waśko:

„Drugą edycję Konstrukcji zorganizowaliśmy, aby pokazać, że tą reżimową paranoję można pokonać. Obiecałem sobie, że następną Konstrukcję zorganizujemy w Polsce normalnej. I udało się”¹³.

Paradoksalnie owej polityki w ogóle nie widać w powstałych dziełach! Instalacje, obrazy, obiekty, konstrukcje, rzeźby – jakkolwiek je nazwać – w warstwie wizualnej skupiały się prawie wyłącznie na zgłębianiu zagadnień plastycznych!

Konstrukcje trzecia i czwarta znalazły się w latach 1990 i 1993 w punkcie zwrotnym. Co prawda pamięć o wydarzeniach politycznych – upadku komunizmu w roku 1989 była jeszcze silna, warunki tworzenia zmieniły się w porównaniu z poprzednimi diametralnie. W Polsce tamtego czasu, poddanej ekonomicznej terapii szokowej, panowała bieda, bezrobocie i dezorientacja, ale klimat był już zupełnie inny. Nie było mowy o prześladowaniach, podsłuchach, inwigilacji; nie było też mowy o dramatycznych brakach w zaopatrzeniu. To był czas „nauki chodzenia”, poruszania się w normalnym świecie, w którym każdy może pójść, gdzie mu się żywnie podoba, skrócić w lewo lub w prawo, zrobić karierę, pieniądze albo zejść na psy. I znów artyści skupieni wokół Konstrukcji w Procesie, poprzez działanie na ulicach, w fabrykach, w miejskich przestrzeniach wskazali widzom nowy rodzaj aktywności, inną możliwość spojrzenia na świat. Myślę, że przepływ społecznej energii był obustronny – наша rzeczywistość, zwłaszcza ta 1981 roku, musiała zrobić wrażenie również na gościach „stamtąd”.

Konstrukcja izraelska, *Koegzystencja*, budowana była w kraju, w którym nic nie jest oczywiste, który myślami znajduje się w Europie, a geograficznie tam, gdzie są palmy, pustynia, Beduini i ich wielbłądy. Gdzie wzorowa demokracja sąsiaduje z krwawym, niekończącym się konfliktem, gdzie spotykają się najważniejsze religie świata, gdzie panuje bezustanne napięcie – wyrażone w performance –

„Zebrała się grupa ludzi, kobiet i mężczyzn, którzy pośród wielkiej przestrzeni ciskali przed siebie kamieniami. Co chwilę podnosili je z ziemi i rzucali, daleko i blisko, w niewidzialnego kogoś, w niewidzialne coś. W Izraelu rzucanie kamieniami jest niebezpieczne. Zazwyczaj kamienie mają Palestyńczycy. A naprzeciw stoją żołnierze z karabinami gotowymi do strzału. Czasem strzelają”.

Moim zdaniem wyjątkowość tej Konstrukcji najlepiej ilustruje działanie Benno Muttera, artyście z Niemiec, który po prostu zamknął się, zaszył, zamilkł w jednym ze schronów. Publiczność i oficjele otwierający wystawę... Nie znaleźli go. „Prace rozrzucone były po pustyni. Niektórych nikt nie obejrzał. Niektórych nikt nie znalazł. Kierunek poszukiwań określało się rzutem kamieniem. Tam należało iść, przy odrobinie szczęścia można było znaleźć”. Emmett mawiał w takich razach:

„Pójdiesz tam, za pierwszą górę. Za pierwszą górą będzie druga góra, a za drugą – trzecia, a za nią: być może straszy pan z długą białą brodą i tablicami z kamienia pod pachą”¹⁴.

Konstrukcja *The Bridge (Mość)* stała się w całości innym krajem, gdzie – według relacji artystów – najczęściej słyszany zwrot był „No worries”... Ostatnia z Konstrukcji nosiła znamieny tytuł *Ta ziemia jest kwiatem*, co po latach (moim zdaniem) stało się najlepszym zwieńczeniem i komentarzem do cyklu tych niezwykłych artystycznych spotkań. Kontekst polityczny, jeśli był, to pojawiał się w ilościach śladowych, zaś pierwszoplanową rolę grały sztuka i relacje między ludźmi; to było coś jak festiwal w Woodstock – *Woodstock on the Brda*, jak zatytułował swoją relację z Konstrukcji Richard Vine¹⁵.

Artyści mieszkali na kempingu nad jeziorem wśród lasów. Tworzyli tam lub w Bydgoszczy, albo w którymś z okolicznych miasteczek. Wernisaż był autokarową wycieczką, międzynarodowym karawanem przemierzającym w środku lata trasę zahaczającą o Lubostron - Biskupin - Wenecję.

Post Scriptum

Do najważniejszych imprez, które odbyły się w Muzeum Artystów zaliczyć trzeba:

- Wystawę prezentującą prace artystów ruchu Fluxus w pierwszej siedzibie Muzeum przy ulicy Zachodniej (1990).
- Indywidualne wystawy Joan Jonas, Emmetta Williamsa, Adama Klimczaka, Wojciecha Ledera, Paula Panhuysena, László Kerekesa, Ay-O, Hartmuta Böhma i Moniki Brandmeier.
- Retrospektywną wystawę Edwarda Łazikowskiego *Teraz i przedtem* (styczeń – luty 1992).
- Retrospektywną wystawę Wojciecha Bruszewskiego *Święto pracy (May - Day)*, (1992).
- Retrospektywną wystawę Józefa Robakowskiego *W rozkroku* (1992).
- *Red Cross - International Art Action. Berlin - Łódź - Praga - Bratysława - Budapeszt - Sarajewo - Tirana* (luty - wrzesień 1992).
- *Conversation* – wystawę artystów chińskich mieszkających na Zachodzie Europy i USA. [Plonem tej wystawy było założenie efemerycznego Prowizorycznego Chińskiego Muzeum Sztuki Współczesnej (1992).]
- Cykl spotkań wokół projektu *Łódź – Berlin Interview* (7 edycji), sponsorowanych przez Senat Berlina (czerwiec 1993 - czerwiec 1994).
- *Marcowe Gody*, wystawy „młodzieżówki” Muzeum Artystów (Jacek Mrozowicz, Mariusz Sołtysik, Tomasz Matuszak „Trabant”, Dariusz Fiet, Robert Rabiega, Małgorzata Borek, Wojciech Filipczak), do której zapraszani byli artyści z całej Polski. *Marcowe Gody* odbyły się trzy razy, w 1994, 1995 i 1996 roku.
- *Candid Camera*, międzynarodowego seminarium połączonego z warsztatami i wystawami zorganizowanymi wspólnie ze Szkołą Filmową i Galerią Wschodnią (1995).
- *Białko. Przyczynek do Nowej Szkoły Gdańskiej* zorganizowana wspólnie z Pracownią Intermedialną TT i Pracownią Intermedialną PWSSP w Gdańsku, Galerią Wyspa i Łażnią Miejską w Gdańsku (1995).
- *The Meeting*, wystawa artystów palestyńskich i żydowskich (1995).
- *15 lat istnienia Konstrukcji w Procesie i 5 lat istnienia Muzeum artystów* oraz towarzyszący jej *Obiad Fluxusu* – obiad i wystawa, w której uczestniczyli współzałożyciele i twórcy związani z ruchem Fluxus oraz artyści, przedstawiciele Muzeum Artystów (1996).
- *25 from Kassel* – wystawa artystów z Kassel (1996).
- *Trans - Formationas*, wystawa artystów z The Artists Project Cardiff (1996).
- *IKG - Międzynarodowe Stowarzyszenie Artystów*, sześciodniowe zdarzenie m.in. w Galerii Wschodniej, Muzeum Artystów, Muzeum Książki Artystycznej (1997).
- *Meitheal*, wystawa artystów z Irlandii (2000).

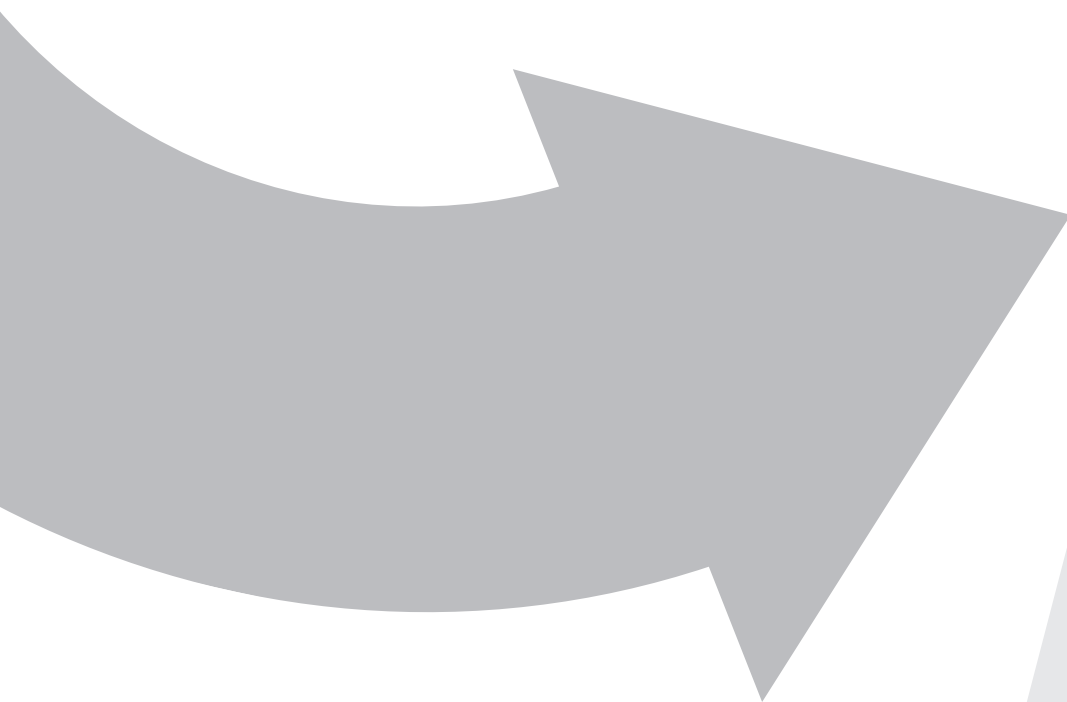
Maciej CHOLEWIŃSKI

PRZYPISY:

1. „Solidarność Ziemi Łódzkiej”,
dodatek nadzwyczajny „Konstrukcja
w Procesie”, nr 23 (25),
26 października 1981.
2. *Muzeum Artystów. Międzynarodowa
prowizoryczna wspólnota artystyczna*,
Łódź 1996, s. 5.
3. *Komunikat grupy „a.r.”*, [w:] J. Turowski,
Konstruktywizm polski, Warszawa 1981, s. 150.
4. Ibidem, s. 150.
5. S. Fauchereau, *Grupa „a.r.” albo Atlantyda*,
[w:] *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki
w Łodzi*, kat. wyst. Warszawa 1991.
6. Rozmowa autora z Marią i Ryszardem Waśko,
Łódź 2007.
7. M. Cholewiński, *Zima w pałacu Grohmana*,
Łódź 2000, s. 86.
8. *Encyklopedia popularna PWN*, Warszawa 1982,
s. 295.
9. „Biuletyn Informacyjny Stowarzyszenia
»Konstrukcja w Procesie«”, 1990 nr 1.
10. M. Cholewiński, *Zima w pałacu Grohmana...*,
op.cit., s. 88.
11. Ibidem, s. 86.
12. Ibidem, ss. 89-90.
13. Ibidem, s. 79.
14. M. Cholewiński, *Konstruowanie koegzystencji*,
„Gazeta Wyborcza”, 19 maja 1995.
15. R. Vine, *Woodstock on Brda*, „Art in America”,
Marzec 2001.

MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE / MY PERFORMANCE ART DEFINITION

**GAJDA, Stanisław Piotr (Grupa Restauracja Europa),
ZARĘBSKI Krzysztof**



Stanisław Piotr GAJDA
(Grupa Restauracja Europa)

Nie ma definicji
A nawet jeśli jest
To jest nieprawdziwa
A gdyby nawet była prawdziwa
To lepiej żeby jej nie było
Bo to co jest dookreślone
Przestaje być dynamiczne i interesujące
Bo ważne jest wyzwanie i akcja

TU I TERAZ

Dla **MNIE I DLA CIEBIE**
Bo dobrze kiedy granice jeszcze nie są wyznaczone
Nie ma budek strażniczych, zasieków i fanatycznych obrońców granic
I można przechodzić tam i z powrotem
I każdy gest jest czymś nieuchronnie osobistym

Krzysztof ZARĘBSKI

Dla mnie sztuka performance jest poezją wizualną dziejącą się w czasie.
Jest spektaklem para-teatralnym, jednorazowym zdarzeniem.
Lubię przestrzenie zamknięte, kameralne, w których mogę być bliżej ludzi.
Czasem powstają „Pejzaże wewnętrzne” we wnętrzu.
W czasie performance, pokazuję rośliny, deszcz, lód, sytuacje zaobserwowane na ulicy.
Nagrany głos, wiatr, krople wody (krwi?), możemy usłyszeć,
ale czasem dźwięk jest zamrożony.
Taśma magnetofonowa znalazła się w lodzie, jest obiektem wizualnym, linią.
Dla mnie ważna jest tajemnicza energia magnetyczna,
którą ona jest naładowana (utrwalony dźwięk).
Przedmioty codziennego użytku, lub obiekty, które były pokazane w galerii,
stają się przedmiotami magicznymi.
W czasie performance, te przedmioty nabierają nowej energii,
są dotykane przez człowieka, zmieniają temperaturę.
Powstają nowe strefy kontaktu.

Nowy Jork, 01.08.2000

CZEŚĆ 03 / PART 03
NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

KSIAŻKI / BOOKS

**Komedia sublimacji – współczesna sztuka amerykańska
w książce Anny Markowskiej**

Karolina JABŁOŃSKA

WYDARZENIA / EVENTS

3 Festiwal *Sztuka i Dokumentacja*

Plakat oraz program

13 Międzynarodowy Festiwal Sztuki *Interakcje*

Plakat oraz program





KOMEDIA SUBLIMACJI- WSPÓŁCZESNA SZTUKA AMERYKAŃSKA W KSIĄŻCE ANNY MARKOWSKIEJ

Z okładki książki Anny Markowskiej *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej* spogląda na nas Matthew Barney, stylizowany na satyrę, odsłaniający jedną z dziur na rogi ukrytą pod pomarańczowymi włosami. Ta postać to Loughton Candidate, bohater jednej z prac Barneya pt. *Cremaſter 4*. Figura z okładki patrzy na nas bezparadonowo, szczerze, ale i bezrefleksyjnie tak, jak patrzy się w lustro – przegląda się w spojrzeniu czytelnika. Jednocześnie, jak często dzieje się przed lustrem, odsłania to, czego inni nie widzą. Po przeczytaniu książki odnoszę wrażenie, że ten wybór jest bardzo trafny w odniesieniu do jej zawartości. Markowska w dwiętnastu esejach, wielokrotnie bezkompromisowo, podjęła przemilczane we współczesnej sztuce wątki. Zderzyła czytelnika z zagadnieniami pomijanymi przez krytykę jako mało ważne, zbyt bliskie życiu albo też zwyczajnie mało popularne, przez co, w powszechnym rozumieniu, nie warte poddania głębszej refleksji.

Zawarte w tytule słowo „komedia” sugeruje, że czytelnik będzie miał do czynienia z utworem lekkim, żywym, może nawet wesołym, stanowiącym wychnienie od akademickich wykładów, równoważący je. Z kolei „sublimacja” pozwala mieć nadzieję na odpowiedni „ciężar” tematu. Podtytuł książki oparty jest o pojemne pojęcia. Zawarte w nim współczesność, rzeczywistość i sztuka amerykańska umożliwiły autorce wypełnienie *Komedii sublimacji* zróżnicowaną treścią. Markowska dość

skrupulatnie z tego skorzystała „oświetlając” omawiane dzieła z wielu perspektyw: historyka sztuki, krytyka, artysty, odbiorcy, a także umieszczając je w kontekście szerszych przemian kulturowych i w perspektywie zagadnień takich jak feminizm, gender czy queer.

Nie można pominąć świadomego nawiązania autorki do książki Mieczysława Porębskiego *Granica współczesności*. Dla Porębskiego punktem wyjścia był proces kumulacji, który „zmierzając od zmian ilościowych do jakościowej przebudowy strukturalnych podstaw społecznego życia”¹ gromadził napięcia i przekształcał własną strukturę. Interesował go moment między jednym a drugim cyklem kumulacyjnym. Autor *Granicy współczesności* dostrzegł go w czasie, gdy uwaga przeniosła się z obrazu (dzieła) na interpretację, stawiając tym samym w centrum swych zainteresowań odbiorcę. Markowska także skoncentrowała się na ważnych momentach w sztuce, stanowiących punkty zwrotne w jej rozwoju, a jej spojrzenie można uznać w pewnym sensie za kontynuację poszukiwań Porębskiego. W przypadku obojga autorów inny jest obszar zainteresowań: Porębski zajmował się pierwszą połową dwudziestego wieku i, siłą rzeczy, skoncentrował się na sztuce europejskiej, autorka *Komedii sublimacji* poszukiwała granicy w jego drugiej połowie i uwagę skierowała na sztukę amerykańską. Obie pozycje różni także ujęcie: Porębski wydaje się reprezentować modernistyczną wiarę w determinującą moc historii i podporządkowuje

sztukę sytuacji na świecie, Markowska natomiast wprowadza pluralizm spojrzeń, a sztuka w jej ujęciu jest wynikiem wielu czynników, zarówno obiektywnych, jak i subiektywnych. Autorka *Komedii sublimacji* dopuściła także obecność mikrohistorii i małych narracji, przez co pozbawiła przedstawianą przez siebie granicę jednoznacznego i nieuniknionego charakteru. W tym miejscu pozwolę podeprzeć się deklaracją autorki zawartą we *Wstępie*, w którym czytamy, że jej optymizm „oznaczając zdesakralizowanie, zbratanie się z rzeczywistością, wprowadza do sztuki banał, nudę, żart, ale też analityczność z podejrzliwością, że nie nie jest takie, jak nam się naocznie wydaje. Desublimacja i desakralizacja ukazuje z kolei nowe zasady ruchu w demokratycznych społeczeństwach. (...) nie chciałam uchwycić zmiany kulturowej jako rezultatu ogólnych, ukierunkowanych prawidłowości, ale raczej zobaczyć ją w konkretnych dziełach sztuki i konkretnych strategiach artystycznych”² (s. 9). Należy przyznać, że autorka wywiązuje się z tych obietnic.

Mimo tego, że na książkę składa się kilkanaście tekstów, to bezsprzecznie trzeba traktować ją jako całość. Pierwszy rozdział to *Wymazany rysunek de Kooninga* i kłopoty z początkiem, ostatni nosi tytuł *Interpretacja i kontrola*, i to między nimi Markowska usytuowała wachlarz podejmowanych zagadnień. Zawarte w tytule tego rozdziału dzieło Rauschenberga uznała za „paradoksalny początek nowej sztuki” (s. 12), które „niesie w sobie cały szereg nierozstrzygalnych kwestii – będąc zarówno dziełem ikonoklastycznym, jak i czynionym w obronie obrazu, potwierdzającym tożsamość mistrza i jednocześnie ją odrzucającym, niechętnym technicznej biegłości, choć propagujący etykę pracy i porządnego rzemiosła” (s. 13). Wyraźnie zaznacza się tu wielowątkowość podejmowanych zagadnień i styl, w jakim napisana jest książka, w którym ważną rolę odgrywają dygresje. Choć autorka często daleko odbiega w nich od zasadniczego tematu, zawsze jednak mają w sobie duży ładunek wiedzy i świeżość spostrzeżeń, które rekompensują taką swobodę. W kolejnym rozdziale autorka zajęła się malarstwem Barnetta Newmana, który jej zdaniem zerwał z komedią sublimacji. Newman pojawił się także, kiedy podjęła temat powtórzenia w grafice, zestawiając jego prace z twórczością Andy’ego Warhola. Poświęciła także miejsce zagadnieniu wartości we współczesnej sztuce amerykańskiej, które przewija się w całej książce. Ważną rolę w rozważaniach Markowskiej odegrała twórczość Matthew Barneya i Roberta Gobera, których prace pojawiły

się w różnych aspektach. Autorka podjęła także wątki zawarte w dziełach Tony’ego Ourslera w rozdziale *Od »glam« do »blob« i z powrotem. Podróż nie całkiem science-fiction*. Co ciekawe, odniosła się tu nie tylko do słownikowej definicji wyrazu »blob«, co pozwoliło jej na większe możliwości interpretacyjne, rozleglesze skojarzenia, możliwość wprowadzenia w kontekst sztuki niektórych wątków kultury popularnej. Takie zabiegi „wyswobadzania” sztuki z utartych kontekstów zwiększają wartość książki i pozwalają na zachowanie świeżości ujęcia podejmowanych w niej problemów. Markowska nie pozostała obojętna również na zagadnienia związane ze sztuką kobiet. Sporo miejsca poświęciła Rachel Whitehead, Mary Kelly i Barbarze Kruger. Wątki feministyczne poruszyła także w pierwszym rozdziale, w odniesieniu do Pollocka, co można potraktować jako swoistą zapowiedź jednej z perspektyw obecnych w książce, ponieważ pojawiają się one wielokrotnie. Markowska zamknęła „granice współczesności” zagadnieniem definiowania sztuki poprzez dystrybucję. Autorka w różnych miejscach książki umieszcza odniesienia do omówionych wcześniej wątków, do kwestii przez nią już rozwiązanych, jak i zapowiada następne, co sprawia, że książkę lepiej czyta się jako całość niż traktując poszczególne rozdziały jako samodzielne, choć jest to oczywiście możliwe i nie powoduje zatracenia sensu.

Komedia sublimacji pisana jest z perspektywy historyka sztuki. Świadcą o tym przede wszystkim opisy dzieł – rzetelne, konkretne, fachowe, a przede wszystkim plastyczne. Dzięki temu mogą, do pewnego stopnia, kompensować brak kolorowych ilustracji. Punkt widzenia osoby, która zna sztukę potwierdzają także wielokrotnie przywołane przez autorkę popularne dzieła sztuki dawnej. Powołała się np. na obecne w literaturze porównania pewnych aspektów twórczości Gordona Matty-Clarka z twórczością Michała Anioła. W ten sposób, poprzez docieranie do analogii i budowanie pomostów między „wczoraj” i „dziś” starała się ułatwić zrozumienie współczesnych zjawisk. Jest to także dowód na to, że pojęcie granicy, przełomu, zawsze było obecne w sztuce. Fachowość Markowskiej powoduje, że czasem wymaga ona od czytelnika wiedzy, a właściwie zakłada, że czytelnik ją ma. Nie jest to jednak wiedza, od której zależy zrozumienie istoty głównych wątków podejmowanych w danej części. Dotyczy ona raczej dygresji. Ujęcie z perspektywy historyka sztuki potwierdzają także niektóre sformułowania Markowskiej. Moim zdaniem nikt, kto nie jest historykiem sztuki

nie zrozumie ładunku emocjonalnego kryjącego się za sformułowaniem dotyczącym obejmowania „z czułością, z jaką na ceramicznych sarkofagach etruskich mąż obejmował swoją ukochaną małżonkę” (s. 71). Perspektywa znawcy pozwoliła autorce podjąć także refleksje nad warsztatem historii sztuki. Podniosła m.in. kwestię związaną z zagadnieniem klasyfikacji dzieł sztuki i narracji wyjaśniających ich sens. Przedmiotem swej szczególnej specyfikacji uczyniła prace Oldenburga, Sol Le Witta, Heizera, Hueblera i Burdena, należące do sztuki ziemi. Elementem wspólnym, łączącym je wszystkie, było uczynienie wykopanego dołu zasadniczą częścią pracy. Decyzja o wyborze akurat tych dzieł do tego rodzaju analiz jest nieco przewrotna z uwagi na ich efemeryczny charakter. Z drugiej strony zwróciła w ten sposób uwagę na problem, przed którym stoi historia sztuki i osoby zajmujące się sztuką: jak klasyfikować i zachowywać efemeryczne dzieła sztuki i podkreśliła jak wielkie stanowi to wyzwanie.

Problem dokumentowania sztuki oraz wzajemnych relacji sztuki i dokumentacji podjęła autorka również w rozdziale *Poza galerię, oko w oko z kojotem – sztuka amerykańska wobec przyrody*, gdzie omówiła m.in. prace Roberta Smithsona, Waltera de Marii i Michela Heizera, a także Josepha Beuysa. Markowska przy tej okazji wspomniała także prace Oppenheima, które dziś istnieją jedynie w pamięci lub na fotografiach. W odniesieniu do prac tego artysty zwróciła uwagę, że efemeryczność dzieł „po pierwsze powoduje, jak pisze Heiss, że artysta nie ma pokusy nieśmiertelności, ale też – że tak trudno dzisiaj odtworzyć ogrom energii i podniecenia towarzyszący jego pracom” (s. 193). Prace Oppenheima istniejące jedynie jako dokumentacja umieściła w szerszym kontekście, pamiętając o ich wpływie na rozwój sztuki, jej percepcji oraz towarzyszącym temu zmianom w pojmowaniu kluczowych dla sztuki pojęć, takich jak twórczość, artysta, dzieło sztuki. Jednocześnie zwróciła uwagę na zagadnienie, jakim jest utrwalanie prac zaistniałych w „jedynych” okolicznościach. Przypomniała także postawę przeciwną do dokumentowania sztuki ulotnej i postać Waltera de Marii, który wypowiadał się przeciw reprodukowaniu jego *Three Continent Project* w imię „bezpośredniego, osobistego doświadczenia” (s. 189). W ten sposób podniosła podstawowe dylematy związane z dokumentacją sztuki efemerycznej.

Markowska zbudowała wątki książki w oparciu o dzieła sztuki. Wiele z nich to prace dość dobrze znane. W ich

interpretacjach, oprócz ogólnie znanych i przyjętych komentarzy, zauważa się „humor, otwartość i zaproszenie do uczestnictwa pop-artu” obecny, zdaniem autorki, w sztuce amerykańskiej od czasu abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Pewnie z tego powodu Markowska włączyła w swoje rozważania wiele motywów z literatury i muzyki popularnej. W ten sposób, pisząc o sztuce amerykańskiej, postarała się dobrać do tego odpowiedni styl, nie bojąc się, podobnie jak opisywani artyści, inspirować się „»niegodną«, potoczną rzeczywistością”, a wartością uczynić „ukazywanie ram i ograniczeń oraz wyzwolenie od lęku egzystencjalnego” (s. 94). We *Wstępie* zadeklarowała swoją nieufność wobec praw ogólnych, co potwierdziła niejednokrotnie, mnożąc wątki i dygresje wokół jednego dzieła. Ta cecha czasem utrudnia czytanie *Komedii sublimacji*. Dość szybkie przechodzenie od zagadnienia do zagadnienia z jednej strony czyni książkę bardzo interesującą, daleką od akademickich pozycji, z drugiej namnożenie wątków wymaga od wnikliwego czytelnika wyjątkowego skoncentrowania uwagi.

Historię sztuki, którą przedstawiła Markowska, można określić jako rozszerzoną. Autorka, obok pewnych, sprawdzonych torów, poprowadziła swe rozważania „bocznymi drogami”. Kiedy zajęła się twórczością Barnett Newmana, przypomniała jako niewielką dygresję, że Łomżę, z której pochodzili jego rodzice, amerykańskie źródła definiują jako „Russian Poland” (s. 45). W odniesieniu do tego artysty większą uwagę mogą jednak przykuć wątki kabalistyczne poruszane przez Markowską. Ich obecność pojawiła się za sprawą cytowanej przez autorkę książki *Reconsidering Barnett Newman. A symposium at the Philadelphia Museum of Art* (2002). Przypomniała ona także interpretację Marka Godfrey’a wpisującą Newmana „w dyskurs pamięci artystów o tożsamości żydowskiej dotyczącej Holocaustu” (s. 55). Liczne przypisy bibliograficzne są kolejnym atutem książki, chociaż boleśnie odczuwa się brak zebranej bibliografii (podobnie jak indeksu nazwisk).

Markowska wprowadziła w wielu miejscach perspektywę psychoanalityczną. Jeden z przykładów zawiera już pierwszy rozdział. Analizując *Wymazany rysunek de Kooninga* autorka porównała relacje Rauschenberga i de Kooninga. Przytoczyła zdanie Roberta Hughesa, który uważał, że cykl de Kooninga *Women*, nad którym artysta pracował w podobnym czasie, co Rauschenberg nad *Wymazanym rysunkiem...*, wyrażał „pożądanie i strach przed Matką” (s. 23). Idąc tym tropem Mar-

kowska zadała nierozstrzygnięte pytanie o możliwość wymazania Matki przez Rauschenberga. Kontynuując temat relacji artystów różnych pokoleń, podjęła również wątek Warhola i Basquiata, określając ich stosunki jako „erotyczną relację *queen-hustler*” (s. 25) i nazywając „edukacyjną instytucją *erastes* i *eromenos*, symboliczną dla lat 80.” (s. 26). W ramach wątku artystów dwóch pokoleń w *Komedii sublimacji* pojawiła się także postać Richarda Serry, który zagrał w filmie Matthew Barneya *Cremašter 3*. W tym przypadku Markowska zwróciła uwagę na występujące jednocześnie przywołanie ikony amerykańskiej sztuki (Robert Serra lejący ołów z maską gazową na głowie) i jej zaprzeczenie (zamiast ołowiu mazista substancja), co można uznać za charakterystyczne dla intertekstualnej sztuki Barneya, ale i zmianę męskiej warty (s. 28). Barneyowi poświęciła także rozdział *Sztuka i krytyka socjopolityczna na ślacji benzynowej. O Cremašterze 2 Matthew Barneya*, w którym z właściwą historykowi sztuki dokładnością opisała krótko wszystkie filmy z cyklu *Cremašter*. Ich budowa, bliska marzeniu sennemu, mająca w sobie coś z widmowości, po raz kolejny sprowokowała autorkę do przywołania teorii Zygmunta Freuda. Stała się także pretekstem do zwrócenia uwagi na mit Dzikiego Zachodu i podjęcia wątku edypalnego. W pracy Barneya zobaczyła narodziny nowego mężczyzny i konstruowanie męskości w sposób pregenitalny (s. 319). Potwierdziła to w rozdziale poświęconym twórczości Barneya (po raz kolejny) i Gobera, dotyczącym konstruowania męskiego ciała.

Pisząc o sztuce Markowska nie straciła z oczu socjologicznej perspektywy. Kilkakrotnie zwróciła uwagę na zagadnienie tożsamości, zarówno na zmianę postrzegania i przedstawiania mężczyzny w sztuce Barneya, jak i na to, że aktywność kobiet była często spychana w niszę feminizmu. Podkreśliła także społeczny wymiar m.in. prac Matty-Clarka, w których widać krytykę prawa dotyczącego sprzedaży ziemi oraz Koonsa, gdzie dostrzegła krytykę małżeństwa – instytucji regulującej życie społeczne.

Słabością książki jest brak indeksu nazwisk. Jego zamieszczenie z pewnością ułatwiłoby korzystanie z niej, zwłaszcza, że jest to pozycja, do która z pewnością będzie się wielokrotnie wracało. Markowska poruszając tak dużą ilość wątków i robiąc wiele interesujących odniesień w pewien sposób zarzuciła haczyk na czytelnika zajmującego się sztuką współczesną. Nie podała gotowych rozwiązań, lecz przedstawiła możliwe,

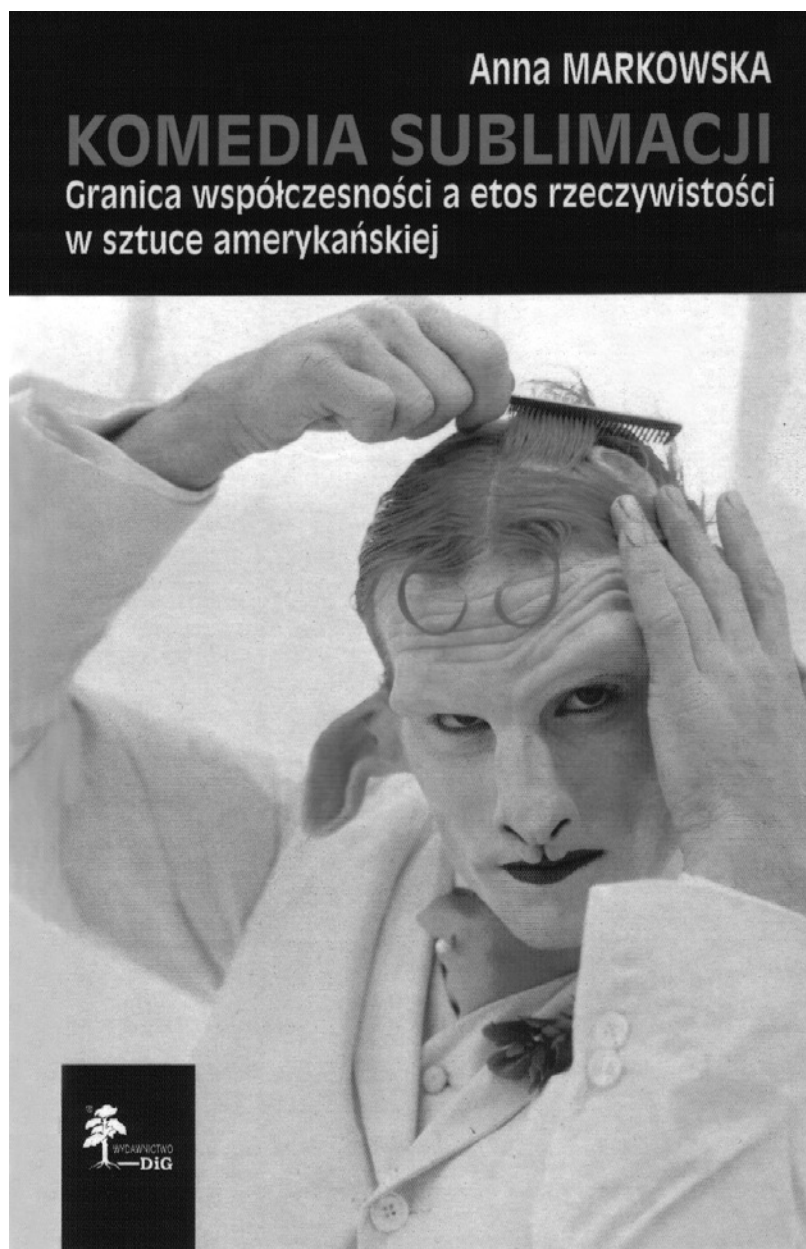
czasem mało popularne, ścieżki interpretacji. *Komedia sublimacji* może przez to stać się punktem wyjścia dla wielu dalszych analiz, zwłaszcza, że jej autorka często nie puentuje podejmowanych wątków, pozostawia je otwarte. Szkoda także, że nie zawiera szerszego materiału ilustracyjnego, a jakość tego, który został zamieszczony, pozostawia wiele do życzenia.

Po przeczytaniu książki wydaje mi się, że Markowska, podobnie jak przywołana przez nią Mieke Bal, nie jest zwolenniczką „czystej» historii sztuki, oskarżając ją tę monodyscyplinę o intencjonalizm oraz związany z nim dyskurs autorstwa i autorytetu” (s. 337). W *Komedii sublimacji* stara się, z powodzeniem zresztą, takiej czystości uniknąć. I jak sama pisze: „snuję swoją narrację z kąta, opowiadam historię, redaguję ją z dostępnych kawałków i dostępnych ujęć kamery; nie dokonuję więc transformacji, zmiany, jedynie wskazuję i wybieram, co chcę opowiedzieć, nie mam w gruncie rzeczy dostępu do całości, relacjonuję więc to, co zrekonstruowałam w określonym czasie; w ten sposób powstaje wewnętrzna przestrzeń narracji, która nie ma pretensji do katartrycznego objawienia” (s. 337). Moim zdaniem, rozluźnienie ram, rozszerzenie perspektywy, rozmnożenie kontekstów i wątków, nawet jeśli czasem nie w pełni przekonujące, stanowi ogromną, pozytywną wartość książki. Uważam, że takie otwarcie, poparte analizą rozbudowanego materiału krytycznego zasługuje na szczególną uwagę.

Karolina JABŁOŃSKA

PRZYPISY:

1. M. Porębski, *Granica współczesności 1909 - 1925*, Warszawa 1989, s. 8.
2. A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010. [W nawiasach podano numery stron cytowanych fragmentów.]



Anna Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010.

TRZECI FESTIWAL

SZTUKA
I DOKUMENTACJA
14 – 30.04.2011



STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA



Festiwal zorganizowany przy udziale finansowym Urzędu Miasta Łodzi

ORGANIZATOR



PARTNER / PATRON MEDALNY



Projekt: Norbert Trzeciak

TRZECI FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA 14 – 30.04.2011

/ PROGRAM

08.04.2011 (piątek)

Czyszczenie Dywanów
Kuratorki: Maciej Cholewiński i Aleksandra Jach
Miejsce: Muzeum Sztuki, ul. Włodkowskiego 3/6
Otwarcie: godz. 18.00
Wystawa czynna: 08 – 22.04.2011

14.04.2011 (czwartek)

Mroczne rytuały konsumpcji sztuki
Kurator: Marek Domański
Miejsce: Galeria Słona Słania, ASP, ul. Wójcika Polakiego 121
Otwarcie: godz. 13.00
Wystawa czynna: 14 – 30.04.2011

OTWARCIE 3 FESTIWALU SZTUKA I DOKUMENTACJA

Sztuka-Obiekt-Zapisk
Kuratorki: Karolina Jabłońska i Anka Leśnicka
Miejsce: Galeria Nova Trzebież, Róża Centrum Sztuki, ul. Rewolucji 1905r. 52
Otwarcie: godz. 17.00
Wystawa czynna: 14 – 30.04.2011

Wystawa projektu Gerarda-Jürgena Kwiatkowskiego-Bluma
„Das offene Buch/Ofwarta książka, Hünfeld 1996-2011”
Kurator: Lech Lechowicz
Miejsce: Galeria Słona Słania, ASP, ul. Wójcika Polakiego 121
Otwarcie: godz. 18.00
Po otwarciu spotkanie dyskusyjne z udziałem artysty. Moderuje: Lech Lechowicz
Wystawa czynna: 14.04 – 15.05.2011

Fokus Łódź Biennale 2010 – projekcja dokumentacji zdarzeń
Miejsce: w. Kuba i Biura Łódź Biennale, ul. Piotrkowska 118
Projekcja czynna: 14 – 30.04.2011, w godz. 19.00 – 22.00

15.04.2011 (piątek)

Save as Art
Kuratorki: Karolina Jabłońska i Anka Leśnicka
Miejsce: Galeria Imaginarium, Łódź: Dom Kultury, ul. Traugutta 38
Otwarcie: godz. 18.00
W trakcie otwarcia będzie miał miejsce performance Anny Kutyry
Wystawa czynna: 15.04 – 08.05.2011

Karolina Breguła – Rekonstrukcja
Miejsce: Galeria Wschódnia, ul. Wschodnia 29/3
Otwarcie: godz. 20.00
Wystawa czynna: 15 – 30.04.2011

Projekt w przestrzeni miejskiej – Norbert Trzeciak, Jan Wasiński
Produkcja sztuki
Miejsce: Skrzyżowanie ul. Polnocei i ul. Kilińskiego
Otwarcie: 15.04.2011

16.04.2011 (sobota)

Kilkanaście dokumentacji wideo performance Ewy Bloom Kwiatkowskiej „Taniec Świętego Wita”
Miejsce: Ośrodek Działalności Artystycznych ODA w Piotrkowie, Tytułowski, ul. Dąbrowskiego 3
Otwarcie: godz. 18.00
Wystawa czynna: 16 – 30.04.2011

Pokaz wideo – międzynarodowa kolekcja Galerii Wymiany
Kurator: Józef Robakowski
Miejsce: Galeria Wymiany, ul. Piłsudskiego 7/29
Rozpoczęcie pokazu: godz. 20.00

17.04.2011 (niedziela)

Pokaz filmów o sztuce
Kuratorki: Lech Lechowicz i Tomasz Komarowski
Miejsce: Muzeum Kinematografii, Pl. Zwycięstwa 1
Rozpoczęcie pokazu: godz. 17.00
Po projekcji filmów spotkanie dyskusyjne. Moderuje: Lech Lechowicz

Otwarcie Archiwum – wybór performansów z Europejskiego Festiwalu Sztuki Performance 2006 - 2010
Kurator: Waldemar Tatarczuk
Miejsce: Muzeum Kinematografii, Pl. Zwycięstwa 1
Rozpoczęcie pokazu: godz. 19.00
Po projekcji filmów spotkanie dyskusyjne z Waldemarem Tatarczukiem, prezesem lubelskiej Zachęty, na temat dokumentacji performance. Moderuje: Łukasz Guzik

28.04.2011 (czwartek)

Symposium „Sztuka zdokumentowana”
Miejsce: Poleski Ośrodek Sztuki, ul. Krzemieniecka 2a
Rozpoczęcie sympozjum: godz. 12.00

17.06.2011 (piątek)

L-UND Łódzka scena podziemna 1985-1995, obowiązkowy appendix
Kurator: Wiktor Słok
Miejsce: Galeria Manhattan, ul. Wzgórz 15
Otwarcie: godz. 19.00
Wystawa czynna: 17.06 – 17.07.2011

szczegóły na: www.doc.art.pl

Wystawa główna:

W tym roku, podobnie jak w poprzednich, głównym wydarzeniem festiwalu będzie wystawa „Sztuka Obiekt Zapisk”. Wystawa ma charakter eksperymentalny. Liczy się pomysłowość i forma oraz odwołanie do głównych zagadnień wystawy: próba uchwycenia relacji między sztuką i jej dokumentacją oraz momentów, kiedy na krzyżu dokumentacji następuje kreacja – jedno z działań sztuki jest pretekstem do stworzenia następnego. Selekcji prac dokonuje Komitet Organizacyjny Festiwalu. W wystawie wezmą udział: Ewa Bloom Kwiatkowska, Dagmara Baga, Marcin Śliwicki, Sebastian Czarz, Marek Domański, Rafal Dziemianowski i grupa sztuczna, Krzysztof Fobaniński, Peter Grybowski, Joanna Jarzabek, Bogusław Jasziński, Jacek Kasprzycki, Bortosz Koneczny, Andrzej Kuźniowski, Izabela Łapińska, Malgorzata Lucyna, Symon Malinowski i Fundacja Wschód Sztuki, Tomasz Marzec, Przemysław Paluszko, Paweł Piat, Waldemar Tatarczuk, Marcin Rakowski, Marcin Sołtys, Tomasz Sorbjan, Jan Szewczyk, Maciej Trzaskowski, Jolanta Wagnier, Kamel Wnuk, Izabela Zielińska, Jacek Złoczewski, Daniel Zięba i grupa artystyczna ZWRW oraz The LAS, Danie Łuzuraga, Jessica Higgins, Mary Averill, Erika Krieger, John Landine, Matt Waughey / Katedra Internetowa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, koordynacja prof. Sławomir Sobolewski / Galeria 25 – Łódź 24, Piłsudski, Kana Kozłowska / „Niewidzialna historia” – Galeria Jarzabowska / „Pomnik Czasu” – Tomasz Domański / Reawakening – Karolina Domańska, Barbara Kędzińska, Krzysztof Lewandowski, Edyta Wysocka

WYSTAWY TOWARZYSZĄCE:

Czyszczenie Dywanów

Wystawa będzie dotyczyć galerii „Czyszczenie Dywanów”, której działalność była jednym z kilku bardzo znaczących punktów w niezależnej sztuce polskiej lat osiemdziesiątych. Miejscom wymiaru myśli i idei, powstawania prac, a także i zresztą do artystów tworzących poza oficjalnym obiegiem sztuki. Galeria była też ciekawym, ale i wzbudzającym kontrowersje, przykładem prywatnej, oddolnej aktywności ludzi oddanych ideałom sztuki w sztuce. Funkcjonowała za pośrednictwem Lilii Miejskiej w stanie wojennym (0.03.1982 – 13.12.1982). Głównymi założnikami i organizatorami byli Adam Różkowski i Bogusław Śliwicki. Miejsce się przy ul. Piotrkowskiej 255/1 prezentowało w niej swoje prace wielu polskich artystów, m.in. Ewa i Andrzej Rortum, Henryk Szewczyk, Ryszard Wójcik, Józef Robakowski i inni.

Wystawa projektu Gerarda-Jürgena Kwiatkowskiego-Bluma „Das offene Buch/Ofwarta książka, Hünfeld 1996-2011”

Prezentacja unikalnego w skali światowej projektu, zainicjowanego przez Gerarda-Jürgena Kwiatkowskiego-Bluma. Swoisty On, we współpracy ze światowej sławy artystami, zespół dzieł poeci wizualnej, zrealizowany w przestrzeni publicznej. Na wystawie zaprezentowane zostaną m.in. fotografie tych realizacji oraz film Józefa Robakowskiego dokumentujący projekt. Wystawie towarzyszyć będzie wydruk Kwiatkowskiego-Bluma.

Save as Art

Tytuł wystawy odnosi się do zapisywania plików z określonym rozszerzeniem w innych formatach. W sztuce istnieje analogiczna sztuka, kiedy artysta korzysta z różnego rodzaju dokumentów, np. starej fotografii, archiwalnego tekstu, filmu dokumentalnego, tworząc na kanwie tych materiałów dzieła sztuki, przetwarzając wartości dokumentalne w komunikat artystyczny. Na wystawie zostaną pokazane prace artystów różnych pokoleń, dla których dokument jest podstawą sztuki. Wystawie towarzyszyć będzie prezentacja dołączonych dzieł artystycznych. W trakcie otwarcia będzie miał miejsce performance Anny Kutyry – artystki zaangażowanej z awangardowym środowiskiem wrocławskim. W wystawie wezmą udział: Zygmunt Ryko, Zdzisław Tomaszewski, Roman Kuro, Anna Kuro, Jerzy Trzaskowski, Krzysztof Zieliński, Marek Janiak, Łódź Kłosa, Piotr C. Kowalski i Joanna Janiak, Bruce Barber, Mary Averill, Tomasz Sikorski, Tomasz Konart, Wojciech Jasziński, Dorota Niemczak, Izabela Ciesioła, Anka Leśnicka, Norbert Trzeciak, Maciej Boldanowicz, Agnieszka Cholewińska, Ewa Świrzyńska.

Rekonstrukcja – projekt Karoliny Breguły

Galeria Wschódnia to miejsce, które od ponad 20 lat w sposób znaczący współtworzy tożsamość łódzkiego środowiska artystycznego i przyczynia się do upamiętnienia Łodzi jako miejsca progresywnej sztuki i Polscy i za granicą. Artystom wyjdzie do wystawy Karoliny Breguły jest archiwum Galerii Wschodnia. Efektami jej pracy będą repliki wykonanych dzieł i nadanie im nowego znaczenia poprzez zmianę kontekstu. Artystka przedstawi także historię Galerii z innej perspektywy – „Światła wydrzeń”. „Rekonstrukcja” jest badawczym etapem projektu „Sztuka wycieczna”. Który będzie realizowany latami oraz jesienią 2011 roku w najbliższym do zrealizowanego wcześniej archiwum.

Taniec Świętego Wita

Kilkanaście zapisów wideo performance Ewy Bloom Kwiatkowskiej „Taniec Świętego Wita”, który odbył się we wrześniu 2010 w przestrzeni miejskiej Łodzi. Artystka nawiązała w nim do średnio-wiecznej epidemii tańca, jego roli i oczyszczającej mocy.

Mroczne rytuały konsumpcji sztuki

Wystawa prac powstających podczas planu studentów ASP w Londynie w 2010 roku. Tematem planu była krytyka instytucjonalnego konsumowania sztuki.

L-UND: Łódzka scena podziemna 1985-1995

Projekt odnosi się do czasu, w którym Łódź stała się naddźwięcznym hylem nowych tendencji, żywym odrodzeniem półoficjalnych, nieformalnych działań artystycznych, wystaw, koncertów, graffiti, happeninów etc. W tym uwarunkowaniu określone okna miało okazję się przestrzenią sortującą szereg akcji o multimedialnym charakterze, cyklicznych jak i niecyklicznych. Dekada 1985-1995 przyniosła bezprecedensowe jakości, naddźwięczne w warunkach łódzkiej „pustyni kulturalnej”. Celem projektu L-UND jest ukazanie zjawisk, które mimo swojego znaczenia dotąd nie doczekały się jeszcze żadnego godnego podsumowania. Prezentacja w Galerii Manhattan ma mieć charakter dokonywania, oraz reawansu – dzięki ekspozycji wciąż możemy się starzyć analizy. L-UND ma być spójnym i wyważonym kółem oraz sposobem wprowadzenia do szerszego obiegu nieobecnym tendencji. W wystawie wezmą udział m.in.: Robert Łaska, Ewa Bloom Kwiatkowska, Sławek Koryński, Grupa Chaos Fez 3, Sławek Selina, Andrzej Gogrz, Włodzisław Łódź / Egon Ferle, Marek Ryk / 19 Wiosna, Wiktor Słok / Jude, Damian Czernycki, Michał Akuskiński, Marcin Zamenhof, Jolanta / The Corpse

Norbert Trzeciak, Jan Wasiński – Produkcja sztuki

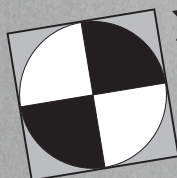
Projekt w przestrzeni miejskiej. Artysta wykonają realizację, której treść dotyczy będzie problemu funkcjonowania sztuki w sferze publicznej we współczesnym świecie, w którym sfera wizualna opiewana została przez reklamę.

POKAZY:

- * Pokaz wideo – międzynarodowa kolekcja to prezentacja prac z archiwum Galerii Wymiany, który zostanie poprzedzony projekcją Józefa Robakowskiego
- * Fokus Łódź Biennale 2010 – projekcja dokumentacji zdarzeń to dokumentacja obiegowego biennale, które miało miejsce w Łodzi. Film będzie można oglądać przez cały czas trwania Festiwalu w godz. 19.00 – 22.00 w w. Kuba i Biura Łódź Biennale przy ul. Piotrkowskiej 118.
- * Pokaz filmów o sztuce – W ramach poprzedzającej artysty festiwalu będzie miał miejsce pokaz archiwalnych filmów o sztuce, zrealizowanych w czasach PRL przez znanych polskich reżyserów. Filmy do prezentacji zostaną wybrane przez Międzynarodowy i teoretyczny sztuki z archiwum Wydziału Filmów Oświatowych. Prezentacja połączona będzie z projekcją i dyskusją na temat relacji w podejściu do sztuki w tamtejszym okresie i dziś.

Projekt: Norbert Trzeciak

CO JEST NA POZACZATKU
KADY IDA ZE SZTUKI DO ZYCIA
AL - UNNATURAL AND MAY BE OTHER WAY
T IS AT THE BEGINNING AND WHAT IS AT TH
ABSURDES GO FROM ART TO LIFE
AND FROM LIFE TO ART



XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki

interakcje

9-13 maja 2011

Ośrodek Działań Artystycznych
w Piotrkowie Trybunalskim

7 maja Bielsko-Biała

8 maja Warszawa

14-16 maja Kraków

Kurator artystyczny edycji
Arti Grabowski

www.interakcje.org



XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki
interakcje
 Piotrków Trybunalski 2011

Zaproszeni artyści:

Ramon Churruarín (Hiszpania) • Søren Dahlgaard (Dania) • BBB Johannes Deimling (Niemcy) • Mehdi Farajpour (Iran/Francja) • Giovanni Fontana (Włochy) • Gim Gwang Cheol (Korea Południowa) • Jeff Huckleberry (USA) • Grupa Jerzego Truszkowskiego (Polska) • Istvan Kantor (Kanada) • Antoni Karwowski (Polska) • Ko Z (Birma) • Przemysław Kwiek (Polska) • Pancho Lopez (Meksyk) • Grupa NONGRATA (Estonia) • Jouni Partanen (Finlandia) • Ryszard Piega (Polska) • Jacques Van Poppel (Holandia) • Grupa Restauracja Europa (Polska) • Michelle Rheaume (Kanada) • Ronaldo Ruiz (Filipiny) • Moe Sat (Birma) • Stelarc (Australia) • Jan Świdziński (Polska) • Roi Vaara (Finlandia) • Mannet Villariba (Filipiny) • Herma Auguste Wittstock (Niemcy) • Z'EV (USA) & HATI (Polska)

OFF Interakcje

Przemysław Branas (ASP Kraków) • Małgorzata Michałowska (ASP Szczecin) • Natalia Sekula (ASP Wrocław) • Monika Szydłowska (ASP Poznań) • Martyna Wolna (ASP Gdańsk) • Hubert Wińczyk (ASP Poznań)

XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki
interakcje
 Piotrków Trybunalski 2011

MIJESCA

7 maja, Bielsko-Biała, Galeria Bielska BWA

8 maja, Warszawa, Galeria Działalności

9 - 13 maja Ośrodek Działalności Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim

15 - 17 maja, Kraków, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki

PROGRAM RAMOWY* - Piotrków Trybunalski

9 maja, godz. 18.00 - Ceremonia otwarcia, ul. Dąbrowskiego 5

9 - 13 maja od godz. 18.00 - Performance zaproszonych artystów

9 - 13 maja OFF Interakcje - Prezentacje performance studentów ASP

10 maja godz. 16.00 - Wernisaż wystawy Przemysław Kwiek, ul. Sieradzka 8

12 maja godz. 12.00 - 16.00 - Focus Interakcje, Centrum Handlowe Focus Mall

13 maja godz. 15.00 - Finałowa prezentacja warsztatów PAS

13 maja, ok. godz. 21.00 po ostatnim performance - Uroczyste zakończenie

Festiwalu, ul. Dąbrowskiego 5

XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki
interakcje

www.interakcje.org

znajdź nas na facebooku

* - program może ulec zmianie, szczegółowy program na www.interakcje.org i w ODA Dąbrowskiego 5

www.interakcje.org

znajdź nas na facebooku

XIII Międzynarodowy Festiwal Sztuki
interakcje

PATRONAT HONOROWY

Krzysztof Chojniak - Prezydent Miasta Piotrkowa Trybunalskiego

ORGANIZATOR

Stowarzyszenie Działalności Artystycznych „Galeria OFF” - Piotrków Trybunalski

Kuratorzy: Stanisław Piotr Gajda, Gordian Piec

Kurator edycji 2011: Artur Grabowski

WSPARCIE FINANSOWE I ORGANIZACYJNE



PATRONAT MEDIALNY

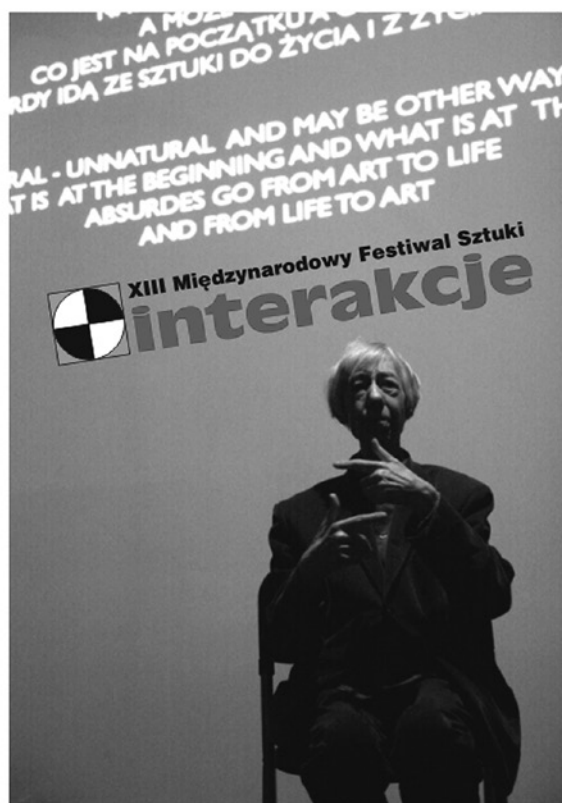


Ten projekt został zrealizowany przy wsparciu finansowym Komisji Europejskiej. Projekt lub publikacja odzwierciedlają jedynie stanowisko ich autora i Komisja Europejska nie ponosi odpowiedzialności za umieszczoną w nich zawartość merytoryczną. Zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

www.interakcje.org

znajdź nas na facebooku

SDA „Galeria OFF”, ul. Sieradzka 8, 97-300 Piotrków Trybunalski
 tel.: +48 44 733 93 88, +48 501 575 496; gajda@piotrkow.pl, gordian_piec@piotrkow.pl



In memoriam

JAN PIEKARCZYK
(1951-2011)

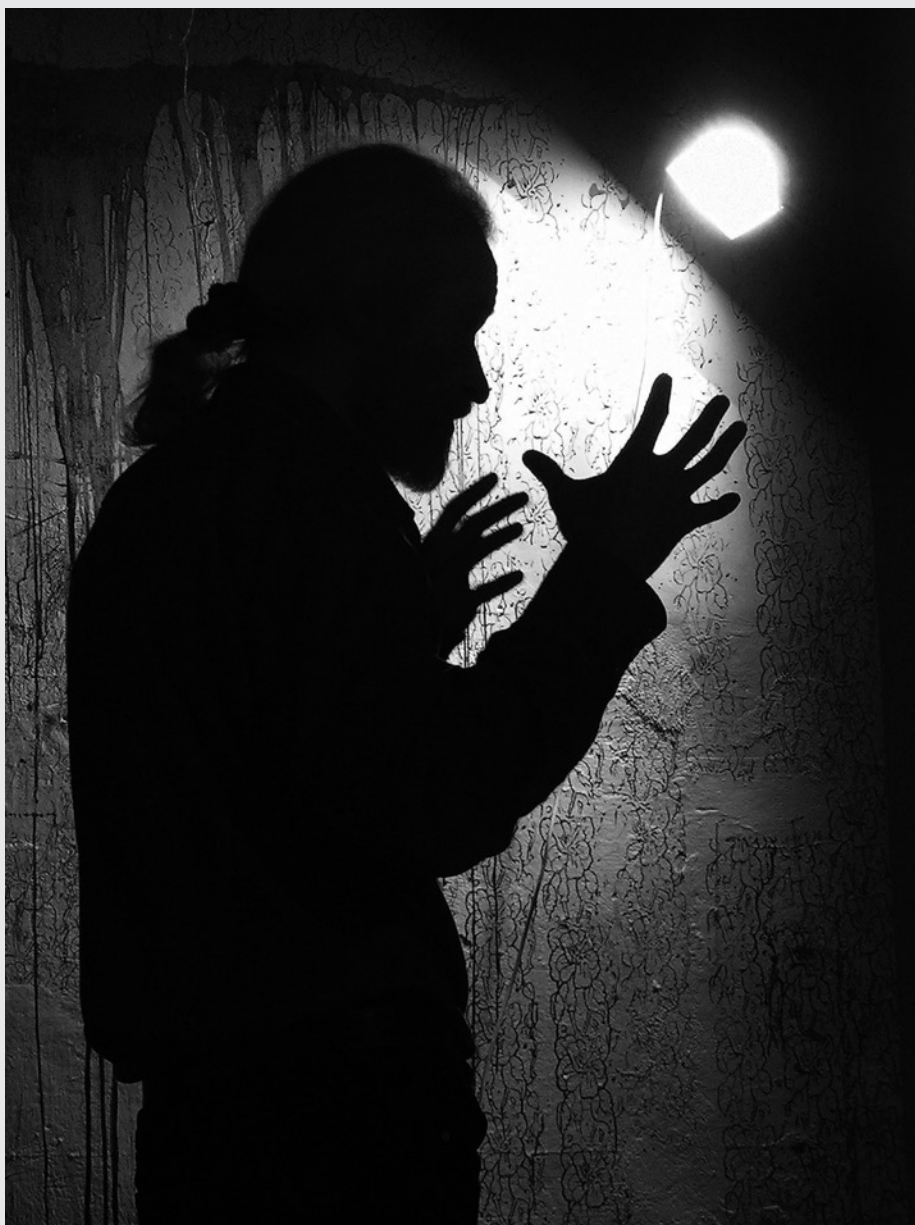
Jan Piekarczyk był artystą niedocenionym. Niedocenionym przez większość mainstreamowych środowisk artystycznych i instytucji. Nieznanym szerszej publiczności. Omijającym największe i najznamienitsze galerie oraz festiwale sztuki. Był kimś, kto wyjątkowo bezpośrednio doświadczył opresyjności wielkiego świata sztuki (tak trafnie opisywanej przez Świdzińskiego) – a jednocześnie kimś kto, bazując na tego typu doświadczeniu, tworzył sztukę nieopresyjną i pozbawioną pretensji oraz reakcjonizmu.

Jego postawę wobec świata nazwałbym badawczą: spomiędzy wypowiedzianych słów zawsze przenikał dystans, który zdradzał, że Piekarczyk potrzebuje gruntownego przemyślenia danej kwestii, zanim będzie się na jej temat w stanie wypowiedzieć. Ten dystans miał często posmak ironii i specyficznego poczucia humoru – były to jednak objawy bardziej pozytywne, niż większość je klasyfikowała. Wydaje się, że po prostu w ten sposób wyrażał się człowiek, którego w rzeczywistości trudno było gdziekolwiek przypisać i który nie chciał być przypisywany gdziekolwiek (choć przystawał z wieloma środowiskami).

Wydaje się, że Piekarczyk był tego wszystkiego świadom. Widać to zresztą w bardzo wielu jego działaniach, które również przekraczały autorytarnie ustanowione granice pomiędzy sztuką a nauką (jak chociażby w słynnej już pracy/cyklu *otwarcie – zamknięcie*). Były to działania, które cechowała jednocześnie niebywała autonomia i oryginalność. Działania, które bardzo często opierały się na przypadku oraz intuicji zaprzęgniętych w służbę rozumu.

Mylne byłoby jednak wrażenie, że Piekarczyk był człowiekiem pesymistycznie nastawionym do życia. Uważam, że był optymistą. Był to jednak optymizm racjonalny – chociaż sam Piekarczyk potraktowałby z pewnością to określenie z dystansem i przymrużeniem oka. Mógłby się nawet z przekąsem uśmiechnąć, co byłoby dość dwuznaczną (jak przystało na niego) odpowiedzią.

Oczywiście te kilka zdań to jedynie szkic postaci, która wymaga i zasługuje na dużo więcej, niż jesteśmy tutaj w stanie umieścić. Wypadałoby więc zastanowić się, co zrobić z tym, co Piekarczyk po sobie pozostawił? Jak sprawić, żeby zapomnieniu nie uległo wszystko to, co przez tyle lat rozwijał i kreował? Kto byłby skłonny opracować, poddać analizie i zarchiwizować jego świat oraz uchronić go przed zatarciem?



<http://www.galoisquarterly.webpark.pl>

fotografia: Mariusz Marchlewicz / tekst: Bartosz Łukasiewicz



Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się jednocześnie z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej magazynu.

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the address of the editor. We also kindly ask to read notes on submission and notes on style that can be found on a website of our magazine.

<http://www.sid.free.art.pl>