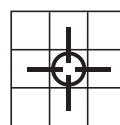


The background is a complex abstract composition. It features a light cream-colored field with a fine grid of small dots. Overlaid on this are various geometric elements: a large grey trapezoid on the right, a yellow rectangle in the center, and a red rectangle below it. A thick black vertical bar is positioned to the left of the yellow rectangle. Diagonal lines in shades of magenta and pink sweep across the composition from the top-left towards the bottom-right. The text 'FESTIWAL' is in a small, black, sans-serif font. 'Sztuka i Dokumentacja' is in a large, bold, black, sans-serif font. 'SID7' is in a bold, black, sans-serif font, with the '7' being significantly larger than the 'SID'.

FESTIWAL

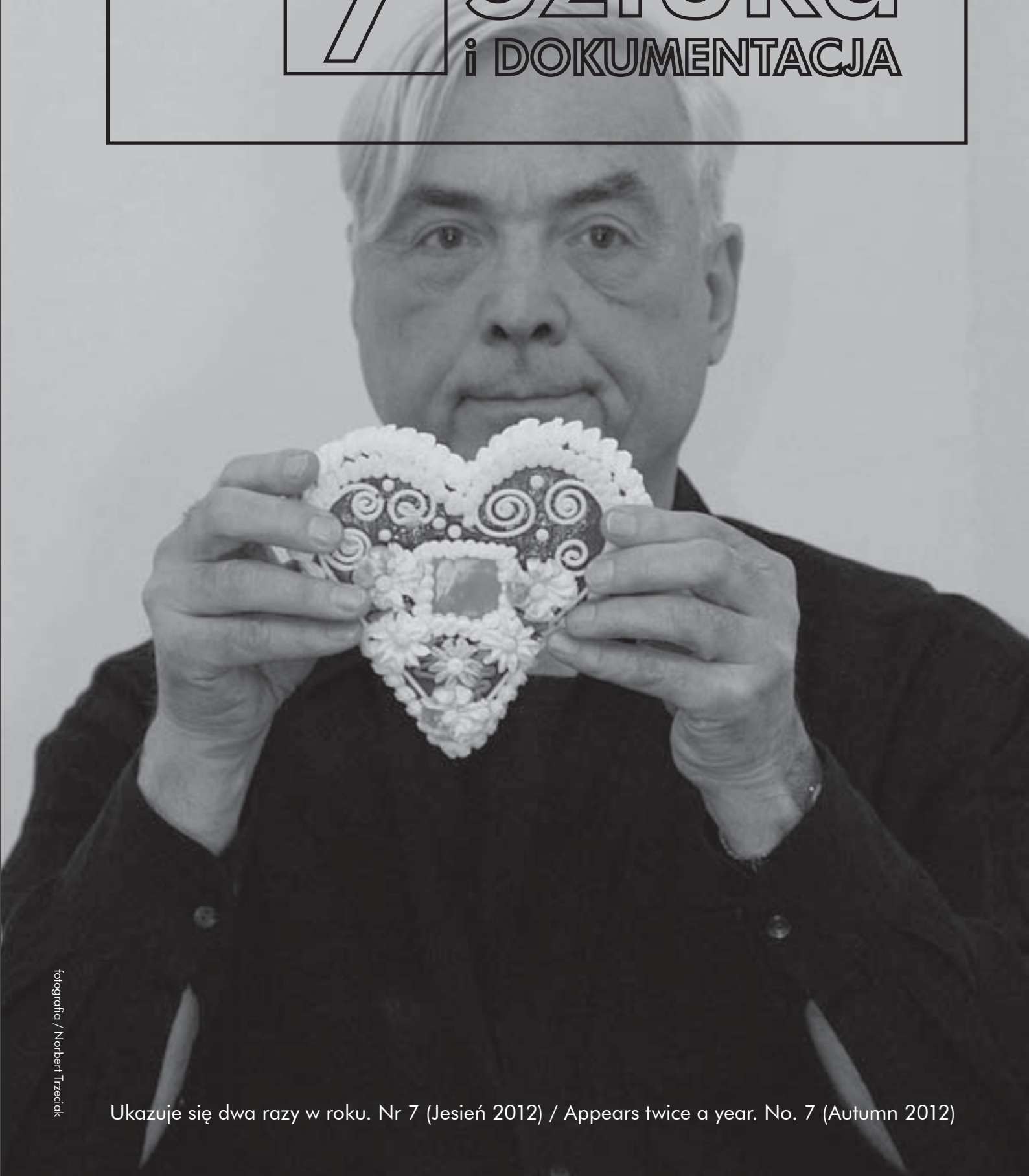
Sztuka i Dokumentacja

SID7



URZĄD MIASTA ŁÓDZI

7 Sztuka i DOKUMENTACJA



fotografia / Norbert Trzeciak

Ukazuje się dwa razy w roku. Nr 7 (Jesień 2012) / Appears twice a year. No. 7 (Autumn 2012)

Katalog zdarzeń – tak można określić wydawnictwo dotyczące efemeryczności. Generalizując, jego tematem jest labilność. Jest ona rozpoznawana w rozmaitych aspektach sztuki. Oczywiście omawiane są dzieła o labilnych strukturach formalnych, ale także składniki infrastruktury sztuki, takie jak galerie konceptualne i inicjatywy prowadzone przez artystów (Artist Run Initiatives – ARI), zakładane ze świadomością czasowości. Nasz katalog zdarzeń dotyczy także meta struktur, czyli wzorców i sposobów myślenia o sztuce. Są też zdarzenia kontekstualne, czyli dotyczące dyskursów kultury. Wreszcie, zdarzeniowość rządzi procesami odbioru. Jednak wszystkie skatalogowane rodzaje zdarzeń mają taką samą charakterystykę. Labilność jest więc tu środkiem artystycznym, największym uogólnieniem (za Bürgerem).

Efemeryczność została tu poddana badaniom na trzech polach.

Pierwszym jest zagadnienie ARI i generalnie instytucji kultury – opisywane tu z rozmaitych perspektyw badawczych (dyscyplinarnych), na przykładach z regionu tzw. krajów Wyszehradu (Polska, Czechy, Słowacja, Węgry).

Drugie to tzw. Kultura Zrzuty, oznaczająca sposób życia w środowiskach artystycznych, ale i kolektywny sposób tworzenia sztuki i konkretnych prac. Została ona tu przedstawiona zarówno poprzez świadectwa bezpośrednich jej uczestników, jak i z perspektywy badacza sztuki i kultury. Omówione w esejach składających się na nasz katalog zdarzeń przykłady prac – case study są bardzo zróżnicowane pod względem formalnym; są hybrydami artystycznymi. Dlatego kategoria efemeryczności wydaje się dziś najszerszą możliwą generalizacją, która obejmuje zarówno formy należące kiedyś do takich nurtów jak akcjonizm, konceptualizm, a także wszelkie rodzaje instalacji.

Wreszcie trzecie – to opis materiałów zgromadzonych w związku z 4 Festiwalem Sztuka i Dokumentacja (Łódź 2012). Stanowią one również case study pozwalające śledzić rozwój form i strategii dokumentowania w sztuce współczesnej. Festiwal jest organizowany przez Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, które również jest ARI, choć tworzą go artyści wraz z naukowcami i organizatorami sztuki. Tak więc organizatorzy 4FSiD i redaktorzy tego tomu mają bezpośredni wgląd w naturę i sposób funkcjonowania ARI oraz efemeryczny charakter sztuki jaka jest w nich tworzona, a także rolę jaką odgrywa dokumentacja.

ZESPOŁ REDAKCYJNY

A catalogue of events – this is how the publication on the concept of ephemeral art could have been entitled. To generalise – its subject is instability. It can be traced in various aspects of art. Works of art whose formal structures are unstable are discussed and in addition, components of the artistic infrastructure, such as conceptual galleries and artist run initiatives, that were established to be consciously durational. Our catalogue of events deals also with patterns and the ways of thinking about art and there are also contextual events that refer to cultural discourses. Last but not least, the processes of reception are also featured illustrating that all catalogued types of events have the same characteristics. Instability is therefore an artistic means, the broadest category (after Bürger).

Here, the concept of ephemeral art has been highlighted in three fields.

The first one is the field of artist run initiatives and art institutions that are described here come from various research (disciplinary) perspectives, with examples from the region of so called Visegrad countries (Poland, Czech Republic, Slovakia and Hungary).

The second field is the so called "Pitch-In Culture", which refers to the way of living within artistic communities, but also a collective way of making art including the actual works of art. Here it has been presented both through the statements of its participants and from the perspective of the art and culture researchers. The examples of works that are described in the essays contained in our catalogue are case studies and are very different from a formal point of view; they are artistic hybrids. That is why the category of ephemeral art seems to be the broadest possible comprising of art forms that used to belong to such trends as actionism, conceptualism and all kinds of installations.

Finally – a third field is the description of materials collected in association with the 4th Art and Documentation Festival (Łódź, 2012). They also contribute a case study that allows us to trace a development of the forms and strategies in which to document contemporary art. The festival is organised by the Art and Documentation Association which is also an ARI (artist run initiative), although it is created by artists, researchers and organisers. Therefore, the festival organisers and editors of this volume have an insight into the nature of ARI and the way they function, as well as the ephemeral character of the art which is created by them, and in addition the role that documentation plays in art.

BOARD OF EDITORS

SPIS TREŚCI

table of contents

1. EPHEMERAL FIXED. EPHEMERAL ART – HISTORY DOCUMENTED

(s.6-57)

Sztuka efemeryczna w krajach Wyszehradu – praktyka i refleksja teoretyczna
Ephemeral Art in Visegrad Countries – Practice and Theoretical Reflection

Wstęp / Foreword

(s.8-11)

Łukasz Guzek – Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.
The Art Gallery Movement in Poland. A Historical Outline. From the Sixties, Through the Conceptual Galleries of the Seventies, Until Their Consequences in the Eighties and the Nineties. (s.13-30)

Katalin Balázs – Sztuka efemeryczna i kontrkultura. Na przykładzie wybranych zjawisk z węgierskiej historii instytucji kultury.
Ephemeral Art and Counterculture. An Example of Selected Cases from the History of Art Institutions in Hungary. (s.31-37)

Tomáš Pospiszyl – Artist Run Initiatives (ARI) – cechy ogólne i analiza wybranych przykładów historycznych w Czechosłowacji i Republice Czeskiej.

Artist Run Initiatives (ARI) – the General Features and the Analysis of Selected Historical Examples in Czechoslovakia and the Czech Republic. (s.38-43)

Jozef Cseres – Czar wahania się pomiędzy tym, co wirtualne, a tym, co możliwe. Sztuka efemeryczna we współczesnej estetyce i myśli o sztuce na przykładzie wybranych prac współczesnych artystów słowackich. / The Attraction of Hesitating Between the Virtual and the Possible. Ephemeral Art in Contemporary Aesthetics and Thoughts on Art with the Example of Selected Artworks by Contemporary Slovakian Artists. (s.44-53)

2. CZYM BYŁA / JEST KULTURA ZRZUTY? WHAT WAS / HAS BEEN THE PITCH-IN CULTURE?

(s.58-93)

Adam Sobota – Kultura Zrzuty, suplement do tematu
The Pitch-In Culture – an Annex (s.60-65)

Grzegorz Dziamski – Kultura Zrzuty trzydzieści lat później
The Pitch-In Culture Thirty Years Later (s.66-69)

Wojciech Ciesielski – Sztuka w pociągu relacji Łódź – Koszalin
Art on the Train from Łódź to Koszalin and Back. (s.70-75)

Świadczenia / Testimonies: Włodzimierz Adamiak, Tomasz Snopkiewicz, Jacek Jóźwiak, Piotr Zarębski, Janusz Połom, Jacek Kasprzycki, Zdzisław Pacholski (s.76-89)

3. 4 FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA 4TH ART AND DOCUMENTATION FESTIVAL

(s.94-106)

Anka Leśniak – Dokumentacja sztuki / Sztuka Dokumentowania
Przesunięcie w czasie i przestrzeni. Articulate Project Space w Łodzi (s.96-104)
Eliza Gaust – Jesteśmy cholernie grzeczne... (s.105-106)

4. INTERAKCJE 2012

(s.107-114)

Artists' Statements

ephem

ephemeral art - history

fixed

documented

WSTĘP

Sztuka efemeryczna w krajach Wyszehradu – praktyka i refleksja teoretyczna



„Ephemeral fixed. Ephemeral art - history documented” to projekt, który odbył się w Łodzi w dniach 15-17 marca 2012, jako pre-event 4 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Projekt opierał się na dwóch zasadniczych założeniach: współpracy ARI z krajów Wyszehradu oraz prezentacji prac i wiedzy na temat form sztuki efemerycznej w tych krajach. Gospodarzem była Galeria Wschodnia. Partnerami: Kassák Center for Intermedia Creativity, Nové Zámky; Magyar Műhely, Budapeszt; Jáma Michal, Ostrawa.

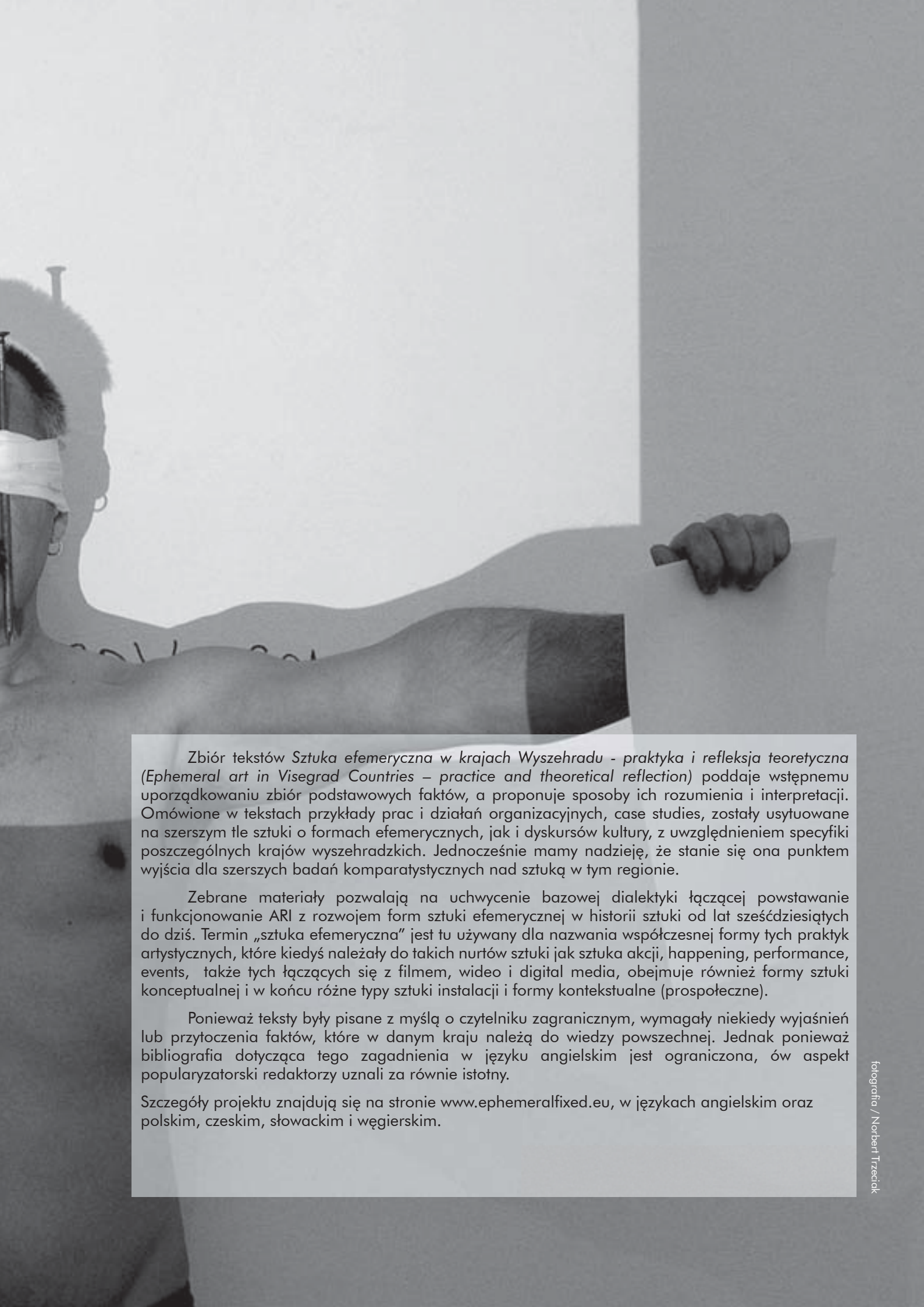
Projekt składał się z trzech części:

„It happens” – to dwa wieczory pokazów performance artystów z krajów Wyszehradu, wybranych przez każdego z partnerów projektu.

„It happened” – to prezentacja dokumentacji działalności ARI uczestniczących w projekcie i dokumentacji prac związanych z nimi artystów.

„It happened and it still happens. Ephemeral art in Visegrad Countries - practice and theoretical reflection.” To sympozjum dotyczące historii ruchu ARI w krajach Wyszehradu, będące także próbą zdefiniowania natury sztuki efemerycznej i roli jaką odgrywa w niej dokumentacja.

Referaty wygłoszone na sympozjum zostały napisane przez naukowców prezentujących różne podejścia i metodologie badawcze, czyli historyków sztuki, krytyków, estetyków i filozofów. Stąd eseje skupiają się na różnych aspektach i pokazują zagadnienie z różnych punktów widzenia.



Zbiór tekstów *Sztuka efemeryczna w krajach Wyszehradu - praktyka i refleksja teoretyczna* (*Ephemeral art in Visegrad Countries – practice and theoretical reflection*) poddaje wstępnemu uporządkowaniu zbiór podstawowych faktów, a proponuje sposoby ich rozumienia i interpretacji. Omówione w tekstach przykłady prac i działań organizacyjnych, case studies, zostały usytuowane na szerszym tle sztuki o formach efemerycznych, jak i dyskursów kultury, z uwzględnieniem specyfiki poszczególnych krajów wyszehradzkich. Jednocześnie mamy nadzieję, że stanie się ona punktem wyjścia dla szerszych badań komparatystycznych nad sztuką w tym regionie.

Zebrane materiały pozwalają na uchwycenie bazowej dialektyki łączącej powstawanie i funkcjonowanie ARI z rozwojem form sztuki efemerycznej w historii sztuki od lat sześćdziesiątych do dziś. Termin „sztuka efemeryczna” jest tu używany dla nazwania współczesnej formy tych praktyk artystycznych, które kiedyś należały do takich nurtów sztuki jak sztuka akcji, happening, performance, events, także tych łączących się z filmem, wideo i digital media, obejmuje również formy sztuki konceptualnej i w końcu różne typy sztuki instalacji i formy kontekstualne (prospołeczne).

Ponieważ teksty były pisane z myślą o czytelniku zagranicznym, wymagały niekiedy wyjaśnień lub przytoczenia faktów, które w danym kraju należą do wiedzy powszechnej. Jednak ponieważ bibliografia dotycząca tego zagadnienia w języku angielskim jest ograniczona, ów aspekt popularyzatorski redaktorzy uznali za równie istotny.

Szczegóły projektu znajdują się na stronie www.ephemeralfixed.eu, w językach angielskim oraz polskim, czeskim, słowackim i węgierskim.

FOREWORD

Ephemeral Art in Visegrad Countries – Practice and Theoretical Reflection

“Ephemeral fixed. Ephemeral art – history documented” was a project that took place in Łódź between March 15th and 17th, 2012 as a pre-event to the 4th Art and Documentation Festival. The project was based on two basic assumptions: the cooperation of artist run initiatives from Visegrad countries and the presentation of artworks and knowledge of ephemeral art forms in those countries. The host was the Wschodnia Gallery. Partners: Kassák Center for Intermedia Creativity, Nové Zámky; Magyar Műhely, Budapest; Jáma Michal, Ostrava.

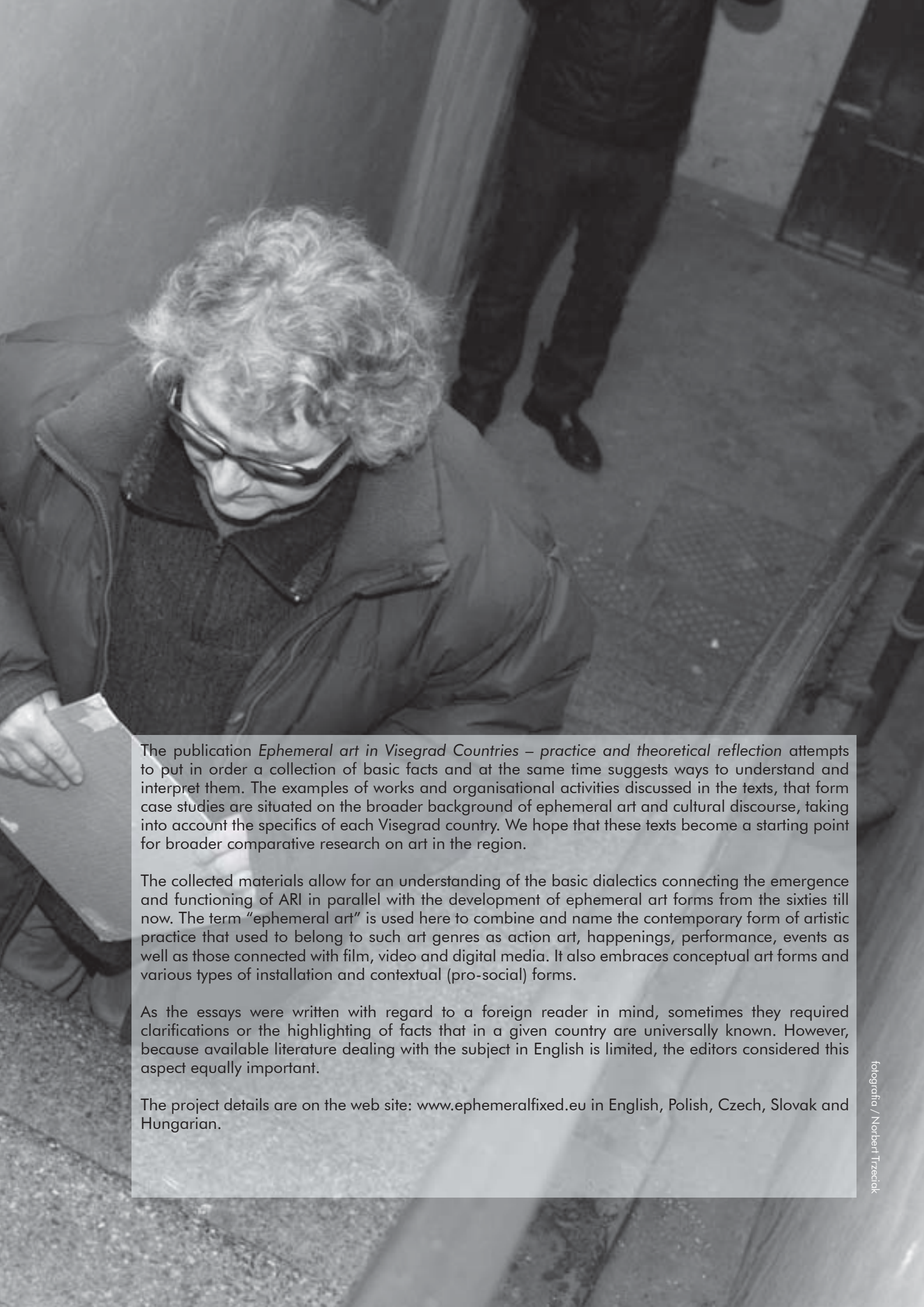
The Project consisted of three parts:

“It happens” – two evenings of performance art events by artists from Visegrad countries, chosen by each of the Partners.

“It happened” – the presentation of the documentation of the activity of selected artist run initiatives (ARI) that participated in the Project and documentation of the artists that are associated with them.

“It happened and it still happens. Ephemeral art in Visegrad Countries – practice and theoretical reflection.” – a symposium on the history of the ARI movement in Visegrad countries, that was also an attempt to define the nature of ephemeral art and the role that documentation plays in it.

The papers read during the symposium were composed by researchers that represent various methodologies and attitudes; art historians, a critic and an aesthetician. This explains why the essays focus on various aspects and show the issue from various points of view.



The publication *Ephemeral art in Visegrad Countries – practice and theoretical reflection* attempts to put in order a collection of basic facts and at the same time suggests ways to understand and interpret them. The examples of works and organisational activities discussed in the texts, that form case studies are situated on the broader background of ephemeral art and cultural discourse, taking into account the specifics of each Visegrad country. We hope that these texts become a starting point for broader comparative research on art in the region.

The collected materials allow for an understanding of the basic dialectics connecting the emergence and functioning of ARI in parallel with the development of ephemeral art forms from the sixties till now. The term “ephemeral art” is used here to combine and name the contemporary form of artistic practice that used to belong to such art genres as action art, happenings, performance, events as well as those connected with film, video and digital media. It also embraces conceptual art forms and various types of installation and contextual (pro-social) forms.

As the essays were written with regard to a foreign reader in mind, sometimes they required clarifications or the highlighting of facts that in a given country are universally known. However, because available literature dealing with the subject in English is limited, the editors considered this aspect equally important.

The project details are on the web site: www.ephemeralfixed.eu in English, Polish, Czech, Slovak and Hungarian.

RUCH GALERYJNY W POLSCE. ZARYS HISTORYCZNY. OD LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH POPRZEC GALERIE KONCEPTUALNE LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH PO ICH KONSEKWENCJE W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH I DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH.

Łukasz Guzek

Tworzenie galerii jako sposób na funkcjonowanie w świecie sztuki było czymś charakterystycznym dla sztuki polskiej drugiej połowy dwudziestego wieku. Ilość takich inicjatyw była tak duża, i zarazem dotyczyły one najbardziej progresywnych idei sztuki, że miało to wpływ na kierunki jej rozwoju. A to oznacza, że sztuka znalazła się w rękach artystów, a nie władzy lokalnej i centralnej, galerii i muzeów, a także krytyków, kuratorów, historyków sztuki etc. Było to także zjawisko społeczne będące jednym z ważnych czynników kształtowania kultury, często w skrajnie niesprzyjających warunkach. Możemy więc mówić o „ruchu galerii”, który stał się instytucją sztuki w Polsce i nie ma precedensu w sztuce światowej.

W opisie i interpretacji ruchu galerii, zarówno całości zjawiska i poszczególnych inicjatyw, opieram się na modelu awangardy modernistycznej, który opracował Mieczysław Porębski. Porębski wskazał dziesięć cech formacji awangardowej: wojowniczość, bezkompromisowość, elitaryzm, dystans (wobec współczesności), przewartościowanie tradycji, policentryzm, interdyscyplinarny, programowość, duch rewolty oraz utopijność.¹ Cechy te doskonale tłumaczą dążenie do tworzenia przez środowiska artystyczne zamkniętych grup, których wyrazem instytucjonalnym była galeria oraz znaczenie jakie w ich programach artystycznych odgrywały formy live art.

Program artystyczny galerii powstających w latach sześćdziesiątych wywodził się bezpośrednio z nurtów sztuki awangard modernistycznych, stąd można je nazwać „galeriami modernistycznymi”. Paradygmatyczną przestrzenią dla sztuki modernistycznej jest biała ściana, czyli *white cube*.² Galeria jest tu traktowana jako kontener na sztukę – miejsce prezentacji, które ma pomieścić dzieła-przedmioty estetyczne. Galerie powstające w latach siedemdziesiątych są związane ze sztuką konceptualną, stąd można je nazwać „galeriami konceptualnymi”. Są one traktowane przez swoich twórców **tak jak** dzieła sztuki czy działalność artystyczna. Stają się wtedy nie tylko kontenerem na sztukę, ale same są jedną z radykalnych form artystycznych i rozszerzeniem istniejących granic sztuki. W tym sensie galeria konceptualna jest wyrazem fundamentalnej zmiany ontologicznej w sztuce konceptualnej polegającej na zastąpieniu estetyki wizualnej (przedmiotowej) – idealizmem.

W odniesieniu do dyskutowanego tu zagadnienia, przesunięcie uwagi z dzieła (przedmiotu) na samą galerię (przestrzeń) powoduje, że zaczynamy rozpatrywać przestrzeń sztuki (dzieła) jako przestrzeń obecności. Stąd znaczenie wszelkiego rodzaju form efemerycznych, live art i innych uwzględniających element obecności, gdyż to one są czynnikiem aktywnym, odpowiedzialnym za rozszerzanie granic sztuki i radykalizm programów artystycznych. Dlatego to formy obecności pojawiające się w galerii modernistycznej zapowiadają powstanie galerii konceptualnych i zmianę obiektywnej i obojętnej przestrzeni typu modernistycznego (*white cube*) na przestrzeń specyficzną (kontekstualną). W ten sposób sztuka zyskiwała nieuchronnie kontekst społeczno-polityczny (krytyczny), co dotyczyło dzieł, ale i działalności artystycznej (środowiskowej) w ogóle. Kontekstualizm jest formą późnego (dojrzałego) konceptualizmu (postkonceptualizmu), prowadzącego do przełomu modernizm/postmodernizm. Ten proces stopniowej kontekstualizacji i postmodernizacji programów artystycznych galerii konceptualnych możemy obserwować już od końca lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Ową dialektykę sztuki i obecności, wewnętrznego i zewnętrznego, indywidualnego i społecznego, uchwycił Jan Świdziński nadając jej formułę „sztuki jako sztuki kontekstualnej” (Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejsce „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy).³ Świdziński sformułował ją w połowie lat siedemdziesiątych i rozwijał do końca dekad. Świdziński, choć mieszkał (i nadal mieszka) w Warszawie, to jako artysta był związany z wieloma środowiskami (w Warszawie współpracował z Galeriami Repassage i – głównie – Remont, a także z Galerią Adres w Łodzi, Galerią BWA w Lublinie, Galerią Sztuki Najnowszej we Wrocławiu z którą realizował projekty sztuki kontekstualnej w dojrzałej fazie drugiej połowy lat siedemdziesiątych). Ale sama koncepcja kontekstualna została wypracowana w toku jego współpracy z Warsztatem Formy Filmowej (WFF) w połowie lat siedemdziesiątych, czyli na gruncie awangardy foto-filmowej. Jest to o tyle ważne dla naszych rozważań, że jedną z metod opisu historii sztuki konceptualnej jest prezentacja jej rozwoju według środowisk (miast), które w Polsce ze sobą konkurują. Tymczasem Świdziński pracował w każdym z nich (z wyjątkiem Krakowa, gdzie pojawił się pod koniec okresu dominacji sztuki konceptualnej, co tylko potwierdza jego mniejszą rolę w sztuce konceptualnej lat siedemdziesiątych). Świdziński był artystą-teoretykiem, czyli modelowym przykładem artysty konceptualnego, najbardziej radykalnym w Polsce, bliskim w tym Kosuthowi, którego znał i z którym polemizował, a nawet był od niego o tyle bardziej radykalny, że oprócz traktowania pracy teoretyka **tak jak** pracy artystycznej, posługiwania się fotografią, uprawiał także performance, który w pewnym momencie stał się jego głównym medium. Świdziński, inaczej niż inni piszący artyści tego czasu w Polsce (a podobnie jak Kosuth), nie traktuje pisania o sztuce li tylko jako komentarza do własnej sztuki, ale odnosi się do sztuki w ogóle. Dlatego to on jako artysta zdołał uchwycić na terenie sztuki polskiej zmianę, jaką spowodowało pojawienie się sztuki konceptualnej, jako zmianę ontologiczną, a także przejście jakie dokonało się w samej sztuce konceptualnej od sztuki jako bytu językowego do sztuki jako bytu społecznego (krytycznego), czy konceptualizmu prospołecznego, czyli opisując to w kategoriach kosuthowskich – między „Art after Philosophy” a „Artist as Anthropologist”. Na tym polega kluczowe znaczenie Świdzińskiego dla sztuki polskiej – to on połączył ponad żelazną kurtyną sztukę polską ze światową w tym najważniejszym dla sztuki współczesnej momencie jakim było najpierw wprowadzenie sztuki konceptualnej, a następnie przełom modernizm/postmodernizm.

Wymiar społeczny (krytyczny).

W Polsce drugiej połowy dwudziestego wieku, w powojennej rzeczywistości, naturalne dążenie awangardy do zamykania się we własnym kręgu wzmacniał opresyjny charakter totalitaryzmu komunistycznego. Tu należy dodać, że niezależnie od specyfiki społeczno-politycznej tego czasu, galeria czy to modernistyczna, czy to konceptualna, jest projektem zawsze *par excellence* politycznym (często niezależnie od intencji samych twórców). Powoduje to pozorny paradoks – twórcy galerii zarazem, często *expressis verbis*, odcinali się od polityki, ale to owa polityczność *sine qua non* czyniła taką formułę aktywności jak galeria atrakcyjną zarówno dla samych twórców i odbiorców. Ruch galerii w latach siedemdziesiątych wpisywał się szczególnie w nurt kontrkultury (ów prospołeczny wymiar konceptualizmu opisał Świdziński w książce *Art, Society and Self-consciousness*, wyd. w 1979 roku w Kanadzie).⁴ Miał on co prawda na myśli społeczeństwo zachodnie, ale ten sam proces był nieuchronny także z tej strony żelaznej kurtyny. Jego specyfiką było tu wyparcie ze sfery oficjalnej wypowiedzianych czy deklarowanych poglądów. Pozostawało jednak oddziaływanie podskórne, czyli to co było dyskutowane prywatnie i siłą rzeczy nie w pełni uświadamiane, gdyż musiałoby wtedy wiązać się z praktyką w sferze społecznej. Galeria była więc *quasi* czy *extra* instytucją – alternatywą dla istniejących instytucji (także alternatywą społeczną, środowiskową, kontrkulturową), równoległą wobec oficjalnego życia sztuki. Tak też należy rozumieć ich niezależność, mimo, to kolejny paradoks – wielorakich form podległości organizacyjnej, administracyjnej i finansowej.

Problemem do rozwiązania było znalezienie *modus vivendi* z systemem społeczno-politycznym panującym w Polsce. Wypracowano tu kilka modeli. Polegały one na zagnieżdżaniu galerii w większej instytucji. Były nimi instytucje kultury, jak domy

kultury itp., mniej obserwowane przez władzę, ponieważ były przez nią uznawane za miejsca nieprofesjonalne i nie reprezentujące władzy, tak jak oficjalne galerie i muzea; instytucje kultury studenckiej, kluby, domy studenckie, ponieważ uczelnie cieszyły się względną autonomią; organizacje twórców, jak Związek Plastyków czy Fotografików, z racji ograniczenia do profesjonalnego kręgu. Wreszcie były to prywatne mieszkania i pracownie.

Galerie były zakładane i prowadzone przez artystów i nie-artystów, tzw. „osoby sprzyjające” (określenie przyjęte w ruchu galerii w latach dziewięćdziesiątych). Kategoria „osoby sprzyjające” pozwalała objąć nie tylko tych którzy sami prowadzili galerie bądź odgrywali aktywną rolę w życiu środowisk artystycznych, ale tych którzy pracowali w oficjalnych instytucjach, które same w sobie nie były ani sprzyjające ani nie uczestniczyły w ruchu galerii. Był to więc szeroki i liczny ruch, co nadawało mu siłę społeczną, z którą koniec końców musiała liczyć się władza. O przynależności do kategorii „galerii konceptualnej” decyduje nie tylko wystawiana sztuka. To sposób traktowania projektu galerii przez swojego twórcę **tak jak** dzieło sztuki. A było to możliwe na mocy założeń sztuki konceptualnej. Program artystyczny galerii był pochodną tej pierwotnej decyzji, również o charakterze *par excellence* artystycznym. Drugą cechą galerii konceptualnych jest sieciowość, w skali kraju i świata. Ich *raison d’être* nie polega na absorpcji i centralizacji, ale działaniu odśrodkowym i proliferacji sztuki (informacji). Dla ruchu galerii nie ma centrum – są centra lokalne, jak punkty sieci.

W latach siedemdziesiątych na gruncie idealistycznych założeń sztuki konceptualnej, różnica artysta/nie-artysta (także artysta/teoretyk) uległa zatarciu – skoro galeria to projekt artystyczny, traktowany **tak jak** dzieło sztuki, to tworzenie galerii = tworzenie sztuki. Niezależnie od motywacji uczestników ruchu galerii, był to okres największego otwarcia (rozszerzenia) sztuki. Nic więc dziwnego, że był to też okres największego nasilenia ruchu galeryjnego. Jest to także część odpowiedzi na pytanie dlaczego dziś taki ruch nie jest już możliwy. Stąd też wynikał pewien paradoks społecznego funkcjonowania takich galerii, bo z jednej strony galerie deklarowały swoją otwartość (programową i społeczną), a z drugiej miały charakter indywidualnego, autorskiego projektu (*per analogiam* do dzieł sztuki) w którym poza jego twórcą mogli partycypować tylko pokrewnie myślący. Dotyczy to jednak zarówno galerii modernistycznych jak i konceptualnych. Główne cechy galerii-uczestników ruchu galerii to: niekomercyjność, trochę wymuszona brakiem rynku w Polsce tego czasu; powstanie w wyniku oddolnej inicjatywy, samoorganizacji (i samoedukacji) środowiska; utrzymywanie bezpośrednich kontaktów ze środowiskiem i artystami za granicą opartych na osobistych relacjach; wyspecjalizowany program, zwłaszcza w galeriach konceptualnych, którego celem było rozszerzanie definicji sztuki, głównie w oparciu o sztukę efemeryczną, live art oraz nowe media.⁵

W tym tekście skupiam się jednak na opisie pewnego stanu faktycznego. Historia ruchu galeryjnego pozwala opisać i poddać analizie proces recepcji i rozwijania zagadnień sztuki współczesnej w Polsce, zwłaszcza specyfikę szeroko rozumianej sztuki konceptualnej i przełom modernizm/postmodernizm (w sztuce). Choć dotyczy on galerii, to należy pamiętać, że ruch galeryjny łączy się z systemem plenerów, sympozjów i innych odbywających się regularnie czy okazjnie spotkań, co miało wpływ na budowanie sieci relacji i kształtowanie programów poszczególnych miejsc. Prezentowany poniżej przegląd inicjatyw galeryjnych obejmuje tylko przykłady galerii, które mają znaczenie dla uchwycenia istoty zjawiska i jego dynamiki.

Chronologia

W Polsce historię inicjatyw galeryjnych można podzielić na następujące okresy: pierwszy – po roku 1956, postalinowskiej odwilży – do końca lat sześćdziesiątych, gdy programy artystyczne galerii bazowały na późnym modernizmie. Okres drugi: od roku 1970, strajków i masakry robotników i zmiany władzy – do 13 grudnia 1981, to „przedłużona” dekada lat siedemdziesiątych, dominacji sztuki konceptualnej, powstawania galerii konceptualnych tworzących sieć (czy ruch). W tym okresie można wyróżnić późną fazę od sierpnia 1980, powstania szerokiego ruchu nacisku społecznego organizującego się wokół powstałego w wyniku strajków w stoczni gdańskiej niezależnego od władzy związku zawodowego „Solidarność”, do

wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981. W tym czasie słabość totalitarnej władzy z jednej strony i silny nacisk społeczny z drugiej, pozwoliły na stworzenie pewnej przestrzeni wolności, co wyzwoliło energię twórczą wielu środowisk. Wyrazem tego były inicjatywy galeryjne i wystawiennicze oraz intensyfikacja kontaktów międzynarodowych. To także okres podsumowania rozwoju sztuki konceptualnej i procesu postmodernizacji sztuki (w pierwszej fazie związanej z konceptualizmem). Jednak stan wojenny zahamował rozwój sztuki w tym kierunku.

Następny okres to lata 1982-1989, to „skrócona” dekada lat osiemdziesiątych. Obejmuje czas stanu wojennego, który co prawda formalnie został zniesiony w 1984 roku, ale jego konsekwencje trwały do tzw. „Okrągłego Stołu” w 1989 – porozumienia władzy i opozycji w sprawie wprowadzenia reform, demokratyzacji politycznej i liberalizacji ekonomicznej, czyli w praktyce rozpoczęcia procesu demontażu systemu totalitarnego wprowadzonego w Polsce po II wojnie światowej w 1945 roku. W tym okresie sztuka czerpała z doświadczeń konceptualizmu, ale izolacja środowisk artystycznych powodowała oderwanie sztuki polskiej od światowych trendów, a zarazem rodziła potrzebę poszukiwania form wyrazu i sposobów działania adekwatnych do nowej sytuacji. Nastąpiło wtedy zerwanie ciągłości rozwoju sztuki polskiej, co będzie miało konsekwencje w następnym okresie.

W latach dziewięćdziesiątych scena sztuki była budowana właściwie od początku. Tak jak cały kraj przechodziła ona proces dostosowywania do nowych warunków politycznych i ekonomicznych (komercjalizacja). Budowane były też od początku kontakty międzynarodowe. Zarazem w międzyczasie dorosło już nowe pokolenie artystów i organizatorów dla których dekada konceptualna nie była doświadczeniem bezpośrednim, a jedynie historią sztuki, o której w dodatku niewiele wiadomo, gdyż zerwanie ciągłości oznaczało także zerwanie ciągłości dyskursu. Sztuka polska w latach dziewięćdziesiątych jest więc jak gdyby wymyślana od początku i łączona ze światowymi trendami późnego (spóźnionego) postmodernizmu niejako ponad latami osiemdziesiątymi. Jak widzimy, wydarzenia w polskiej polityce wewnętrznej są splecione z przemianami sztuki.

Ten przegląd zamykam z końcem lat dziewięćdziesiątych. Po roku 2000, mimo iż galerie tu wymienione kontynuują pracę, to jednak w całościowym obrazie świata sztuki staje się wyraźnie widoczny wpływ jaki wywarła zmiana systemu w Polsce. Dawne modele zakładania galerii przestają być w nowych warunkach funkcjonalne. Zarazem zaczynają funkcjonować inne modele związane z nowymi sposobami finansowania kultury i zasadami ekonomii rynkowej. Ale zmieniają się także instytucje sztuki, które stosunkowo chętnie absorbują nowe zjawiska. Wszystko to wymusza zmiany w dyskursie sztuki; potrzebne są nowe pytania, metody, pojęcia. 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.

Ruch galeryjny

W Polsce praktyka i mit awangardy (i awangardowego artysty) najsilniej były zakorzenione w Krakowie, gdzie istniała ciągłość tradycji awangardy sięgającej jeszcze dziewiętnastego wieku, *fin de siècle* i artystycznej *decadance* okresu tzw. Młodej Polski, czyli polskiego Jugendstil. W okresie dwudziestolecia, między 1918 rokiem, końcem I wojny światowej, a wybuchem II, pojawiły się w Polsce inne silne ośrodki awangardy modernistycznej, jak Łódź (zwłaszcza dzięki Katarzynie Kobro i Władysławowi Strzemińskiemu), Wilno, Lwów i Warszawa. Po II wojnie światowej wiodącą rolę odgrywają te, w których udało się utrzymać bezpośrednią ciągłość artystyczną tradycji awangardy. Tak było w Łodzi i Krakowie, przy czym były to inne tradycje; łódzka wywodziła się z konstruktywizmu, który po II wojnie przestał być tak wpływowy, krakowska była bardziej eklektyczna, a także była dłuższa i silniej zakorzeniona. Dlatego to w Krakowie, w całkowicie zmienionej sytuacji politycznej udało się przerzucić artystyczny most nad żelazną kurtyną, która oddzieliła wschód od zachodu Europy.

W Krakowie, na fali postalinowskiej odwilży, została założona w 1957 roku Galeria Krzysztofory (od nazwy pałacu, w piwnicach którego się mieściła). Galeria została założona przez artystów skupionych w stowarzyszeniu Grupa Krakowska

(GK). Była to tzw. druga grupa w odróżnieniu od pierwszej – przedwojennej, której była kontynuacją.⁶ GK była pierwszą i jedyną taką inicjatywą w Polsce tego czasu. Ówczesna władza zgodziła się na powstanie niezależnego stowarzyszenia artystów i prowadzenie przez nich galerii tylko dlatego, że wielu jego członków działało w przedwojennej partii komunistycznej. Komunizm przed wojną był awangardowy, jednak po swoim „zwycięstwie” po wojnie, szybko stał się konserwatyzmem, ideologią władzy blokującą nowe prądy w sztuce. Na polu filozofii komunizm zastąpił egzystencjalizm, ale o ile na zachód od żelaznej kurtyny wyrażał on gnienie kapitalizmu, tak na wschód – wyrażał gnienie komunizmu. W obu przypadkach był więc fundamentem krytyki systemu. W okresie bezpośrednio po wojnie postacią, wokół której organizowało się życie artystyczne Krakowa (i co wtedy było równoznaczne – Polski) zaczął odgrywać Tadeusz Kantor. Kantor przed wojną nie był zaangażowany w działalność komunistyczną. Jednak w czasie okupacji niemieckiej prowadził w Krakowie w prywatnym mieszkaniu awangardowy teatr (bazując m.in. na *Śmierci Orfeusza* Jeana Cocteau). W 1957 roku Kantor był już niekwestionowanym liderem środowiska krakowskiego i ważną figurą sztuki polskiej. W 1955 roku powołał teatr Cricot 2 (Cricot to nazwa przedwojennego teatru lalkowego związanego z „pierwszą” GK), który następnie przeniósł do Krzysztoforów. Galeria Krzysztofora była miejscem, w którym można było obserwować proces ustępowania modernistycznej awangardy zakorzenionej w sztuce lat trzydziestych przed powojennymi nurtami sztuki – informel, strukturalizmem, nowym realizmem i egzystencjalizmem pomieszanym tu z polską tradycją romantyzmu i Młodej Polski. W rezultacie sztuka GK była mieszaniną abstrakcji i surrealizmu. Ale tym, co nadawało wyjątkowe znaczenie GK w Polsce było jej bezpośrednie zakorzenienie w tradycji przedwojennej awangardy, a we współczesności jej mit ugruntowały happeningi i spektakle Kantora, *Manifestacje Beresia*, czy performance Warpechowskiego, czyli sztuka o formach live. Wskazane wcześniej cechy awangardy i galerii modernistycznej okazały się w długiej perspektywie działać na niekorzyść GK – powodowały jej zamknięcie w kręgu własnego programu artystycznego, podczas gdy wokół zmieniała się sztuka, zmieniał świat. Grupa od pewnego momentu nie była już w stanie rozwijać się wraz z nim. Aktywność Galerii Krzysztofora stopniowo słabła, zwłaszcza po śmierci Kantora w 1990 roku. Ponadto, w coraz większym stopniu członków GK zaczęły przejmować galerie komercyjne.

W Poznaniu, w grudniu 1964 roku powstała Galeria odNowa. Jej kierownikiem był Andrzej Matuszewski, który sam był artystą. Galeria funkcjonowała do 1969 roku. Powstała przy klubie studenckim o tej samej nazwie. Program artystyczny galerii był dość eklektyczny. Dominowały rozmaite rodzaje abstrakcji, co pozwala uznać ją tu za galerię modernistyczną. Jednak kilka punktów programu wyróżniało program tej galerii. Galeria sporo miejsca poświęcała na refleksję teoretyczną, organizując spotkania, dyskusje, wykłady, nawet konferencje. Ponadto część wystaw była związana z aranżacjami przestrzeni, czyli formami instalacji z użyciem przedmiotów gotowych (*ready made*). To było *novum*, sztuka wybiegająca w przyszłość. Taka była wystawa Jarosława Kozłowskiego (który od 1967 współprowadził galerię) – *Aranżacja* (1967), czy *21 przedmiotów* Matuszewskiego (1968). Najciekawsze natomiast były happeningi – *VIII Pokaz synkretyczny* Włodzimierza Borowskiego (1968), działanie połączone z instalacją, oraz *Postępowanie* Matuszewskiego (1969), ostatnie wydarzenie w galerii. Ten happening miał wyjątkowo przemyślaną i rozbudowaną strukturę przestrzenną. Praca miała typową dla happeningu strukturę przedziałową.⁷ Elementem aranżacji było dziewięć pokoiów. Można było zaglądać do nich przez otwór i oglądać odgrywane repetytywnie sceny. Było to nawiązaniem nie tylko do typowej struktury przedziałowej happeningu, ale także do klasyki awangardy filmowej – scen z filmu *Krew poety* Jeana Cocteau (1930). Powiązanie form zaczerpniętych ze sztuki mediów, akcji i instalacji było niecodzienne w Polsce tego czasu i mogło otworzyć drogę do nowatorskich prac intermedialnych. Nie zostało jednak ani rozpoznane przez krytykę tego czasu, ani sam Matuszewski nie kontynuował prac w tym kierunku. Wspomniane realizacje wykraczały poza dominujący obraz sztuki polskiej lat sześćdziesiątych. Są one także pierwszymi świadectwami poszukiwań postawangardowych w Polsce. Jednak galeria działała zbyt krótko aby stały się jej charakterystyką programową. W Galerii odNowa odbyło się jeszcze jedno ważne dla naszych tu rozważań wydarzenie – sympozjum pod nazwą „Spektrum Galerii i Salonów Debiutów” (1967), będące próbą uchwycenia specyfiki ruchu galerii

i budowania sieci. W symposium uczestniczyły: Galeria EL, Elbląg, (G. Kwiatkowski), Galeria Eksperymentalna – Studio Eksperymentalne (Wł. Borowski), Galeria Lubelska, Lublin (A. Styak), Galeria odNowa, Poznań (A. Matuszewski), Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław (J. Ludwiński), Galeria Redakcji „Kultura i Życie”, Warszawa (A. Ekwiński), Galeria Współczesna, Warszawa (M. i J. Boguccy), Galeria ZSP, Toruń (E. Wiśniewska), Salon Debiutów, Warszawa (J. Bryl), Salon Debiutów Klubu „Od Nowa”, Poznań (J. Kozłowski), Salon Debiutów przy „Pałacyku”, Wrocław (A. Szulc) Salon Debiutów przy „Żaku”, Gdańsk, Salon Debiutów przy Klubie Dziennikarzy, Wrocław (J. Chwałczyk). W sumie osiem galerii i pięć Salonów Debiutów.⁸ Nie uczestniczyły w spotkaniu Galeria Krzysztofory i Galeria Foksal. Takie ich postępowanie jest zgodne z modelowymi cechami awangardy Porębskiego. Trwały one przy nim aż przestało mieć to dla kogokolwiek jakiegokolwiek znaczenie. Natomiast widać, ile z tych miejsc pozostało w sieci galerii. Kilka cech Galerii odNowa powodowało, iż to ona zapowiadała powstanie modelu galerii konceptualnej. Była prowadzona przez artystę, a w pewnym momencie nawet dwóch (Jarosław Kozłowski, współpracownik Matuszewskiego, wkrótce zaczął prowadzić własną galerię konceptualną Akumulatory2). Mimo, że nie myśleli oni o nadaniu galerii statusu autorskiego, podobnego temu jaki artysta nadaje swoim dziełom sztuki, czyli nie przesunęli oni galerii na pozycję galerii konceptualnej i nie traktowali jej **tak jak** dzieła sztuki, to jednak realizowali w niej nowatorskie prace, które przez swój formalny charakter powodowały, że przestrzeń galerii była przestrzenią dzieła sztuki. Wykraczanie poza obowiązujący model sztuki wiąże się ze zwiększonym zainteresowaniem refleksją teoretyczną, co odzwierciedlał program galerii, o czym wspominałem, ale i sam Matuszewski sporo pisał, a z czasem porzucił całkowicie tworzenie artefaktów na rzecz eseistyki. I wreszcie, zorganizowanie pierwszego spotkania galerii zapowiada inny sposób myślenia, nie kategoriami awangardy (jak w modelu Porębskiego), ale kategoriami tworzenia sieci, który z natury cechuje otwartość, gdyż opiera się ona na wymianie, współpracy i budowaniu kontekstualnie (relacjonalnie) rozumianej przestrzeni. Lokalnie, przykład Galerii odNowa wpłynął na powstanie innych galerii tego typu – uczestników sieci galerii.

W Warszawie w 1966 roku powstała Galeria Foksal (od nazwy ulicy przy której się mieściła). Inaczej niż Galeria Krzysztofory, Galeria Foksal była agendą państwowej instytucji zajmującej się kontraktami zarobkowymi dla plastyków (PSP). Założycielami Galerii Foksal byli krytycy Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Mariusz Tchorek. Jak ważne było wtedy to, by wskazać na jakiegokolwiek związek z awangardą przedwojenną świadczy pozycja Henryka Stażewskiego, który był członkiem grup Cercle et Carré i Abstraction-Création. I choć w latach sześćdziesiątych jego prace w stylu Hansa Arpa nie miały już znaczenia artystycznego, miał on znaczenie jako postać. Jednak największy wpływ na jej program artystyczny wywierał Kantor. Kantor wspierał swym autorytetem galerię i jej grupę, a galeria promowała Kantora.⁹ Była ona galerią modernistyczną, jednak reprezentującą następny etap rozwoju postawangardowej sztuki lat sześćdziesiątych. Punktem wyjścia programu artystycznego galerii stały się już nie nurty awangard lat trzydziestych, tak jak w przypadku Grupy Krakowskiej i Galerii Krzysztofory, ale tendencje Nowego Realizmu (*Nouveau Réalisme*), w których doskonale mieściła się sztuka Kantora. Jednak znów tym co było najbardziej progresywne, a zarazem mitotwórcze dla galerii, były happeningi Kantora i innych artystów, także realizowane poza galerią przy (współ)udziale grupy ją tworzącej. Od happeningu zaczyna się też jej historia. Galeria posiadała swój dość ograniczony krąg kontaktów międzynarodowych, głównie we Francji, co jednak wtedy stanowiło kapitał decydujący o znaczeniu miejsca. Sztuka konceptualna nigdy nie nadała charakteru galerii, głównie z powodu spojrzenia na sztukę prowadzących, np. projekty *Dokumentacja i Żywe archiwum* Andrzeja Turowskiego (1971) mimo wystawiania prac konceptualnych artystów polskich i zagranicznych, były zakorzenione w myśleniu w kategoriach strukturalnych i procesualnych, czyli pozostawały bliższe pracom w typie Nowego Realizmu i nie sięgały konceptualnej zmiany ontologicznej. Galeria Foksal funkcjonuje do dziś, choć nie odgrywa ważnej roli. W 2001 grupa młodych kuratorów oddzieliła się od Galerii Foksal tworząc odrębną instytucję nazwaną Fundacja Galerii Foksal (Warszawa), która jednak zabrała z sobą największy kapitał symboliczny „starej” galerii, jej znaną w świecie nazwę.

We Wrocławiu do typu modernistycznego należy zaliczyć Galerię Pod Moną Lisą. Założył ją krytyk sztuki Jerzy Ludwiński przy lokalnej placówce kultury, gdzie zajmowała mały korytarz. Galeria funkcjonowała krótko, od grudnia 1967 do grudnia 1970. Powstała więc prawie równolegle z Galerią Foksal. Jednak horyzont jej programu artystycznego był inny. Przed założeniem galerii Ludwiński pisał głównie o malarstwie, a gdy zajmował się fotografią to posługiwał się tymi samymi kategoriami (np. pisząc o fotografiach Piaseckiego¹⁰). Wystawy dotyczyły malarstwa rozszerzonego, późnej abstrakcji geometrycznej (konkretniej, racjonalnej), czy science art. Wtedy określano je zbiorczo jako wizualizm, sztuka wizualistyczna (termin wprowadził Piotr Krakowski¹¹). I tak też wtedy pisał o tej sztuce Ludwiński. Była to więc również galeria modernistyczna. Jednak to te tendencje prowadziły do wczesnej postaci konceptualizmu. To dlatego Bożena Kowalska nazywa taką sztukę protokonceptualizmem.¹² Jednak takie stwierdzenia mogą pojawić się *ex post*. Ludwiński, w czasie gdy zakładał i prowadził galerię nie zajmował się konceptualizmem. Świadomość sztuki konceptualnej pojawiła się w jego tekstach dopiero koło roku 1970, a więc gdy galeria skończyła swoją działalność. W polskiej krytyce tego czasu trwały wysiłki znalezienia określeń dla tych nowych zjawisk, dziś nazywanych sztuką konceptualną. Zwłaszcza Ludwiński wiele wysiłku poświęcił wynajdowaniu słów czując, że ma do czynienia z czymś nowym, co domaga się nowego języka: pojęciowa, nieobecna, niezidentyfikowana czy wreszcie niemożliwa, które to określenie jest jednym z kluczowych także dla Kantora (*Teatr Niemożliwy*, 1969), choć np. Nader wskazuje, iż zaczerpnięte zostało ono z pewnego artykułu w *Art in America*.¹³ Niewykluczone, że Ludwiński tekst znał, bo było to jedno z niewielu pism które przenikało oficjalnie przez żelazną kurtynę (via biblioteki konsulatów), jednak na pewno dobrze znał poczynania Kantora. Ludwiński w swojej karierze krytyka zajmował się sztuką konceptualną, stąd też często powtarzane przekonanie o konceptualnym charakterze programu jego galerii¹⁴ (co byłoby pionierskie w Polsce). Jednak jest to sytuacja rzutowania późniejszej działalności Ludwińskiego na jego wcześniejszą aktywność. Podobnie jest w przypadku wymienionych wcześniej Galerii Krzysztofory i Foksal – sztuka konceptualna pojawiła się w nich w latach siedemdziesiątych, jednak to nie ona określała ich charakter (choć nawet sam Kantor w tym okresie tworzył prace konceptualne, ale szybko porzucił ten rodzaj sztuki, najwyraźniej go nie rozumiejąc).

Jednak w Galerii Pod Moną Lisą pojawiły się dwie niezwykle radykalne jak na ten czas prace, które można uznać za zapowiedzi sztuki konceptualnej, jakkolwiek w tym czasie były określane mianem happeningu. Mam na myśli pracę Jarosława Kozłowskiego *COLLAGES* (1968)¹⁵ będącą kolażem cytatów, oraz tzw. antyhappening Włodzimierza Borowskiego *Fubki Tarb* (1969)¹⁶. Co ciekawe, obaj artyści byli autorami bodaj najbardziej progresywnych prac reprezentujących w Galerii Foksal sztukę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Borowski pokazał instalację z akcją *Pokaz Synkretyczny II* (1966, a więc zaraz na początku działalności galerii). Autorzy opracowania *Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksal* piszą, że „większość wystaw odbywających się w tym czasie na Foksal to wystawy typu *environment*”¹⁷, jednak ze względu na powiązanie czynników przestrzeni i obecności praca Borowskiego ma szczególnie nowatorski charakter. Kozłowski natomiast pokazał tam tryptyk konceptualny *Metafizyka, Fizyka, Yka* (1972, 1973, 1974). To jedno z najważniejszych dzieł tego czasu, gdyż jest pytaniem o status przedmiotu, a więc pytaniem „*duchampowskim*”, o *ready made*, które jest jak wiadomo jednym ze źródeł sztuki konceptualnej. Polska odpowiedź zwraca się do metafizyki, co nie jest już *duchampowskie*, ale pokazuje jak polska sztuka konceptualna była rozpięta między metafizyką (o religijnej proveniencji), a racjonalnością logiki i języka.

Galeria Pod Moną Lisą, podobnie jak Galeria odNowa, miała cechy zapowiadające model konceptualny, ale w obu przypadkach jest jednak za wcześnie na konceptualizm. W programach obu pojawiły się prace, które mogą być uznawane za zapowiedzi sztuki konceptualnej. Jednak to nie one decydowały wtedy o charakterze tych galerii w których przeważał inny rodzaj sztuki. Odzwierciedlają tym samym stan sztuki polskiej tego czasu, ale poza niego nie wykraczają (a to oznaczałoby uznanie ich za galerie konceptualne). W 1970 roku, czyli roku zamknięcia galerii, Ludwiński jako krytyk zaczynał dopiero toczyć boje ze słowami o znalezienie nazwy dla zjawisk sztuki konceptualnej, co świadczy o tym, że co prawda był świadom jej nowości, ale dopiero

starał się ją zrozumieć. Współtworzył także Sympozjum „Wrocław 70”, uważane przez wielu polskich badaczy za początek recepcji sztuki konceptualnej w naszym kraju¹⁸. Jednak było ono kontynuacją celów artystycznych innego sympozjum, „Puławy 66”, do których należało, ostatecznie, zajmowanie się dziełami, a nie pojęciem (ideą) sztuki.¹⁹ To wiąże jego myślenie z modernizmem, choć było ono czasem realizowane na wspomnianych sympozjach w formach wizualnych (plastycznych) skrajnie radykalnych, czyli będących wyrazem późnych konsekwencji owego strukturalnego myślenia w/o sztuce. Także planując program Muzeum Sztuki Aktualnej (1966) czy Centrum Badań Artystycznych (1971) prezentował zdecydowanie modernistyczny, a więc właściwy awangardzie (wg kryteriów Porębskiego), dośrodkowy sposób myślenia, a nie myślenie kategoriami sieci (połączeń i braku centrum). Dlatego to w Galerii odNowa znajdziemy punkt wyjściowy dla ruchu galerii konceptualnych, a tym samym dla historii sztuki konceptualnej w Polsce (jeden z dwóch, o drugim za chwilę).

Galerie konceptualne

Galerie konceptualne zaczęły powstawać dopiero po roku 1970. Pamiętajmy też o kontekście społeczno-politycznym – grudzień 1970 to moment zmiany władzy w Polsce po fali strajków, demonstracji i krwawych masakrach robotników w miastach na wybrzeżu Bałtyku, w Gdańsku (największa), Gdyni, Szczecinie. Nowa władza okazała się bardziej otwarta na świat zewnętrzny, choć oczywiście nadal Polska była państwem totalitarnym, a żelazna kurtyna nie zniknęła. Ta względna swoboda wewnętrzna i otwartość Polski przełożyła się na większą dynamikę rozwoju środowisk artystycznych – grono artystów zdolnych do uczestnictwa w światowym dyskursie sztuki jest liczniejsze niż w latach sześćdziesiątych, choć nadal wymaga to determinacji w przełamywaniu ograniczeń narzucanych przez władzę. W grudniu roku 1970 wraz z nową dekadą, zaczynała się w Polsce nowa era polityczna i nowa gra w sztukę. Tym razem będzie to dekada sztuki konceptualnej. Podsumowaniem lat siedemdziesiątych w sztuce Polskiej były dwie wielkie wystawy międzynarodowe w roku 1981 – Konstrukcja w Procesie w Łodzi²⁰ i IX Spotkania Krakowskie²¹. Zarazem, były one podsumowaniem rozwoju tendencji konceptualnej w zjawisko dominujące na scenie sztuki i zróżnicowane. Pokazywały także wypracowane w tym okresie kanały wymiany informacji między polskimi a światowymi artystami i ośrodkami oraz ścieżki wpływów.

Wspominałem wcześniej o dwóch środowiskach zakorzenionych w przedwojennej awangardzie, Krakowie i Łodzi (Warszawa, choć wojna całkowicie zdeintegrowała istniejące w niej środowisko, to jednak jako stolica w której koncentruje się władza, także od kultury, przyciągała ludzi twórczych i już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych mogło powstać tam środowisko zdolne stworzyć Galerię Foksal, co prawda wciąż przy pomocy importu z Krakowa). W Krakowie w latach siedemdziesiątych aktywność środowiska wciąż była powiązana z oddziaływaniem Grupy Krakowskiej i Galerii Krzysztofory. I tak było jeszcze długo, praktycznie do lat dziewięćdziesiątych. Natomiast w Łodzi w latach siedemdziesiątych tradycja pokonstruktivistyczna, wywodząca się z oddziaływania Strzebińskiego i Kobra, z jednej strony coraz bardziej się akademizowała i z czasem pozostała widoczna głównie w projektowaniu. Z drugiej, pojawiła się nowa siła odwołująca się do ich idei, ale realizująca je na terenie sztuki mediów. Wywodziła się ona ze Szkoły Filmowej, która od lat pięćdziesiątych była miejscem eksperymentu artystycznego, wywodzącego się także z polskich dokonań awangardy na polu fotografii i filmu. Np. słynna etiuda Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958) powstała na podstawie filmu *Przygoda człowieka poczciwego* Stefana Themersona (1938). Gdy do tradycji awangardy o rodowodzie konstruktywistycznym dodano tradycje foto-filmowe i powiązano z tendencjami kina strukturalistycznego i kina rozszerzonego, to na początku lat siedemdziesiątych to środowisko było już zdolne stworzyć Warsztat Formy Filmowej (WFF). *Spiritus moens* przedsięwzięcia był Józef Robakowski, metrykalnie najstarszy w grupie. To tu znajdziemy ów drugi punkt wyjściowy dla ruchu galerii konceptualnych, a tym samym dla historii sztuki konceptualnej w Polsce.²²

Rok 1970

W roku 1970 można wskazać dwa zdarzenia inicjujące sztukę konceptualną w Polsce – Sympozjum „Wrocław 70” (wymieniane razem z plenerem w Osiekach z tego samego roku, na którym spotkali się opracowujący koncepcję sympozjum z Ludwińskim na czele) i powstanie WFF. Dla naszych rozważań, należy podkreślić, że dla Ludwińskiego był to koniec działalności, podczas gdy WFF działalność rozpoczynał. Sympozjum miało dla sztuki konceptualnej w Polsce głównie znaczenie na polu teorii, a nie realizacji. Tymczasem prace WFF – fotograficzne, filmowe, instalacje, akcje i ich hybrydalne połączenia oraz takie formy sztuki jak kino strukturalne i kino rozszerzone, ale i dokumentalizm związany silnie z krytycyzmem – wprowadzały w Polsce sztukę konceptualną o innej proveniencji niż plastyka awangardowa, a wywodzącą się ze sztuki mediów. Artyści WFF, szczególnie Józef Robakowski, podkreślają tworzenie ze świadomością historyczną – powiązania sztuki mediów foto-filmowych z nurtami awangard, a zwłaszcza tradycją lokalną (łódzką i polską) jak Karol Hiller, fotomontaże, a zwłaszcza Themersonowie. Zarazem, tzw. „mediatyzacja” czyli zdominowanie sztuki przez wzorce pochodzące z terenu sztuki mediów, odgrywa kluczową rolę w rozwoju sztuki konceptualnej. WFF nie stworzył miejsca w sensie galerii. WFF jako grupa działał do 1977 roku i jako grupa miał wszystkie cechy awangardy Porębskiego. Grupowość wzmacniała ich siłę artystycznego przekazu, podnosząc znaczenie sztuki mediów na scenie sztuki polskiej. Grupa włączała w swoje działania innych (to tzw. kręgi WFF opisane przez Kluszczyńskiego²³). Oddziaływanie WFF wykracza daleko poza okres istnienia grupy, a w środowisku łódzkim jest ono widoczne do dziś. Działalność WFF miała także wymiar krytyczny (społeczny) i polityczny. Grupa wyrastała z krytyki programu Szkoły Filmowej i establishmentu filmowego, a film był w ówczesnej Polsce jednym z głównych narzędzi dystrybucji ideologii władzy. Podobnie więc jak w wypadku wspomnianych galerii, działalność WFF była zaangażowana politycznie chcąc nie chcąc; była kontekstualna (prospołeczna) niejako z natury (nic dziwnego więc, że uznali oni na pewnym etapie Świdzińskiego za „swojego” teoretyka). Ta świadomość własnej polityczności dojdzie w pełni do głosu w latach 1980-81.

Pierwsza połowa lat siedemdziesiątych

W Bydgoszczy w 1970 roku powstały galerie: Nieistniejąca Galeria „NIE” (Leon Romanow, Ryszard Wieteci, Anastazy Wiśniewski), i Nieistniejąca Przytakująca Galeria „TAK” (Leonard Przyjemski i Anastazy Wiśniewski – do 1974 od 1975 kontynuowana jako projekt Przyjemskiego *Museum of Hysterics*), które, jak wskazują same nazwy, były *par excellence* projektami artystycznymi, gdzie nazwa „galeria” służy do sygnowania prac. Przyjemski używał dla swoich prac jeszcze innej nazwy przejętej z oficjalnej nomenklatury – *Museum of Hysterics*. Nazwy takie jak „galeria”, „muzeum”, które miało „kustosza”, były metodą przejmowania słów, traktowania pojęć **tak jak** *ready made*, co pozwalało ująć w całość własną praktykę artystyczną, a zarazem zaznaczyć jej nowatorski i alternatywny charakter poprzez pokazanie, że w istniejącym dyskursie sztuki brak słów dla opisanie jej form i postaw (z tym problemem zmagał się Ludwiński na polu teorii).²⁴

Historię galerii konceptualnych w Polsce rozpoczyna Galeria 80x140, założona przez Jerzego Trelińskiego w maju 1971 w Klubie Plastyków w Łodzi (ul. Piotrkowska 86).²⁵ Galeria była planszą o podanych w nazwie wymiarach. Jej działalność wiązała się z przestrzenią klubu a nawet ulicy miasta, czy aktywnością na plenerach. Na planszy pojawiały się dokumentacje tych działań, bądź ich części, czy samodzielne prace. Dla Trelińskiego nie tylko rodzaj prac decydował o tym, że galeria była dla niego projektem artystycznym, ale także jego sposób celebracji „biurokratycznej” strony tej działalności. Galeria istniała w klubie do 1977 roku. Z jej działalnością związany był projekt Trelińskiego *Autotautologie*, polegający na umieszczaniu nazwiska–znaku TRELIŃSKI na różnych przedmiotach i w rozmaitych miejscach, sytuacjach (prowadzony był równocześnie z galerią i jest kontynuowany do dziś). Od maja 1972 roku Galeria 80x140 współistniała z Galerią A4 Andrzeja Pierzgałskiego, która była kartką formatu A4, przymocowaną w miejscu Galerii

80x140. Pokazywane w niej prace podobnie były dokumentacją, ale zarazem miały status samodzielnych prac. Były to więc pierwsze galerie traktowane **tak jak** dzieła sztuki konceptualnej.

W tym samym Klubie Plastyków w Łodzi, Ewa Partum prowadziła w przestrzeni pod schodami o powierzchni 4m² Galerię Adres (wiosna 1972 – marzec 1973). Jak wskazuje nazwa, była to pierwsza galeria domowa (adres był adresem jej mieszkania, gdzie galeria działała do 1977). Galeria była oparta na modelu mail-artowym, jednej z ważniejszych formuł uprawiania sztuki konceptualnej. Choć usytuowana w przestrzeni prywatnej, funkcjonowała w przestrzeni publicznej, będącej zarazem przestrzenią sztuki. Ewa Partum jest artystką i traktuje projekt galerii **tak jak** projekt artystyczny. Mail-artowska galeria Ewy Partum powstała z inspiracji Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego, którzy w maju 1972 roku rozpoczęli projekt NET. Polegał on na rozesłaniu do osób i instytucji, wybranych na zasadzie towarzyskiego i artystycznego pokrewieństwa, listu z prośbą o nadsyłanie mail-artowskich artefaktów. W ten sposób miała powstać sieć – alternatywna struktura dystrybucji idei sztuki. Autorzy listu mieszkali w Poznaniu. Jednak najważniejsza była sieć – NET stworzył metastrukturę, gdyż każdy adres był potencjalnie miejscem wymiany korespondencji, czyli funkcjonował **tak jak** galeria, a razem miały tworzyć meta galerię-sieć. Kostołowski i Kozłowski zastrzegali w liście, iż nie roszczą sobie praw do autorstwa sieci, gdyż ma ona być własnością każdego, kto chce w niej działać. Z podobnych pobudek powstała postać Monty Cantsina, która miała przeciwstawić się systemowi przemysłu artystycznego tworzącego hierarchie i „gwiazdy” na zapotrzebowanie rynkowe. Ale, tak jak Monty Cantsin został skojarzony z Istvanem Kantorem, tak też NET stał się pracą konceptualną Kostołowskiego i Kozłowskiego. Tak też zostały one utrwalone przez historyków sztuki. W sensie pokazu publicznego prac nadesłanych NET miał tylko dwie wystawy: w mieszkaniu Kozłowskiego i w klubie ZPAP w Poznaniu, obie w 1972 roku. Lista mailowa NETu była też pierwszą próbą zbadania siły i rozległości ruchu i stworzenia ARI (Artist Run Initiative) na skalę nie tylko krajową. Władze dostrzegły zagrożenie zbudowania niezależnej oddolnej struktury i autorzy oraz większość adresatów listy była inwigilowana z tego powodu przez milicję.

W Poznaniu, w 1972 roku Jarosław Kozłowski założył Galerię Akumulatory 2 (przy klubie studenckim, działała do 1990). W roku 1977 odbył się tam festiwal Fluxusu. Jest to ważne wydarzenie z tego względu, że artyści Fluxusu byli tymi, którzy przełamywali izolację artystów polskich. Decydowały o tym takie cechy jak: otwartość na kontrkulturę i sztukę poza mainstreamem; globalne myślenie i funkcjonowanie; intermedialny charakter dzieł, w tym duże znaczenie wymiany mail artu i form live art. Wszystko to powodowało, że w każdym przypadku kontakt z Fluxusem dostarczał wzorców radykalnego podejścia artystycznego.

W Warszawie, równolegle z Galerią Adres, powstało Biuro Poezji Andrzeja Partuma (męża Ewy Partum) w jego prywatnym mieszkaniu (1971-85, przy ul. Poznańskiej 38, poddasze Hotelu Polonia). Było ono również oparte na modelu mail-artowskim. O ile jednak Galeria Adres eksponowała nadsyłane korespondencje, czyli funkcjonowała *tak jak* galeria, to Biuro Poezji działało po prostu jako „dom otwarty” dla zainteresowanych, czyli było bardziej punktem sieci w przestrzeni społecznej traktowanej jako przestrzeń sztuki, a z atrybutów galerii jako (*quasi*) instytucji miało tylko nazwę i adres siedziby. Również w Warszawie, od 1971 roku przy klubie studenckim Uniwersytetu Warszawskiego, ul. Krakowskie Przedmieście 24, działały kolejno Galerie Sigma (1971-73), Pawła Freislera, a następnie w tym samym miejscu Repassage (1973-77) Elżbiety i Emila Cieslarów, do czasu ich emigracji (1978), po czym galerię przejął Krzysztof Jung (1978-79) i nazwał ją Repassage2, a w latach 1980-81 (okres wpływu „Solidarności”) działała ona jako Re-repassage i była prowadzona przez Romana Woźniaka.²⁶ W ostatnim okresie, w czasie największych napięć społeczno-politycznych poprzedzających wprowadzenie stanu wojennego (od października do grudnia 1981), galerię prowadził Jerzy Słoma Słomiński. Galeria została ostatecznie zamknięta 13 grudnia 1981. Jednym z ważniejszych jej projektów było *Czyszczenie sztuki* Wł. Borowskiego, Pawła Freislera i Jana Świdzińskiego (maj 1972). Miał on charakter festiwalu. Integrował środowiska artystyczne kraju, a więc miał taką funkcję jak projekt NET (częściowo był jego następstwem). Swoistym projektem integracyjnym, świadczącym o istnieniu sieci

międzyrodowiskowych powiązań, choć pokazanej tu *à rebours*, był projekt Andrzeja Partuma *Lista ignorantów kultury i sztuki* (1973). Odpowiedzią była *Karuzela postaw* E. i E. Cieślarów (seria prac od 1975 roku do 1976), polegająca na wskazywaniu relacji i powiązań, a więc swobodnego NETu. Natomiast projekty włączające sztukę w przestrzeń społeczną (miasta) są dowodem na przejście konceptualizmu w fazę społeczną (krytyczną), którą Świdziński nazwał potem „kontekstualną” (np. *Repassage miejski*, 1974; *Zbiór butów używanych*, 1975; *Przyjęcie ze stołem wychodzącym na ulicę*, 1980; *Akcja frytki*, 1981 i wiele innych prac wykorzystujących okna galerii wychodzące na ruchliwy punkt centrum miasta). Do tego typu projektów należał „Przegląd dokumentacji galerii niezależnych” 29.10. 1973 – 04. 1974, obejmował 19 galerii (z Repassage). Pomysłodawcą był „doradca artystyczny” Galerii Repassage Włodzimierz Borowski. **Była to pierwsza próba podsumowania działalności artystycznej sieci, która tworzyła ruch galerii konceptualnych.**²⁷

Galeria Remont (Warszawa), działająca od kwietnia 1972 do listopada 1979, należała do modelu galerii funkcjonujących przy klubie studenckim, w tym przypadku Politechniki Warszawskiej. Była dziełem Henryka Gajewskiego (okresowo współpracował z Andrzejem Jórczakiem i Krzysztofem Wojciechowskim). Gajewski sam zajmował się fotografią i program prowadzonej przez niego galerii również był zdominowany przez fotografię, m.in. współpracę z WFF. Dużą rolę odgrywały także w jej programie spotkania i wykłady oraz wydawnictwa (*Art Texts* – Kosutha, Higginsa, Dłubaka, Świdzińskiego, Stażewskiego, J.S. Wojciechowskiego), a więc prowadziła działalność teoretyczną, a nie tylko wystawienniczą. W lipcu 1977 Świdziński zorganizował tam międzynarodową konferencję „Art as Activity in the Context of Reality”. Ważnym punktem było tu wprowadzenie na scenę polską sztuki socjologicznej (Collectif L’Art Sociologique) – zjawiska późnego konceptualizmu, uprawianego wtedy przez Świdzińskiego w formie „sztuki jako sztuki kontekstualnej”. Jednak może najważniejszym wydarzeniem w galerii był festiwal *I am* – czyli *International Artists’ Meeting* w kwietniu 1978 roku, gdyż zainicjowało ono szerszy kontakt artystów polskich uprawiających formy sztuki performance z artystami światowymi i ugruntowało nie tylko pojęcie „performance” ale i świadomość tej sztuki, powodując rozszerzenie repertuaru sposobów uprawiania sztuki konceptualnej (w festiwalu brało udział 26 artystów z Polski, 48 z zagranicy).²⁸ Wszystko to wskazuje na Galerię Remont Gajewskiego jako miejsce, w którym spotkały się dwa główne nurty sztuki konceptualnej, media i akcjonizm, w dodatku połączone z refleksją teoretyczną aktualizującą konceptualizm w refleksji społecznej (socjologicznej czy kontekstualnej). Tak więc to Galeria Remont ma bodaj największą zasługę dla ugruntowania szerokiego nurtu konceptualnego jako dominującego w sztuce dekady lat siedemdziesiątych. Byłaby to tym samym najważniejsza dla polskiej sceny galeria konceptualna, także ze względu na skalę działania, i – co miało znaczenie dla proliferacji konceptualizmu w Polsce – położenie w Warszawie, oraz, co już jest zasługą charakteru samego Gajewskiego – otwartość na różne środowiska, podczas gdy inne galerie obejmowały znacznie węższe kręgi twórców. Kolejną cechą Galerii Remont, decydującą o jej szczególnym znaczeniu, była jej międzynarodowość. To najbardziej w sensie rozległości i ilości kontaktów międzynarodowa galeria wśród galerii konceptualnych tego czasu (co też w końcu spowodowało niechęć władzy i jej zamknięcie). Galeria nie doczekała się potwierdzenia swego znaczenia w dyskursie historii sztuki (choć była dyskutowana i doceniana w czasie swojego działania), co jest spowodowane tym, że inicjatywy powiązane z organizacjami reprezentującymi władzę były lekceważone, zwłaszcza przez badaczy młodszego pokolenia zaczynającego pracę w latach dziewięćdziesiątych (co jest jednym ze skutków zerwania ciągłości dyskursu w sztuce polskiej, o czym pisałem powyżej). Zaważyła tu więc ideologia, a nie badanie historyczne. Także wyjazd Gajewskiego za granicę spowodował, że wraz z autorem, znikła z dyskursu historii sztuki jego działalność (mimo stosunkowo obficie dostępnych źródeł).

W Krakowie, w 1972 roku rozpoczęła swoją działalność galeryjną Maria Anna Potocka, która wraz z Józefem Chrobakiem prowadziła Galerię Pi (π), w prywatnym mieszkaniu a w latach 1974 – 79 Galerię Pawilon w domu kultury w Nowej Hucie. Od 1980, już samodzielnie M. A. Potocka prowadziła Galerię Foto-Video (1980-1981) przy Związku Fotografików. W 1986 powróciła do prowadzenia galerii jako Galeria Potocka (do 2010, kiedy to została dyrektorem Muzeum Sztuki

w Krakowie). Początkowo program artystyczny tych galerii pozostawał głównie pod wpływem Grupy Krakowskiej, silnie oddziałującej w środowisku krakowskim (Chrobak został długoletnim dyrektorem Galerii Krzysztofory). W jej programie znaczącą rolę odgrywały wtedy akcje ważnych artystów krakowskich jak Bereś i Warpechowski. Jednak dopiero późniejsza działalność M.A. Potockiej w Galerii Foto-Video, dzięki postawieniu na sztukę mediów i związkom z artystami Fluxusu miała oryginalny charakter. Znaczenie tej galerii polegało także na tym, że działała ona długo i mogła służyć za wzorzec tego typu działalności prywatnej w kolejnych dekadach.

We Wrocławiu, zaraz na początku dekady konceptualnej powstała przy klubie dla artystów Galeria Permafo, 1972-1981 (Natalia LL, Andrzej Lachowicz), która była pierwszą galerią wyspecjalizowaną w sztuce opartej na fotografii, co było istotne, istotne gdyż był to wiodący kierunek rozwoju sztuki konceptualnej (obok akcjonizmu), na co wskazywałem mówiąc o działalności WFF. Należy pamiętać także, że Galeria Permafo powstała na fali sprzyjającej konceptualizmowi wyzwolonej po Sympozjum „Wrocław 70”. Także we Wrocławiu, działała Galeria Sztuki Najnowszej (1973-1978), przy domu kultury „Pałacyk” (Anna i Roman Kuterowie, Lech Mrożek). W początkowym okresie galeria współpracowała ze Świdzińskim. Szczytowym momentem ich współpracy była realizacja projektu *Działania lokalne* (1977) na wsi na Kurpiach, będącego próbą rozszerzenia pola sztuki poza tzw. świat sztuki, a zarazem próbą realizacji sztuki kontekstualnej i przykładem postmodernizacji sztuki wynikającej ze sztuki konceptualnej.

Druga połowa lat siedemdziesiątych do 13 grudnia 1981

W Warszawie, model galerii w mieszkaniu stosowali Przemysław i Zofia Kulik (KwieKulik). Były to tylko cztery pokazy prac samych autorów (od grudnia 1975 i w latach 1976 i 77). Niemniej ciekawym pomysłem była galeria – instalacja, permanentna wystawa własnych prac, częściowo nakładających się na siebie metodą kolażu. Rozwinięciem galerii jest ich metoda twórcza fotografowania własnych (głównie) artystycznych poczyniń i ich archiwizacji jako *quasi* instytucji – projektu pod nazwą PDDiU.

Także w Warszawie, przy domu studenckim Dziekanka została założona Galeria Dziekanka (także nazywana Pracownia Dziekanka), 1976-1987.²⁹ Początkowo prowadził ją Wojciech Krukowski (teatr Akademia Ruchu), potem Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch i Łukasz Szajna, a następnie Tomasz Sikorski, który poświęcił galerii najwięcej uwagi. Ich zainteresowania artystyczne powodowały, że w programie galerii dużo miejsca poświęcano różnym formom *live art*, a także mediom i formom (post)konceptualnym, instalacjom różnego typu. Jednakże galeria prezentowała całą różnorodność postaw środowiska Warszawy oraz utrzymywała liczne kontakty w Polsce i za granicą (także z artystami Fluxusu). W 1984 roku miała miejsce wystawa *mail-artu* z kolekcji Piotra Rypsona, co pokazuje, że zjawisko to przestało należeć już do sfery wyłącznie artystycznej i przeszło do sfery *meta*. Tu także pojawiały się wystawy tzw. nowej ekspresji malarskiej (w polskim dyskursie sztuki to z nią zwykło łączyć się pojęcie postmodernizmu, co nie jest do końca ścisłe). W latach osiemdziesiątych Dziekanka była ważnym miejscem spotkań artystycznych. W jej programie można dobrze uchwycić tendencje do hybrydyzacji form wywodzących się ze sztuki lat siedemdziesiątych, czyli tendencje postawangardowe, co pozwala postrzegać Dziekankę jako galerię postmodernistyczną.

W Łodzi, w 1978 roku Józef Robakowski (wraz z Małgorzatą Potocką) założyli Galerię Wymiany (działa do dziś, cały czas w prywatnym mieszkaniu), również opartą na modelu *mail-artowskim*. W działalności tej galerii można jednak wskazać na inne wątki istotne dla rozwoju sztuki tego czasu; mianowicie sytuowanie sztuki współczesnej w kontekście historii sztuki i ciągłości rozwoju polskiej awangardy, czego wyrazem było tworzenie autorskiej kolekcji (Robakowski miał za sobą także studia muzealne w Toruniu), na podobieństwo kolekcji prowincjonalnych (wg Schwarz³⁰). Galerię interesuje szczególnie książka artystyczna, ale także zbiera ona druki ulotne, artziny (*samizdaty*), które były ważnymi formami uprawiania sztuki konceptualnej a także sztukę mediów: fotografie oraz – co najoryginalniejsze – film. Gromadzenie katalogów, książek i dokumentacji powodowało, że Galeria Wymiany spełniała rolę edukacyjną dla artystów, którzy nie mogli poznać tej sztuki w akademiach. Ten aspekt

samokształceniowy był ważnym aspektem ruchu galeryjnego. Także w Łodzi, w 1979 powstała Galeria Ślad (I, II), prowadzona przez Janusza Zagrodzkiego (przy oficjalnej placówce kultury (STK). Działała ona w intensywnym okresie wpływów „Solidarności” (I), a także w stanie wojennym (II), do 1987 roku, kiedy to Zagrodzki został kierownikiem Działu Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W Poznaniu, przy ASP (wtedy PWSSP) powstała Galeria ON, działająca w latach 1977-2011, początkowo prowadzona przez Izabelę Gustowską i Krystynę Piotrowską, a następnie od 1992 roku przez Sławomira Sobczaka. W latach dziewięćdziesiątych była ona ważnym uczestnikiem tworzącego się od nowa ruchu galeryjnego. Druga uczelniana galeria, Galeria AT (1982 – dziś), cały czas jest prowadzona przez artystę Tomasza Wilmańskiego.

W Lublinie, przy UMCS (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej) w 1978 roku powstała Galeria Kont, zamknięta w 2010. W latach 1988-92 była prowadzona przez performerów Dariusza Fodczuka i Waldemara Tatarczuka (obecny dyrektor BWA w Lublinie). Galeria odegrała ważną rolę w latach dziewięćdziesiątych (pod kierownictwem artysty Zbigniewa Sobczuka), dla rozwoju sztuki akcji (festiwal Kontperformance), wideo (festiwal Videokont) i sztuki instalacji. Również w Lublinie w 1974 dyrektorem miejskiej Galerii Labirynt (będącej jedną z galerii BWA) został Andrzej Mroczek (od 1981 kieruje całym BWA), który promował sztukę konceptualną. Co ważne, galeria działała także w latach osiemdziesiątych stanu wojennego, stając się jedną z niewielu miejsc gdzie mogła nadal rozwijać się sztuka współczesna w Polsce. Galeria wielokrotnie była miejscem realizacji projektów Jana Świdzińskiego. Ważnym wydarzeniem w 1978 roku był zorganizowany w niej międzynarodowy festiwal *Performance and Body*, pierwszy z pełną świadomością tej formy sztuki w Polsce.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych powstało więcej galerii zorientowanych na sztukę opartą na fotografii. Foto Medium Art, (1977 – do dziś, jako galeria komercyjna), Jerzy Olek Wrocław; Galeria gn (1978-81), Leszek Brogowski, Gdańsk; Jaszczurowa Galeria Fotografii (1978-81), Adam Rzepecki, Kraków (w klubie studenckim Pod Jaszczurami); dodajmy tu powstałą w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych Galerię Permafo oraz wspomnianą wcześniej Galerię Foto-Video. Powyższe zestawienie wskazuje, że większość galerii „nowych mediów” powstawała w drugiej połowie dekad. Należy jednak zaznaczyć, iż kategoryzacja ze względu na medium ma tu ograniczoną funkcjonalność, gdyż co prawda pozwala uchwycić specyfikę programu artystycznego tych galerii, ale zarazem może być myląca dla obrazu całości ruchu galeryjnego, gdyż jak podkreślałem, sztuka bazująca na mediach foto-filmowych odgrywała kluczową rolę w sztuce konceptualnej, co powodowało, że w programie wszystkich galerii miały one większy bądź mniejszy udział.

Kolejna próba podsumowania ruchu galeryjnego w Polsce to projekt Jana St. Wojciechowskiego „CDN Prezentacje Sztuki Młodych” pod mostem Poniatowskiego w Warszawie w 1977, które w założeniu miało być „forum dyskusji o sztuce”. Planowane były „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.” Do udziału zaproszonych zostało 22 galerii i 6 grup. W towarzyszącym wydawnictwie został opublikowany tekst Bożeny Stokłosa będący pierwszą analizą ruchu galerii lat siedemdziesiątych. Jednak nie kontynuuje ona swoich badań.³¹

W 1978 roku w Poznaniu Galeria Maximal Art (Grzegorz Działowski, Bogdan Kuncewicz, 1977-80) zorganizowała „Profile sztuki” - pokaz trzech galerii poprzez plansze z dokumentacją ich działalności (Uni Art, Repassage, Akumulatory2). Działowski jest socjologiem i kulturoznawcą i zajmuje się konsekwentnie do dziś badaniem ruchu galeryjnego na poziomie uniwersyteckim, wydał wiele publikacji na ten temat.³² Działalność jego galerii wpisuje się więc w podjęte w drugiej połowie lat siedemdziesiątych próby historyzacji i kategoryzacji ruchu galerii (Stokłosa, Działowski), co świadczy o tym, że eksperyment artystyczny staje się dyskursem, przechodzi na poziom meta.

Podsumowanie całej szerokiej tendencji konceptualnej, w tym ruchu galerii konceptualnych, w sztuce polskiej zostało przygotowane przez artystów, Jana Świdzińskiego, Józefa Robakowskiego i Witosława Czerwonkę. Była to wystawa

70-80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w BWA w Sopocie latem 1981 roku. Wystawie towarzyszyła książka z tekstami artystów tworzących sztukę konceptualną w latach siedemdziesiątych oraz związanych z nimi krytyków. Do wystawy 70-80 zostało zaproszonych także 35 galerii.³³

W Warszawie, w latach 1980-1993 Emilia i Andrzej Dłużniewscy prowadzą we własnym mieszkaniu Galerię Piwna 20/26. Była to więc także galeria – adres, ale organizująca wystawy, także współpracująca z artystami Fluxusu. Ten model galerii – pracowni – mieszkania stanie się kluczowym rozwiązaniem dla ruchu galeryjnego w następnym okresie.

Lata 1982-89

Ten okres można podzielić na dwa podokresy. Czas do połowy lat osiemdziesiątych to czas zamknięcia Polski jeszcze bardziej szczelną żelazną kurtyną i nasilonych represji policyjnych, ale też narastania eskapistycznych postaw indywidualnych, tzw. „emigracji wewnętrznej”. Trwa bojkot instytucji oficjalnych, a zarazem przestała funkcjonować większość galerii konceptualnych. Ich działalność nie była możliwa i sensowna w sytuacji, gdy przestała istnieć przestrzeń publiczna i uległa paraliżowi sfera społeczna, czyli zniknął punkt odniesienia dla którego stanowiły one alternatywę. Pozostał jednak jeszcze drugi aspekt charakteryzujący ich działalność – ten w jakim były one autorskimi projektami artystycznymi. Skoro prowadzenie galerii jest traktowane **tak jak** praca artystyczna, to jest czymś zrozumiałym, że można wykonywać ją w domu czy pracowni. Czyli motorem tej działalności pozostało fundamentalne dla niej przekonanie o związku sztuki i rzeczywistości, rozumianej jako dosłowna obecność tu i teraz w danym kontekście (sytuacji). Życie artystyczne tego okresu przeniosło się do sfery prywatnej. W ten sposób zostało wykorzystane doświadczenie galerii konceptualnych. Bez niego niemożliwe byłoby stworzenie w tak skrajnie niesprzyjających warunkach niezależnego obiegu artystycznego, czyli tego co zostało nazwane *ex post* „Kulturą Zrzuty”.

Nowe galerie zaczęły pojawiać się dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Można je nazwać galeriami typu konceptualnego czy w stylu konceptualnym, gdyż były również traktowane w sposób autorski **tak jak** galerie konceptualne, nawet jeżeli ich programy artystyczne nie wywodziły się już wprost ze sztuki konceptualnej, co było wynikiem zarówno przemian generacyjnych na scenie sztuki jak i ogólnej (historycznej) zmiany w samej sztuce. Jeżeli wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 było sposobem na ratowanie się władzy przed upadkiem pod naciskiem społecznym, to w drugiej połowie lat osiemdziesiątych okazało się, że izolacja kraju i represje wewnętrzne tylko pogarszają sytuację władzy, gdyż pogłębiają kryzys ekonomiczny i społeczny; opozycja polityczna nie tylko nie przestała działać, a przeciwnie – do głosu doszły jej nowe generacje nie wywodzące się już bezpośrednio z ruchu „Solidarność”. Jedynym wyjściem dla władzy stało się szukanie porozumienia ze społeczeństwem za pośrednictwem reprezentantów opozycji, czego rezultatem były rozmowy tzw. „Okrągłego Stołu” w 1989 roku.

W Łodzi powstała Kultura Zrzuty. Określenie „zrzuta” wywodzi się z żargonu związanego z kulturą towarzyską picia alkoholu (zbieranie pieniędzy na wspólne pijaństwo). Na pomysł zastosowania go do działalności w sztuce wpadł Jacek Jóźwiak w 1984 roku. (Początkowo funkcjonowało także określenie „sztuka zrzuty”). Pojawienie się nazwy znów świadczy o tym, że związana z nią praktyka została podniesiona na poziom meta dyskursu. Określenie łatwo się przyjęło, gdyż oddawało sytuację ścisłego przenikania się sztuki i życia towarzyskiego w sferze prywatnej w pierwszych latach po wprowadzeniu stanu wojennego. Zarazem łączyło prace, które nie miały specjalnego wspólnego mianownika formalno-artystycznego a tylko środowiskowy. Określenie było także rzutowane wstecz, wskazując na źródła tej praktyki w działaniach środowiska, takich jak organizacja Konstrukcji w Procesie (1981) i zaangażowanie w reformy Szkoły Filmowej, a wcześniej działalność WFF i licznych galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Kultura zrzuty oznacza więc pracę kolektywną, w skali czy to lokalnej czy ogólnopolskiej, a niekiedy nawet międzynarodowej, łączącej to co artystyczne z tym co społeczne. Ta podwójność znaczenia Kultury Zrzuty jest dziś przyczyną różnic w ocenach, także wśród samych uczestników (generalnie chodzi o proporcje pierwszego do drugiego). Jednak po połowie lat osiemdziesiątych scena

sztuki zaczyna się zmieniać. Formuła działania w sferze prywatnej wyczerpuje swoje możliwości, weteranów sztuki konceptualnej lat siedemdziesiątych zastąpili inni, co miało częściowo związek ze zmianą generacyjną. Z drugiej strony następuje stopniowe odblokowanie funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Kultura Zrzuty powoli straciła wymiar powszechny i ogólnopolski. Koło roku 1988 pojawiły się pierwsze próby historyzacji zjawiska.³⁴ Podsumowaniem rozwoju sztuki w ramach Kultury Zrzuty, jak i całego okresu lat osiemdziesiątych w sztuce polskiej, była wystawa *Lochy Manhattanu*, zorganizowana przez Robakowskiego w Łodzi w 1989 roku. Kultura Zrzuty mogła powstać w Łodzi na skutek dużego stopnia samoorganizacji licznego środowiska artystycznego. W stanie wojennym pokazem jego siły (i siły Kultury Zrzuty) była *Pielgrzymka artystyczna* (1983) czyli wystawa w prywatnych miejscach odwiedzanych wspólnie na zasadzie chodzenia od drzwi do drzwi. Stała się ona inspiracją dla *Kolędy artystycznej* (1984) w Koszalinie. Jej organizatorem był Andrzej Ciesielski, który prowadzi najpierw Galerię Na Plebanii 1986-90, a następnie Moje Archiwum 1990-2002. Powstała sieć punktów spotkań i prezentacji sztuki, z których te bardziej regularnie uczęszczane zaczynały być nazywane galeriami, lub innymi określeniami sugerującymi ich quasi – instytucjonalność (instytucjonalność alternatywną), jak „Punkt Konsultacyjny” - Antoni Mikołajczyk; „Archiwum Myśli Współczesnej” – Maria i Ryszard Waśko. Ten model prywatnego funkcjonowania sztuki był praktykowany wtedy we wszystkich środowiskach (w Warszawie np. Galeria Calypso w pracowni Waldemara Petryka; pracownia Daniela Wnuka; pracownia Jana Rylke). Drugim modelem było funkcjonowanie miejsc sztuki przy kościołach, choć tu dominowała sztuka o formach tradycyjnych, nie mająca nic wspólnego ze sztuką konceptualną.

W Łodzi pierwszą galerią domową lat osiemdziesiątych była Galeria Czyszczenie Dywanów (Andrzej Paczkowski i Radosław Sowiak, kilka miesięcy roku 1982). Tu Ewa Partum wykonała po raz pierwszy swoją akcję *Hommage à Solidarność*. W 1982 roku zaczął działać tzw. Strych przy Piotrkowskiej 149, którego właścicielem był Włodzimierz Adamiak, a który wyjeżdżając za granicę uczynił gospodarzem tego miejsca Marka Janiaka, lidera grupy Łódź Kaliska (ŁK, od 1979 do dziś). Jego kontynuacją była Galeria U Zofii (Zofii Łuczko, 12.1986-06.1987). Działalność Strychu jest szczególnie ciekawym przykładem, gdyż funkcjonował on na tyle długo, by można uchwycić na jego przykładzie przemiany w Kulturze Zrzuty. Początkowo Strych był szeroko otwarty na inicjatywy (między)środowiskowe (tu kontynuowała pracę grupa organizatorów Konstrukcji w Procesie sięgając po sprawdzoną formę sztuki konceptualnej wystawę-katalog (tak powstały wydawnictwa *Fabryka* i *Tango*)³⁵. Taki też charakter miały festiwale Nieme Kino (edycje 1983, 84, 85). Ale po połowie lat osiemdziesiątych Strych zaczął być utożsamiany wyłącznie z działalnością ŁK i stworzonym przez nią środowiskiem (per *analogiam* do WFF można mówić o kręgach ŁK). Ostatnim wydarzeniem jakie odbyło się na Strychu były obchody 10-lecia ŁK w 1989 roku. Specyfika sztuki ŁK ukształtowała się w okresie Kultury Zrzuty, choć nie jest z nią tożsama, a taki obraz stara się utrwalić w historii sztuki Janiak i niektórzy krytycy jak Jolanta Ciesielska.³⁶ Kultura Zrzuty, w pierwotnym towarzyskim sensie, doskonale pasowała do campowego wizerunku (mitu) *party life* tworzonego przez samą grupę. W sztuce ŁK z czasem coraz szerzej i bardziej świadomie zaczęła stosować metodę kolektywnego działania (członków i okazjonalnych współpracowników) w produkcji swoich prac, zwłaszcza fotograficznych i filmowych. Podstawową metodą stał się tu „performance for photo (film)”, czyli akcja dokamerowa, która była także metodą WFF. ŁK posługuje się w nich głównie pastiszem, (auto)ironią w sferze narracji (choć zarazem, zwłaszcza początkowo, w sferze formalno-artystycznej ich prace były oparte na wzorcach konceptualnych zwłaszcza strukturalizmie foto filmowym i kinie rozszerzonym, których bardzo dobre wzorce były w Łodzi pod ręką w sztuce WFF). Sztuka ŁK jest już jednak *par excellence* postmodernistyczna.

Istniejące w Łodzi wzorce WFF, Konstrukcji w Procesie, Kultury Zrzuty, galerii-pracowni wpłynęły na powstanie Galerii Wschodnia (1984 – Adam Klimczak, Jerzy Grzegorski), która działa do dziś, kontynuując nieprzerwanie model samoorganizacji środowiska artystycznego. Odegrała także ważną rolę w rozwijaniu sztuki instalacji w Polsce. Tymczasem, Konstrukcja w Procesie z kolei jest kontynuowana jako podróżująca po świecie inicjatywa organizowana przez artystów (główną rolę odgrywającą w niej artyści wywodzący się z ruchu Fluxus, Emmet Williams, Anne Noel oraz Ryszard Waśko z żoną Marią). W 1985 odbywa się w Monachium, by powrócić

do Łodzi w 1990.³⁷ Z jej organizacją wiąże się powstanie w Łodzi Muzeum Artystów (1989-97).

W Lublinie, w 1985 roku powstała Galeria Biała, prowadzona przez artystów (Jan Gryka, Anna Nawrot) przy domu kultury. W latach dziewięćdziesiątych także ta galeria odegrała dużą rolę w rozwijaniu form sztuki instalacji (projekt „Nowe przestrzenie dla sztuki”).

Nowy impuls dla rozwoju ruchu galerii przyszedł z Gdańska. Grzegorz Klamann założył tam przy ASP Galerię Wyspa (1985 – 2002). Dziś bezpośrednią jej kontynuacją jest Instytut Sztuki Wyspa (www.wyspa.art.pl), działający na terenie historycznej stoczni gdańskiej. Jest to największa pod względem metrów kwadratowych powierzchni wystawienniczej ARI w Polsce. W programie artystycznym akcent kładziony jest na radykalizm społeczny sztuki. Galeria Wyspa w 1995 na dziesięciolecie istnienia organizuje meeting galerii pt. „Miejsce idei – idea miejsca” (The Site of Idea – The Idea of Site). Była to pierwsza po 1989 i zmianie systemu politycznego próba tworzenia ruchu galerii. Inicjatywa ta spotkała się w 1997 roku z inicjatywą Józefa Robakowskiego utworzenia ruchu pod nazwą Żywa Galeria – Living Gallery. Nazwa pochodzi od filmu-katalogu Robakowskiego (WFF) z 1975 roku (zaproszeni artyści mieli ok 1,5 min. na zaprezentowanie się przed kamerą w dowolnej formie). Pomysł na film wynikał z tego samego dążenia do samoorganizacji artystów niezależnie od oficjalnych kanałów dystrybucji i promocji sztuki. Żywa galeria to także tytuł opracowania zbiorowego na temat sztuki progresywnej w Łodzi lat siedemdziesiątych.³⁸ Żywa Galeria organizowała spotkania, wydawana była także gazeta Żywa Galeria, redagowana za każdym razem przez inne środowisko (6 wydań), w których była publikowana lista „galerii i osób sprzyjających”. Jej współczesną kontynuacją jest portal anglojęzyczny www.livinggallery.info. Spotkania Żywej Galerii: Poznań, 1998 (oraz 2001 i 2004), Bydgoszcz (1999), Łódź (1999). W roku 2000 spotkanie w Gdańsku było połączone z wystawą w CSW Łaźnia i debatą w Galerii Wyspa. Wydała ona także CD-ROM z 33 galeriami (2004). W dniach 11-13.12.2004 odbyło się najliczniejsze ze spotkań w Galerii Zachęta w Warszawie (40 miejsc i organizacji i około 100 uczestników z całej Polski; po raz pierwszy w organizację spotkania włączyło się Ministerstwo Kultury, organizatorzy Małgorzata Winter i Łukasz Guzek). Jednak po tym spotkaniu intensywność ruchu słabnie, zapewne z powodu zmian sposobów funkcjonowania sceny artystycznej we współczesnych realiach społecznych i gospodarczych.

W Krakowie w powstała Galeria gt działająca przy Teatrze Mandala (1987-89, artyści Artur Tajber, Barbara Maroń). Galeria zainicjowała kontakty z performerami z Irlandii, co otworzyło pole długotrwałej współpracy, a sztuka tych artystów dała jeden z ważnych impulsów rozwojowych form sztuki performance w Polsce (zwłaszcza wpływ Alastaira MacLennana).³⁹ Także w Krakowie, powstała Galeria QQ (1988-99), początkowo w małej piwnicy, założona przez Krzysztofa Klimka, Cezarego Woźniaka i Łukasza Guzka, który od 1994 roku prowadzi galerię samodzielnie na strychu prywatnego domu (www.free.art.pl/qq2001). Jej działalność niejako zamknęła lata osiemdziesiąte. Wyrasta z myślenia opozycyjnego lat osiemdziesiątych, ale jej działalność przypadła na lata dziewięćdziesiąte. Jej program to instalacje *site specific* i (głównie) performance. Podobny program, ale w oparciu o szersze środowisko, realizowało Stowarzyszenie Fort Sztuki, organizator Festiwalu Fort Sztuki (1993-2005), które wydawało także pismo Fort Sztuki (cztery numery, dostępne na stronie www.fortsztuki.art.pl).

We Wrocławiu, w 1988 roku Alicja i Mariusz Jodko zaczęli prowadzić Galerię Entropia (www.entropia.art.pl). Choć jest ona instytucją podległą lokalnej administracji, jej program jest autorski dokładnie w takim sensie jak omówionych galerii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i o tyle też stanowi przykład funkcjonowania współcześnie wzorca jaki stworzył ruch galeryjny w Polsce. Także we Wrocławiu, od 1989 roku Wioletta i Piotr Krajewscy tworzą WRO (Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych), obecnie WRO Art Center, instytucję dedykowaną sztuce mediów (www.wrocenter.pl). Obecnie instytucja działa jako Biennale. WRO wyrasta z tradycji polskiego ruchu ARI. W jej programie, zwłaszcza w początkowym okresie, dużo miejsca poświęcano live art. Ważną rolę odgrywały także badania historyczne, pokazujące ciągłość sztuki mediów. Jednak główną zasługą WRO jest ugruntowanie

znaczenia w sztuce polskiej sztuki wideo i digital art oraz tworzeniu powiązań między tego rodzaju sztuką w Polsce i na świecie, a więc odgrywało w odniesieniu do tej sztuki taką rolę jak galerie konceptualne w latach siedemdziesiątych.

WRO Art Center i Instytut Sztuki Wyspa należą dziś do największych działających instytucji wyrosłych z wzorca samoorganizacji świata sztuki w Polsce i jak pokazuje ich historia, są bardzo konsekwentne w realizacji swoich celów artystycznych, a także są bardzo odporne na trudności biurokratyczne.

W Warszawie w 1989 powstała Galeria Działań (przy domu kultury na Ursynowie). Działa do dziś, cały czas jest prowadzona przez Fredo Ojdę, artystę zajmującym się m.in. sztuką akcji. W jej programie artystycznym dużo miejsca zajmował performance, ale także sztuka instalacji, oraz książka artystyczna, a także teoria sztuki.

Lata dziewięćdziesiąte otworzyło wydarzenie „Real Time Story Telling” (1991) w Galerii BWA w Sopocie, zorganizowane przez Świdzińskiego. Było ono międzynarodowe, i co ważne – następnie podróżowało po Polsce. Miało ono charakter festiwalu performance. W latach dziewięćdziesiątych, oprócz wspomnianego wcześniej festiwalu w Galerii Kont, pojawiły się dwa doroczne międzynarodowe festiwale sztuki performance – „Zamek Wyobraźni” (1993-2005), Bytów, Słupsk/Ustka, organizator Władysław Kaźmierczak, oraz InterAkcje (1998 – dziś), ODA, Piotrków Trybunalski, organizowany przez Piotra Gajdę i Gordiana Pieca, pod patronatem artystycznym Jana Świdzińskiego. Oba są inicjatywami artystów i osób sprzyjających. Oprócz nich odbywają się liczne okazyjne pokazy tej sztuki. Dowodzi to jak ważnym składnikiem sztuki polskiej w ciągu poprzednich dwóch dekad stał się live art. Odgrywa on także wiodącą rolę w całej dekadzie lat dziewięćdziesiątych. Przesłaniem jakie z sobą niesie jest radykalizm sztuki. Właśnie zdolność do radykalizmu artystycznego, rozmaicie pojmowanego od lat sześćdziesiątych do dziś jest tym, co cechuje ruch galeryjny czy szerzej ruch samoorganizacji świata sztuki, inicjatyw artystów i osób sprzyjających. A z radykalizmem musi wiązać się niezależność.

- 1 Mieczysław Porębski, „Tradycje i awangarda,” w: *Sztuka a informacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 168.
- 2 Brian O'Doherty, „Context as Content,” w: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986), 65-86.
- 3 Jan Świdziński, „Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej,” w: *Konteksty*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Tomasz Majerski, Waldemar Tatarczuk (Lublin: Galeria Labirynt, 2010), 90. Manifest „Art as Contextual Art” powstał w 1976 roku z okazji wystawy *Contextual Art* w S. Petri Gallery w Lund.
- 4 ———, *Art, Society and Self – consciousness* (Calgary: Alberta College of Art Gallery, 1979).
- 5 O specyficznej roli sztuki performance w totalitarnym systemie politycznym w Polsce przed 1989 rokiem pisałem w: „Above Art and Politics – Performance Art and Poland”, w: *Art Action 1958-1998*, red. Richard Martel (Quebec: Intervention, 2001), 254-77.
- 6 Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem* (Kraków-Cieszyn: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska-Uniwersytet Śląski, 2000).
- 7 Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: Dutton, 1965), 21. Por. także: Tadeusz Pawłowski, *Happening* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988), 181.
- 8 Piotr Piotrowski, red., *Galeria odNowa 1964-1969* (Poznań: Muzeum Narodowe, 1993). Kat. wyst.
- 9 Joanna Mytkowska, Małgorzata Jurkiewicz i Andrzej Przywara, red., *Tadeusz Kantor: z Archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Galeria Foksal CBWA, 1998).
- 10 Jerzy Ludwiński, *Epoka Błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 49, 128.
- 11 Adam Kotula i Piotr Krakowski, *Malarstwa, rzeźba, architektura* (Warszawa: PWN, 1978), 289.
- 12 Określenie „protokonceptualizm” pojawiło się w pierwszym wydaniu książki Bożeny Kowalskiej *Awangarda malarska* z 1973 roku. Odnosiło się wtedy głównie do Romana Opałki, a także Andrzeja Pawłowskiego, Jerzego Rosołowicza i Ryszarda Winiarskiego. Zob. także: Bożena Kowalska, „Protokonceptualizm polski,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15-19.
- 13 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 101.
- 14 Ibid., 37.
- 15 „Galeria,” *Odra*, nr 11 (1968): 68.
- 16 „Galeria,” *Odra*, nr 6 (1969): 89.
- 17 Mytkowska, Jurkiewicz i Przywara, red., *Tadeusz Kantor: z Archiwum Galerii Foksal*, 19.
- 18 Luiza Nader, „Symposium Wrocław '70: przestrzeń »niemożliwego«,” *Dyskurs*, nr 3 (2006): 148.
- 19 Anna Maria Leśniewska, *Puławy 66: I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2-23 sierpnia 1966* (Puławy: Towarzystwo Przyjaciół Puław, 2006).
- 20 Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red., *„Muzeum Artystów” międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź* (Łódź: Muzeum Artystów, 1996).
- 21 Jerzy Hanusek, red., *Katalog Wystawy Spotkania Krakowskie IX (1981) / X Wolne Miasto Kraków (1995 Kraków 1995)*.
- 22 Ryszard W. Kluszczyński, red., *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000). Kat. wyst.
- 23 Ryszard W. Kluszczyński, „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn,” w: *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 16. Kat. wyst.
- 24 Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics* (Poznań: Galeria Arsenał, 2001). Kat. wyst.
- 25 Łukasz Guzek, „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych (Galeria 80 × 140 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzeja Piegrzalskiego),” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 48-68.
- 26 Maryla Sitkowska, red., *Sigma, Galeria Repassage, Repassage2, Rerepassage* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1993). Kat. wyst.
- 27 Ibid., 32.
- 28 Bożena Stokłosa, red., *Performance* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984). Por. także Katarzyna Urbańska, „Galeria Remont. Nieznana awangarda lat siedemdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 133-39.
- 29 Tomasz Sikorski, red., *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987* (Warszawa: ASP, 1990).
- 30 Isabelle Schwarz, „Exchange Gallery or: Galeria Wymiany,” w: *Archive für Künstlerbulikationen der 1960 er bis 1980 er Jahre* (Brem: Salon Verlag, 2008). Tłumaczenie na język polski: Isabelle Schwarz, „Galeria Wymiany,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 5-29.
- 31 Bożena Stokłosa, „Galerie autorskie. Przegląd koncepcji,” w: CDN, red. Katarzyna Banachowska i Jan Stanisław Wojciechowski, *Studia artystyczne*, t. 2 (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1980), 38-51.
- 32 Grzegorz Dziamski, „Przestrzeń artystyczna galerie autorskie,” w: *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 118-53.
- 33 Józef Robakowski, red., *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* (Sopot: BWA w Sopocie, 1981).
- 34 Krzysztof Jurecki, w: *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst. Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słysząc, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: 1989), 203-08.
- 35 Robakowski wskazuje, że w oparciu o podobne zasady powstawał międzynarodowy magazyn wideo *Infermental* (1980-90), w którego tworzeniu on sam aktywnie uczestniczył.
- 36 Jolanta Ciesielska, „Kultura zrzuty,” w: *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1989).
- 37 Kolejne edycje *Konstrukcji w Procesie* to Łódź 1993, Izrael 1994, Melbourne 1998, Bydgoszcz 2000. Do dziś myśli się w Łodzi o powrocie do *Konstrukcji w Procesie*, co świadczy o sile tej tradycji.
- 38 Józef Robakowski, red., *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000).
- 39 Artur Tajber i Barbara Maron, „Galeria gt,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 40-41.

SZTUKA EFEMERYCZNA I KONTRKULTURA. NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH ZJAWISK Z WĘGERSKIEJ HISTORII INSTYTUCJI KULTURY.

Katalin Balázs

Artykuł jest ściśle związany z badaniami dotyczącymi „drugiego” lub „alternatywnego” obiegu na Węgrzech w latach sześćdziesiątych oraz serią prezentacji na ten temat, dlatego postanowiłam skupić się w nim bardziej na instytucjach, a nie na przykładach dzieł sztuki.¹ Wyniki badań opublikowane przez Galerię Knoll w iedniu i Budapeszcie dotyczące historii węgierskiej sztuki na przestrzeni wieków po dzień dzisiejszy stanowią najbardziej wyczerpujące opracowanie tego tematu.² Badania jednak cały czas trwają, a wyniki są w trakcie opracowywania, do czego wrócę później.

Niezwykła złożoność zagadnienia sztuki efemerycznej pokazuje, że jest wiele możliwych sposobów jej wyjaśniania. Możemy uznać ją za „postawę” w sztuce występującą w takich gatunkach artystycznych jak happening, sztuka performance, sztuka konceptualna, instalacje efemeryczne i *site-specific* lub za „podejście” do sztuki zmierzające do stworzenia kolektywu, grupy lub nieformalnego środowiska. Postanowiłam skupić się na dwóch głównych inicjatywach lat siedemdziesiątych, które dzisiaj mają już wymiar historyczny, ale wciąż wywierają wpływ na życie artystyczne. Aby pokazać pewne charakterystyczne cechy społeczeństwa węgierskiego będę mówić o miejscach i możliwościach, jakie dawała polityka kulturalna kraju.

Magazyny artystyczne i publikacje o sztuce to kolejny interesujący temat ze względu na ich efemeryczną naturę, jak również potencjał, jaki tkwi w kolektywnej twórczości oraz otwartość, nacisk na manualne wykonawstwo i samodzielność w działaniu. Historia redagowania magazynów i wydawnictw składkowych została szczegółowo podjęta przez Gézę Perneczky.³ Nie będę tu wspominać o *samizdatach*, mimo, że nieuchronnie „nieoficjalne” publikacje w mniejszym lub większym stopniu mieszczą się w obszarze *samizdatu*. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych węgierskich artystów łączyła także sieć mail artowska, oraz „drugi obieg” magazynów składkowych. Najważniejszym z nich był *Szétfolyóirat* (*Płynący papier*, 1971-73) tworzony przez Árpáda Ajtony’ego i Bélę Hapa. Zachowała się połowa tych publikacji, która została poddana procesowi konserwacji, połowa musiała zostać odtworzona. Były również inne publikacje tworzone przez indywidualnych artystów, takie jak *Laura Gábora Altorjaya* z lat siedemdziesiątych, lub wydawane przez Bálinta Szombathy’ego i Slavka Matkovića (np. *Wow*, 1974-80), *Actual Letter* (1983-85) wydawany przez Artpool, w którym zawsze część numeru była poświęcona wybranemu tematowi, *Sznob International* (1981-84?), *Világkézettségi magazin* (*World-viewing Magazine*, *samizdat* tworzony przez grupę artystów Hejettes Szomlyazók, 1984-85), *Csere* (*Wymiana*. Była to publikacja, a także grupa artystyczna działająca na granicy filozofii i sztuki, 1983-88), a także *LazaLapok* (*Luźne Strony*) składane i dystrybuowane przez Gábora Tótha. *Bloom Folders* redagowany przez Ákosa Székely’ego powstał pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Inne podejście prezentował magazyn *Fölöspéldány* (*Dodatkowy Egzemplarz*), w którym można było znaleźć kolekcje dzieł stworzone przez poetów, pisarzy i muzyków, skupiające się na możliwościach jakie dawała *poesia sonora*. Jednak ten temat nie będzie tu analizowany.⁴

Tibor Valuch pisał w swojej książce *Historia społeczna Węgier w drugiej połowie dwudziestego wieku*,⁵ że nie zostały podjęte wyczerpujące badania dotyczące zmian po upadku komunizmu, włączając w to zmiany w konsumpcji kultury. Ten

ciekawy problem również pojawił się podczas moich rozmów z artystami i dawnymi uczestnikami życia artystycznego, które przeprowadziłam przygotowując ten tekst.

Teksty, które powstały dotąd na temat historii sztuki węgierskiej nie objaśniają roli awangardy w kulturze węgierskiej. Definiowanie zachowań awangardowych jako zgodności z ideą „undergroundu” dotyczy środowiska lub klasy społecznej, którą charakteryzuje otwartość, co również nie jest tu do końca precyzyjne. Nawet jeżeli artyści reprezentują różne wartości, to wspólnoty undergroundowe są do siebie podobne w tym, że sytuują siebie na marginesie, czy poza nawiasem społeczeństwa. Nie należy jednak pomijać faktu, że pod wpływem presji politycznej różni uznani artyści także schodzili do podziemia. Są pewne ekstremalne przykłady, takie jak w latach sześćdziesiątych: w USA artyści geometryczni byli uważani za elitę, a na Węgrzech znaleźli swoich naśladowców w środowisku undergroundu. Należy pamiętać, co oznaczał w węgierskim życiu kulturalnym termin „neo-awangarda” i do jakiego stopnia był on kulturalno-politycznym „parasolem”. Termin ten został wprowadzony na Węgrzech publikacją *Neo-avantgarde* pod redakcją Miklósa Szabolcsi.⁶ Przedstawiono w niej wszelkie „-izmy” i dzięki zawartym tam tłumaczeniom tekstów, była ona uważana za podstawowe opracowanie źródłowe. Faktycznie, wydaje się, że „kontrkultura” poprzedniego systemu zrodziła się z bardzo ogólnie rozumianej „zdolności do tworzenia undergroundu” i wraz ze zmianą systemu politycznego powinna się skończyć, ponieważ zaadaptowanie jej do nowych instytucji podważyłoby wiarygodność grup, które dotąd działały w sposób nieformalny. Od momentu zmiany systemu, rola undergroundu kulturalnego i związanych z nim typów zachowań zaczęła być bardzo trudna do zdefiniowania. Intensywne życie klubowe, które wzbogaciło kulturalną (i muzyczną) mapę (głównie) Budapesztu o kilka miejsc alternatywnych powstałych mniej więcej w czasie transformacji, zaczęło być ograniczane przez sztywne struktury wprowadzane przez nową władzę w latach dziewięćdziesiątych, ale nie zostało całkowicie zlikwidowane. W Budapeszcie dawne formacje istnieją do dzisiaj, ale, dzięki mitowi „pubów w opuszczonych miejscach”, który był magnesem przyciągającym do miasta, powstały nowe alternatywne grupy. Warty uwagi przykładem jest Túzraktér, zamknięty wskutek fatalnej decyzji lokalnych władz w zeszłym roku, który dzisiaj prowadzi działalność w bardzo ograniczonym zakresie już w czwartym miejscu – w łazni z czasów tureckich – Vízraktér. Poza wydarzeniami muzycznymi, miejsce to było głównie teatrem funkcjonującym w przestrzeni przemysłowej. Najdłużej w swojej historii Túzraktér działał w opustoszałym budynku szkolnym w centrum miasta a jego ambicją było upodobnienie się do berlińskich squatów. Na terenie tej instytucji znajdowały się centrum dla wj-ów, warsztaty noise music, niezależny teatr uliczny, trupa cyrkowa oraz pracownie artystów.

W latach dziewięćdziesiątych underground zachowywał kulturalną jednorodność. Inicjatywa László Lantosa Tricepsa powstała w połowie lat dziewięćdziesiątych, po tym jak z początkiem dekady opuścił on Wojwodinę i przeprowadził na Węgry. W Budapeszcie działała ona pod nazwą BlackBlack Gallery, po jakimś czasie została przemianowana na Merz House (odwołując się w sposób oczywisty do Kurta Schwittersa i „klasycznej awangardy”). Była to undergroundowa inicjatywa prowadzona przez artystów, zorganizowana w sposób nieformalny. Oprócz sztuk wizualnych (nazwa BlackBlack wzięta się stąd, że początkowo organizowano tam jedynie wystawy w kolorze czarnym) również wystawiano tam sztuki teatralne, organizowano koncerty muzyki i performance. W Merz House w 2003 zorganizowano pierwszy Festiwal Japońskiego Performance, o którym tekst napisał Bálint Szombathy.⁷ Odbывały się tam również improwizowane eksperymenty muzyczne, był klub filmowy i wystawy, które w niektórych przypadkach przybierały postać environments, wypełniając całą przestrzeń ekspozycyjną. Instytucja ta współpracowała z jedną z węgierskich grup ksero-art – Árnyékkötők oraz z pewnym artystą pochodzącym z małej miejscowości Szentendre na zakolu Dunaju, niedaleko Budapesztu. Był nim rzeźbiarz Viktor Lois, który posługuje się recyclingiem, tworzy rzeźby z części maszyn i instrumentów. Galeria BlackBlack działała przy wsparciu władz lokalnych. Była to oznaka zmiany stosunku władzy do instytucji sztuki po okresie instytucjonalnego chaosu czasów transformacji, kiedy to miejsca prezentacji sztuki aby istnieć musiały zajmować się szukaniem luk w prawie. Merz House w końcu padł ofiarą instytucjonalizacji, ale został ponownie otwarty wiosną 2012.

W swojej książce Valuch przede wszystkim wskazuje, że poprzedni reżim usiłował homogenizować społeczeństwo mówiąc, że większość populacji to robotnicy, członkowie klasy robotniczej, która zgodnie z ówczesną ideologią powinna mieć decydujący głos. W rzeczywistości społeczeństwo składało się z wielu klas, a ich członkowie stopniowo „wyzwalali” się z idei homogeniczności, czy to w ekonomicznym, czy kulturalnym sensie (od lat siedemdziesiątych w naukach społecznych zezwalano stopniowo na bardziej realistyczną analizę). Od lat sześćdziesiątych polityka kulturalna György’ego Aczéla określała możliwości dla kultury, artystów i intelektualistów trzema „T” (tiltott = zakazane, tűrt = tolerowane, támogatott = popierane). Nota bene odnosiło się to zarówno do kultury tradycyjnej – wysokiej, jak i masowej, funkcjonującej pod czujnym okiem władz. Poza oficjalnymi miejscami sztuki, takimi jak główne państwowe salony wystawiennicze, istniały także pół-oficjalne miejsca, które dawały artystom szansę na wystawianie swoich prac, choć mogli to robić tylko na koszt własny.

W nieoficjalnych miejscach odbyły się trzy wystawy, które stały się punktem odniesienia dla pokolenia artystów z końca lat sześćdziesiątych i które obejmowały węgierską sztukę „drugiego obiegu” prezentując rodzaje sztuki od hard edged po pop art. Dwie z wystaw IPARTERV (1968, 1969) odbyły się w siedzibie firmy budowlanej, ale zostały zamknięte przez Biuro do Spraw Sztuk Pięknych, które zajmowało się cenzorowaniem oficjalnych wystaw sztuki. W drugiej wystawie IPARTERV wzięli również udział artyści live art tacy jak Tamás Szentjóbby, jeden z uczestników i organizatorów pierwszego happeningu na Węgrzech w 1966. Wystawa SZÜRENON (1969) została zorganizowana przez artystę Attilę Csáji w progresywnym Lajos Kassák Cultural Centre. Wystawy te spełniły rolę inicjującą powstanie środowisk artystycznych. Wystawa SZÜRENON stworzyła niemal stały kolektyw wystawiających wspólnie artystów, podczas gdy artyści nie biorący udziału w tej wystawie należeli do ówczesnej „elity” artystycznej.

Oczywiście, jeśli popatrzymy na najważniejsze miejsca prezentacji sztuki efemerycznej, takiej jak live art i rozważymy różnorodność gatunków sztuki eksperymentalnej w latach siedemdziesiątych, nie możemy pominąć różnych młodych grup i klubów działających w instytucjach odpowiedzialnych za zarządzanie kulturą. Nie były to inicjatywy powzięte przez artystów, ale ponieważ odbywały się w miejscach ważnych dla sztuki trzeba je brać pod uwagę. Najważniejszym miejscem tego typu był Young Artists’ Club (YAC, Fiala Művészek Klubja: FMK) i Kassák Cultural House. Podobnie jak klub ELTE (Eötvös Lorand University, Budapeszt) i inne miejsca związane z uniwersytetem (takie jak University Stage, gdzie w 1973 roku prawie doszło do zorganizowania pierwszego koncertu Fluxusu przez Beke i Szentjóbby’ego w Budapeszcie, jednak władze do niego nie dopuściły), były jeszcze „pół-oficjalne” inicjatywy: wyróżnia się wśród nich Bercsényi College, klub i wydział architektury na Politechnice. Dokumentacja działalności Bercsényi została przedstawiona w pracy Csilli Béni.⁸ Miejsca te stały się kultowe, a pierwsze z nich było już kultowe na początku lat sześćdziesiątych. Twórcą programu YAC pomiędzy 1973 a 1976 był historyk sztuki László Beke, który promował sztukę neo-awangardową. Działał on do pewnego stopnia niezależnie od kontroli politycznej i był w stanie zapraszać artystów z zagranicy, z którymi łączyły go prywatne relacje. Działalności YAC wciąż czeka na swoje szczegółowe opracowanie. Warto podkreślić pojawienie się na wystawach takich postaci jak Robert Filliou, Ken Friedmana i Petr Štembera i takie eksperymentalne wydarzenia jak wystawy złożone z pokazów slajdów czy filmów animowanych. W Kassák Cultural House działał teatr eksperymentalny Pétera Halásza i jego grupy, który w 1972 przeniósł się do prywatnego mieszkania Halásza, jednak został on w końcu zmuszony do opuszczenia kraju w 1976. Jego emigracja zaowocowała powstaniem Squat Theater w Nowym Jorku. Jak więc widzimy, przeciwstawienie się systemowi György’ego Aczéla (trzech T) polegało na ciągłym balansowaniu między kategoriami w taki sposób, aby uniknąć zakwalifikowania do kategorii „zakazane”. Poza oficjalnymi miejscami kultury, pozycja centrów kulturalnych środowisk robotniczych z okresu międzywojennego stała się mocniejsza, co dało możliwość eksperymentowania w różnych centrach środowiskowych i kulturalnych, związkach zawodowych i fabrykach. Inicjatywom alternatywnym lub eksperymentalnym nadawano nazwę „warsztatu” czy „koła dyskusyjnego” dzięki czemu domy kultury czy kluby akademickie mogły stać się miejscami sceny „nieoficjalnej”.

Mówiąc o różnego rodzaju aktywności, po pierwsze chciałabym wspomnieć o dwóch inicjatywach pedagogicznych. Miklós Erdély, najznakomitsza – prawie mityczna postać „węgierskiej neo-awangardy” wraz z dwoma innymi artystami prowadził GANZ-MÁVAG Machine Factory Cultural Centre jako warsztaty artystyczne. Miały one głęboki wpływ na ukształtowanie intelektualne całego pokolenia artystów, a także przyczyniły się do powstania najważniejszej grupy węgierskiej sztuki konceptualnej, grupy INDIGO. Szczegóły działalności Erdély’ego znane są dzięki historykom sztuki: Annamárii Szőke and Sándorowi Hornyikowi.⁹

GYIK Műhely¹⁰ rozpoczął swoją działalność równolegle z działalnością pedagogiczną Erdély’ego. Był on prowadzony przez artystę Árpáda Szabadosa, a jego działalność kierowana była do wielu grup odbiorców; warsztaty prowadzono na przedmieściach Budapesztu i tam korzystali z nich głównie dzieci ze szkół podstawowych i średnich. (Warsztaty te są ciągle prowadzone w oparciu o zasady wytyczone przez Szabadosa i cieszą się niestabnącą popularnością). Praktyka, w której podkreśla się główną rolę twórczości i praktyka wyrosła z „ducha współczesności” wykazując zaskakujące podobieństwo. Jednakże różne metody stosowane przez prowadzących i różny wiek uczestników, a także różne rezultaty aktywności, dowodzą wpływu ich działalności na inne obszary. Należy tu wspomnieć o działalności podobnych warsztatów (spośród których podkreślam szczególne znaczenie dwóch, które odegrały szczególną historyczną rolę). Warsztaty te miały dużą rolę w przekazywaniu wiedzy o sztuce współczesnej. Szabados prowadził GYIK na zamówienie największej instytucji kulturalnej na Węgrzech, Węgierskiej Galerii Narodowej. Stało się tak ponieważ miał on już za sobą sukcesy na polu edukacji, co również przyczyniło się do rozwoju szeroko uznanej w świecie metody edukacji poprzez sztukę. Pracował on w GYIK z artystami teatru eksperymentalnego i zespołami muzycznymi (takimi jak Group No. 180). Jego podejście do teatru czy muzyki były całkowicie współczesne np. montaż (którym również interesował się Erdély), podstawowe znaczenie doświadczenia artystycznego, zagadnienie sekwencyjności w fotografii, film eksperymentalny, land art, wszystko to odgrywało dużą rolę i pokazało zaskakujące podobieństwo do praktyk artystycznych Erdély’ego i współpracującej z nim artystki Dóry Maurer (tak jak połączenie dłoni dwóch uczestników warsztatów aby pokazać im wspólne rysowanie).

Interesującym wczesnym przykładem i case study jest tu działalność Pécsi Műhely (Warsztaty w Pécs) we wczesnych latach siedemdziesiątych. Galeria Pécsi była związana z tą działalnością od 1977 poprzez osobę jej dyrektora Sándora Pinczehelyi, który był wcześniej członkiem tej grupy.¹¹ Specyfika węgierskiej sztuki konceptualnej i ślady jej początków w sztuce geometrycznej wywodzi się z eksperymentów młodych ludzi, którzy brali udział w Warsztatach Wizualnych László Lantosa, geometrycznego malarza z Pécs.¹² Wczesne eksperymenty land artowskie (nazywane przez nich wtedy eksperymentami transformacji krajobrazu) są w sposób nieunikniony związane z efemerycznym „sposobem myślenia” i pokazują związek z twórczością grupy Bosch + Bosch z Wojwodiny w Jugosławii. Dokumentacja tych wczesnych działań artystów z Pécs została niedawno sprzedana do kolekcji Marinko Sudaca w Zagrzebiu. Pécsi Műhely działało we względnej izolacji, ale jego członkowie wspominają, że ciągle pogłębiali swoją wiedzę na temat sztuki współczesnej czytając prasę i podróżując w miarę swoich możliwości.

Jeśli mielibyśmy umiejscowić działalność Pécsi Műhely na mapie sztuki węgierskiej pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, wiąże się ona nieuchronnie z historią plenerów artystycznych – historią, która jest żywa do dzisiaj. Plenery artystyczne stały się miejscem powstawania najbardziej eksperymentalnych idei artystycznych. Podobnie jak warsztaty, plenery miały pozwolenie władz, ale jednocześnie były pod całkowitą jej kontrolą. Plenery artystyczne tego typu odbywały się w Dunaújváros (na przemian z plenerami rzeźby w metalu, ze względu na hutę, która tam się znajdowała), w Velem (związanym z tkaniną artystyczną), w Villány (rzeźba w kamieniu), w Paks (założony jako plener eksperymentalny w 1979 przez Károly’ego Halásza, dawnego członka Pécsi Műhely) Makó (podczas którego zajmowano się grafiką eksperymentalną) i plener artystyczny w Tokaju, który był największy pod względem liczby uczestników. Inicjatywą, która przerodziła się w środowisko artystyczne na początku lat siedemdziesiątych i usiłowała korzystać z możliwości organizowania jednodniowych wystaw w pracowniach, na które nie trzeba było pozwolenia władz, było Chapel Studio György’ego Galántai prowadzone przez samego artystę w Balatonboglár

w latach 1970-73. Decyzją władz, Chapel Studio zostało zamknięte w 1973. Historia Balatonboglár stała się początkiem węgierskiej sztuki progresywnej, wszystkie dotąd wymienione zjawiska i postacie miały z nim ścisły związek: Miklós Erdély i jego krąg, różnego rodzaju artyści geometryczni, całe pokolenie IPARTERV oraz grupy takie jak wyżej wspomniana Kassák Theatre Group Pétera Halásza, a także grupa Pécsi Műhely, która wystawiała tam w 1972 i 1973, wszystko to wpłynęło na prestiż tego miejsca. Faktycznie Chapel Studio było w dosłownym znaczeniu pierwszą „Artist Run Initiative” ponieważ Galántai był artystą posiadającym klasyczne wykształcenie. Balatonboglár było prowadzone jako miejsce eksperymentów i dzięki nieformalnym powiązaniom z inicjatywami artystycznymi w Budapeszcie i innych częściach Węgier, mogły one zafunkcjonować również tam. Pojawiali się tam także artyści z zagranicy, tak jak grupa Bosch + Bosch z byłej Jugosławii, a także artyści z Polski czy byłej Czechosłowacji. Poza wystawami grupowymi i indywidualnymi Balatonboglár stał się także miejscem, w którym pokazywano eksperymenty w dziedzinie live art i fotografii. Należy w tym miejscu wspomnieć o roli László Beke, który jako historyk sztuki rozpoczął kilka projektów wysyłając „call for entry” do artystów, dzięki czemu większe znaczenie zyskała sztuka konceptualna. Podkreślał on, że dzieło sztuki może powstać w formie dokumentacji idei, a poprzez jego dematerializację można uniknąć oficjalnej cenzury. Jednym z najważniejszych jego projektów był *Elképzelés / Wyobraźnia (Dzieło sztuki jest dokumentacją wyobraźni)*, w 1971 roku będące wczesnym przykładem podejmowania problematyki sztuki konceptualnej na Węgrzech.¹³ Działalność Beke była ściśle powiązana z działalnością Balatonboglár. Powstała publikacja, w której podsumowano oba wydarzenia. Wszystkie dokumenty państwowe oraz oficjalne raporty na temat Chapel Studio zostały zredagowane przez Edit Sasvári i Julię Klaniczay.¹⁴ Kontynuacją Balatonboglár jest Artpool. Jest to dzisiaj główne Centrum Badań nad Sztuką Alternatywną, współzałożone i prowadzone przez György Galántai i Julię Klaniczay. Zbierają oni wszelkiego rodzaju dokumenty na temat wystaw, festiwali, artystów i wydarzeń live art, oraz publikują dokumentację w formie opracowań książkowych, a do niedawna prowadzili przestrzeń wystawienniczą. Artpool posiada niezwykle ważną kolekcję mail artu, ponieważ był on częścią sieci wymiany mail artowskiej od swojego powstania w 1979 (por. www.artpool.hu).

Równolegle do działalności skoncentrowanej wokół Chapel Studio w Balatonboglár, na Węgrzech był jeszcze jeden unikalny fenomen, który z czasem zyskał podobne znaczenie. Było to Vajda Lajos Studio składające się z artystów z Szentendre. Była to jedyna w swoim rodzaju inicjatywa, ponieważ została założona przez ludzi spoza świata sztuki, którzy sztuką zajmowali się nią jedynie amatorsko. W momencie kiedy uzyskali oficjalnie status artystów, pewnie wkroczyli do węgierskiego świata kultury przybierając postawę silnie antyelitarną. Zjawisko to jest nadal żywe i ściśle wiąże się z myśleniem o sztuce efemerycznej.¹⁵ Podczas jednej z naszych rozmów, konceptualny artysta Gábor Tóth, muzyk uprawiający noise-music, a także mail art, członek Fluxusu i twórca multimedialny, którego twórczość biegła jak gdyby podziemnym strumieniem przez czasy węgierskiej awangardy mówił, że myślenie efemeryczne w sztuce zachęca widza do zmiany punktu widzenia, podejścia, sposobu rozumienia, a także do zmiany sposobu myślenia, co stanowi element twórczości wszystkich artystów „alternatywnych”. W pełni odzwierciedla to działalność artystów z Szentendre – np. ich dziwne, fascynujące teksty oparte na skojarzeniach, czy rzeźby z piasku na brzegu Dunaju tworzone podczas pleneru w Szentendre w 1969. Co ciekawe, wysiłek aby stworzyć ducha sztuki totalnej osiągnął szczyt w działalności artystycznej – koncertach i performance Komitetu Alberta Einsteina założonej przez artystów z Szentendre (początkowo słowo „Komitet” było nie do zaakceptowania przez władze, ale irracjonalne wprowadzenie nazwiska Alberta Einsteina zostało zaakceptowane). Autorami tych działań byli m.in. założyciele Vajda Lajos Studio – malarze i muzycy: István EfZámbó, László FeLugossy, András Wahorn, Sándor Bernáthy. Vajda Lajos Studio zostało założone w 1972, ale István EfZámbó i László FeLugossy rozpoczęli tworzenie jego artystycznych podwalin w Kecskemét w późnych latach sześćdziesiątych jeszcze jako nastolatki. Tihamér Novotny, krytyk blisko związany z tym Studio, wielokrotnie podejmował socjologiczny aspekt sztuki i kontrkultury tworzonej przez „postawę Vajdy”.¹⁶ Ich twórczość była inspirowana głównie subkulturami muzycznymi oraz odkryciami dadaizmu i surrealizmu. Pozwoliło im to stworzyć specyficzny obraz kontrkultury Zachodu, który

był jednak bardziej intuicyjny i mniej świadomy politycznie, niż mogłoby się wydawać sądząc po tworzonych później przez nich dziełach. Założyli oni klub w Kecskemét, który został zamknięty w okolicznościach skandalu. Prasa okrzyknęła ich „węgierską grupą hippisów.” Faktycznie, niektóre idee łączyły ich z amerykańskimi „kolegami” – odrzucenie ambicji politycznych i podporządkowanie wszystkiego kultowi wolności. Bez żadnego pozwolenia zorganizowali pierwszą Wystawę Plenerową w Szentendre i Kecskemét w 1968. W wystawie tej, zorganizowanej na Várhegy (Wzgórzu Zamkowym) w Szentendre, wzięło udział pięć osób. W 1969 było to już dziesięciu artystów. Nie stawiano żadnych ograniczeń – artyści przyjeżdżali i rozstawiali prace na bieżąco w ciągu jednego dnia. Inicjatywa stała się unikalnym „happeningiem”, „miejskim environment” powtarzanym co roku. Kiedy László Felugossy uniknął obowiązkowej służby wojskowej (nakazano mu jednak leczenie psychiatryczne), István EfZámbó zorganizował z tej okazji happening na rynku w Szentendre. EfZámbó przeczytał swój tekst (pisał już wtedy książki i manifesty) i rozdał widzom różne bezużyteczne przedmioty, zgromadzone wcześniej przez László Terebessy’ego. Wydarzenie to nazwano *Nalaja happening* ze względu na dadaistyczno-surrealistyczną mowę „nalaja” używaną w grupie. Happening zakończyła interwencja policji, kilku uczestników aresztowano i skazano, w tym EfZámbó. W tym miejscu zaczyna się kontrkulturowy mit Szentendre, chociaż głównie była to seria naiwnych akcji, które młodym ludziom – mieszkańcom Szentendre służyły do „omijania” systemu. Ponieważ władze obawiały się młodych artystów, zdecydowały się zalegalizować ich działalność po to, by móc ją kontrolować. Grupa utworzyła koło dyskusyjne, zgodnie z wyżej wymienionymi zasadami Aczéla i przyjęła nazwę Lajos Vajda, artysty który działał w mieście przed II wojną światową, podkreślając w ten sposób wagę sztuki klasycznej awangardy w Szentendre. Wystawy, a także prace środowiska artystów-amatorów były oceniane przez Népművelési Intézet (Instytut Kultury, odpowiedzialny za działalność domów środowiskowych i domów kultury, grup amatorskich i rozpowszechnianie kultury) zgodnie z zasadami systemu Aczéla. Ponieważ oceniający zwykle cieszyli się dużym autorytetem i zarazem sprzyjali Vajda Lajos Studio, miasto w 1973 dało artystom stałą przestrzeń wystawienniczą (pofabryczną), w której działa ono do dziś. To, kto był najbardziej zaangażowany w działalność Vajda Lajos Studio jest ciągle przedmiotem sporów. Instytucja została założona na zasadach wolności, jako środowisko intelektualistów o zbliżonym sposobie myślenia, artystów „outsiderów”, ale wywodzących się z kręgów profesjonalnych. Niektórzy z nich pochodzili z grupy INDIGO, jak János Szirtes, który współpracował z László Felugossy w tworzeniu performance. Trzeba podkreślić, że główną ideą Vajda Lajos Studio była jedność sztuki z życiem. EfZámbó cały czas mieszka w tym samym domu w Szentendre, który ciągle się zmienia, jest przebudowywany i funkcjonuje jak artystyczny *environment*, nieuchronnie przywołując na myśl dom Clarence’a Schmidta, co wzmacnia jeszcze bardziej powiązania z Outsider Art.

Performansz és Nehézzenei Fesztivál (Festiwal Performance i Muzyki Heavy Metalowej), który odbywał się pod koniec lat osiemdziesiątych i został wznowiony pod koniec lat dziewięćdziesiątych, wyrósł ze szkoły Vajda Lajos Studio i Művészet Malom (Młyn Sztuki) w Szentendre. Historia festiwalu ciągle wywołuje dyskusje i ciągle powraca się do koncepcji jego kontynuowania. Organizatorzy festiwalu uważają, że performance to najbardziej „wolny” rodzaj sztuki i rozszerzyli festiwal o eksperymentalną, tak zwaną „alternatywną” muzykę z całego świata. Intencją festiwalu jest odkrycie na nowo Szentendre na scenie sztuki współczesnej. Co więcej, poprzez usytuowanie poza kulturą masową festiwal ten zajętą przestrzeń między kontynuacją obecności alternatywnej kultury trwającej tam przez dekady, a „romantycznymi” atrakcjami turystycznymi Szentendre.

Oczywiste jest, że w tym tekście mogłoby zostać wymienionych jeszcze wiele innych inicjatyw i zjawisk.¹⁷ Chciałam jednak ukazać dwa bardzo różne, ale połączone ze sobą, główne kręgi inicjatyw częściowo lub całkowicie powiązanych z „efemeryczną” sceną sztuki. Mimo, że jedna z nich sytuuje się bliżej „wyższych” poziomów kultury alternatywnej, a druga jest całkowicie oddolna – podobieństwa między nimi ukazują heterogeniczną naturę tak zwanej kontrkultury.

- 1 Wyczerpującej analizy i porównania podziemnych samizdatów powstałych w Polsce, a szczególnie w Łodzi oraz na Węgrzech w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dokonał artysta Tibor Várnagy (który prowadzi także Galerię Liget of 1983 roku): <http://www.c3.hu/~ligal/1111t.html> Por. także Erika Rissmann, red., *Szamizdat: Alternatív kultúrák Kelet – és Közép-Európában 1956-1989* (Budapest: Stencil Kiadó - Európai Kulturális alapítvány, 2004). Kat. wyst.
- 2 Hans Knoll, red., *A második nyilvánosság* (Budapest: Enciklopédia, 2002).
- 3 Géza Perneczky, *The Magazine Network, Assembling Magazines 1969-2000* (Budapest: Arnyekkotok Foundation, 1993).
- 4 Patz Pál Deréky, *Né/ma?: tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből* (Budapest: Ráció, 2004)
oraz badania prowadzone przez Csillę Bényi, „Egy underground lap a 70-es évekből: a Szétfolyóirat,” w: *Reflexiók és „mélyfúrások”*, red. József Havasréti i Zsolt Szijártó (Budapest: Gondolat, 2008), 187-201. ———, „AL / Artpool Letter – Aktuális levél 1983–1985,” *Ars Hungarica*, nr 2 (2004): 405-33.
- 5 Tibor Valuch, *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében* (Budapest: Osiris, 2005).
- 6 Miklós Szabolcsi, *A Neoavantgarde*, red. Katalin Krén (Budapest: Gondolat, 1981).
- 7 Bálint Szombathy, „Ütős performanszok a Távol-Keletről (Japán-Ázsia Performansztalálkozó),” *Magyar Műhely*, nr 128-129 (2003): 100.
- 8 Csilla Bényi, „Művészeti események a Bercsényi Klubban,” *Ars Hungarica*, nr 1 (2002): 123-65.
- 9 Annamária Szóke and Sándor Hornyik, *Kreativitási gyakorlatok, fafej, indigo - Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2008).
- 10 Skrót od: *Gyermek és Ifjúsági Képzőművészeti Műhely* (Warsztaty Artystyczne dla Dzieci i Młodzieży).
- 11 Celem Galerii jest wprowadzenie sztuki współczesnej. Tematyczne przekrojowe wystawy sprawiły, że Galeria stała się znana (NŐ/WOMAN, RAJZ/DRAWING, VONAL /LINE, A TERMÉSZET / NATURE).
- 12 Historia warsztatów por. Tamás Aknai, *A Pécsi Műhely* (Pécs: Jelenkor, 1995) lub Katalin Keserű, *Lantos* (Pécs, 2010).
- 13 Zwrócił się do 28 artystów, aby zastanowili się nad aktualnym stanem sztuki na Węgrzech i zgłosili swoje sugestie dotyczące pokonania trudności z wystawianiem. Rezultatem tego jest zbiór dokumentacji idei artystów.
- 14 Edit Sasvári i Júlia Klaniczay, red., *Törvénytelen avantgárd (Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970-1973)*, (Budapest: Artpool-Balassi, 2003).
- 15 Tihamér Novotny i Tiborral Wehner, red., *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió (Antológia)* (Szentendre: Vajda Lajos Stúdiót Támogató Alapítvány, 2000). Tihamér Novotny, red., *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió: 1972–2002. (dokumentum – és szöveggyűjtemény)*, (Szentendre: Vajda Lajos Stúdió Kulturális Egyesület, 2002). Kat. wyst.
- 16 Tihamér Novotny, „A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió,” w: *A Modern Poszt-jai*, red. Katalin Keserű (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 1994), 43-74.
- 17 Większość inicjatyw miała miejsce w przeróżnych przestrzeniach, w większości mieszkaniach prywatnych jak np. politycznie zaangażowanej grupy Inconnu w 1984/85, lub galeria w mieszkaniu (Iroda/Biurowo) założona przez Zsuzsę Simon która przekształciła się w 1982 w Galerię Rabinec. Inne przykłady takiej działalności to akcje grupy młodych artystów (w większości jeszcze studentów) w Rózsza presszó (Bar Rózsza [Róža]) poczynsz od 1974 lub Platon barlangja (Jaskinia Platona) prowadzona przez Cseresorozat Nemzetközi Filozofikusági Művészetiőreiskola i grupę Hejettes Szomlyazók w 1986/88. SZETA (Szegényeket Támogató Alap. Fundacja Pomocy Biednym) założona przez artystów i intelektualistów w 1979, organizowała aukcje i wskazywała na konieczność społecznego zaangażowania sztuki. W przyszłości należy także skupić się na analizie obszarów zamieszkałych przez Węgrów poza granicami kraju.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
THE MAGAZINE OF CONTEMPORARY ART

3-4/95



1

ZAKÁZANÉ UMĚNÍ I.

ARTIST RUN INITIATIVES (ARI) - CECHY OGÓLNE I ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW HISTORYCZNYCH W CZECHOSŁOWACJI I REPUBLICIE CZESKIEJ.

Tomás Pospiszl

Europa Wschodnia ma historię nieoficjalnych przestrzeni artystycznych, często prowadzonych przez samych artystów, a które stanowią kluczowy element lokalnej historii sztuki po drugiej wojnie światowej. W czasie zimnej wojny prowadzone i finansowane przez państwo instytucje z konieczności podlegały oficjalnej ideologii. Wolność wyrażania się była w nich oczywiście ograniczona. Wydarzenia pół-oficjalne odbywające się w galeriach w prywatnych mieszkaniach i w przestrzeniach publicznych były względnie niezależne od wewnętrznej i zewnętrznej cenzury. W nich też powstawała większość tego, co było najbardziej interesujące w sztuce. Dlatego, co oczywiste, historycy sztuki zajmujący się sztuką powojenną skupiają się na tych miejscach.¹ Ale także w kontekście współczesnym w roku 2012, misja artist run initiatives (ARI) jest oczywista i są one ważnymi miejscami rozmaitych eksperymentów artystycznych nie mieszczących się w ramach dużych instytucji.

Nie zamierzam tu opisywać historii takich miejsc (ARI), czy to historycznych czy współczesnych, ale chcę podjąć próbę opracowania pewnych ogólnych zagadnień jakie są z nimi związane. Nie będę prowadził też studiów porównawczych poszczególnych przykładów, ale poczynię kilka porównań o charakterze historycznym. Dla sztuki w byłej Czechosłowacji, rok 1989 jest uznawany za początek nowej ery. W okresie przed i po roku 1989 zasady na jakich opiera się działanie instytucji są całkowicie odmienne. Data ta jest równie symboliczna jak sama żelazna kurtyna.² W Czechosłowacji działały ARI, tak jak później w Republice Czeskiej, zarówno przed jak i po roku 1989. Kuszące jest dokonanie porównania ich kondycji ogólnej i zobaczenie, czy bardzo się one różnią między sobą. Zakładam jednak z góry, że są one dość do siebie podobne. Prawdopodobnie najbardziej znanym ARI sprzed roku 1989 była Jazz Section, która pierwotnie powstała jako agenda finansowana przez ONZ skupiająca miłośników muzyki jazzowej. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Czechosłowacji, instytucja ta wymykała się ścisłej kontroli państwa i działała bardzo aktywnie na wszystkich polach kultury, w tym muzyki rockowej, teatru i sztuki, w praktyce tworząc alternatywę dla oficjalnej polityki kulturalnej. Jazz Section publikowała pół-oficjalnie książki, organizowała wystawy i zapraszała artystów z Zachodu. Z powodu tej działalności kilku członków Jazz Section trafiło do więzienia.³ Jako przykład ARI powstałej po 1989 roku, które są znacznie bardziej wyspecjalizowane niż Jazz Section, wymienię Gallery Display, która działała w Pradze w latach 2001 – 2006. W tym czasie nie było w Pradze instytucji artystycznej mogącej sprowadzić interesującą sztukę współczesną z zagranicy, dlatego grupa młodych artystów – kuratorów stworzyła takie miejsce z własnej inicjatywy.

ARI pojawiają się wtedy, gdy tradycyjny system instytucji jest w kryzysie – politycznym albo ekonomicznym – i nie dostarcza usług jakich potrzebuje środowisko artystyczne. Artyści nie mają wtedy innego wyboru jak zrezygnować ze swojej działalności, albo ją kontynuować i założyć własną galerię. Polityczny kryzys totalitaryzmu i ekonomiczny kryzys globalnego kapitalizmu różnią się co do swojej natury, ale wywołują takie same reakcje: pozwólcie nam tworzyć własne instytucje na tyle niezależne na ile to możliwe. W całej Europie Wschodniej jest silna tradycja tworzenia społeczeństwa równoległego. Aktual Group w Czechosłowacji, Gorgona Group w Chorwacji, Collective Action ZSRR, OHO Group i NSK w Słowenii, wszystkie one powstały w oparciu o model utopijnego społeczeństwa działającego w innej przestrzeni niż otaczająca rzeczywistość. Pozostając w Czechosłowacji, możemy wymienić historyka sztuki i poetę Ivana Martina Jirousa i jego szeroko znane idee kulturowego undergroundu. Gdy ludzie nie dostają kultury takiej jakiej



pragną, muszą ją sobie stworzyć sami. Jirous posunął się do tego, że porównał czeskie środowisko undergroundu do średniowiecznych sekt religijnych i heretyckich, które były zmuszone walczyć o swoją wiarę.⁴

Kulturowy underground w ZSRR, Czechosłowacji czy w Polsce miał ambicje tworzenia niezależnego społeczeństwa z własnymi zasadami, wartościami i estetyką. W pewnym sensie można widzieć w tym spełnienie idei Temporary Autonomous Zones (T.A.Z.), którą wynalazł i spopularyzował amerykański pisarz Hakim Bey.⁵ T.A.Z. reprezentuje przestrzeń, które wymykają się kontroli struktur formalnych i nawet we wrogim otoczeniu tworzą wyspę wolności.

Czy jednak ARI w Europie Wschodniej były i są T.A.Z. z prawdziwego zdarzenia? Czy naprawdę były one tak autonomiczne, że można je porównać do republiki piratów na Karaibach? Nawet gdy bardzo się starały, były wtedy i są dziś na wiele sposobów powiązane z istniejącym systemem politycznym. Autonomia nigdy nie jest absolutna, a w zasadzie jest mocno ograniczona. Gdy przyjrzymy się bliżej licznym ARI w Czechosłowacji sprzed roku 1989, to większość z nich było utrzymywanych przez państwo. Choćby dlatego, że działały w państwowych budynkach. Specjalne podwójne wydanie *Výtvarné umění*, *The Magazine for Contemporary Art* z 1995 było poświęcone „sztuce zakazanej”.⁶ Około jednej trzeciej przykładów w tym magazynie dotyczy działalności artystów i kuratorów pracujących w finansowanych przez państwo instytucjach, które starały się mieć program artystyczny wolny od ideologii. Artyści – niezależnie od tego jak wielkie było ich poczucie opozycji wobec systemu politycznego – wciąż kończyli państwowe szkoły prowadzone i kontrolowane przez ten sam system wobec którego byli w opozycji. Także dziś jest to powszechne i niezbędne w ARI, by móc aplikować o państwowe czy europejskie granty.

Inna cechę ARI bliską idei T.A.Z. jest fakt, że wiele ARI istniało przez krótki okres. Czasami kilka miesięcy, dni a nawet godzin, na tyle długo by zrealizować program. Dotyczy to także współczesnych ARI. Powodem ich krótkiego trwania nie jest polityka, ale ekonomia.

Nie musimy jednak sięgać do amerykańskiego pisarza – anarchisty Beya, aby uzyskać odpowiednią definicję ARI. Kilka takich prób znajdziemy w regionie, o którym mówimy, co wydaje się naturalne wzięwszy pod uwagę tradycje Europy Wschodniej. Przykładowo Boris Groys dostrzega nieoficjalne struktury społeczne tworzone przez artystów konceptualnych w Moskwie w latach siedemdziesiątych jako główny produkt ich działalności. Pisząc o grupie *Collective Actions*, Groys stwierdza: „celem alternatywnych praktyk artystycznych artystów indywidualnych i grup takich jak *Collective Actions* było tworzenie alternatywnych społeczności i środowisk w czasie, gdy taka niezależna ideologicznie aktywność społeczna była nie tylko obserwowana z podejrzliwością przez



8

władze, ale wręcz zakazana.”⁷ Sztuka mieszała się tam z życiem, ale nie tylko o to tu chodzi. O ile dla konceptualizmu na Zachodzie ważny był kontekst teoretyczny – manifesty, omówienia, teksty – dla Rosjan to sieć powiązań społecznych i kolektywna natura działań była tym, co naprawdę definiowało ten ruch. Podobnie w 1990 roku Victor Misiano pisze o „tusovce” – towarzyskim charakterze współczesnej sztuki rosyjskiej – który jest ważniejszy niż produkcja dzieł sztuki. „»Tusovka« pojawiła się jako bezpośredni rezultat załamania się oficjalnej kultury i jej instytucji. [...] »Tusovka« jest formą samoorganizacji środowiska artystycznego w sytuacji braku innych instytucji i opieki państwa. Zarazem »tusovki« nie można ograniczyć do undergroundu, będącego typologicznie alternatywą dla oficjalnych instytucji. [...] »Tusovka« przeciwnie, jest formą samoorganizacji środowiska artystycznego nie powoływanego z powodu represji zewnętrznych, ale w sytuacji, gdy zasady tworzenia wspólnoty opierające się na zgodności poglądów, etyce opozycji i »wspólnej pracy« uległy wyczerpaniu.”⁸ W tym sensie niewielka jest różnica między okresem przed i po roku 1989.

W wielu ARI można zauważyć konflikt pomiędzy społecznym charakterem działalności a jednostkową odpowiedzialnością. Wiele z ARI wyglądało jak ruchy społeczne, a w rzeczywistości były one prowadzone przez poświęcające się temu jednostki, często były to osoby, które ryzykowały swoją pozycję, a nawet wolność. Wszystko to odbywało się w imię stworzenia możliwości dla rozwoju niezależnego programu kulturalnego. Prawdziwie społeczne instytucje prowadzone przez liczne kolektywy artystów są tak na prawdę występują bardzo rzadko. ARI są traktowane jako miejsce kontaktów, a nawet wymiany międzynarodowej. Ale tworzenie ARI jest także gestem samookreślenia, który ma znaczenie w każdym systemie politycznym. Określam siebie wobec własnego otoczenia. Dlatego ARI są przestrzeniami odrębnymi i wyłączonymi. Aby należeć do ARI musisz przestrzegać ściśle określonych zasad.

Inną cechą ARI jest wielki stopień twórczej improwizacji i zmienność. Wiele z ARI było silnie powiązanych z przestrzenią, w której prowadziły one swoją działalność. Okazało się, że artyści są zdolni stworzyć galerię nieomal wszędzie. Najprostszą strategią było przejęcie oficjalnej galerii i stworzenie w niej niezależnego programu. Gdy nie było takiej możliwości, artyści przed 1989 rokiem tworzyli galerie czy czasowe miejsca wystawowe w prywatnych mieszkaniach, pracowniach czy domkach letniskowych na wsi. W Czechosłowacji przed 1989 rokiem były wystawy i festiwale w takich miejscach jak piwnica, sklep z farbami, podwórko, klasztor, przychodnia weterynaryjna czy klinika psychiatryczna.⁹ Pod tym względem artyści w Czechach są niemniej kreatywni. Spotkamy galerie w opuszczonej stacji benzynowej, nieczynnej kopalni, witrynie sklepu spożywczego, kiosku na wystawie przemysłowej a nawet w nigdy nie otwartym, ale wykończonym domu pogrzebowym.¹⁰

Wydawałoby się, że jest to dość dziwny temat do dokonania uogólnień, ale kolejną rzeczą która cechuje ARI jest zła jakość dokumentacji. Powodem tego są nie tylko trudne warunki i brak funduszy w miejscach, gdzie wszystko trzeba robić samemu, ale według mnie ma to jeszcze inne przyczyny. Wydaje się, że nie było i nie ma potrzeby potrzeby robienia szczegółowej dokumentacji takiej jak w muzeum. Na fotografiach dokumentalnych, zarówno historycznych jak i współczesnych, bardziej niż same wystawy widoczni są ludzie. Jest oczywiste, że były / są to bardziej wydarzenia towarzyskie, których powodem była sztuka. Sztuka jest tu tylko pretekstem dla aktywności towarzyskiej. Gdy mówimy o ARI, fotografie są mniej istotne niż słowne wprowadzenie, które opisuje kontekst towarzyski w jakim dane wydarzenie się odbyło. Pod względem metodologicznym stosujemy tu raczej *oral history* niż *scientific topology*. Ostatnio mamy do czynienia z zalewem publikacji na temat rozmaitych ARI w Czechach – istniejących tylko przez krótki czas lub wciąż funkcjonujących. Wszystkie te publikacje zawsze zawierają dwa elementy: wywiad z twórcami danego miejsca, który w sposób subiektywny podsumowuje jego działalność oraz chronologię.¹¹

Prowadzi nas to z powrotem do Groysa i „tusovki”, ale byłoby błędem myśleć o towarzyskim charakterze ARI jako czymś charakterystycznym dla Europy Wschodniej. Przychodzi mi tu na myśl Museum of Conceptual Art (MOCA) prowadzone przez Toma Marioniego w San Francisco. Tworzone w latach siedemdziesiątych, ma wszystkie cechy charakterystyczne typowe dla ARI w Europie Wschodniej; produkcja artystyczna czy nadmiernie rozbudowany kontekst teoretyczny nie są tu najważniejsze. Ważna jest okazja by spotkać innych ludzi i spędzić miło razem czas. Widać to wyraźnie w trwającym non stop performance Marioniego: *The Act of Drinking Beer with Friends as the Highest Form of Art*, na który składa się dokładnie to, co mówi tytuł. Oto jak Europa Wschodnia – włączając w to alkohol – rozwinęła się niezależnie w dalekiej Kalifornii.¹²

Ale historia społecznego kontekstu sztuki w przeszłości także sama w sobie może stać się projektem artystycznym. Mam tu na myśli różne działania czeskiej artystki Barbory Klímovej, która przez ostatnie lata tworzy mapę aktywności zapomnianych środowisk artystycznych i jednostek działających poza mainstreamem w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Artystka tworzy wystawy, performance, wydawnictwa w oparciu o bliską współpracę z artystami starszych generacji. Następnie stara się połączyć elementy ich prac z podobnymi strategiami stosowanymi przez artystów młodszej generacji po to, aby powstał między nimi dialog.¹³

Niektóre z cech charakterystycznych dla ARI zbliżają je do projektów realizowanych kolektywnie czy do aktywizmu artystycznego, znanych z ostatnich lat. Stwarza to pewien kłopot dla ich oceny przez krytykę. Tradycyjne wartości krytyki artystycznej są tu niewystarczające. Wiadomo, że te prace mają nie tylko wartości estetyczne, ale także etyczne. Zmieszane razem stanowią niełatwy punkt wyjścia dla analiz krytycznych, w których trzeba rozważyć i jedno i drugie. Jednak wartości etyczne bardzo różnią się od wartości artystycznych.¹⁴

Sądzę, że powodem dla którego tak bardzo interesują nas dziś historyczne ARI nie jest sama sztuka, ale gest skierowany przeciw establishmentowi jakim jest samo ich istnienie. I myślę, że podobny sentyment powoduje, że ARI są również dziś tak popularne w środowiskach artystycznych. Są one laboratoriami w których urzeczywistnia się historia sztuki. Ale także miejscami gdzie kwitnie życie towarzyskie i związane z nimi historie. To paradoks, ale z jednej strony pokazują one dezintegrację starego systemu wartości związanego ze sztukami wizualnymi, ale z drugiej strony są one bliskie celowi dawnych awangard, którym było tworzenie nowego życia, a nie tylko nowej sztuki.

- 1 Wydane zostały szczegółowe opracowania na temat nieoficjalnych galerii czy wystaw dotyczące konkretnych miejsc, a także ogólne opracowania książkowe historii sztuki z perspektywy funkcjonujących instytucji artystycznych przeciwstawiających się kontroli państwa. Zob. Richard Waller and Joan Maitre, red., *The Space of Freedom: Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986* (Richmond: University of Richmond Museums, 2006) czy Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009).
- 2 Nie jest to tylko kwestia instytucji sztuki i roku 1989, ale dotyczy sposobu rozumienia społeczeństwa jako całości. Odzwierciedleniem takiego sposobu rozumienia jest podział historii występujący w podręcznikach historii na dwa odmienne okresy, który jest trudny do przekroczenia. Por. tytuł antologii na temat historii Europy Centralnej: Jürgen Danyel, Jennifer Schevardo i Stephan Kruhl, *Crossing 68/89: Grenzüberschreitungen und Schnittpunkte zwischen den Umbrüchen* (Berlin: Metropol, 2008).
- 3 Zob. więcej Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_in_dissident_Czechoslovakia.
- 4 Ivan Martin Jirous, „A Report on the Third Czech Musical Revival,” w: *Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, red. Laura Hoptman i Tomas Pospisyl (New York: MoMA, 2002), 56-65.
- 5 Hakim Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009).
- 6 *Výtvarné umění, The Magazine for Contemporary Art*, nr 3-4 (1995).
- 7 Boris Groys, „Art Clearings,” w: *Empty Zones, Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Boris Groys (London: Black Dog Publishing, 2011), 8. Relacje niekonformistycznych grup artystycznych wobec ich publiczności i globalnego kontekstu artystycznego są omawiane także w książce Borisa Groysa *History Becomes Form, Moscow Conceptualism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010). „[...] the goal of alternative artistic practices of individual artists and groups, like Collective Actions was to create alternative social communities and milieus in a time in which such an ideologically independent social activity was not only suspiciously watched by the authorities but even strictly forbidden.”
- 8 Viktor Misiano, „An Analysis of »Tusovka«. Post-Soviet Art of the 90s,” w: *Art in Europe. 1990-2000*, red. Gianfranco Maraniello (Milan: Skira, 2002), 162.
- 9 Galeria Jazz Section znajdowała się w piwnicy. Galeria Zlevněné zboží działała w sklepie z farbami w Brnie w latach 1986-89. Podwórko było miejscem organizowanych przez artystów wystaw pod tytułem *Konfrontace* w Pradze w 1987. Niezwykle ważna wystawa niekonformistycznych fotografików, której kuratorką była Anna Fárová, miała miejsce w klasztorze w Plasy w 1981. Artysta Jiří H. Kocman organizował wystawy w instytucie weterynarii w Brnie, gdzie pracował w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Od czasu do czasu wystawy odbywały się w klinice psychiatrycznej w Kroměříž w latach osiemdziesiątych.
- 10 Przykłady dotyczą Galerii Benzínka (Slaný, 2006-2009), Galerii Jáma (Ostrava, 1998-2003), Galerii Potraviny (Brno, 2009- do dzisiaj), Galerii 36 (Olomouc, 2006-2010), Galerii Nashledanou, (Volyně, 2010-dzisiaj).
- 11 Ostatnie publikacje dotyczą: Galerii Jelení Gallery 1999-2009, CSU, Praha 2010. Benzínka, Fotograf, Praha 2012, Galerii Na shledanou 2010-2011, Městské muzeum ve Volyni, Volyně 2012. Brněnská osmdesátá, Muzeum města Brna, Brno 2010.
- 12 Być może to nie przypadek, gdyż Tom Marioni miał kontakt z artystami z Europy Wschodniej. W 1975 odbył podróż po kilku krajach za żelazną kurtyną (Węgry, Polska, Jugosławia, Czechosłowacja), wypracował sobie kontakty z lokalnymi artystami undergroundowymi i w 1976 opublikował specjalne wydanie swojego pisma *Vision* poświęcone Europie Wschodniej. Więcej w: Tom Marioni, *Beer, Art and Philosophy* (San Francisco: Crown Point Press, 2003), 141.
- 13 Takie projekty jak *For those who were not born here* z 2007, dotyczą niezależnych środowisk artystycznych w Ołomuńcu, czy *Our Business* z 2009, opisujący działalność w Gallery of the Young w Brnie. Wszystkie one zostały zdokumentowane na: www.barboraklimova.net. Od 2010 pracuje nad kompleksowym projektem pod tytułem *Private archives*, który dotyczy szerokiego wyboru artystów (Vladimír Ambroz, Pavel Büchler, Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil, Jiří Havlíček, Vladimír Havlík, Marie Kratochvílová, J. H. Kocman, Marian Palla, Miroslav Sony Halas, Jiří Valoch, Petr Váša, Aleš Záboj).
- 14 Zob. Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum*, (February 2006): 178-83.

Spis ilustracji

- 1 Okładka magazynu *Výtvarné umění*, [The Magazine For Contemporary Art], *Zakázané umění*, nr 3-4 (1995), poświęconego sztuce zakazanej.
- 2 Underground Gallery należąca do Jazz Section, Praga, 1983. Publikowane w *Výtvarné umění*, [The Magazine For Contemporary Art], *Zakázané umění*, nr 3-4 (1995): 85. Fot. J. Kučera.
- 3 Historyk sztuki Jiří Valoch przemawia na otwarciu wystawy w Veterinary Institute, lata siedemdziesiąte. Fotografia z prywatnej kolekcji.
- 4 Wystawa na korytarzu kliniki psychiatrycznej w Kroměříž, 1985. Fotografia z prywatnej kolekcji.
- 5 Wystawa *Konfrontace*, kwiecień 1986. Fot. Hana Hamplová.
- 6 Otwarcie w Galerii Nashledanou w Volary, 2011. Fot. Jan Freiberg.
- 7 Wystawa Igora Korpaczewskiego, Galeria Benzínka Nera Slaný, czerwiec 2008. Fotografia ze zbiorów prywatnych.
- 8 Anatoly Shiskov, artyści uczestniczący w wystawie w prywatnym mieszkaniu *On Bronnitskaya Street*, Leningrad, listopad 1981. Publikowane w *The Space of Freedom, Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986*, University of Richmond Museums, Virginia, 2006. Dzięki uprzejmości Museum of Nonconformist Art, Pushkinskaya-10 Art Centre, St. Petersburg, Rosja.



CZAR WAHANIA SIĘ POMIĘDZY TYM, CO WIRTUALNE, A TYM, CO MOŻLIWE. SZTUKA EFEMERYCZNA WE WSPÓŁCZESNEJ ESTETYCE I MYŚLI O SZTUCE NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH PRAC WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW SŁOWACKICH.

Jozef Cseres

W 1965 roku, Stano Filko (ur. 1934) wraz z Alexem Mlynárčikiem i Zitą Kostrovą ogłosili manifest *HAPPSOC – social happening* (albo *happy socialism*) – będący przejawem całościowego i nie-stylizowanego ujęcia rzeczywistości. Jego podstawą była teoria anonimowości, w ramach której wyjaśnieniem *raison d'être* ich happeningu była potrzeba włączenia w praktykę artystyczną nie tylko samej rzeczywistości, ale także relacji warunkujących jej percepcję i interpretację. Ale już w pierwszym samodzielnym *HAPPSOC III* w 1966 roku Filko poszerzył pole i do koncepcji zjawisk przestrzennych dołączył także „przedmioty” czasowe takie jak koncepcja przyszłości. W tym czasie Filko flirtował od czasu do czasu z koncepcją przyszłości i około roku 1980 przeszedł od flirtu do czynu. Oczywiście dokonało się to za cenę odrzucenia przeszłości i położenia nacisku na teraźniejszość jako bardziej odpowiednią platformę wyrażania gnozeologicznego znaczenia podmiotu w globalizującym się świecie. Trzy wymiary przestrzeni zostały uzupełnione o czwarty – czas. Dzięki temu widz mógł uwzględnić aspekt czasowości w biernym odbiorze klasycznych rodzajów sztuki, który dziś gubi się w ich zunifikowanym środowisku, celach i ideach. Manifest *HAPPSOC IV* przybrał formę statku kosmicznego i zachęcał widzów i uczestników do odbycia „mentalnej i realnej podróży w przestrzeni kosmicznej”. Błękitny kolor stał się w triadzie Filko symbolem kosmologicznym – czyli, według jego własnych słów, „idei istnienia świata i człowieka w świecie”.

Począwszy od *HAPPSOC V* atrybutami teraźniejszości stały się „czyste emocje”. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych osiągnęły one w końcu piąty wymiar poza czasem, który reprezentował kolor biały, oznaczający wszystko i nic. Odśrodkową tendencję charakterystyczną dla tego procesu, zastąpiła stopniowo tendencja dośrodkowa, skierowana na wewnętrzne wartości podmiotu, postrzeganego poprzez to, co jest dla niego esencjonalne. Sztuka staje się w ten sposób wyrazem niemal heglowskiego *absoluter Geist* i osiąga poziom medytacji transcendentalnej. Estetyka przedmiotowa (zawsze traktowana marginalnie w pracach Filko) stała się przestrzenią dla etyki. Zamiast sztuki Filko oferuje nam transcendentalną kontemplację. Chce abyśmy myśleli, że sztuka tak jak życie nie jest iluzją, co oznacza, że można dokonać fenomenologicznego wzięcia rzeczywistości w nawias.

W 1972 roku **Milan Adamčiak** (ur. 1946) wysłał do kilku przyjaciół utwór *The Match Music for 53 Sundays*. Oryginalna etykieta na pudełku zapalek została zastąpiona inną, wykonaną ręcznie przez artystę, zawierającą instrukcję: „Zapalaj jedną zapalkę w każdą niedzielę, patrz na płomień i myśl o muzyce”. Pudełko zawierało 53 zapalki, po jednej na każdą niedzielę w roku. Skromne „concepto” dla niedzielnej muzyki do wykonania 53 razy. Kontrast między ostrym głośnym dźwiękiem zapalania zapalki, a ciszą palącego się płomienia jest fascynujący fizycznie, percepcyjnie i konceptualnie, tak jak włączenie dodatkowych dźwięków, które stają się wtedy słyszalne. To rodzaj efemerycznych performance, trwających tylko chwilę, ale będących przemijającą fizyczną formą przebiegu myśli pochodzącej z bezczasowej wieczności, której odbiorcą możemy stać się w tym momencie.

Chociaż Adamčiak jest bardziej znany w świecie muzycznym – jako kompozytor, wiolonczelista, muzykolog, twórca obiektów akustycznych, instalacji i nietypowych instrumentów muzycznych – tworzył także w obszarze sztuk wizualnych, performance

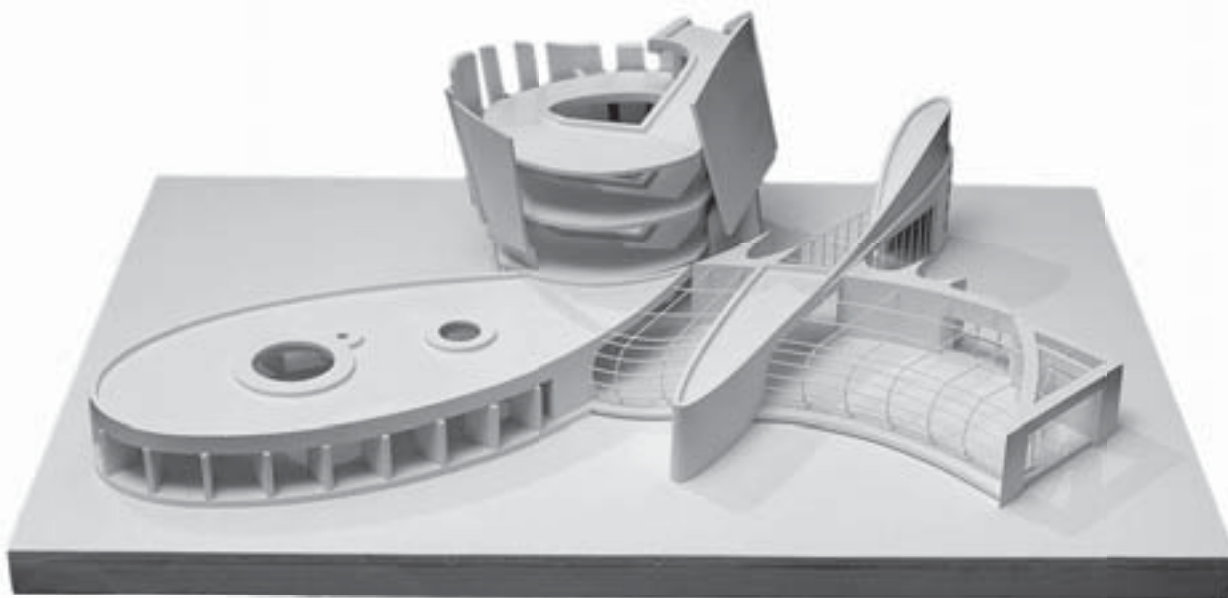
i poezji eksperymentalnej. Mimo iż odebrał klasyczne wykształcenie muzyczne, pozostawał pod wpływem poetyki Cage'a i Fluxusu i od lat sześćdziesiątych do połowy dziewięćdziesiątych stworzył wiele prac, które wykraczały poza konwencjonalną definicję twórczości artystycznej, a także dość szybko zwrócił się ku koncepcji *opera aperta*, muzyce akcji i rozmaitym formom intermedialnym. Cechy osobowości Adamčiaka kierują go ku twórczości intermedialnej i interdyscyplinarnej. Praca Adamčiaka stanowi zaprzeczenie zwyczajowych klasyfikacji i etykiet instytucjonalnych. Zawsze najlepiej czuł się pomiędzy mediami, kodami, klasami, rodzajami, formami, instrumentami, instytucjami, etc. W 1989 roku założył zespół Transmusic comp., co było naturalną konsekwencją bardzo zróżnicowanej aktywności prowadzonej przez niego od połowy lat sześćdziesiątych.

Myśl muzyczna Adamčiaka reprezentuje to, co najbardziej radykalne, a w kontekście sceny artystycznej na Słowacji jest rzadkim przykładem porzucenia tradycji i przejścia na pozycje konceptualne. Rozwój ten dokonuje się wraz ze świadomą dekonstrukcją „czystości” mediów i intermedializacją twórczości artystycznej. W muzyce forma otwarta, szeroko pojmowana sfera dźwięków, niekonwencjonalne partytury, improwizacja i akcjonizm stały się czymś symptomatycznym; przyczyniło się to na wiele sposobów do synergii form, rozpiętych między biegunami ekspresjonizmu i minimalizmu. Adamčiak nie unikał także eksperymentów z mediami elektronicznymi; jest autorem kompozycji elektroakustycznych i konkretystycznych, ale elektronika na żywo najlepiej pasowała do jego zasad poetyckich.

W Transmusic comp. Adamčiak występował z młodszymi artystami (Martin Burlas, Peter Cón, Peter Machajdík, Michal Murin i inni) i z tego poetyckiego połączenia dwóch generacji narodziła się awangarda intermedialna. Filozofia artystyczna grupy była oparta na dekonstrukcjonistycznym połączeniu rozmaitych form muzycznych i akcji scenicznej z improwizacją i konceptualnymi zasadami komponowania. Działając w rozmaitych składach do 1996 (muzycy spotkali się ponownie rok temu z okazji 65. urodzin swego lidera), przeciwstawiała się sterylności czystych dźwięków muzyki elektronicznej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także manieryzmowi jazzowemu oraz stylizowanej ekspresji i zbytnej narracyjności typowej dla sztuki performance. Zamiast tego, grupa Transmusic comp. oferowała publiczności autentyczność form artystycznych, który wynikał ze spontanicznego, witalnego eklektyzmu. Tym niemniej nie było książkowy przykład postmodernizmu dla samego postmodernizmu, czy jakichś innych związanych z nim modnych kombinacji. Ze świadomością Cage'a, ale bez znajomości Foucault, podchodzili oni z wielką swobodą do kwestii autorstwa efektów zbiorowej „nieświadomości”. Zmienny skład grupy dawał możliwość występu zarówno muzykom jak i nie-muzykom, ale przede wszystkim artystom, którzy byli w stanie skorzystać z tej możliwości.

Awangardowa poetyka Transmusic comp. nie odrzucała przeszłości. Podejmowanie dialogu z rozmaitymi tradycjami było często obecne w ich projektach, co widać w różnych symbolach i sytuacjach. Zmieniał się tylko stopień ich czytelności i sposób stylizacji. Była to poetyka bardzo radykalna i zarazem bardzo otwarta. Niczego nie negowała, a jedynie poddawała rewizji. Była heretycka, ale nie egocentryczna czy patetyczna, co różniło ją bardzo od elitarniej modernistycznej muzyki słowackiej. Nawet w najbardziej agresywnych przejawach (jak rozbicie skrzypiec, palenie płyt gramofonowych) poetyka ta albo uwzględniała istniejące relacje kontekstualne, albo tworzyła nowe. Otwarcie przyznawała się do wpływów (Kegel, Cage, Fluxus, a nawet słowacka muzyka ludowa) i nigdy nie próbowała ich ukrywać czy kamuflować. Tak jak *The Match Music for 53 Sundays*, większość partytur wizualnych i instrukcji Adamčiaka nie ma żadnej ustalonej konwencjonalnie tonacji i często nie zawiera instrukcji wskazującej konkretne dźwięki. Niezależnie od tego, członkowie Transmusic comp. bezbłędnie znajdowali drogę do świata dźwięków, nawet gdy nie wykonywali zbyt dokładnie partytur swojego „szefa”. Polegali na inwencji, empirii a także intuicji i potrafili wykorzystać szansę jaką stwarzało zagranie w tę grę. Łącząc spontanicznie swoje indywidualne ekspresje, organizowali pozbawiony wszelkich zasad chaos w mniej lub bardziej uporządkowane struktury. Gdy sytuacja tego wymagała, odrzucali konwencje i tworzyli nowe zasady formalne dające nowe możliwości.

Jednym z członków Transmusic comp. i bliskim współpracownikiem Adamčiaka był **Michal Murin** (ur. 1963). W swoim ostatnim projekcie uznał podpis



2

swojego zmarłego przedwcześnie ojca za swój własny i opracował go kaligraficznie. Poprzez podkreślenie i powiększenie jego wymiarów Murin uczynił z tego podpisu swój fetysz. „To mój znak – mój podpis ma 50 lat, odziedziczyłam go – przejąłem od mojego ojca który zmarł ponad 20 lat temu (1981). Ojciec używał go przez 30 lat. Ja używam go dalej przez 20 lat, choć pewne wspólne elementy można znaleźć także w podpisach mojego dziadka i pradiadka. Co oczywiste, podpis naszej rodziny ulegał jednak pewnym zmianom na przestrzeni 100 lat.” Zmiany o jakich mówi Murin dotyczą materialnych jakości podpisu wynikających z praktyki użytkowników. Ale Murin świadomie manipuluje naturalną ciągłością procesu, który był początkowo spontaniczny, fetyszyzując i rekontekstualizując medium jakim stał się ten podpis. Z jednej strony, stara się zakorzenić swoją podmiotowość w kontekście historii rodzinnej i w świadomości kulturowej; z drugiej, dokonuje jej rozproszenia w stylistycznych modyfikacjach autorskiego podpisu.

Murin w projekcie podpisu otwarcie eksploruje podmiotowość. Zainteresowanie świadomością, jej definicją i przejawami stało się widoczne w jego sztuce począwszy od połowy lat osiemdziesiątych. Zwłaszcza poczynając od projektu *Ego-Deo*, jest to stały motyw wszystkich prac Murina i powracający egzystencjalny refren, który pojawia się zależnie od potrzeb, gdy realia życiowe wymagają od niego podkreślenia tożsamości. Ale tożsamości nie da się sprowadzić do często stosowanej opozycji indywidualnego podmiotu i społeczeństwa.

W tym projekcie Murin kwestionuje pierwotną funkcję podpisywania – niezbędną unikalność, którą uzyskujemy poprzez powtarzanie niepowtarzalnego – i zmienia podpis w bezosobowy i rutynowo powtarzany akt bez „aury”. Czy podpisy mogą odnosić się tylko do samych siebie nie zmieniając się zarazem w meta-podpisy? Oczywiście, w derridiańskiej dekonstrukcji gdzie pismo (*écriture*) „istnieje” jako wątpliwa forma podpisu, albo u Deleuze i Guattariego „tragiczny” reżim znaków, gdzie nieskończone ciągi znaków odnoszą się tylko do znaków, stanowi ono jedyny punkt odniesienia. Jeżeli chodzi o założenie powtarzalności, to możemy

oczywiście wyobrazić sobie podpisy bardziej efektywne (podpis elektroniczny, adres email), ale podpis odręczny, jak przekonuje nas (i siebie) Murin, jest „reprezentacją indywidualności, śladem fizycznej obecności, obrazem i odbiciem autora, nośnikiem czegoś, czego nie ma żadne słowo w czasach, gdy znaczenia słów stają się puste a słowa tracą swoje uprawnienie i sens.”¹ Jednak czy można odnieść to także do alternatywnego podpisu technologicznego (serigrafia, komputer), fałszerstw i kopii? Czy one także mogą reprezentować idiosynkrazje autora i być nośnikiem czegoś „więcej” niż semantycznie puste słowa? I czym dokładnie jest owo „więcej” obejmujące immanentnie podpis autora?

Wiemy, że obrazy, w przeciwieństwie do słów, nie są w stanie wyrazić tego, co nie istnieje. Dzięki uchwytnej zmysłami percepcji wizualnej, wszystko co jest przedstawione zmienia się w istnienie. Jest to wątpliwy zysk, gdyż przedstawienie może być fikcją albo symulacją. Ale gdy coś raz zostało przedstawione, zaczyna istnieć; trudno komuś wytłumaczyć, że to co widzi na obrazie nie istnieje. Można powiedzieć słowami, że coś nie istnieje, ale natychmiast gdy coś zostało przedstawione, to to „coś” tam jest, czyli istnieje. Tak samo podpis serigraficzny tylko symuluje brak obecności autora. Nie jest już śladem obecności, a staje się jej znakiem. W rzeczywistości może odnosić się do autora, ale poprzez inny znak. Co więcej, gdy zostanie on dostosowany do stylu opakowania, staje się produktem, znakiem towarowym. Murin podkreśla perwersyjność tego gestu poprzez bezpośredni druk „autorskiego” podpisu na opakowaniach, przez co one same w sobie stają się *emballages*. W tym przypadku więcej znaczy mniej. Paradoksalnie, podpis nie reprezentuje już tego kto podpisuje, a także traci zdolność zakomunikowania czegoś więcej niż puste słowa, które ma zastąpić.

Dowodzi to prawdziwości profetycznych słów Rolanda Barthesa: „Skryptor współczesny pogrzebawszy Autora nie może już, wzorem swych patetycznych poprzedników, utrzymywać, że jego ręka nie nadąża za jego myślami lub pragnieniami i że w konsekwencji, godząc się na konieczność, powinien on podkreślać nieustannie owo opóźnienie i w nieskończoność »pracować« nad formą. Wręcz przeciwnie: jego ręka oddzielona od wszelkiego głosu, niesiona przez czysty gest zapisu (a nie wyrazu), wyznacza pole bez początku i źródła, albo przynajmniej pole, którego początkiem i źródłem jest sam język, czyli to, co stawia pod znakiem zapytania wszelkie źródło i wszelki początek.”² Byłoby bardzo ciekawe móc dalej śledzić ontologiczne szczegóły procesu transformacji tekstu-podpisu w tekst artystyczny. Ale bardziej interesuje nas tu podpis-zdarzenie, sam akt podpisywania wraz z towarzyszącymi mu paradziałaniami, niż podpis-śląd. Aktualne dociekania dotyczące różnych aspektów podpisu interesują nas głównie dlatego, że służą jako punkt wyjścia dla innych sfer zainteresowania Murina – akustyki, akcji i architektury. Mają one swój udział nie tylko w wizualizacji języka, ale także w jego performatywności, włączając w to foniczne jakości wizualizowanego tekstu (w naszym przypadku chodzi o oryginalny akt składania podpisu). W podpisach Murina możemy więc dostrzec coś w rodzaju kryptogramów; ich stylizowany inicjał ukrywa gesty i stara się powstrzymać (albo opóźnić) pojawienie się paralingwistycznych zjawisk w kulturze wizualnej. Ale nawet próba estetyzacji przez Murina swojego podpisu nie powstrzyma dyskursu sztuk wizualnych. Dlatego proponuje on widzowi wersję performatywną: swój podpis jako partyturę muzyczną, albo imię widza w podpisie Murina albo podpis Murina z imieniem widza. Oczywiście zainteresowania i strategie artystyczne Murina są związane bezpośrednio lub pośrednio z dekonstrukcjonistycznym przepracowaniem logocentryzmu Derridy, który przekonująco pokazał jak istotne jakości dźwiękowe, gestualne i akcjonistyczne związane z językiem znikają poprzez utrwalanie żywego języka, jego petryfikację, czy to w piśmie czy na nośnikach elektronicznych. Wszystkie rodzaje sztuk są dziś kompozytowe i wszystkie media są ze sobą zmiksowane, ponieważ łączą w sobie rozmaite kody, konwencje dyskursów, kanały, sposoby percepcji i patrzenia. Derrida wskazał, że pismo nie tylko jest reprezentacją i wizualizacją języka, ale także dekonstrukcją samej możliwości czystego obrazu i tekstu.

Ale Murin nie zajmuje się tylko czystą konceptualizacją i chce czegoś więcej niż tylko poddać w wątpliwość czystość medium i programowo usuwać granice między nimi. W rzeczywistości jest on twórcą intermedialnym posługującym się strategią konceptualną i dekonstrukcjonistyczną, a równocześnie jego ambicją jest ekspansja na nowe przestrzenie i tworzenie nowych podziałów terytorialnych oraz ich



znakowanie. Deleuze i Guattari dostarczyli dokładnych wyjaśnień i argumentów na to, że dokonywanie podziałów terytorialnych jest aktem rytmizacji, co odnosi się także do sztuki. Wskazali podobne formy występujące w zarodku u zwierząt znaczących swoje terytoria i wznoszących schronienia. W sztuce odpowiada temu co do istoty plakat i afisz. Artysta jest tu postrzegany jako znacznik (*marker*) albo ten kto stawia kamienie graniczne: „Własność ma charakter fundamentalnie artystyczny, ponieważ sztuka jest w sposób fundamentalny **plakatem, afiszem**. ... Ekspresja jest u podstaw relacją do posiadania; jakości ekspresyjne, i znaczenia ekspresji, są z natury gotowe do przejęcia i ustanawiają stan posiadania głębszy niż samo życie. Nie w znaczeniu przynależności tych jakości do podmiotu, ale w znaczeniu wyznaczania terytorium dla podmiotu który jest ich nośnikiem lub wytwórcą. Te jakości są podpisami, ale podpis, właściwe nazwisko, nie jest znakiem podmiotu, ale znakiem miejsca, siedziby. Podpis nie wskazuje na osobę; jest ryzykowną próbą zajęcia miejsca na własność.”³

Podobnie Murin – nieustannie, rytmicznie jak maszyna, powiela swój podpis a poprzez powtórzenie „czystego gestu pisanego” cierpliwie „wyznacza pole, które nie ma początku”, terytorium, na które projektuje swoje pragnienia, gdzie „tworzy nowe światy stanowiące punkty odniesienia”, gdzie wznosi autoreferencyjny pomnik swoich ambicji – *Museum of Contemporary Art in Signature*.

Zobaczmy do jakiej przestrzeni zaprasza nas Murin, albo w jaką wciąga nas pułapkę. Jest to oczywiście przestrzeń digitalna, będąca symulacją, ale trójwymiarową. Powstała ona w wyniku rozszerzenia, a raczej eksplozji dwóch wymiarów – przy pomocy linii stylizowanego, kaligrafowanego podpisu. Jednak nie jest to przestrzeń wirtualna, gdyż może zostać zrealizowana. Deleuze i Guattari przeprowadzają ściśle rozróżnienie między tym, co wirtualne i podlega procesowi aktualizacji, a tym, co możliwe i podlega procesowi realizacji.⁴ To co możliwe, inaczej niż to co wirtualne, jest przeciwieństwem tego co realne. A ponieważ jest otwarte na realizację, może być rozumiane jako obraz tego co realne, podczas gdy od tego co realne oczekuje się podobieństwa do tego co możliwe. Z drugiej strony, aktualizacja tego co wirtualne

dokonywane przez różnicę. Aktualizacja i różnicowanie są zawsze twórcze. Oto dlaczego gdy Murin powiela swój podpis, to tworząc zarazem wyzwala mechanizm aktualizacji tego co wirtualne, niemożliwą do zrealizowania Ideę powtórzenia tego, co niepowtarzalne. Ale gdy rozpoczyna badania nad kształtem jednego (pojedynczego) podpisu, a następnie wznosi trójwymiarowe (choć niematerialne) Muzeum, realizuje konsekwentnie możliwość przypominającą przyszły rezultat jego realizacji. Różnica musi zostać podkreślona z jednego choćby powodu: „Wahanie się między tym, co wirtualne i tym, co możliwe, między porządkiem Idei i porządkiem pojęcia, jest zgubne, ponieważ uchyla realność tego, co wirtualne. Prawdopodobnie katastrofy nie zakłada ani autor, ani odwiedzający ów wyjątkowy „zestaw odczuć, czyli kompozycję [*un composé*] postrzeżeń i afektów – *Museum of Contemporary Arts in Signature*. Odwiedzający być może będzie protestował przeciw przymiotnikowi „współczesne” w nazwie tej konstrukcji; *Museum of Possible Arts in Signature* byłoby nazwą bardziej stosowną i lepiej opisującą budynek oraz stojącą za nim ideę.

Jak już pisałem, Muzeum Murina jest pomnikiem, chociaż nie upamiętnia przeszłości, ani nie zmierza do aktualizacji żadnego wirtualnego działania. Jednak obejmuje to działanie i je materializuje „nadaje mu ciało, żywe *universum*” jak mówią Deleuze i Guattari. Tak więc, czy Murin reprezentuje konstrukcję czy konstruuje reprezentację? Oczywiście powtarza; a zakładając, że powtórzenie samo w sobie jest przedmiotem reprezentacji, czyni obie rzeczy jednocześnie. Nie mogąc przewyciężyć, uniknąć czy choćby zniszczyć ram instytucjonalnych artystycznej reprezentacji (w tym sensie rozwija różne praktyki, Smithsona, Broodthaersa, Burena, Baldessariego, Acconciego, i innych), Murin stara się pokazać strategię reprezentacji, która mogłaby być, jako rama instytucjonalna, gwarancją niezależności istnienia dla jego projektu. Z pomocą komputerowej reprezentacji (symulacji), Murin projektuje trajektorie dla swoich pragnień i łączy przyszłość w istniejącą formę artystyczną. Korytarze i ściany możliwego Muzeum Murina są wirtualne; jednak nie są ograniczone do gromadzenia technicznych obrazów realnych artefaktów jakie w przyszłości stworzy autor (albo inni autorzy co też jest możliwe). A ponieważ każda zamknięta przestrzeń automatycznie staje się kontenerem na dźwięk (pamiętajmy o komorze akustycznej Cage’a), gdzie charakterystyka i warunki emisji zależą od rozmiaru i kształtu danej przestrzeni, Murin także napęnia swoje Muzeum dźwiękiem, oczywiście dźwiękiem, który akustycznie animuje i powtarza zmiany w jego podpisach.

W 2001 roku podczas festiwalu Open Art Platform w Pekinie, **József R. Juhász** (ur. 1963) jechał na rowerze zawieszony w powietrzu na wysokim kominie fabrycznym oraz wkopany w ziemię do góry nogami. W tych performance, lakonicznie zatytułowanych *Open Air Biking* i *Underground Biking*, zdawał się chcieć zwrócić uwagę na wielką odwagę tych czynów. Awangarda, a w tym przypadku mechaniczno-motoryczny ruch do przodu, zyskiwała tu charakter absurdalny. Ekstremizm fizyczny łączył się tu z desperackim dążeniem duchowym, aby połączyć razem **niemożliwe** do osiągnięcia na rowerze cele. Choć mechaniczna przekładnia zębata generująca ruch do przodu działała prawidłowo, poruszający nią czynnik ludzki był bez szans mimo ekstremalnego wysiłku. Realizacja tego co możliwe była blokowana niezależnie od spodziewanego sukcesu; przecież rower działał dobrze, a także rowerzysta prawidłowo posługiwał się swoim pojazdem. Performer-rowerzysta kontrolował oba mechanizmy ruchu (swoją i roweru), ale nie miał stałego gruntu pod kołami i ten brak powodował porażkę jego działania, oczekiwaną także przez widza.

Jednak nie była to porażka intencji autora. Widz mógł oczekiwać (nie) możliwego, ale performer łączył swoje ambicje z tym co wirtualne. (Nie)możliwe jest (nie)możliwe ponieważ może być (nie)zrealizowane, podczas gdy to co wirtualne może być „tylko” zaktualizowane. Pytanie jest więc takie: co w rzeczywistości aktualizował Juhász w swoim performance? Na pewno nie zamierzał tłumić ekspresji by zrobić wrażenie, na widzach ani też nie symulował męczącego wysiłku w dramatyczny sposób, choć widzowie zobaczyli naprawdę ekstremalne działania performerera, które w obu przypadkach były formalnie blisko poetyki teatru okrucieństwa Artaud. Juhász jadący na rowerze w powietrzu w celowo trudnych czy niemożliwych warunkach fizycznych był po pierwsze potwierdzeniem aktualizacji wirtualnej koncepcji niemożliwego – ruchu do przodu w umyśle artysty i ruchu do przodu w umysłach widzów. Głównym powodem, dla którego ta koncepcja i jej aktualizacja wydają się absurdalne, jest decyzja artysty by reprezentować prawdopodobną (i oczekiwaną)



koncepcję katastrofy poprzez stan rozpaczliwy, który jest, jak wiemy, nastawiony ku przyszłości – łączy się z nigdy nie spełniającymi się oczekiwaniami. Sugestia stanu rozpaczliwego jest na pewno bardzo skutecznym środkiem zapewniającym *katharsis*, a także z powodu jej otwartości na rozmaite interpretacje, dzięki czemu widzowie mają do dyspozycji wiele prostych wyjaśnień.

Smoking Place, inny kolektywny performance Juhásza także wymagał ekstremalnego wysiłku fizycznego. Miał on premierę w 2004 na festiwalu NIPAF '04 w Nagano w Japonii i był następnie w trochę zmienionej formie powtarzany na festiwalach na Tajwanie, Węgrzech, w Serbii, Polsce, USA i Wietnamie. Performer poprosił kilku widzów aby palili papierosy i wydmuchiwali dym do plastikowych rurek prowadzących pod przeźroczystą folię, w którą była szczelnie opakowana głowa performerera. Juhász, sam będąc nałogowym palaczem, samodzielnie przyjął niesamodzielną rolę „biernych palaczy”, czyli ludzi, którzy często wbrew własnej woli są wystawieni na szkodliwe wdychanie nikotyny sprawiającej innym przyjemność. Jednak większym zagrożeniem dla performerera niż wdychanie dymu papierosowego był brak powietrza do oddychania w worku foliowym i ten brak tlenu mógł go oczywiście zabić, gdyby nie skończył tego ryzykownego performance w odpowiednim momencie. Na festiwalu w Szczecinie właśnie ta obawa właśnie spowodowała przedwczesne zakończenie performance, gdy jedna z kobiet spośród widzów nie mogła znieść dłużej widoku artysty będącego w sytuacji zagrożenia. W niektórych performance dla mocniejszego efektu performer wdychając dym papierosowy używał rozciętego owocu pitaya (*hylocereus undatus*), przypominającego morfologicznie ludzkie serce.

Wydawałoby się, że performance Juhásza *Smoking Place* jest po pierwsze zaangażowanym protestem przeciw paleniu w miejscach publicznych, albo rodzajem

usprawiedliwienia palaczy wobec niepalącej części ludzkości; takie interpretacje są po części prawdziwe, jednak performance odnosi się pośrednio do poglądów etycznych i ekologicznych. Pomijając unoszące się (nikotynowe) opary rozpacz, jego zaangażowanie ma dziwny charakter. Tak jak w przypadku ekstremalnej jazdy na rowerze, także tutaj artysta zajmuje się immanentnymi aspektami radykalnej ekspresji artystycznej i statusem ontologicznym sztuki jako takiej. Bardziej niż bariery między tym co ekologiczne i nie-ekologiczne, albo etyczne i nie-etyczne, zajmuje go granica między tym co artystyczne i nie-artystyczne, czyli między sztuką a życiem. Są to granice między którymi zachowuje on równowagę posługując się przyjemnością i to samo doświadczenie proponuje widzom. We współczesnym zliberalizowanym świecie sztuki każdy (także nie-estetyczny) byt, idea, zjawisko, koncepcja czy działanie może być dziełem sztuki, dziwna jazda na rowerze, palenie i wdychanie szkodliwych substancji, także może być sztuką. Granice sztuki są tam gdzie granice życia. Jedyne co możemy o nich powiedzieć, to że są niestałe – przesuwają się i zmieniają zgodnie z rozmaitymi kontekstami i konwencjami oraz postępem technologicznym. Swoim prowokacyjnie ekstremalnym zachowaniem Juhász po prostu pokazuje działanie społeczeństwa i na tym właśnie polega siła jego zaangażowania.

Zaangażowane działania i gesty Juháza napędza rozpacz. Paradoksalnie nie jest to ta sama rozpacz z której rodzi się pesymizm; przeciwnie jest to rozpacz twórcza motywująca do działania – rozpacz jako alternatywa dla nieawangardowej niemożności by ruszyć do przodu. Rozpacz, tak jak ją postrzega i prezentuje w swojej sztuce Juhász, jest stanem permanentnej obsesji by nieustannie poddawać rekonstrukcji przeszłość, teraźniejsze rezultaty i przyszłe oczekiwania, których artysta nie chce zaakceptować. Oto dlaczego wciąż wymyśla on absurdalne rytuały; w przeciwieństwie do mitologicznych rytów, rytuały Juháza nie tworzą z faktycznej (wirtualnej) przeszłości teraźniejszości (nie aktualizują), a tylko jeden z jej potencjalnych wariantów. To zwątpienie w interpretację, spowodowane błędną próbą rekonstrukcji przeszłości, jest tym co rodzi stałe zniechęcenie – rozpacz. Możemy więc nazwać metodę twórczą Juháza zaangażowaniem w naprawę przeszłości, niezależnie od „realnych” perspektyw na przyszłość. Widzimy także, że budowanie dystansu poprzez absurd może być efektywną strategią twórczą i że przerwy w rozwoju (choćby fikcyjne) mają też pewien urok. Niewielu próbowało rekonstruować je dla samego ich czaru. Juhász tak zrobił.

Inne happeningi Stano Filko, instrukcje i partytury muzyczne Milana Adamčiaka, symulowane Muzeum Michala Murina i ekstremalne performance Józsefa R. Juháza to cztery różne formy sztuki efemerycznej zawieszone pomiędzy tym co wirtualne, a tym co możliwe. Niemniej, z powodu tego zawieszenia rzeczywiste osiągnięcia sztuki bronią się przed niszczącą ją instytucjonalizacją. Tego rodzaju sztuka jest nie tylko efemeryczna w sensie formalnym, ale także w sensie komunikacji i prezentacji. Dlatego wymaga ona zastosowania specjalnych ram instytucjonalnych, sposobów i środków. Często jest trudne albo wręcz niemożliwe połączenie jej z konwencjonalną organizacją kultury i jej establishmentem. Dlatego artyści zaprezentowani tutaj mają własne doświadczenia z egzystencjalnymi aspektami swojej niekonwencjonalnej sztuki. Filko starał się rozwiązać te problemy poprzez emigrację (1981-90), Adamčiak i Juhász założyli swoje własne platformy artystyczne. SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (Society for Non-Conventional music) Adamčiaka – istniała dwanaście lat (1990 – 2002). Studio erté Juháza – dwadzieścia (1987 – 2007). Bez tych podmiotów, świat sztuki w Słowacji byłby prawdopodobnie mniej otwarty i mniej interesujący. W czasie swego istnienia festiwale Transart Communication organizowany przez Studio erté, Festival intermediálnej tvorby FIT (Festival of Intermedia Creativity) i Sound Off organizowany przez SNEH, wyprodukowały setki wydarzeń artystycznych i stworzyły setki możliwości dla odbycia ważnych spotkań i nawiązania współpracy między artystami, którzy wciąż pozostają w opozycji wobec współczesnego świata sztuki, w którym rządzą skorumpowani modni kuratorzy – technokraci i zamawiana przez nich „sztuka”. Czy ta opozycja przetrwa globalny kryzys reprezentacji pozostaje pytaniem, ale ponieważ symbole i sposoby funkcjonowania świata stanowią stałą antropologiczną, wiara w to, że sztuka sama w sobie może dokonać zmiany swojej wrażliwości na nową, odpowiadającą sytuacji postmodernistycznej, pozostaje ciągle żywa.

- 1 Michal Murin, „Múzeum súčasného umenia v signatúre,” *ARCH*, nr 11 (2003): 38-39.
- 2 Roland Barthes, „Śmierć autora,” *Teksty drugie*, nr 1-2 (1999): 249-50.
- 3 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (London-New York: Continuum, 2004), 348-49. „Property is fundamentally artistic because art is fundamentally *poster, placard*. ... The expressive is primary in relation to the possessive; expressive qualities, or matters of expression, are necessarily appropriative and constitute a having more profound than being. Not in the sense that these qualities belong to a subject, but in the sense that they delineate a territory that will belong to the subject that carries or produces them. These qualities are signatures, but the signature, the proper name, is not the constituted mark of a subject, but the constituting mark of a domain, an abode. The signature is not the indication of a person; it is the chancy formation of a domain.”
- 4 ———, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000); Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997).
- 5 Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, 299.
- 6 Tymi słowami Deleuze i Guattari definiują dzieło sztuki.

Spis ilustracji

- 1 József R. Juhász, *Open Air Biking*.
- 2 Michal Murin, *Museum of Contemporary Art in Signature*.
- 3 József R. Juhász, *Underground Biking*.
- 4 József R. Juhász, *Smoking Place*.

ENGLISH SUMMARIES

streszczenia angielskie

Łukasz Guzek

The art gallery movement in Poland. A historical outline. From the sixties, through the conceptual galleries of the seventies, until their consequences in the eighties and the nineties.

The gallery movement was in fact an art institution in Poland. The movement created its own art world based on the principles of self-organisation and self-study. People who participated in it were artists, art professionals and art lovers, altogether so called 'conductive people'. Around each of such institutions its circles emerged – communities that co-operated with each other within the town, the country or internationally. This is how the network of personal ties as well as artistic influences appeared. A formal-artistic feature of the movement was the great number of various action art forms or, more broadly – art based on the present-ness. The history of the movement embraces half a century of contemporary Polish art. It starts just after Stalinist times. In 1956 in Krakow there emerged the Krzysztofory Gallery founded by the Grupa Krakowska [Krakow Group] Association, that directly continued the tradition of the pre-war avant-garde. The development of the movement in the seventies was especially dynamic, forming a conceptual art decade during when the conceptual galleries movement emerged. The expansion of the definition of art by the conceptual art movement allowed for the making of a gallery to be as significant as making art. That period was ended by the imposition of martial law on December 13th, 1981. In those extremely unfavourable conditions the gallery movement and art communities showed their strength. After the total elimination of art in the public sphere, the world of art revived quickly and relocated into the private sphere – private studios and apartments. The art community in Łódź, where the tradition of self-organisation was especially strong, was able to organise the movement throughout the whole country. It was later called the "Pitch-in Culture". After 1989 and the fall of communism, first in Poland and then in the whole of Eastern Europe, the new social and political conditions caused changes in the way the art world began to be organised.

Katalin Balázs

Ephemeral art and Counterculture. An Example of Selected Cases from the History of Art Institutions in Hungary.

Through a number of case studies, this paper attempts to provide an overview of the conditions imposed by the cultural policy plus highlight the actual state and operation of the society with regard to Artist Run Initiatives which were engaged with an

ephemeral 'approach' during the previous four decades of Hungarian culture. While trying to include some sociological facts, the text, mainly based on the responses of interviewed artists and some fundamental publications, attempts to shed light on the problem of connections between the concept of underground, avantgarde, progressive, official, mainstream and popular culture.

The paper delineates the conditions in which the initiatives were formed, their history, pre-history and afterlife of some, subjectively chosen initiatives and groups. It attempts to provide an overview of the Artist Run Initiatives with mind to other fields of Arts.

Tomás Pospiszl

Artist Run Initiatives (ARI) – the General Features and the Analysis of Selected Historical Examples in Czechoslovakia and the Czech Republic.

The essay questions the position of artist run initiatives in the countries of the former Soviet Bloc, particularly in Czechoslovakia and the Czech Republic, during the communist regime and compares them to similar institutions working today. The general thesis is that the self-organised activities of artists under a totalitarian state or in the times of economical crisis lead to similar strategies. Therefore the history of unofficial art in the former Soviet Bloc cannot be understood as shaped exclusively by the conditions of the communist state. In general terms it is similar to the artist run initiatives or theoretical models elsewhere, for example the Temporary Autonomous Zones by Hakim Bey or different independent art institutions in Western Europe or USA.

Artist run initiatives are often physically attached to certain places which influences their mission and their activities. The alternative to the official institutional system creates parallel community, formed by different art groups, galleries or by a whole community that shares similar interests, vocabulary and values. Sometimes – and especially in Eastern Europe – creating a social network is more important than art production or the establishment of theoretical framework. Art is often a mere pretext for a desired social activity that cannot be fulfilled in another way. The traditional values of art criticism are not sufficient here. The works clearly have not only an aesthetic value, but also an ethical one.

Jozef Cseres

The Attraction of Hesitating Between the Virtual and the Possible

In his paper "The Attraction of Hesitating Between the Virtual and the Possible" Jozef Cseres reflects upon four different ephemeral art strategies in Slovak intermedia art – the social happening of Stano Filko (b. 1934), the visual and action music of Milan Adamčiak (b. 1946), the simulated art museum of Michal Murin (b. 1963), and the extreme performances of József R. Juhász (b. 1963). Dealing with these fragile manifestations of conceptual and performance art, he finds interesting affinities between the extreme social positions of the actual art and the poststructuralist discourse of humanities, mainly reflected by a process of interpretations of the world coined by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This kind of art is ephemeral and fragile not only in terms of its forms but also in terms of communication and presentation. That's why it often requires and uses specific institutional frameworks, ways and means. Often it is difficult or even impossible to integrate this kind of art into the conventional cultural running of establishments. Moreover, the ephemeral art forms played and still play an important role in political life due to their ability to reflect actual social issues in an unbiased way, using inventive persuasive means that attract people frustrated by corrupted politics and sordid mass media games. Ephemeral art is open-minded and resists the current art world consolidated and corrupted by technocratic and trendy curators and their commissioned "art" commodities. Whether this resistance will survive a global crisis of representation is of course questionable, but hope in the ability of art to transform itself to new kind of sensibility, corresponding with our postmodern condition, still lives.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- „Galeria.” Odra, nr 11 (1968): 69-72.
„Galeria.” Odra, nr 6 (1969): 89-92.
Aknai, Tamás. *A Pécsi Műhely*, 1995.
Barthes, Roland. „Śmierć autora.” *Teksty drugie*, nr 1-2 (1999): 247-51.
Bényi, Csilla. „AL / Artpool Letter – Aktuális levél 1983–1985.” *Ars Hungarica*, nr 2, (2004): 405–33.
———. „Egy underground lap a 70-es évekből: a Szétfolyóirat.” W: *Reflexiók és „mélyfúrások”*, red. József Havasréti i Zsolt Szijártó, 187–201. Budapest: Gondolat, 2008.
———. „Művészeti események a Bercsényi Klubban.” *Ars Hungarica*, nr 1 (2002): 123-65.
Bey, Hakim. *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.
Bishop, Claire. „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents.” *Artforum*, (February 2006): 178-83.
Ciesielska, Jolanta. „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«).” W: *Co słychać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska, 203-08. Warszawa: Andrzej Boner, 1989.
———. „Kultura zrzuć.” W: *Kultura Zrzuć 1981-1987*, red. Marek Janiak, 8-15. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1989.
Danyel, Jürgen, Jennifer Schevardo i Stephan Kruhl. *Crossing 68/89: Grenzüberschreitungen und Schnittpunkte zwischen den Umbrüchen*. Berlin: Metropol, 2008.
Deleuze, Gilles i Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London-New York: Continuum, 2004.
———. *Co to jest filozofia?* Tłum. Paweł Pieniążek. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*. Tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
Deréky, Pál. *Né/ma?: tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Budapest: Ráció, 2004.
Dziamski, Grzegorz. „Przestrzeń artystyczna galerie autorskie.” W: *Szkice o nowej sztuce*, 118-53. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
Groys, Boris. „Art Clearings.” W: *Empty Zones, Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Boris Groys, 6-9. London. London: Black Dog Publishing, 2011.
———. *History Becomes Form, Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
Guzek, Łukasz. „Above Art and Politics – Performance Art and Poland.” W: *Art Action 1958-1998*, red. Richard Martel, 254-77. Quebec: Editions Intervention, 2001.
———. „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych (Galeria 80 × 140 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzeja Piegrzalskiego).” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 48-68.
Hanusek, Jerzy, red. *Katalog Wystawy Spotkania Krakowskie IX (1981) / X Wolne Miasto Kraków (1995)*. Kraków 1995.
Jirous, Ivan Martin. „A Report on the Third Czech Musical Revival.” W: *Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, red. Laura Hoptman i Tomas Pospiszył, 56-65. New York: MoMA, 2002.
Jurecki, Krzysztof. [Bez tytułu]. W: *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych*. Poznań: BWA, 1988. Kat. wyst.
Keserü, Katalin. *Lantos*. Pécs, 2010.
Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: Dutton, 1965.
Kluszczyński, Ryszard W. „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn.” W: *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński, 9-57. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000. Kat. wyst.
———. *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000. Kat. wyst.
Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red. „Muzeum artystów” międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź. Łódź: Muzeum Artystów, 1996.
Knoll, Hans, red. *A második nyilvánosság*. Budapest: Enciklopédia, 2002.
Kotula, Adam i Piotr Krakowski. *Malarstwa, rzeźba, architektura*. Warszawa: PWN, 1978.
Kowalska, Bożena. „Protokonceptualizm polski.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15-19.
Leśniewska, Anna Maria. *Puławy 66: I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2-23 sierpnia 1966*. Puławy: Towarzystwo Przyjaciół Puław, 2006.

- Ludwiński, Jerzy. *Epoka Błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- Marioni, Tom. *Beer, Art and Philosophy*. San Francisco: Crown Point Press, 2003.
- Markowska, Anna. *Sztuka w Krzysztoforach: między stylem a doświadczeniem*. Kraków-Cieszyn: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska-Uniwersytet Śląski, 2000.
- Misiano, Viktor. „An Analysis of »Tusovka«.” *Post-Soviet Art of the 90s.* W: *Art in Europe. 1990-2000*, red. Gianfranco Maraniello, 161-77. Milan: Skira, 2002.
- Murin, Michal. „Múzeum súčasného umenia v signatúre.” *ARCH*, nr 11 (2003): 38–39.
- Mytkowska, Joanna, Małgorzata Jurkiewicz i Andrzej Przywara, red. *Tadeusz Kantor: z Archiwum Galerii Foksal*. Warszawa: Galeria Foksal CBWA, 1998.
- Nader, Luiza. „Symposium Wrocław '70: przestrzeń »niemożliwego«.” *Dyskurs*, nr 3 (2006): 148-189.
- . *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Novotny, Tihamér. „A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió.” W: *A Modern Poszt-jai*, red. Katalin Keserü, 43-74. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 1994.
- , red. *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió: 1972–2002. (dokumentum – és szöveggyűjtemény)*. Szentendre: Vajda Lajos Stúdió Kulturális Egyesület, 2002. Kat. wyst.
- Novotny, Tihamér i Tiborral Wehner, red. *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió (Antológia)*. Szentendre: Vajda Lajos Stúdió Támogató Alapítvány, 2000.
- O'Doherty, Brian. „Context as Content.” W: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, 65-86. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Pawłowski, Tadeusz. *Happening*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Pernecky, Géza. *The Magazine Network, Assembling Magazines 1969-2000*. Budapest: Arnyekotok Foundation, 1993.
- Piotrowski, Piotr, red. *Galeria odNowa 1964-1969*. Poznań: Muzeum Narodowe, 1993. Kat. wyst.
- Porębski, Mieczysław. „Tradycje i awangardy.” W: *Sztuka a informacja*, 149-84. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Przyjemski, Leszek. *Museum of Hysterics*. Poznań: Galeria Arsenał, 2001. Kat. wyst.
- Rissmann, Erika, red. *Szamizdat: Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában 1956-1989*. Budapest: Stencil Kiadó - Európai Kulturális alapítvány, 2004. Kat. wyst.
- Robakowski, Józef, red. *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*. Sopot: BWA w Sopocie, 1981.
- , red. *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. t. 1 (1969-1981). Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000.
- Sasvári, Edit i Júlia Klaniczay, red. *Törvénytelen avantgárd (Galántai György balatonboglári kápolnaműterme)*. Budapest: Artpool-Balassi, 2003.
- Schwarz, Isabelle. „Galeria Wymiany.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 5-29.
- Sikorski, Tomasz, red. *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987*. Warszawa: ASP, 1990.
- Siłkowska, Maryla, red. *Sigma, Galeria Repassage, Repassage2, Rerepassage*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1993. Kat. wyst.
- Stokłosa, Bożena. „Galerie autorskie. Przegląd koncepcji.” W: *CDN*, red. Katarzyna Banachowska i Jan Stanisław Wojciechowski, *Studia artystyczne*, t. 2, 38-51. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- , red. *Performance*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- Świdziński, Jan. *Art, Society and Self – consciousness*. Calgary: Alberta College of Art Gallery, 1979.
- . „Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej.” W: *Konteksty*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Tomasz Majerski i Waldemar Tatarczuk, 88-92. Lublin: Galeria Labirynt, 2010.
- Szabolcsi, Miklós. *A Neoavantgarde*. Red. Katalin Krén. Budapest: Gondolat, 1981.
- Szőke, Annamária i Sándor Hornyik. *Kreativitási gyakorlatok, fafej, indigo - Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986*. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2008.
- Szombathy, Bálint. „Útós performanszok a Távol-Keletről (Japán-Ázsia Performansztalálkozó).” *Magyar Műhely*, nr 128-129 (2003): 100.
- Tajber, Artur i Barbara Maron. „Galeria gt.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 40-41.
- Urbańska, Katarzyna. „Galeria Remont. Nieznana awangarda lat siedemdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 133-39.
- Valuch, Tibor. *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris, 2005.
- Výtvarné umění, *The Magazine for Contemporary Art*, nr 3-4, (1995).
- Waller, Richard i Joan Maitre, red. *The Space of Freedom: Apartment Exhibitions in Leningrad, 1964-1986*. Richmond: University of Richmond Museums, 2006.

CZYM BYŁA / JEST KULTURA ZRZUTY?

WHAT WAS / HAS BEEN THE PITCH-IN CULTURE?

WSTĘP

Kultura Zrzuty to fenomen kulturowy lat osiemdziesiątych, obejmujący swoim zasięgiem całą Polskę i wiele środowisk artystycznych. Kultura zrzuty wyrosła na terenie sztuki. Pod względem artystycznym, była nurtem opartym na sztuce postkonceptualnej. Z jednej strony była wyrazem kończącego się modernizmu, a z drugiej początków postmodernizmu artystycznego w Polsce. Skupiała więc to, co było najbardziej progresywne w sztuce tego czasu. Zarazem zamykała przeszłość sztuki awangardowej, ale i próbowała otwierać przed sztuką nowe postawangardowe perspektywy. Stąd, to Kultura zrzuty pozwala na uchwycenie ciągłości sztuki polskiej przełomu modernizmu/postmodernizmu, a zarazem ciągłości zerwanej na innych polach przez stan wojenny.

Lata osiemdziesiąte w Polsce to czas specyficzny - upadku systemu komunistycznego, kryzysu gospodarczego i politycznego. Stan wojenny był ostatnim etapem tej schyłkowej epoki. Jednak, jak się okazało, represje władzy nie były w stanie pokonać wolnościowych dążeń społeczeństwa rozbudzonych w krótkim czasie funkcjonowania tzw. pierwszej „Solidarności”, od sierpnia 1980 do grudnia 1981. Także w społeczności artystów i szerzej – ludzi związanych ze sztuką. Trudności i ograniczenia, często dramatyczne, w życiu społecznym i politycznym w Polsce lat osiemdziesiątych spowodowały, że powstająca wtedy Kultura zrzuty nie mogła być tylko fenomenem artystycznym, ale stała się fenomenem kulturowym – wyrazem całej epoki przedstawionym w sztuce. Z perspektywy czasu należy ją postrzegać jako ruch kulturowy, który jednoczył artystów, ale też obejmował wszystkich, którzy sprzyjali sztuce. Był więc także ruchem społecznym.

Kultura zrzuty była także przejawem zdolności do oddolnej samoorganizacji środowiska artystów, ale i samoorganizacji w wymiarze społecznym w warunkach stanu wojennego (do czego inspiracją także było doświadczenie tzw. pierwszej „Solidarności”, wspólne wszystkim uczestnikom Kultury zrzuty). Ta zdolność do tworzenia środowiska, mimo różnic indywidualnych, stanowi kapitał społeczny, który wniosło środowisko artystyczne do późniejszego procesu tworzenia ruchu artystów niezależnych w społeczeństwie demokratycznym, obywatelskim w latach dziewięćdziesiątych (np. *Żywa Galeria*). Konsekwencje tego ruchu trwają do dziś w postaci pojawiających się rozmaitych inicjatyw międzyśrodowiskowych (np. projekt Polska Biennale). Rozpatrywana w takiej perspektywie, Kultura zrzuty lat osiemdziesiątych jest zjawiskiem niezwyklej wagi o konsekwencjach artystycznych, ale i społecznych, w wymiarze ogólnopolskim.

FOREWORD

The Pitch-In Culture was a cultural phenomenon of the eighties, happening in Poland at various artistic milieus. The Pitch-in Culture emerged at the ground level as an artistic initiative. In artistic terms it was a trend based on post-conceptual art. On the one hand it expressed the ending of modernism, and on the other – the beginnings of postmodernism in Polish art. Therefore, it gathered together the most progressive art at that time.

It closed the past of avant-garde art, and at the same time it opened new post-avant-garde perspectives for art. Therefore it was the Pitch-in Culture that caught the continuity of Polish art during the turn of modernism / postmodernism, and the continuity broken in other fields by martial law.

The eighties in Poland are a specific time of interest - of the fall of communism and of economical and political crisis. Martial law was the last stage of that decadent era. However, as it turned out, the oppression of the authorities was not able to overcome the freedom movement of the society, happening during a short period of the so called 'first Solidarity' between August 1980 and December 1981. The freedom movement was also noticeable within the artists' community and more broadly - people associated with art. The often dramatic hardships and limits, in social and political life in Poland of the eighties directly caused the Pitch-in Culture. Its emergence not only had an artistic dimension, but it gained the status of cultural phenomenon – an expression of the whole era presented in art. From the perspective of time, one can see it as a cultural movement that united artists, but also attracted everyone sympathetic towards art. Therefore, it was also a social movement.

The Pitch-in Culture was also a symptom of the grass roots ability of the artistic community to unite and to self-organize in a social dimension, under martial law (an inspiration for which was also the experience of the so called first "Solidarity", common for all participants of the Pitch-In Culture). This ability to create a milieu, despite individual differences, focused the artistic community and contributed to the later process of creating independent artists' movements in the democratic, citizen based society of the nineties (e.g. the *Living Gallery*). The consequences of that movement are valid today in the form of emerging initiatives that connect various milieus (such as the Polska Biennale). Seen in this perspective, the Pitch-in Culture of the eighties is a phenomenon of unusual importance that had its consequences in art and society in the whole of Poland.

*Domniemanie **

*Assumptions **

TEN PAN MOŻE
BYĆ ZAŚRZELANY



A
TEN PAN
MOŻE WYGRAĆ
3 TYSIĄCE



"Odbiornik TV przenośny, przeznaczony do zasilania z elementarnego samochodowego"
"AC/DC portable TV set adapted to use a car battery"

22. PAZD 1983

ZYGMUNT RYTKA · 1983

* color only

* — " —

KULTURA ZRZUTY – SUPLEMENT DO TEMATU

Adam Sobota

Sądzę, że dopuszczalne jest szerokie rozumienie terminu „kultura zrzuć”, obok konkretnego, odnoszącego się tylko do pewnych zbiorowych akcji podejmowanych w środowisku artystów łódzkich, po wprowadzeniu stanu wojennego. Był to jeden z najważniejszych przejawów alternatywnego obiegu sztuki w Polsce tego czasu, dzięki temu, że „zrzuć” wciągnęła także w swój obieg ludzi z różnych regionów kraju i z różnych pokoleń. Z pewnością znaczące jest to, że fenomen ten miał swoje centrum w Łodzi, jakkolwiek równie duży potencjał twórczy i tradycje tego rodzaju istniały w kilku innych miejscach (Warszawa, Wrocław, Poznań, Gdańsk). W latach osiemdziesiątych kilkakrotnie przyjeżdżałem z Wrocławia do Łodzi na imprezy organizowane na Strychu i w innych miejscach, ale nie uważam się za odpowiednio kompetentnego by pisać o wydarzeniach w tym środowisku. Ponieważ istnieją relacje uczestników i animatorów wydarzeń łódzkiej „zrzuć”, czuję się zwolniony od opisywania tych faktów. Wolę raczej odnieść się do szerszego kontekstu wydarzeń lat osiemdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem tych, w które byłem zaangażowany bezpośrednio. Ma to o tyle związek z Kulturą Zrzuć, że jej program wyraziście wskazywał na pewien ogólny trend w kulturze, w którym mieściło się wiele innych zjawisk występujących w dłuższym przedziale czasowym. Oczywiście określenie „kultura zrzuć” jest charakterystyczne dla specyficznej sytuacji po stanie wojennym i dla stylu działania określonego środowiska, a więc nie bardzo pasuje do wszystkich akcji samoorganizującego się świata sztuki w Polsce. Ale nie mam zamiaru proponować innych terminów. Uważam jednak za uzasadnione uwzględnianie tutaj różnych działań w kulturze, które polegały na dodawaniu do form oficjalnych, usankcjonowanych tradycją bądź instytucjonalnie, wartości alternatywnych uznawanych za ważne przez osoby i środowiska, które nie należały do bieżącego establishmentu. Taki proces uaktualniania stanu kultury i wchodzenia zjawisk marginalnych w obieg oficjalny jest czymś naturalnym w systemie demokratycznym, ale w systemie totalitarnym jest on ograniczany, a więc pojawiają się wtedy formy zastępcze.

W Polsce od połowy lat pięćdziesiątych wytworzyła się szczególna sytuacja. Z jednej strony państwo lansowało doktrynę kultury socjalistycznej, opartej o wzory sowieckie, a z drugiej istniała względna tolerancja dla bardziej niezależnych działań, zwłaszcza w środowisku tzw. kultury studenckiej. Można się spierać o to, na ile działania w sferze teatru, literatury czy plastyki mogły być niezależne, ale faktem jest, że dwuznaczność tej sytuacji często była czynnikiem dynamizującym różne odcienie alternatywnego obiegu kultury, którego elementy okresowo konsolidowały się przy okazji społecznych kryzysów. Stopniowo pojawiało się coraz więcej grup twórczych, imprez i miejsc wystawienniczych, co wykształciło określoną sieć kontaktów i zasady funkcjonowania artystycznych innowatorów w warunkach PRL-u. W latach siedemdziesiątych nurt neoawangardy był już mocno ugruntowany w polskiej kulturze i reprezentowany przez kilka pokoleń twórców. Ci, którzy umocnili nieco swoje pozycje, zaczęli się odcinać od bardziej masowych przejawów sztuki postkonceptualnej, określając je pseudoawangardą.¹ Dawała tu znać o sobie logika systemu totalitarnego, skłaniająca nawet marginalizowane środowiska do walki o monopol na swoim terenie. Niechęć klasyków sztuki nowoczesnej do „pseudoawangardy” w dużej mierze brała się z oporu wobec nowych mediów (fotografii, filmu, wideo), które stały się popularne

wśród młodszych pokoleń twórców (wielu z nich nie miało formalnej edukacji artystycznej, jako że polskie akademie nie kształciły w tym kierunku). Często byli to fotoamatorzy, którzy wkraczali na bardziej ogólny teren sztuki zainspirowani nowymi ideami kultury. W tym środowisku podstawową potrzebą było samokształcenie, zdobywanie źródłowych informacji, samodzielne nawiązywanie kontaktów w kraju i za granicą, improwizacja w organizowaniu pokazów i publikacji. Wielu uczestników Kultury Zrzuty z lat osiemdziesiątych przeszło taką drogę (n. p. członkowie grupy Łódź Kaliska). Po okresie pewnej liberalizacji lat siedemdziesiątych, kiedy władze polityczne pogodziły się z istnieniem sztuki o rodowodzie awangardowym, wprowadzenie stanu wojennego przypominało o niezbędności funkcjonowania takiej samopomocy. „Zrzuta” z jednej strony była sposobem na zachowanie otwartości kultury artystycznej, a z drugiej strony aktywnością przeciwdziałającą trwałemu zepchnięciu pewnych środowisk na margines. Z pewnością dla debiutujących twórców ważna była obecność – chociażby w tle – artystów o poważnym dorobku, którzy animowali wcześniej sztukę niezależną (np. Natalii LL, Zofii Kulik, Józefa Robakowskiego), i którzy nadal czynili starania, aby te osiągnięcia nie zostały zapomniane.

Od połowy lat siedemdziesiątych zajmowałem się historią nowych mediów, ale jako pracownik muzeum zmagając się tam z barierą niezrozumienia dla tego rodzaju twórczości. Kontakty z artystami były dla mnie podstawowym czynnikiem edukacji w kwestiach najnowszej sztuki, wobec ograniczonych możliwości wyjazdów i trudności w pozyskiwaniu obcojęzycznej literatury. Sprawa gromadzenia i opracowywania dorobku polskich artystów związanych z nurtem postkonceptualnym wydawała mi się bardzo istotna, ponieważ poza nielicznymi wyjątkami temat ten był ignorowany przez historyków sztuki, a dokumenty tej działalności szybko ulegały rozproszeniu. Dlatego na początku lat osiemdziesiątych chętnie przystałem do niewielkiego zespołu, którym kierował prof. Aleksander Wojciechowski z Instytutu Sztuki PAN (byli w nim jeszcze: Barbara Baworowska, Zbigniew Makarewicz i Jerzy Ryba), a który opracowywał tematy z najnowszej historii sztuki na Dolnym Śląsku. Osobiście opracowałem m.in. takie tematy jak działalność Galerii Permafo, Galerii Foto-Medium-Art, czy dorobek grup twórczych związanych z nowymi mediami, jakie działały do 1981 r. we Wrocławiu. Opracowania te Aleksander Wojciechowski zbierał do archiwum Instytutu Sztuki i tam miały być wydane, co jednak nigdy nie nastąpiło. Z kolei materiały źródłowe gromadził Jerzy Ryba, który w tym czasie dążył do stworzenia ośrodka dokumentacji sztuki w prowadzonym przez siebie we Wrocławiu Staromiejskim Klubie Młodzieży (od 1988 r. w tym miejscu działa Galeria Entropia, którą prowadzi Mariusz Jodko). Jerzy Ryba, który był wcześniej performerem (współtwórcą wrocławskiej grupy Studio Kompozycji Emocjonalnej) miał bliskie kontakty z artystami różnych środowisk, w tym łódzkiej Kultury Zrzuty i prezentował to spektrum w Galerii „Na Ostrowie”, którą prowadził od 1984 r. Była to galeria w podziemiach kościoła św. Marcina i formalnie podlegała Muzeum Archidiecezjalnemu, co eliminowało naloży cenzury. Nie było tam też cenzury ze strony kościelnej, co pozwalało Jerzemu Rybie omijać kontrowersyjne dla niektórych artystów zagadnienia tego typu relacji. Po zmianie ustrojowej Jerzy Ryba został kierownikiem Wydziału Kultury Urzędu Miasta Wrocławia i tam przeniósł wspomniane archiwum. Niestety kilka lat później zginął tragicznie w wypadku samochodowym.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych bliską współpracę z grupą Łódź Kaliska i działaniami na Strychu podjął Wacław Ropiecki, który wcześniej jako student matematyki we Wrocławiu był współzałożycielem artystycznej grupy „Format” (1972-76), a w latach 1978-81 działał w zespole Galerii Permafo. Zaangażował się też w organizację Konstrukcji w Procesie w Łodzi w 1981 r. Ważną realizacją Ropieckiego od 1981 r. stała się *Podróżująca Galeria Więcej Światła*, czyli zastaw autorskich książek, które woził ze sobą w torbie i okazywał napotkanym osobom. Były to: *Księga dusz*, *Księga ciszy*, *Księga seansów autoterapeutycznych*, *Księga Do życia przez sztukę*, a ponadto księgi zawierające fotograficzne dokumentacje jego spotkań z ludźmi sztuki, uzupełniane o kolejne zdjęcia podczas demonstracji jego *Podróżującej Galerii*. (co zresztą kontynuuje do dzisiaj).² Należy tutaj wspomnieć, że już w początkach lat siedemdziesiątych dokumentację spotkań ludzi sztuki jako osobny artystyczny projekt rozpoczął Zygmunt Ryłka, który kontynuował to w następnych dekadach i w szerokim zakresie uwzględnił fenomen Kultury Zrzuty. Ryłka równolegle realizował dwa takie cykle. Były to: *Katalog S.M. (Some meetings)* i *Kolekcja prywatna*, ten drugi charakteryzowały swobodne towarzyskie sytuacje i ekspresyjne podmalowania fotografii.³ Związki

Wacława Ropieckiego z Łodzią Kaliską mogły zaskakiwać, gdyż był diametralnie inną od nich osobowością: refleksyjną, uduchowioną i nastawioną pojednawczo. Artyści Kultury Zrzuty byli natomiast nastawieni bojowo i zaczepnie nie tylko w stosunku do oficjalnych propagandowych i obyczajowych stereotypów, ale także wobec dorobku artystycznych kontestatorów poprzedniej dekady, co wywoływało czasami ich oburzenie. Przykładem mogą być parodie manifestów sztuki postkonceptualnej w ekstach Marka Janiaka i Andrzeja Kwietniewskiego, albo afera rzucenia niedojedzonej golonką, podczas wernisażu wystawy *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w poznańskim BWA, w kierunku stolika, przy którym siedziała Urszula Czartoryska i Andrzej Lachowicz. Członkowie Łodzi Kaliskiej, których o to posądzono, zrzucali winę na swoich niesubordynowanych zwolenników, a zdominowali ten wernisaż strzelając z korkowca, kiedy tylko wymieniano nazwę ich grupy. Zapamiętałem też akcję Jacka Kryszkowskiego w trakcie sympozjum w Toruniu w 1986 r. z okazji 25-lecia grupy ZERO-61. Stawał za plecami prelegentów i odgrywał pantomimę parodiującą ich wywody. Prelegenci, zahartowani w takich kontaktach, znosili to mężnie, publiczność się bawiła, ale nerwy puściły organizatorom. Po dłuższym pościgu – pomiędzy, nad i pod stołami – ujęto Kryszkowskiego i wyniesiono z sali. Jego zachowanie było konsekwencją polemiki, jaką toczył z różnymi interpretatorami ówczesnej sytuacji artystycznej. W jubileuszu grupy ZERO-61 główną rolę odgrywał jeden z jej liderów Józef Robakowski, który w 1984 r. napisał tekst „Kultura Zrzuty”, gdzie powiązał bieżące wydarzenia z tradycjami neoawangardy lat siedemdziesiątych.⁴ Jacek Kryszkowski był poirytowany tym, że próbuje się wtłoczyć nową sytuację w istniejący już szablon (mimo, że J. Robakowski w swoim tekście powoływał się na konsultacje z Józwiakiem, Janiakiem i Snopkiewiczem). Rozesłał tekst polemiczny w którym przestrzegał także przed monopolem jaki w aktualnej sztuce mogłaby uzyskać Kultura Zrzuty.⁵ Posługiwał się jednak podobną strategią, która obejmowała kpiny z wszelkich autorytetów. Uciekano się nawet do tak głupich dowcipów jak usuwanie komuś krzesła, z którego na chwilę się uniósł, co czasem kończyło się bolesnym upadkiem. Podejmowana celowo przez niektórych strategia chamstwa i „żenady” była trudna do zaakceptowania, jakkolwiek nie przekreślała walorów wynikających z autentycznego zaangażowania w sztukę.

Ważną cechą Kultury Zrzuty było to, że przełamywała w znacznym stopniu podziały środowiskowe i branżowe, co nie dokonywało się w takim stopniu gdzie indziej. Na przykład we Wrocławiu liczne grono artystów związanych wcześniej ze sztuką postkonceptualną i nowymi mediami nie miało bliższych kontaktów z artystami uprawiającymi nową ekspresję malarską (jak członkowie grupy Luxus), czy z ruchem Pomarańczowej Alternatywy. Efekty takich podziałów widoczne są do dnia dzisiejszego. Wystawa na temat ekspresji lat osiemdziesiątych pokazywana w Polsce w ostatnich latach ignorowała tradycję fotomedialną, za wyjątkiem zaproszenia Łodzi Kaliskiej.⁶ A przecież nurt ten w tym czasie nadal znakomicie się rozwijał, nabierając zdecydowanie postmodernistycznego charakteru. Dostrzegł to Stefan Wojnecki, który preferował totalną wizję sztuki, obejmującą różne sfery świadomości, i od lat pięćdziesiątych podejmował działania intermedialne w oparciu o fotografię. W latach osiemdziesiątych zorganizował w Skokach pod Poznaniem dwa kilkudniowe spotkania w których uczestniczyło każdorazowo około pięćdziesięciu artystów i kilku krytyków, przedstawiających własne prace i rozumienie sztuki (w 1985 r. hasłem spotkania byli „Fotografowie filozofujący”, a w 1986 r. „Fotografowie własnych dróg”).⁷ Podsumowaniem tej działalności była wielka wystawa *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w 1988 r. w której udział wzięło osiemdziesięciu artystów, w tym także grupa Łódź Kaliska.⁸ To środowisko spotykało się też corocznie w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie w maju odbywały się Konfrontacje Fotograficzne, złożone z kilku wystaw i sympozjum. Były to rzeczywiste konfrontacje, bo spotykali się tam zwolennicy autonomii sztuki, ludzie zaangażowani politycznie, zwolennicy powiązania sztuki z różnymi formami duchowości, teoretycy i zwykli fotoamatorzy. Podejmowane były też spontaniczne działania, jak w 1985 r. akcja Zdzisława Pacholskiego *Milcząca większość*, gdzie fotografował uczestników trzymających przy ustach papierowy biały „dymek” (jak w komiksach, ale bez napisu). Ważnym miejscem spotkań i zdobywania informacji o wydarzeniach artystycznych, przynajmniej z mojego punktu widzenia, była „Mała Galeria” ZPAF na pl. Zamkowym w Warszawie, kierowana przez Marka Grygla, przy współpracy Krzysztofa Wojciechowskiego. Było to miejsce, gdzie dochodziły wszystkie wiadomości i artystycznych inicjatywach i gdzie można było spotkać wielu

ludzi. Marek Grygiel w latach osiemdziesiątych urządził wiele wystaw Łodzi Kaliskiej, artystom z kręgu Kultury Zrzuty, i wielu innym związanym z tradycją neoawangardy.

Głęboko rozbudzona potrzeba kontaktów, poszerzania wiedzy o uwarunkowaniach kultury i rozpoznania trendów nowoczesności spowodowały też postanie biuletynu *Obscura*, którego inicjatorem i redaktorem naczelnym był mieszkający w Warszawie krytyk sztuki Jerzy Busza. W 1981 r. przy okazji jakiejś imprezy artystycznej rozmawiałem z Buszą o potrzebie pisma poświęconego historii i teorii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem nowych mediów. Jerzy Busza doprowadził do realizacji takiego pomysłu, przekonując zarząd Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce do powierzenia mu swojego biuletynu, mówiąc otwarcie, że nie ma zamiaru publikować czegokolwiek na ich temat (i słowa dotrzymał). Został redaktorem naczelnym, a kolegium redakcyjne ponadto tworzyli: Lech Lechowicz, Sławomir Magala, Adam Sobota, a w początkowym okresie także Marceli Bacciarelli i Grzegorz Musiał. Pierwszy numer *Obscure* ukazał się w 1982 r. i do 1989 r. ukazało się osiemdziesiąt numerów, średnio dziesięć rocznie. Objętość wynosiła czterdzieści stron maszynopisu (drukowano tylko tekst bez ilustracji), a nakład 500 egzemplarzy rozprowadzany był w prenumeracie (rozchodziła się tylko część). Głównym naszym zamierzeniem była publikacja kompetentnych opracowań na temat historii sztuki nowoczesnej i jej najnowszych problemów. Przygotowywaliśmy je albo sami, albo znajdывaliśmy autorów w kraju, a także tłumaczyliśmy wiele ważnych tekstów zagranicznych autorów, na które natrafialiśmy różnymi drogami. Posiedzenia redakcyjne były improwizowane, np. w barze na warszawskim Dworcu Centralnym, jeśli zdarzyło mi się być tam na delegacji. W tym czasie wiedza o historii sztuki współczesnej w Polsce była bardzo fragmentaryczna i anachronicznie podawana, niezależnie od problemów, które stworzył stan wojenny. W *Obscurze* szerzej omówiono takie zagadnienia jak początki awangardy (futuryzm⁹, konstruktywizm¹⁰, surrealizm¹¹), zagadnienia z historii fotografii czeskiej¹² i rosyjskiej¹³, teorie Waltera Benjamina¹⁴, Rolanda Barthesa¹⁵, Susan Sontag¹⁶, Stefana Wojneckiego, a także współczesne zagadnienia związane z feminizmem¹⁷, performance¹⁸, sztuką wideo i filmem¹⁹, fotografią prasową, związkami sztuki i polityki,²⁰ konfrontacją modernizmu i postmodernizmu²¹ problemy sztuki polskiej lat osiemdziesiątych.²² Nie prowadziliśmy kroniki bieżących wydarzeń, ale przede wszystkim staraliśmy się uchwycić jak najszerszy kontekst świadomości sztuki. Można powiedzieć, że *Obscura* była elementem tej bezinteresownej składki, jaką oferowali ludzie, którzy nie godzili się na bierną akceptację ówczesnej sytuacji.

Wrocławską specjalnością lat osiemdziesiątych była Pomarańczowa Alternatywa, której działanie przypominało nieco założenia Kultury Zrzuty, ale miało swój własny obieg. Idea Pomarańczowej Alternatywy została wykreowana przez Waldemara Fydrycha „Majora”, kiedy w 1980 r. założył Ruch Nowej Kultury na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie studiował historię sztuki. Grupa ta jesienią 1980 r. zaczęła wydawać pisemko *Pomarańczowa Alternatywa* i urządziła pierwszy happening, a w 1981 r. Waldemar Fydrych ogłosił „Manifest surrealizmu socjalistycznego”. Manifest ten zawierał założenia całej późniejszej strategii Pomarańczowej Alternatywy po ogłoszeniu stanu wojennego. Istotą było wprowadzenie w przestrzeń publiczną reguł działania, które neutralizowały opresyjną racjonalność mechanizmów kontroli społecznej. Nawet jeden zwrot z tego manifestu wiele mówi o tej surrealistycznej strategii: „Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki”.²³ W pierwszym okresie aktywność Pomarańczowej Alternatywy polegała na malowaniu schematycznych krasnoludków na białych plamach pojawiających się na murach, gdzie funkcjonariusze SB zamalowywali solidarnościowe hasła. Aresztowani „malarze” byli zwykle uniewinniani przez sąd na wieść, że chodzi o krasnoludki. Nie bawiło to jednak niektórych działaczy podziemia, którzy widzieli w tym bagatelizowanie patriotycznych postaw. Podobnie było z późniejszymi ulicznymi happeningami Pomarańczowej Alternatywy (PA), które przyciągały tłumy ludzi bawiących się balansowaniem na granicy karnawału i pacyfikacji. Kiedy 12 grudnia 1988 r., w przeddzień rocznicy stanu wojennego, PA zorganizowała uliczne wydarzenie pt. *Zawsze jest happening*, oburzenie opozycyjnych działaczy wzbudził transparent „Pomścimy Wujka i ciocię”, gdyż ich zdaniem znieważało to pamięć pomordowanych przez milicję górników. Mimo to projektowanie i wykonywanie tych happeningów należy uznać za mistrzowskie. Waldemar Fydrych był głównym strategiem, ale miał kilku kreatywnych współpracowników oraz rzeszę ochotników, którzy na ulicach odpowiednio rozwijali zaprojektowane sytuacje.²⁴ Pomysły te naśladowano w innych

miastach Polski, ale można sądzić, że wersje wrocławskie miały najwyższą jakość, dzięki wyrafinowanej surrealistycznej wrażliwości założyciela ruchu. Działalność PA jest dobrze udokumentowana, zwłaszcza gdy idzie o późniejszy okres. Tuż po stanie wojennym Waldemar Fydrych, którego znałem wcześniej, oprowadzał mnie po miejscach, gdzie pojawiły się pierwsze krasnoludki i zostało mi z tej wycieczki parę fotografii. Happeningi filmowała i fotografowała wrocławska Niezależna Agencja Fotograficzna „Dementi”, która od 1982 r. rejestrowała przykłady społecznego oporu. Było to jedyne działanie artystyczne jakim się zajęło Dementi,²⁵ najpewniej dlatego, że Pomarańczową Alternatywę trudno było sklasyfikować, co zresztą wynikało z jej założeń jako zjawiska „para-artystycznego”. Jednak na gruncie sztuki z pewnością chciał być postrzegany Waldemar Fydrych, który rozpoczął kolejne studia na wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych i zakończył je pracą „Przełamywanie struktur akademickich w środowisku wrocławskim w latach 1980-1985”.

Problem oceny przynależności jakiegoś działania do sfery artystycznej, politycznej, religijnej czy dokumentalnej w tym czasie często był dyskusyjny i przesądzany zwykle na podstawie osobistych preferencji czy emocji. W latach 1980-81 emocje społeczne skłaniały wielu zwolenników sztuki eksperymentalnej do zajmowania się dokumentacją społeczną, w czym osiągnęli niebagatelne rezultaty (np. Stanisław Markowski, Leszek Brogowski, Józef Robakowski, Beata Bohdziewicz), a czemu sprzyjały też koncepcje sztuki kontekstualnej. Wraz z pracami fotoreporterów i odnajdywanymi materiałami archiwalnymi tworzyło to bardzo mocną zawartość wystaw, które ktoś trafnie określił jako „donos na komunę”. Po 1981 r. dokument fotograficzny z reguły był narzędziem traktowanym raczej jednoznacznie, ale byli twórcy, którzy potrafili mu nadać bardziej wszechstronny charakter. Powszechnie znane są *Zapisy socjologiczne* Zofii Rydet, ale warto przypomnieć zapomnianą obecnie postać Jana Michlewskiego. Po 1981 r. z determinacją dokumentował różne demonstracje czy przejawy represji i wydawał w swoim warszawskim mieszkaniu gazetkę *Faktograf*, której numery poświęcone były konkretnym wydarzeniom (np. pogrzeb księdza Jerzego Popiełuszki). Wzór gazetki fotografował na małoobrazkowych błonach, a pocięte klatki filmu rozdawał lub rozsyłał jako małe paczuszki z prośbą o dalszą dystrybucję. Powiększenia takich kadrów często ekspresyjnie podmalowywał, nadając dokumentom osobisty i bardzo ekspresyjny charakter.

Sztuka lat osiemdziesiątych obfitowała w niezwykle realizacje i sytuacje często wymuszone przez okoliczności zewnętrzne, które przełamywały kategoryzacje i reguły praktykowane wcześniej. Późniejsze polityczne podziały i presja komercji przyniosły w niektórych aspektach regres, pomimo odzyskanych swobód demokratycznych. Właściwa ocena tamtej sytuacji jest nadal przed nami.

- 1 Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12.
- 2 Dokumentacja spotkań *Podróżującą Galerii Więcej Światła* wystawiona jest od marca 2012 w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu i z tej okazji ukazał się też autorski album.
- 3 Fotografie te publikowane były m.in. w: *Zygmunt Rytka: Fotowizja - Katalog S.M.* (Warszawa: Mała Galeria PSP-ZPAF, 1981). Kat. wyst. oraz *Zygmunt Rytka: Ciężkość nieskończoności* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2000). Kat. wyst.
- 4 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 13-15.
- 5 Jacek Kryszkowski, *Kultura Zrzuty – Bądźmy wyrozumiali i cierpliwi*. Kopia maszynopisu. Prywatne archiwum autora.
- 6 Jolanta Ciesielska, red., *Republika bananowa. Ekspresja lat 80* (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008). Kat. wyst.
- 7 Teksty wystąpień teoretycznych na tych spotkaniach ukazały się w wydaniu specjalnym biuletynu ZPAF, Warszawa, 1987 r.
- 8 *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst.
- 9 *Obscura. Biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce*, nr 5 (1984), nr 7 (1987).
- 10 *Obscura*, nr 3 (1982), nr 1-2 (1985) (teksty Laszlo Moholy-Nagy).
- 11 *Obscura* nr 1-3 (1988).
- 12 *Obscura*, nr 5-7 (1986).
- 13 *Obscura*, nr 7-9 (1988).
- 14 *Obscura*, nr 2-3 (1984).
- 15 *Obscura*, nr 5 (1982).
- 16 *Obscura*, nr 1 i 3 (1982).
- 17 *Obscura*, nr 5 (1983), nr 9-10 (1985).
- 18 *Obscura*, nr 10 (1982).
- 19 *Obscura*, nr 2 (1983) (wideo), nr 2 (1984) i nr 8 (1986) (film).
- 20 *Obscura*, nr 8 (1983), nr 4 (1986) (III Rzesza), nr 7 (1987).
- 21 *Obscura*, nr 3-4 (1985), nr 5-6 (1988), nr 2-3 (1989).
- 22 *Obscura*, nr 4-10 (1989).
- 23 Waldemar Fydrych, „Nie tylko sztuka nie tylko alternatywa,” *Obecność*, nr 24 (1988): 29-35.
- 24 Autorskie opisy założeń ruchu Pomarańczowej Alternatywy zawierają publikacje: Bogdan Dobrosz i Waldemar Fydrych, *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa* (Wrocław: Kret, 1989) oraz Waldemar Fydrych, *Żywoły mężów pomarańczowych* (Wrocław: Pomarańczowa Alternatywa, 2001).
- 25 Tomasz Kizny i Anna Łoś, red., *Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi 1982-1991* (Wrocław: Fundacja NAF Dementi, 2007).

KULTURA ZRZUTY TRZYDZIEŚCI LAT PÓŹNIEJ

Grzegorz Dziamski

Istnieją przynajmniej dwa znaczenia, przynajmniej dwa sposoby posługiwania się terminem „kultura zrzuć”. Z jednej strony termin „kultura zrzuć” określa konkretną, dość łatwo dającą się zidentyfikować grupę osób uczestniczących w konkretnych wydarzeniach – np. spotkanie w Osieku nad Wisłą (1982, czerwiec), Nieme kino w Łodzi (1983, luty), Teofilów (1983, wrzesień).¹ Pojawiają się tutaj oczywiście pewne problemy – jakie wydarzenia uznać za ważne dla ukonstytuowania się Kultury Zrzuć oraz czy wszyscy, którzy brali udział w tych wydarzeniach mogą być automatycznie zaliczeni do Kultury Zrzuć. To ostatnie pytanie w szczególny sposób odnosi się do uczestników w przedsięwzięciach większych i bardziej otwartych, takich jak *Pielgrzymka artystyczna: Niech żyje sztuka!* (Łódź 1983 wrzesień) czy *Kolęda artystyczna nad morzem bez hasła* (Koszalin 1984 luty). Z drugiej strony, Kultura Zrzuć może być rozumiana jako reakcja artystów na stan wojenny, jako rozwinięty w stanie wojennym sposób działania niezależnych artystów podejmujących próbę cynicznego wymknienia się, jak powiada Józef Robakowski, administracji państwowej, by stworzyć „absolutnie niezależny artystyczny ruch społeczny.”²

Dwa przywołane tu znaczenia nie wykluczają się, przeciwnie, zachodzą na siebie, pokrywają się, co w jakimś stopniu utrudnia dyskusję na temat Kultury Zrzuć, choć nie powinno, bo świadomość tego podwójnego znaczenia jest od dość dawna dla wszystkich oczywista. Stefan Wojnecki jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych pisał: „Tendencja niezależna lat 1982-1986 bywa określana czasami jako »kultura zrzuć«.” I dalej, wyróżniając dwa warianty czy nurty Kultury Zrzuć dodawał: „Kultura Zrzuć była wielowątkowa, twórcy często kontynuowali w warunkach undergroundu swoje zainteresowania minimalistyczne i konstruktywistyczne (Konstrukcja w Procesie, Łódź 1981, grudzień) (...) Całkowicie inną postawę reprezentowała Łódź Kaliska. Grupa ta od początku, od 1980 roku rozpoczęła akcję parodiowania formuł i założeń sztuki awangardowej. Najlepszym określeniem byłoby tutaj słowo »antyawangarda«.”³ Kultura Zrzuć oznaczała więc dla Stefana Wojneckiego, tak jak dla Józefa Robakowskiego, sztukę niezależną początku lat osiemdziesiątych, która dzieliła się, z jednej strony na kontynuację tradycji awangardowej, sztuki minimalistycznej i konceptualnej (Konstrukcja w Procesie, *Fabryka*), z drugiej – krytykę, ośmieszającą i wyszydającą tę tradycję.

Kultura Zrzuć, jak utrzymuje Jolanta Ciesielska, narodziła się w kręgu osób związanych z Łodzią Kaliską jeszcze pod koniec 1981 roku, po Konstrukcji w Procesie i skandalu, którego autorem był Adam Rzepecki,⁴ ale bardzo szybko najgłośniejszą manifestacją Kultury Zrzuć stała się *Pielgrzymka artystyczna Niech żyje sztuka!* (Łódź 2-4.09.1983). Wtedy też pojawiły się dwa przywoływane tu znaczenia pojęcia „kultura zrzuć”; węższe, oznaczające osoby związane z Łodzią Kaliską i wyznające bliską Łodzi Kaliskiej koncepcję sztuki oraz szersze, oznaczające sposób działania artystów chcących zachować niezależność w czasach stanu wojennego. W *Pielgrzymce artystycznej* uczestniczyli przecież nie tylko artyści o bliskich Łodzi Kaliskiej poglądach na sztukę. Niecałe dwa lata później, w Belgii, Józef Robakowski próbował przedstawić całą polską awangardę lat osiemdziesiątych pod hasłem „kultury zrzuć”. W opublikowanym przy okazji wystawy tekście pisał: Kultura Zrzuć jest „niezależna od polityków, policji, kościoła, administracji i samych artystów”, wyraża się w gestach i hasłach, „dlatego może być wszędzie, w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź–Koszalin i z powrotem.”⁵ Można zatem powiedzieć, że Józef Robakowski przejął termin wymyślony w kręgu Łodzi Kaliskiej, wypełnił go nieco inną treścią i spróbował, jak się miało okazać, bez powodzenia wprowadzić w zachodni dyskurs artystyczny. Bez powodzenia, ponieważ termin „kultura zrzuć” był zbyt podobny do dwóch innych, dobrze już osadzonych w zachodnim dyskursie artystycznym, a wymyślonych w Europie wschodniej pojęć: *samizdat* i *ap-art* (*apartment art*, sztuka w rywalnych mieszkaniach).

Robakowski chciał z Kultury Zrzuty zrobić wyróżnik polskiej sztuki niezależnej, podczas gdy Łódź Kaliska w swoich początkach, jak słusznie przypomina Wojnecki, zajmowała się ośmieszaniem, wyszydzeniem, często grubiańskim, polskiej awangardy lat siedemdziesiątych, która zabrnęła, zdaniem zwolenników Łodzi Kaliskiej, w ślepy zaułek pustego medializmu, parabadawczej analizy mediów. Hasła, którymi Robakowski poprzedził swój tekst o Kulturze Zrzuty przypominają wyjściowe założenia Łodzi Kaliskiej, jej anty-nowoczesne i anty-awangardowe nastawienie. „Bóg zazdrości nam naszych pomyłek” – to opowiedzenie się po stronie tego, co ludzkie, niedoskonałe, ułomne, odrzucenie faustycznego motywu obecnego w myśleniu artystów nowoczesnych, do którego tak często i chętnie nawiązywał w swoich tekstach Theodor Adorno. „Sztuce jesteś obojętny” – to porzucenie ambicji nowoczesnych artystów, by swoją twórczością wyznaczać sztuce nowe kierunki rozwoju. T. S. Eliot uważał, że każde prawdziwe dzieło zmienia obraz historii sztuki. „Na początku była akceptacja” – to domaganie się uznania dla tego, co już jest, a nie dla tego, co dopiero ma być. „Sztuka po upadku” – to sztuka tworzona po upadku wielkich modernistycznych narracji rewolucjonizowania świata przez sztukę. Inne hasło – „Motorem mojej sztuki jest SHL-ka” tłumaczka przełożyła: „The motor of my art is the Honda”. SHL-ka to motocykl polskiej wsi lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, honda to przedmiot marzeń młodych Polaków epoki Gierka. Adam Rzepecki odwołuje się do plebejskich, wiejskich i małomiasteczkowych inspiracji, podczas gdy tłumaczka, podsuwając mu hondę, wpisuje go w zupełnie inny obszar fascynacji.

Najbardziej znanym hasłem Łodzi Kaliskiej, a później Kultury Zrzuty, przypominanym przez Robakowskiego, było hasło wymyślone przez Marka Janiaką jeszcze w 1980 roku - „Sztuka żenująca”, czyli sztuka, która żenuje szczerością i naruszaniem tabu, która wywołuje w obserwatorach poczucie zażenowania.⁶ Kilka lat później Janiak ogłosił „Drugiego Manifest Sztuki Żenującej” (1983), w którym pisał, że sztuka żenująca jest rodzajem reakcji obronnej, obroną jednostki upodłonej przez społeczeństwo.⁷ Inne, równie głośne hasło Kultury Zrzuty – „Z trudem, ale konsekwentnie udaję artystę”, Adam Rzepecki wymalował na jednym z domków podczas pleneru w Osiekach w 1981 roku. dopełnieniem tego hasła było inne: „Wciąż bezkarnie poruszam się po obszarze sztuki”. W działaniach tych można widzieć jedno z pierwszych w polskiej sztuce przykłady zastosowania typowej dla postmodernizmu strategii subwersji, a więc podszywania się i pozornego utożsamiania ze zwalczanymi poglądami; chcę być artystą jak Bereś, jak Warpechowski.

Stan wojenny zmusił artystów do szukania nowych form działania, ale nie zatępił wcześniejszych różnic. Dla Józefa Robakowskiego, Kultura Zrzuty była nową formą działania niezależnych artystów; dla Łodzi Kaliskiej – nową formą twórczości. W pierwszym przypadku była jedynie środkiem; w drugim – celem. Oczywiście, to drugie znaczenie jest ciekawsze, ale domaga się ono odpowiedzi na pytanie, na czym ta nowa forma twórczości polegała? Czym się wyróżniała? Co wносиła do sztuki? Wszystkie pisane po latach teksty o Kulturze Zrzuty powinny odpowiadać na te pytania, a przynajmniej zbliżać nas do odpowiedzi na te pytania.

Dla Jacka Kryszkowskiego, przez niektórych krytyków uznawanego za jednego z kilku liderów Kultury Zrzuty, miała ona zrywać z produkcyjnym modelem sztuki – artysta powinien przestać produkować przedmioty.⁸ Jak miałyby wyglądać sztuka post-produkcyjna tego Kryszkowskiego nigdzie nie wyjaśnił. Dzisiaj, z czego Kryszkowski nie byłby zapewne zadowolony, bo wielokrotnie krytykował zależność polskiej krytyki od wypracowywanych na zachodzie pojęć i teorii sztuki, moglibyśmy powiedzieć, że sztuka post-produkcyjna przypominałaby estetykę relacyjną Nicolasa Bourriauda.⁹ Nie byłaby to sztuka przedmiotów, lecz relacji, międzyludzkich relacji, jak zdawał się sugerować tekst „Urodziny w Łaźni Miejskiej 17-23. 06. 1982” – opis spotkania nieporozumienia, do którego doszło, a właściwie nie doszło, choć wszyscy się spotkali i robili coś innego niż mieli robić.¹⁰ Przedmioty w takiej sztuce są ułotne i niekonieczne, służą jedynie nawiązywaniu międzyludzkich relacji i jak najszybciej należy się ich pozbyć, jak w hurtowej wyprzedaży dzieł sztuki zorganizowanej przez Kryszkowskiego i Rzepeckiego w Małej Galerii w kwietniu 1985 roku.

Lata 1985/1986 to koniec Kultury Zrzuty. Józef Robakowski porzucił termin „kultura zrzuty”, znajdując inny, lepszy – „sztuka osobna”.¹¹ Łódź Kaliska wróciła do działalności pod własną nazwą (Festiwal Łodzi Kaliskiej, BWA, Konin 1985, maj), a Marek Janiak w rozmowie na temat Kultury Zrzuty dochodził do wniosku, że była ona wyrazem niemożliwości zajmowania się sztuką w Polsce lat osiemdziesiątych. Tworzenie sztuki

w Polsce stanu wojennego byłoby supercynizmem, dlatego jedyną rzeczą jaką można było robić, to pokazywać, że jest to zajęcie żenujące, niewłaściwe, nieetyczne – „sztuka żenująca, praca bez skupienia, sztuka bez sensu (...) cynizm i dystans staje się rodzajem radości i manifestacją wręcz polityczną, ale nie wywołuje to aplauzu społeczeństwa, bowiem postawa ta wytwarza pewną elitarność, ma cechy właściwe arystokracji.”¹²

Pod koniec 1984 roku artyści zaczęli powracać do oficjalnych instytucji artystycznych, czego wyrazem była wystawa i sympozjum *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (1984, grudzień) zorganizowane przez lubelskie BWA i galerię Labirynt, a rok później Biennale Nowej Sztuki w Zielonej Górze (1985, listopad). Kryszkowski był przeciwny temu powrotowi. W *Tangu* ukazała się jego napastliwa krytyka lubelskiej imprezy: „Artyści epatują czym mogą. Zamiatają, rysują wodą po szybach, wbijają gwoździe, wyją, deklamują żarty, wieszają liczne pierdoły na ścianach, przebijają się i prowokują. Męczą co się da – film, video, rysunek, samych siebie. Publika dzielnie udaje dobre samopoczucie, choć zna już większość popisów na pamięć. Uporczywie ogląda nowe ich warianty i trwa.”¹³ Jolanta Ciesielska odpowiedzialnością za atak na lubelską wystawę i sympozjum, który doprowadził do ostatecznego upadku Kultury Zrzuty, obarczyła Kryszkowskiego,¹⁴ ale miał on wsparcie sporej części Łodzi Kaliskiej, które stracił pod koniec 1985 roku, kiedy Janiak, Rzepecki i Kwietniewski sami zaczęli wracać do oficjalnych instytucji artystycznych, biorąc udział w zielonogórskim Biennale Nowej Sztuki.

Moje osobiste doświadczenia z Kulturą Zrzuty ograniczają się w zasadzie do *Pielgrzymki artystycznej Niech żyje sztuka!*, w której miałem okazję uczestniczyć. Pielgrzymka w skondensowanej formie pokazywała wszystkie zalety i wady Kultury Zrzuty. Miała być świętem sztuki i była świętem sztuki. Ale kilka lat później pojechałem na Documenta, później na Biennale Weneckie, jeszcze później na targi sztuki w Berlinie i wszędzie tam spotykałem podobną atmosferę, atmosferę święta sztuki. Nie to było więc wyróżnikiem *Pielgrzymki artystycznej*, a jeśli tak, to co? Myślę, że wyróżnikiem *Pielgrzymki* i całej Kultury Zrzuty była towarzyskość – miejsce merytorycznych dyskusji zajęły osobiste sympatie i antypatie, powszechne poklepywani się i wmawianie sobie, że to, co robimy jest ważne. Nad wszystkim górował duch kolektywizmu, zbiorowości, która się rozrasta, jest coraz liczniejsza – i to stawało się powoli najważniejsze. Niektórym się wydawało, że wszystkie prace i pomysły uczestników Kultury Zrzuty są wspólne i dlatego mogą być przez każdego w dowolny sposób używane i wykorzystywane. Ale odwrotną stroną towarzyskości była podejrzliwość – nieufność wobec innych uczestników, posądzanych o to, że są donosicielami, agentami lub tajnymi współpracownikami SB. O tej podejrzliwości mówią prawie wszystkie wspomnienia osób uczestniczących w Kulturze Zrzuty.¹⁵ Powszechna podejrzliwość i nieufność, przekonanie, że każdy może być donosicielem, sprawiły, że zrezygnowałem z udziału w innych przedsięwzięciach Kultury Zrzuty. W decyzji tej utwierdził mnie także rozwój sytuacji artystycznej w Poznaniu. W Poznaniu, życie artystyczne w stanie wojennym skupiało się wokół szkoły (PWSSP) oraz przyszłolnych galerii – Akumulatory2, ON, AT, Wielka 19.¹⁶ Nie były to przestrzenie prywatne, lecz publiczne – każdy mógł przyjść i zobaczyć to, co było w tych galeriach pokazywane. Poznań pokazywał jak można było wykorzystać instytucje artystyczne w stanie wojennym i później, tymczasem stosunek Kultury Zrzuty do instytucji artystycznych pozostawał niejasny lub – jak ujmował to Robakowski – cyniczny. Muzeum Sztuki w Łodzi kupowało prace od niektórych uczestników Kultury Zrzuty, co wywoływało niekończące się dyskusje, czy prace Kultury Zrzuty można komercjalizować, to znaczy sprzedawać oficjalnym instytucjom artystycznym i prywatnym kolekcjonerom?

Czym zatem była Kultura Zrzuty? Robakowski wpisywał ją w tradycję polskiej sztuki niezależnej, której początki datował na rok 1961, powstania galerii EL w Elblągu.¹⁷ Dla Łodzi Kaliskiej, Kultura Zrzuty była krytyką modernistycznego myślenia o sztuce, jedną z wersji polskiego postmodernizmu, być może bardziej autentyczną i szczerą niż malarstwo polskich nowych dzikich. Dla Jacka Kryszkowskiego szansą wyzwolenia artysty z przymusu produktywności. O czymś takim marzyło wielu artystów, ale tylko nielicznym – Craven, Słodki, Baader – udało się swoje marzenie zrealizować.¹⁸ Kryszkowski chciał, żeby polscy artyści popełnili zbiorowe samobójstwo artystyczne, a przynajmniej ciągle o nim mówili. Na całe szczęście artyści nie posłuchali Kryszkowskiego i dlatego możemy dzisiaj mówić o Kulturze Zrzuty i zastanawiać się nad tym, czym była – wypracowaną przez niezależnych artystów formą współdziałania, czy czymś więcej?

- 1 Próbę zliczenia wszystkich członków Kultury Zrzuty podjęła swego czasu Jolanta Ciesielska, zob., „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słychać, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Siłkowska (Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989), 203-08.
- 2 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 73.
- 3 Stefan Wojnecki, „Polska fotografia lat osiemdziesiątych,” w: *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst.
- 4 Zob. Ciesielska, „Anioł w piekle,” 205. J. Robakowski podaje inne okoliczności powstania terminu „kultura zrzuty”. „W czasie omawiania w Galerii Wymiany mojego wstępu do tego wydawnictwa [*PST! czyli sygnia nowej sztuki*], ze wspólnej dyskusji narodził się pomysł określenia tego ruchu »kulturą zrzuty«”. Termin narodził się więc gdzieś w 1984 roku. Zob. Józef Robakowski, „Pięci polskiej sztuki lat osiemdziesiątych,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 106.
- 5 Józef Robakowski, „Pitch-In Culture,” w: *Poolse 'avant-garde'* (Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985). Kat. wyst. Tekst konsultowany, jak zaznacza autor, z J. Józwiakiem, M. Janiakiem i T. Snopkiewiczem.
- 6 Marek Janiak, „Sztuka żenująca,” w: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 270.
- 7 ———, „Manifest II Sztuki Żenującej,” *Tango*, nr 1 (1983).
- 8 Bożena Stokłosa, „Contemporary Polish Art,” w: *Contemporary Art from Poland* (Banff: Walter Phillips Gallery, The Banff Centre School of Fine Arts, 1986), 18. Kat. wyst.
- 9 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2002)
- 10 Jacek Kryszkowski, „Zrzuta – Urodziny w Łaźni Miejskiej,” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).
- 11 *Sztuka osobna* (kurator: J. Robakowski), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991-1992, grudzień – styczeń.
- 12 „Nic tak nie uspakaja jak historia Chin (1984) – rozmowa z Markiem Janiakiem,” *Tango*, nr 18 (1985): 3.
- 13 Jacek Kryszkowski, „Donos,” *Tango*, nr 18 (1985).
- 14 Ciesielska, „Anioł w piekle,” 207.
- 15 Zob. Włodzimierz Adamiak, „Relacja o tym jak Andrzej Kwietniewski »zaminował Strych«”, (w tym numerze).
- 16 Zob. *Zeszyty Artystyczne PWSSP*, nr 5 (1991). Numer monograficzny poświęcony poznańskim galeriom.
- 17 „Chronology / Chronologie 1961-1985,” w: *Poolse 'avant-garde'* (Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985). Kat. wyst.
- 18 Jacek Kryszkowski, „Sztuka zanieczyszcza środowisko,” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).

SZTUKA W POCIĄGU RELACJI ŁÓDŹ – KOSZALIN

Wojciech Ciesielski

Józef Robakowski pisał w 1984.: „SZTUKA ZRZUTY [...] może być wszędzie w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, w kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź-Koszalin.”¹ Wybór tych dwóch miast w pierwszym tekście opisującym to niezwykle zjawisko, oczywiście nie był przypadkowy. I co ciekawe, okazuje się być wyjątkowo znaczącym także współcześnie, dla szerszego zrozumienia tego fenomenu. „Kultura Zrzuty”, owo „niezwykle trafne określenie” powstało w Łodzi, w połowie 1984 roku podczas towarzysko-artystycznego spotkania² i w chwili obecnej można to uznać za jeden z nielicznych niezaprzeczalnych faktów. Jednakże już samo zjawisko sprawia niemały problem badawczy, rozmytymi granicami czasowymi (lata osiemdziesiąte), niepewnym charakterem i zasięgiem oddziaływania i sporną listą uczestników. Parafrazując powiedzenie funkcjonujące w jego obiegu „było coś” i podjąć próby usystematyzowania posiadanej wiedzy. Wydaje się, że ów „koszaliński trop” może tu być pomocny, poprzez dodanie pewnych kontekstów i spojrzenie z nieco peryferyjnej perspektywy umożliwiającej dostrzeżenie szerszego obrazu.

Tekst ten dotyczy głównie wybranych wydarzeń, które miały miejsce w Koszalinie lub podejmowanych z inicjatywy koszalińskich artystów w latach osiemdziesiątych. Niestety, jest to zaledwie przyczynek do poważnych badań, wskazujący raczej na białe plamy domagające się opracowania, niż te zaległości nadrabiający. Pozostaje mieć nadzieję, że w przyszłości wskazane tu zjawiska artystyczne zostaną dostatecznie udokumentowane i zbadane.³

Kultura Zrzuty także nie doczekała się do tej pory naukowego opracowania z prawdziwego zdarzenia. Złożoność sytuacji wynika między innymi z ilości i rodzaju zgromadzonego materiału dokumentacyjnego. Powstały indywidualne archiwa pełne różnego rodzaju ulotek, druków, zaproszeń, katalogów, fotografii, zapisów video czy innego rodzaju dokumentacji. Każdy taki zbiór pozwala na całkowicie odmienną interpretację. Z drugiej strony treść zawarta w owych zapisach jest często zbyt fragmentaryczna, by mogła pozwolić na dokładne odtworzenie poszczególnych wydarzeń i ustalenie ich znaczenia w tamtym okresie.

Najpełniejszym źródłem pozostają jedynie świadectwa samych uczestników Kultury Zrzuty. Jednakże i tu także pojawiają się problemy, wynikające nie tylko z ułomności ludzkiej pamięci czy rozrzewnienia niektórych nad utraconą młodością. Wydaje się bowiem, że zjawisko tak się rozrosło i zwielokrotniło, że zaczęło funkcjonować w oderwaniu od swojego pierwotnego źródła, czasami przerastając wyobrażenia jego twórców. Powstające poprzez pomijanie różnych elementów, które nie interesują autorów nielicznych artykułów, „mitologie”, jeszcze bardziej powiększając białe plamy. Stosowane w ten sposób „strategie”, mimo iż nie są wynikiem niczyjej złej woli, powodują najczęściej swoiste zafałszowania, z biegiem czasu coraz trudniejsze do weryfikacji i jednocześnie utrudniające ustalenie faktycznego zakresu funkcjonowania i charakteru Kultury Zrzuty.

Zanim jednak przystąpię do omówienia wybranych zjawisk z Koszalina, pokrótce przybliżę samo zjawisko i swoje jego rozumienie. Bezsprzecznie wydarzenia, jakie miały miejsce w sztuce polskiej lat osiemdziesiątych, wynikają bezpośrednio z kontekstu dokonań twórców, krytyków i teoretyków poprzedniej dekady; są ich kontynuacją lub zaprzeczeniem. Wydaje się, że jest to związane z recepcją przemysłu dotyczących stopniowego przechodzenia w epokę ponowoczesną. Powszechnie

dostrzeżony kryzys koncepcji modernistycznych zapoczątkował fazę przemian, która w początkowym etapie przebiegała w miarę równoległe do podobnych zjawisk na zachodzie. Podejmując próbę omówienia tego nurtu należy więc wskazać na dokonania i refleksje teoretyczne poprzedniej dekady, zwłaszcza na te wywodzące się z kręgów formacji konceptualnych, bowiem to one uformowały ostateczny kształt wielu postaw artystycznych lat osiemdziesiątych. Ujęcie problemu w takim kontekście przemodelowuje tym samym dotychczasowy obraz działań artystycznych tego okresu jako oscylujących jedynie w ramach opozycji komunistyczne państwo – Kościół. Takie popularne ujęcia problemu wydają się być krzywdzące zarówno wobec tych artystów, którzy już w latach siedemdziesiątych dostrzegali konieczność dokonania zmian i walki z „parnasizmem awangardy”,⁴ jak i młodych twórców następnej dekady, całą ich działalność sprowadzając jedynie do roli kontestatorów ustroju lub układu artystycznego.

Józef Robakowski, który jako jeden z pierwszych próbował przeprowadzić analizę zjawiska, w tekście poświęconym „zrzucie” stwierdzał: „Nasza intuicja już wie, że dokonuje się obecnie istotne przewartościowanie, a właściwie przełom. SZTUKA SAMA ZREZYGNOWAŁA Z SIEBIE, PODZIĘKOWAŁA NAM” a dalej „Jej oblicze, to AKTYWNOŚĆ zmieniona w sygnia artystyczne w postaci najróżnorodniejszych gestów czynionych na własną odpowiedzialność, absolutnie nieskrępowanych cywilizacją. Pozornie nasza sztuka jest niewidoczna a nawet nieodczuwalna społecznie, ale funkcjonuje na pewno – my ją czujemy nieustannym jej powodowaniem. [...] Pojawiły się nowe formy działań atakujące bezwzględnie stereotypy myślowe pozwalające nam żyć w poczuciu niezależności w obrębie kultury i przemian politycznych.”⁵

W szkicu *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Janusz Zagrodzki, dostrzegając szerszy aspekt funkcjonowania Kultury Zrzuty, stosował określenie „Sztuki Prywatnej”: „Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań z uczuć osobistych, jest z zasady nie sprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikańczego w atmosferę intymnej osobowości.”⁶

W sposobie funkcjonowania „Kultury Zrzuty” czy „Sztuki Prywatnej” znaczące wydają się cztery elementy: relacje i kontakty osobiste uczestników, miejsca – enklawy pozwalające na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, aktywizowanie i anektowanie działań osób spoza tak zwanego „środowiska artystycznego” oraz dokonywane własnym sumptem publikacje. Motorem, mechanizmem wprawiającym w ruch była potrzeba kontaktu, szczególnie silna w kontekście ograniczeń stanu wojennego.

Opis Janusza Zagrodzkiego pasuje doskonale do wielu miejsc i wydarzeń, takich jak między innymi Łódzki Strych, który był jednym z najważniejszych punktów artystycznej Łodzi, miejscem działań grupy Łódź Kaliska. Pozwalały one na jakieś swobodniejsze działania artystyczne łącząc całe środowisko twórców i odbiorców sztuki, na umożliwiały ciągły i żywy kontakt z autentycznymi postawami oraz akceptowały uczestnictwo każdej ze stron w dokonujących się tam wydarzeniach. Tworzyły przestrzeń egzystencji otwartą na osobiste działania nie tylko balansujące na granicy prywatności, ale niejednokrotnie ją przekraczające. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych nie sugerujące swoim istnieniem charakteru działań artystycznych, niejednokrotnie lokowane były w prywatnych mieszkaniach i autorskich galeriach.

Nastąpiło także ogromne nasilenie wydawanych przez artystów pism, książek, magazynów, plakatów i ulotek. Były one czymś więcej niż zwyczajne poligraficzne produkty, bowiem każda z prac była zarazem oryginalnym wytworem artysty. Modelowym wydarzeniem była praca nad wydaną w 1982 roku Fabryką. Każdy jej egzemplarz był zatem swoistą kolekcją – permanentną wystawą, do wglądu dla wszystkich zainteresowanych. Na podobnej zasadzie skonstruowane było *Tango* wydawane na Strychu, chociaż swoje prace dostarczali także artyści mieszkający poza Łodzią. Magazyn stało się łącznikiem i polem wymiany, salą wystawową i elementem spajającym tę różnorodną społeczność artystyczną. Od 1983 do 1985 roku ukazało

się dwanaście zeszytów *Tanga*.⁷ Zamieszczano tam manifesty, kolaże fotograficzne, rysunki, odbitki szablonów, różnorodne teksty, a czasem nawet formy przestrzenne.⁸

Prawdopodobnie największą manifestacją „Kultury Zrzuty” i „Sztuki Prywatnej”, a według Janusza Zagrodzkiego pierwszą tak dużą, była *Pielgrzymka Artystyczna* zorganizowana we wrześniu 1983 roku w Łodzi.⁹ Różnorodne wydarzenia artystyczne odbywały się wtedy w ciągu kilku dni, niemal nieprzerwanie, zarówno w dzień, jak i w nocy, w kilkudziesięciu mieszkaniach prywatnych i pracowniach. Program spotkania układany był „na gorąco”, a uczestnicy przechodzili od jednego do drugiego ustalonego miejsca. W ramach *Pielgrzymki* odbywały się wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performance i wystąpienia teoretyczne prezentowane na równych zasadach i zawsze kończące się wielogodzinnymi dyskusjami. W tych wszystkich inicjatywach uczestniczyli także artyści koszalińscy.

Bezpośrednim „łącznikiem” pomiędzy poprzednimi dekadami a omawianymi tu wydarzeniami, które nadały charakterystyczną formę i kierunek działań koszalińskich twórców, były dwie ostatnie edycje (1980 i 1981) Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki zwanych potocznie Plenerami w Osiekach. Z powodu wprowadzenia stanu wojennego plenery te przestały istnieć. W trudnym okresie lat osiemdziesiątych, wysiłki zaangażowanych w tę działalność artystów skupiły się głównie na utrzymaniu zdobytych do tej pory kontaktów, na dalszym istnieniu w ogólnopolskim obiegu. O kształcie sztuki powstającej w Koszalinie w latach osiemdziesiątych nie decydowały już oficjalne, państwowe salony. Energia twórcza przeniosła się gdzie indziej, w pełni wykorzystując doświadczenia i kontakty wyniesione z poprzedniego okresu. Wielu artystów aktywnie włączyło się w nurt Kultury Zrzuty i był on dla tego środowiska, zdaje się najważniejszy w tym czasie.

Koszalińska Kolęda Artystyczna *BEZ HASŁA* zorganizowana w okresie 10–12 lutego 1984 roku, była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną rok wcześniej *Pielgrzymkę*. Miała zdecydowanie skromniejszy charakter lokalowy (charakterystycznym hasłem spotkania, było: *Oczekujemy Waszych realizacji na miarę naszych 20 – tu mieszkań*). Organizatorami były osoby uczestniczące w łódzkiej imprezie: Ewa Kowalska, Grażyna Bogusz Wolska, Andrzej Ciesielski i Stanisław Wolski. Punktem konsultacyjnym oraz głównym miejscem spotkań było mieszkanie Ewy Słowik na ulicy Pabla Nerudy. Zaproszono 85 osób z całego kraju, poza tym na imprezę przyjechało z własnej inicjatywy wielu niezaproszonych, związanych między innymi z ruchem Kultury Zrzuty.¹⁰ Nieliczne ślady tej imprezy odnaleźć można w tekstach Janusza Zagrodzkiego¹¹ i Jerzego Buszy¹², w numerze piątym czasopisma *Projekt* z 1985 roku¹³ i książkach Józefa Robakowskiego.¹⁴

Spotkania zaczęły się 10 lutego o godzinie jedenastej przed kościołem pod wezwaniem Ducha Świętego.¹⁵ Tego dnia zaplanowane wystąpienia mieli: Pacholski, Słowik, Gawlik, Ciesielski, Wawryn, Wolski, Mrozek, Szczepłocki, Sieńkowska, Motkowicz, Monikowska, a więc w przeważającej części mieszkańcy Koszalina. Później tego dnia dołączyli do nich Ryłka, Gołkowska, Chwałczyk, Robakowski, Fabich, Różycki i Martini. Następnego dnia rozpoczęło spotkania także o jedenastej w mieszkaniu Ewy Kowalskiej. Odbyła się prezentacja nowego numeru *Tanga*, a następnie wystąpili: Sulima –Suryń, Józwiak, Kryszkowski, Snopkiewicz, Janiak, Bińczyk, Łuczko, Ryłka, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepecki, Partum, Ojda, Bałdyga, Dudek – Dürer, Nawrot. W niedzielę 12 lutego odbyły się prezentacje Motkowicza Konarta, Ojdy, Ludwińskiego, Potockiej i Mrozka. Janusz Zagrodzki tak relacjonuje te spotkania: „Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system programowania i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.”¹⁶

Niezależny ruch artystyczny opierający się przede wszystkim na wspólnych kontaktach, często przyjaźniach, pomijający państwowe struktury, potrzebował takich właśnie miejsc, które pozwalałyby na swobodniejsze działania artystyczne, łącząc całe środowisko wytwórców i odbiorców sztuki. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych przestrzenie działań artystycznych lokowane były czasami w prywatnych mieszkaniach, także w Koszalinie. Między innymi od 1982 do 1988 roku organizowana była cyklicznie w połowie grudnia przez Andrzeja Ciesielskiego i Andrzeja Słowika trzydniowa impreza po nazwę ROK, później przemianowana na PO ROKU. Zaproszeni z całego kraju artyści mieli prezentować swoje aktualne

dokonania. Powoli wydarzenie to nabierało „rozmachu”. W 1988 roku rozesłano do zaproszonych uczestników list, w którym można przeczytać: „PO ROKU jest spotkaniem bez tematu. Głównym celem jest prezentacja własnych dokonań w ostatnim okresie (może być także dokumentacja). PO ROKU odbywa się w mieszkaniach lub domach prywatnych (co roku w innym miejscu) w Koszalinie.”¹⁷ Spotkania miały różnorodny charakter. Prezentowano trwałe obiekty, ale miały także miejsce różnorodne akcje, wystąpienia i pokazy. W sumie odbyło się siedem spotkań, w których uczestniczyli artyści z całej Polski.

Spotkania PO ROKU odbywały się cyklicznie i mimo, że miały być jedynie swoistym zastępstwem życia artystycznego o tymczasowym charakterze, stały się *de facto* imprezą stałą. Poza tym odbywało się wiele wydarzeń całkowicie jednorazowych, organizowanych w mieszkaniach prywatnych, pokazywanych w ustalonych godzinach.

Tak istotne dla koszalińskiego środowiska Spotkania w Osiekach, wyznaczyły model funkcjonowania, który nie mógł być jednak zastąpiony sporadycznymi wydarzeniami. Potrzeba powołania imprezy plenerowej, wypełniającej zaistniałą po 1981 roku pustkę i stanowiącej nową platformę spotkań, dyskusji oraz twórczej pracy, odpowiadającej nowym warunkom, sprowokowała koszalińskich twórców do nowych przedsięwzięć.

Całkowicie prywatną inicjatywą były „Imieniny u Władka”, organizowane przez Józefa Robakowskiego, Andrzeja Ciesielskiego, Andrzeja Słowika, i Antoniego Mikołajczyka. Spotkanie to, odbywające się w Węgorzewie pod Koszalinem w czerwcu 1986 roku, miało charakter nieformalny i pozostawiło po sobie spory niedosyt.

Sytuację miał odmienić kolejny cykl plenerów, organizowanych pod hasłem „Zapraszamy do pracy” w latach 1987 – 1989 w Karlinie, a w roku 1990 w Darłowie. Inicjatorami i pierwszymi komisarzami artystycznymi byli Andrzej Słowik i Maria Idziak, którzy w 1989 roku przekazali tę funkcję Wojciechowi Zamiarze, a w 1990 roku Andrzejowi Ciesielskiemu. Formalnie organizatorem spotkań było Koszalińskie Towarzystwo Społeczno – Kulturalne oraz Urząd Miasta i Gminy w Karlinie, które przeznaczyły środki na ten cel. Pierwotnie zaplanowany jako plener malarski, przeobraził się jednak w miejsce „Sztuki Prywatnej”, tym samym stając się jednym z ważniejszych miejsc jej funkcjonowania, niestety już u jej schyłku.¹⁸

Zazwyczaj wszystkie te imprezy były jednorazowe lub odbywały się zbyt rzadko, by mogły mieć charakter inicjatyw podejmowanych regularnie. Powstało zatem kolejne „miejsce sztuki” o znaczeniu równym *Kolędzie Artystycznej*, czyli Galeria Na Plebanii Andrzeja Ciesielskiego. Pomysłodawca i prowadzący ją artysta został w tym okresie zatrudniony przez księdza proboszcza Kazimierza Bednarskiego w parafii pod wezwaniem Ducha Świętego. Tam też miał swoją pracownię. Lokalizacja galerii nie wiązała jej działalności z „ruchem przykościelnym” w polskiej sztuce, bowiem prezentacje, które miały w niej miejsce wywodziły się właśnie z kręgu „prywatnego”, a zatem odcinającego się od ideologii martyrologiczno - patriotycznych. Prezentacje w Galerii Na Plebanii odbywały się średnio raz na miesiąc, zazwyczaj w korytarzu na piętrze, najczęściej były one jednodniowe. Pokazywano instalacje, fotografie, malarstwo, dokumentacje, filmy video, performance, wystąpienia autorskie oraz referaty. Nie ograniczając się do jakichkolwiek gatunków, galeria charakteryzowała się pełną otwartością. O doborze artystów decydowała jednak ich postawa artystyczna i najczęściej kontakty osobiste. Trafny jej wizerunek przedstawił Jerzy Ryba podczas prezentacji Galerii Na Plebanii we Wrocławskiej Galerii Na Ostrowie, 21 – 22 maja 1988 r. Pisze on we wstępie do wydanego wówczas katalogu: „Twórca i szef galerii Andrzej Ciesielski – znany nie tylko w Koszalinie artysta—plastyk, sprawca szeregu niekonwencjonalnych przedsięwzięć społeczno—artystycznych – mając oparcie w grupie przyjaciół, między innymi z Koszalina, Słupska, Gdańska, Torunia, Warszawy i Łodzi, zaryzykował rzecz szczególnie trudną. Powołując i z powodzeniem prowadząc galerię sensu stricte niezależną, mieszczącą się jednak w pomieszczeniach kościelnych, program jej oparł o tzw. nowe rodzaje artystyczne.”¹⁹ W latach 1986 – 1990. w ramach jej działalności odbyło się 35 spotkań.

„W okresie stanu wojennego zjawisko »życia artystycznego« bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najbliższego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmocnionym ruchu wielki

tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego.” – pisał Jerzy Busza.²⁰

Kultura Zrzuty zrodziła się z potrzeby całkowicie odmiennego niż do tej pory sposobu prezentowania swoich dokonań, wymiany informacji, wspólnego działania. Bez tych przyjaźni, znajomości, wzajemnej chęci pracy lub nawet osobistych antagonizmów, cały ruch nie miałby szansy rozlania się tak szeroko po kraju i przyjęcia tak wielkiej i różnorodnej rzeszy osób. Oczywiście możemy uznać model ograniczający Kulturę Zrzuty do Łodzi i Strychu jako jedynych punktów wyznaczających ramy jej funkcjonowania. Jednakże już tylko te zjawiska, które miały miejsce w Koszalinie w tym okresie,²¹ obrazują i uświadamiają jak daleko sięgał i jak bardzo inspirujący, wpływowy był ten ruch. Rodzi się więc pytanie, jak relacje te wyglądały w innych ośrodkach? Czy zawężając pole badań, nie ograniczamy możliwości dostrzeżenia niezwyklej wartości tego unikalnego zjawiska?

Pełna interpretacja Kultury Zrzuty jest niezwykle trudna z wymienionych wcześniej powodów. Każdy nowy tekst będzie prawdopodobnie pogłębiał rozdzwięk pomiędzy autentycznymi postawami a ich współczesnym wyobrażeniem. Jednak konieczne wydaje się zarysowanie ogólnego obrazu tego zjawiska, będąc jednocześnie świadomym, że powstać może kolejny mity. Dlatego też tekst ten nie rości sobie praw do ostatecznego wyjaśnienia zjawisk artystycznych dekady związanych ze „Sztuką Prywatną” i być może ulec będzie musiał kiedyś weryfikacji. Konieczne jednak jest pogłębienie badań nad działalnością artystów wówczas aktywnych, tym bardziej, że stanowiła wartość, w którą zaangażowanych było wielu znaczących twórców, a jednocześnie stworzyła model wyróżniający polską sztukę tego okresu, nigdzie później już nie powielony.

- 1 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 14.
- 2 Autorem był Jacek Józwiak, zob. Jolanta Ciesielska, „Kultura Zrzuty,” w: *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1989), 10. Józef Robakowski podczas sympozjum Czym była/ jest Kultura Zrzuty?, które miało miejsce 13.04.2012 w Łódzkim Domu Kultury, w ramach Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, stwierdził, że było to robocze spotkanie dotyczące przygotowania materiału dokumentującego dokonania niezależnego ruchu artystycznego, związanego głównie z Łodzią, dla zachodnioeuropejskich czasopism.
- 3 Wiele z wspomnianych tutaj wydarzeń i inicjatyw dotyczących okresu lat osiemdziesiątych omówiłem szerzej w artykułach: Wojciech Ciesielski, „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych,” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie* II/III, nr 2 (2008): 79-96.
oraz: ———, „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w latach 80,” w: *Suplementy do Sztuki Polskiej Lat 80*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 116-22. Kat. wyst.
- 4 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945* (Poznań: Rebis, 1999), 226.
- 5 Robakowski, „Kultura Zrzuty,” 13.
- 6 Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria Na Plebanii, 1988), Druk ksero.
- 7 Liczbę taką podaje Piotr Rypson, w: *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*, (Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991), 94. Kat. wyst. Natomiast Jolanta Ciesielska podaje liczbę osiemnastu numerów: Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słysząc, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989), 203-08.
- 8 Bogaty spis wydawnictw prywatnych prezentuje Józef Robakowski w tekście „Biblioteka druków prywatnych,” w: *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, red. Józef Robakowski (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 173-80.
- 9 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 10 Osoby zaproszone to: K. Babkiewicz, D. Bagiński, J. Treliński, A. Słowik, A. Sieńkowska, K. Kutyna, A. Kwietniewski, I. Lemke, A. Lachowicz, A. Mroczek, J. Fedorowicz, G. Dziamski, A. Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz, T. Snopkiewicz, W. Stefanik, R. Winiarski, A. Wiśniewski, J. Zagrodzki, A. Kostołowski, M. Iwanowska, A. Honory, M. Grygiel, J. Góra, W. Gołkowska, W. Kaźmierczak, K. Klepka, A. Dłużniewski, E. Dłużniewska, J. Dobkowski, J. Bałdyga, L. Brogowski, M. Monikowska – Tabisz, R. Motkowicz, Natalia LL, W. Szutkowski, J. Świdziński, A. Świetlik, J. Robakowski, W. Ropiecki, A. Różycki, J. Ryba, Z. Ryłka, Adam Rzepecki, J. Chwałczyk, G. Kolasiński, T. Piechura, I. Pierzgalski, F. Ojda, W. Bruszewski, A. Płotnicka, A. Partum, L. Popiel, M. Potocka, B. Kraśniewski, A. Bereziański, W. Borowski, J. Ludwiński, J. Bujnowski, M. Bieganowski, E. Benesz, J. Józwiak, K. Jałowczyk, E. Kalinowska – Motkowicz, E. Zarzycka, R. Waśko, M. Wawryn, Z. Warpechowski, J. Wierzbicka, M. Sobociński, A. Sulima – Suryn, A. Szczepłocki, B. Kozłowska, Paweł Kwiek, A. Mikołajczyk, T. Murak, Z. Bińczyk, G. Martini, W. Czerwonka, T. Bujnowska, L. Mrozek, A. Matuszewski, R. Michałowski, M. Janiak.
- 11 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 12 Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki,” w: *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1990), 155.
- 13 Dorota Skaryszewska, „Wywiad z Ryszardem Winiarskim,” *Projekt*, nr 5 (1985): 22. Zachowało się jedno zdjęcie z akcji przeprowadzonej przez Winiarskiego w mieszkaniu prywatnym.
- 14 Józef Robakowski, red., *PST! czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*, Warszawa: Akademia Ruchu, 1989) oraz ———, *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990).
- 15 Z tą parafią związany był Andrzej Ciesielski. Później na jej terenie powstała założona przez niego Galeria Na Plebanii.
- 16 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 17 *Po Roku*, (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, XII 1988). Druk okolicznościowy.
- 18 W kolejnych edycjach pleneru wzięli udział: Kazimierz Babkiewicz, Jerzy Busza, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Jolanta Fraszewska, Jolanta Gawlik, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Maria Idziak, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Justyna Janiszewska, Lech Karwowski, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Krzysztof Kobyłka, Barbara Konopka, Sławomir Kosmyka, Leszek Krutulski, Paweł Kwaśniewski, Andrzej Kwietniewski, Antoni Mikołajczyk, Ewa Miśkiewicz-Żebrowska, Wojciech Olejniczak, Zdzisław Pacholski, Anna Płotnicka, Kazimierz Rajkowski, Ewa Robak, Józef Robakowski, Jerzy Ryba, Zygmunt Ryłka, Andrzej Słowik, Andrzej Szoka, Andrzej Świetlik, Ryszard Tokarczyk, Wojciech Zamiara, Ewa Zarzycka.
- 19 Jerzy Ryba, „Wstęp,” w: *Galeria „Na Plebanii”* (Wrocław: Galeria „Na Ostrowie”, 1988). Kat. wyst., strony nienumerowane.
- 20 Busza, „Sygnia nowej sztuki,” 155.
- 21 Krzysztof Jurecki za daty funkcjonowania Kultury Zrzuty przyjmuje lata 1982 – 1990. Por. Krzysztof Jurecki, „Łódź Kaliska. Prawdziwa historia?,” *Exit*, nr 1 (2005): 3644-49.

Jacek Józwiak Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei.

Na pytanie: „czym była Kultura Zrzuty?”, postawione przez organizatorów festiwalu Sztuka i Dokumentacja, można najogólniej odpowiedzieć, że było to istotne doświadczenie grupy twórców łódzkiego środowiska początku lat osiemdziesiątych. Podczas sesji poświęconej temu zagadnieniu przedstawione zostały różne punkty widzenia, z których wynikało że **Kultura Zrzuty** nie miała jednolitego przekazu pod względem programowym i estetycznym. Stanowiła ona pewien zbiór indywidualnych postaw, reprezentujących własne, odrębne historie, różną świadomość artystyczną, również odmienne zaangażowanie w problematykę społeczno-polityczną. Kultura Zrzuty istniała w czasie stanu wojennego i dlatego fakt ten nie mógł być obojętny dla twórców działających w jej obszarze. Większość pozornie dystansowała się do wydarzeń zewnętrznych, nie angażując się w sposób jednoznaczny w działalność podziemną, niepodległościową, antyreżimową. Jednak sama forma obecności i funkcjonowania grupy czyniła z niej **organizację** krytyczną wobec zewnętrznej sytuacji politycznej, kontestującą wszelkie oficjalne struktury państwowe.

Uważam, że warto się zastanowić nad pytaniem „kiedy zaczęła się Kultura Zrzuty i jakie są źródła jej powstania?”. Stan wojenny jako tragiczna konsekwencja rozpadającego się systemu komunistycznego nie miał **mocy sprawczej** w rodzącej się idei **Kultury Zrzuty**. Jestem przekonany, że to właśnie sierpień 1980 roku stał się momentem przełomowym w świadomości twórców i początkiem idei. Wtedy rozpoczęła się przygoda z poszukiwaniem form artystycznej wypowiedzi na temat szeroko pojętej wolności i niezależności sztuki. Osobiście byłem pod silnym wpływem dorobku Warsztatu Formy Filmowej i obecnych w sztuce tamtego czasu nurtów analitycznych, pamiętam to doświadczenie jako zabawę czystą formą, działalność artystyczną skierowaną na „samą siebie”. Wydarzenia roku 80-tego kazały zweryfikować kierunki poszukiwań artystycznych, pojawiła się silna potrzeba wspierania przemian dokonujących się w przestrzeni publicznej, podjąłem aktywność społeczną w interesującym mnie obszarze sztuki. Rok akademicki 80/81 w szkole filmowej rozpoczęliśmy od próby przeprowadzenia zmian mających na celu przekształcenie szkoły filmowej w akademię filmową, była to między innymi propozycja rozszerzenia programu kształcenia o elementy z dziedziny sztuki, tradycje łódzkiej awangardy były dobrym wzorem i punktem odniesienia. Planowane przez środowiska młodszej kadry naukowej oraz studentów zmiany nie powiodły się, nasz kandydat na rektora wówczas adiunkt Józef Robakowski przegrał w wyborach z kandydatem profesorów. Ważne jest przypomnienie tamtych doświadczeń ponieważ z tego samego środowiska młodszej kadry naukowej i studentów PWSFTViT na początku 1981 roku wyszła inicjatywa zgłoszona przez Ryszarda Waśkę zorganizowania wielkiej międzynarodowej wystawy Konstrukcja w Procesie. Wystawa była ogromnym sukcesem i jednocześnie największą manifestacją artystyczną w Polsce i jedyną taką na świecie. Zrealizowanie tego przedsięwzięcia było możliwe ponieważ cały świat interesował się wydarzeniami w Polsce i dokonującymi się tu przemianami, każdy tutaj chciał być i uczestniczyć w tych historycznych wydarzeniach, były one możliwe między innymi dzięki bliskiej współpracy z „Solidarnością” mieliśmy ich poparcie i pomoc również w wymiarze materialnym. Uważam, że wszystko co miało miejsce w tamtym czasie, wszystko co się działo w przestrzeni publicznej, było podporządkowane nadrzędnemu celowi jakim była droga do wolności, rozumiana jako aktywność społeczna nie skrepowana żadną doktryną czy systemem, której towarzyszył przepływ wolnej myśli i idei, gdzie sztuka może być w pełni realizowana. Doświadczenia te wzmacniały i integrowały środowisko, kreowały nowe formy współpracy w grupie. Czas stanu wojennego dla niektórych łódzkich twórców stał się czasem wzmożonej aktywności artystycznej i organizacyjnej (oczywiście poza oficjalnym obiegiem) o charakterze wspólnotowym, bezinteresownym i spontanicznym. Zastanawiające jest to, że służba bezpieczeństwa specjalnie nie interweniowała w naszą działalność, wręcz można odnieść wrażenie, że przyzwalała (!) na wydarzenia dziejące się na Strychu czy plenerach w Teofilowie. Moim zdaniem służby komunistyczne były bardzo dobrze zorientowane w tym, co działo się w obrębie **Kultury Zrzuty** i nie kwalifikowały tej aktywności jako antypaństwowej i antykomunistycznej.

Analizując treści zawarte w kolejnych edycjach *Tanga* można dojść do wniosku, że są one w swojej istocie rodzajem **zrzuty**, stanowiącej zbiór indywidualnych postaw, podejmujących różnorodną tematykę o zróżnicowanym poziomie intelektualnym i reprezentowanych wartościach. Antyklerykalizm Adama Rzepeckiego, nihilizm Jerzego Truszkowskiego, czy anarchizm Jacka Kryszkowskiego – jako wybrane spośród wielu radykalne postawy, swobodnie mogły funkcjonować obok siebie, realizując ideę **Kultury Zrzuty**, nieograniczonej przestrzeni umożliwiającej pełną swobodę twórczą. Osobnym zagadnieniem jest wartość intelektualna tej działalności artystycznej, która mogłaby stanowić źródło opisu ówczesnej rzeczywistości i stanu świadomości uczestniczących w niej artystów.

Osobiście uważam, że była to zapowiedź postmodernistycznego tygla, w którym wiele różnych, często odległych wątków miesza się ze sobą, nie zostawiając miejsca na pogłębioną refleksję czy wnikliwe poszukiwania. Zjawisko **Kultury Zrzuty** było więc objawem świeżego myślenia o sztuce i kulturze, ale jednocześnie było afirmacją powierzchownych, często banalnych postaw i gestów. Jako autor hasła, miałem poczucie adekwatności nazwy „kultura zrzuty” z dziejącymi się wydarzeniami artystyczno-towarzyskimi, odbieranymi zazwyczaj na granicy żartu, nonszalancji wobec świata zewnętrznego i nieustannej **zabawy** z filmem, fotografią, malarstwem, poezją, teatrem...

Swoje uczestnictwo w **Kulturze Zrzuty** rozumiałem jako aktywność w dwóch wymiarach: organizacyjnym i artystycznym. Te dwa poziomy przenikały się wzajemnie i tworzyły nowy model postawy twórczej – niezależnej od instytucji państwowych i obowiązujących wytycznych. W 1985 roku BWA w Zielonej Górze zorganizowało I Biennale Sztuki Nowej – oficjalną imprezę, która stanowiła swego rodzaju zamknięcie okresu bojkotu instytucji państwowych w obszarze sztuki współczesnej, powrócił zatem oficjalny obieg kultury. Impreza ta stała się również zapowiedzią końca **Kultury Zrzuty**. Ten stan rzeczy zmanifestowałem w swoim wystąpieniu-performance w ramach biennale, dokonując symbolicznego aktu spalenia wydawnictwa *Tango*. Kolejnym gestem odnoszącym się do doświadczeń pierwszej połowy lat osiemdziesiątych była wystawa *Nieobecni dla Sztuki*, którą zaprezentowałem w 1986 roku w Teatrze Studyjnym w Łodzi. Tu także odniosłem się do minionego czasu. Wystawa ta będąca fotograficznym spojrzeniem wstecz, jednocześnie stanowiła koniec mojej aktywnej obecności w **Kulturze Zrzuty**.

Łódź, kwiecień 2012 r.

Jacek Kasprzycki **Kultura (w) zrzuty. Odpowiedź zbiorcza.**

Symposium na temat Kultury Zrzuty w Łodzi dnia 13 kwietnia 2012, w piątek (*nomen omen*) ujawniło, jak sądzę pewne zasadnicze cechy oglądu historii najnowszej w Polsce, o których pisma o sztuce, (gdzie publikowałem artykuły na ten temat: *Artluk*, a przedtem *ARTeon*) wspominały już wcześniej np. przy omawianiu historii sztuki pojęciowej w naszym kraju.

Nie byłem obecny na samym symposium (czego żałuję), ale po gorących wypowiedziach uczestników, które (już) znam, mogę sobie wyobrazić gdzie i w jakich punktach powstały kontrowersje i spory co do omawianego zjawiska.

Te spory zresztą istnieją już od końca lat osiemdziesiątych, a upływ czasu je tylko nasilił.

Są one, jak się okazuje, jedynie pewnym symptomem szerszego zjawiska polegającego na zawłaszczaniu przez osoby, instytucje i grupy terenu, nazwijmy to umownie, „historii obszaru polskiej sztuki współczesnej końca XX wieku”.

Jest to o tyle smutne, iż wiele osób – na przykład wspomniany przeze mnie, nieżyjący już Zbyszko Trzeciakowski czy Antoni Mikołajczyk, Andrzej Partum i Jerzy Ludwiński nie mogą już zabrać głosu w tej sprawie. Mam na myśli działania w obrębie kultury polskiej zaraz po zaistnieniu stanu wojennego. To temat nieopisany, albo źle opisany lub też przynajmniej niewystarczająco zdokumentowany. To, co przeczytałem na stronach IPN w ramach projektu „Kultura stanu wojennego” woła o pomstę do nieba.

To wszystko wymaga bardzo szczegółowego omówienia – w tej chwili staram się temat jedynie zasygnalizować w kilku punktach. Nie będę mówił o swoich subiektywnych odczuciach, skupiając się jedynie na faktach. Bezsprzecznie:

1. Po 13. grudnia zaczęły tworzyć się w całej Polsce grupy twórców, które starały się znaleźć nowych mecenasów w rodzaju Kościoła, podziemnej „Solidarności”, albo szły na współpracę z władzami PRL.
2. Rozwiązano ZPAP, który od tej pory działał w podziemiu i dalej organizował akcje artystyczne.
3. Część artystów jak Andrzej Foggt, Jerzy Duda Gracz i inni powołali tak zwane „neozwiązki” (SPAMiG, etc).
4. Powstała „Sztuka Polska”, która przejęła sprytnie wiele zadań ZPAP w tym festiwale, etc., zawłaszczając na lata majątek ZPAP, który nie był majątkiem państwa a Stowarzyszenia, czyli jego członków (twórców).
5. SFP starało się dostosować do sytuacji, zdecydowało się na współpracę z ówczesnymi władzami, choć osoby tam stowarzyszone działały również w drugim obiegu i także w opozycji.
6. Wielu artystów zdecydowało się wystawiać i organizować swe akcje pod egidą Kościoła – jednak byli tacy, którzy się wobec nich dystansowali.
7. W szkołach artystycznych władze zostały spacyfikowane. Tak w PWSFTViT w Łodzi, w PWSSP we Wrocławiu, gdzie władze WRON ustanowiły swoich rektorów. Wielu wykładowców usunięto, tak samo jak internowano wielu studentów tych szkół. W niektórych uczelniach udało się zachować względny *status quo* z roku 1981 (Poznań). Po raz pierwszy od lat czterdziestych XX wieku na taką skalę artyści zgromadzeni głównie w grupy nieformalne, głównie przyjacielskie i towarzyskie postanowili nie korzystać z mecenatu instytucji państwowych jak i uczelnianych (także państwowych). Postawili na prywatnych mecenasów, którymi byli ludzie używający swych kwater, gospodarstw, sprzętu, etc. Tę grupę, tak artystów jak i działań, można zakwalifikować właśnie do omawianej „Kultury Zrzuty”.
8. Te grupy nieformalne i działania powstały NIEZALEŻNIE, tak w „centrali” (Warszawa), jak i w Łodzi, Poznaniu, Krakowie, Radomiu, Elblągu, Wrocławiu, etc., czyli na obszarze całej Polski.
9. Kiedy ktoś wtedy, czy tym bardziej teraz mówi, że ogarnia w pełni te zjawiska jest w błędzie, bo z logicznego punktu widzenia śledzenie ich w stanie wojennym było fizyczną niemożliwością, a w wolnej Polsce po 1989 prawie nikt oprócz kilku osób (Jerzy Truszkowski, Józef Robakowski, Krzysztof Jurecki, Łukasz Ronduda, etc.) nie zajmował się fachowo tym zagadnieniem.
10. Termin „Kultura Zrzuty” jest umowny i dotyczy wybranych osób i działań. Niemniej te osoby i działania powstawały zarówno zależnie jak i niezależnie od siebie na terenie całego kraju. Osobiście określam nim te działania, które były „samofinansujące się”, w przeciwieństwie do tych realizowanych pod egidą Kościoła i innych instytucji drugoobiegowych. Choć brałem udział w działaniach na Żytniej i w Duszpasterstwie Środowisk Akademickich w Poznaniu, nie uważam tego za działalność niezależną. Sytuacja się pogmatwała po oficjalnym zniesieniu stanu wojennego przez WRON, gdyż wielu artystów brało udział w imprezach oficjalnych i nieoficjalnych, ponieważ cenzura i SB bardziej zaczęły interesować się opozycją polityczną – nie artystyczną. Takie zjawisko jak „Kultura Zrzuty” włączam do działalności wynikłej z finansowej niezależności instytucjonalnej. Sam termin rozumiem tak, jak on się przedstawia – to znaczy: „zrzucamy się na sztukę, transport, jedzenie a także alkohol. Nikt nam tego nie funduje”.
11. Sam termin nie może być kanoniczny, jakim jest on dla niektórych historyków sztuki. Wielu wtedy brało udział w tej niejako artystycznej grze wcale nie używając tego terminu albo go nie znając. Wszak działalność artystyczna odbywała się w całej Polsce na zasadzie swoistej „konspiracji”. Wielu historyków sztuki chciałoby zamknąć ten termin w ścisłe ramy tak osobowe, jak i „instytucjonalne” czy formalne.
12. Wiele ze zdarzeń tejże kultury miało wyraz prześmiewczy czy jak to się określa „jajcarski”, ale wiele było działań zupełnie innych, tak jak wiele było w tym czasie osobowości twórczych.
13. Nie tylko Łódź Kaliska którą lubię i cenię nadawała ton tym działaniom. Byli tam też i „radykałni analitycy” (Zbyszko Trzeciakowski) i „poważniacy” (Zbigniew

Warpechowski) i „dokumentaliści” (Piotr Zarębski) i „akademy” (Grzegorz Dziamski) i „animatory” (Ted Ciesielski), itd.

14. Nie można opierać się tylko na kanonicznych opracowaniach Piotra Piotrowskiego i kilku autorytetów mających niejako monopol na „historię współczesnej sztuki polskiej”. Nikt bowiem takiego monopolu nie posiada.

15. Termin „kultura rzuty” jest określeniem umownym. Nie wszyscy jej uczestnicy identyfikują się z tym terminem, ale też ci co w niej nie uczestniczyli pod nią się podpisują (ale co do tego nigdy nie będziemy mieli pewności, bowiem dochowały się tylko niektóre materiały) i można opierać się jedynie na relacjach żyjących jeszcze osób.

16. Osobiście też za nim nie przepadam, choć rozumiem je jako „kultura niezależna powstała w latach 1981 - ..., na terenie całej Polski, nie finansowana ani przez pierwszy ani przez drugi obieg, ani nie powstająca pod egidą kościelną”. Może ta przydługa definicja coś wyjaśni.

17. To wszystko jest żywą historią, uczestnicy tych wydarzeń są jeszcze aktywni artystycznie i mogą się na ten temat wypowiadać, w związku z powyższym nie sposób zamknąć tego wszystkiego w jednym sympozjum. Może być ona zaczynem dla szerszych badań. Wspaniale, że temat został „wskrzyszony”.

Na zakończenie – proces zawłaszczania pola definiowania współczesnej sztuki polskiej przebiega od 1989 roku niepostrzeżenie i postępująco. Co jakiś czas następują jednakże kontrreakcje. Są to liczne materiały drukowane między innymi w *Artluku*, książki Warpechowskiego, Truszkowskiego, wypowiedzi różnych artystów jak: Alicji Żebrowskiej, Jerzego Kaliny, Przemysława Kwieka, Józefa Robakowskiego, Kazimierza Piotrowskiego oraz ostatnia działalność grupy The Krasnals.

Wystawa w toruńskim CSW „Znaki Czasu” *THYMÓS Sztuka gniewu* pokazała, iż monopol na jedynie słuszną interpretację sztuki polskiej przez nasze „dyżurne tuzy” w rodzaju Andy Rottenberga czy Piotra Piotrowskiego oraz środowisko Krytyki Politycznej w osobach Joanny Rajkowskiej czy Artura Żmijewskiego, jest jedynie wydmuszką i należy to sobie uświadomić, aby uczciwie opisać to, co wydarzyło się po 1981 roku do dzisiaj.

Opieranie się na wymienionych autorytetach, w czasach gdy one same głoszą upadek wszelkich autorytetów (w tej kwestii), zakrawa na swoisty tragikomiczny paradoks.

Sympozjum o „Kulturze Zruty”- jak czytałem jego założenia – służyło nie tyle potwierdzeniu już sformułowanych, ale przede wszystkim poszerzeniu pola widzenia i otwarciu obszarów dotąd nieodkrytych.

Jedno jest pewne – ani personalne ani polityczne sympatie nie powinny być w procesie badawczym czymś decydującym.

Włodzimierz Adamiak

Relacja o tym, jak Andrzej Kwietniewski „zaminował Strych”

Nie bez trudności, opieszale poddałem się Łukaszowi i porządkuję swoją wypowiedź przedstawioną podczas Sympozjum poświęconemu Kulturze Zruty. Uzasadnię powód trwającej tygodniami powściągliwości. Emocjonalnie ciągle tkwię w tamtej rzeczywistości – miała więc dla mnie i w dalszym ciągu ma duże znaczenie. Spotykam stale ludzi, którzy ją współtworzyli, bądź byli zwykłymi uczestnikami – obserwatorami zdarzeń, i uczestniczę w ich obecnych artystycznych aktywnościach. Z wieloma, jak z ludźmi z Łodzi Kaliskiej, przyjaźnię się, więcej – darzę, zdaje się obopólną, serdecznością artystów, którzy w latach Strychu stanowili rodzaj intelektualnej wspólnoty, a których drogi obecnie zwyczajnie rozeszły się. Wreszcie uznaję, że zbyt mało lat dzieli mnie od czasu wspólnych zdarzeń i nie sposób być ich obiektywnym recenzentem. Organizatorom Sympozjum i inicjatorom wydawnictwa zależy jednak na relacjach bezpośrednich uczestników Kultury Zruty. Ośmielam się zaliczać do tego grona. Jest to więc refleksja prywatna, bezpośrednia i subiektywna.

Zacznę od refleksji. Intuicyjnie przeczuwałem, że spotykam niezwykłych ludzi i mam możliwość współuczestniczyć (w ciekawym czasie schyłku komuny) w niezwykłych wydarzeniach z okolic sztuki kompletnie różnej od wyedukowanej

podczas artystycznych studiów w Krakowie. Łódź, mieszkający tu ludzie, artyści, w tym twórcy Warsztatu Formy Filmowej, to były kompletnie różne od krakowskich światy. Otwartość, z lekka neoficka świeżość łódzkich klimatów, odwaga i refleksyjność artystycznych postaw w zestawieniu z galicyjską, nadmuchaną dostojnością zapowiadały w latach osiemdziesiątych atrakcyjne jutro. Wybór Łodzi na miejsce do życia i własnej aktywności był dobrą decyzją.

Nazwałbym siebie w tamtym czasie patronem zdarzeń, bardziej opiekunem niż twórcą. Poza autorskimi stronami w kilku *Tangach* i działaniach podczas plenerów w Teofilowie jak *Inicjatywa powołania Banku Spermy dla Szwedzkiego Królewskiego Towarzystwa Lesbijek*, niedokończona instalacja *Fotel dla Prezydenta* (Wałęsy), którą Adaś Rzepecki niefrasobliwie zamienił w gruzowisko pod tytułem *Sztuka upadła*, oraz udziałem w realizowanych wspólnie filmach kręciło mnie to, że mogę tworzyć warunki dla wspólnej, kreatywnej aktywności. W połowie lat siedemdziesiątych (1974 r.) stałem się użytkownikiem ~200 m² strychu na Piotrkowskiej. Miałem tam kąt do własnej pracy, a że była to duża przestrzeń, więc nie sprawiało mi kłopotu, że pojawiali się tam różni ludzie. Na początku byli to studenci łódzkiej Architektury, których byłem niewiele starszym nauczycielem. Razem ze studentami: Zbyszkciem Bińczykiem i Markiem Janiakiem (późniejszymi aktywnymi uczestnikami Kultury Zrzuty) założyliśmy grupę urząd @miasta. Spotykaliśmy się często. Piliśmy, projektowaliśmy i gadaliśmy godzinami o problemach kondycji Łodzi i kultury. Z czasem, szybko po inicjacji w Darłowie, Maniak Janiak ściągnął na Strych ludzi z grupy Łódź Kaliska. Ustanowiliśmy w maju 1981 r. „Pomnik Kamienicy” i „tworzyliśmy przez 7 dni świat” w Krakowie razem z Łodzią Kaliską, po czym wspólnie „upadliśmy zupełnie” na krakowskim Rynku pod pomnikiem Mickiewicza. Łódź Kaliska używała Strychu w różny sposób: organizowała pierwsze spotkania artystów, wystawy, przygotowywała własne prace. To za ich sprawą, w latach poprzedzających i w samym stanie wojennym, Strych był – potwierdzę niepokornie – najważniejszym miejscem dla spotkań ludzi sztuki nie tylko z Polski. Ciągłe za osobistą satysfakcją uznaję odbieraną korespondencję adresowaną lakonicznie na „STRYCH, Łódź, Poland”. Podobne znaczenie przypisuję Plenerom w Teofilowie za Spatą (w rodzinnym domu Zbyszka Bińczyka), Świetlicy u Zofii (w wynajmowanym mieszkaniu Grażyny Łuczko) i szczęśliwie ciągle działającej Galerii Wschodniej. Gdy w 1982 r. wyjeżdżałem na półroczne stypendium do Finlandii oddałem klucze od Strychu Markowi Janiakowi. Kiedy wróciłem, panowała tam już kompletnie inna rzeczywistość. Nie próbowałem nawet zawalczyć o powrót do jej prywatnego wymiaru. Uznałem, że tak musi zostać i zostało na kilka kolejnych lat. Swoją życzliwością dla niezwykle postaw i zachowań postanowiłem uszanować to, co się stało przez moją półroczną nieobecność w Łodzi.

Wspomagałem też Zbyszka Liberę, z którym byłem emocjonalnie związany od jego szkoły średniej w czasie, gdy Zbyszek startował w swoje życie twórcze. Po pierwszej autorskiej wystawie na Strychu w 1982 r. Zbyszka internowano. W swojej pracy przedstawił on kronikę, dla której wykonania użył między innymi zestawu czcionek typograficznych, których używał dla produkcji podziemnych wydawnictw „Solidarności”. Obaj ze Zbyszkciem wiemy, kto był sprawcą internowania. Wykonaliśmy wspólnie po powrocie Zbyszka z interny pracę na ten temat do *Tanga*. Praca polegała na tym, że przygotowaliśmy 200 odbitek portretowych aktywnego, współdziałającego z nami wtedy artysty Kultury Zrzuty, ale nie wywołując zapakowaliśmy je w czarne opakowanie nie przepuszczające światła. Chcieliśmy je dodać do *Tanga* z komentarzem, że jeżeli ktoś musi zdiagnozować tę osobę, to może wejść do ciemni, wywołać zdjęcie i ewentualnie rozpoznać, kto to jest. Marek odmówił zamieszczenia pracy w *Tangu*, co zraziło mnie do czystości intencji, które tam przez lata panowały. Już potem nic więcej w *Tangu* nie zrobiłem. Zarówno ja i Zbyszek nie mieliśmy do niego pretensji. W większości zdawaliśmy sobie sprawę, że tak zapewne jest i musi być, że i w tym środowisku są osoby które komunikują się z władzą (dość wyraźne były w tej sprawie wśród nas podejrzenia wobec Pracowni Czyszczenia Dywanów). Może i dobrze, bo nigdy nikt nam na Strychu nie przeszkadzał w naszej robocie. Ale poza Strychem – w Teofilowie Zbyszek Bińczyk za organizowanie plenerów miał kłopoty z milicją.

Plenery w Teofilowie były czymś niezwykle ożywczym, to była uczta intelektualna i artystyczna. Moim ważnym, osobistym wkładem (poza kreatywną aktywnością) było to, że jeździłem ze Zbyszkciem Bińczykiem po okolicy w poszukiwaniu beczki

piwa oraz półtuszy świńskiej dla wyżywienia uczestników pleneru. Potem przez wiele nocnych godzin uprawialiśmy z Markiem Janiakiem „Sztukę Mięsa” zawijając setki kapuścianych gołąbków z ryżem i farszem. W Teofilowie poznałem Zbyszko Trzeciakowskiego, z którym wspólnie ze Zbyszkiem Liberą po rozstaniu się z *Tangiem* produkowaliśmy w latach 1984-85 nasze czasopismo. Jego tytułem były nazwiska autorów przedstawianych prac. Zachowały się dwa kolejne numery.

W tym czasie odżegnywaliśmy się od prób wnikania w jakiekolwiek orientacje polityczne i relacje zarówno z oficjalnymi, jak i kościelnymi instytucjami kultury. Nie braliśmy udziału w takich przedsięwzięciach i mieliśmy pretensje do Józka Robakowskiego, że zakolaborował z galerią ojców Jezuitów w Łodzi, bo z nimi też nie chcieliśmy mieć nic wspólnego. Mieliśmy przekonanie, że nasza niezależna od nikogo obecność w sztuce w tym czasie w jakiś sposób nas uszlachetnia.

Zaprzecząc poglądom głoszonym przez Marka Janiaka, wyrażam potrzebę podkreślenia wspólnotowego charakteru wszystkich działań z obszaru Kultury Zrzuty jakie miały miejsce na Strychu i w Teofilowie, i to w wielu wymiarach. Począwszy od rytuałów zrzutki na jedzenie i wódkę podczas spotkań, poprzez wspólną robotę przy wydawaniu *Tanga*, po często zespołowe projektowanie kolejnych artystycznych zdarzeń. Oprócz aktywnych twórców była też z nami ogromna ilość ludzi, głównie studentów Uniwersytetu Łódzkiego, Filmówki, Szkoły Plastycznej i wszelkiego rodzaju „znajomych królika”. Najwyczajniej, tylko po to by być blisko wolnych intelektualnie artystów, w okolicach wolnej sztuki.

Czym to się skończyło? Jak to często bywa, w sytuacjach pełnych dramaturgii winne są kobiety. Moja żona, z którą zamieszkałem na Strychu, nie do końca z wyrozumiałością traktowała moją uwagę dla tego, co się na Strychu działo. Więc stopniowo, uprzedzając Marka Janiaka, ewakuowałem ową strychową rzeczywistość. W roku 1989, jako alternatywę dla *Lochów Manhattanu* zorganizowanych m.in. przez Józka Robakowskiego, na które nie zaproszono Łodzi Kaliskiej i nie tylko ich, przygotowaliśmy na Strychu imprezę trwającą do późnych godzin nocnych, na której pojawiła się część osób uczestniczących w *Lochach Manhattanu* (jest spora dokumentacja). I właśnie 1989 rok i realizacja projektu na Strychu były dla mnie końcem poczucia bezpieczeństwa rodzinnej egzystencji w realiach strychowej galerii. Mianowicie Andrzej Kwietniewski przywiózł zebrane na podłódzkich łąkach znaczne ilości krowiego łajna, którym wyłożył szczelnie w nocy jedyną klatkę schodową prowadzącą na Strych. Na ścianie napisał „Min niet” – a miny były i to w obfitości. Problem polegał na tym, że kilka tygodni wcześniej urodziło mi się dziecko, które po tych schodach musiałem wnosić na strych i, mówiąc wprost, poczułem pewne fizyczne zagrożenie wykreowaną „artystyczną” rzeczywistością. Wtedy odbyłem poważną rozmowę z Markiem Janiakiem, któremu przekazałem kategoryczne życzenie, aby o określonej godzinie rano klatka schodowa powróciła do swoich właściwości użytkowych. Marek osobiście, nie licząc na Kwietniewskiego, doprowadził ją do stanu poprzedniego. Niech sam po latach rozsądzi, co było w tych wydarzeniach gestem artystycznym – miny założone przez Kwietniewskiego, czy jego godna podziwu działalność saperska.

Emocjonalnie trudno mi się pogodzić z nazwaniem Kultury Zrzuty epizodem w moich osobistych doświadczeniach życiowych. Pompatycznie (przepraszam) powiem, że wspólnie przeżywane wtedy lata wpływają ciągle na moje życzliwe postrzeganie ludzi i wyrozumiały stosunek do ich roboty w sztuce. Przyznam, że nigdy wcześniej nie doświadczyłem tylu bodźców dotyczących kształtowania świadomości sztuki, jak przez łódzki etap Kultury Zrzuty i Strychu.

Włodzimierz Adamiak, lipiec 2012 r.

Zdzisław Pacholski

KULTURA ZRZUTY z perspektywy peryferii.

Nie pamiętam, kto pierwszy użył nazwy KULTURA ZRZUTY, ale pamiętam, że pierwszymi, którzy mi o tym powiedzieli (między 1983 a 1984) byli Jerzy Lewczyński i Józef Robakowski. Bezpośrednią przyczyną narodzin tego ruchu było wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Jak wielu innych, przyglądałem się temu zjawisku z perspektywy północnej Polski – z Koszalina. Po szoku pierwszych dni i tygodni stanu wojennego, jako grupa niezależnych twórców uświadomiliśmy sobie, że

w przyszłości już nic nie będzie takie, jak wcześniej. I choć nie było jasne, czy zmiany będą na lepsze czy na gorsze, nie było również pewności, jak odległa jest przyszłość, która miałaby owe zmiany sprawić, to jednak wierzyliśmy w ich nieuchronność. Przestała nas obezwładniać zniechęcająca bezsilność. Paradoksalnie stan wojenny wytworzył w środowisku artystycznym więzi, których wcześniej nie było. To uwolniło nas od kontroli państwa totalitarnego. Reakcją było „robienie” sztuki kontestującej ten stan, ale wolnej od propagandowych pokus. Poza tym, owa twórczość tworzyła pewien dystans między nami a rzeczywistością i ciężar tej świadomości był mniej dokuczliwy.

Lata osiemdziesiąte w Koszalinie dla części środowiska stały się okresem sztuki niezależnej. Wówczas w nasze działania wkalkulowany był element spotkania z innymi ludźmi, którzy podobnie czuli i rozumeli rzeczywistość. Był to rodzaj zaproszenia do rozmowy. Skala i gotowość podejmowania tego dialogu była bardzo krzepiąca, stanowiła przy tym szczerą formę odbioru sztuki. Był to zarówno rodzaj solidaryzmu, jak i akt odwagi. Przy okazji okazało się, że podobne struktury działają niemal w całym kraju. W ten sposób dołączyliśmy do zrodzonego w warunkach opresji ruchu, nazwanego KULTURA ZRZUTY. Na mapie Polski pojawiły się nowe, aktywne miejsca, których wcześniej nie było. Pisał o tym Józef Robakowski: „Bazą organizacyjną stanę się MIEJSCA, które musimy znaleźć poza już zastaną strukturą stworzoną przez naszych poprzedników”.¹

Masowość tego ruchu brała się z tego, że KULTURA ZRZUTY wykazywała tolerancję wobec innych nurtów w sztuce. Łamała podziały gett środowiskowych, łączyła różne kierunki od konceptualizmu, dadaizmu i minimal artu po surrealizm.

Nie była ruchem ideologicznym, była ruchem zdecydowanie artystycznym nakierowanym na pierwiastek nieskrępowanej wolności twórczej. W nazwie krył się pewien fortel, który mylił i bałamucił aparat represji. Brak powagi w nazwie sprawiał, że funkcjonariuszom trudno było ścigać coś, co z pozoru wydawało się błahe i nieistotne. Ale tylko na początku. Później, gdy ruch zyskiwał na sile, stał się przedmiotem inwigilacji SB. Na przykład w Koszalinie wszyscy, którzy uczestniczyli w nurcie sztuki niezależnej zostali objęci „czynnościami operacyjnymi” milicji o kryptonimie „Egida”.

Również wtedy, w połowie lat osiemdziesiątych, doszło w Koszalinie do jednego z największych wydarzeń artystycznych od zakończonych – również stanem wojennym – plenerów osieckich. Była to *Kolęda artystyczna-bez hasła* z 1984 roku. Do Koszalina przybyło wówczas około 80 osób z całej Polski, prezentując własną twórczość, uczestnicząc w wystawach, pokazach i odczytach. Spotkania odbywały się w prywatnych miejscach, udostępnionych przez mieszkańców. Uczestnikami byli artyści, studenci, krytycy sztuki i profesorowie akademii sztuk pięknych. Wszyscy cierpiąc niewygody godzili się na spartańskie warunki zakwaterowania i wyżywienia. Dziś podobne spotkanie jest trudne nie tylko do wyobrażenia, ale i do wykonania. Jednym z fotograficznych śladów tamtego wydarzenia jest cykl moich fotografii z 1985. pn *Mit o kolędzie*. Jest zapisem zarówno dokumentalnym jak i metaforycznym *Kolędy artystycznej*. KULTURĘ ZRZUTY i dekadę lat osiemdziesiątych cechowało coś, co później w języku krytyki artystycznej określano mianem „sztuki prywatnej”. Koszalin miał istotny wkład w narodziny tego pojęcia.²

Jedną z niebywałych zasług KULTURY ZRZUTY było skruszenie podziału na metropole i peryferie. Ta okoliczność stanowiła krzepiącą przesłankę egalitaryzmu, szczególnie dla mnie – „obywatela peryferii”. Znaleźć się w „środku” KULTURY ZRZUTY, to było coś bardzo orzeźwiającego, jak haust świeżego powietrza, było czymś w rodzaju szczepionki przeciw skostniałemu życiu artystycznemu i ponurej rzeczywistości tamtych lat.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że wtedy kształtował się los wielu artystów i krytycznych odbiorców poszukujących zmian, wątpiących, ale i gotowych działać w ramach ograniczeń systemu. Choć był to ruch masowy, nikt nie prowadził wtedy systematycznej archiwizacji. Dziś trudno jest odtworzyć jego skalę. Nawet trudno pozbierać uczestników.³ Paradoksalnie, zmiana ustrojowa z 1989 zerwała więzi zrodzone w dekadzie lat osiemdziesiątych. Ruch powoli wiał, ustępując miejsca żywiołowi zmian. Kultura Zrzuty traciła swój dawny impet i stopniowo ulegała rozproszению. Epoka neoliberalizmu zapoczątkowana latami dziewięćdziesiątymi

definitywnie zabiła KULTURĘ ZRZUTY. Na gruncie aksjologicznym zaczęły obowiązywać inne wartości. Reguły nowego systemu sprawiły, że artyści, którzy ją tworzyli, zeszli na drugi plan.

Godzi się zatem zapytać, co z tego fenomenu przetrwało do dzisiaj. Z mojej perspektywy dostrzegam zaledwie kilka wydarzeń, w których pobrzmiewa echo KULTURY ZRZUTY.

Pierwsze to obecna wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Pałacu Ujazdowskim w Warszawie **Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku**, której kuratorem jest Adam Mazur. Organizatorzy są tu jakby kierowani intuicją, że logika przemian coś przeoczyła – przeświadczeniem, że w umykającej rzeczywistości istniały „światy” niedostrzeżone, przeoczone i starają się dziś o nich opowiedzieć.

Drugie to to, co z KULTURY ZRZUTY wymknęło się z Polski i z powodzeniem funkcjonuje w świecie. W 2002 wraz z kolegami z Portugalii zwiedziłem Muzeum Sztuki Współczesnej Museu de Serralves w Porto. Pokazywano tam wystawę *Out of print*, której kuratorem był Guy Schranen z Antwerpii. Wystawa była częścią kolekcji Archive for the Small Press and Communication (ASPC) i prezentowała dorobek nurtu Fluxusu. Ekspozycja ta przedstawiała po raz pierwszy kompletne archiwum, będące zbiorem licznych zdarzeń artystycznych i efemerycznych manifestacji lat sześćdziesiątych i osiemdziesiątych. Ekspozycje na wystawie dotyczyły twórczości takich artystów jak: Joseph Beuys, René Bertholo, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, John Cage, Nam June Paik, Lourdes Castro, Hamish Fulton, Allan Kaprow, Ilya Kabakov, Richard Long i innych.

Pośród licznych dokumentów dostrzegłem ulotki, plakaty, fotografie i wydawnictwa bezdebitowe dotyczące KULTURY ZRZUTY. Nie kryłem wówczas zaskoczenia i radości informując moich towarzyszy, że część ekspozycji opisuje miejsce, skąd pochodzę. Guy Schranen zgromadził te dokumenty podczas kilku pobytów w Polsce. Pragnę jeszcze dodać, że dokładnie 24 lata temu, w 1988 gościliśmy Guya Schranena w Koszalinie. W Galerii Na Plebanii Andrzeja Ciesielskiego pokazał on wystawę *Spotkanie, Dokumentacja, Archiwum*. Nawiasem mówiąc – wystawa *Out of print* oraz cała kolekcja ASPC została już wcześniej, bo w 1991 roku, zakupiona przez Neues Museum Weserburg w Bremie, a Guy Schranen został jej kuratorem.

Trzecie wydarzenie, którego korzenie sięgają lat osiemdziesiątych to wystawa **Niepoprawna sztuka peryferii. Nowocześni z Koszalina**. Wystawa odbyła się w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wlkp. w 2011, a jej kuratorem był Ryszard Ziarkiewicz. Pomysł tej wystawy niejako czerpie z doświadczenia KULTURY ZRZUTY i wydaje mi się bardzo nowatorski. Metropolia (centrum) wysysa zewsząd indywidualności. Czerpie z zasobów peryferii, kusi sławą, pieniędzmi, eksploatuje tę część terytorium traktując ją jak obszar własnych wpływów. Cóż z tego, że już kiedyś, przed wiekami, świat podzielił się na centrum i peryferie. W XX wieku kolejne fale globalizacji rozpowszechniane środkami masowej komunikacji, zmieniły tę optykę, zmieniły również organizację życia społecznego. Mówiąc krótko – to jest coś, co wymusza modernizację nie tylko na obszarach metropolii, ale i peryferii. Mam wrażenie, że jesteśmy właśnie świadkami tego procesu – może nawet jego uczestnikami – a ślady tych zjawisk tkwią w czasach odległych od nas o blisko trzy dekady.

Może warto na koniec przywołać pogląd Jerzego Buszy wyrażony niby mimochodem w czasach, kiedy opisywany ruch, choć okrzepły, był już w odwrocie: „Hm... czy nie jest rzeczą zastanawiającą, że peryferyjne zainteresowania są coraz bardziej intrygujące?”.⁴

1 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995).

2 Elżbieta Kalinowska w 1989 zorganizowała w Koszalinie „Spotkanie Artystów i Krytyków Sztuki” pod hasłem „Sztuka jako gest prywatny”.

3 Lista uczestników na <http://www.doc.art.pl/symposium2012.htm>

4 Jerzy Busza, „Artystyczne odia Józefa Robakowskiego,” w: *Sztuka to potęga* (Lublin: BWA, 1989).

Lata minęły od tamtych romantyczno-mrocznych czasów. Czasów stanu wojennego. Pamiętam ten okres jako swego rodzaju „pakiety obrazów” naszego codziennego życia, jego pseudo-wojennego kolorytu, na który składało się stanie w kolejkach by wykupić żywność na kartki, wielogodzinne wyczekiwanie na benzynę na stacjach CPN, jej przelewanie w kanistry, świnie kupowaną na wsi, ćwiartowaną i nielegalnie przewożoną do mieszkania M-3 na Widzewie, by w ciasnej kuchni przerabiać ją na pasztet, kaszankę czy szynkę beczelnie wędzoną w betonowym kręgu pomiędzy blokami pod okiem chodzących patroli, a której uwędownienie umialiśmy sobie kartkową wódeczką. Pamiętam sąsiada, który podawał mi przez balkon szklankę pędzonego właśnie w wannie bimbru tak, by nie widziała tego moja żona.

Każdy z nas pamięta podobne i różne z tamtego okresu obrazy. Pamiętam również, że w pewnym momencie już nie było po co stać w kolejkach, bo w sklepach były tylko ocet i musztarda, a gdy pojawiły się w nim limonki z Kuby, kobiety w kolejce pomstowały na komunistów, że „rzucili” niedojrzałe cytryny.

Mieszkałem w M-3, wraz z Mariellą Nitostawską na Widzewie-Wschodzie. Mieszkanie nasze było jednym z wierzchołków trójkąta. Drugim była pracownia Andrzeja Różyckiego, w której mieszkał, a trzecim – pracownia Józka Robakowskiego. Andrzej wpadał do nas dość często, a Józek przy okazji, gdy coś robił w swojej pracowni. Od niego dowiadywaliśmy się co dzieje się „w mieście”. Trudno mi obecnie określić czas, co kiedy się działo. Chronologia zdarzeń mogła być zupełnie inna niż ta, którą opisuję.

Stan wojenny zastał mnie w momencie pełnienia funkcji demokratycznie wybranego dziekana wydziału operatorskiego w PWSFTViT, co było konsekwencją działań Komitetu Ruchu Odnowy Uczelni i ustępstw wymuszonych przez ruch na władzach szkoły. W okresie „Odnowy Uczelni” na terenie szkoły działały dwie niezależne od siebie organizacje: jedna na Wydziale Reżyserii, której przewodniczyli Piotr Bikont i Adam Sobolewski, i nasza na Wydziale Operatorskim.

Do „naszego” komitetu należeli młodszy pracownicy nauki i studenci: Józek Robakowski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Leszek Czołnowski, Jacek Jóźwiak, Mariella Nitostawska, Tomek Snopkiewicz i Piotrek Zarębski. Sympatyzowali z nami: Andrzej Różycki i Antoni Mikołajczyk – osoby spoza uczelni. Być może kogoś pominęłam.

13 grudnia 1981 r. zastał nas w pełni aktywności organizacyjnej. Nie minął jeszcze entuzjazm po niedawno zamkniętej wystawie Konstrukcja w Procesie, której organizatorem był Rysiek Waśko. Ogłoszenie stanu wojennego spowodowało „przecięcie” naszej aktywności w momencie, gdy wszyscy byliśmy „rozpędzeni” w działaniach.

Grudzień dobrze wrył mi się w pamięć, bo jak wielu innych Polaków na święta Bożego Narodzenia miałem wyjechać z kraju. Miałem paszport i bilet do Montrealu na 17 grudnia. 14 lub 15 poszliśmy z Józkiem na demonstrację przed siedzibę byłej, bo zdelegalizowanej „Solidarności” na Piotrkowskiej. Tłum wykrzykiwał antypaństwowe hasła, pełno było opancerzonych transporterów, ZOMO zatrzymywało i legitymowało każdego przechodnia. Nas również zatrzymali. Józek się wylegitymował legitymacją pracownika PWSFTViT za co, jako że był nauczycielem akademickim i artystą, oberwał pałą po plecach. Mnie jakoś uszło, bo wylegitymowałem się nieważnym, o czym ZOMO nie wiedziało, paszportem. Schroniliśmy się w katedrze, ponieważ milicyjna sikawka jeździła po ulicy i strumieniem wody oblewała demonstrantów. ZOMO wyłapywało tych, którym nie udało się uciec.

Paraliż społeczeństwa, jego pacyfikacja, na czym władzy tak bardzo zależało, nie trwały jednak zbyt długo. Nasza grupa – niejako w automatyczny sposób, czując potrzebę działania i bycia razem, również wznowiła działalność. Przez dom na Widzewie przewijali się kolporterzy Nowej, sąsiad przynosił podziemne wydania gazetek „Solidarności” z fabryki, ktoś rozwoził plakaty, Józek Robakowski „kręcił” z telewizora i ze swojego okna, Andrzej Różycki szykował swoją *Fotografię monopolową*.

Mnie jako dziekanowi (nie udało się mnie „zdymisjonować”, pomimo starań ówczesnego rektora), przypadło bronić „rozrabiających” na ulicach studentów przed oskarżeniami SB. Wraz z Mariellą Nitosławską kręciliśmy film o Józku Choices – *an artist from Eastern Europe Speaks Out*, zmontowany później w Montréalu. Staraliśmy się jak najczęściej spotykać. Oczywiście w domach. Publiczna aktywność i publiczne miejsca takie jak galerie były praktycznie martwe, poza kościołem przy ul. Sienkiewicza.

W tym czasie wielu artystów wyjeżdżało z Polski, inni udawali się na słynne „wewnętrzne emigracje”, a jeszcze inni robili swoje, jak gdyby nigdy nic. Nie pamiętam, w którym roku Rysiek Waśko zebrał materiały do samizdatu *Fabryka*. W tamtym też czasie pojawiło się wśród nas dwóch ludzi. Nazwaliśmy ich „Dywaniarzami”. Jeden z nich chyba nazywał się Paczkowski. Głównie krążyli wokół Józka Robakowskiego. Pierwszy raz spotkałem ich u niego, gdy namawiali go do włączenia się w działalność Galerii Czyszczenie Dywanów, której byli właścicielami i która znajdowała się na Piotrkowskiej, w pobliżu katedry. Ponoć niezależnej, wręcz podziemnej. „Typy” owe wydawały nam się mocno podejrzanе, proponowali jednak wystawianie u nich swoich prac, spotkania artystów, dyskusje. Chyba również proponowali jakiś handel dziełami.

„Dywaniarze” potrafili zachęcić artystów do tego, by się u nich spotykać i wystawiać. Co ciekawe, byli całkowicie spoza „środowiska” i nikt ich przedtem nie znał. Miejsce, które proponowali, nazywane „galerią”, było jednym pomieszczeniem, pokojem, w którym stało metalowe łóżko. Na spotkaniach wszyscy siedzieli pod ścianami, a komu się udało siedział na łóżku. Ciemno było. Pod sufitem paliła się jedna goła żarówka. Jednak w pewnym okresie było to jedno z ciekawszych miejsc w Łodzi i zdaje się, że odbyło się tam wiele spotkań.

W brudnej, błotnistej mazi stanu wojennego, o bliżej nieokreślonej porze dnia (który był zawsze jednakowo szary) wędrowaliśmy od jednego domu przyjaciół do drugiego, od pracowni do pracowni. Spotykaliśmy się, zrzucałiśmy na wódkę, by ją kupić „na melinie”, rozmawialiśmy – jak wszyscy – o tym, co nam „zgotowano”, spekulowaliśmy politycznie, zastanawiali – co dalej? Po pewnym czasie do tradycji przeszło pielgrzymowanie po domach i pracowniach by zobaczyć, co tworzą przyjaciele lub co się z nimi dzieje i co u nich słysząc.

O ile dobrze pamiętam, powstała tradycja „pielgrzymki ze sztuką”, czy coś w tym rodzaju. Artyści urządzali u siebie w domach wernisaże swoich prac, spotkania dyskusyjne. Odwiedzała nas „Warszawa”: przyjeżdżał Andrzej Partum, Jan Dobkowski, Zbyszek Warpechowski. W prywatnych mieszkaniach, zamienionych w miejsca swobodnych wypowiedzi, dyskusji, w domowe galerie gdzie prezentowane były własne i kolegów działania, utworzył się ruch, wobec którego władza była całkowicie bezsilna.

Co prawda byliśmy inwigilowani, śledzeni, zdarzało się nam siedzieć w komisariacie za przewóz nielegalnych materiałów lub być wzywani do siedziby SB, lecz cóż nam można było zrobić, skoro wszystkie spotkania miały charakter „prywatny”, nie wynikały z nich żadne sabotażowe i „wywrotowe” akcje? Cały ruch powstał w spontaniczny sposób, z wewnętrznej potrzeby bycia razem i w opozycji do politycznej sytuacji w kraju, a przede wszystkim, dla wielu z nas – z potrzeby tworzenia, bez względu na zaistniałą sytuację. By nie ulec depresji, czy też zniechęceniu, na czym zapewne władzy najbardziej zależało.

Tak działając czuliśmy, że wypełniamy próżnię, zasypujemy lej powstały w wyniku wybuchu stanu wojennego. 13 grudnia życie wielu z nas zmienił na zawsze. Chyba nikt z nas wtedy nie myślał, że robimy coś wyjątkowego, spektakularnego, co potem przejdzie do historii. Najważniejsza była potrzeba ciągłości działania, zachowania wolności i godności osobistej, jak i zachowania godności i wolności w tworzonych pracach.

Piotr Zarębski

Ad vocem Kultura Zrzuty

Chciałbym zamieścić kilka uwag dotyczących sympozjum „Kultury Zrzuty”, które odbyło się 18 kwietnia w Łodzi.

Otóż, muszę na wstępie nadmienić, że nazwa ta nie była mi znana gdy praktycznie po powrocie z „małej emigracji” z Paryża w 1984 roku niejako wypadłem z awangardowego obiegu artystycznego, w jakim uczestniczyłem jako student szkoły filmowej i kawałkiem okresu stanu wojennego.

Właściwie powinienem podzielić moje artystyczne zaangażowanie się na kilka etapów:

1. edukacja w liceum plastycznym w Łodzi
2. edukacja w szkole filmowej
- a. pierwsze filmowe kroki (1-2/3 rok studiów) do pierwszego momentu wyrzucania mnie ze szkoły za nowatorską etiudę
- b. świadomy wybór (3-5 rok) łącznie ze strajkami studenckimi z wyrzuceniem ze szkoły za „politykę”
3. działalność niezależna (wyjazd do Paryża wraz z powrotem - tworzenie galerii u o. Jezuitów w Łodzi)
4. filmowy wybór – artystyczno – społeczny bunt, który trwa do dzisiaj... (mam nadzieję).

Okres zawierający krążące w sztuce hasło „Kultura Zrzuty” u mnie mieści się w pkt. 2b do końca pkt 3.

Otóż, uważam to hasło – nazwę, jako niezwykle nieszczęśliwą, a nawet obraźliwą wobec osób niechących się z nią identyfikować. Zdaje się, że kilku artystów wyraziło swoją negatywną opinię na ten temat, jak między innymi R. Waśko.

Kiedy wstuchiwałem się w wystąpienia jednej grupy osób związanych z tym pojęciem odniosłem wrażenie, że starają się narzucić czapkę na innych tak, by ich niekiedy nieudolne działania znalazły sens – że tak powiem – w historii sztuki. A mnie się wydaje, że należałoby to porozdzielać na poszczególne działania i ponazywać np. Kultura strychu, Kultura plenerów, Kultura inicjatyw itp.

Kiedy zakończył się pewien etap Konstrukcji w Procesie (1981) wydawało się, że uda się nam – twórcom przejąć ten kompleks fabryczny w którym odbywała się ta światowa wystawa i że będzie można obok Muzeum Sztuki Współczesnej (uzależnionego od komunistycznego państwa i partyjnych aparatczyków) zbudować ośrodek sztuki niezależnej. Stan wojenny brutalnie przerwał te marzenia. Stąd wielu ludzi sztuki (nie tylko artystów) znalazło się w rozproszeniu – zresztą jak cały naród. Szukano miejsc gdzie można by było kontynuować rozwój sztuki współczesnej – niezależnej.

W Łodzi dość szybko (o dziwo) takie miejsce się znalazło pod auspicjami grupy Łodzi Kaliskiej. Dla mnie na początku stanu wojennego wydało się to bardzo dziwne, że ubecja zaczęła tolerować grupowanie się młodych i większości zbuntowanych wobec systemu ludzi i to po kilkudziesięciu głow w centrum miasta. Dzisiaj jest potwierdzenie, iż było tam kilku tajniaków (dokumenty w IPN, wypowiedź A. Adamiaka)...

Ponadto, nie podobało mi się to, co robiła „Łódź Kaliska”, a tzw. „strych” był pod ich kuratelą – jeśli nie ubecji, jak wspominałem wyżej. Mimo, że moi koledzy z filmówki namawiali mnie na uczestnictwo w działaniach na „strychu” – nasze drogi rozeszły się dość szybko. Może pomogło mi w tym, jak ja to nazywam „oddelegowanie” do Paryża na XII Biennale de Paris, na które namówił mnie J. Robakowski. Dzięki mu za to z kilku powodów, ale o tym może kiedy indziej. W tym miejscu należy też zadać pytanie, czy do tego okresu zbierania różnych działań artystycznych należy też robienie zdjęć, druk ulotek, malowanie napisów na murach przeciwko Jaruzelskiemu...??? Tak a propos może T. Snopkiewicz wreszcie ujawni zdjęcia z mojego mieszkania, całego zaszypanego dopiero co zrobionymi ulotkami dzierganymi przez nas w linoleum i odbijanymi farbą drukarską, które schły przez parę dni...?

Wracając do sympozjum.

Nie wspomniano tam (może celowo) o kilku kluczowych i wyprzedzających późniejsze wydarzenia z okresu około Konstrukcji w Procesie. Jednym był tzw. „Komis”, czyli grupowe wystąpienie kilku studentów z różnych lat szkoły filmowej, celem wywrócenia do góry nogami egzaminu komisyjnego przez jaki przechodzi indywidualnie każdy student. Od tego egzaminu zależało, czy pozostanie on nadal w uczelni. Dotyczyło to studentów Wydziału Operatorskiego. Jeśli dobrze pamiętam byli to: Mariella Nitostawska, Jacek Jóźwiak, Piotr Weychert, Zbyszek Szneliński, Tomek Snopkiewicz, moja skromna osoba i zdaje się Tomek Samosionek.

Założeniem było zniszczenie standardu tego egzaminu. Dlatego też postanowiliśmy „wyprowadzić” go po za uczelnię i w tym celu zaadoptowaliśmy kompleks fabryczny z Konstrukcji w Procesie. Tam ustawiliśmy krzesła kinowe, sznurami określiliśmy przestrzeń „kinową”, powiesiliśmy ekran, umieściliśmy projektor 35 mm. Ponadto każdy z nas stworzył dodatkowe instalacje medialne. Jednak kluczowym momentem był pokaz – no właśnie, czego? Tu muszę wyjaśnić, że każdy student musi pokazać na zaliczenie swoją indywidualnie zrobioną etiudę, a my ze swoich filmów zmontowaliśmy jeden wspólny film, gdzie każde ujęcie było zmontowane dowolnie, bez logiki – na zasadzie raz ty, raz ja lub on. Tym samym rozbiliśmy swoje starannie zrobione etiudy na poszczególne ujęcia, migawki pozbywając się treści itp., wzorem pierwszego kina niemego. Ten film stał się naszym ówczesnym manifestem twórczym.

W dniu pokazu – komisji, przyszło kilkadziesiąt osób (też *novum*) w tym szanowna komisja oceniająca z wydziału operatorskiego, składająca się głównie z osób związanych z filmem fabularnym, tradycją sztuki operatorskiej itp. Nie muszę opisywać ich zaskoczenia i zakłopotania, kiedy osoby kompletnie z „innego świata”, z innej rzeczywistości, stanęły w obliczu sztuki nowoczesnej.

Ja osobiście miałem satysfakcję, że mój postulat strajkowy, by w szkołach wyższych – artystycznych znieść indeksy, a tym bardziej oceny, znalazł uzasadnienie praktyczne. Rozgorzała dyskusja, ocen nie wystawiono, zawieszono nasz egzamin a egzaminatorów wyręczył stan wojenny...

Ten fakt nie mieści się w tzw. „Kulturze Zrzuty”, bo to nie było robienie „jajec” wzorem Łodzi Kaliskiej, która znajduje dzisiaj niechlubnych naśladowców zniżających się do szamba, a działanie artystyczne o konkretnym celu.

O innych nie wspomnę, choć Jacek Kasprzycki w przesłanym wideo <http://www.youtube.com/watch?v=pGnP3o7Gg5Y&feature=youtu.be> wspomniał o plenerze w Zadzimiu, do którego mam sentyment.

Otóż, tam wykonałem kilka (10) trudnych fotografii wisząc na linie w stodole czy obraz – malowanie wiatrem (wind painting). Szkoda tylko, że sporo zarejestrowanych rzeczy mi się zagubiło, ocalało tylko kilka.

Przypomnę też mój projekt *Punkty energetyczne*, później zarzucony, ale skrawkiem tego były miesięczne punkty z metra paryskiego lub tworzenie filmu *non camera* w Paryżu na zbudowanym do tego przyrządzie – stołku wzorem stołu Stefana i Franciszki Themerson (taśma drapana igłą).

Kiedy po powrocie do kraju ze słownym poleceniem od o. Platera z Paryża udałem się do Jezuitów z prośbą o udostępnienie Sali, czyli sponsoring na rzecz sztuk współczesnych – ojcowie dali mi wolną rękę – poza jednym, aby to wszystko było „bez grzechu”. Po zorganizowaniu wystawy J. Robakowskiego, performance Z. Warpechowskiego i kiedy pojawiła się tam grupa artystów, którzy zorganizowali wystawę grafik J. Federowicza (kicz, zjadł kolację, zgarnął kasę i wyjechał) uznałem, że moja rola tam wygasta...

Później stwierdziłem, że sztuki nowe proponowane przez dawnych moich kolegów to tylko powielany eklektyzm - wolałem zająć się filmem dokumentalnym idącym pod prąd po okrągłostołowej propagandzie.

To tak w kwestii uzupełnienia i trochę sprzeciwu wobec tzw. „Kultury Zrzuty”, bo ja w żadnej „zrzucie” nie uczestniczyłem.

Remanent mienia porzuconego Kultury Zrzuty

Protokół inwentaryzacyjny nr KZ/RMP/1/2012

Słowiański twórca Kultury Zrzuty - wiadomo - miał wielkie plany, zapalał się, gorączkował, a potem najczęściej... szedł spać.

Czasami dopadały go inne plagi. Chwilowy brak gotówki na zakup 5 ton nakrętek Fi 10 potrzebnych do instalacji albo niechęć gospodarza do planów przemalowania jego 30 ha pola na Panzergelb. Zawieść kolegów, złośliwość materii, szkocki sponsor, nadmiar promili, tajny współpracownik - to wszystko czyhało na wyżej wymienionego.

Stąd bogactwo mienia porzuconego - złomowisko przełomowych i takich sobie obiektów, pomysłów, niedopitych manifestów i kwitów z pralni.

L.p.	Nazwa obiektu	Opis obiektu
1.	Pomnik Ostatnich Rozruchów Ulicznych	Piękny przykład sztuki figuratywnej, politycznej i zaangażowanej. Kilka dynamicznych postaci przepychających się w pozach bojowych + pies Regan. Materiał: Spiż, okazały cokół granitowy. Najlepsza lokalizacja: wobec ostatnich polemik - Plac Wolności w Łodzi (po uprzednim usunięciu pomnika Kościuszki).
2.	Film „Kelnerowie”	Szczytowy przykład filmu drogi. Scenariusz powstał w Okresie Kelnerskim Kultury Zrzuty. Fabuła opierała się na ucieczce z hotelowej restauracji po niezapłaceniu za konsumpcję. Uciekający - członkowie Kultury Zrzuty. Goniący - kelnerzy i Kierownik Sali. Kolejni „zrzutowcy” byli kolejno wyprzedzani przez kelnerów, co dawało im możliwość prezentacji swoich prac i akcji (po ochłonięciu). Ogólna gonitwa i zasapanie. Zakończenie - kelnerzy i Kierownik Sali biegną samotnie w dal (symbolika nieznana). Złożony w Wytwórni Filmów Oświatowych - pozytywnie odrzucony.
3.	Pierwszy widoczny z kosmosu portret Jana Dęba-Kotła	(Jan Dąb-Kocioł, ur. 30 marca 1898 w Biskupicach Radłowskich, pow. Brzesko, zm. 17 stycznia 1976 w Warszawie - działacz państwowy w okresie PRL, ekonomista). Rozmiar: 800 x 1200 m. Materiał: kręgi z brystolu jako punkty rastra zdjęcia powiększonego z „Chłopskiej Drogi”. Powstał 1 krąg ale w 1986 r. został zdeptany w Kłodzku w wyniku ogólnej demolki galerii.
4.	Rewolucja poetycka	Porzucone poszukiwania kolejnych rymów do słowa „niestety” (niestety).

L.p.	Nazwa obiektu	Opis obiektu
5.	Historia sztuki w punktach i podpunktach.	Monumentalne dzieło planowane na 26 tomów. Całkowite zerwanie z przestarzałymi koncepcjami wbijanymi kolejnym pokoleniom kulturo- i sztuczniców. Szczególnie ciekawe punkty i podpunkty: - Góry Stołowe - pierwsze góry konstruktivistyczne (tom 1) - Starzy-dzicy w paleolicie (tom 3) - Żartobliwe malarstwo Babilońskie (tom 3) - Hellenistyczny performance (tom 5) - Nadnercza Kleopatry (tom 7) - Marokańskie Rokoko (tom 12) - Stan Wojenny jako kwintesencja kontekstualizmu (tom 23) - Ewa Partum kontra Partenon (tom 24) - Koniec z nietrzymaniem moczu - intelektualne przesłanie sztuki europejskiej (tom 26) Jedynym pocieszeniem pozostaje fakt, że Akademia Francuska, która została powołana do edycji słownika języka francuskiego, po 200 latach doszła do litery C.
6.	„Wrona ustrzelona”	Niedokończona epopeja Kina Ulgowego „Wrona ustrzelona” (WRON - Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego). Materiał - bloczki biletów ulgowych MPK. Pierwotnie miała obejmować całe życie rzeczonoj wrony: wyklucie z jaja - karmienie glizdami - młodość - naukę latania - krakanie i końcowe ustrzelenie. Powstał odcinek pierwszy „GENESIS” i ostatni - efektowne ustrzelenie. Reszta nie, z powodu braku środków na zakup biletów ulgowych MPK i zawieszenia Stanu Wojennego.
7.	Pieśń	Pieśń patriotyczna „Walio Ty Twoja”. Po wspaniałym początku, pomimo nadludzkich wysiłków nie udało się dopisać następnych wersów (może i dobrze).
8.	Kartonowe modele artystów 3D	Modele artystów do samodzielnego sklejania. Materiał: karton 350g 4 zdjęcia artysty (z tyłu, en face, oba profile) po odpowiednim wycięciu i złożeniu dawały wierny model 3D. Możliwe zastosowania: do powieszenia jako ozdoba choinkowa albo samochodowa choinka zapachowa.

ENGLISH SUMMARIES

streszczenia angielskie

Wojciech Ciesielski

Art on the Train from Łódź to Koszalin and Back

The term 'Pitch-In Culture' first showed up in Łódź, in the middle of 1984, during an artistic-social meeting. The text describes the problems and controversies associated with research on this phenomenon. Problematic issues refer to both the scope and the time frame within which it acted, and the list of the participants. The author states, that maybe with time it grew so much that it started to function independently of its primary source. He pays attention to achievements that apparently existed on the margin of Polish art, but when considered with regard to the perspective of the Pitch-In Culture, they can show the whole phenomenon in a new light. The text describes a few selected events, that took place in Koszalin or were undertaken as initiatives of artists from Koszalin in the eighties.

The author points to a few important elements that in his opinion are characteristic of activities within the Pitch-In Culture. He points to the modernist intellectual heritage and the post-modern approach to problems within the art of that period. Following Janusz Zagrodzki, the author of the term 'Private Art', the author focuses the functioning of the Pitch-In Culture within the private and unofficial sphere and following Józef Robakowski he focuses on keeping an individual and independent attitude as an element that is essential for making art.

The author further states, that in the way Pitch-In Culture or 'Private Art' functioned, there are four important elements: the personal relationships and contacts of the participants, the spaces – enclaves that allowed for the organisation of events and confront attitudes, activating and annexing the activities of people from outside of so-called art community, as well as self-publishing.

According to the author, probably the greatest manifestation of the Pitch-In Culture and 'Private Art' was the *Artist Pilgrimage* organised in September 1983 in Łódź. As part of the Pilgrimage there were exhibitions, concerts, film screenings, actions, performances and theoretical appearances that were presented on an equal basis and always ended with long discussions.

The *Christmas call* event entitled *NO SLOGAN [BEZ HASŁA]* organised in Koszalin between the 10th and 12th of February 1984 was an event in return for inviting the artists from Koszalin to the *Pilgrimage* that happened a year earlier. The organisers were the people who participated in the event in Łódź: Ewa Kowalska, Grażyna Bogusz-Wolska, Andrzej Ciesielski and Stanisław Wolski. They invited 85 artists from the whole country, plus there also came many artists who were not formally invited but associated with the Pitch-In Culture movement.

The next initiative by artists from Koszalin was a cyclical event, organised between 1982 and 1988 every year in mid-December, *AFTER A YEAR* organised by Andrzej Ciesielski and Andrzej Słowik. Artists from the whole of Poland presented their current art practice.

For the Koszalin community open-air workshops were an important activity, that were in fact connected with the tradition of the Osieki workshops organised since 1963 and ended after the imposition of martial law in 1981. The situation was changed

by a series of workshops organised under a name "We invite you to work" between 1987-1989 in Karlino and in 1990 in Darłowo. The initiators and first artistic curators were Andrzej Słowik and Maria Idziak who in 1989 entrusted the function to Wojciech Zamiara and in 1990 to Andrzej Ciesielski.

Also important for the functioning of the Koszalin community within the Poland-wide circuit was the Presbitery (Na Plebanii) Gallery run by an artist Andrzej Ciesielski and between 1986 and 1990 there were 35 meetings organised in it.

As the author states, the Pitch-In Culture was born out of the need for a totally different way of presenting one's own artistic practice, the exchange of information and joint action. Without friendship, knowing one another, a willingness to work and even without some personal antagonisms, the whole movement would not have had a chance to spread so broadly around the country and accept so many versatile artists as for example as it happened in Koszalin.

Grzegorz Dziamski

The Pitch-In Culture thirty years later

The "Pitch-In Culture" began functioning at the end of 1981 within a circle of people connected with the Łódź Kaliska group, but very soon its strongest presence was reflected by the Artist pilgrimage, Long live art! (Łódź 2-4.09.1983). This was when two meanings of the term "Pitch-In Culture" emerged: a narrow one, meaning people connected with the Łódź Kaliska group and those whose concept of art was closely associated with the group and broader interpretation – meaning the way the artists acted who wanted to keep their independence during the martial law. Józef Robakowski on the occasion of an exhibition organised in Belgium entitled The Polish avant-garde wrote that the Pitch-In Culture was "independent of politicians, police, church, administration and artists themselves", it expresses in gestures and slogans, "that is why it may be everywhere, in our homes, streets, forest, bar, park, tram, queue at the butchers shop and even on the train from Łódź to Koszalin and back". Martial law forced artists to search for new forms for their activities, but this did not blur the previous personal and artistic differences. For Józef Robakowski the Pitch-In Culture was a new form for the activities of independent artists; for Łódź Kaliska it was a new artistic form. In the first case the 'Pitch-In Culture' was only a means; in the second – it was an aim. Of course, the second is more interesting but it requires us to answer a question: what was the art form about? Some critics thought of Jacek Kryszkowski as one of the Pitch-In Culture leaders, although he considered that the Pitch-In Culture was supposed to break with the production model of art. Kryszkowski never explained how this post-production art shall look. Today, even though Kryszkowski would not have been happy about this, since many times he attacked the dependence of Polish criticism upon art terminology and theories worked out in the West, we could say that post-production art actually resembles the relational aesthetics of Nicolas Bourriaud.

Adam Sobota

The Pitch-In Spectrum

An artistic phenomenon called the 'Pitch-In Culture' distinguished the Łódź artistic scene, although it actually reflected the situation in the whole country during the eighties and that is the reason why it attracted artists from different towns and various generations. The most radical arts programme emerged across the entire spectrum of independent artistic activities in Poland after martial law and it was different from art directly connected with political opposition or religious motives. I observed some 'Pitch-In culture' actions in Łódź, however I prefer to talk about the way the phenomenon was situated in the broader context of the situation for the arts communities in Poland. Since the mid fifties the art circuit had become stronger and stronger, becoming an alternative to official culture. The totalitarian system was conducive to bureaucratic stagnation, so young artists, who were interested in new media and a non-conventional means of expression, created their own network of artistic groups, galleries and events, most often associated with so called 'student culture'. In the seventies these artistic communities was numerous and multi-generational. Their basic need was self-education and generating a network of private contacts in the country and abroad

as well as mutual support within art groups and collective shows. The situation after martial law strongly underlined the need to continue to communicate, deepen the knowledge and keep contact with the essence of modern art. The fight for an artistic awareness ran parallel to the fight for political freedom and historical truth. It was not about randomly adding whatever, but moreover about adding something that was considered valuable to the culture that was practiced at the time. For me, as an art historian it was important to broaden the knowledge and preserve the facts about modern art history. Independently of my work in the museum, I participated in a team directed by Professor Aleksander Wojciechowski, who worked on the history of the neo-avant-garde in Lower Silesia. Jerzy Busza also appointed me a member of the editorial board of the *Obscura* bulletin (1982-1990), in which we published important texts that had not been published before in Poland and which explained the sense of modernist and post-modernist ideas. The monthly edition was published as the Federation of Amateur Photography Associations allowed us to publish it as their bulletin. This may all be described as progressive activities in the face of the lack of institutional support at the time for various forms of culture.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Borowski, Wiesław. „Pseudoawangarda.” *Kultura*, nr 12 (23.03. 1975): 11-12.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Busza, Jerzy. „Sygnia nowej sztuki.” W: *Wobec odbiorców fotografii*, 150-64. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1990.
- „Chronology / Chronologie 1961-1985.” W: *Poolse 'avant-garde'*. Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985. Kat. wyst.
- Ciesielska, Jolanta, red. *Republika bananowa. Ekspresja lat 80*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008. Kat. wyst.
- . „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«).” W: *Co słysząc, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Siłkowska, 203-08. Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989.
- . „Kultura Zrzuty.” W: *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak, 8-15. Warszawa, 1989.
- Ciesielski, Wojciech. „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych.” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie* II/III, nr 2 (2008): 79-96.
- . „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w latach 80.” W: *Suplementy do Sztuki Polskiej Lat 80*, red. Jolanta Ciesielska, 116-22. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009. Kat. wyst.
- Dobrosz, Bogdan i Waldemar Fydrych. *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa*. Wrocław: Kret, 1989.
- Fydrych, Waldemar. „Nie tylko sztuka nie tylko alternatywa.” *Obecność*, nr 24 (1988): 29-35.
- . *Żywoty mężów pomarańczowych*. Wrocław: Pomarańczowa Alternatywa, 2001.
- Janiak, Marek. „Manifest II Sztuki Żenującej.” *Tango*, nr 1 (1983).
- . „Sztuka żenująca.” W: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski, 270. Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000.
- Jurecki, Krzysztof. „Łódź Kaliska. Prawdziwa historia?” *Exit*, nr 1 (2005): 3644-49.
- Kizny, Tomasz i Anna Łoś, red. *Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi 1982-1991*. Wrocław: Fundacja NAF Dementi, 2007.
- Kryszkowski, Jacek. „Donos.” *Tango*, nr 18 (1985).
- . „Sztuka zanieczyszcza środowisko.” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).
- . „Zrzuta - Urodziny w Łaźni Miejskiej.” *Halo Haloo*, nr 2 (1985).
- . *Kultura Zrzuty - Bądźmy wyrozumiali i cierpliwi*. Kopia maszynopisu.
- „Nic tak nie uspakaja jak historia Chin (1984) – rozmowa z Markiem Janiakiem.” *Tango*, nr 18 (1985).
- Obscura. *Biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce* (1982-1989).
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*. Poznań: Rebis, 1999.
- Po Roku. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, grudzień 1988. Druk okolicznościowy.
- Polska fotografia intermedialna lat 80-ych. Poznań: BWA, 1988. Kat. wyst.
- Robakowski, Józef, red. *PST! czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- . „Pitch-In Culture.” W: *Poolse 'avant-garde'*. Antwerp: Cultureel Centrum Berchen, 1985. Kat. wyst.
- . „Biblioteka druków prywatnych.” W: *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, red. Józef Robakowski, 173-80. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.
- . „Kultura Zrzuty.” W: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji*, 13-15. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990.
- . „Kultura Zrzuty.” W: *Teksty interwencyjne 1970-1995*, 72-73. Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995.
- . „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych.” W: *Teksty interwencyjne 1970-1995*, 100-09. Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995.
- Ryba, Jerzy. „Wstęp.” W: *Galeria „Na Plebanii”*, red. Jerzy Ryba, strony nienumerowane. Wrocław: Galeria „Na Ostrowie”, 1988. Kat. wyst.
- Rypson, Piotr. W: *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991. Kat. wyst.
- Skaryszewska, Dorota. „Wywiad z Ryszardem Winiarskim.” *Projekt*, nr 5 (1985): 22-25.
- Stokłosa, Bożena. „Contemporary Polish Art.” W: *Contemporary Art from Poland*. Banff: Walter Phillips Gallery, The Banff Centre School of Fine Arts, 1986. Kat. wyst.
- Wojnecki, Stefan. „Polska fotografia lat osiemdziesiątych.” W: *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych*. Poznań: BWA, 1988. Kat. wyst.
- Zagrodzki, Janusz. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*. Koszalin: Galeria Na Plebanii, 1988. Druk ksero.
- Zeszyty Artystyczne PWSSP*, nr 5 (1991).
- Zygmunt Rytko: *Ciągłość nieskończoności*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2000. Kat. wyst.
- Zygmunt Rytko: *Fotowizja - Katalog S.M.* Warszawa: Mała Galeria PSP-ZPAF, 1981. Kat. wyst.



FESTIWAL
Sztuka i Dokumentacja



W kwietniu i maju 2012 roku miała miejsce 4 już edycja Festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Festiwal odbywa się co roku w Łodzi. Dotyczy zagadnień dokumentowania sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem form efemerycznych, takich jak instalacja, performance, akcja. Festiwal Sztuka i Dokumentacja organizowany jest przez Stowarzyszenie o tej samej nazwie, którego celem jest również zbieranie i opracowywanie oraz upowszechnianie świadectw i archiwaliów dotyczących – głównie – pozainstytucjonalnych działań i miejsc prowadzonych przez artystów (od lat siedemdziesiątych do czasów współczesnych).

Po zaledwie 40 latach od narodzin konceptualizmu oraz zaistnienia w sztuce na szerszą skalę form opartych na czasie i związku z przestrzenią, widać jak wiele informacji umknęło. Niejednokrotnie dysponujemy szczątkowym materiałem z działań z tego okresu – np. jedną fotografią z akcji artystycznej, czyjąś relacją, manifestem artysty. Tradycyjne formy dokumentacji – reprodukcje i karty muzealne, sprawdzające się przy obiektach sztuki, nie nadawały się od uchwycenia istoty sztuki efemerycznej. Dobrej jakości sprzęt fotograficzny, nie wspominając o filmowym był nie do osiągnięcia dla artystów w czasach PRL. Dziś aparat fotograficzny i kamera są powszechnie dostępne. Zarówno profesjonalści jak i zwykli odbiorcy sztuki mogą utrwalić na cyfrowej kamerze czy zdjęciach wydarzenie artystyczne. Czy możliwości te przekładają się faktycznie na ilość powstałej dokumentacji? Czy daje ona pojęcie o udokumentowanej pracy? A może dokumentacja bardziej jest dziełem samym w sobie, mogącym istnieć autonomicznie i być rozpatrywaną niezależnie od związków z dokumentowaną pracą. Festiwal Sztuka i Dokumentacja od kilku lat zajmuje się zbieraniem różnych form dokumentacji (video, fotografia, artykuł w prasie, reportaż radiowy i telewizyjny), ale poszukuje też innych, oryginalnych sposobów na dokumentację pracy/wydarzenia artystycznego.

W tym roku po raz czwarty nadesłane dokumentacje sztuki zostały zebrane na wystawie *Sztuka Obiekt-Zapis* (w Galerii Imaginarium – ŁDK). Wzięło w niej udział ponad 50 uczestników z Polski i z zagranicy. Na projekcji umieszczonej pośrodku sali można było obejrzeć dokumentację z pre-eventu Festiwalu Sztuka i Dokumentacja „Ephemeral Fixed. Ephemeral art – history documented”. Wydarzenie dotyczyło zagadnienia sztuki efemerycznej w krajach Wschodu oraz wkładu w ten rodzaj twórczości inicjatyw prowadzonych przez artystów (ARI). Autor nagrania, **Krzysztof Lewandowski**, zdecydował się na pokazanie fragmentów wszystkich performance oraz pozostałych wydarzeń „Ephemeral Fixed”. To ok. 40 min. video-relacja z wydarzenia, której autor stawia przede wszystkim na przybliżenie poszczególnych działań w ramach projektu tym osobom, które nie uczestniczyły w wydarzeniu. Video-dokumentacja jest w tym przypadku bardziej adekwatnym określeniem niż film dokumentalny czy video-klip, w których to formach na pierwszy plan wysuwa się inwencja reżysera.

Na drugim biegunie można by umieścić *The Abandoned Masterpieces* **Sławka Kosmyński / Cadio**. To kilkuminutowy klip, gdzie klimat pracy nadaje muzyka. Klip pokazuje działania LUND łódzkiej sceny podziemnej z lat osiemdziesiątych – grafiki, fotografie z akcji, malunki na ścianach. Wystawa LUND miała miejsce w 2011 roku w Galerii Manhattan.

Część nadesłanych prac video oscylowała między dokumentacją a kreacją. **Jan Moszumański i Tobiasz Jędrak** nadesłali *Bardzo fajny film o czasie*. Akcja rozgrywa się między dwoma mieszkaniem w blokach, zapewne na różnych osiedlach, a głównym bohaterem jest kamera, która zostaje nadana taksówką do odbiorcy.

Niewielkich rozmiarów urządzenie, zniekształcające perspektywę w formę „rybiego oka”, rejestruje przypadkowe fragmenty rzeczywistości. Przypadkowo udaje się też uzyskać zaskakujące, nietypowe skróty perspektywiczne. W momentach, gdy nadawca i odbiorca kamery poruszają się z nią, to co rejestruje kamera przypomina nieco *Zapisy mechaniczno-biologiczne* Józefa Robakowskiego. W momencie gdy kamera jedzie taksówką rejestruje rzeczywistość z takiej perspektywy z jakiej nie mogłoby jej dostrzec ludzkie oko. Jest to więc typ dokumentacji, gdzie kamera zostaje oderwana od oka.

Monika Szydłowska pokazała dokumentację ze swojego performance, na którą składało się video i makieta pokazująca „schemat rozmieszczenia” artystki i publiczności podczas performance. Artystka czytała instrukcję, których należy przestrzegać po wybuchu bomby atomowej. Jednocześnie kamera rejestrowała i transmitowała na monitor to, co dzieje się pod stołem, czyli stopniowo rozchylające się nogi performerki. Video pokazane na *Sztuka-Obiekt-Zapis* to obraz z kamery transmitowany na monitor podczas performance.

Małgorzata Kazimierczak nadesłała pracę pt: *Konteksty...pomiędzy...zdaniami* zrealizowaną podczas festiwalu Konteksty w 2011 roku w Sokołowsku. Artystka poprosiła uczestników wydarzenia, żeby na przygotowanych przez nią wcześniej tabliczkach napisali zdanie otwarte czyli takie, na które nie można odpowiedzieć „tak” lub „nie”, a następnie odczytali swoje zdanie do kamery. Video jest zarówno dokumentacją akcji artystycznej, jak i autonomicznym dziełem. Film jest czarno-biały, mocno skonstrastowany.

Kiedy pada, ludzie niechętnie wychodzą z domu, za wyjątkiem uroczystości upamiętniających. **Topp & Dubbio** przysłali dokumentację z akcji poświęconej Yuriemu Lunacharskiemu (1978-2008) – nieznanemu rosyjskiemu artyście. Akcja miała miejsce w niedzielę, 19 czerwca 2011 roku. Całość miała charakter farsy oficjalnych uroczystości. Przed Museumplein w Amsterdamie, gdzie prezentowano projekt Johna Baldessariego, Topp & Dubbio ustawili gablotkę ze zdjęciami Lunacharskiego, flagi oraz wyświetlacz z nazwiskiem artysty. Wyświetlacz był nawiązaniem do podobnego, ale o wiele większego urządzenia – pracy Baldessariego umieszczonej na fasadzie Museumplein. Rozbłyskiwały na nim przez 15 sekund nazwiska osób, które zarejestrowały się na stronie projektu Baldessariego. Jak przystało na wspominki po rosyjskim artyście, Topp & Dubbio w towarzystwie innych osób pili wódkę Stolicznaya i odpalali petardy (co nie było łatwe w strugach deszczu). Potem salutowali, była również przemowa – rodzaj farsy. Całość trwała do zmierzchu, kiedy to na fasadzie Museumplein rozbłysło na 15 sekund nazwisko Yuri Lunacharski. Biorąc pod uwagę charakter akcji nie jesteśmy pewni nawet tego, czy Lunacharski naprawdę istniał. Na wystawie można było również przejrzeć album Topp & Dubbio zawierający zdjęcia i opisy z ich akcji. Ciekawa graficznie forma powoduje, że jest to zarazem książka artystyczna.

Mikołaj Podworny pokazał wideo-dokumentację z akcji przeprowadzonej przed Świątami Bożego Narodzenia w 2011 roku w Poznaniu. Artysta zwrócił uwagę na współczesny sposób podejścia do kolęd, które słyszymy już od listopada w hipermarketach i innych przestrzeniach handlowych. Stykamy się więc z nimi w zupełnie innych niż wcześniej kontekstach. W związku z eksploataowaniem kolęd w handlu, do czego już się przyzwyczailiśmy, artysta postanowił sam je odśpiewać „z ukrycia”, w miejscach, gdzie się tego wcale nie spodziewamy. Wspiął się na słup latarni i poprzez megafon tzw. „szczekaczkę” śpiewał jedną po drugiej powszechnie znane kolędy. Za akcję, którą policja zaliczyła do kategorii zakłócania porządku publicznego, artysta został ukarany mandatem. „Kopię mandatu” dołączył do ekspozycji.

Dorota Nieznalska na swoją ubiegłoroczną wystawę w Galerii Miejskiej w Gdańsku pt. *Miasto zdarzenie – Re-konstrukcja przemocy*, wykonała rekonstrukcję bramy Stoczni Gdańskiej staranowanej przez czołg 16 grudnia 1981 roku. Praca Nieznalskiej jest rekonstrukcją bramy wraz ze zniszczeniami jakim uległa ona w wyniku tego zdarzenia. 17 sierpnia 2011 zrekonstruowana brama została przewieziona go galerii. Video dokumentuje załadunek i przewóz obiektu z pracowni ślusarsko-kowalskiej oraz montaż bramy w galerii. Obiekt, który powstał w skali 1:1 pt. *Re-konstrukcja z dnia 16.12.1981* odtworzony został dzięki materiałom archiwalnym, zdjęciom z IPN-u, opisom i pamięci świadków tamtych wydarzeń.

Grupa PUL (Paulina i Ula Korwin-Kochanowskie oraz Ludwik) pokazała prezentację multimedialną *Will I be missed*. Praca dotyczy XIX i XX-wiecznej architektury łódzkiej, fabrycznej oraz kamienic, które popadają w ruinę i są systematycznie wyburzane. Łódź – miasto, które uchroniło się przed zniszczeniem podczas II Wojny Światowej, zachowało unikalny, zwarty zespół architektoniczny z przełomu wieków, a który w wyniku wieloletniej ignorancji władz miejskich i właścicieli nieruchomości od ponad 70 lat ulega stopniowej dewastacji. Artyści przygotowali neon z napisem *Will I Be Missed*, następnie umieszczali go na zrujnowanych budynkach... a może tylko cyfrowo na ich fotografiach? Oprócz tego wykonali w wersji cyfrowej mapę znikających budynków oraz przygotowali „sentymentalne w stylu” pocztówki ze zdjęciami niszczących obiektów.

Beate Hecher i Markus Keim pokazali pracę *All Inclusive* – wideo na bazie panoramicznego zdjęcia. Za autorem stojącym na pierwszym planie, horyzontalnie przesuwając się monumentalna budowla stojąca na pustyni. To niedokończona inwestycja hotelowa, jak piszą autorzy – „wczoraj, które już nie zobaczy jutra... despotą w pejzażu”

Marcus Bering pokazał dokumentację z montażu swojej pracy *Czytając Pl* w Galerii EL w Elblągu, podczas zbiorowej wystawy *Między-Przestrzeń*. Montaż pracy był zarazem akcją artystyczną, ponieważ artysta prosił różne osoby, aby przyklejały do białych ekranów cyfry od 0 do 9 czyli składowe liczby Pl. Każdy przyklejał cyfry według własnego uznania. Na wideo artysta uchwycił zarówno proces postawiania pracy, jak i kontekst – miejsce i ludzi z Galerii EL.

Rebecca Cunningham nadesłała dokumentację performance pt. *One [Jeden]*. W opisie czytamy: „[...] jedno życie / jedna osoba siedząca naprzeciwko / jedna wymiana / jedna próbka dna / to może zdarzyć się (jeden) milion razy [...]”. Performance polegał na pobraniu od uczestnika akcji jednego włosa – a więc czegoś, co zawiera DNA. Autorka pyta, czy w świecie, w którym trudno postawić granicę między naszą prywatnością a sferą publiczną, systemami kontroli, globalizacją, kiedy rzadko bywamy w sytuacjach, gdy możemy sobie ufać, czy zaufamy artystce dając jej jeden nasz włos, zawierający coś bardzo osobistego – nasze DNA? Performance miał miejsce w Brisbane w Australii, 8 września 2011 i będzie kontynuowany. Autorka przysłała dokumentację w postaci kilku fotografii-obiektów oraz jednej oryginalnej torebki zawierającej czyjś włos.

Tom Swoboda nadesłał pracę z projektu *Konterfekt*. Główną problematykę projektu stanowi legitymizacja duchowego aspektu życia człowieka, tu zawężonego do chrześcijaństwa jako wiodącej religii w Polsce. Autor poszukuje osób, które mają namacalny kontakt z Bogiem – np. poprzez cudowne ozdrowienia lub wizje. Swoboda dokumentuje doświadczenia cielesne tych osób poprzez fotografie, rysunki, odlewy; duchowy kontakt natomiast, poprzez mapy, notatki, wykresy. Autor próbuje więc dokonać dokumentacji niewidzialnego – w tym przypadku – obrazu Boga. Nadesłana praca – *Konterfekt nr 14* obrazuje historię człowieka, który uległ niemal śmiertelnemu wypadkowi – maszyna zmiażdżyła mu głowę. Mimo to przeżył, a głowa, jak twierdzi mężczyzna została zrekonstruowana przez Boga. Dokumentacja to rysunki, zdjęcia, video, dokumentacja szpitalna, listy.

Aurelia Mandziuk-Zajączkowska dokonała próby odtworzenia pierwotnego wyglądu zająca-zabawki, wykonanej przez Katarzynę Kobro, która robiąc zabawki zarabkowała na życie. Jedną z nich – szmacianego zająca wykonała dla swojej córki – Niki Strzemińskiej. Ostatnią właścicielką zajączka została, będąc jeszcze dzieckiem, Monika Krygier – artystka, córka Stefana Krygiera. W wyniku „perypetii dziejowych” króliczek został pozbawiony nóg. Za pomocą szkiców, pomiarów i opisów, które dało się wykonać dzięki informacjom od Moniki Krygier, Aurelia Mandziuk rekonstruuje dane dotyczące króliczka oraz zabawkę. Mandziuk do rekonstrukcji informacji o króliczku wykorzystuje ankietę dotyczącą strategii konserwatorskich wobec sztuki efemerycznej (opracowaną przez Elżbietę Wysocką). Praca łączy suchy język technicznego opisu dzieła z warstwą emocjonalną, sentymentalną – zabawki wykonanej przez Kobro dla dziecka. Jednocześnie pokazuje kontekst powstawania dzieł Kobro, dostarcza nowych informacji o znanej artystce.

Arek Pasożyt przysłał *Manifest Pasożytnictwa*. To projekt w procesie. Artyści, zwłaszcza w polskim świecie sztuki, to osoby paradoksalnie mające najgorszy status w tej branży. W przeciwieństwie do dyrektorów instytucji posiadających etaty i wysokie pensje, statystyczny polski artysta to osoba bez grosza, nie posiadająca

nawet ubezpieczenia społecznego. Arek chcąc robić sztukę i przetrwać obrał strategię pasożytowania na instytucjach sztuki, np. mieszkania „za darmo” w galeriach, „przy okazji” realizując projekty związane z pasożytowaniem. Dokumentację z dni spędzanych na pasożytowaniu umieszcza na blogu. Artysta-Pasożyt tworząc sztukę, która właściwie całkowicie utożsamiona jest z jego życiem, jednocześnie wykonuje auto-dokumentację. Zachodzi tu ciekawa relacja – performatywne działanie non-stop z jednoczesną rejestracją zdarzeń za pomocą video, foto, net-dziennika.

Okazuje się, że są również autorzy, którzy od dłuższego czasu kontynuują w swojej pracy zagadnienia sztuki i dokumentacji i prezentują co roku prace na wystawach *Sztuka-Obiekt-Zapis*. Warto tu wymienić prace Izy Łapińskiej i Jolanty Wagner. W tym roku mogliśmy obejrzeć kolejny cykl fotografii **Izy Łapińskiej**, w których autorka zatrzymuje kadry z filmu – w tej edycji wystawy były to czarno-białe fotografie z *Procesu* Franza Kafki w adaptacji filmowej Orsona Wellesa. Fotografie zostały wykonane w ruchu, bez stopklatki.

Jolanta Wagner kontynuuje cykl rysunków *Spis Powszechny*. W tej serii autorka rejestruje, inwentaryzuje i systematyzuje przedmioty projektowane przez Władysława Strzemińskiego i Romana Modzelewskiego. Rysunki wykonuje przy użyciu przyborów, jeszcze nie tak dawno bardzo popularnych wśród projektantów, a obecnie wycofanych z użycia: krzywików, ekierki, cyrkla, żyłki, kalki do maszyny do pisania i wypisanego długopisu. Podłożem są stare deski kreślarskie, kupione od likwidowanego kilka lat temu biura architektonicznego Miastoprojekt-Łódź. Artystka pokazała dwa rysunki na desce. Na pierwszym odtworzyła z pamięci meble zaprojektowane przez Władysława Strzemińskiego: biurko, łóżko, kozetkę, które widywała podczas wizyt u prof. Romana Modzelewskiego. Drugi rysunek pokazuje jacht „Amulet” zaprojektowany przez Romana Modzelewskiego. Modzelewski pracował nad nim pod koniec lat 60 wraz z pomocą studentów w tym Jolanty Wagner. Jacht stał kilka miesięcy w dawnej pracowni rzeźby PWSSP w Łodzi (obecnie ASP). Projekty te wykonane kilkadziesiąt lat temu, nowoczesne w formie nawet dziś, nigdy nie weszły do masowej produkcji. Autorka chce więc zachować informację i pamięć o nich.

Vladimir Havlik pokazał serię archiwalnych zdjęć, z jednej strony dokumentujących jego performance (od lat siedemdziesiątych), z drugiej strony życie prywatne w kontekście jego działań performansowych. Autor próbuje sobie przypomnieć to, co działo się przed akcjami, co później, co poszło zgodnie z planem, gdzie nastąpiły pomyłki lub niespodziewane sytuacje. Praca jest rodzajem refleksji, gdzie autor zastanawia się nad granicami: życie – sztuka, akcja – dokumentacja.

Przywołane tu prace/dokumentacje to tylko kilkanaście przykładów z ogromnego materiału zaprezentowanego na wystawie. Może zbyt dużego, żeby poznać się z nim podczas jednej wizyty na wystawie. Zostało nadesłanych sporo prac, które mają charakter typowo dokumentacyjno-informacyjny, zazwyczaj w postaci dokumentacji foto/video lub plansz z opisami. Prezentowanie i archiwizowanie takich dokumentacji to jeden z celów festiwalu, bo jak argumentuje Aurelia Mandziuk – kuratorka wystawy – wielu wydarzeń nie możemy osobiście zobaczyć. *Sztuka-Obiekt-Zapis* podaje je „w pigułce”, a archiwum Stowarzyszenia przechowuje dane o nich. Obecnie trwają prace nad udostępnieniem katalogu dokumentacji w Internecie.

W tym roku, inaczej niż w poprzednich edycjach, więcej było prac podejmujących grę z dokumentacją, archiwizacją, a także z powszechną i wszechobecną rejestracją (nie tylko w sztuce), której dokumentacja jest następstwem. Może znaczenie miał tu też większy niż w latach poprzednich udział artystów z zagranicy, bo w Polsce refleksja nad dokumentacją sztuki jest dość nowym tematem. Wystawa wbrew pozornie wąsko wyspecjalizowanej tematyce w swoim założeniu jest bardzo egalitarna – otwarta na propozycje nie tylko artystów, ale również odbiorców sztuki, ludzi spoza środowiska artystycznego. Ci drudzy jak na razie jeszcze nie ujawnili swoich archiwów. Może nastąpi to w przyszłym roku.

Artykuł publikowany na stronie: www.lodz-art.eu

4 Festiwal Sztuka i Dokumentacja, Sztuka-Obiekt-Zapis 4, Łódzki Dom kultury (ŁDK), Galeria Imaginarium, 12 kwietnia - 6 maja 2012

PRZESUNIECIE W CZASIE I PRZESTRZENI. ARTICULATE PROJECT SPACE W ŁODZI

Articulate Project Space to miejsce (ARI), które skupia artystów posiadających pracownię lub w inny sposób związanych z 497 Parramatta Road, Leichhardt (Sydney). Ich różnorodne działania łączy zainteresowanie relacją między formą dzieła sztuki a przestrzenią, w której ono funkcjonuje. Articulate Project Space łączy ze sobą cechy pracowni i galerii. Wystawę pt. *Project space Project*, przygotowaną specjalnie na 4 Festiwal Sztuka i Dokumentacja przez Margaret Roberts i Sue Callanan z Articulate Project Space, można było oglądać do początku czerwca w Galerii Biblioteka.

Celem projektu zaproponowanego przez Australijczyków na festiwal jest refleksja nad rolą miejsc działań artystycznych (tzw. project spaces) w praktyce wystawienniczej, która skupia się na procesach myślowych zachodzących przy tworzeniu sztuki oraz relacjach pomiędzy dziełami sztuki a miejscami, w których są tworzone.

Wystawa prezentowała efekty działań artystów, którym Callanan i Roberts oddały do dyspozycji przestrzeń *Articulate*. Od września 2011 do marca 2012 każdy z artystów mógł w dowolny sposób wykorzystać to miejsce. Od efektów w postaci artefaktów ważniejszy był tu proces tworzenia w interakcji z tą specyficzną przestrzenią. Przestrzeń *Articulate* ma długość ok. 35 metrów i jest na 4 metry szeroka, co powoduje, że artystom działającym tam trudno nie brać pod uwagę jej charakteru. Każdy z twórców miał dwa tygodnie na swoje działanie, które po upływie tego czasu, bądź w jego trakcie, było prezentowane publiczności. Artysta mógł pracować sam, lub zaprosić do udziału inne osoby.

W projekcie udział wzięli: **Lesley Giovanelli, Alan Schacher, Ben Denham, Terry Hayes i Robin Hungerford, Kathryn Ryan, Heidelberg, Joan Grounds, Chantal Grech, Toni Warburton**. Dokumentacja tych działań w wielu przypadkach odbiegała od zazwyczaj stosowanych w tym celu zapisów video i fotografii. Były to głównie rysunki, obiekty, wydruki, teksty, instalacje. Artyści przygotowali je zmysłką o przestrzeni, w której będą prezentowane. Prace prezentowane w Galerii Biblioteka były dla mnie rodzajem „streszczenia” idei zawartej w działaniach mających miejsce w *Articulate*. Nie bez znaczenia była tu odległość między Polską i Australią, która powoduje duże koszty wysyłki nawet małych paczek. Obiekty przysłane na wystawę – składające się z papieru, kalki czy filcu zachowały więc pewien rodzaj efemeryczności i tymczasowości, charakteryzujący także działania w *Articulate*.

Uwagę widzów wchodzących do galerii przez korytarz budynku, od razu przykuła czerwona taśma przyklejona do podłogi. Taśma wyznaczała w skali 1:1 wymiary *Articulate Project Space*, dając tym samym wyobrażenie o przestrzeni, w której pracowali artyści. Załedwie 1/4 przestrzeni *Articulate* „zmieściła się” w Galerii Biblioteka. Aby wyznaczyć ten obszar trzeba było zająć przyległy korytarz oraz bibliotekę znajdującą się w drugim jego końcu. Autorkami tej instalacji, noszącej tytuł *Common Ground*, są kuratorki wystawy – **Sue Callanan i Margaret Roberts**. Co kilka metrów, obok czerwonej taśmy, przyćepione zostały metalowe kwadratowe płytki. To dokumentacja realizacji **Chantal Grech** *Ponts of Departure*, na którą składał się również film oraz plakat z planem przestrzeni *Articulate*.¹ Na filmie artystka zatrzymując się w różnych miejscach przestrzeni *Articulate* czyta fragmenty tekstów. Odwołuje się w nich do mitu o nici Ariadny. Teksty nawiązują do idei domu, który znajduje się nie w fizycznej lokalizacji, ale w ludziach (ich głosach, tekstach). Metalowe tabliczki naniesione na plan *Articulate* na podłodze Galerii Biblioteka wyznaczają miejsca, w których Chantal Grech czytała swoje teksty.

Naprzeciwko projekcji Chantal Grech stał mały obiekt, również nawiązujący do idei domu. Został on zrobiony ze szkiców na kalce przez **Joan Grounds**, która



fotografia / Norbert Trzeciak

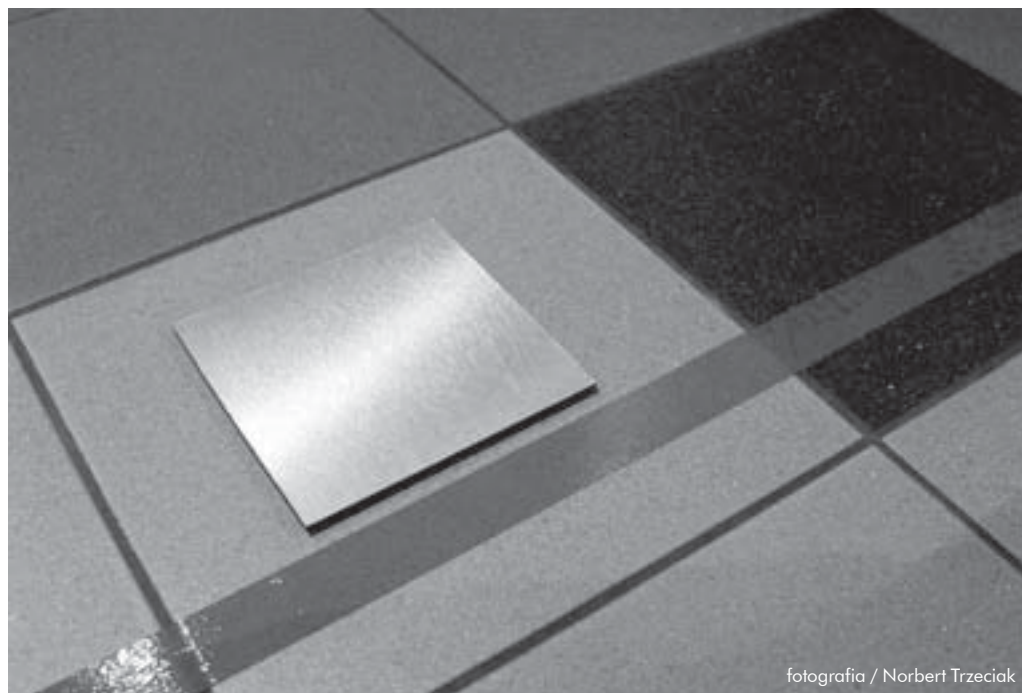
poprosiła innych artystów, aby opisali swoje „idealne” miejsce do zamieszkania, bez względu na realne możliwości zrealizowania tych pomysłów. Forma opisu była dowolna. Artystka na blogu Articulate zastanawia się nad rolą dokumentacji w sztuce, która mimo iż jest konieczna, zarazem jest rodzajem „odcieśnienia” pracy artystycznej, przefiltrowanej przez, niekiedy błędną, interpretację dokumentującego.

Na ścianie pomiędzy oknami galerii wisiał duży wydruk dokumentujący działanie **Lesley Giovanelli**. Było ono ściśle związane z charakterem przestrzeni Articulate. Artystka nawiązała tu do wspomnienia wystawy *Monochrome*, którą widziała w Madrycie, gdzie w długiej wąskiej przestrzeni zaaranżowane zostały kolorowe rzeźby, pogrupowane według barwy. Artystka zaaranżowała podobnie 18 obiektów w przestrzeni Articulate. Dokumentację z działania przedstawiła w formie wydruku ze zdjęciami obiektów na wąskim, ale długim zwoju papieru, sięgającym od sufitu do podłogi Galerii Biblioteka. Formą zwoju nawiązała do długiej lecz wąskiej przestrzeni Articulate.

Kathryn Ryan przysłała książeczkę z rysunkami. To delikatny obiekt z papieru oraz kalki. Do okładki przyklejony został kryształ. Ryan w opisie pracy przytacza fragment z książki Paula Austera *W kraju rzeczy ostatnich*:

„To chyba niezbyt naturalne, kiedy człowiek nieustannie patrzy w dół, stale szuka uszkodzonych, porzuconych przedmiotów. Po pewnym czasie musi to jakoś się odbić na działaniu mózgu. Wszystko bowiem straciło tu już tożsamość. Znajdujesz resztki tego, szczątki owego, ale nic do niczego nie pasuje. Lecz gdy ten chaos osiąga szczyt, rzeczywistość – o dziwo – z powrotem się zrasta. Zmiażdżone jabłko i zmiażdżona pomarańcza to taka sama miazga, nie sądzisz? Nie sposób stwierdzić, która suknia jest elegancka, a która nie, gdy obie są w strzępach, prawda? Na pewnym etapie rozpadu przedmioty zamieniają się w błoto, w kurz, w szmaty, i oto powstaje coś całkiem nowego, jakaś cząstka czy też zgęstka materii o nieokreślonej proveniencji: bryła, pyłek, bezpański okrucieństwo świata – wcielenie nijakości. Jako rupieciarz masz za zadanie odkryć rzecz, nim wejdzie ona w to właśnie stadium rozkładu absolutnego. Nie próbuj szukać przedmiotów w dobrym stanie: jeśli coś takiego znajdziesz, to tylko przypadkiem, dzięki komuś, kto przez nieuwagę ten skarb zgubił. Ale nie trać czasu na szukanie czegoś, co zostało już do reszty zużyte. Musisz trafić w złoty środek: wypatrywać rzeczy, które poniekąd zachowały jeszcze pierwotny kształt, nawet jeśli z pozoru są już do niczego”. (Paul Auster, *W kraju rzeczy ostatnich*, przełożył: Michał Kłobukowski, wyd. Noir sur Blanc, Warszawa 1996).

Artystka uważa się za rupieciarę (w oryginale Austera „object hunter”). Gromadzi rzeczy zużyte, niepotrzebne. Zestawiając je ze sobą wydobywa ich



fotografia / Norbert Trzeciak

poetycki, metaforyczny charakter. Jej działania ze znalezionymi przedmiotami przypominają surrealistyczną ideę *objet trouvé*. Możemy je zobaczyć na blogu artystki: piecesofpractice.blogspot.com/. W kontekście wystawy w Galerii Biblioteka, jej postawa nasuwa refleksję, że dokumentacja zachowuje jedynie szczątki dzieła. Nie przekazuje natomiast odczucia pracy, którego możemy doznać tylko w obecności samego dzieła, ale jednak pozostawia jakiś ślad, informację.

Obok na ścianie mogliśmy oglądać kompozycję **Heidelberga Sophie: Piet**. Poprzez użycie czerwieni, czerni, bieli oraz prostych geometrycznych kształtów, kojarzyła się ona z dziełami neoplastycyzmu. Na ścianę Galerii Biblioteka praca została naniesiona według szablonu przygotowanego przez artystę i wykonana z filcu i guzików oraz przy użyciu ołówka i farby. Heidelberg zwraca uwagę na analogie elementów pojawiających się w pracach szwajcarskiej artystki i Pieta Mondriana. W *Articulate* Heidelberg wykonał szereg prac podejmujących ten temat.

Toni Warburton przysłał dokumentację instalacji w procesie *Eye of Horus. Lost and Found*. Wiliam Seeto wykonał fotografię jego instalacji w procesie w *Articulate* pt. *Template Panorama* i wrzucił na Facebooka. Utrwalił jedną z faz pracy Warburtona. Podejmując refleksję nad dokumentacją sztuki, Warburton pyta kiedy możemy mówić o dziele sztuki. Czy oznacza ono moment, w którym artysta poniechał dalszej interwencji, powszechnie nazywany ukończeniem pracy? W związku z zainteresowaniem Warburtona skanami przedmiotów znalezionych, wykonywanych przez **Johna von Sturmera**, artysta zaprosił von Sturmera do współpracy przy projekcie w *Articulate*. Von Sturmer przez kilka dni współpracy pisał teksty, w których zastanawiał się czym jest rzeczywistość (opisując to, co usłyszał lub zobaczył) i skanował różne przedmioty. Jako dokumentację działań von Sturmera i Warburtona mogliśmy zobaczyć wielkoformatowy rysunek ołówkiem wykonany na flizelinie. Na półprzezroczystym materiale Warburton narysował z niezwykłą precyzją kontury przedmiotów (m.in. waz ceramicznych, z którymi pracuje). Nad rysunkiem Warburtona powieszone zostały skany von Sturmera. Można było również przeczytać jego tekst zatytułowany *Reality Check*.

Terry Hayes założył udział polskich odbiorców w swojej realizacji. Przysłał 24 kartki formatu A3 z fragmentem opowiadania. Na każdej kartce przepisany został ten sam tekst, jednak za każdym razem opuszczana była kolejna litera alfabetu. Artysta poprosił o przetłumaczenie opowiadania i przepisanie tekstu w ten sam sposób po polsku. Wersja polska, podobnie jak przygotowany przez niego tekst w j. angielskim, miały być napisane zwykłym markerem, zamoczone w wodzie, a po wyschnięciu wyeksponowane jedna pod drugą. Zostały one zawieszone w przestrzeni galerii. Dla

artysty interesująca była gra z językiem – trudności pojawiające się przy tłumaczeniu tekstu na inny język, kiedy często musimy odbiec od dosłownego przekładu, żeby tłumaczenie nie brzmiało sztucznie dla czytelnika, lub też popełniamy błędy tłumacząc dosłownie to, co powinno być metaforą. Po otrzymaniu polskiej wersji tłumaczenia artysta planuje przetłumaczyć ją znów na angielski...

Projekt **Alana Schachera** *One-Day collaboration* zakładał współpracę codziennie z innym artystą.² Działania oscylowały między sztuką instalacji, performance, fotografią, szyciem, gotowaniem lub po prostu rozmową. Alan przysłał dokumentację fotograficzną działań z **WeiZen Ho**, wideo z **Ruarkiem Lewisem** i akcji z **Lindenem Braye** (w postaci skryptu). Pomysł na zachowanie tego improwizowanego dialogu w postaci skryptu, zamiast nagrania video zarówno spełnia funkcję dokumentacji, jak i otwiera nowe możliwości wykorzystania tej pracy. Skrypt przywodzi na myśl partytury performance, ale też nasuwa skojarzenia ze sztuką teatralną. Artyści świadomie zrezygnowali z zapisu wideo, argumentując, że ten prawdopodobnie trafi na półkę i nigdy więcej nikt się nim nie zainteresuje. Czyżby dotknęli tu problemu archiwizowania sztuki dla samego archiwizowania? Może parafrazując ponad 100 lat później hasło „sztuka dla sztuki”, dziś moglibyśmy postulować „dokumentacja dla dokumentacji”. Dokumentacja dialogu Schachera i Braye w postaci skryptu nadaje działaniu wymiar bardziej uniwersalny i daje możliwość wykorzystania go przez innych artystów – np. rozwinięcia dialogu, przeprowadzenia go w innym kontekście.

Praca ta dotyczy ważnego dziś problemu konserwacji sztuki efemerycznej i łączącego się z tym re-enactment. Ela Wysocka opracowała ankietę dla artystów zajmujących się takimi formami sztuki. Ankieta zawiera pytania dotyczące zarówno przebiegu samej akcji, jak i ewentualnych możliwości jej odtworzenia przez kogoś innego. Sztuka efemeryczna prowokuje szereg pytań o rolę dokumentacji, nie tylko dla teoretyków czy muzealników ale właśnie szczególnie dla samych artystów. Sytuacje, które kreują są często niemożliwe do powtórzenia w innym miejscu i czasie. Rodzi więc się pytanie, co chcieliby z nich zachować. Bezpośrednie uczestnictwo w danej akcji artystycznej, a wiedza o niej pozyskana z dokumentacji, mają się do siebie tak jak znajomość lektury do zaznajomienia się jedynie z jej streszczeniem. Nie uczestnicząc bezpośrednio w sytuacji artystycznej nigdy nie będziemy w stanie jej odczuć, ale możemy ją sobie wyobrazić. Czy więc rolę dokumentacji powinno być przede wszystkim dostarczenie wiedzy o pracy? O formie, idei, które zainspirowały jej stworzenie? Kiedy dokumentacja sztuki uzyskuje autonomię? Takie pytania nasuwają się przy wystawie artystów z Australii. Czy przysłane przez nich materiały można jeszcze rozpatrywać w kategorii dokumentacji, czy już autonomicznych dzieł sztuki? Widzowie z Łodzi nie widzieli akcji w Articulate. Do Łodzi dotarły niewielkie fragmenty trwających niemal pół roku działań artystów w ramach *Project space Project*. Okazało się jednak, że poprzez swoją lapidarną i zarazem oryginalną formę są wystarczające aby pobudzić wyobraźnię. To, co zobaczyliśmy na wystawie nazwałabym więc nie dokumentacją, ale dokumentami sztuki. Nie tyle nośnikami wiedzy o całości pracy, ile o zawartej w niej idei, która może być dalej rozwijana, może przez artystów z Łodzi.

1. Dokumentację wykonała Sue Callanan

2. Alan Schacher działał z następującymi artystami: Sahar Hosseinabadi, Imogen Ross, Katia Molino, WeiZen Ho, Tim Rushton, Peter Fraser, John Baylis, John Gillies, Mayu Kanamori, Ruark Lewis, Linden Braye

Artykuł publikowany na stronie: www.lodz-art.eu

The Project space Project, Articulate project space (Sydney), Galeria Biblioteka, Łódź,
12 kwietnia - 6 maja 2012

JESTEŚMY CHOLERNIE GRZECZNE...

RELACJA Z PANELU DYSKUSYJNEGO POŚWIĘCONEGO PROJEKTOWI ANKI LEŚNIAK ZAREJESTROWANE

Eliza Gaust

Co się zmieniło w sytuacji kobiet-artystek przez ostatnie 30 lat? Czy nadal istnieje problem z pogodzeniem roli artystki i roli kobiety? Czy istnieje coś takiego, jak sztuka kobieca, czy jest to już raczej puste pojęcie? Na te i inne pytania próbowaliśmy odpowiedzieć podczas panelu dyskusyjnego poświęconego projektowi Anki Leśniak *Zarejestrowane*.

Anka Leśniak to artystka zainteresowana różnymi wymiarami kobiecości, śledząca „Her-story” na przełomie historii sztuki, a także prowadząca w swojej twórczości narrację kobiecą. W najnowszym projekcie *Zarejestrowane* przeprowadziła rozmowy z kilkoma artystkami młodego pokolenia, m.in. z Izą Chamczyk, Karoliną Bregułą, Moniką Drożyńską, pytając je o godzenie różnych przypisywanych społecznie ról. Dociekała, czy bycie kobietą-artystką nadal stwarza pewne problemy, czy artystki są dyskryminowane w męskim świecie. Te same pytania zadawała też w swoim wcześniejszym projekcie – *Fading Traces*, w którym wystąpiły artystki, zaczynające swoją działalność w latach siedemdziesiątych, m.in. Natalia LL, Ewa Partum, Izabella Gustowska. Historia zatoczyła koło. Głosy artystek, które dzieli ponad 30 lat, przenikają się.

Trzeba od razu powiedzieć, że naszym celem nie było jedynie narzekanie na dzisiejszą sytuację artystek. Z rozmów przeprowadzonych przez Ankę wynika wprowadzić, że młodym artystkom towarzyszą na co dzień problemy związane z sytuacją ekonomiczną, ale także te związane z pewnymi stereotypami, które nadal się przewijają. Ale przysłuchując się tym rozmowom, miałam też refleksję optymistyczną: przecież one wszystkie są i tworzą, a więc nie zniknęły. A oprócz tego są niezwykle różnorodne i oryginalne w tym, co robią. Mamy więc na polskiej scenie ciekawe młode artystki – neutralizujące swoją przynależność płciową, bądź feminizujące. Każda z nich zdołała wytworzyć swój indywidualny język sztuki. Do mojego pozytywnego wrażenia szczególnie przyczyniła się Iza Chamczyk, która podczas rozmowy pokazała się jako silna i niezależna artystka, unikająca kompromisów, a mimo to potrafiąca utrzymać się ze swojej sztuki.

Anna Markowska powiedziała, że problem specyficznie kobiecy w kontekście znikania artystek i artystów polega na tym, że „my jesteśmy cholernie grzeczne, do bólu grzeczne i przewidywalne”, że brakuje kobiet chuliganek. A jednak po chwili obie doszłyśmy do wniosku, że mamy obok siebie taką chuligankę, że ta energia kobiet buntowniczek cały czas się w sztuce pojawia.

To tyle z rzeczy optymistycznych. Są ciekawe i inspirujące młode artystki (artyści oczywiście też), ale generalnie na polskim rynku sztuki nie dzieje się dobrze. I tu wykraczamy trochę poza ramy panelu, aczkolwiek już podczas naszej rozmowy pojawił się wniosek, że problem znikania nie dotyczy jedynie artystek, ale w ogóle debiutów, dostania się w obszar wymagającego rynku sztuki.

Na tym polu zrodziła się z resztą wewnętrzna dyskusja – czy słusznie rozmawiamy o problemach artystek, czy, jak powiedział Adam Klimczak – „Bez względu na to czy artystą jest kobieta czy mężczyzna, wszyscy mają podobne problemy, bo ze sztuki nie da się wyżyć.” Oczywiście, jest to problem ogólny, o czym chcę powiedzieć więcej za chwilę. A jednak mam wrażenie, że pewnym uproszczeniem

jest mówienie: o co wam chodzi, przecież jest dużo lepiej niż było 30 lat temu, a więc jest dobrze. Owszem, przez te 30 lat artystki wywalczyły sobie równorzędne miejsce wobec artystów męskich, jest wśród nich wiele takich, które chce się podziwiać nie tylko w ramach sztuki kobiet, ale po prostu sztuki. A jednak mimo to w dalszym ciągu istnieje spora dysproporcja pomiędzy kobietami i mężczyznami w kadrach akademickich czy w ilości wystawianych prac w muzeach i galeriach. Więcej młodych artystek, niż artystów znika podczas lub po studiach na ASP, bo np. przydarzy im się dziecko, a niestety w dalszym ciągu dosyć oczywistym wyborem wydaje się u nas to, że to kobieta musi zostać w domu i zająć się wychowaniem. Za podsumowanie może tu posłużyć wypowiedź Anki: „Jeśli kobiety nie posiadają np. prawa wyborczego to możemy walczyć o prawa wyborcze dla kobiet. Natomiast jeśli kwestie równości wobec prawa zostały uregulowane, to sprawę uznaje się za załatwioną. A problemem jest kultura i przyzwyczajenia, które trwają znacznie dłużej i prawo jest wobec nich martwe. A więc myślę, że ja i moje rozmówczynie borykamy się z taką sytuacją, w której z jednej strony wydaje się, że jest wszystko w porządku, a drugiej strony czujemy, że w wielu sytuacjach jednak nie do końca, natomiast coraz trudniej jest ten problem nazwać i zdefiniować.”

Nie chciałabym jednak, aby po naszym panelu pozostało wrażenie kreowania się na ofiary i podkreślania jedynie kobiecej specyfiki problemu. Myślę, że każda z nas zgadza się z tym, że istnieje problem bardziej ogólny, dotyczący młodych twórców bez względu na płeć.

Po dyskusji o projekcie Anki miało miejsce kilka innych znaczących wydarzeń (w Łodzi i nie tylko), które potwierdziły, że artyści w Polsce nie mają lekko – ogólnopolski strajk artystów, czy już specyficznie łódzkie: petycja „Dlaczego Łódź nie kreuje?” oraz rozmowa w Świetlicy Krytyki Politycznej, będąca kontynuacją panelu „Zawód artysty”, mającego miejsce podczas Łódzkiego Regionalnego Kongresu Kultury. Brak ubezpieczeń społecznych, skomplikowana procedura przyznawania pracowni artystycznych, niedobór grantów i stypendiów dla artystów – to tylko najbardziej palące z wielu problemów, o których się ostatnio głośno mówi.

Smutny wniosek, który mi się w tym miejscu nasuwa, to że jeśli dalej tak będzie, na nic nie zda się fakt, że są młodzi i zdolni artyści oraz artystki, bo zwyczajnie im się ta wieczna walka znudzi – wyjadą albo po prostu znikną, zmuszeni zarabiać na życie.

Świat bez sztuki – czy tego właśnie chcemy? Pozostaje mi wyrazić nadzieję, że poza paroma głosami, które przy okazji tego typu dyskusji zawsze się pojawiają, a które brzmią w skrócie tak: „po co wydawać na sztukę, skoro ulice są dziurawe i nie mamy autostrad?”, odpowiedź w większości będzie jednak przecząca.

Anka Leśniak, Zarejestrowane, Muzeum Kinematografii, Łódź, 14 kwietnia – 6 maja 2012.

„Zarejestrowane” – dyskusja panelowa, moderator: Eliza Gaust, współorganizator: Łódzki Klub Krytyki Politycznej, Muzeum Kinematografii, Łódź, 14 kwietnia 2012.

Więcej o Festiwalu Sztuka i Dokumentacja na stronie: www.doc.art.pl



**InterAkcje 2012.
Artists' statements.**

AKENATON

ALLAH IL'ALLAH

This project continues on from other 'install'actions' already presented by Akenaton. These were entitled Still Time (Festival of Tarascon, 1988), Operation (Island Dance Festival, Ajaccio, and the Festival of Performance Quebec, 2007) and Oukssava (Centre Pompidou, Paris, 2004). In these cases as in others (see the installation Mal de Terre Patrimoine Museum, Corte, Corsica Marittima). The work is in the form of a circle, which in our view in the space, and, in time, is the suspension of the ordinary diachrony. Thus the work, coloured by pigments, paints, powders etc. - unfolds itself on the ground. This is performed live, on the basis of a specific protocol executed by the artists. Gestures should be sober. It is not theatre but moreover a tense ritual where materials, objects and actions fit together to build what we call a "space of language".

The circular shape is justified according to the meaning; the source (sometimes very indirect) of such works includes socio-political events which have recurring characters: their images have massive media coverage (press, TV) that has propelled them in contemporary culture, they belong to the collective global memory: the head-to-head between a unarmed man and a tank in the centre of Still Time is one of "Images of the twentieth century" (Ziem Museum, Martigues). The man's head and the tank could be Prague, Budapest, Moscow, Tiananmen Square or, today in Syria, the streets of Homs which "Allah ill' Allah" refers to and where the same scene takes place, the same duel between a man in shirtsleeves and the war machine. We arrive, all equipment necessary for the intervention is with us, stored in containers, plus two military bags, & an Arabic bag . From these packages are extracted substances, objects or tools necessary to achieve the install'action. A laser pen suspended from the ceiling "traces" on the ground a circle 6 or 7 meters in diameter, the red dot comes to rest after swirling and marking the centre from which the "tragic circle" is materialised in colour pigments (red, white), subsequently adding a star in green pigment on a sandy bottom to signify the colours of the Syrian flag. The work, conducted together by both performers, takes place in phases that are like "acts" that converge the plastic & visual work into the "outcome".

5 tape recorders, arranged as "snipers" to 5 points of the star broadcast audio tapes which contain records related to Homs shots, shouts of protesters etc.. The bands meet each other in a "musical", sometimes solo, sometimes duo, trio, quartet or quintet. We hear, an obsessive litany, the cry for help which serves as the title: Allah ill' Allah these words are spoken by the man in a white shirt, which in this street of Homs, is trying for several minutes to recover the corpse of his mother and brother killed by a tank, which remains motionless, at the other end of the street holding the man in its sights. "My god my god have mercy on us ...". All this footage is from a film some "amateur" posted on the Internet during the Syrian events; film we chose to submit in the form of a slideshow running in a silent loop in a digital picture frame placed on the sand and uncovered at the end, when tape recorders are silent and when we establish an "arm to arm" with twelve shirts placed around the circle.

We are not activists. We do not "position" and do not issue a message. We presume that is: the unbearable. We show and are trying to identify the structural and permanent features.

Miss Universe

Appears as a figure who reaches her audience through her joyful presentations, combining action, text and music with pop-culture, making references to politics, art history, using choirs, children songs, fashion and show business elements. The content of the performances touch upon elements of human rights, politics, gender issues, domestic violence and history of art. She performed her works such as Macbeth! Love it or leave it!, Fuat- Ali- Kemal- Harun- Burhan- Mehmet, Fistula, Miss Universe at Guantanamo Bay in international festivals such as the Vienna Art Week, INX (New Castle), Body Navigation (St. Petersburg), Visibility Project (Istanbul), Dimanche Rouge (Paris), Raw Matters (Vienna), and the International Meeting of Action Art at Pumarejo (Sevilla).

The Diamond Ring

Performance by Miss Universe, 2012

Every Miss Universe has a diamond ring and a red dress.

Every Miss Universe smiles but is unpredictable, actually.

Every Miss Universe must talk about Istanbul and Africa.

Memories - dreams - disappointment - anger and hunger!

Miss Universe is there with ten white cups, searching for her lost diamond ring.

A performance about black and white / male and female / silence and breath / motion and stillness / rhyme and text / repetition and climax

KAROLINA KUBIK

wire-pulling

I'm already at the starting line for some time.

I decided to wait before the crowd gathered.

With the promised fox tail. When the time comes I will pull branches to the inside.

Like pulling teeth.

Meanwhile, I fill days with biting.

The wet soil beneath me will shrink and settle before I run.

Performance art stigmatises the space and the people. Affecting and being affected in a continuous loop of exchange. The rhythm is difficult to identify, unveiling or not, it remains important for the regeneration of time.

During a performance art action a viewer can define himself/herself. Live action takes attention, but it also forces us to focus and to look inside. Time is divisible.

The performer and the viewer are the witnesses to each other's true story. The importance of the subject is fluent and bipolar - an artist goes unnoticed as the viewer of the viewer.

You can avoid a potentially embarrassing situation simply if you stick to the rules. But an embarrassing situation verifies the attractiveness of the rules by becoming more demanding and finally destroys the audience's life experience.

DRAVKOVIC

The performance XXX YU reflects the phenomenon of the war crimes of the former Yugoslavia through a gender perspective. Who actually performed the breastfeeding of the war criminals? Although the war's violence was strongly rooted in the principle of the patriarchal male from the psychoanalytical background a hidden Oedipus is screaming, which is however, caused by the Mother. Her Sin was ultimately transferred to the Son by her very own breast milk, the milk of the Nation, which perverted both male and female principles and finally lead to the travesty of the War.

IZABELA CHAMCZYK

I consider the act of painting a live process, where the works are developed over time, a process which generates changes and thus is devoid of the status of a static art object. By applying different media as well as performance and action, I attempt to stretch the borders of painting itself. I apply organic substances of a destructive character and bring new media to my work in order to give my art a conceptual and at the same time anchor it to the ground.

ROBERTO ROSSINI

Zeitgeist is the consciousness of matter in the realms of the fragmentary, the parcelled-out, the discontinuous; it is a reparation ritual, the plague of the spectacle world; the materials used are elements of sign, parts of sense, traces of thought, shadows of meaning.

BARTOSZ ŁUKASIEWICZ

Most of Łukasiewicz's previous actions were considered to be a form of dialogue within an interactive game where there are no winners or losers. At the same time all of his present actions shift the borderline between our understanding of an artist versus the public. The result of this thinking is to convince the public to be artists; to put art in their hands; to let them decide what is and what is not art. Some say that this kind of art is called 'happening'. Others say that this is just an interactive performance - but the truth is that it is neither happening nor performance. It is also not theatre. This is pure information which is generated by people through creative activities.

SANDRA STERLE

In the performance Apparition of the Virgin Mary, the artist explores the new face of religion appearing in Middle and East European countries in transition. There are specific relations between religious icons and social aspects of the accumulation of capital. In many cities, a new urban landscape often consists of the architecture of new churches in parallel with huge shopping malls. In the performance, the artist, dressed as the figure of Virgin Mary stands on a pedestal made from a pile of free supermarket catalogues, the ones we so frequently find in front of our doors. After descending from the pedestal, the artist spreads the catalogues around the floor and walks over them.

ANA MATEY

My work is made up of investigations upon personal worries on the subjects of time and identity in society. I construct poetic imagery through the use of physical imagery, irony, intensity and silence. I am interested in revealing or searching for the image of what surrounds us. For this purpose I use all available tools, the first being my own body, the one that follows me at all times and through which I think and feel the world. Connected to my body, the central axis of my actions is the notion of time. I search for an empty space where time slows down, for according to my experience, the mind is incapable of generating it's own thoughts when confronted by fast and continuous stimulus. I invite others to observe, to pause, and this exercise transports us to a mental state out of the ordinary. It is a space where a new mind frame towards which surrounds us can grow.. For all these reasons, my work tends to be durational.

PETER BAREN

Blind Dates With The History Of Mankind; a meeting ground between sensual bewilderment and political commentary.

During "Currency 2004, an International Festival of Contemporary Performance" in New York, Peter BAREN started an ongoing series of performances entitled ARK (...), that has continued to evolve and change shape over time. It has subsequently been performed in the United States, Europe, Canada, Middle East, Asia and Central America.

BDWTHOM is part of this multi-sensory series and practices the public assumptions of performance – the promise of drama, duration and theatricality – to evoke a disquieting sense of primordial mystery, public yearning, fear and cultural reformation. The involvement of the audience is triggered by mobilizing all the senses.

Radioda creates music out of what is seemingly not music; plays on devices, not instruments, because it believes that there is also an artistic potential in them. It uses something, that is constantly present all around – radio frequency.

SHANNON COCHRANE

In my performance work I strive to engage reflexively with the audience, strategically with humour, and methodically with material to create situations and images that are concerned with the formal presentation of art action, the aesthetics of social interaction, and the investigation of authorship, repertoire and the archive in the practice of performance art itself. My most recent performances are collages created using everyday materials, gestures, and the body, to illustrate invisibility, and trace objects and map phenomenon that are not actually there. The intent is to mimic fleeting images familiar from performance and remembered from the everyday, in a singular action or series of actions that appear and disappear in the exact same moment.

During the week leading up to my performance at InterAkcje, I noticed how addicted the audience was to taking photos, and as a result, to watching performances not with their eyes but through the lens of their phones and cameras. As a response, I decided to propose an experiment to the audience. Just before my performance began, I told the audience that the performance consisted of three actions and was approximately 30 minutes long. I asked the audience to raise their hand if they intended on taking pictures. Many people raised their hands. I proposed this experiment: rather than taking pictures throughout the entire performance, instead they should choose one moment during the 30 minutes, and only take only one photo. In addition, I asked that they email me the image. In the end, the audience took less photos than they normally would (but more than one photo per person), and no one emailed me their pictures.

MONIKA SZYDŁOWSKA

For sometime I have been enamoured by the idea of and problems concerning, universal fear and emergency situations. I'm inspired by the instructions regarding how to behave in emergency situations and health and safety legislations. How might it be regarded to be contrary to these instructions? My practice is in some way a research into „where is fear?”

My new work "Hold on tight" analyses how a disregard for safety can be tantamount to disrespect for all involved.

LUIS PROBALA

My intentions in my artistic practice at this point are that of a nympholept, hunting a nymph and being unbothered by fact that possessing a nymph equals possession by the nymph. Obviously, at this point, there is little chance to achieve that, nonetheless, my intentions point to something else in this ridiculous goal. I believe that continually and constantly facing the possibility of possession could, in paradox, give me the

self-consciousness needed to act in life and art in an equally spiritual and strong manner. I somehow regret not knowing another way, and I despise that regret. All my intentions or ideas are starting to penetrate through a prism (which they at the same time crystalise), I call it KYNCBRAŁT and it is born out of the figure of the Childwife (in French femme-enfant), or more accurate in my comprehension, German KindsBraut, with all its paradoxical or bi-polarising qualities. Thus my work speaks mainly of human motivations, projections and their consequences, but also about the lack of them.

MILIJANA BABIC

One of the biggest companies in the world, Coca-Cola, promoted the fictional character of father Christmas in his red and white uniform presenting gifts to children, as the biggest icon of the modern consumer society. This icon witnessed a significant transformation in the post-socialist Croatia. Previously an atheist, he is now reborn as a church lover, his worldly name (Djed Mraz) changed into a Christian (Djed Božićnjak), and his time of arrival has been moved from New Year's Eve to Christmas.

Produced by the City of Women in 2004, this work has been performed during Christmas time and out of season in various countries and cities, experiencing different reactions in different contexts and time, and from a variety of encounters with different individuals, from police, from beggars to other Santa Clauses.

ŁUKASZ TRUSEWICZ

In my performances I draw from the experience of sculptural practice. A construction as a main body which thereby creates a composition axis is what is important for me. Like in sculpting there are also added or subtracted values.

I'm interested in social issues but I'm trying to refer to them indirectly, by simple means and gestures, with a grain of salt. Eliminating redundant matter, I'm moving on issues such as exclusion, aggression and domination.

VIDA SIMON

Through drawing, writing, objects, gesture, and sound, I create context-sensitive performances and installations. My work explores the tension between intimacy and theatricality, often playing with scale extremes, for example through live projected drawings or situating the body in relation to miniature worlds. My work is improvisational and questions how to compose a space in which the audience may empathize, or even become part of the tableau. Recent performances have incorporated live drawing, for example drawing with charcoal over a period of several days, or on an overhead projector – the moving image unfolding right before the viewer's eyes. For me drawing is the most direct form to express my interests in visual storytelling, elemental materiality, and gesture. I approach drawing as an embodied language, a process of excavation, a way of wandering and wondering.

My performance choosing to save or dispose was mainly concerned with the challenges of arriving in a place and as an outsider making work in response to the context. I began by climbing a precarious ladder with the help of the audience, in order to retrieve a pair of rubber gloves hidden on a high shelf. With the gloves on I drew a mind map using a large quill pen and ink: a sort of inventory of how we choose one thing over another. I then peeled the layers of a cabbage; making separate piles of the leaves I chose to keep or dispose. I was interested in working with the cabbage both as a stereotypical association with Poland, and as a raw material through which to reflect on questions around what we do or don't value, and why.

PATRICIA & MARIE-FRANCE MARTIN

The form is that of a conference, the medium is that of Powerpoint software. The re-appropriation of this system – considered rigid and limited – allows us to deal with basic sources such as words, sounds, colours, film extracts. The current international events (the presidential elections in France) constitute the motor of our work, a deconstructed diary in which history and our current histories are mixed. The slide texts are in English, French and Polish and our comments pronounced during the projection are translated live.

Money, power, or the way politicians waffle, are topics approached with humour. Subjective connections create the conditions in which meaning can be triggered and conveyed with the conspiracy of active spectators.

PETER GRZYBOWSKI

Evidence

The proposed performance is in part an answer to certain trends in the history of art that I have observed, which attempt to interpret the documentation of performance art as a creative process and serve as an independent work of art in its own right.

Peggy Phelan wrote; Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology....¹

However, James Elkin wrote; Visual documentation, whether it is video or photography, brings with it an ideology and an aesthetic which prevent it from functioning simply as evidence... The visual becomes suspect: it is no longer evidential, but contentious. ... Performance art is, in this sense, immune from the danger of being reduced to documentary evidence...²

Generally speaking on the one hand, the documentation of a performance contradicts the very nature of this art. However, on the other hand, a performance is completely resistant to such treatment as it is something entirely different from its documentation.

In my performance, I will try to show the differences between these two concepts. It is part of a larger series dealing with the same subject. The focus of the piece is the collection of documentation in the form of video and photographs. The live action itself is simplified and secondary to this goal.

The action consist of moving on stage in view of the video camera, gesturing and slowly manipulating objects which I typically use, such as a computer monitor, lit light bulbs, newspapers, books or cans. They are manipulated by either carrying or dragging them along the stage, repositioning them by shifting and dropping them on the floor, or hitting or rubbing them against each other. It is in part improvised and adjusted to the existing environment.

The video camera records the action and the video feedback is simultaneously projected on the screen. It is accompanied by a background soundtrack.

¹ Peggy Phelan, "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", in *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 146.

² James Elkins (<http://www.jameselkins.com>).

BRANKO MILISKOVIC

I've always been interested in a very direct contact with the public, intending to establish a special charismatic presence, fuse with them and finally take them over. I work in the field of live art , cabaret , video installation and film. I see my work as a linear system of designated and highly self controlled situations in progression,

through which I am passing , aiming to leave a permanent trace and bring my own standards. At last, my major intention is to use my body as an independent territory with full integrity and sovereignty, a territory with its own rules and own gravitation.

ANA GESTO

Performer and visual artist, she works between performance, video and sculpture, with interests focused on the environmental and performative documentary. Her work develops around cultural and social practices in a passionate way, working regularly with symbolic materials and focusing upon sound processes that are generated through the action and interaction with objects. Thus, her work has a strong component on the processual, leading each project in several ways.

VARIACIONES HÍBRIDAS work with the idea of refuge and transformation over time, with the fusion of the body and with the objects from the action; the changing of the skin; the disorientation of the absurd; the offering and the ritual and the sound and experimental exploration of the idolised objects. With objects picked up in the place or brought by local people.

RE: COLLECTIF

On May 8, 2012, at the INTERAKCJE festival organised in Piotrkow Trybunalski, members of the collective RE: (composed by Boris Dambly, Elisa Espen, Julie Gilbert, Valentin Périlleux, Madely Schott, Britta Vossmerbäumer), gathered around a table. They started to bite each other on every part of the body, accompanied by shouts which blended together their pain and pleasure. Then in the second phase of the event, they gathered together outside the gallery to dig their own grave. They would be in fact buried by local residents attracted by their orgasmic scream.

Once back in Brussels, they discovered in the daily press that a man named Rudy Eugene, aka the zombie of Miami, had devoured the face of a homeless person on the beach.

Three days later, it was the turn of Alexander Kinyua to make headlines by eating the heart and brain of his roommate in Baltimore.

The same month in Canada, a pornographic actor Luka Magnotta Rocco put online a video of the murder of his lover, Lin Jun. On this video, we saw the victim being stabbed with an ice pick before being slaughtered and eaten.

This series of disturbing coincidences lead our group members to question the meaning of their act.

Did they also succumb to this epidemic of cannibalism?

According to psychological analyses developed in the press:

- a. These actions intend to undermine the sanctity of human flesh monotheist religions.
- b. The instigators intend to transform themselves into an absolute figure of otherness, the "primitive" against the "civilized".
- c. This act was the result of problems present in the group.
- d. The individuals concerned look for nothing but to create an unbreakable link with those they love. Once eaten, they will never be separated.

The issue remains unresolved.

JUSTYNA SCHEURING

This is a performance about an effort that follows an extreme effort or an effort that only seemed extreme for a moment.

Objects and myself. Myself and people, as if all those borders vanish without bringing unification but just the separateness of each element. This to the extent that all meaning tears away to expose the new: familiar, but strange. I become a stranger and I do not try to be comparable or recognized. I want to be a stranger when

I perform, exactly for the purpose of finding connectivity within all the obviousness such as: we are alive to coexist with all that surrounds us.

But what is an egg with the torch's light on it? My friend remarked that the empty coca-cola bottle is like Facebook attached to our wrist.

In my performance I have used:

- 1 egg
- 1 torch, turned on
- 1 rubbish, viz. an empty coca-cola bottle with a wristband that fastens it to my wrist
- 1 microphone with its stand
- 1 set of drumsticks
- 1 deep blue swimsuit
- 1 glass of water
- 1 scream into the ceiling, as if animal
- 1 scream into the wall, yet human
- 2 pre-recorded sentences played from a CD
- many bangs by rubbish (the empty coca-cola bottle) onto the soles of shoes
- sight, breath, muscle tension
- and "of course, I understand"

I am interested in the scale of an individual's resistance towards all that is obvious (unobvious). I am also interested in the scale of an individual's effort in reducing a function towards specialization or disfunctionality as well as in finding/loosing individual meanings that really exist only when they float into everyone's lungs as air. I would like to be such air for a while, for a while to stop being human, which anyway I only will be forever.

That is what my performance was about.

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Małgorzata Kaźmierczak

Redakcja / Editorial Board

Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajczkowska, Adam Klimczak,
Karolina Jabłońska

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Redakcja przypisów i bibliografii / Notes & bibliographies –
Małgorzata Kaźmierczak

Tłumaczenie / Translation – Łukasz Guzek

Korekta w języku angielskim / English proofreading –
Anne Seagrave / Małgorzata Kaźmierczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński,
Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski,
Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff

Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak

Projekt WWW / Webdesign – Anka Leśniak

Siedziba / Office

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

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

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

KRS 0000328118, NIP 7252005360

www.doc.art.pl

Współpraca wydawnicza / Co-publishing

InterAkcje, 14 Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji www.interakcje.org

Druk / Print

Druk i oprawa, Drukarnia Read Me, www.readme.pl

Dystrybucja / Distribution

sid@free.art.pl

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie *Sztuka i Dokumentacja* są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.

Ilustracje i materiały uzupełniające znajdują się na stronie:
<http://www.sid.free.art.pl/ilustracje.html>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. *Art & Documentation* is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site.

Illustrations and supplementary materials you can find at:
<http://www.sid.free.art.pl/ilustracje.html>
<http://www.sid.free.art.pl/>

Nakład / Circulation – 400 egz. / copies



WSPÓŁFINANSOWANIE:
Urząd Miasta Łodzi,
Departament Spraw Społecznych,
Wydział Kultury

