Państwowa Wyższa Szkoła
Sztuk Plastycznych
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1991



COLLAGE

Cz 212/1991/nr 5

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna

Państwowa Wyższa Szkoła
Sztuk Plastycznych
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1991

COLLAGE

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Jan Berdyszak, Grzegorz Dziamski, Rafał Grupiński,
Alicja Kępińska, Jarosław Kozłowski (Przewodniczący),
Grzegorz Marszałek (Red. graficzny), Wojciech Müller,
Barbara Płóciennik-Kaczmarek (Sekretarz)

Autorzy zdjęć

Krzysztof J. Baranowski, T. Fitzner, I. Folaron,
I. Gutowska, R. Klassnik, W. Kowaliński,
J. Kozłowski, A.J. Lech, J. Matuszczak

© Copyright by Wydawnictwo Państwowej Wyższej
Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, 1991

Skład: „EMPOL" Warszawa, ul. Nowotki 22

Druk: Drukarnia POLKOLOR
05 -500 Piaseczno ul. L.Okulickiego 7/9

Wydawnictwo COLLAGE
WARSZAWA 1991

ISBN 83-900035-1-1

SPIS TREŚCI

Str.

OD REDAKCJI 5

TEKSTY PROBLEMOWE 7

Grzegorz Dziamski – Poznańskie Galerie lat 80-tych 9

Galeria Akumulatory 2 – Rozmowa G. Dziamskiego z J. Kozłowskim 12

Galeria AT – Rozmowa G. Dziamskiego z T. Wilmańskim 28

Galeria Kontakt – Rozmowa G. Dziamskiego z R. Sobocińskim i I. Folaronem 38

Galeria ON – Rozmowa G. Dziamskiego z I. Gustowską 50

Galeria Utilis 63

Galeria Wielka 19 – Rozmowa G. Dziamskiego z S. Ficnerem 67

Biblioteka w/g Borgesa 79

Robin Klassnik – Matt's Gallery w Londynie 87

Alicja Kępińska – „Piwna 20-26" 97

Peter Jörg Splettstösser – Biografia wystawy 107

Jan Berdyszak – Galeria 113

Maria Anna Potocka – Na bardzo małe galerie 116

Zbigniew Makarewicz – Dzieło sztuki – między pojęciem, a istnieniem 117

Alicja Kępińska – Fotografia po fotografii 132

Stefan Wojnecki – Polska Fotografia lat 80-tych 141

NOTY O AUTORACH 155

KRONIKA 159

OD REDAKCJI

Oddając do rąk Czytelników kolejny, piąty numer „Zeszytów Artystycznych" winni jesteśmy wyjaśnienia, iż materiały do niego zostały zebrane i opracowane przed ponad dwoma laty, jednakże terminową ich publikację uniemożliwił brak odpowiednich środków finansowych.

„Zeszyt" ten poświęcony jest w głównej mierze prezentacji kilku galerii autorskich, zwanych także niezależnymi bądź pozainstytucjonalnymi, których działalność zyskała szczególne znaczenie w życiu artystycznym Poznania i poza jego granicami.

Od roku 1982, na skutek wprowadzenia stanu wojennego i faktycznego zagrożenia dalszej egzystencji galerii, opiekę nad nimi przejęła i nadal sprawuje poznańska PWSSP. W ostatnich miesiącach, w związku z zachodzącymi w kraju procesami ekonomicznymi, sytuacja galerii autorskich w Poznaniu uległa gwałtownemu pogorszeniu, w rezultacie czego niektóre z publikowanych w tym numerze tekstów nabrały mimowolnie charakteru historycznego.

Poza **Galerią Akumulatory 2**, która od pięciu już lat pozbawiona jest własnej przestrzeni i której obecne funkcjonowanie ograniczone jest możliwością okazjonalnego korzystania z wypożyczanych doraźnie lokali, we wrześniu 1990 r zmuszona była zawiesić swoją działalność **Galeria Wielka 19**. Niespodziewanie odebrano jej zajmowane od osiemnastu lat pomieszczenia, przeznaczając je na cele komercyjne. Z tych samych przyczyn zagrożone jest poważnie dalsze istnienie **Galerii ON**, a brak pieniędzy skutecznie limituje aktywność **Galerii AT**.

Biorąc jednak pod uwagę fakt, że działalność galerii autorskich odegrała ważną rolę w myśleniu o sztuce współczesnej i w jej upowszechnianiu, a także ze względu na autorytet, jaki galerie te zyskały w świecie sztuki (także poza Polskę), postanowiliśmy zebrane w roku 1988 materiały opublikować w niezmienionej formie, uzupełniając jedynie część dokumentacyjną danymi z dwóch ostatnich lat.

Numer otwiera tekst Grzegorza Dziamskiego, będący wstępem do przeprowadzonych przez niego rozmów z kierownikami galerii: Izabellą Gustowską, Jarosławem Kozłowskim, Stefanem Ficnerem, Tomaszem Wilmańskim, Robertem Sobocińskim i Ireneuszem Folaronem.

Zaprezentowaną w ten sposób działalność pięciu galerii autorskich uzupełniają teksty dotyczące inicjatyw studentów: **Galerii Utilis** i **Biblioteki Borgesa**, mające charakter manifestów i świadczące o innym sposobie myślenia o sensie i funkcji galerii.

Dopełnieniem problematyki galeryjnej są artykuły ukazujące działalność analogicznych placówek w Warszawie (**Galeria Piwna 20/26** i Londynie **Matt's Gallery**) oraz refleksje Jana Berdyszaka nad ideą galerii, Marii Anny Potockiej Krótki tekst

„Na bardzo małe galerie" i koncepcja wystawy bez galerii autorstwa Petera Jörga Splettstössera.

Blok tekstów problemowych zamykają teksty: Zbigniewa Makarewicza – **„Dzieło sztuki między pojęciem a istnieniem"**, Alicji Kępińskiej **„Fotografia po fotografii"** oraz Stefana Wojneckiego – **„Polska fotografia lat 80-tych"**.

Zmniejsza się drastycznie ilość galerii autorskich, zmieniają się „Zeszyty Artystyczne".

Niniejszy numer jest ostatnim opracowanym przez zespół osób, które **„Zeszyty"** powołały i – z różnym zapewne skutkiem, ocena należy do czytelników – redagowały. Podkreślić jednak wypada, iż od początku do końca była to praca całkowicie bezinteresowna, powodowana wyłącznie potrzebą sztuki i refleksji artystycznej.

Podobny entuzjazm i brak motywacji materialnych cechował również autorów wszystkich artykułów wypowiedzi, komentarzy, reprodukcji i fotografii opublikowanych na łamach pięciu tomów **„Zeszytów Artystycznych"**.

Za ową bezinteresowną, przyjacielską współpracę serdecznie dziękuję

Prof. Jarosław Kozłowski

TEKSTY PROBLEMOWE

Grzegorz Dziamski

POZNAŃSKIE GALERIE AUTORSKIE LAT 80-TYCH

Trwałym elementem polskiego życia artystycznego po 1955 roku stały się niewielkie galerie prowadzone przez samych artystów bądź zaprzyjaźnionych krytyków, które w przeciwieństwie do oficjalnych placówek wystawienniczo – handlowych zwykło się dookreślać przymiotnikami *„autorskie"*, *„niezależne"*, *„pozainstytucjonalne"*. Określenie te wskazywać miały na specyficzny status tych galerii, ich niezależności od oficjalnego systemu artystycznego podlegającego państwowemu mecenatowi, alternatywność wobec centralnego administrowania i sterowania sztuką oraz indywidualną, personalną odpowiedzialność za artystyczny kształt galerii, sugerowaną terminem *„autorskie"*.

Polskie galerie autorskie nie posiadają, jak się wydaje, odpowiedników ani w zachodnich, ani we wschodnich systemach artystycznych, są one tworem całkowicie polskim, wyrosłym w naszym, specyficznym klimacie społeczno – politycznym. Wszelkie porównania ze znanymi na Zachodzie galeriami alternatywnymi, galeriami *„off"* są trafne tylko do pewnego stopnia, podobnie jak szukanie analogii ze studenckimi, *„podziemnymi"* czy całkowicie prywatnymi, domowymi galeriami występującymi w niektórych krajach socjalistycznych. Zasadnicza odmienność polskich galerii autorskich wynika ze znaczenia jakie odgrywały one i nadal odgrywają w polskim życiu artystycznym oraz wpływu jaki wywierały na kształtowanie się obrazu współczesnej sztuki w Polsce. Trudno sobie nawet wyobrazić rzetelną historię powojennej sztuki polskiej, która nie uwzględniałaby twórczości prezentowanej w galeriach autorskich, zrodzonych tam postaw artystycznych, inicjowanych przez te galerie zdarzeń, akcji, sesji i sympozjonów artystycznych. Można powiedzieć, a będzie w niewielka tylko przesada, że wszystko co było naprawdę żywe w polskiej sztuce ostatnich trzydziestu bez mała lat, wychodziło z kręgów artystycznych związanych z galeriami autorskimi. Jest to istotna różnica w stosunku do zachodnich galerii alternatywnych czy galerii *„off"*, które funkcjonowały jako rzeczywisty margines zachodniego świata sztuki, stanowiąc co najwyżej jego artystyczne zaplecze. Z kolei te galerie alternatywne, którym udało się odegrać jakąś rolę w zachodnim świecie sztuki, dotyczy to głównie lat 70-ych, poszukiwały z reguły wsparcia w państwowym mecenacie artystycznym, wzmacniały więc, a nie rozluźniały jak polskie galerie autorskie, więzy z państwowymi agendami patronu-

jącymi sztuce. Z drugiej strony polskie galerie autorskie nigdy nie były traktowane jako ośrodki kultury dysydenckiej, jak miało to miejsce w wielu krajach socjalistycznych. Napotkały wprawdzie przeszkody i ograniczenia w swojej działalności nie tyle jednak poważne, aby musiały zejść do *„podziemia"*, wycofać się w całkowitą prywatność. Przeciwnie nawet, wiele galerii autorskich, wzorem awangardy początku stulecia, próbowało rozwijać nowe formy społecznej obecności sztuki, często przy pełnej akceptacji i poparciu władz rozmaitych szczebli. Pozycja galerii autorskich i miejsce jakie one zajmują w dziejach powojennej sztuki polskiej jest więc wyjątkowe. Zostało ono zresztą dostrzeżone i odnotowane przez historiografów najnowszej sztuki polskiej, Bożenę Kowalską, Alicję Kępińską, Aleksandra Wojciechowskiego, Janusza Boguckiego.

Pierwszą w Poznaniu, prawdziwie autorską galerią była założona przez Andrzeja Matuszewskiego, w 1964 roku, galeria **Od Nowa**. Wyrosła ona ze sprzeciwu wobec sztuki lansowanej w szkole plastycznej, a swój program rozwijała w świadomej opozycji wobec promieniującej z poznańskiej PWSSP estetyki. W latach 70-ych powstawać zaczęły kolejne galerie autorskie – **Akumulatory – 2**, **Galeria Rysunku**, **Maximal Art**, **ON**, **Wielka 19**, utrzymujące kontakt z podobnymi placówkami w kraju, prezentujące najnowsze poszukiwania artystyczne twórców krajowych i zagranicznych, rozwijające alternatywny obieg informacji artystycznej.[1)] W latach 80-ych tradycja niezależnego ruchu galeryjnego podjęta została przez kilka nowych galerii – **Galeria 23**, **AT**, **Studio Wizualne Kontakt**, **Utilis**. Zjawiskiem nowym i wcześniej w ruchu galeryjnym nie spotykanym były dość ścisłe i bezkonfliktowe powiązania poznańskich galerii ze szkołą plastyczną. Szkoła nie tylko wspierała działalność galerii, a te z kolei wzmacniały reformatorski nurt w szkole, ale skupiała najbardziej twórcze siły środowiska tak, że nawet te inicjatywy, które próbowały rozwijać się niezależnie i w pewnej opozycji do szkoły – jak **Studio Wizualne Kontakt** – szybko porzuciły tę myśl i wracały do współpracy z PWSSP.

W ten sposób pewien cykl rozpoczęty w Poznaniu przez galerię Andrzeja Matuszewskiego został domknięty; twórczość, dla której nie było kiedyś miejsca w szkole, która musiała stworzyć sobie własne, pozainstytucjonalne miejsce prezentacji zyskała uznanie w szkolnych strukturach, akceptację i aprobatę oficjalnej instytucji artystycznej. Czy było to równoznaczne z akademizacją tej twórczości? Na to pytanie odpowiedzieć można cytatem z Jean-Francois Lyotarda: *„Jak dzisiaj wiadomo ograniczenia jakie instytucja nakłada na potencjalne ruchy języka nie są nigdy ustalone raz i na zawsze (nawet jeśli zostały formalnie zdefiniowane). Ograniczenia te są raczej zmiennymi i tymczasowymi rezultatami strategii językowych w obrębie i poza obrębem instytucji. Przykłady; czy uniwersytet może być miejscem językowych eksperymentów (uprawiania poezji)? Czy możesz opowiadać fantastyczne bajki podczas posiedzeń rządowych? Być obrońcą w koszarach? Odpowiedź jest oczywista; tak, jeśli uniwersytet będzie prowadził warsztaty z twórczego pisania; tak, jeśli rząd będzie zajmował się analizowaniem przyszłościowych scenariuszy; tak, jeśli ograniczenia starej instytucji zostaną*

zmienione. Można więc powiedzieć, że granice stabilizujące się wtedy, kiedy przestają być stawką w grze." [2]

Nieprzezwyciężalny podział na alternatywne galerie i zakademizowane uczelnie artystyczne utrzymuje się i utrwala wtedy, kiedy sztuka przestaje być celem ich działalności, a staje się nim coś innego – zabsolutyzowane poczucie niezależności, obrona społecznego prestiżu, wybranych standardów artystycznych itp. Tak można byłoby zinterpretować wypowieć Lyotarda w odniesieniu do sytuacji poznańskich galerii lat 80-tych. Bardziej szczegółowym rozwinięciem galeryjnych strategii, występujących pomiędzy nimi podobieństw i różnic, nastawień wobec sztuki, są prezentowane tu rozmowy z artystami prowadzącymi galerie oraz wypowiedzi programowe dwóch przedstawicieli najmłodszego pokolenia, które usiłuje odnaleźć własną formułę społecznej obecności sztuki.

listopad, 1988

Przypisy:

1) patrz mój artykuł opisujący alternatywną sieć galeryjną lat 70-ych.
Nowe przestrzenie artystyczne, *„Zeszyty Artystyczne PWSSP"*, Poznań, 1983, nr 1.

2) J-F. Lyotard, The Postmodern Condition, w: After Philosophy? End or Transformation, Cambridge Mass., 1987, s.77.

GALERIA AKUMULATORY 2

(z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Grzegorz Dziamski)

G.D.: Początki galerii **Akumulatory 2** są dość dobrze znane, wiążą się z projektem (manifestem **„NET"**, przypomnianym w *„Zeszytach Artystycznych"* (nr 2, 1985 r.). Nie chciałbym więc powtarzać raz jeszcze tego samego, lecz zapytać o dwie inne sprawy związane z narodzinami galerii. Jak wiadomo, przez kilka lat prowadziłeś tzw. **Salon Debiutów** funkcjonujący przy galerii **od Nowa** pod koniec lat 60-tych. Jaki wpływ miało to doświadczenie na Ciebie? Co z tamtych doświadczeń mogłeś przenieść, a czego nie mogłeś bądź nie chciałeś przenosić do **Akumulatorów?**

J.K.: **Salon Debiutów** miał bardzo chwilowy charakter. Wiązał się rzeczywiście z pojęciem debiutu i do tego ograniczał. W związku z tym trudno byłoby mówić o jakiś założeniach teoretycznych, była to czysto instrumentalna forma galerii. Dlatego też jedynie organizacyjne, praktyczne doświadczenie mogłem przenieść do **Akumulatorów**.

G.D.: Gdyby jednak rozszerzyć to pytanie. Prowadząc **Salon Debiutów** miałeś znakomity wgląd w funkcjonowanie galerii **od Nowa**. Gdyby więc spytać co z doświadczeń galerii **od Nowa** mogłeś przenieść do **Akumulatorów**, a czego nie mogłeś bądź nie chciałeś. Innymi słowy, jak widziałbyś różnice między galeriami lat 60-tych i 70-tych.

J.K.: Szczerze mówiąc nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Nie myślałem o przenoszeniu doświadczeń z **Od Nowy** do **Akumulatorów** ani o wychwytywaniu różnic między galeriami lat 60-tych i 70-tych.

G.D.: Zakładając galerię **Akumulatory** mocno akcentowałeś problem pozainstytucjonalności – **„NET"** budował nawet całą ideologię pozaistytucjonalnego działania. Czy w tym nie tkwiłaby już pewna różnica między galeriami lat 60-tych i 70-tych?

J.K.: To na pewno było czymś nowym, rzeczywiście istotnym dla Akumulatorów, z tym, że powstanie **Akumulatorów** wiązałby jednak bardziej z **„NET-em"** niż **od Nową**.

G.D.: Oczywiście, jest to przecież punkt wyjścia **Akumulatorów** a **Salon Debiutów** to tylko Twoje osobiste doświadczenie.

J.K.: Znakomita szkoła organizacyjna, a także doświadczenie w kontaktach z artystami.

G.D.: I druga sprawa. Jaki wpływ na założenie galerii miał fakt, że na początku lat 70-tych prowadziłeś wykłady w Instytucie Historii Sztuki?

J.K.: To był po prostu dobry zbieg okoliczności. Galeria powstała jako przedłużenie **„NET-u"**, a dokładniej mówiąc z przekory. Po ogłoszeniu manifestu i rozpropagowaniu go, zorganizowałem u siebie w mieszkaniu wystawę...

G.D.: Było to w 1971 roku.

J.K.: Tak. Wystawa spowodowała różne komplikacje wynikające z jej niezbyt prywatnego charakteru i w konsekwencji ograniczenia działania w formie prywatnych prezentacji. Wykładając na Historii Sztuki spotkałem kilka osób, które chciały coś robić, Piotrowskiego, Matuszczaka, Jura i wspólnie doszliśmy do wniosku, że warto by założyć galerię. ale dla mnie była to przede wszystkim inicjatywa podjęta na przekór sytuacji, która uniemożliwiła mi naturalną formę działania.

G.D.: Naturalną, czyli jeszcze bardziej prywatną, domową, jak głosił manifest **„NET"**.

J.K.: Tak.

G.D.: Działalność galerii zainaugurowały trzy odczyty o sztuce współczesnej, Turowskiego, Ludwińskiego i Kostołowskiego i od tej pory odczyty, wykłady tworzyły integralną część działalności galerii.

J.K.: Tak, nawet w sensie ilościowym. Wydaje mi się, że refleksja teoretyczna była istotna dla sztuki tamtego okresu i stąd taki początek **Akumulatorów:** trzy odczyty, bardzo autorskie znakomitych teoretyków.

G.D.: Współistnienie odczytów o sztuce z wystawami, prezentacjami miało wówczas, tak ja był to widział, podwójny sens: dydaktyczny, wprowadziło bowiem publiczność **Akumulatorów** w problematykę sztuki współczesnej...

J.K.: Ja bym się wcale nie wstydził tego określenia – dydaktyczny. Myślę, że jest to jedna z funkcji galerii.

G.D.: A z drugiej strony było to znamię czasu. Początek lat 70-tych to przecież okres dość ścisłego związku teorii z praktyką artystyczną, okres przenikania się tych dwóch sfer.

J.K.: Tak, ale myślę, że sztuce zawsze potrzebna jest teoria. Może nie bezwzględnie konieczna, ale interesujące jest śledzić relację pomiędzy faktami artystycznymi i interpretacjami tych faktów czy też ich uogólnieniami. Interesująca jest konfrontacja tych dwóch sposobów poznania.

G.D.: Myślę, że dzięki temu ścisłemu powiązaniu refleksji teoretycznej z tym, co było w **Akumulatorach** pokazywane, galeria dość szybko uzyskała sprecyzowany profil.

J.K.: To jest właśnie paradoks, bo ja za każdym razem podkreślam, że galeria nie ma żadnego programu i przywiązuję dużą wagę do tego.

G.D.: Dzisiaj czy zawsze?

J.K.: Od początku. Gdybyś prześledził teksty *„programowe"*, które towarzyszyły działalności galerii, to w każdym z nich podkreślałem zdecydowaną aprogramowość galerii.

G.D.: Niemniej jednak **Akumulatory** zostały dość powszechnie utożsamione ze sztuką konceptualną, czy też szerzej – refleksją konceptualną, czy też szerzej – refleksją konceptualną. Znam teksty, o których wspominasz i wiem, że nigdy nie wiązałeś galerii z jakąś tendencją artystyczną. Zawsze podkreślałeś, że w tym, co Cię interesuje są postawy spójne i konsekwentne w obrębie wybranej koncepcji sztuki.

J.K.: Galeria była dla mnie do samego początku odbiciem sytuacji istniejącej poza nią, w sztuce. Pokazywałem to, co aktualnie w sztuce się zdarzało, a że akurat na początku lat 70-tych dużo zdarzeń dotyczyło obszaru para– czy kryptokonceptualnego to zrozumiałe, że znajdowało to swoje odzwierciedlenie w działalności galerii. Stąd być może wzięło się to nieporozumienie.

G.D.: Duży wpływ miała też Twoja twórczość własna, ona rzutowała w istotny, jak myślę, sposób na odbiór **Akumulatorów**.

J.K.: To są duże uproszczenia.

G.D.: Termin *„galeria autorska"* ułatwia tego typu nieporozumienia i uproszczenia. Autorska, czyli prowadzona przez kogoś o zdecydowanej koncepcji sztuki, wyraźnych preferencji artystycznych.

J.K.: Zgoda, ale gdyby sięgnąć do początków to w **Akumulatorach** były wystawy nie mające nic wspólnego ze sztuką konceptualną. Wystawa Bereziańskiego, pierwsza wystawa w galerii, wystawy Urbana, Ruthenbecka, Kułuckiego artystów, którzy z konceptualizmem nie mieli nic wspólnego...

G.D.: Chwileczkę, na tej zasadzie mógłbyś wykazać, że konceptualizmu i konceptualistów w ogóle nie było.

J.K.: Nie, kilku by się znalazło. Douglas, Huebler, *„konceptualista"* w pełnym tego słowa znaczeniu, Victor, Burgin...

G.D.: Myślę, że taki a nie inny odbiór **Akumulatorów** wiązał się również z tym jak w Polsce widziany był konceptualizm na początku lat 70-tych. to, co pokazywałeś w **Akumulatorach** – sztuka o dużej refleksyjności i to refleksyjności zracjonalizowanej – myślę, że to było wówczas utożsamienie z konceptualizmem.

J.K.: Tak, była to kwestia pewnych matryc pojęciowych które – nie wiem dlaczego – mocno się utrwaliły. Ale wracając do pojęcia autorskości galerii. Starałem się zawsze unikać tego określenia, używając innych przymiotników – galeria pozaistytucjonalna, antyinstytucjonalna itp. W żadnym tekście nie pisałem o galerii autorskiej. To pojęcie odnosiło się raczej do galerii lat 60-tych, wtedy miało lepsze uzasadnienie w galeriach. Mnie natomiast bliższe było pojęcie pozainstytucjonalności, co wiąże się z początkami galerii, z **„NET-em"**. Autorskość w **Akumulatorach** jest czysto umowna. W swojej działalności galeryjnej, jak i we wszystkich działaniach pozaartystycznych, starałem się oddzielać własne preferencje artystyczne nie mieszać ich z wyborami, które dotyczyły czegoś innego niż wybory artystyczne.

G.D.: Nawet jeśli odrzucimy pojęcie konceptualizm, to nie zaprzeczysz chyba, że była to galeria popierająca pewną orientację, pewien sposób myślenia i rozumienia sztuki. Nie unikałbym zresztą tak bardzo pojęcia konceptualizm. Sam interpretowałeś kiedyś konceptualizm w kontekście tzw. sporu o uniwersalia i myślę, że tak pojmowany konceptualizm – jako pewna postawa wobec sztuki, zakładająca, że sztuka jest pojęciem naszego umysłu, naszego myślenia – jest do przyjęcia.

J.K.: W tym sensie tak. Rzeczywiście, galeria preferowała pewien typ postawy, przy bardzo różnej formie artykulacji tej postawy. Trudno byłoby bowiem wskazać na preferowanie formy artykulacji, dominującą stylistykę czy tendencję, ale być może dałoby się wychwycić jakąś wspólną postawę. Na taką próbę generalizacji bym się zgodził.

G.D.: Galeria przyzwyczaiła swoją publiczność do kontaktu z pewnego rodzaju twórczością, z pewną postawą artystyczną, dlatego takim zaskoczeniem dla mnie był Fluxus Festival odbiegający, tak mnie się wówczas wydawało, od tego z czym kojarzły mi się **Akumulatory**.

J.K.: W pewnym momencie wokół galerii powstała atmosfera celebracji pewnych postaw i specyficznych form wyrazu tych postaw, związanych ze szczególną dyscypliną intelektualną i powściągliwością formy. Wydawało mi się konieczne rozbić ten pogląd, poszerzyć pole doświadczeń i stąd festiwal Fluxusa.

G.D.: Na własnym przykładzie mogę powiedzieć, że cel osiągnąłeś.

J.K.: Atmosfera ta zaczęła bowiem krępować, za bardzo definiować galerię która, w moim przekonaniu, nie powinna mieć definicji. A tu już praktycznie rodził się niemal styl.

G.D.: Ale Ty miałeś przecież cały czas kontrolę nad tym, wiedziałeś kogo zapraszasz i z czym?

J.K.: Nie wiedziałem. Nigdy nie konsultujemy prac, które w galerii będą pokazywane bądź realizowane. Cokolwiek się zdarzy wynika tylko i wyłącznie z decyzji artysty. Zapraszając artystę obdarzamy go pełnym zaufaniem.

G.D.: Ale obdarzasz go zaufaniem, ponieważ znasz jego wcześniejsze prace. Można więc powiedzieć, że zależało Tobie w pewnym okresie na wprowadzeniu w krajobraz polskiej sztuki tego rodzaju postaw?

J.K.: To znaczy, wydawało mi się, że jest to sytuacja, która akurat w tym czasie dominowała w świecie i tak chyba było na początku lat 70-tych.

G.D.: Inną specyficzną cechą galerii **Akumulatory** było to, że cały czas praktycznie bazowała na wystawach indywidualnych.

J.K.: To jest dla **Akumulatorów** ważne. Wynika to z mojego prywatnego poglądu, że sztuka to przede wszystkim artykulacje indywidualne.

G.D.: W historii **Akumulatorów** odbyły się chyba tylko dwie wystawy zbiorowe: *„Prywatne poglądy"* w 1978 roku i *„Indywidualne mitologie"* w 1980 roku?

J.K.: To były wystawy eksponujące wartości właśnie indywidualne, osobowościowe.

G.D.: Odbierałem je jako manifestację programowe określające charakter galerii w drugiej połowie lat 70-tych.

J.K.: Tak było w istocie.

G.D.: Ten kierunek ewolucji galerii wspierany był przez krytyków związanych z **Akumulatorami**.

J.K.: Mnie się wydaje, że był również odbiciem zmian zachodzących w sztuce; prywatyzacji języka, indywidualizacji postaw artystycznych...

G.D.: Wróćmy jeszcze do pozainstytucjonalności. Czy nie miałeś odczucia, że pod koniec lat 70-tych **Akumulatory** zaczęły instytucjonalizować się. Galeria wyrobiła sobie znaczącą pozycję w Poznaniu, stała się prestiżowym miejscem wystawowym.

J.K.: Nie, nie miałem takiego odczucia. Być może tradycja galerii, długoletnie jej istnienie zbudowały taką otoczkę, ale ja takiego odczucia nie miałem, ponieważ galeria funkcjonowała w stanie ustawicznego zagrożenia swej egzystencji.

G.D.: W latach 80-tych pojawiło się w galerii wielu młodych, poznańskich artystów, czego wcześniej nie było.

J.K.: To wiązało się z sytuacją w środowisku wynikającą ze zmiany profilu szkoły, z faktu, że nagle nastąpił taki boom w Poznaniu i ujawniło się wielu młodych artystów.

G.D.: Galeria przyjęła wobec nich funkcję promocyjną?

J.K.: Zawsze zależało mi na tym, by pokazywać młodych i na tyle na ile moje intuicje dyktowały mi pewne wybory, starałem się pokazywać obok uznanych artystów, niemalże klasyków sztuki współczesnej, także debiutantów. Tak było z Wielgoszem, Perzyńskim, Mączak, ale to były sytuacje sporadyczne. Natomiast w 1983-1984 roku nastąpiła przewaga takich prezentacji i to znowu było odbiciem sytuacji zewnętrznej, a nie czymś zaprogramowanym. Cały czas akcentuję, że to, co się w **Akumulatorach** zdarza zależne jest od sytuacji zewnętrznej, aczkolwiek nie udało mi się nigdy całkowicie uniknąć osobistego punktu widzenia. Dla mnie galeria jest swoistym forum, które oddane jest do dyspozycji sztuki i to, co się w sztuce dzieje decyduje o tym jaka jest galeria. Stąd pełna różnorodność form artykulacji, od klasycznych zupełnie form wypowiedzi artystycznej poprzez wszystkie formy sztuki współczesnej, jak poezja wizualna, performance, mail art, proces, sztuka przedmiotu – wszystko to znajdowało swoje miejsce w galerii.

G.D.: Użyłeś wyrazu klasyczne, pojęcie to można odnieść moim zdaniem, do samej galerii, której formy działania są bardzo klasyczne. Taką klasyczną formą działania jest przecież wystawa indywidualna.

J.K.: Galeria jest dobrym miejscem dla sztuki o ile oczywiście reaguje na zmiany zachodzące w sztuce. Nie demonizowałbym problemu galerii w tym sensie, że

jest to coś, co koniecznie trzeba modyfikować, zmieniać, rozszerzać itd. Dla mnie ważnym aspektem jest pozainstytucjonalność, tzn. odrzucenie wszystkich form ceremonialnych, zdjęcie z galerii funkcji komercyjnych, promocyjnych w sensie budowania karier artystycznych. Galeria jest miejscem, w którym wygodnie realizować i prezentować różne poglądy artystyczne. Jest to miejsce wygodne, dlatego, że jest stosunkowo obojętne, niezależne od kontestów i elastyczne, dostosowujące się do różnych często sprzecznych ze sobą, poglądów. Nigdy nie pojmowałem galerii jako dzieła samego w sobie. Galeria jest tylko miejscem.

G.D.: Indywidualna prezentacja w miejscu pozbawionym wszystkich instytucjonalnych i pozaartystycznych nacisków, stwarza artyście komfortowe warunki, ale tkwi w tym pewne niebezpieczeństwo. Artyści przyzwyczajeni do takich form prezentacji mogą czuć się bezradni na wystawach zbiorowych.

J.K.: Zdecydowana większość wystaw:, zbiorowych nie jest naturalną formą prezentacji sztuki.

G.D.: Ale współczesny świat sztuki opiera się na takich właśnie formach.

J.K.: Tak, ale są to nienaturalne formy; stwarzają one presje, które dla wartości sztuki bywają zgubne, które sztuce nie przynależą, tworzą preferencje dla wartości które ze sztuką niewiele mają wspólnego. Sztuka jest strefą działalności dyskretnej, nie jest obszarem konfrontacji. Bardzo rzadko i z dużym sceptycyzmem uczestniczę w wystawach zbiorowych.

G.D.: Czy uważasz, że galerie takie jak **Akumulatory** są w stanie stworzyć alternatywę dla istniejącego systemu prezentacji sztuki?

J.K.: Bywa, że dominują formy zwyrodniałe, obce konstytucji sztuki, a taką jest tendencja do konfrontacyjnych wystaw zbiorowych.

G.D.: Ty budujesz oazę w tym zwyrodniałym świecie sztuki?

J.K.: Cóż, niech to będzie oaza.

G.D.: Czy takie oazy jak **Akumulatory** są reliktem czy zapowiedzą przyszłości?

J.K.: Ani tym ani tym. Jest to po prostu właściwa forma prezentacji sztuki.

G.D.: Mówiłeś wcześniej, że zapraszając artystów nie wiesz co będą pokazywać?

J.K.: Galeria rzadko wystawiała prace, które powstały do innych miejsc, przeciwnie, przeważnie były to prace związane z tym miejscem i anektujące miejsce na tyle, że ono samo stawało się właściwie częścią pracy. Dlatego nieodzowną jest obecność artysty, ponieważ musi on podjąć decyzję tutaj, w przestrzeni galerii.

G.D.: Przywiązujesz dużą wagę do obecności artysty dlatego, że powinien on mieć pełną kontrolę nad prezentacją swoich prac czy też dlatego, że trudno odbierać prace poza kontekstem artysty?

J.K.: Raczej chodzi o to pierwsze. Dla sztuki współczesnej, po wszystkich doświadczeniach lat 60-tych i 70-tych, po lekcji minimal artu, lekcji refleksji konceptual-

nej itd. gwóźdź w ścianie jest semiotycznie aktywny, kolor ściany jest semiotycznie aktywny, miejsce na ścianie jest znaczące, listwa podłogi, sufit, to wszystko są elementy przestrzeni anektowanej przez artystę i nawet jeśli jest to *konwencjonalny* obraz to wszystkie te elementy są równie ważne jak to, co jest wewnątrz obrazu.

G.D.: Kiedy mówiłeś, że galeria jest miejscem to rozumiałeś to literalnie?

J.K.: Tak.

G.D.: Ale myślę, że ten drugi aspekt obecności artysty jest również nie bez znaczenia. Ocena postawy artysty, tego czy jest ona spójną i konsekwentna, możliwa jest przecież tylko w kontekście wcześniejszych prac artysty, w kontekście jego poglądów, tego wszystkiego, co tworzy osobowościowy kontekst pracy prezentowanej w galerii znany Tobie, ale nie znany często publiczności **Akumulatorów**.

J.K.: Oczywiście, ale na tyle na ile to możliwe staramy się stworzyć warunki ujawnienia szerszego kontekstu. Nie zawsze było to możliwe, ale od pewnego czasu wszyscy artyści, którzy byli prezentowani w **Akumulatorach** pokazują również coś w szkole, poza artystami polskimi, którzy są znani z innych działań.

G.D.: Co uważasz za swój największy sukces jako prowadzącego galerię?

J.K.: Sukcesem jest to, że galeria istnieje już 15 lat mimo wszystkich przeciwności. Chociaż w ostatnim czasie jej działalność jest poważnie limitowana, gdyż pozbawiona została własnej przestrzeni.

maj; 1987



0. Carl Friedrich Claus -"Rysunek" 1974



1. Jerzy Rosołowicz -"Kinetronikon" 1975



2. Jerzy Rosołowicz -"Kinetronikon" 1975



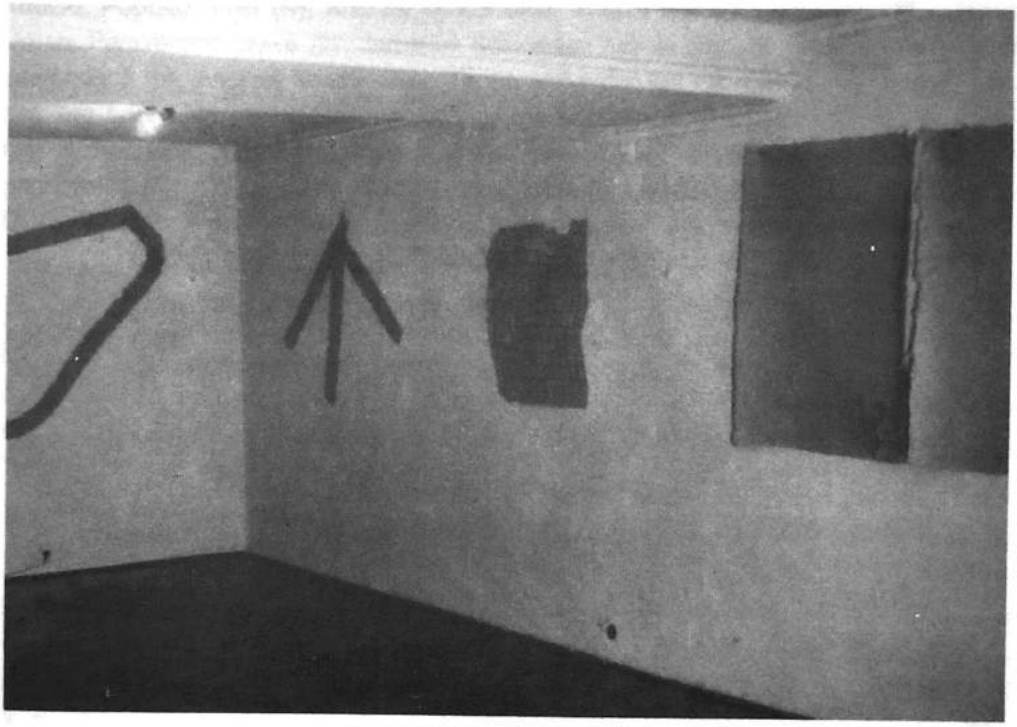
3.1. Fluxus Festiwal - 1977 (Gry Fluxus)



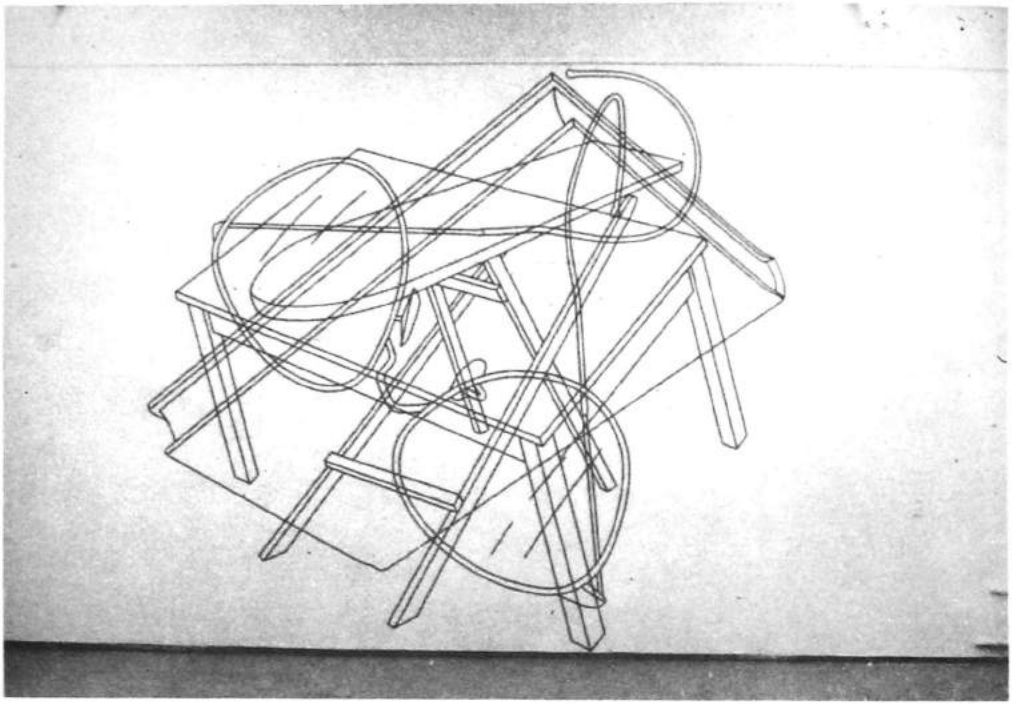
3.2. Fluxus Festiwal - 1977 (Muzyka Fluxus)



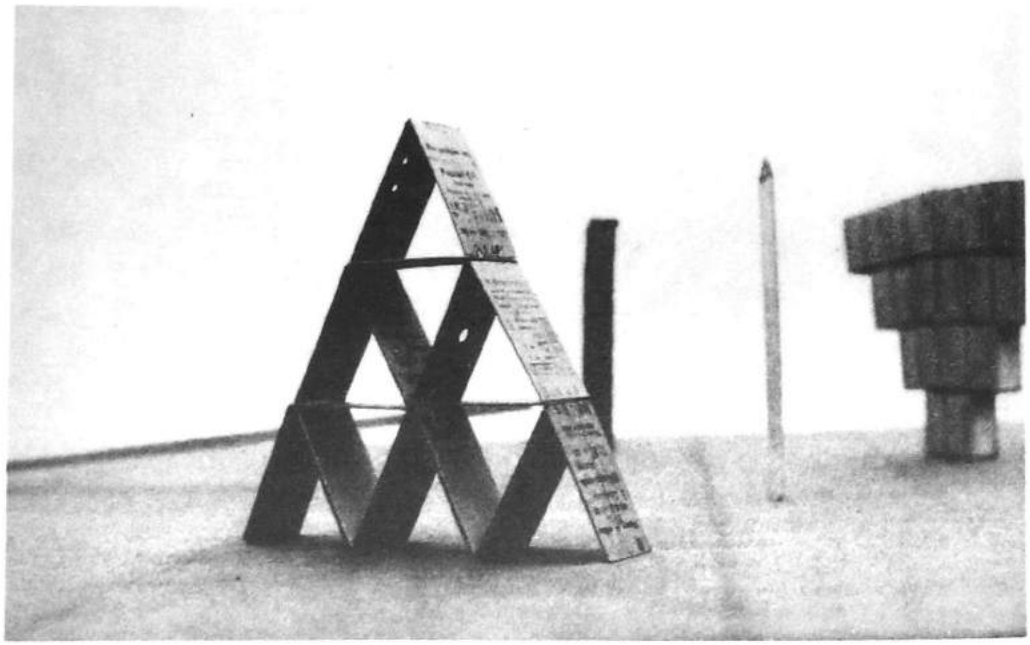
4. Fluxus Festiwal - 1977 (Klinika Fluxus)



5. Joel Fisher - ``Prace" 1977



6. Michael Craig-Martin - ``Obrazowanie" 1979



7. Tomasz Osiński - bez tytułu 1980

GALERIA AKUMULATORY 2

skróty zastosowane w poniższym kalendarium:

cyfra rzymska oznacza miesiąc danego roku,
(o) – odczyt,
(w) – wystawa,
(p) – pokaz, działanie, performance

1972

V – Andrzej Turowski: Uwagi o definicji sztuki (o); Jerzy Ludwiński: Neutralizacja kryteriów (o); Andrzej Kostołowski: Tezy o sztuce (o); **XII** – Andrzej Bereziański: Ślady po promieniach. Kamienie (w).

1973

I – Petr Stembra: bez tytułu (w); Mariola Dąbrowska: John Cage (o); **II** – Angelo de Aquino: Poprzez mnie (w); Andrzej Kostołowski: Krótka historia sensu (o); **III** – Janos Urban: Paralelność czasu (p); Jarosław Kozłowski: Lekcja (p); **IV** – Andrzej Partum: O interpretacji (p); Andrzej Kostołowski: Teoria wpływów (o); **X** – Imre Bak, Laszlo Lakner: bez tytułu (w); Janos Brendel: Współczesna awangarda węgierska (o); **XI** – Reiner Ruthenbeck: Obiekty domowe i inne (w); Jerzy Ludwiński: Wspomnienia z przyszłości (o); **XII** – Jerzy Kałucki: Pięć punktów cyklu (w); Andrzej Kostołowski: O tendencjach w sztuce (o).

1974

I – Andrzej Bereziański: Pejzaż górski (w); **III** – Jiri Valoch: Rzeźby (w); **IV** – Krzysztof Wodiczko: bez tytułu (w); **V** – Carlfriedrich Claus: bez tytułu (w); Carlfriedrich Claus: Uwagi na marginesie (o); **XI** – Ken Friedman: Wystawa perspektywiczna (w); Tadeusz Walter: Tkaniny (w); **XII** – Barry McCallion: Collages (w,d).

1975

I – Henri Chopin: Poezcja wizualna i dźwiękowa (w,p); Krzysztof Wodiczko: Drabina (w); **II** – Robin Klassnik: Żółta rzeźba pocztowa (w) Jerzy Ludwiński: Poza sztuką (o); **IV** – Joan Mathews: bez tytułu (w); Andrzej Bereziański: Układ otwarty i zamknięty (w); **V** – Jerzy Rosołowicz: Kineutronikon (p); Andrzej Kostołowski: Krótka historia sen-

su (o); Yutaka Matsuzawa: Catechism Art (w); **VI** – Andrzej Kostołowski: Niektóre pytania i odpowiedzi (o); **XI** – Endre Tot: Cieszę się, gdy mogę pisać zero (p); Jarosław Kozłowski: Rysunki modalne (w).

1976

I – Krzysztof Wodiczko: Rysunki czerwono-niebieskie i czarne na ścianach, suficie i w narożnikach (w); Victor Burgin: bez tytułu (w); Francesc Torres: Installation Piece (w); III – Andrzej Kostołowski: Program sztuki etycznej. Dykteryjki o sztuce i krytyce (o); IV – Andrzej Bereziański: Seria Himalajska – Impressionizm (w); **VI** – Tom J. Gramse: Rysunki (w); **X** – COUM Transmission: Photos of Actions (w); **XI** – Terry Berkowitz: Obrazy przelotne (w); Andrzej Kostołowski: Filozofia pokojówki (o); Krzysztof Wodiczko: Pokaz i rozmowa o linii (p); Douglas Huebler: bez tytułu (w); **XII** – Jarosław Kozłowski: Fakty (w).

1977

II – Jerzy Ludwiński: Punkt (o); Andrzej Bereziański: Jedna fala na Południowym Pacyfiku (w); III – Andrzej Wielgosz: La Nature Morte (w); **IV** – Feliks Szyszko: Rysunki 1976-77 (w); Włodzimierz Borowski: Czarne (w); **V** – Richard Long: Kamienne koło (w); Andrzej Kostołowski: Index (o); **X** – Joel Fisher: bez tytułu (w); Kishio Suga: bez tytułu (w); **XI** – Yukiyoshi Moriya: Bez tytułu (w); **XI-XII** – FLUXUS Festival: 3 dni FLUX zabawy i czwarty w FLUX klinice. Autorzy: George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht, Robert Watts, Nam June Paik, A-yo, Ben Vautier, Dick Higgins, Joe Jones, Paul Sharits. Wykonawcy: A. Jur. K. Kozłowska, J. Kozłowski, A. Kalinowski, I. Marlinska (p,w); **XII** – Jarosław Kozłowski: Ćwiczenia z semiotyki (w); Andrzej Kostłowski: Obrona estetyki (o).

1978

I – John Hilliard: bez tytułu (w); Tomasz Osiński: Ptaki (w); II – Eduard Bal: bez tytułu (w); III – Andrzej Bereziański: Jak rysować drzewo (w); **IV** – Ian Murray: Wtórne interpretacje (p); **V** – Jarosław Kozłowski: 1+5 kresek lub 5+1 kreska... (p); Alicja Kępińska: Biblioteki (o); Bogdan Perzyński: Film (w); **X** – Pamela Robertson-Pierce: bez tytułu (p); Andrzej Dłużniewski: Jedna fotografia (w); Prywatne poglądy: A. Bereziański, W. Borowski, A Dłużniewski, J. Kałucki, J. Kozłowski, Z. Makarewicz, J. Rosołowicz, A. Wielgosz, K. Wodiczko (w) oraz A. Kępińska, A. Jur, A. Kostołowski (o); **XII** – Robin Klassnik: Foto-rzeźby (w).

1979

II – Jeff Instone: Pismo (w); Jarosław Kozłowski: Malarstwo ścienne (w); III – Ian McKeever: Rysunki (w); Andrzej Bereziański: Biała rzeka (w); Andrzej Kostołowski: Kry-

tyka jako samokrytyka (o); **IV** – Michael Craig – Martin: Obrazowanie (w); Ludmiła Popiel, Jerzy Fedorowicz: In (w); Alicja Kępińska: Liczby (o); **XI** – Jacek Tylicki: bez tytułu (w); Andrzej Dłużniewski: Proceder (p); Jerzy Ludwiński: Epoka outsiderów (o); **XII** – KANAŁ 2: Lone Arendal, H. Pryds Beck, P. Mandrup Hansen, L. Hedeager, N. Holme, J. Hulme, M. Jacobsen, P. Jacobsen S. Rosberg (w).

1980

I – Jarosław Kozłowski: Rysunki czasowe, wagowe i ilościowe (w); Bogdan Perzyński: Powierzchnie (w); Tomasz Osiński: Rekonstrukcja (w); **III** – Jerzy Kałucki: bez tytułu (w); Andrzej Bereziański: las (w); **IV** – Galerie S:T Petri: Dokumentacja (w); Zbigniew Makarewicz: Czterdzieści i cztery (p); Erik Andersen: bez tytułu (w); **V** – Franz Erhard Walther: Steel Piece. Proportion Piece (w,p); Barbara i Gabriel Schidt-Heins: Bookworks (w); Olafur Larusson: Fragmenty koloru (w,p); John Blake: Pamiętać (w); **VI** – Jerzy Rosołowicz: Psychotronikon (w); David Troostwyk: Nasze terytorium (w); **X** – Alicja Kępińska: Metonimie (o); **XI** – Indywidualne mitologie: A. Bereziański, W. Borowski, A. Dłużniewski, J. Kałucki, K. Komoji, J. Kozłowski, T. Osiński, B. Perzyński, M.A. Potocka, J. Rosołowicz (w) oraz A. Kępińska, A. Kostołowski, J. Kozłowski, J. Ludwiński (o); Gerard Hemesworth: Object (Nature (w)); **XII** – Lawrence Weiner: Dzieło w kontekście (w); Andrzej Dłużniewski: Podwójny różowy pieprz (w).

1981

I – Jarosław Kozłowski: 18 sztuk w akwareli (w); Tomasz Osiński: bez tytułu (w); **II** – Bogdan Perzyński: Projekcja 2 (w); **III** – Danuta Mączak: Obszar (w); Helmut Nickels: czytać (pisać) (p); Andrzej Bereziański: Horyzont (w); Włodzimierz Borowski: Katarakta (w); Andrzej Kostołowski: Namioty sztuki (o); **IV** – John Blake: Ich oczy (w); Emmett Williams: Portrety i podróże (w); Jeff Instone: 1-30.9.1980 (w); **V** – Wojciech Bruszewski: Rysunki Berliński (w); Wojciech Bruszewski: Wideo o sztuce (p); Peter Mandrup Hansen: Bez tytułu (w); **X** – Philippa Beale: Jego uszy (w); **XI** – Margrit Kahl: Metaproces (w); Andrzej Bereziański: Biała rzeka. Wersja druga (w);

1982

X – Helmut Nickels: czytać: pisać (p); **XI** – Jarosław Kozłowski: Zielona ściana (w); **XII** – Danuta Mączak: Przeniesienie (w);

1983

I – Susan Hiller: Monument (w); Jerzy Kałucki: Rysunki (w); Peter mandrup Hansen: Dwa obrazy (w); Lone Arendal: Malarstwo (w); **II** – Gerard Hemsworth: Akt rozwagi (w); Hanna Łuczak: Malarstwa i obrazy (w); **III** – Amikam Toren: Ani obraz ani drzewo (w); Joanna Adamczewska: 110x100 (w); Andrzej Dłużewski: Mniej więcej (p); Mariusz

Kruk: Zdarzenia (w); **IV** – Robin Klassnik: To be or Not to Be Orginal (p); **V** – Susan Ormerod: bez tytułu (w); Włodzimierz Borowski: Widzieć czy słyszeć (w); **VI** – Eric Andersen, Kirsten Justesen: disconceptions (p); **X** – Andrzej Bereziański: Trzy fale na Czarnym Pacyfiku (w); Szef Peeters: Fragmenty (w); Tony Bevan: Portrety i emblematy (w); **XI** – Nat Godden: Notacje (w); Jarosław Kozłowski: Opus I (w); **XII** – Jarosław Kozłowski: Opus II (w).

1984

I – Tadeusz Kalinowski: Malarstwo (w); Tomasz Wilmański: Cienie (w); **II** – Jerzy Kopeć: Przebudzenie (w); Peter Mandrup Hansen: Wzrastanie rzeźby (w); Lone Arendal: 11 małych obrazów (w); **III** – Joan Jonas: Camino Sin Nombre (p); Dorothee von Windheim: Salve Sancta Facies (w); **IV** – Raimund Girke: Malarstwo (w); Emmett Williams: Genesis. Metamorphoses (p,w); Ann Noel: Conflux (w); **V** – Helmut Nickels: czytać, pisać (p); **X** – Sven-Ake Johansson: Odwrócenie funkcji (p); Reiner Ruthenbeck: Półmrok (w); **XII** – Jacek Jagielski: Przestrzeń podwójna (w).

1985

I – Jarosław Kozłowski: Martwa natura z wiatrem i gitarą (w); Hanna Łuczak: 19 przedmiotów, które znasz (w); **III** – Leszek Brogowski: Kilka obrazów spoza „Książki malarskiej" (w); Izabella Gustowska: Portret wielokrotny (p); Mariusz Gill: Kolumna (w); **V** – Piotr Postaremczak: Watr (w); **X** – Janusz Dziubak: Partytury (w,p); Avis Newman: To... ośrodek snu (w); **XII** – Helmut Nickels: Refleksje (p).

1986

II – Sven-Ake Johansson: Jeżeli to widzisz, to co słyszysz? (p); **IV** – Emmett Williams: ABC etc, Lub ABC itd. lub... (w,p); Ann Noel: Punkty widzenia (w); Geoffrey Hendricks: Berliner Tagesbuch. Sky Ladder. Wood Pile Performance (w,p); Peter Jörg Splettstösser: Quartär (w); Helmut Streich: Ponctuation (w); **XI** – Michael Porter: bez tytułu (w).

1987

III – Dick Higgins: Składanka (p)

1988

V – Wolfgang Fuchs: Muzyka improwizowana (p)

1989

IX – Lone Arendal: Horisont (w); Peter Mandrup: Czas – światło i cień (w); **X** – Trevor Gould: Góra (w).

1990

I – Piotr Szydnalski: Niedługo lepsze dni (w); Wojciech Bruszewski: Romantyka (p); **III** – Biblioteka wg Borgesa: Terrarium – Dzień siódmy (w,p); Andrew Dutkewych: Pod mostem (w); **X** – Richard Wilson: Take Away (w); **XI** – Rolf Langebartels: Cable Car Music (p); Maria Anna Potocka: Jeżeli... (w).

GALERIA AT

(z Tomaszem Wilmańskim rozmawia Grzegorz Dziamski)

G.D.: **Galeria AT** rozpoczęła działalność pod koniec 1982 roku odczytem Andrzeja Matuszewskiego *„Przyczyny i skutki"*. Dlaczego właśnie Matuszewski był tym, który zainaugurował działalność galerii?

T.W.: Dla idei galerii nie miało to żadnego znaczenia. Z Andrzejem Matuszewskim związany byłem w okresie przygotowywania dyplomu, spotykałem się z nim, rozmawiałem i nie ukrywam, że kontakt ten wywarł na mnie pewien wpływ ale dla galerii nie miało to znaczenia.

G.D.: Spytałem o Andrzeja Matuszewskiego ponieważ swego czasu on również prowadził galerię.

T.W.: Tak, oczywiście, ale nie ma żadnego związku między jego a moją galerią. Jedyne, być może, co nas łączy, to fakt, że Matuszewski w tamtym czasie, podobnie jak ja dzisiaj, pokazywał w galerii swoje pokolenie. To jest znamienne i to nas łączy. Pokazuje swoje pokolenie, bo je najlepiej czuję i pod tym względem być może, mogę porównywać się z Andrzejem Matuszewskim.

G.D.: Czy uważasz, że galeria powinna być pokoleniowo ukierunkowana?

T.W.: Oczywiście, spójrz tylko na **Dziekankę**, **Wielką**, **Akumulatory**.

G.D.: Wróćmy do idei galerii. Czy jej koncepcja była Twoim autorskim pomysłem czy też była to próba stworzenia galerii odpowiadającej potrzebom Twojego pokolenia?

T.W.: Mógłbym odpowiedzieć tak i nie. Był to mój koncept, moja idea, ale ja przecież wzrastałem w tym środowisku, ono mnie jakoś kształtowało i wpływało na mnie, także na moje myślenie o galerii, Galeria była więc wytworem sytuacji w jakiej ja się znalazłem, w jakiej znalazło się moje pokolenie oraz klimatu panującego w uczelni. Nagromadziło się wówczas tyle interesujących postaw, tyle energii wśród ludzi mojego pokolenia, że należało stworzyć miejsce gdzie to wszystko mogłoby się ujawnić, tym bardziej, że galerie **Wielka 19** i **ON** nie spełniały w pełni tych warunków.

G.D.: Pominąłeś galerię **Akumulatory 2**.

T.W.: **Akumulatory** to osobny problem. **Galeria Akumulatory 2** zawsze jawiła mi się jako galeria międzynarodowa, interesująca się aktualnym stanem sztuki, przybliżająca ten stan, ale nie zajmująca się specjalnie środowiskiem poznańskim, a tym bardziej młodym. Ostatnio to się zmieniło, Kozłowski pokazuje w **Akumulatorach** więcej młodych ludzi, zresztą w jakimś sensie swoich wychowan-

ków, ale zmieniło się to już po powstaniu **galerii AT**. Wcześniej z młodych w **Akumulatorach** wystawiali, o ile pamiętam, tylko B. Perzyński, D. Mączak.

G.D.: Mówiłeś, że **galeria AT** była wytworem sytuacji w jakiej znalazłeś się Ty i Twoi rówieśnicy. Jak byś scharakteryzował tę sytuację?

T.W.: Po roku 1980 zaistniała w Poznaniu specyficzna sytuacja. W mieście, w którym nigdy nie było klimatu sprzyjającego poszukiwaniom artystycznym coś się zmieniło nastąpił okres podwyższonej aktywności szczególnie w kręgach zbliżonych do uczelni. W pokoleniu, w którym ja wzrastałem zrodziło się nagle kilka wspaniałych postaw, zaczął się rozrachunek ze sztuką i z sobą samym.

G.D.: Rozrachunek ze sztuką wcześniejszą?

T.W.: Nie, ogólnie ze sztuką. Zaczęto sobie stawiać pytania czym jest sztuka, dlaczego ją robimy?

G.D.: Takie pytania powinien sobie stawiać każdy świadomy artysta.

T.W.: To prawda, ale w szkole zawsze dotąd na pierwszym miejscu było pytanie o zdolności manualne, o warsztat, o rzemiosło, natomiast pytania o sens sztuki, o to, dlaczego zajmujemy się sztuką, a nie czymś innym – tego rodzaju pytań prawie w ogóle nie stawiano.

G.D.: I w tym widziałbyś siłę swoich rówieśników, w tym, że oni od takich pytań zaczynali, że dla nich początkiem było odnalezienie sztuki w sobie i świadomość, że to nie jest kres, lecz dopiero początek poszukiwań, żeby posłużyć się sformułowaniem A. Matuszewskiego z inauguracyjnego odczytu w **galerii AT**. Ale jaki był program, jakie były założenia galerii?

T.W.: Tak, Matuszewski mówił, że ze sztuką jest trochę jak z poszukiwaniem Boga – szuka go tylko ten, któ już go odnalazł w sobie. Natomiast co do programu, to zakładając galerię nie miałem żadnego, miałem jedynie koncepcję pokazywania różnorodności myślenia, które gdzieś bardzo głęboko w mojej świadomości istniało, było ważne i sprowadzało się do tego samego – wyrażania pełni osobowości. I to było jedyne kryterium. Program galerii wyrastał z mojego widzenia świata, chociaż nie znaczy to, że pokazywałem tylko osoby o bliskich moim poglądach, np. Lech Siejkowski jest niejako drugim biegunem mojego myślenia, jego twórczość jest całkowicie obca moim koncepcjom artystycznym, a mimo to prezentowałem go kilkakrotnie i bardzo cenię to, co robi. Inaczej z Piotrem Postaremczakiem, który ze wszystkich artystów wystawiających w **AT** jest mi bodajże najbliższy.

G.D.: Jedną z uderzających cech przynajmniej w pierwszym okresie funkcjonowania galerii była dominacja prac budowanych niejako do wnętrza galerii.

T.W.: W jakimś sensie tak. Wystawy w galerii były związane ze specyfiką pomieszczenia, o której zawsze informowałem zapraszanych artystów. Był to bardzo ważny element funkcjonowania galerii, ale nie jedyny.

G.D.: W ten sposób zmieniłeś wadę nie najlepszego przecież pomieszczenia w zaletę.

T.W.: Moim zdaniem każda przestrzeń jest dobra gdy myślimy o sztuce. Udało mi się namówić wielu artystów do przygotowania realizacji specjalnie pod kątem tego konkretnego pomieszczenia. Dzięki temu w galerii były prezentowane prace, których nie można było pokazywać nigdzie indziej, były to prezentacje jednorazowe i niepowtarzalne. Spora część realizacji powstała zresztą na miejscu, w galerii przez co miejsce jeszcze bardziej określało te propozycje. Zawsze też był obecny artysta. Nie wyobrażam sobie wystawy bez obecności artysty, tak jak nie wyobrażam sobie abym mógł pokazać kogoś nie znając go osobiście wcześniej, nie znając jego realizacji artystycznych.

G.D.: Osobista znajomość artysty jest dla Ciebie ważna, a jak to wygląda w przypadku widza, który zna artystę tylko z jego prac pokazanych w galerii?

T.W.: U mnie artysta jest zawsze obecny i zawsze jest do dyspozycji widzów, którzy mogą z nim rozmawiać jeśli chcą. Główną sprawą jest przecież kontakt międzyludzki, dialog.

G.D.: Czym w tej sytuacji jest sama wystawa?

T.W.: To, co prezentuje artysta to mówienie pełnymi, całkowicie przemyślanymi zdaniami. Te zdania są albo usłyszane przez widzów albo nie. Wystawa czy prezentacja w galerii to magiczny, bezgłośny, niewidzialny dialog między artystą a tymi, którzy przychodzą do galerii.

G.D.: **Galeria AT** jest galerią Twojego pokolenia, jaki jest dzisiaj Twój stosunek do młodszych?

T.W.: Myślę, że dzisiaj sytuacja nie jest już tak interesująca jak kilka lat temu, a jeśli chodzi o stosunek mojej galerii do młodszych to uważam, że galeria powinna być ekskluzywna, ponieważ tylko w ten sposób nobilituje i mobilizuje wystawiającego w niej autora. Student np. musi mieć świadomość, że nie jest tak łatwo zrobić wystawę w galerii, dlatego tak oburza mnie gdy niektórzy chcą traktować galerię **AT** jako galerię uczelni, w której każdy może wystawiać jeśli się tylko zgłosi. Swego czasu taką galerią była **Wielka 19** gdzie praktycznie każdy mógł mieć wystawę, natomiast moja galeria taką nigdy nie była i nie jest. Wystawa niesie ze sobą dużą odpowiedzialność.

G.D.: Poza swoimi rówieśnikami z Poznania wystawiałeś także artystów spoza Poznania i spoza kraju.

T.W.: Zawsze mi na tym zależało. Nigdy nie chciałem ograniczać się do środowiska poznańskiego, budować galerii w oparciu o jedno środowisko. Galeria działa prawidłowo dopiero wówczas kiedy konfrontuje propozycje środowiska, w którym działa z propozycjami innych artystów.

G.D.: Rodzaj weryfikacji?

T.W.: Tak, w pewnym okresie było to dla mnie ważne, dzisiaj już mniej.

G.D.: Dlaczego dzisiaj jest mniej istotne?

T.W.: W 1983 roku związałem się z warszawską **galerią RR**, a więc z zupełnie innym środowiskiem, a także z inną koncepcją galerii. W **RR** wystawiali tacy artyści jak Koji Komoji, Edward Krasiński, Kajetan Sosnowski, Ryszard Winiarski. Pobyt w Warszawie pozwolił mi nabrać dystansu wobec Poznania, a zarazem utwierdził mnie w przekonaniu, że to, co pokazywałem w **AT** i ogólnie, to co proponowało środowisko poznańskie jest niezwykle ważne. Udało mi się zresztą zaprezentować kilku poznaniaków w **RR**, Postaremczaka, Kopcia, Przybyłę, Adamczewską.

G.D.: Był to rodzaj menadżerstwa.

T.W.: Menadżerstwo w sensie promocji w Polsce nie istnieje.

G.D.: Ale Ty próbowałeś taką funkcję pełnić.

T.W.: Moja funkcja ograniczyła się do zorganizowana kilku wystaw artystów związanych z **AT**; w BWA w Lublinie, na Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze. W dalszym ciągu będę próbował organizować wystawy zaprzyjaźnionych artystów na zewnątrz.

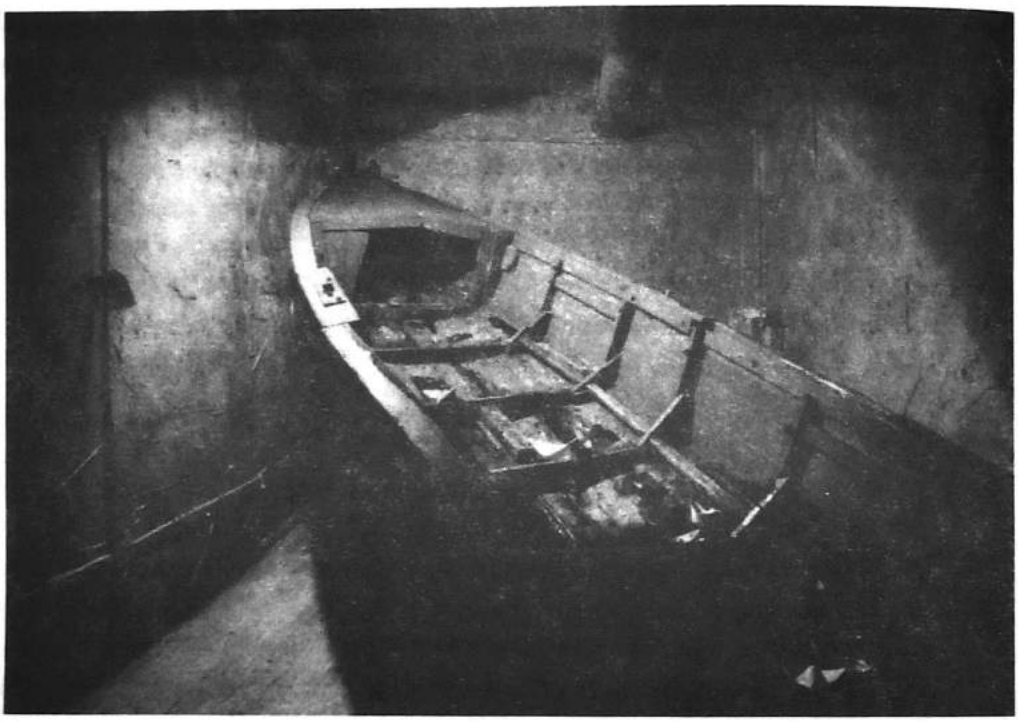
G.D.: Co Twoim zdaniem daje galeria artystom?

T.W.: Trudno powiedzieć – trzeba by było ich o to spytać. Na pewno daje im możliwość indywidualnych wypowiedzi w znanym im miejscu i w czasie, który im odpowiada. W tym sensie, że nie muszą czekać lata całe na zorganizowanie wystawy i pokazanie swoich aktualnych prac.

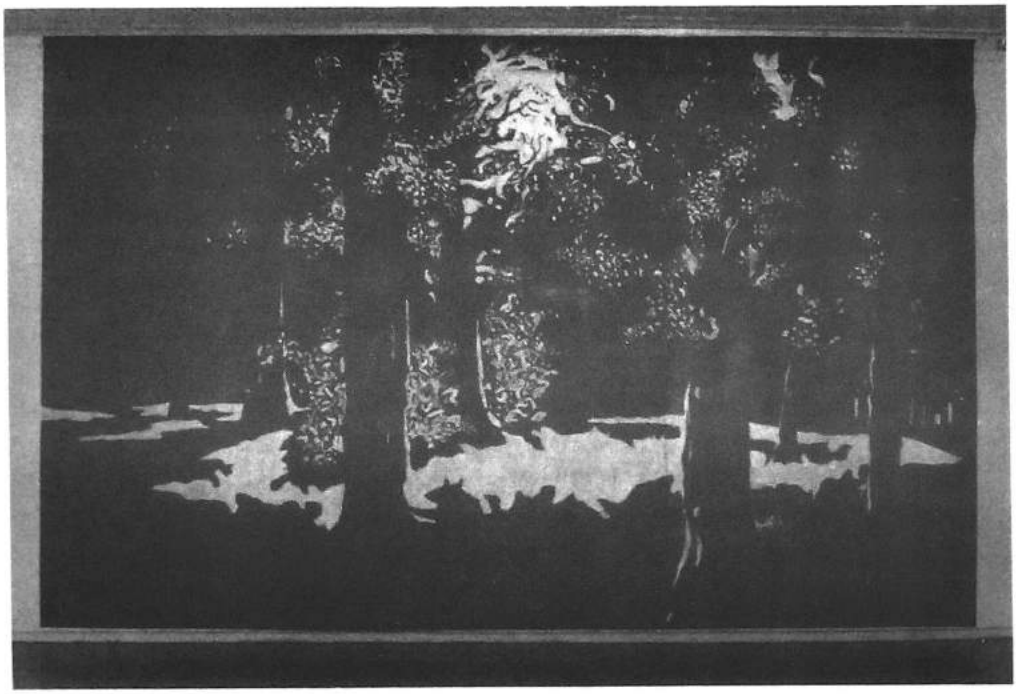
G.D.: Co uważasz za swoje największe osiągnięcie w działalności galeryjnej?

T.W.: Galeria **AT** zawdzięczam bardzo wiele. To ważny okres mojego życia. To możliwość poznania wielu różnych punktów widzenia świata dzięki artystom, których zapraszałem. Możliwość innego, często nowego spojrzenia na świat i określenia własnej twórczości. Wreszcie nawiązanie wielu nowych przyjaźni, a to jest dla mnie bardzo istotne.

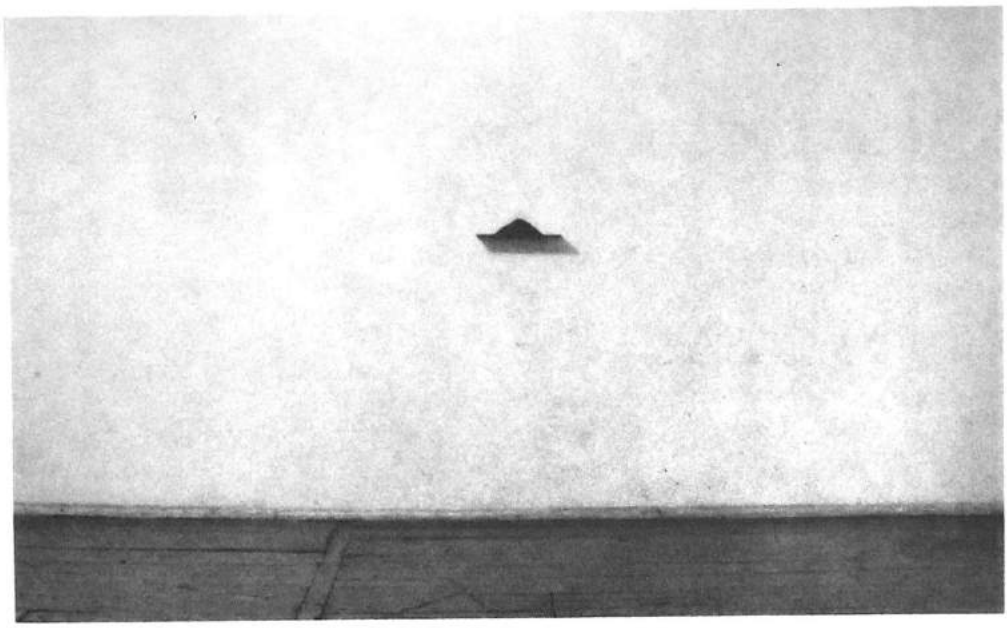
maj; 1987



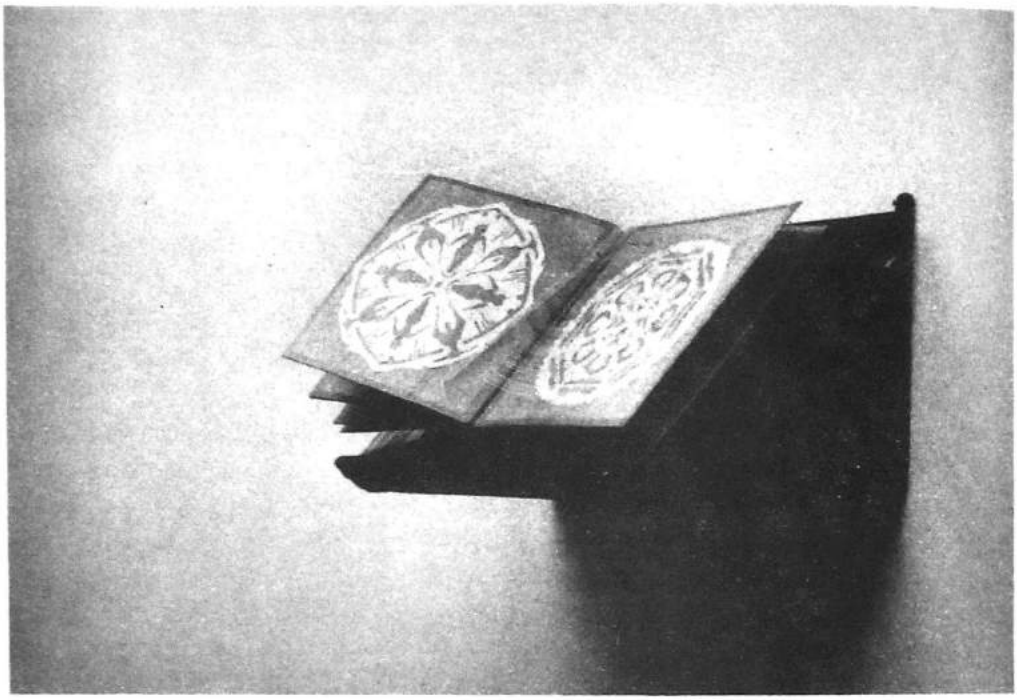
8. Krzysztof Baranowski - ``Statek płynie..." 1986



9. Tomasz Wilmański- ``Blaski i Cienie" 1986



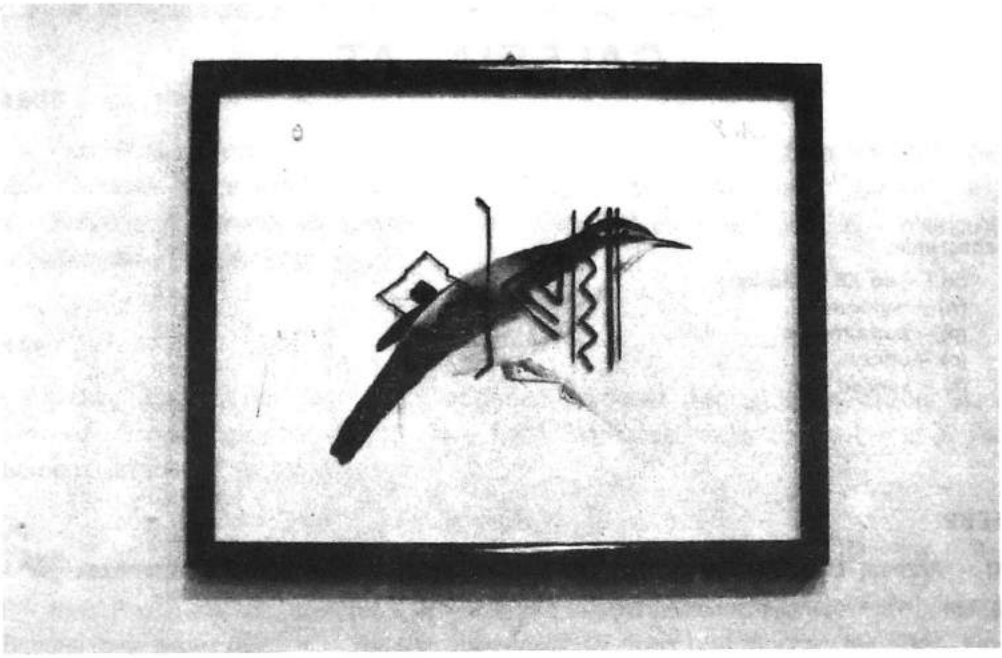
10. Ralf Samens -"Inhibition" 1987



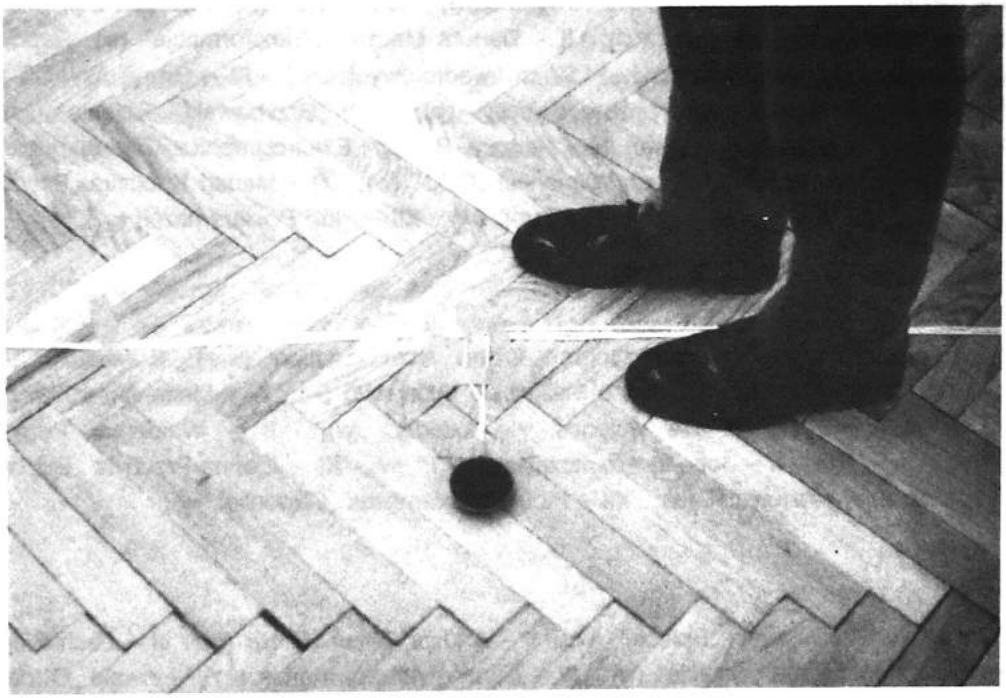
11. Tomasz Wilmański -"W lewo pod słońce" 1988



12. Włodzimierz Kiniorski - ``Nang Pa" 1988



13. Piotr Postaremczak - 1988



14. Joachim Schaeffer -"Pia" 1988

GALERIA AT

oznaczenia:

od I – do XII – miesiąc
(w) – wystawa
(p) – performance
(o) – odczyt
(k) – koncert

1982

XI – Andrzej Matuszewski „Przyczyny i skutki" (o); **XII** – Piotr Postaremczak „w" – „poza" (w); Wojciech Kujawski (w).

1983

I – Cezary Ostrowski „Taśma nr 1,10 rysunków, Taśma nr 2" (w); Pier van Dijk „Polska 3, wystawa objazdowa" (w,p); **II** – Danuta Mączak „Transformacja" (w); Reportaż (k); **III** – Tomasz Wilmański „14,27 m kwadratowych" (w); **IV** – Grupa AWACS – Maciej Toporowicz „Druga próba dojścia" (p); Piotr Grzybowski „Spięcie" (p); **V** – Mariusz Gill bez tytułu (w); **X** – Richard Boulez „Electrographics, Eating bread, Do you live here" (w,p); Tomasz Wilmański „OZO" (w); **XI** – Marian Kobiałka „Pejzaż malowany na dnie z przewiązanymi oczami" (w); **XII** – Piotr Postaremczak „..." (w);

1984

I – Jorgen Christensen, Carsten Schmidt-Olsen „Approximation" (w,p); **II** – Adam Obtułowicz „[- - - -]" (w,o); **III** – Lech Siejkowski malarstwo (w); **IV** – Maria Anna Potocka „Jedyne wyjście to nie wstydzić się katedry" (w); **V** – Waldemar Petryk „Prezentacja" (p); **X** – Joanna Adamczewska „AT" (w); **XI** – Joanna Przybyła „Gdyby drapać ciebie gwałtownie" (w); **XII** – Piotr Postaremczak „Chodniki" (w);

1985

I – Cezary Staniszewski „Spięcia" (w); **II** – Andrzej Mitan „Głos" (p); **III** – Lech Siejkowski „z cyklu Improwizacje" (w); **IV** – Iliana Alvarado, Marcin Krzyżanowski „Odna-

lezienie niczego I" (p); **V** – Jacek Jagielski „Rosa" (w); **X** – Cezary Staniszewski „Cięcie", Spięcia i cięcia (w); **XII** – Toine Ooms „360° Loosing the eye" (w);

1986

I – Piotr Postaremczak „Wszystko" (w); **II** – Cezary Ostrowski „Dwa wieloryb" (w); **III** – Tomasz Wilmański „Blaski i Cienie" (w); **IV** – Piotr Kurka „Morze" (w); **V** – Krzysztof J. Baranowski „Statek płynie... (instalacja dla H.B.)" (w); **VI** – Waldemar Umiastowski „To jest moje" (w);

1987

I – Andrzej Syska „Tron" (w); **II** – Włodzimierz Borowski, Andrzej Mitan, Cezary Staniszewski „Grzechy główne" (w,p); **III** – Lech Siejkowski malarstwo (w); **IV** – Ralf Samens „Inhibition" (w,p);

1988

II – Piotr Postaremczak „pia" (w); **IV** – Włodzimierz Kinorski „NANG PA" (p); Joachim Schäfer bez tytułu (w); **V** – Tomasz Wilmański „W lewo pod słońce" (w); **X** – Udo Idelberger „PPZ" (w); **XII** – Joanna Adamczewska „Postscriptum" (w);

1989

I – Tadeusz Sobkowiak „Święto czarnego ptaka" (w); **II** – Cezary Staniszewski oraz Tadeusz Sudnik „Utwór" (p); **III** – Wojciech Kujawski „Parady miłosne" (w); **IV** – Isabel Zuber „Rysunek" (w); **V** – Hanna Łuczak „Tabu" (w);

1990

II – Danuta Mączak „Teoeko" (w); Ann Noël „Mała Kolekcja" (w); **III** – Barbara Sobańska (w); **V** – Otmar Sattel, Werner Klotz „Take Five (Return to sender)" (p,w); **X** – Otfried Rautenbach „Kliniakak" (Achtlos) (w) Unheim (p); **XI** – Mariusz Kruk „Jesienna nostalgia" (w);

GALERIA KONTAKT

(z Robertem Sobocińskim i Ireneuszem Folaronem rozmawia Grzegorz Dziamski)

G.D.: **Galerię Kontakt** założyłeś w 1983 roku w Instytucie Historii Sztuki. Czy wybór miejsca był celowy, świadomy czy przypadkowy?

R.S.: Miejsce było do pewnego stopnia przypadkowe. Zależało mi na miejscu nie związanym z uczelnią. Później się z tego wycofałem, z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że osłabła koncepcja powodująca że chciałem być poza uczelnią, a po drugie dlatego, że nie było szans na prowadzenie tego rodzaju działalności poza uczelnią. Tak więc po pewnym czasie nastąpiła integracja galerii z uczelnią.

G.D.: Czy mógłbyś przybliżyć swoją ówczesną koncepcję i wyjaśnić dlaczego koncepcję tę chciałeś czy musiałeś realizować poza uczelnią?

R.S.: Naturalnym gestem wydawała mi się próba stworzenia jakiejś alternatywy dla tego, co działo się w szkole. Był to okres kiedy w szkole nastąpiło duże nagromadzenie energii, co związane było z nowym programem i wydawało mi się, że ta nagromadzona, skupiona w moim pokoleniu energia nie będzie mogła w pełni ujawnić się w szkole, stąd koncepcja miejsca alternatywnego. Oczekiwania te nie sprawdziły się jednak do końca, ciśnienie w szkole było tak duże, że nie dało się stworzyć jakiejś rzeczywiście alternatywnej płaszczyzny.

G.D.: Pierwotnym celem galerii była próba ujawnienia postaw jakie zaczęły się kształtować wśród Twoich rówieśników?

R.S.: Została ta galeria nazwana studiem, a nie galerą, ponieważ nie miała to być typowa galeria, ale coś w rodzaju pracowni...

G.D.: Wolnej pracowni samokształceniowej stanowiącej alternatywę dla programu szkoły?

R.S.: Tak, coś w tym rodzaju.

G.D.: Jak wyobrażałeś sobie funkcjonowanie takiej wolnej pracowni?

R.S.: Jako miejsce pracy, przetwarzania i wymiany idei.

I.F.: Nie wspomniałeś jeszcze o tym, co kryło się za tym, co wiem od Ciebie, zamierzałeś wprzęgnąć w żywsze działanie ludzi, którzy zajmują się sztuką jakby od drugiej strony, obserwatorów.

R.S.: Też. To była możliwość dołożenia jeszcze pewnej zewnętrznej energii, aczkolwiek było to największe rozczarowanie, ponieważ ludzie z Instytutu Historii Sztuki zupełnie nie interesowali się sztuką, która aktualnie powstaje. Nastawienie ludzi z tego Instytutu było skrajnie inne.

G.D.: Galeria, którą zakładałeś, miała być galerią jakiejś grupy samokształceniowej czy też Twoją, autorską galerią?

R.S.: Od samego początku był we mnie jakiś sprzeciw wobec koncepcji galerii autorskiej. Ta koncepcja była mi obca i jest mi obca do dzisiaj.

G.D.: Co masz do zarzucenia tej koncepcji?

R.S.: Galerie autorskie, z tego co wiem o ich historii i specyficzne, powstały jako miejsca prezentacji sztuki wolnej od socjalnego nacisku, miejsca odizolowane od szerszych kręgów ludzi, jako miejsca specjalistyczne ze specjalistyczną publicznością...

G.D.: Ale Ty też, zakładając galerię odwołałeś się do specjalistycznej publiczności umieszczając ją w Instytucie Historii Sztuki.

R.S.: Liczyłem, może nieco naiwnie, na szerszy dopływ humanistów, nie tylko historyków sztuki, ale studentów i pracowników innych Instytutów Collegium Novum. Ale w czym widzę niebezpieczeństwo tkwiące w galerii autorskiej? Myślę, że odrzucając nacisk polityczny, nacisk socjalny, galerie autorskie stworzyły nowy rodzaj nacisku, nowe ograniczenie wobec sztuki. W tej sytuacji, jedynym wyjściem jest prowadzeniem galerii w sposób zupełnie wyjściem jest prowadzenie galerii w sposób zupełnie pozbawiony autorstwa, co powoduje, że galeria staje się tworem bezpańskim, miejscem przypominającym publiczne lodowisko, gdzie każdy może przyjść i przejechać się. Byłaby to już tylko sala, pozbawiona autorstwa, a nawet charakteru.

G.D.: Nie zachwyca mnie metafora z lodowiskiem. Dla mnie w koncepcję galerii autorskiej wpisana jest zasada obrony sztandarów artystycznych. To właśnie, uważam, odróżniało galerie autorskie od innych sal wystawowych w Polsce, które często przypominały publiczne lodowiska, po których mógł jeździć każdy łyżwiarz z legitymacją ZPAP, czy też w ogóle każdy kto tylko miał łyżwy. Odrzucając koncepcję galerii autorskich odrzuca się również ideę standardów artystycznych. Czy znaczy to, że jesteś przeciwko standardom artystycznym?

R.S.: Standardy artystyczne nie rodzą się w galerii.

G.D.: Oczywiście, ale galeria broni standardów artystycznych wybieranych z całej masy projektów artystycznych, propozycji artystycznych te, a nie inne, spełniające w oczach prowadzącego galerię wymóg określonego standardu artystycznego.

R.S.: Każda ocena w sztuce zawiera w sobie wysoki stopień prawdopodobieństwa błędu. W momencie kiedy jest ona podejmowana seryjnie następuje zjawisko indukcji błędów, a to z kolei prowadzi do zaniku rozumienia błędów. Dlatego galeria, która podejmuje wybory w dłuższym czasie musi tracić wiarygodność jako miejsce obrony wysokich standardów, a moment, w którym galeria broni tych standardów staje się nieokreślony.

I.F.: Skoncentrowaliście się na pojęciu standardów, ale jest to tylko jeden z terminów, które mogą mieć tutaj zastosowanie. Większość galerii zajmuje się pewny-

mi obszarami, pewnymi postawami twórczymi bliskimi osobie prowadzącej galerię. Krąg zainteresowań galerii ogranicza się wówczas do pewnego wycinka sztuki. Ja, wstępując w galerię **Kontakt**, wyszedłem z innego założenie, tego mianowicie, że galeria powinna być odzwierciedleniem tendencji i zmian, które następują w sztuce. Oczywiście, zakładając, że prowadzący galerię dokonuje pewnych wyborów, właśnie w kontekście standardów, że to musi być pewien poziom, ale w różnych postawach twórczych. Moje założenie wybiegają także w innym kierunku. Większość poznańskich galerii była skoncentrowana na twórczych działaniach poznańskich artystów...

G.D.: W latach 80-tych?

I.F.: Tak. Mi przyświecało inne założenie, aby temu środowisku przedstawiać ludzi spoza, na zasadzie takiego wentyle bezpieczeństwa, który pokazywałby inne możliwości, zaczerpnięte z innych środowisk, które żyją *„inny światem"*. Stąd też obok wystaw ludzi z Poznania, w galerii było wiele wystaw twórców spoza.

R.S.: Chociaż rzadko kiedy wartościowałeś prezentowanych ludzi, natomiast wartościowałeś obszary, z których oni wychodzą. I to było mi bliskie, mieliśmy tę wspólną cechę, że nie podejmowaliśmy się wartościowania uważając to za przekroczenie.

I.F.: Jest wspaniałą rzeczą jeśli można odróżnić ziarno od plew. Weryfikacja taka dokonuje się jednak w czasie. Nie dzisiaj, ale na bieżąco, jest bardzo trudno odróżnić rozum od błędu a sztuka funkcjonuje w obszarze anektującym i rozum i obłęd. Na tym polega cała wspaniałość funkcjonowania w obszarze sztuki i całe szaleństwo tego, co robimy.

G.D.: Powiedziałeś, że jednym z wyróżników galerii jest prezentowanie ludzi spoza Poznania. Czy mógłbyś wskazać jeszcze jakieś cechy wyróżniające galerię **Kontakt**?

I.F.: Może zacznijmy od tego. Specyficzną cechą funkcjonowania w środowisku plastyków zajmujących się na codzień sztuką jest to, że wielu z nich podchodzi do sztuki niezmiernie poważnie. I to jest, moim zdaniem, w wielu wypadkach podstawowy błąd. Uważam, że sztuka może być zabawą, że może być żartem. Jest wtedy bliższa życiu. To ma swoje konsekwencje – galeria, która chce być w miarę autentyczna i potrzebna, powinna być galerią żywą, w tym sensie, że nie powinna ograniczać się do wybranego obszaru zagadnień plastycznych, które są niesłychanie poważne, seriozne, ale powinny się w niej pojawiać postawy prezentujące różne podejścia do sztuki.

R.S.: Także peryferyjne.

I.F.: Oczywiście, chociaż to wszystko zakłada, że jako obserwator i prowadzący galerię muszę prowadzić nad tym stałą kontrolę.

G.D.: Czy penetracja peryferyjnch obszarów jest jednym z założeń galerii?

R.S.: To jest bardzo interesujący obszar.

G.D.: Jak rozumiecie peryferyjność w sztuce?

R.S.: Jeśli nie chce się stawiać na tzw. pewniaków to można wyłapać wtedy rzeczy bardzo specyficzne, które jednorazowo mogą się pojawić. Można wyłapać takich ludzi, którzy, że tak powiem, wykonają tylko jeden lot w życiu, ale ten lot może być wyjątkowy. Można też dojść do ludzi, którzy programowo pozostają na uboczu.

I.F.: Poznańskie galerie autorskie związane są z uczelnią, są prowadzone przez ludzi, którzy wyszli z tej uczelni i dlatego mają bardzo specyficzny lub też negatywny stosunek do twórców samorodnych. **Galeria Kontakt** tym odróżnia się od innych galerii, że na zasadzie odpowiedzialności własnej prowadzącego galerię prezentuje twórców, którzy są takimi właśnie twórcami samorodnymi...

R.S.: Autodydaktykami.

I.F.: Myślę tu o Lechu Jankowskim, który miał już dwie wystawy w galerii. Jest to w tej chwili jedna z najciekawszych postaci w plastyce Poznania.

G.D.: Jak widzisz funkcję galerii **Kontakt?**

I.F.: W obecnym stanie rzeczy galeria może pełnić tylko trzy funkcje: obserwatora, rejestratora i funkcję promocyjną.

G.D.: Jak miałaby się objawić ta ostatnia funkcja?

I.F.: Ujawnienie twórcy, zaprezentowanie go, już jest pewną formą promocji. Następnym etapem jest prezentacja danego twórcy w innych galeriach na terenie kraju lub też poza jego granicami. I tego rodzaju funkcje galeria również stara się pełnić. Pewne działania, w związku m.in. z finansami realizujemy we współpracy z innymi galeriami spoza Poznania. Festiwal braci Quay chcemy realizować np. w kilku miejscach w Polsce.

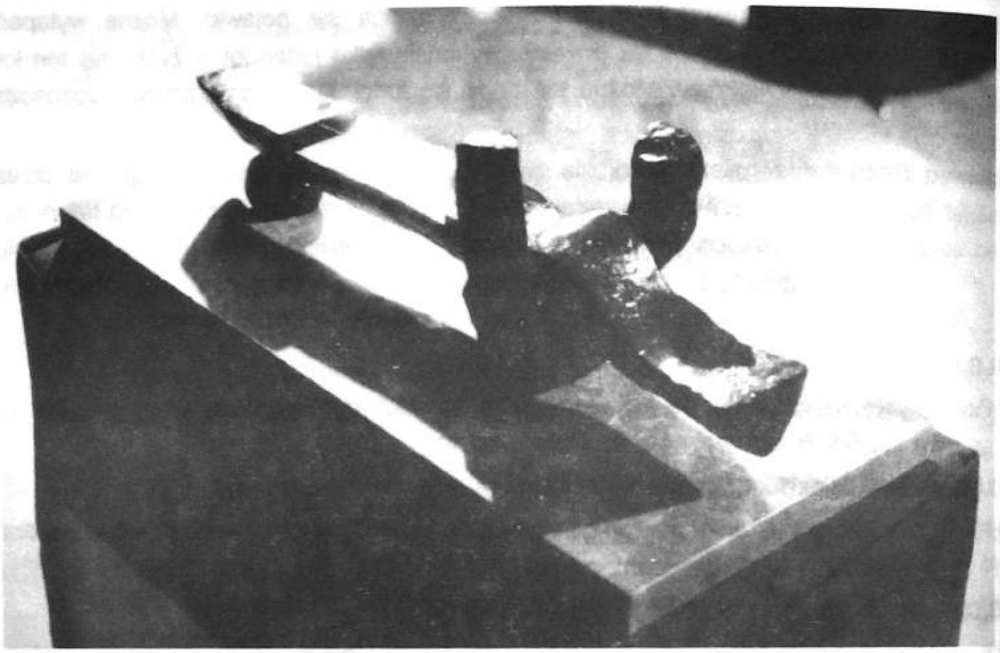
G.D.: I to jest kolejna forma działania galerii,. większe imprezy organizowane grupowym wysiłkiem kilku galerii. Czy twórczość artystów spoza Poznania, których galeria prezentuje, ma – Twoim zdaniem – dopełniać to, co się dzieje w poznańskiej sztuce?

I.F.: Uzupełniać i ukazywać poprzez spotkanie z czymś innym. Uważam, że separowanie się środowisk jest pozostałością po niedobrych czasach i wzorach.

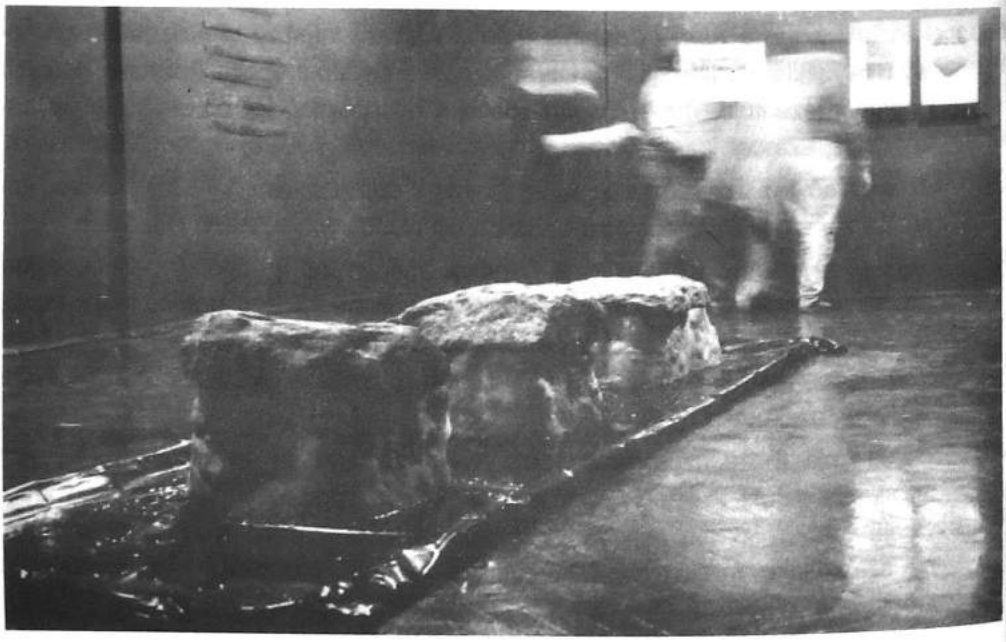
R.S.: Myślę, że galeria stanowi dziś formację marginalną w kreacyjno-percepcyjnej machinie sztuki. Znajdujemy się dziś w momencie takiego przewartościowania, że galeria nie jest już czymś podstawowym. To znaczy, galerie trzeba prowadzić nadal, ale nie należy twierdzić, że jest to miejsce jakiejś szczególnej intensyfikacji sztuki.

I.F.: Galeria nie może uzurpować sobie prawa do tego, by być jednym miejscem spotkania sztuki z odbiorcą, a tym samym uzurpować sobie prawa do kreowania sztuki. Co nie znaczy, że w sposób pośredni nie wpływa na przemiany sztuki jako miejsce kontaktu artysty – dzieła i odbiorcy – potencjalnego kreatora.

maj; 1987



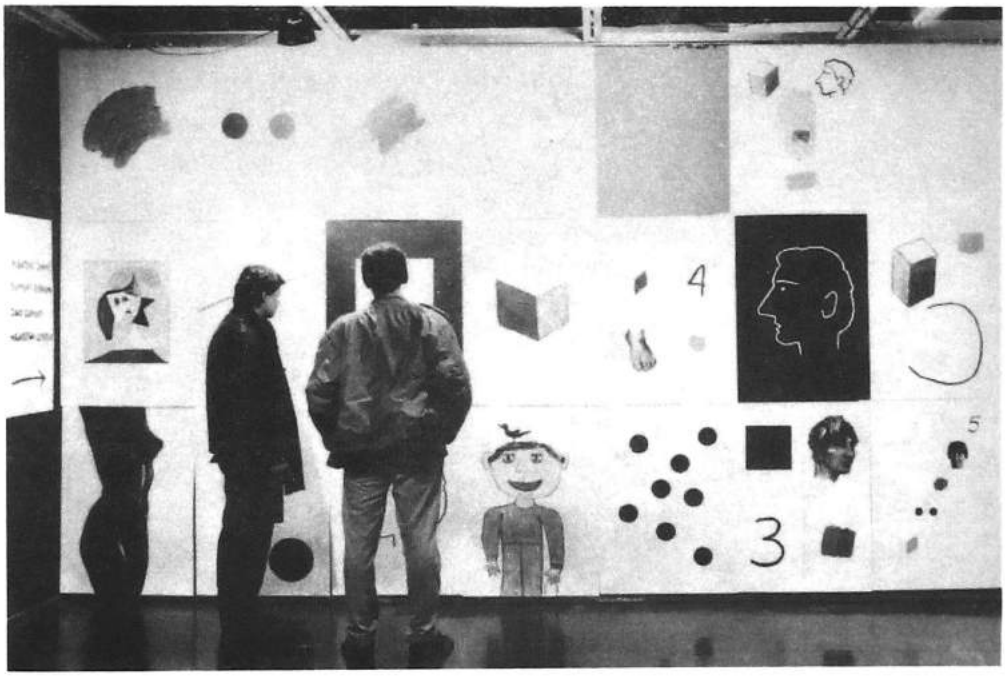
15. Jasushi Hori - rzeźba 1986



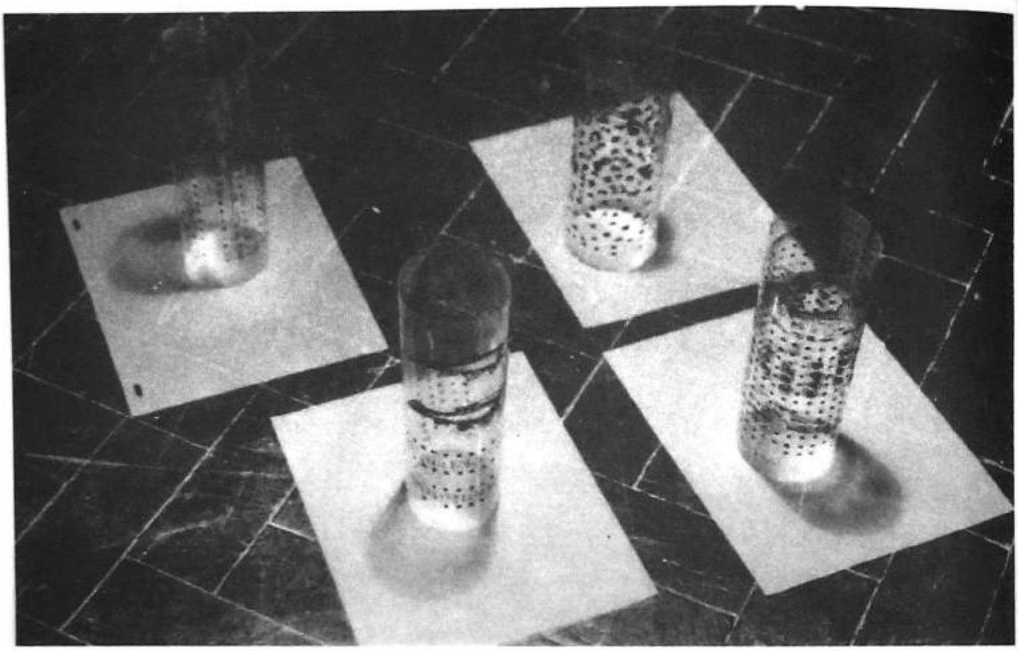
16. Evan Burnet-Smith - instalacje 1986



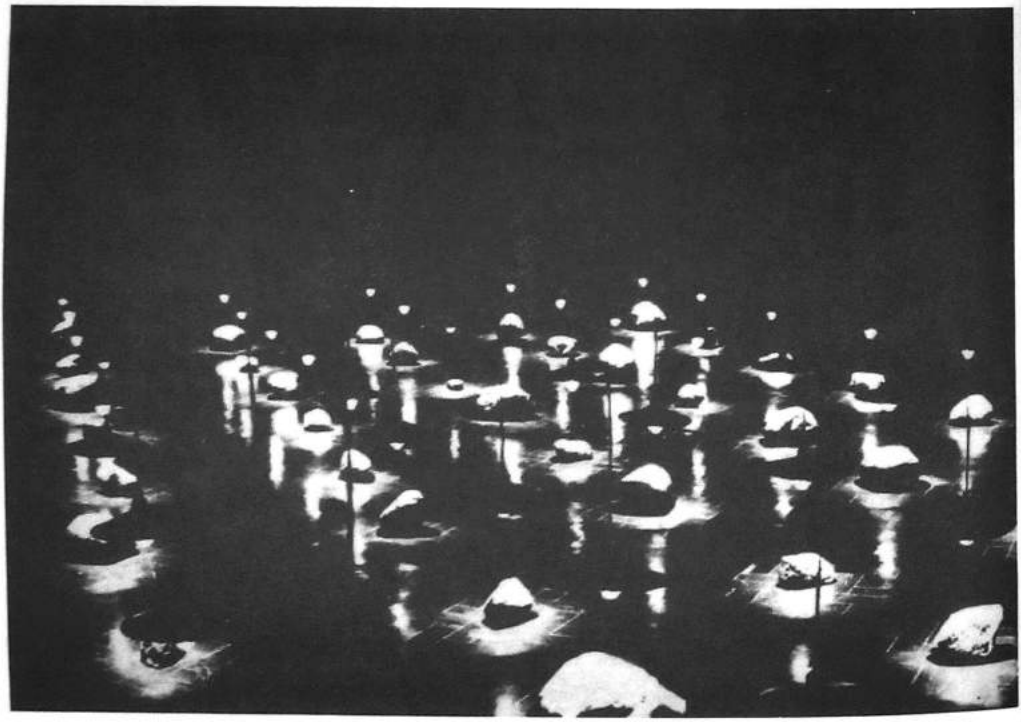
17. Evan Burnet-Smith - instalacje 1986



18. Mariusz Stanowski -"Malarstwo czyste" 1987



19. Włodzimierz Szymański - instalacje 1987



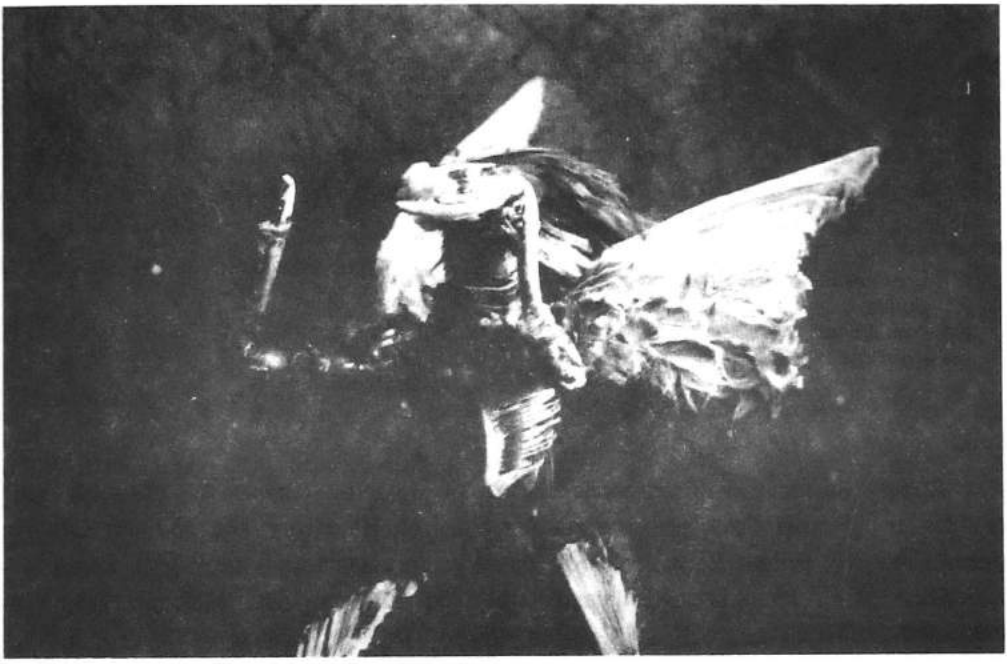
20. Dariusz Lipski -instalacja 1987



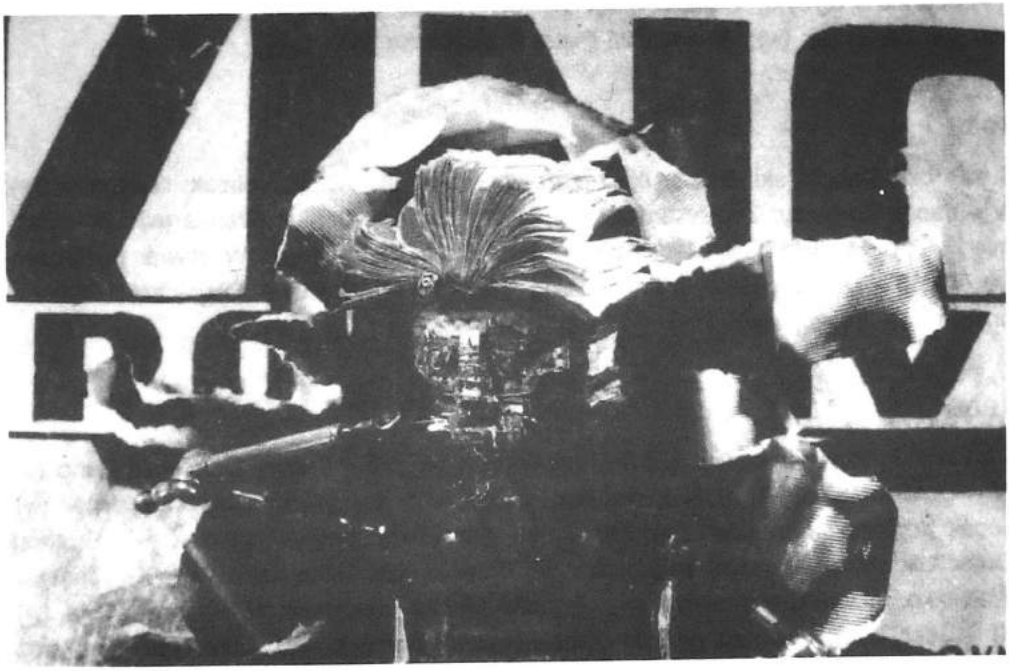
21. Lech Jankowski - ``Szymon Słupnik z wytawy:30 ikon czyli Van Gogh czyli Weltmeister" 1987



22. Lech Jankowski- ``Wystawa" 30 ikon czyli Van Gogh czyli Weltmeister" 1987



23. Festiwal Braci Quay - scena z filmu - This unnameable Little Broom"



24. Festiwal Braci Quay - The Brothers Quay- scena z filmu ``The Cabinet of Jan Svaakmajer".

STUDIO WIZUALNE KONTAKT

oznaczenia:

cyfra rzymska – miesiąc danego roku,
(o) – odczyt,
(w) – wystawa,
(p) – pokaz, działanie, performance.

1983

IX – Robert Sobociński: Fragmenty (w); **X** – Jolanta Kazimierska: Tkaniny (w); **XI** – Sesja I: Robert Fizek (o), Joanna Przybyła (o), Kazimierz Sita, Mariusz Gill (o), Maciej Pięta (o), Robert Sobociński (o); Sesja II: Improwizacja – spotkanie; Sesja III – dyskusja; **XII** – Andrzej Leśnik: Malarstwo (w); Robert Sobociński: Nieboprzebieg dyskretny (w).

1984

I – Joanna Przybyła: Bardzo długi kij (p); Robert Sot: Okno (w); **II** – Sławomir Marzec: bez tytułu (w); **V** – Maciej Pięta: Przestrzenie (w).

1985

II – Robert Sobociński: Dalszy etap rzeźbienia (w); **III** – Olga Wolniak: Malarstwo (w); **IV** – Jacek Korpanty: Zapisy energii (w); **V** – Krzysztof Klępka: Grafika (w); **X** – Kazimierz Sita, Mariusz Gill, Jacek Jagielski, Robert Sobociński: Wystawa poplenerowa (w); **XI** – Marcin Berdyszak: Drabina (p); **XII** – Wojciech Olejniczak: Obraz – przedmiot – Intencja (w).

1986

I – Lech Jankowski: Poczet Królów węgierskich (w); **II** – Cezary Ostrowski Rano (p); **IV** – Dorota Martini: Malarstwo, rysunek, grafika (w); **V** – Witold Olesiak: rysunek (w); Jacek Korpanty: malarstwo (w); **VI** – Eva Vlasakowa: grafika, rysunek (w); Brothers Quay: Ulica Krokodyli (film animowany wg Burnosculza: Ulica Krokodyli); **X** – Tadeusz Wełyczko: rysunek, malarstwo (w); Andrzej Maciej Łubowski: W stronę światła (w); **XI** – Jean Louis Raynard (w); Jan Dobkowski: Treny (w); **XII** – Yasushi Hori: rzeź-

ba (w); Euan Burnet Smith (w); Rigmor Kubiak Rasmussen: Myśl i pamięć; Bente Schwartz: Myśl i pamięć (w);

1987

I – Włodzimierz Szymański, Sławomir Marzec, Andrzej Świetlicki: (w); II – Mariusz Stanowski: malarstwo czyste (w); IV – Sabina Szałabska: Roza Maria (w); Lech Jankowski: 30 ikon czyli pokój van Gogha czyli Weltmeister; Dariusz Lipiński: instalacja; V – Lucjan Orzech: Sfumato (w);

GALERIA ON

(z Izabellą Gustowską rozmawia Grzegorz Dziamski)

G.D.: **Galeria ON** powstała w 1977 roku jako galeria studencka. Kierownikiem galerii został poeta, publicysta, działacz ruchu studenckiego Lech Dymarski.

I.G.: Tak, Dymarski miał własną koncepcję tego miejsca, chciał, żeby to było coś w rodzaju piwnicy artystycznej gromadzącej underground, ludzi, którzy nie mogli funkcjonować w obiegu oficjalnym i to nie tylko artystów. Jeżeli natomiast chodzi o sztuki plastyczne to nie miał on chyba jakichś sprecyzowanych poglądów. Najbliższy był mu nurt ilustracyjny reprezentowany przez Wojciecha Wołyńskiego. Chociaż jeszcze w **Od Nowie** Dymarski był autorem wspólnie z Wołyńskim happeningu poświęconego pamięci Olgierda Nowaka – fikcyjnej postaci polskiego everymana. Było to działanie z pogranicza teatru i literatury.

G.D.: Od tej akcji, a właściwie od bohatera tej akcji, Olgierda Nowaka, galeria przyjęła nazwę i to właściwie był główny wkład Dymarskiego ponieważ bardzo szybko zrezygnował z prowadzenia galerii.

I.G.: Tak, Dymarski zorganizował trzy wystawy, Wołyńskiego, Yamamoto i Krystyny Piotrowskiej, po czym rozstał się z galerią. Nie jest do końca jasne czy z własnej woli czy też nie. W każdym razie przekazał kierownictwo Krystynie Piotrowskiej.

G.D.: I wówczas obie zaczęłyście prowadzić galerię?

I.G.: Właściwie prowadziła ją Krystyna. W pierwszym okresie realizowane były głównie prywatne, przyjacielskie kontakty Krystyny. Chodziło bardziej o utrzymanie miejsca w funkcji galerii niż o jakąś świadomie programową działalność. Nie było jeszcze jakiejś koncepcji galerii.

G.D.: Ale już w 1978 roku zarysowały się dwa nurty w działalności galerii, jeden związany z grafiką i drugi z promocją młodych.

I.G.: Jeżeli chodzi o ten pierwszy, graficzno-rysunkowy nurt to wynikał on z naszego punktu widzenia sztuki. Poza tym grafika i rysunek dynamicznie się rozwijały w latach 70-tych. Odchodziły od tradycyjnych ujęć, przeżywały swoisty boom. W grafica np. pod wpływem fotografii i nowych środków rejestracji zaczął mniej liczyć się warsztat a bardziej koncepcja, co zbliża grafikę do przemian dokonujących się w całej sztuce. Tacy np. artyści jak Wojciech Krzywobłocki czy Andrzej Lachowicz funkcjonowali ze swymi pracami graficznymi wcale dobrze poza kontekstem grafiki. A jeśli chodzi o promocje młodych to była to raczej funkcja usługowa, były to bowiem często wystawy dyplomowe. Dzisiaj to wszystko wygląda trochę inaczej niż wówczas. Dzisiaj ludzie kończący szkołę plastyczną są bardzej otwarci, kiedy ja kończyłam byli bardziej przywiązani do

swoich specjalności, stąd może to nasze zainteresowanie grafiką i stopniowe odkrywanie, że świat nie kończy się na widzeniu graficznym.

G.D.: W następnych latach do tych dwóch nurtów doszły dalsze: instalacje, performances, *„sztuka kobiet"*.

I.G.: Był to wynik naturalnego rozwoju a nie efekt jakichś świadomych zabiegów programowych.

G.D.: Wszystkie te nurty obecne były w programie galerii już w 1980 roku. Pó wznowieniu działalności w 1983 roku, kiedy objęłaś samodzielnie kierownictwo, galeria zachowała ten wcześniej wypracowany profil.

I.G.: Tak, niektóre galerie nastawiły się na nową sytuację, np. **Wielka 19**, ale jest to, jak myślę, w dużym stopniu kwestia miejsca. Na przykład nowa ekspresja, różnego typu instalacje znacznie lepiej prezentuje się w takim pomieszczeniu jakim dysponuje **Wielka 19** niż w **ON**. Tam galeria dodaje im 50% a ja, jestem o tym przekonana, ujęłabym im 50%. To raz, a po drugie, ja widzę sytuacje w sztuce wielotorowo. Jeżeli np. młode pokolenie opowiedziało się za nową ekspresją to nie jest to jedyna rzecz jaką należy dzisiaj pokazywać. obok tego istnieją przecież inne postawy, także wśród najmłodszych i te inne postawy są dla mnie interesujące.

G.D.: Czy znaczy to, że jesteś wrogiem tendencji w sztuce?

I.G.: Nie, nie jestem wrogiem tendencji, ale przestała mnie interesować permanentna gonitwa i pokazywanie tego co akurat aktualne, bo czuję się wówczas jak galernik na usługach artystów. Bardziej interesuje mnie dzisiaj pokazywanie indywidualnych, autorskich problemów, koncepcji za które całkowitą odpowiedzialność ponosi artysta i napięcia które stąd wynikają. Bardziej od wystaw zaczynają mnie interesować sytuacje. Myślę tu o czymś takim jak niedawna *„Obecność"* (1987, marzec) czy planowana na jesień tego roku prezentacja styku muzyki z działaniami plastycznymi.

G.D.: Czy mogłabyś przybliżyć co rozumiesz przez sytuacje?

I.G.: Sytuacja to napięcia pomiędzy kilkoma indywidualnościami, pomiędzy tym co ci ludzie mogą dać innym ludziom i co mogą od tych innych ludzi otrzymać. Wystawa indywidualna również wytwarza pewne napięcia, ale są one bardziej jednostronne: artysta daje mniej lub więcej, nic albo niewiele otrzymując w zamian. Natomiast w przypadku sytuacji takich jak *„Obecność"* relacje są bardziej wielostronne, wielokierunkowe i żywsze. Chociaż są i pewne wady, jak np. skłonność niektórych widzów do pośpiesznej klasyfikacji, hierarchizacji poszczególnych prezentacji.

G.D.: Czy napięcia, o których mówisz są dla Ciebie głównym kryterium oceny wystaw? Czym dla ciebie jest zła, nieudana wystawa?

I.G.: Sytuacją beznamiętną. Jeżeli to, co artysta proponuje nie budzi emocjonalnego i intelektualnego kontaktu to jest to dla mnie nieudana prezentacja.

G.D.: Czy zawsze jest to wina artysty?

I.G.: Artysta o pewnej osobowości jest w stanie zawsze wytworzyć pole napięć, jest to kwestia indywidualności, która łapie kontakt z ludźmi i manifestuje się w każdym działaniu, nawet w sytuacjach szkicowych. Nota bene te ostatnie interesują mnie najbardziej.

G.D.: Czy pod tym kątem dokonujesz doboru zapraszanych artystów?

I.G.: Znając dotychczasową twórczość danego artysty liczę na to, że siłą swej osobowości wytworzy on wystarczającą mocne pole napięć. Czasem to się nie sprawdza, np. artysta prezentuje rzeczy, które pokazywał już wielokrotnie. Nie można zapominać też o tzw. ludzkiej kondycji artysty, sprawach tak banalnych jak zmęczenie, chwilowa niedyspozycja itd.

G.D.: Jaka jest w tej sytuacji rola publiczności? Czego od niej oczekujesz?

I.G.: Od publiczności niczego nie wymagam. Artysta prezentuje zawsze to co robi dla siebie, a nie dla kogoś. Pokazując swoje prace nie wie czego może oczekiwać. Każda sytuacja jest dla niego niewiadoma, nie wie jakich ludzi spotka, jakie będą ich reakcje i w gruncie rzeczy nie powinno to być dla niego ważne. Dopiero po prezentacji to się zmienia. Jeśli udało mu się nawiązać kontakt, stworzyć więź z publicznością, to ta konkretna sytuacja, która się zbudowała może mieć wpływ na jego następne realizacje.

G.D.: Czy nie istnieje tu rozbieżność między Tobą, Twoją znajomością artysty, zawsze pełniejszą i głębszą a Twoją publicznością, która zapoznaje się z artystą tylko poprzez to co zostało jej przedstawione w galerii. Czy nie zdarza się tak, że artysta ciekawy, o silnej indywidualności, o czym Ty wiesz, nie przekonuje o tym publiczności?

I.G.: Dobry artysta jest w stanie stworzyć więź z publicznością w każdej sytuacji, ale masz rację, że czasami napięcie jest mniejsze niż mogłabym tego oczekiwać.

G.D.: Wtedy uznajesz, że wystawa była nieudana?

I.G.: Tak, ale samo funkcjonowanie galerii jest dla mnie zagadką. Są wystawy dobre, na których frekwencja jest niewielka i zastanawiając się co o tym decyduje doszłam do wniosku, że odgrywają tu rolę tak banalne czynniki jak np. pogoda deszczowa. Odbiór sztuki w Polsce jest żaden, dlatego tak cieszę się kiedy przychodzi tych kilka osób, które jakoś cenię, trochę studentów. Kategorią widza nie można się zupełnie kierować, chyba że ma się ambicje menadżerskie, które w Polsce w ogóle nie wchodzą w rachubę. Pozostają więc kryteria subiektywne, to co człowiek sam ceni i co dla niego jest ważne.

G.D.: Przyglądając się liście prezentacji odbywających się w galerii można odnieść wrażenie jakbyś ciągle poszukiwała kontaktu z nowymi osobowościami.

I.G.: Nie ma sensu nie rozszerzać pola poszukiwań, inaczej z galerii robi się stajnię eksploatując wciąż te same konie aż do upadłego. Ale są artyści, którzy mieli kilka wystaw w galerii; Jan Berdyszak, Andrzej Pepłoński, Mikołaj Smoczyński. W przypadku dwóch pierwszych za każdym razem były to jednak różne problemy.

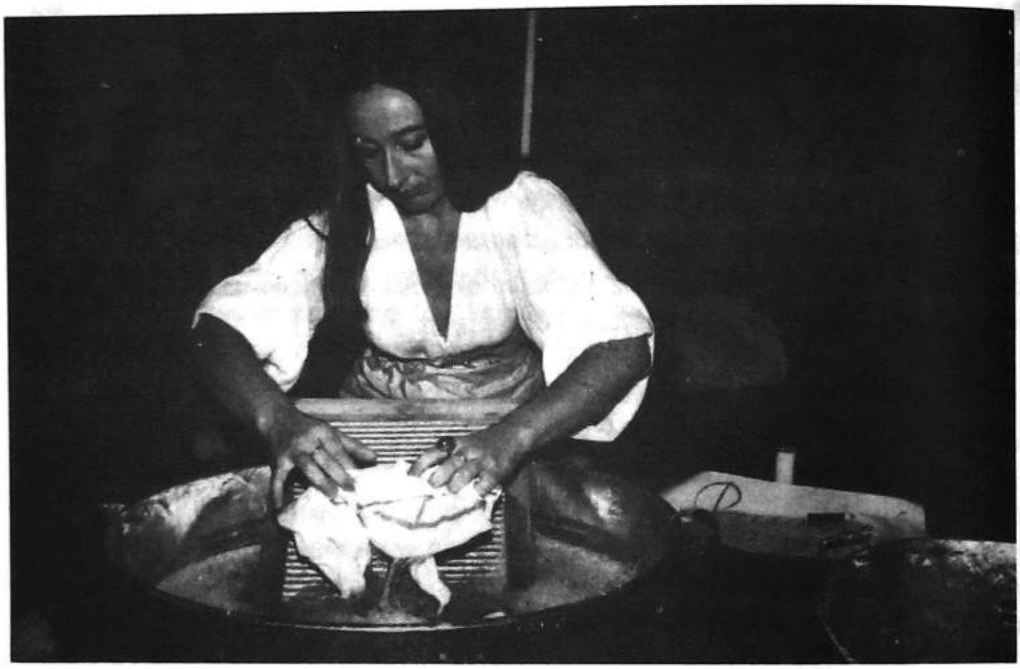
G.D.: Co Tobie daje prowadzenie galerii?

I.G.: Szansę poznania ciekawych ludzi. To chyba największa korzyść. Możliwość porozmawiania, zobaczenia prac, lepszego zrozumienia kogoś innego. Punktem wyjścia jest zawsze sztuka, ale rozmowy nie ograniczają się przecież tylko do spraw sztuki, jest to więc zawsze pozowanie innego człowieka, innej osobowości. Poza tym rozmowy o czyjejś twórczości działają inspirująco.

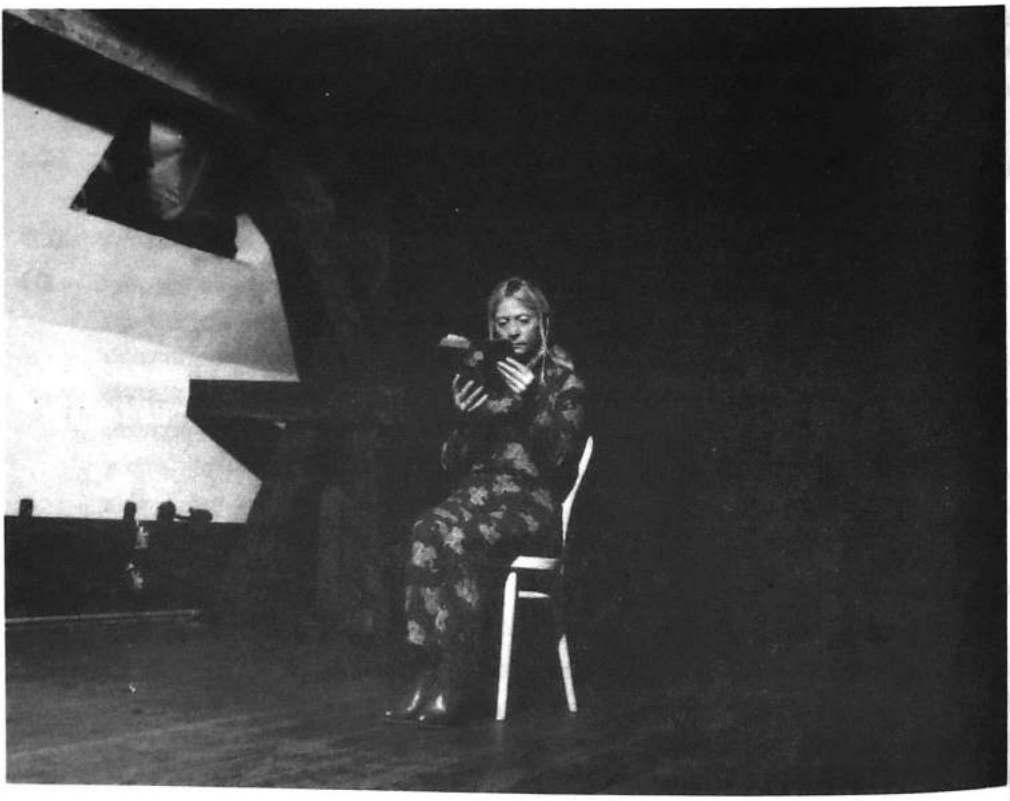
G.D.: Czym Twoim zdaniem powinna być galeria w Polsce?

I.G.: To ogromny temat, ale w największym skrócie – miejscem aktywnym, otwartym i nieobojętnym. Nie lubię sytuacji obojętnych.

kwiecień; 1987



25. Maria Piwińska-Bereś - Performance -XI.1980, ``Sztuka kobiet".



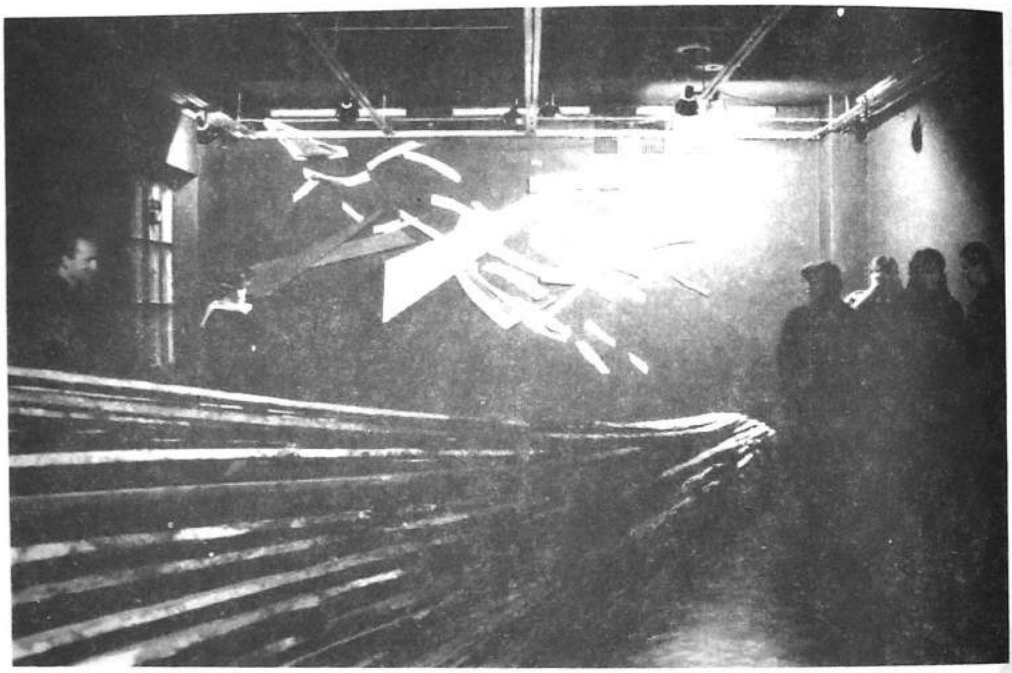
26. Natalia LL: seans ``Stany skupienia" 1980-"Sztuka kobiet".



27. Ewa Partum - Performance: ``Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam"-"Sztuka kobiet" 1980



28. Jan St.Wojciechowski- ``Płaski koniec"-instalacja 1984



29. Joanna Przybyła - ``rysunek"- instalacja w ramach spotkania ``Obecność I``, 1987



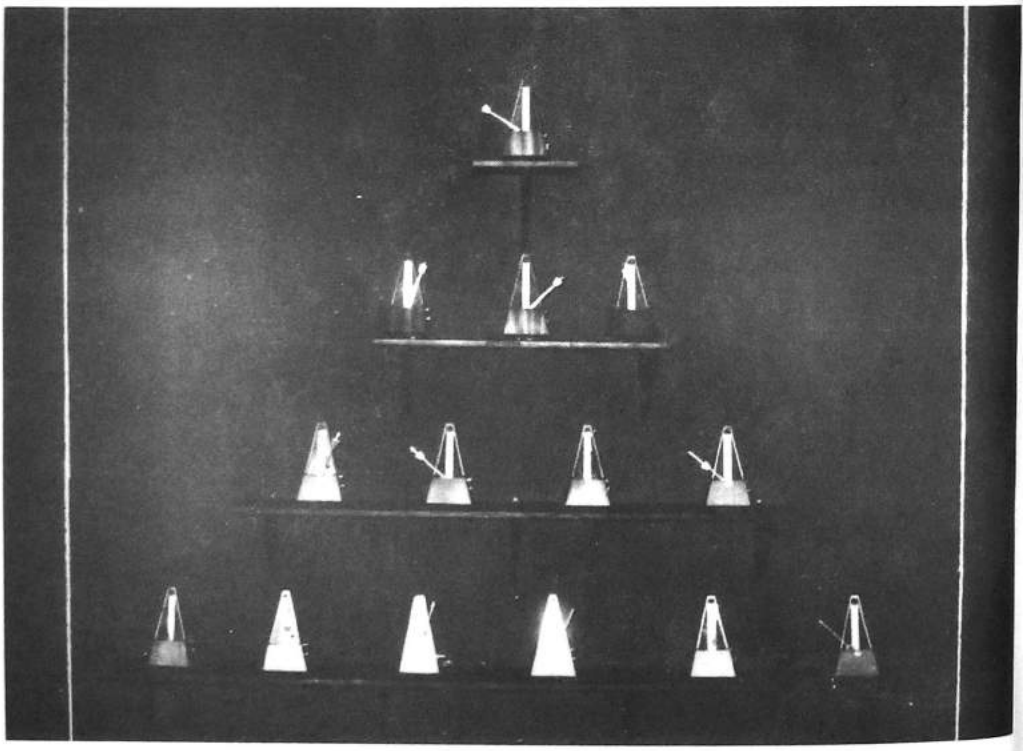
30. Olga Szwajger- Performance w ramach spotkania ``Obecność I" 1988



31. Ewa Maria Schoen - Performance w ramach spotkania ``Obecność II" 1987



32. Wolf Kahlen - ``Zielony szum"- w ramach spotkania ``Obecność II" 1988



33. Jarosław Kozłowski -"Niebieski fragment" - w ramach spotkania ``Obecność II" 1988

GALERIA ON

Oznaczenia:

cyfra rzymska – miesiąc
(o) – odczyt
(w) – wystawa
(p) – pokaz
(pr) – performance
(i) – instalacja
(v) – video

1977

II – Wojciech Wołyński – grafika, rysunek – (w); **III** – M. Yamamoto – grafika, rysunek – (w); **X** – Krystiana Piotrowska, grafika – (w);

1978

I – K. Piątkowska – gobelin – (w); **II** – M. Kozakiewicz – rysunek, malarstwo – (w); **II** – Małgorzata Konwerska – malarstwo – (w); **III** – Andrzej Pągowski – plakat – (w), E. Fiołek, R. Kowalik – grafika – (w); **IV** – „Krajobrazy" – grafika – (Grzegorz Nowicki, Jacek Papla, Jacek Rybczyński, T. Siara (w); **V** – „Trochę dobrej grafiki" (Urszula Bąk, Józef Drążkiewicz, Izabella Gustowska, Wojciech Müller, Grzegorz Nowicki, Jacek Papla, Jacek Rybczyński, Andrzej Załecki (w);

1979

I – R. Żygulski, P. Kunce – grafika – (w); **II** – M. Kawalerowicz – rysunek – (w); **III** – A. Łubowski – malarstwo – (w); **IV** – „Najmłodsza grafika" – (w); **IX-X** -Jacek Gulczyński – grafika – (w); **X** – A. Tomaszewski – malarstwo – (w); **XI** – G. Sztabiński – „Czas zatrzymany, czas odzyskany" – (w); **XII** – „Zmienić siebie..." – Pracownia Magdaleny Abakanowicz – (w)

1980

I-II – „Czerwień i biel" – Foto Medium Art – (w); **II** – Leonard Pędziołek – grafika – (w); **III** – Jacek Stokłosa – „Poza wyborem" – zestaw 2 – (w); Absolwenci PWSSP – (w); **IV** – T. Struk – Grafika – (w), M. Mroszczak, T. Sikora – „Album" –(w); **V** – V. Musgrave – filmy prywatne – (p), Yukiko Nobusava – tkanina –

(w); **VI** – E. Carmi – grafika (w), P.L. Crocci – „o pamięci" – rysunek – (i), St. I. Witkiewicz – fotografie – (w); **X** – Jacek Papla – grafika – (w); **X-XI** – Lucgues Trigant – Belgia – (w); **XI** – „Sztuka Kobiet" Pinińska-Bereś, Gustowska, Kutera, LL, Partum, Piotrowska, Tyszkiewicz – (o),(w),(p),(pr),(i); **XII** – Marcel Duchamp – „Portrety" – (w);

1981

I – Andrzej Pepłoński – malarstwo, Douglas Davis-Fotografia – (w); **II** – Jacek Drabik „TV – rodzaj żeński" – (w), Grażyna Brylewska-Pędziłek – tkaniny – (w); **V** – Edward Dwurnik – rysunki – (w); **7.IV-24.IV** – Michael Kichner – (W. Brytania) – grafika – (w); **X** – Akiro Komoto, Masaki Nakayama – (w); **XI** – Kunito Nagaoka – prace graficzne – (w); **I-XII** Spektakle – „Teatru 8 dnia" – „Wzlot" – Osipa Mandelsztama; **XII** – Grzegorz Sztabiński – "Względność trwania-względność zmiany„ – narysuję drzewo – rysunek – (w);

1983

II – Andrzej Pepłoński – prace malarskie (w); **III** – Jacek Wojciechowski – z cyklu „Bardzo małe aktywności" – „Wyższa konieczność" – (p), Pracownia Wojciecha Bruszewskiego i Koło Naukowe-Realizacje i dokumentacje prac fotograficznych Skoki 1982-1983 – (w), Leszek Brogowski – projekt pt. „Action Painting" – (p), (o); **IV** – Jan Berdyszak – „Studium po..." – (w); **V** – Maciej Haufa, Andrzej Załecki – grafika – (w)., Irmina Felińska – grafika, rysunek – (w), Izabella Gustowska – „Względne cechy podobieństwa" – (p); **VI** – Robert Sobociński – „Martwa natura" – (i); **X** – „2 × 2 × wysokość" – studenci pracowni I. Gustowskiej – (i), (p); **XI** – Krzysztof Zaworonko – prace z 1983r (p), Paweł Łubowski malarstwo (p); **XII** – Klaus Groh – „Papiery – Papers" – (w)., Gerard v. Gleason – „Rysunki – dravings" (w);

1984

I – Rafał Strent – Grafika – (w); **II** – Susan Kerr – rysunek, grafika komputerowa – (w), Kaspar Th. Linder – „Portrety" – (w), Jan Berdyszak – „Droga" – (i), Andrzej Wielgosz – „Słownik znaków rysunkowych" – (w); **III** – Jan St. Wojciechowski – „Płaski koniec" – (i), Jacek Rykała „Pejzaże" – (w); **IV** – Grzegorz Sztabiński – „O krzyżu" – rysunek – (w), Ewa Zawadzka Rykała – grafika, rysunek – (w); **V** – Andrzej Pepłoński – „Nashville" – (i), Mirosław Pawłowski – grafika – „Fakty – notatnik subiektywny 81", „Kamuflaże 83/84" – (w), Witosław Czerwonka – „Listy z Gdańska i inne" – rysunek – (w), Zbigniew Kosicki i Andrzej Zdanowicz – malarstwo – (w); **VI** – Piotr Kowalski – malarstwo – (w), Marek Zaborowski – grafika (w); **X** – Jan Berdyszak – „Inne do baz" – (i), Brian R. Smith (W. Brytania) – „Między dwoma stanami" – (w), (p), Tomasz Psuja – „Pejzaże" – malarstwo – (w); **XI** – Grzegorz Banaszkiewicz – z cyklu: „Album amerykański, Album Rodzinny" – (w); „11..." (Berdyszak, Cwiek, Dudkowiak, Gustowska, Haufa, Pepłoński, Sobociński, Szańkowski, Wojtkowiak, Kaźmierska, Grzegorczyk

– (i), (p), (w), Jacek Strzódka – malarstwo – (w); **XII** – Andre Baldick Deco – (Francja) – „Struktury kosmiczne" (p);

1985

I – Kazimierz Sita – „nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni, bo takim jakim sądem sądzicie i was osądzą..." – (p), Henryk Starikiewicz – „Retusz" – malarstwo – (w), Janusz Marciniak – malarstwo – (w); **II** – Jerzy Kopeć, T. Sobkowiak – „Rysunek czwarty wyprawy" (w), Leszek Brogowski – „Rozważania o rysunku" – (i); **III** – Wojciech Olesiak – „Sztuczny kult" – (i), Artur Tajber – Rysunki, instalacje, performance – „Trzy, Triada, Trójkąt" – (i), (p), Marian Stępak – obiekty malarskie – (w), Grażyna Strykowska – malarstwo – (w); **IV** – Ryszard Gieryszewski – grafika (w); **V** – Olle Dahl, Helmtrud Nystrom, Marianna Manner (Szwecja) – grafika – (w), Andrzej Leśnik – „Ćwiczenia z trójkątem na płaszczyźnie" – (w), Joanna Grzegorczyk – „Horyzont" – (i), Johanna Boga (Islandia) – grafika – (w), Jola Kaźmierska – „Spacery" – (i); **XI** – Tadeusz Wielecki – „Teatr instrumentalny – Kontrabas solko„ – (p), Bogdan Korczowski – grafika – (w), Mikołaj Smoczyński – „Secret Performance" – (i); **XII** – Jerzy Olek – „Jest i nie Jest" – (w);

1986

I – Jacek Przybyła – „Collage" – (w), Cecile Massart (Belgia) – grafika (p), Alma Joray (USA) – „Kobieta i jej smok" – (pr); **II** – Cezary Ostrowski – „Normalne rysunki ołówkiem – pięć" (w), (p), Ewa Maria Schön (Berlin Zachodni) – Performance – (pr); **II-III** – Logomotives (A. Misson, J. Blaine, J. F. Borg, P.de Vree, E. Miccini, Sarenco, P. Verdi (Włochy) (w), (p); **III** – Jacek Strzódka – „Kilka obrazów" – (w), Janina Kotyś-Kublicka – grafika – (w); **IV** – Sabine Reiff (Hamburg) – instalacja, video, performance; **V** – Marcin Berdyszak – „Fala" – (Beuysowi) – (i), Teresa Czajkowska – grafika – (w), Lech Hajdamowicz – grafika (w), Monika Małkowska – rysunek – (w); **IX** – Celine Grenier, Luc Paris (Kanada) – Performance; **X** – Andrzej Zdanowicz – malarstwo – (w); **XI** – Mikołaj Smoczyński – „Secret Performance III" – (i); **XII** – Joanna Imielska – malarstwo – (w);

1987

I – Cezary Ostrowski – „Hermenegilda" – (w), (i); **II** – Teresa Murak – „Pragnienie, czuwanie, czynienie" – (pr), Maciej Depczyk – „Nieobecność" – (i); **III** – „Obecność I" – (I. Gustowska, A. Hotownia, D. Mączak, A. Płatnicka, K. Piotrowska, A.M. Potocka, J. Przybyła, E.M. Schön, A. Simotova, L. Zielińska (i), (p) (pr); **IV** – Anna Nawrot – „Odczytanie" – (w),(pr), Irena Nawrot – „Małe i duże Wspólne i niczyje" – (p), Kathy Huffman – prezentacja video: Laurie Anderson, James Benning, Burt Barr, DAra Birnbaum, Chip Lord, Mickey Mc Gowan, Joan Jonas, Bill Seaman, Bill Viola; **V** – Rainer Grodnick – rysunki – (i), Jerzy Treliński – (i), (p), Andrzej Fasiecki – rysunek – (w);

VI – Piotr Kurka – „Ilustracje albo wiersze" – (i); **XI** – Stephen Dowson – (W. Brytania) – „Static dance" – (i), (v); **XII** – Ewa Majchrzak – (w);

1988

I – Zbigniew Kamiński – rysunki lat 1980-1987 – (w); **II** – „Obecność II" – Wolf Kahlen – (i), – (ON), Jarosław Kozłowski – „Niebieskie fragmenty II" – (w) (DS Rocha 11b), Toine Horvers „Linia dźwięku" – (p) (PWSSP), Theo Raben, Arno van Roosmalen – „Rzeźba dźwięku" – (p), – (Wielka 19), Cezary Ostrowski – „Hatasy" – (p), (ON), Lidia Zielińska – „Dźwięki z miecha" – (p) (ON) Olga Szwajger – „Pierwsze spotkanie" – (p) (ON), Tadeusz Wielecki – „Strony struny" – (p) (ON); **III** – Małgorzata Kościelak – (w) **IV** – Jan Berdyszak – „Stan moralności" – (i); **V** – Prezentacje Szkoły z Alfter – prace studentów i pedagogów – (w); **X** – Loes Hoebnick (Holandia) – (v), (i), (pr); **XI** – Monika Małkowska – „Ikonostasy i inskarnacje" – (w), Maciej Depczyk – „Stany zapomnienia" – (i); **XII** – Ondrej Michałek – grafika – (w);

1989

I – Krzysztof Sołowiej – „Kobaltowo-błękitnie" – (i), (pr); **IV** – Jan Berdyszak – „U kamienia" – (i), Susan Derges (Wielka Brytania) – (v), (i); **V** – Bienale Sztuki Dziecka – „Tutaj jestem" – (w); **X** – Angela Weyersberg – „Bath – Poznań" – (i), Tonie Leshyk – rysunek – (p) (AT) Nicola Collins, Peter Cusack – puzon, gitara – elektromiks – „Deviss Music" – (p), Antoni Mikołajczyk – (i); **XII** – Jacek Fijałkowski – „Być – nie być" – (i), Marek Jakuszewski – rysunek – (i);

1990

I – Anna Tyczyńska – rysunek – (i); **II** – Lidia Zielińska – (p); **III** – Sławomir Sobczak – „Było o wietrzenie" – (i); **IV** – Małgorzata Czaińska – „Tłumna samotność" – (i); **V** – Joanna Imielska – „Zwierciadła" – (i); **VI** – „Trochę słońca, trochę Księżyca" – M. Tomaszewska – (w); **X** – Waldemar Masztalerz – rysunek – (w), Sissel Tolaas, Milovan markovic – „Laboratorium IV" – (i); **XI** – Jacek Cyganek – „Wyciąg z aktu siedzenia" – (w); **XII** – Galeria – pracownia – Marek Jakuszewski, Marek Wasilewski – (w);

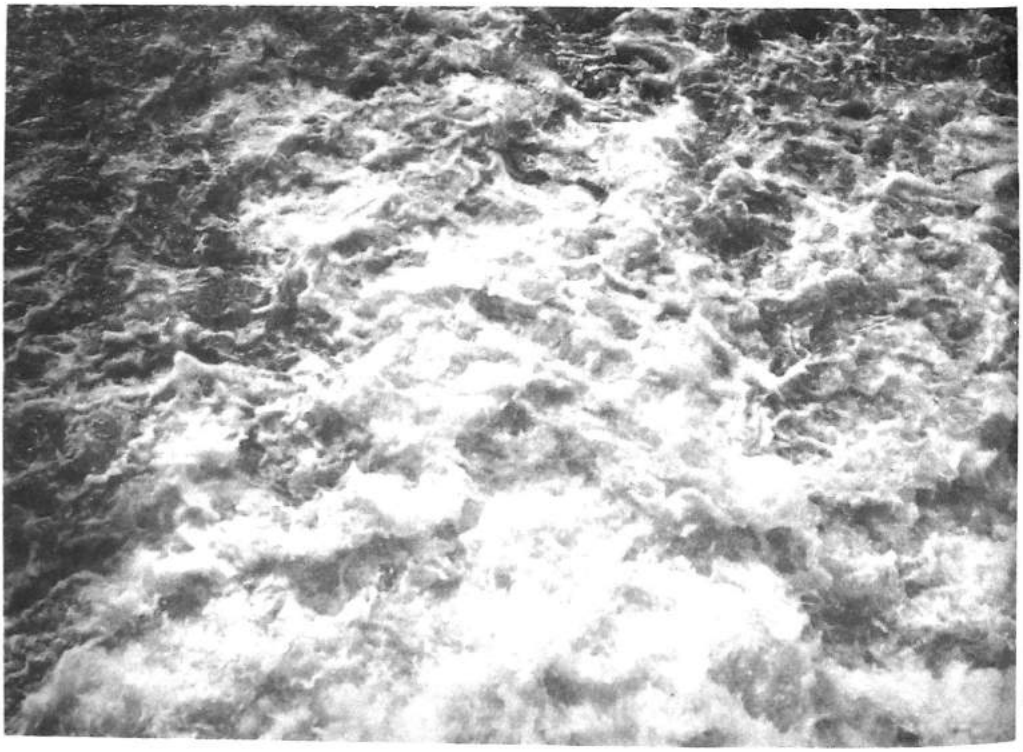
GALERIA UTILIS

Galeria UTILIS powstała w 1985 roku. Jest to galeria nieautorska, to znaczy, że zależy tylko od tych, którzy chcą w ramach tej galerii działać. Udział w działalności galerii tworzy galerię. Udział nie zobowiązuje do niczego, galeria nie posiada żadnej nadrzędnej doktryny, ani też konkretnego programu co do rodzaju poszukiwań twórczych. Jest specyficzną możliwością. **Galeria UTILIS** traktuje przestrzeń otwartą jak i zamkniętą jako niezrealizowane bądź też zrealizowane części prac. Ta sytuacja powoduje, iż galeria znajduje się wszędzie ta gdzie istnieją części prac istotne dla poszczególnych twórców. Wobec tego, każdy może zrealizować się wszędzie tam gdzie widzi taką konieczność. **Galeria UTILIS** stawia przede wszystkim na samorealizację. Rzeczą oczywistą jest iż działania te znajdować się mogą w dość dużych odległościach – nawet w różnych częściach kraju, co powoduje iż dostęp publiczności do nich jest utrudniony, lecz ostatecznie to praca dyktuje pewne określone warunki.

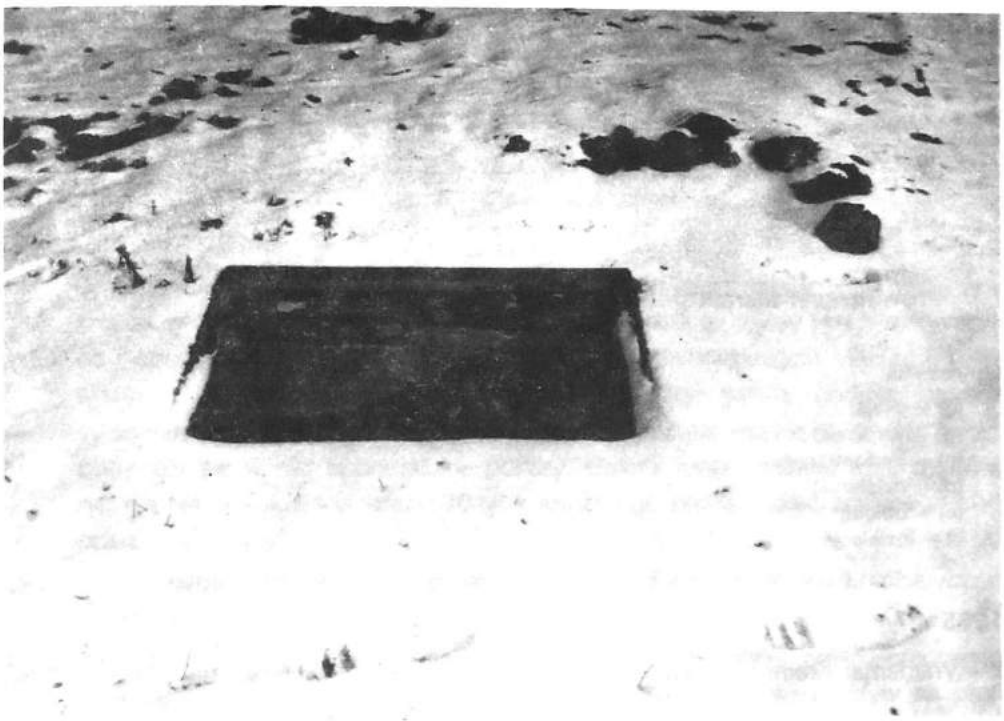
Co roku lub pół roku, **Galeria UTILIS** będzie organizować wystawę dokumentacji fotograficznej prac zrealizowanych w ramach działalności galerii, co umożliwi publiczności zapoznanie się z charakterem prac. Sytuacja sztuki czasy w jakich galeria powstała wymagają tego, ażeby osiągnięcia sztuki z lat 70-tych i dotychczasowych osiemdziesiątych uznać za oczywiste i powszechne. Jednoczesne rozproszenie wartości, które charakterystyczne jest dla sztuki lat ostatnich należy przyjąć i zrozumieć – będąc zupełnie różnymi możemy być razem, gdyż łączą nas różnice. Tak pojęta galeria nie jest niczym nowym, jest tylko realizacją potrzeb bezpośrednio płynących od twórców. **UTILIS** jest galerią bez galerii i bez publiczności, jest zbiorem zrealizowanych prac bądź też niezrealizowanych części prac.



34. Część prac niezrealizowanych ale moje części gdyż każdy ma je inne -1986



35. " " "



36. " " "



37. " " "

GALERIA UTILIS

Prowadzący: Marcin Berdyszak

Oznaczenia:

(a) – akcja;
(w) – wystawa;
(p) – performance;
(d) – działanie;
(o) – obiekt;
(i) – instalacja

1985

X – Waldemar Kremser „Patyk" (p); **XII** – Adam Garnek „Wystawa jednej Rzeźby" (w);

1986

III – Wojciech Olejniczak „Prometeusz" (d); **IV** – Marcin Berdyszak „Stan Obecności" – (o); **V** – Wojciech Olejniczak „Miejsce" – (i), (a); **V** – Wojciech Olejniczak „Drabina" – (p); **V** – Rafał Magierski „bez tytułu"; **XI** – Marcin Berdyszak „Rozproszenie" – (i);

1987

Marcin Berdyszak „Zadośćuczynienie" – dedykowane Jeanowi Genetowi; **V** – Dariusz Lipski „Odniesienie" – (i); **XI** – Marcin Berdyszak „Locus Poenitantiae" – (o);

1989

XI – Marcin Berdyszak „Brudny chleb" – (i), (a);

GALERIA WIELKA 19

(ze Stefanem Ficnerem rozmawia Grzegorz Dziamski)

G.D.: **Galeria Wielka 19** miała długi i ciężki poród. Pomieszczenie – przypomnijmy – znalazł w 1971 roku Jerzy Krenz, później przez wiele lat trwały prace renowacyjne i adaptacyjne prowadzone przez Jarosława Maszewskiego i Mariusza Tulińskiego, zakończone w 1978 roku. Od tej pory galeria podjęła bardziej systematyczną działalność wystawienniczą, chociaż już wcześniej, od 1973 roku odbywały się w niej sporadyczne pokazy. Galeria funkcjonowała więc od dawna, ale nie posiadała w latach 70-tych wyraźnego profilu, sprecyzowanego oblicza artystycznego.

S.F.: Takie chyba było założenie, istniało tam przecież coś w rodzaju komisarycznego zarządu.

G.D.: Tak. Miała to być otwarta dla każdego młodego plastyka galeria-pracownia. Również kierownictwo galerii było grupowe. Wiele osób miało wpływ na profil galerii a właściwie każda z nich proponowała i realizowała własne ciągi wystawowe, które nie sumowały się w jakiś wspólny program.

S.F.: Może za dużo było koncepcji. Wydaje mi się, że galerię powinna prowadzić jedna osoba, z jakimś kręgiem osób towarzyszących, ponieważ niekiedy trzeba być stanowczym w podejmowaniu decyzji.

G.D.: Sięgnąłem do historii aby pokazać jak diametralnie zmieniła się sytuacja galerii kiedy Ty objąłeś kierownictwo. Galeria, która w latach 70-tych nie mogła wpisać się w tamtejszy krajobraz artystyczny, odnaleźć w nim swojego miejsca, dzisiaj stała się głównym, przynajmniej w Poznaniu, rzecznikiem nowej sytuacji artystycznej.

S.F.: Nie do końca bym się z tym zgodził, bo było jednak na Wielkiej parę ciekawych wystaw, np. *„Fotografia jako sztuka mitu"*. Zastanawiam się nieraz na ile my stworzyliśmy galerię poprzez program, a na ile sama przestrzeń wyznaczyła taki a nie inny charakter galerii. Przestrzeń galerii idealnie przyjmowała pewne propozycje artystyczne, znakomicie nadawała się do dużych instalacji, poddawała się różnym aranżacjom, które gdzie indziej byłyby niemożliwe.

G.D.: Przestrzeń, wnętrze jest bez wątpienia sporym atutem galerii, ale przejmując kierownictwo galerii w 1983 roku miałeś chyba jakąś koncepcję, jakąś wizję programową galerii?

S.F.: Trudno mówić o programie. Przejmując galerię miałem właściwie tylko jedną możliwość – prezentować środowisko poznańskie, ponieważ wszystkie dawne kontakty galerii zostały zerwane a ja sam byłem za słabo zorientowany w tym co się w Polsce działo w sztuce. Wcześniej nigdy mnie to specjalnie nie intere-

sowało. Pozostał więc Poznań, zresztą bardzo wówczas ożywiony artystycznie. Z drugiej strony, nigdy nie chciałem narzucać galerii jakiegoś z góry określonego programu, do końca jej ukierunkowywać. Jest to praktycznie jedyne logiczne rozwiązanie, ale nie mogę się też zgodzić z tymi, którzy uważają, że programem galerii **Wielka 19** jest świadoma aprogramowość. Nie jest to prawdą, przegląda się przecież wiele rzeczy, ale tylko niektóre się wyłapuje.

G.D.: Jak to się więc stało, że galeria uzyskała w końcu taki a nie inny profil?

S.F.: Zrodziło się to samorzutnie. Po pierwszych wystawach Koła Klipsa, Kurki, Sobkowiaka, Kopcia, kiedy zaczęliśmy rozsyłać informacje do innych galerii, ludzie o podobnych zainteresowaniach zaczęli się do nas zgłaszać i w ten sposób kształtował się pewien profil galerii.

G.D.: To znaczy artyści prezentowani w galerii przyciągali podobnych sobie artystów z Poznania i spoza Poznania?

S.F.: Poprzez prywatne znajomości, kontakty, a także poprzez druki, które zaczęliśmy wydawać. Lżej dzisiaj otwierając drzwi galerii znajduję codziennie kilkanaście listów i przesyłek, a kiedyś znajdowałem jedną w ciągu tygodnia, to świadczy to o tym, że nasze prezentacje wywołują zainteresowania innych.

G.D.: Dobrze, ale jaka jest w tej sytuacji Twoja rola. Z tego co mówisz wynika, że wszystko toczyło się niejako poza Tobą.

S.F.: Zawsze starałem się minimalizować swoją rolę. Przypuszczam, że więcej niż ja, dla galerii zrobili poszczególni artyści jak Koło Klipsa, Sobkowiak, Kopeć, Kurka. Oni sprawili, że wiele osób zainteresowało się działalnością galerii.

G.D.: Działalność galerii wykroczyła poza środowisko poznańskie, ale pozostała zdominowana przez dwa środowiska: poznańskie i warszawskie. Wygląda to tak, jakby poza tymi dwoma środowiskami nic ciekawego się w Polsce w najmłodszej sztuce nie działo.

S.F.: Jeżdżę po galeriach, przeglądam dokumentację i naprawdę nie znajduję wielu artystów, których twórczość sytuowałaby się w kręgu zainteresowań naszej galerii. **Dziekanka** również prezentuje przede wszystkim środowisko warszawskie, głównie Grupę i Nową Beriemiennost.

G.D.: Nie mogę się z tym zgodzić, **Dziekanka** prezentuje artystów z Łodzi, Lublina, Wrocławia, innych miast, nie zamyka się w jednym środowisku. Jest to może spowodowane podwójnym kierownictwem i tym, że zarówno Sikorski jak i Onuch związani byli z nieco wcześniejszą formacją artystyczną i ślady tych powiązań obecne są w dzisiejszym programie **Dziekanki**. Ty natomiast postawiłeś bardzo mocno na nową sytuację, która zrodziła się w latach 80-tych ale i to nie tłumaczy wszystkiego. Na sopockiej wystawie *Nowa Ekspresja* (lipiec, 1986) nieźle przecież reprezentowany był Gdańsk, Kraków. Ale wróćmy do **Dziekanki**. Czy jest to jedyna galeria, z którą współpracujesz?

S.F.: Mamy pewne propozycje ze strony innych galerii, ale ze względu na pomieszczenia i finansowe ograniczenia nie korzystamy z nich na razie. Teraz wolał-

bym robić serie pokazów prezentujących zestaw kilku artystów. Na tym etapie galeria nie powinna bowiem lansować poszczególnych artystów, ale poprzez nich powinna być lansowana, ponieważ jeśli galeria uzyska jakieś znaczenie to każdy z artystów na tym zyska.

G.D.: Mówisz o lansowaniu artystów. Jak widzisz możliwość lansowania artystów przez galerię takie jak **Wielka 19?**

S.F.: Jest to jeden z podstawowych warunków funkcjonowania galerii. Galeria powinna służyć nie tylko wernisażowaniu, pokazywaniu obrazków czy instalacji, ale przede wszystkim służyć artystom i ich interesom. Myślę tu np. o różnego rodzaju wydawnictwach rozsyłanych na całą Polskę (i nie tylko) reklamujących twórczość poszczególnych artystów.

G.D.: Czy uważasz, że lepiej jest kiedy artysta prowadzi galerię?

S.F.: Artyście jest o wiele łatwiej. Prowadzenie galerii wymaga sporej intuicji, wiele jest tu rzeczy niedopowiedzianych, niedookreślonych, a poza tym wspólny język z artystami. Podejrzewam, że historyk sztuki inaczej rozmawia z artystą niż ja. W rozmowie ze mną artysta, jak mi się wydaje, jest bardziej bezpośredni.

G.D.: W galerii pojawiają się również artyści zagraniczni, ale odnoszę wrażenie, że nie są oni reprezentatywni dla profilu galerii.

S.F.: Wystawy zagranicznych artystów to rzeczywiście bardzo często przypadek, świadomie jak dotąd wybraliśmy artystkę, którą pokażemy w przyszłym roku – Renate Anger z Niemiec Zachodnich.

G.D.: Przy takim profilu galerii wychodzenie poza kraj, zapraszanie artystów zagranicznych staje się nielada problemem. Gdyby jednak nie istniały trudności finansowe i miałbyś możliwość zaproszenia dowolnego artysty, to kogo byś zaprosił?

S.F.: Keitha Haringa. Ale przyznam się, że nie wierzę do końca w celowość zapraszania artystów zagranicznych, ponieważ jest to na ogół wymiana jednokierunkowa. Z drugiej zaś strony sporo artystów zagranicznych, których w Polsce pokazujemy to przecież artyści wcale nie najwybitniejsi.

G.D.: Jak byś dzisiaj, po trzech latach działalności określił proponowaną w galerii twórczość?

S.F.: W przyszłym sezonie chciałbym zacząć serię całkiem innych wystaw.

G.D.: To nie jest odpowiedź, ale dlaczego chciałbyś zmienić dotychczasowy profil galerii?

S.F.: Ponieważ uważam, że galeria troszkę została wyeksploatowana. Zaczyna się pojawiać zbyt dużo wystaw, które mieszczą się w konwencji galerii, ale nie wnoszą nic nowego, są powtórkami i od tego chciałbym się w najbliższym sezonie odciąć. Chciałbym aby w wystawach prezentowanych w galerii było mniej efekciarstwa, mniej gagów, więcej prawdziwego aktu twórczego, czegoś autentycznego. Zresztą sami artyści zdają sobie sprawę z potrzeby tej zmiany.

G.D.: Zamierzasz więc odejść od tego co było dotychczas pokazywane w galerii, ale nadal wierzysz w artystów, którzy związali się z galerią, wierzysz w to, że to oni będą nadawać charakter kolejnemu etapowi w działalności galerii?

S.F.: Tak.

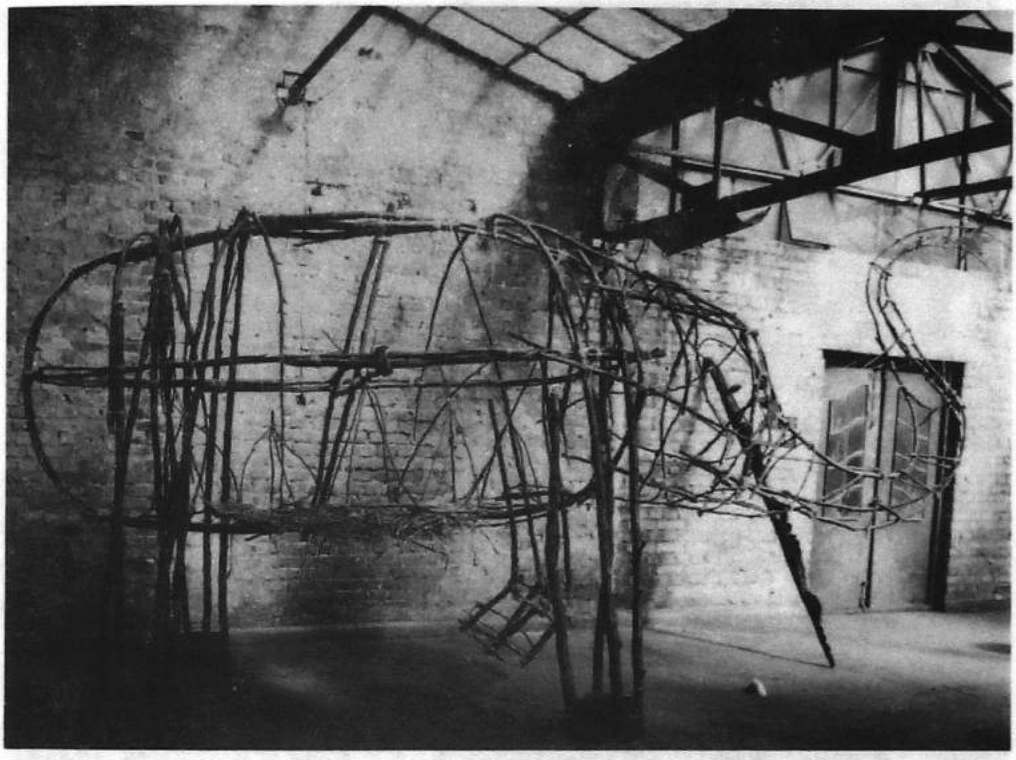
G.D.: Czy uważasz, że twórczość lansowana przez galerię została wystarczająco spopularyzowana?

S.F.: W Poznaniu na pewno a poza Poznaniem chyba również.

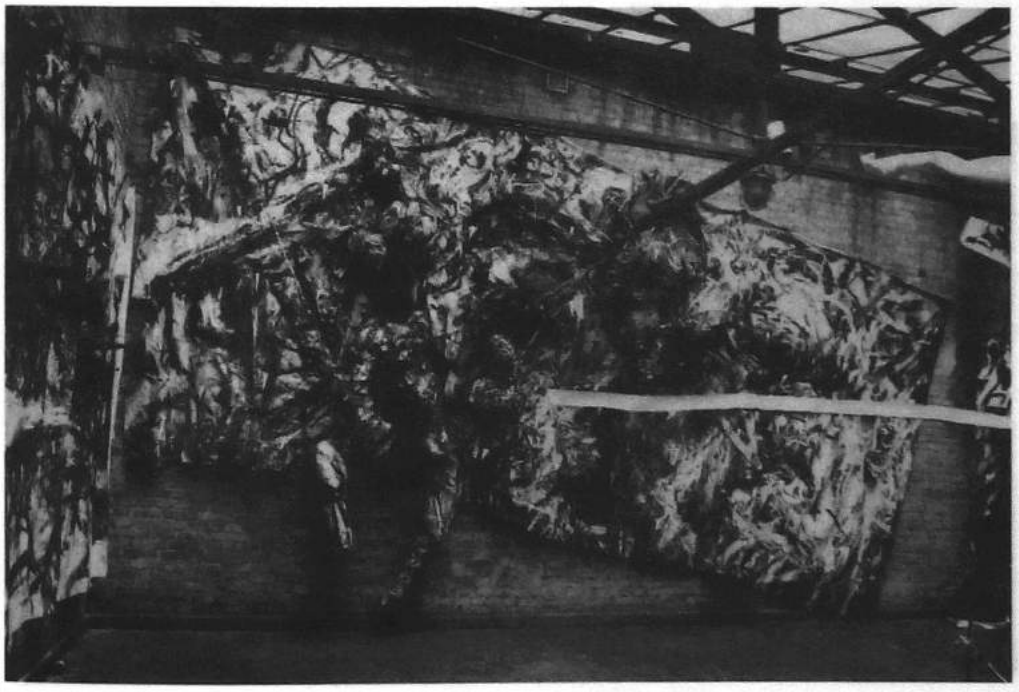
G.D.: Czyli rola galerii wobec tej twórczości się spełniła.

S.F.: Tak, bez wątpienia.

kwiecień; 1987



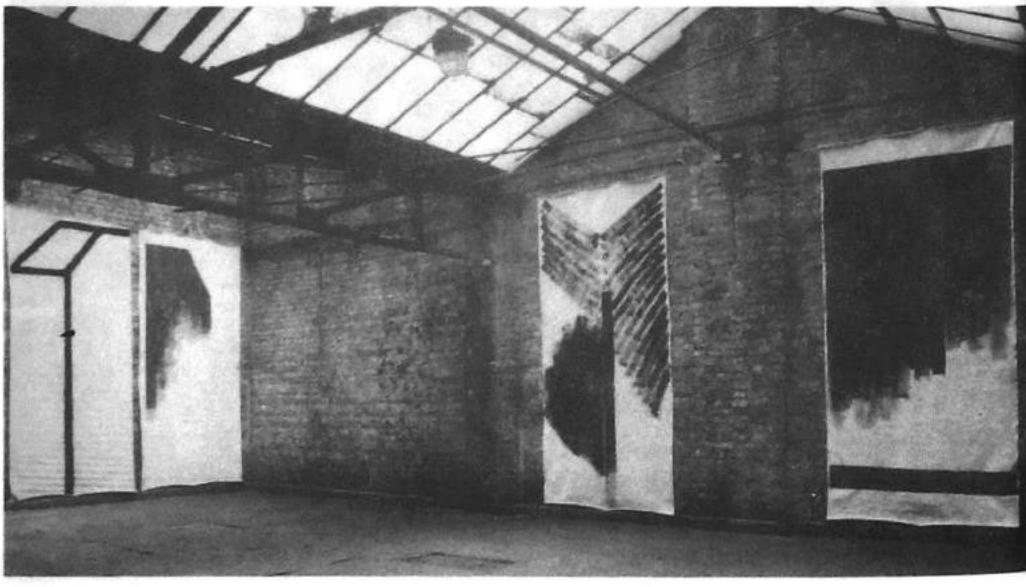
38. ``Koło Klipsa" 1986



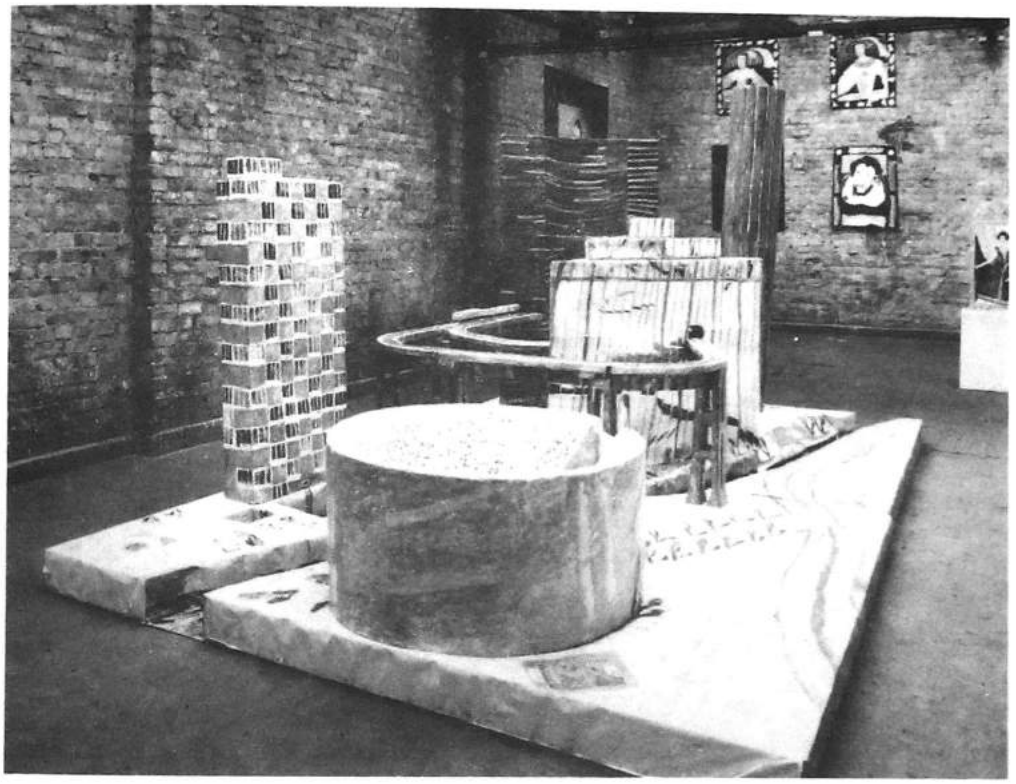
39. Jerzy Kopeć 1986



40. Zenon Polus - ``Obiekty archeologiczne" 1986



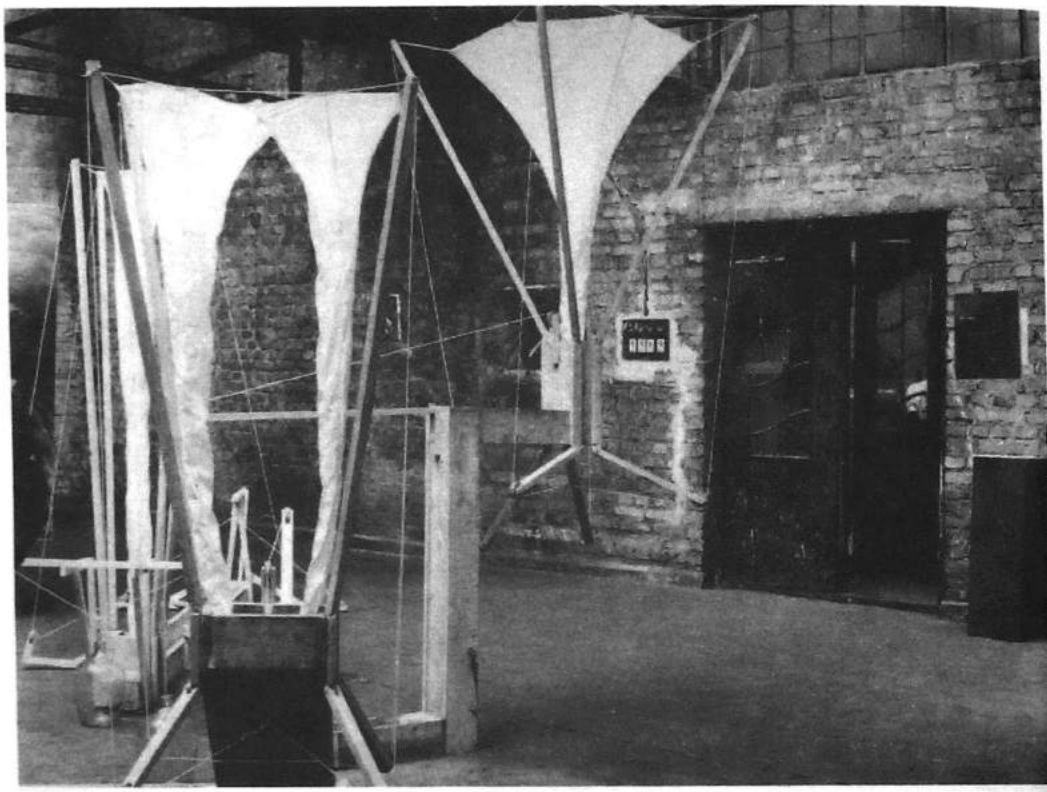
41. Renate Anger - malarstwo 1987



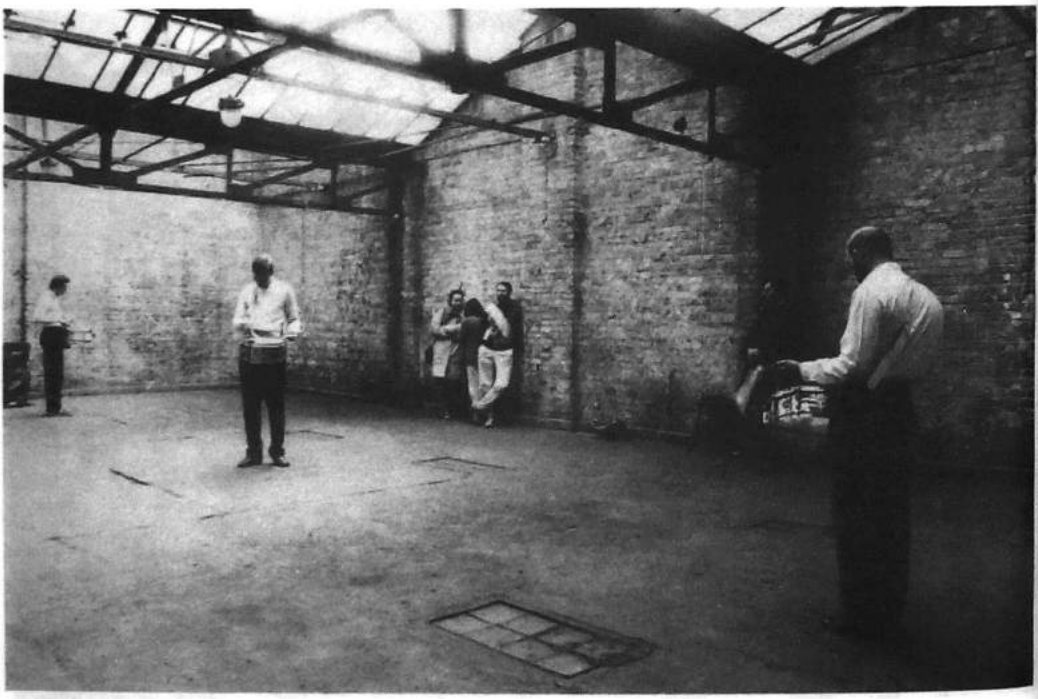
42. Sybille Hofter -"Budujemy mosty dla pana starosty" 1987



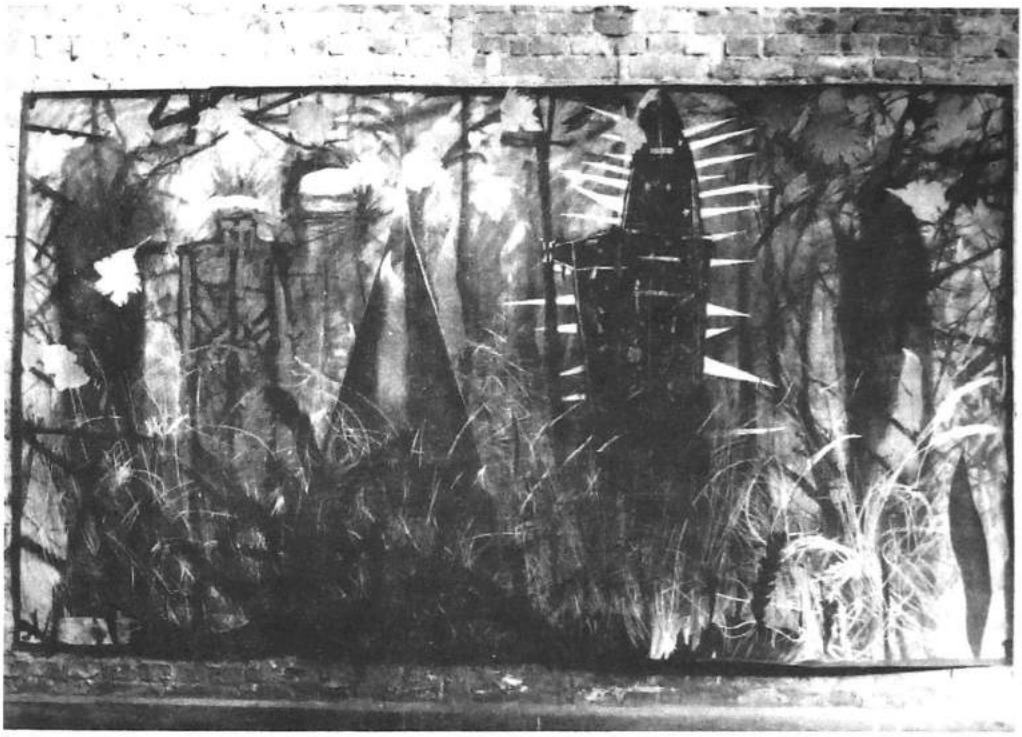
43. Anna Ciba - malarstwo 1987



44. Wojciech Kujawski -"Tractati et Preces" 1987



45. Toine Horvers -Performance 1987



46. Tomasz Sobkowiak - malarstwo 1987



47. Zbigniew Taszycki - malarstwo 1988

GALERIA WIELKA 19

oznaczenia:

cyfra rzymska – miesiąc danego roku,
(o) – odczyt,
(w) – wystawa,
(p) – pokaz, działanie, performance.

UWAGA: poniższe kalendarium nie zawiera danych dotyczących całego okresu działalności Galerii, którą – z przerwami – istnieje od r 1971, a działalność wystawienniczą rozpoczęła na przełomie lat 1973/74. Ze względu na częste zmiany kierowników Galerii oraz mało sprecyzowany program w okresie wcześniejszym, kalenadrium obejmuje okres ostatnich pięciu lat, tj. od momentu przejęcia Galerii Wielkiej 19 przez Stefana Ficnera.

1983

XI – Cezary Staniszewski: Zarys historii sztuki w obrazach Cz. II (w); **XII** – Andrzej Mleczko: Rysunki (w);

1984

I – Leszek Knaflewski, Mariusz Kruk, Piotr Kurka, Krzysztof Markowski, Piotr Postaremczak: Malarstwo (w); Joanna Adamczewska, Danuta Mączak: Jeszcze jedna cegła (w); **II** – Ewa Twarowska: Metaforyczne drzewa (w); Andrzej Wielgosz: Rysunek (w); **III** – Marek Janicki: Collage (w); Bogdan Wojtasiak: Malarstwo (w); **IV** – Wulf Kirschner: Rzeźba (w); Wlasta Barankowa: Grafika (w); Mieczysław Król: Rzeźba (w); **V** – Peter Busch: Aluminium-Bilder (w); Józef Walczak: Malarstwo (w); Koło Klipsa – L. Knaflewski, M. Kruk, W. Kujawski, P. Kurka, K. Markowski, D. Młodzianowski: bez tytułu (w); **V/VI** – Pokaz prac z Pracowni doc. A. Gielniaka (w); **XI** – Bruno Jehle: Woda (w); Jerzy Piotrowicz: Błazenada'84 (w); Tomasz Siwiński: Malarstwo (w); **XII** – Koło Klipsa: bez tytułu (w); Marek Freudenreich: Plakaty (w); Piotr Kowalski: Malarstwo (w);

1985

I – Jerzy Kopeć, Tadeusz Sobkowiak: Rysunek trzeci – Wyprawy (w); **II** – Colin McGookin: książki (w); **III** – Ewa Twarowska: Linia – płaszczyzna – przestrzeń (w);

Paolo Nani: Malarstwo (w); Stefan Ficner: Grafika (w); Andrzej Wielgosz: Książki (w); **IV** – 100 lat grafiki czechosłowackiej (w); Paweł Łubowski: Posągi – szkice do zmian powierzchni (w); **V** – Andrzej Syska, Andrzej Maldzis, Tadeusz Wełyczko, Dariusz Bujak, Krzysztof Gielniak: Ekspozycja grupowa (w); Katarzyna Gintowt: Rysunki (w); Jörg Sonntag: Rysunki (w); Piotr Kurka: Flogiston (w); **X** – Danuta Mączak: Object (w); **XI** – Piotr Kurka: Deszcz I (w); **XII** – Maria Rokosz: Malarstwo (w); Henryk Starikiewicz, Kuba Bryzgalski, Paweł Karczewski: Malarstwo (w);

1986

I – Małgorzata Andrzejewska, Bożena Kopij, Małgorzata Chmielnik: Malarstwo (w); Tadeusz Sobkowiak: Malarstwo (w); Ewa Twarowska-Sioda: Stóg (w); **II** – Jerzy Onuch: Instalacja Noworoczna (w); GRUPA – Włodzimierz Pawlak, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Paweł Kowalewski, Ryszard Woźniak, Ryszard Grzyb: Malarstwo (w); O'PA – Adnrzej Syska, Dariusz Bujak, Krzysztof Gielniak, Andrzej Maldzis: Instalacje (w); **III** – Koło Klipsa – Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski: Instalacje (w); Jerzy Kopeć: Malarstwo (w); **IV** – Tadeusz Andrzej Lewandowski: Mowa-Trawa (p); Hamid El Attar: Multi-Media Kunst 1985 (o); Bogdan Wojtasiak: Echo (w); **V** – Stan Wiezniak: Automethetique (p); **VI** – Aleksandra Hołownia: Wędrówka dusz (w); **XI** – Piotr Kowalski: bez tytułu (w); NEUE BEREMENNOCTB Mirosław Bałka, Mirosław Filonik, Marek Kijewski (w,p) i Andrzej Łopiński (p); Zenon Polus: Obiekty archeologiczne. Kultura złamanych łyżek (w); Jerzy Kopeć: bez tytułu (w);

1987

X – Renate Anger: Malarstwo (w); Toine Horvers: Performance (p); **XI** – Sibylle Hofter: Instalacje (w); **XII** – Maciej Dowgiałło, Paweł Tracewski: Malarstwo – prezentacje Galerii Dziekanka (w); Anna Ciba: Malarstwo – prezentacje Galerii Dziekanka (w);

1988

I – Zbigniew Taszycki: Malarstwo (w); **II** – Andrzej Piątek: instalacja, grafika (w); **III** – Joanna Przybyła: Double Bareell – instalacja (w); **VI** – Andrzej Zdanowicz: Malarstwo (w); **XII** – Ewa Twarowska (w);

1989

I – Hanna Ograbisz – Krawiec: Rzeźba (w); **II** – Tomasz Psuja: Malarstwo (w); **III** – Grzegorz Klaman: Rzeźba (w); **IV** – Danuta Mączak: Rzeźba (w); **VI** – Stefan Ficner: Grafika, instalacja (w); **XI** – Koło Klipsa: instalacja (w); **XII** – Ewa Twarowska: Deszcz (w);

1990

I – Dariusz Głowacki, Anna Szklarz, Wawrzyniec Szulgit: Instalacje (w); **II** – Anna Ograbisz – Krawiec: Rzeźba (w); **III** – Wojciech Kujawski: Instalacja (w); **V** – Wystawa prac pięciu artystów greckich: instalacje (w); Joop Witteuveen – Rzeźby (w); **VI** – Zbigniew Taszycki: Rysunki, instalacja (w)

BIBLIOTEKA WG BORGESA

Wszelki język jest alfabetem symboli, używanie go zakłada przeszłość, którą dzielą rozmówcy. Gotowość widza, biernego odbiorcy, który przywykł do przeczuwania określonej metafory w dziele powoduje nie dającą się przezwyciężyć odśrodkową tendencję do zachowywania przez dzieło egzystencji tkwiącej korzeniami w przeszłości. Nie pozwala to utrzymać statusu oryginalności dzieła u widza. Niemożliwe jest porozumienie w tradycyjnej, biernej relacji *czytam siebie – czytasz mnie*.

Konstruując nasze pokazy z liter alfabetu semiotycznego z wieloznacznych sytuacji, układanych w nie dające się jednoznacznie zinterpretować ciągi, chcemy generować niekończące się możliwości odczytań naszej twórczości.

Założeniem jest spowodowanie aktywności, jest natomiast rzeczą zupełnie nam obojętną jakiego rodzaju będzie to aktywność.

Zapraszając do **„Biblioteki"** oczekujemy aby w pokazie, celem jego odczytania, uczestnik brał czynny udział w dziele ponownego zapisania, pochodząc jedną z wielu możliwszych dróg twórcy. *„TO MOJE, TWOJE, NASZE SŁOWA, CZYTASZ MNIE, CZYTASZ SIEBIE, CZYTASZ NAS"*.

Wyznajemy filozofię potlatch. Recepcja sztuki wymaga wysiłku i świadomości, równej wysiłkowi i świadomości tworzenia. Ofiarowujemy naszą sztukę i wzywamy by zrobiono nam prezent większy od naszego. Im bardziej bogaty jest nasz dar, oczekujemy tym większego wysiłku do ponownego jego zapisania, im większa aktywność uczestnika tym bogatsze muszą być nasze działania. Dzieło sztuki powinno dawać możliwość odbioru i retworzenia jednocześnie, na wielu płaszczyznach, w nie, pod i świadomości. Powinno generować coraz to nowe ciągi możliwości, nie zatracając swego jednostkowego, niepowtarzalnego charakteru.

Dar potlatch jest jednak jednocześnie zgubą, bez wysiłku i aktywności odbiorcy, bez jego daru, nie ma niczego.

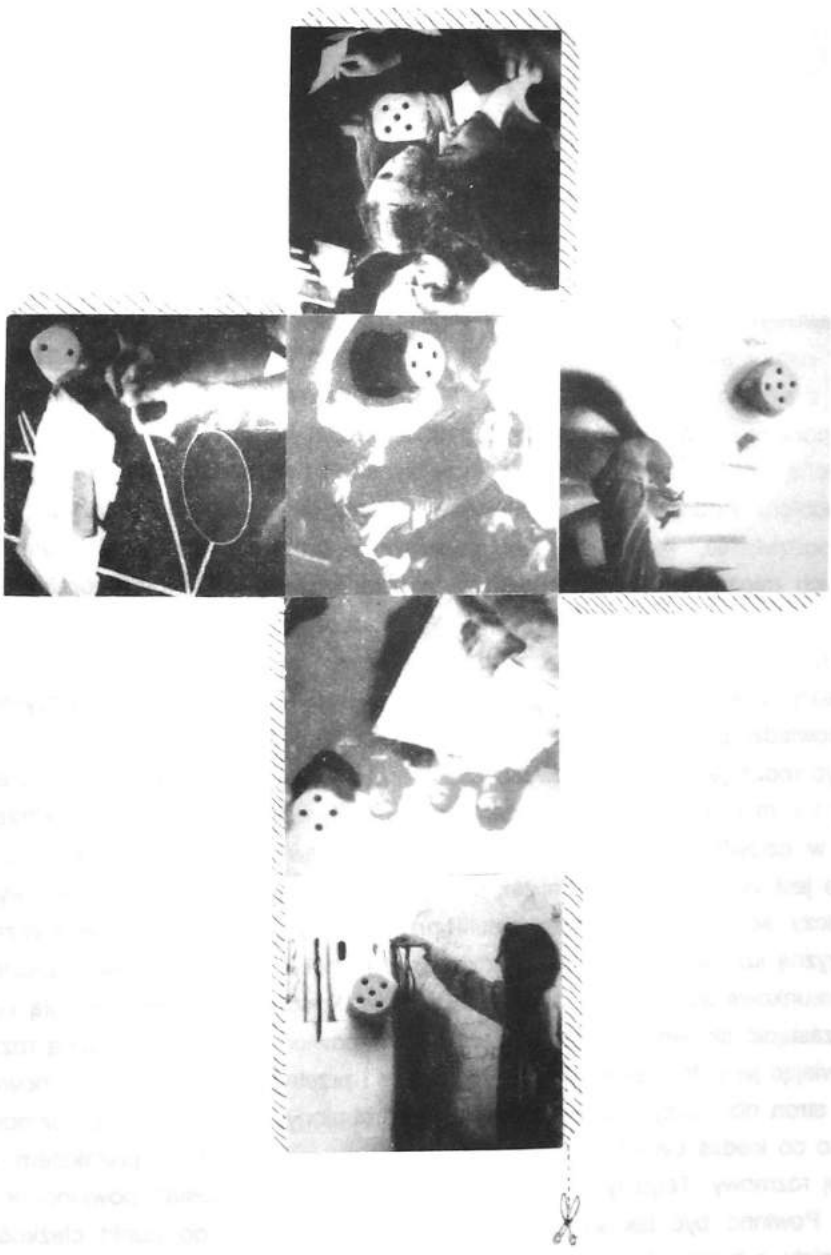
Biblioteka to możliwość gromadzenia i katalogowania. Gromadzimy personalia i podobizny uczestników pokazu, świadome ślady ich pobytu w galerii, gromadzimy dokumentację fotograficzną, filmową i video. Katalogujemy czas i częstotliwość pobytu w galerii. Biblioteka to możliwość dowolnego korzystania z nagromadzonego zbioru. Korzystamy z personaliów i podobizn uczestników, ze świadomych śladów czasu i częstotliwości pobytu.

„MOJA, TWOJA, NASZA" działalność korzysta z **„biblioteki"**. dzięki *„MOJEJ, TWOJEJ, NASZEJ"* działalności pomnaża się jej stan. Borges – starannie wybierający,

wykorzystujący wyrazy, zdania, książki zgromadzone w bibliotece, tworzący nieistniejące do tej pory konfiguracje przez staranne dobieranie i zestawianie oderwanych dotychczas od siebie elementów biblioteki. Starannie wybieramy, wykorzystujemy symbole, interpretacje, tradycje zgromadzone w świadomości, tworzymy nowe sytuacje, starannie dobierając i zestawiając nie połączone do tej pory ze sobą elementy sztuki.

Galeria Kazamat – Zbąszyń; pokazy jednorazowe:

25.I.87 r. Po pierwsze: Jedyną przyczyną powstania obiektu jest tylko i wyłącznie - *MOJA, TWOJA, NASZA*, chęć jego wykreowania.
1.III.87 r. Po drugie: Jedynym powodem zaistnienia udziału, jest tylko i wyłącznie - *MOJA, TWOJA, NASZA* świadomość takiej możliwości.
3.V.87 r. Po trzecie: Jedynym powodem przyjęcia daru jest tylko i wyłącznie *MOJA, TWOJA, NASZA* gotowość do jego ofiarowania.
17.V.87 r. Po czwarte: *SPOTKANIE*. Po piąte.....



48. . . .

JEŻELI...

Świadomość sztuki w naszym kręgu kulturowym obejmowała określony i charakterystyczne reguły, niezmienne mimo przekształcenia się wielu ich szczegółów. Jedną z podstawowych reguł było wysunięcie na plan pierwszy relacji artysta-dzieło, a zatem relacji z natury swej ESTETYCZNEJ. Zdaniem artysty było wykreowanie dział sztuki zgodnie z aktualnie obowiązującymi – lub zmodyfikowanymi nieco przez niego samego – kanonami estetycznymi i w tym jego *rola* się zamyka.

Cechą funkcjonowania sztuki w społeczeństwie był przedmiotowy *bierny* charakter jej odbioru. Podstawowym stosunkiem odbiorcy do dzieła było przeżycie, oglądanie i podziwianie, którym mogła towarzyszyć próba rekonstrukcji estetycznych i *ideowych* założeń artysty. Stosunek taki, w pełni zrozumiały i jakby *naturalny* w okresie sztuki mimetycznej, stał się dzisiaj niewystarczający, podobnie jak poszukiwanie sensu dzieła wyłącznie na płaszczyźnie estetycznej i wyłącznie na płaszczyźnie ideowej. Należy bowiem przemyśleć pytanie podstawowe, kwestionując zbyt oczywiste na nie odpowiedzi: po co człowiekowi potrzebna jest sztuka?

Być może jednym z możliwych roztrzygnięć tej kwestii jest idea bezpośredniej i p r z y t o m n e j rozmowy. Chcemy rozmawiać, gdyż jest to jedna z potrzeb najgłębiej w człowieku zakorzenionych. Musimy rozmawiać, bo tylko dzięki rozmowie możliwe jest życie samo w owej tak specyficznej, ludzkiej postaci. W takim wypadku zasadniczy sens istnienia dzieła sztuki przenosi się z płaszczyzny estetycznej na płaszczyznę komunikacyjną. Nie chodzi przy tym o komunikowanie jednostronne czy jednokierunkowe ale o R O Z M O W Ę właśnie. Rzecz w tym, aby zastygłą kontemplację zastąpić aktywnością, która, stanowiąc odpowiedź, konstytuuje samą rozmowę, umożliwiając jej dalsze prowadzenie, jej trwanie i przetrwanie. Chodzi o rozmową ważną dla stron obu, dotychczas radykalnie wyodrębnionych od siebie – o rozmowę dla której to co kiedyś było nośnikiem sensu w sztuce teraz jest tylko pretekstem, zaczynem tej rozmowy. Tego typu postulaty powodują, że inną postać powinno posiadać dzieło. Powinno być tak wewnętrznie skonstruowane, że jego punkt ciężkości jest przesunięty, z bycia odpowiedzią – na bycie pytaniem.


Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
Biblioteka
ul. Bonerza
Zbąszyń Park
"ROZTRAUME"

49. ...

GALERIA DAJE DO MYŚLENIA

Odnotowane niedawno w *Sztuce* istnienie 6 przyszkolnych galerii autorskich w Poznaniu sytuujących się pozą oficjalną siecią wystawową i nadającą artystyczny ton życiu miasta, posłużyły p. Iwonie Rajewskiej do skonstatowania optymistycznych wniosków. Artykuły takie, jak zawsze nie wychodzą poza obraz oficjalnej etykiety.

Niestety, okazuje się, że galerie przyszkolne (a tym samym ruch galeryjny) niosą ze sobą pewne fakty godne odnotowania i nie zamykają się, jak pisze w artykule p. I. Rajewska w problemie ilościowego przyrostu galerii, oraz jakości obsługi kojarzonej z faktem prowadzenia galerii przez artystów plastyków. Okazuje się, że galerie, a właściwie pojęcie galerii stało się siedliskiem kokieterii, która w bezpośredni sposób konstytuuje umysł artysty i wyznacza jego dalszą twórczość.

Problemem jest tu przestrzeń jaką ustala termin *galeria*. Definiuje on galerię jako *kombinację linii, kątów prostych* co zamyka ją praktycznie i najczęściej w kubicznej formie. Jeżeli przyjąć, że pojęcia wyrastają z doświadczenia, to tak zorganizowana przestrzeń jest wynikiem określonego rozumienia świata. Być może, przestrzeń galerii, jako kubiczna forma sugeruje jedyne praktyczne rozwiązanie. Nie oznacza to, że musi ono być prawdziwe. Tak więc, wspomniana uprzednio kokieteria galerii jest niczym innym jak określonym sposobem standaryzacji przestrzeni, że właśnie ta przestrzeń i jej pojęcie są przyczyną zamrożenia wyobraźni twórczej.

Gadamer pisze *każde pojęcie wyznacza przebieg doświadczenia (...). Każde używane przez nas pojęcie przynosi jakąś decyzję, której prawomocności już nie sprawdzamy*. Jeżeli tak, to pojęcie galerii, której realny kształt ustalił się w XVIII w., a jej współczesny model w XIX w. wraz z wejściem na arenę dziejową mieszczaństwa, są wynikiem głębszych założeń filozoficznych, które to określiły obraz świata i stały się orężem walki o nową rzeczywistość.

Być może, proces zaczął się wcześniej, dopiero jednak w racjonalistycznych koncepcjach filozoficznych przestrzeń i czas osiągnęły pełny wyraz mentalny. Pojęcia przechodzą tzw. *proces linearyzacji*, czas podzielony na kawałki zostaje wpisany między przeszłość i przyszłość, które łączy linia prosta. A przestrzeń jako wyspecjalizowana strefa łączy przyczynowo-skutkową zależność. Galeria jako kubiczna forma, rozczłonkowana, zdeterminowana liniowo-przyczynowo-skutkową zależnością wtapia się w życie społeczne i staje się precyzyjnym elementem organizacji, a zarazem na długo wyznacza obowiązujący moduł strukturalny. Przestrzeń galerii jak i życia społecznego uległa określonej standaryzacji, stając się kombinacją linii i kątów prostych pozostaje długo nietkniętym status quo.

Niestety, jeżeli tak spojrzeć to wszystkie obecne galerie przyszkolne (jak i ruch galeryjny) powielają tego rodzaju schemat. Jako, że stanowią one jedyną sieć wystawienniczą można powiedzieć, że zaanektowały całą otaczającą przestrzeń i zdegradowały ją do jedynie określonej przez własny status. Tym symbolem przywiązała do siebie sporą część artystów, dla których koncepcja przestrzeni, a tym samym twórczości zamknęła się w czterech ścianach. Z tej perspektywy akt wyboru galerii jako miejsca prezentacji swojej twórczości, utożsamiany przez niektórych z wolnością decyzji, czy to będą modne aranżacje przestrzeni, czy wszelkie inne formy aktywności w jej wnętrzu, są pozornym zmistyfikowanym sądem uwikłanym we własne założenia. Artyści dalej tworzą na *zamówienie* galerii, tak jak uczniowie odrabiają zadania domowe. Mówią o wolności, kiedy już go nie znają. Dzieło w dalszym ciągu jest już dawno niepytanym kompromisem.

Pojęcie galerii i związana z tym praktyczna działalność implikuje dalsze konsekwencje w postaci organizacji czasu wystawy i sposobu odbioru sztuki.

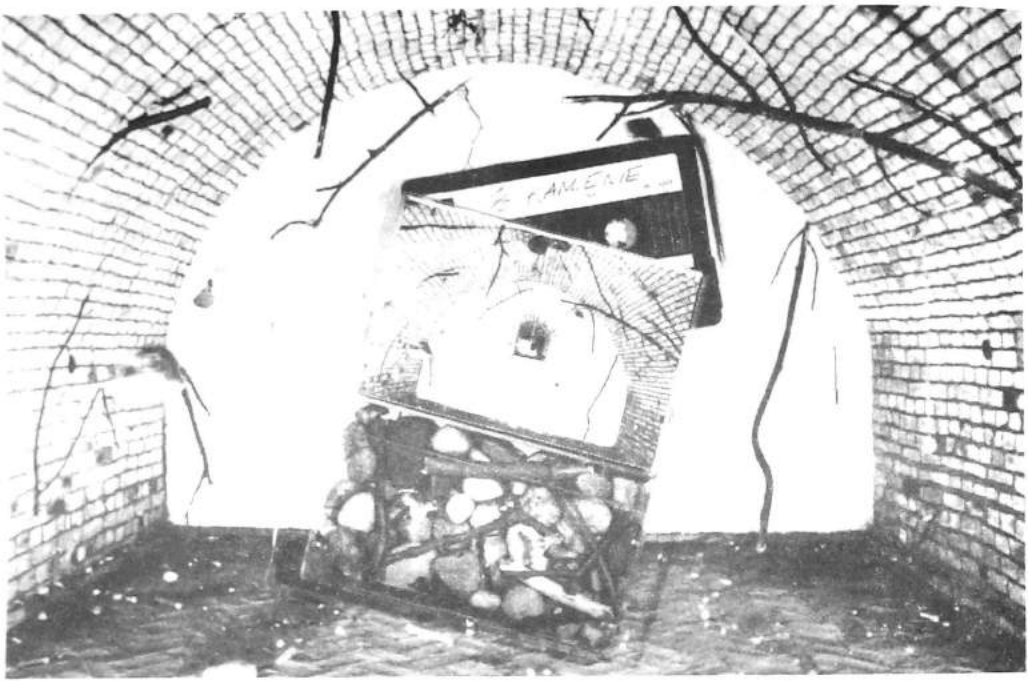
Czas wystawy uległ kolejnej standaryzacji, a w takiej postaci jaką prezentują przyszkolne galerie i wiele innych – krótkotrwałe, kilkudniowe ekspozycje – kasują dzieło sztuki do rzędu towaru na przemiał. Jako, że ilość twórców się zwiększa, galerie są tak zatłoczone, że być może zabraknie miejsca dla plakatów na murach szkoły oraz miasta. Gdzieś w dalekim horyzoncie czas wystawy (wzmocniony wzrastającą ilością artystów) z góry ustalił czas istnienia pracy twórczej, co dla niektórych jest przyczynkiem do chwały.

Okazuje się, z takiej perspektywy, że efemeryczność dzieła sztuki i jego krótkotrwałość (tak charakterystyczna dla prezentacji przyszkolnych galerii i ruchu galeryjnego) nie wynika z autotelicznych założeń dzieła, ale najczęściej determinowane jest koncepcją galerii i kultywuje wcześniej ustalony schemat. Prace idą na przemiał bo taka jest surowa zasada harmonogramu wystaw determinujących czas pracy galerii. Idea wydajności zdominowała na długi okres tok działania instytucji i zakreśliła jedyną z możliwą siatkę rozwiązań.

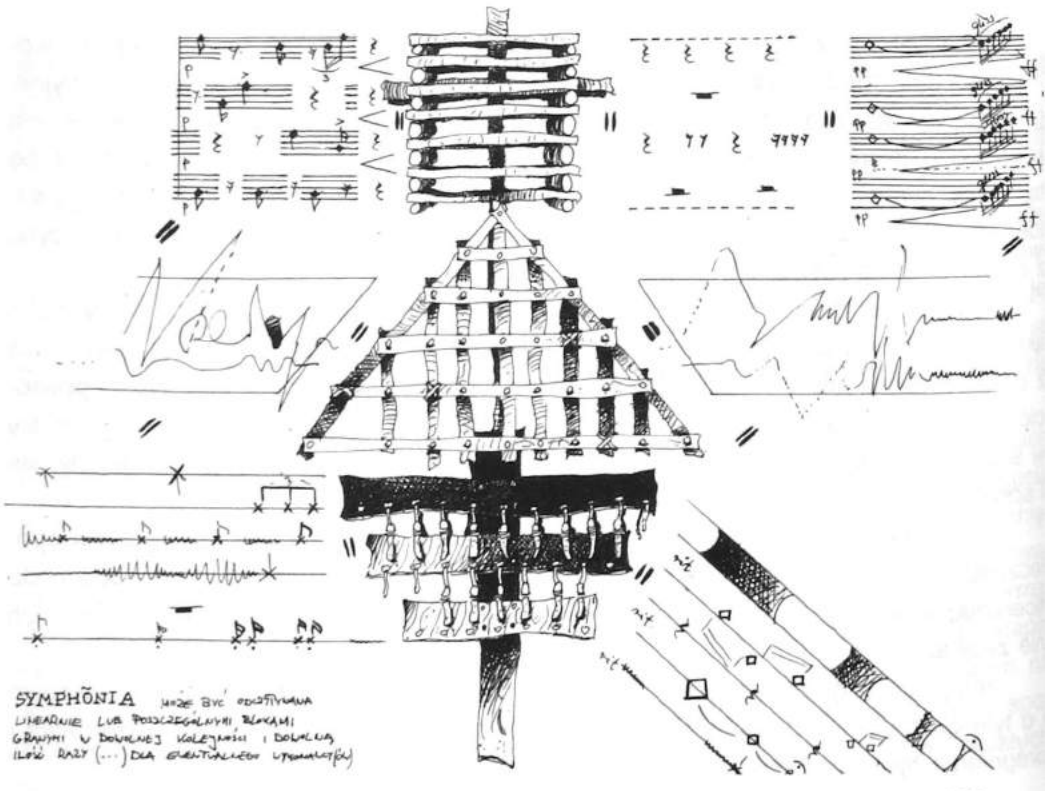
Z kolei, na drugim końcu zastanej sytuacji, galerie wymuszają na odbiorcy cichą akceptację systemu i pogodzenia się z faktem, że najwłaściwsza formą obcowania z dziełem sztuki jest krótka, ulotna chwila do której nie potrzeba w przyszłości powrócić. Czas pracy galerii ustalił harmonogram pieszych wycieczek wpasowujących się w ściśle określone ramy jej działalności. Kontakt z dziełem jest już z góry ustalony, jak i sposób realizacji spotkania.

Jako, że instytucje galerii ze względu na naszą nienormalną sytuację życia społecznego posiadają monopol na szatę informacyjną, przyczyniają się w ten sposób do scentralizowania życia artystycznego, niwelując znaczenie innych działań a często ich nie zauważając.

Instytucje – galerie stały się źródłem zakazu szczególnie mocno zakamuflowanym i o tyle groźnym, że dotykają archetypicznych cech natury człowieka *lęku przed karą i pragnienia bycia pod opieką*.



50. ``Przestrzeń materii i dźwięku".



51. Dokumentacja ``Symphonii zainst. XII.1986 r. w Lasku Dębińskim-spalonych III.1987 r.

MATT'S GALLERY W LONDYNIE

Założyłem galerię we wrześniu 1979 r. po kilku wizytach w Polsce, a ściślej w prowadzonej przez Jarosława Kozłowskiego **Galerii Akumulatory 2** w Poznaniu. Właśnie tam przyszło mi do głowy, że posiadam sporą przestrzeń – pracownię, którą mógłbym dość łatwo zamienić w przestrzeń ekspozycyjną, w galerię. Dużą przestrzeń, którą w gruncie rzeczy nie do końca wykorzystałem.

Cała idea pociągała mnie tym, że wystawy mogłyby odbywać się małym nakładem kosztów i trwałaby krótko. I tak zdecydowałem się na próbę, w Anglii raczej bez precedensu.

Nigdy nie przypuszczałem, że galeria rozrośnie się w przyszłości, a tym bardziej, że zyska renomę jaką aktualnie posiada. Oczekiwałem, że będzie to po prostu bardzo prywatna działalność. I w pewnym stopniu tak zresztą jest, ale jednocześnie galeria jakby *mimo woli* stała się znana i ma obecnie niespodziewanie dobrą reputację. Stanowi to dla mnie od pewnego czasu poważny problem, ponieważ taki stan rzeczy dyktuje nieprzewidziane konieczności i wymaga niemal biurokratycznych umiejętności, które zawsze były mi obce. Sądzę jednak, że najważniejsza jest codzienna praca, osobiste zaangażowanie połączone z pewnym profesjonalizmem i – przede wszystkim – rodzaj i charakter pokazów i prezentacji realizowanych w galerii. Ów profesjonalizm albo raczej swoista gwarancja dobrze pojmowanego profesjonalizmu, którą udało się stworzyć w **Matt's Gallery** wydaje się jedną z istotniejszych cech tej galerii, różniącą ją od większości galerii sztuki w Londynie i w wielu innych ośrodkach prezentacji sztuki.

Nie lubię określenia *galeria alternatywna* i nie sądzę, by przystawało ono do **Matt's Gallery**. Matt's to po prostu studio – moja pracownia oferowana artystom by używali jej jak własnej przestrzeni i w tej przestrzeni – we współpracy ze mną – realizowali swoje idee. Za każdym razem praca (a więc wystawa) powstaje w i dla tej przestrzeni, w i dla tej galerii. Także wówczas, gdy się tu prezentuje artystów z zagranicy, z Australii, Holandii, Polski, Niemiec czy USA.

Matt's jest miejscem, które artyści anektują na pewien okres czasu by tworzyć swoje prace. Koszty tych realizacji pokrywa całkowicie galeria – częściowo z mojej

kieszeni (ok 40%) a w części z funduszy uzyskanych z Greater London Arts (pozostałe 60%). Fakt, iż wszystko opłacane jest przez galerię stanowi – w kontekście innych zachodnich galerii – kolejny istotny aspekt Matt's.

Zazwyczaj ci, którzy prowadzą galerie – kierownicy i właściciele – nie poświęcają zbyt wiele czasu zaproszonemu artyście i jego pracom. Ich kontakt ogranicza się zwykle do koniecznego minimum, spraw techniczno-organizacyjnych, są bowiem ustawicznie zakrzątani, uwikłani w rozmaite układy, interesy, programowanie kolejnych wystaw itp. W tej sytuacji artysta często traktowany jest jak intruz bądź niepotrzebny dodatek. Naturalnie ja również planuję i muszę załatwiać szereg *spraw*, ale w momencie, gdy w **Matt's Gallery** pojawia się artysta i zaczyna przygotowywać swoją wystawę, całkowicie na niej się koncentruję i całą energię nakierowuję na tę i tylko tę wystawę, tego i tylko tego artystę. Staję się bliskim *współpracownikiem* autora, w równym co on stopniu przeżywam tremę i satysfakcję, wątpliwości i zadowolenia. To trochę tak jakbym przygotowywał *po drodze* i otwierał swoją własną wystawę. A jeśli zdarza się coś nieprzewidzianego, cała odpowiedzialność spada na mnie, ponieważ za tę przestrzeń i wszystko co w niej się zdarza w pierwszym rzędzie ja czuję się odpowiedzialny.

Moja własna twórczość zawsze – tak obecnie jak i w przeszłości – odwoływała się idei współudziału publiczności. Zarówno pośredniego jak też najbardziej bezpośredniego: w wielu wypadkach (np. w *Yello Postal Sadpture*) publiczność wykonywała prace dla mnie lub nawet za mnie. I w pewnym sensie na podobnej zasadzie funkcjonuje **Matt's Gallery**. Z tą istotną różnicą, że teraz zapraszam innego artystę do realizacji swojej pracy w mojej przestrzeni. A ponieważ towarzyszę powstawaniu tej pracy przez cały czas, niekiedy uzurpuję sobie prawo ingerencji w proces realizacji. I ingeruję. Czasami z dobrym skutkiem, a czasem – i tak się zdarza – z niezbyt fortunnym. To oczywiście stanowi o pewnym dyskomforcie sytuacji samego artysty, przyzwyczajonego do pracy w samotności, w zaciszu swojej pracowni, do samodzielnego podejmowania wszelkich decyzji i przynoszącego po prostu gotowe dzieło do galerii, by je *wyeksponować*. Koncepcja i ideologia **Matt's Gallery** jest całkowicie odmienna od takiej praktyki.

Nie interesują mnie obrazy bądź jakiekolwiek inne formy artykulacji, których powstanie zamknęło się w jakimś wcześniejszym przedziale czasowym poza przestrzenią galerii i które wystarczy jedynie wnieść do galerii, by postawić lub powiesić na ścianie. I to jest pierwsze, **naturalne** kryterium w wyborze artystów zapraszanych do Matt's.

Dochodzę do wniosku, że istotną i poznawczą stroną doświadczenia galeryjnego jest dla mnie w dużej mierze *d i a l o g* między mną a artystą., Nie chcę przesadzić istotności tego aspektu, ale coraz częściej sądzę, że dla mnie jako artysty właśnie to, co określiłbym *d i a l o g i e m k r e a t y w n y m* staje się najbardziej ważką funkcją Matt's. I zdarzają się takie sytuacje, że jesteśmy bliscy spełnienia tej funkcji.

Robin Klassnik

Do **Matt's Gallery** nie trafia się przypadkowo – ze względu na jej usytuowanie w dużej odległości od centrum Londynu pójście do galerii jest kwestią świadomego wyboru. A gdy się już znajdzie drogę i trafi na Martello Street, dzwoni do drzwi, wchodzi po kilku stopniach, przechodzi przez długie i ciemne korytarze by dotrzeć do kolejnych drzwi, które prowadzą do schodów przeciwpożarowych po przeciwnej stronie budynku i tymi schodami, po pokonaniu jeszcze jednych drzwi dostaje do mojego studia – jest się w **Matt's Gallery**.

Zawsze myślałem o Matt's jako miejscu intensywnego tworzenia i równie intensywnego odbioru sztuki w maksymalnie dogodnych warunkach, jakie dla artysty i z artystą mogę stworzyć. Następstwem tego jest być może fakt, iż w miarę upływu czasu galerii przybywa publiczności w stopniu zupełnie przeze mnie nieoczekiwanym i obecnie na każdą wystawę przychodzi 200-300 osób. Zdarzają się też i takie wystawy, które ogląda dwu – lub trzykrotnie więcej ludzi. Jest to publiczność dobra, raczej obeznana ze sztuką: studenci, artyści, ludzie związani z kulturą, także kolekcjonerzy, kuratorzy muzeów zarówno brytyjskich jak i z zagranicy, galerzyści, krytycy. Jest też kilkanaście osób zupełnie spoza *środowiska*, o których niewiele wiem, ale którzy są obecni na każdej prawie wystawie.

Zazwyczaj ci, co przychodzą, pozostają na wystawie dłużej niż dzieje się to w galeriach komercjalnych bądź *oficjalnych*. Najczęściej – choć nie tylko – zdarza się tak wówczas, gdy prezentowane prace nie są łatwe w odbiorze, kiedy ich zrozumienie wymaga dłuższej refleksji, by znaleźć odpowiedni *klucz* i móc powiedzieć *lubię tę pracę* lub *nie lubię tej pracy*. Bez względu na to, która z tych opinii przeważy, publiczność **Matt's Gallery** traktuje sztukę i artystów bardzo poważnie.

Szczerze mówiąc jednym z pierwszych powodów których zadecydował o powstaniu Matt's był właśnie poważny i odpowiedzialny sposób, w jaki ja sam zostałem potraktowany przez Kozłowskiego oraz publiczności **Galerii Akumulatory 2**, gdy miałem swoją pierwszą wystawę w Poznaniu. Doświadczyłem tam szczególnej troski i szacunku i przygotowanie wystawy okazało się istotnym przedłużeniem procesu twórczego, a kontakt z publicznością był poznawczą przygodą. Nigdy wcześniej nie spotkało mnie coś takiego. Mam nadzieję, że ta wartość stała się również charakterystyczna dla **Matt's Gallery**.

Rocznie organizuję od pięciu do ośmiu wystaw, mniej więcej co dwa miesiące. Każda wystawa trwa osiem dni, od niedzieli do niedzieli, codziennie od 14.00 do 20.00. Od niedawna wprowadziłem pewną innowację polegającą na tym, że przez następne dwa tygodnie można również obejrzeć wystawę po wcześniejszym telefonicznym umówieniu się. Sądzę, że ów *podstawowy*, ośmiodniowy okres, podczas którego artysta obecny jest osobiście w galerii w godzinach jej otwarcia, stanowi odpowiedni czas dla tej przestrzeni, a publiczność zna *reguły gry*.

O programie **Matt's Gallery** jak i o zapraszanych artystach decyduję sam, jakkolwiek czasami opieram się na opinii i rekomendacjach osób, którym ufam. Wielu z artystów pokazanych przez mnie wystawiało również w **Galerii Akumulatory**, a z kolei kilku artystów poleconych przez J. Kozłowskiego zaprezentowałem w **Matt's Gallery**. W każdym jednak wypadku jest to ostatecznie bardzo osobisty wybór dyktowany różnymi względami, sympatią dla idei, koncepcji i przekonań poszczególnych artystów. W wielu przypadkach propozycje artystów są mi bliskie z tego ponadto powodu, że w jakimś sensie przypominają bądź spełniają własne – nigdy nie zrealizowane – pomysły i idee lub są wyrazem podobnej postawy artystycznej. W takich sytuacjach *współpraca* ma znaczenie głębsze i bogatsze znaczenie niż tylko *pomoc przy urządzaniu wystawy*. A to naturalnie staje się dodatkowym kryterium eliminującym wielu artystów, którzy z różnych przyczyn nie akceptują możliwości podobnej współpracy.

W opinii niektórych ludzi Matt's to galeria konceptualna. Nie podzielam tej opinii, wynikającej zapewne z dosyć mglistego pojmowania znaczenia terminu *konceptualizm*. Sądzę natomiast, że jest galerią, która prezentuje a r t y s t ó w m y ś l ą c y c h. A to nie to samo.

Galeria nie jest boiskiem sportowym, gdzie padają rekordy, ktoś szybciej biega, ktoś inny wyżej skacze. W Matt's niczego się nie przegrywa i niczego nie wygrywa. Po prostu artysta otrzymuje szansę zrealizowania swojej idei. To tylko tyle, a jednocześnie aż tyle. I choć w sensie wyczynu sportowego niczego nie wygrywa ani nie przegrywa, podejmuje ryzyko, ryzyko artystyczne, które staje się też i moim udziałem.

Decydując się na wystawę w Matt's artysta ma świadomość, że nie prezentuje swej pracy w galerii komercyjnej, stąd nie powinien oczekiwać sukcesu finansowego. Nie interesuje mnie sprzedawanie czy pośrednictwo w sprzedaży, jakkolwiek nie oburzam się, gdy pojawia się ktoś, kto pragnie coś kupić z wystawy. W rzeczy samej nie mam nic przeciw sprzedawaniu sztuki, ale jest to inna *gra*, której reguł osobiście nie znam i nie mam zbyt dużej ochoty poznać.

Do każdej wystawy drukujemy zaproszenia w niezmiennym formacie A5. Na jednej stronie ma miejsce informacja o zdarzeniu (typograficznie zunifikowana), druga – frontowa – oddawana jest o dyspozycji artysty i zależy od jego inwencji. Zaproszenia są integralną częścią pokazów, w wielu wypadkach swoistym do nich kluczem. Dlatego sporo czasu spędzam wspólnie z artystą nad ich precyzyjnym opracowaniem. W zależności od możliwości finansowych wydajemy także – niezależnie od wystawy – książki artystyczne, a ostatnio również książeczki, które z kolei związane są bezpośrednio z wystawami. Mają one standardowy format i objętość 8-12 stron. Nie są w żadnym sensie katalogami; ale – na inny sposób niż zaproszenie – stanowią dopełnienie pokazu. W rezultacie jest więc zaproszenie które z wyprzedzeniem wysyłam pocztą, jest wystawa i wreszcie książka, którą każdy z przychodzących do galerii

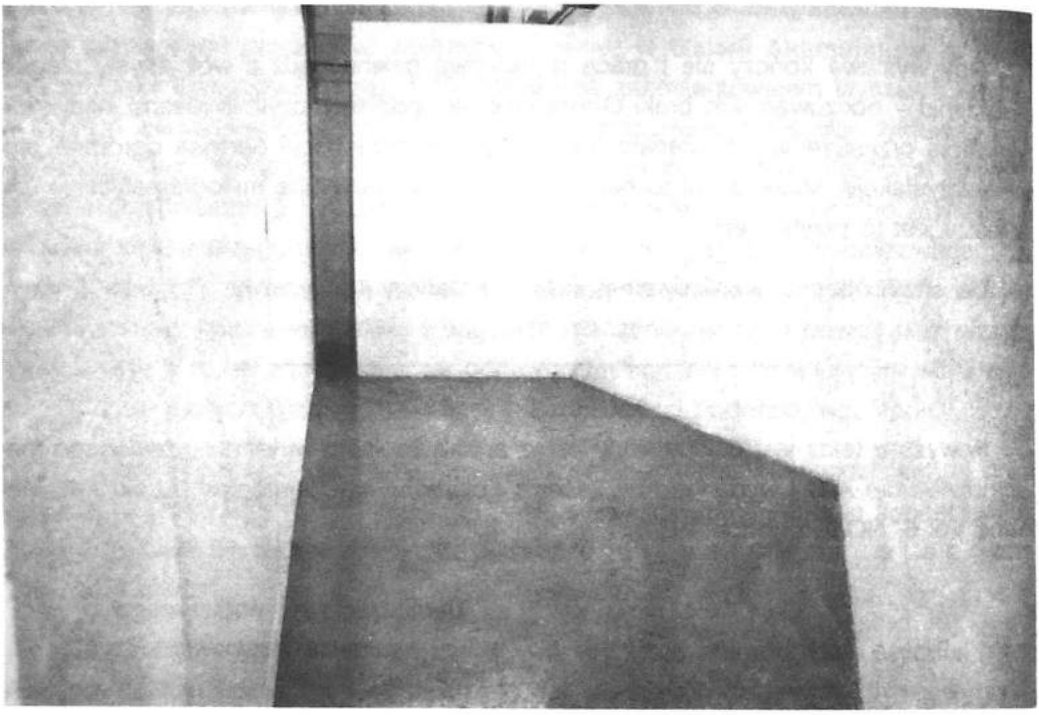
otrzymuje bezpłatnie. To także ważne, znaczy bowiem, że każdy *dysponuje* wszystkimi elementami niezbędnymi dla pełnego odczytania i zrozumienia pracy.

Gdy wystawa kończy się i prace opuszczają galerię bądź z woli artysty ulegają zniszczeniu – odczuwam ich brak. Obcowanie na codzień z czyimiś ideami inspirowanymi moją przestrzenią i zmaterializowanymi dla tej przestrzeni sprawia ogromną *prywatną* satysfakcję. Może brzmi to nazbyt patetycznie i odrobinę melodramatycznie, ale tak jest. I jest to przywilejem.

Do chwili obecnej zrealizowałem w **Matt's Gallery** 43 wystawy.

Powyższy tekst jest uaktualniony przez autora zapisem wywiadu udzielonego magazynowi *Audio Arts* i wydanego na kasecie *Locations and Strategies* (Audio Arts Magazine Vol 6, NO 4, London 1984).

Tłumaczenie z j. angielskiego
– *Jarosław Kozłowski*



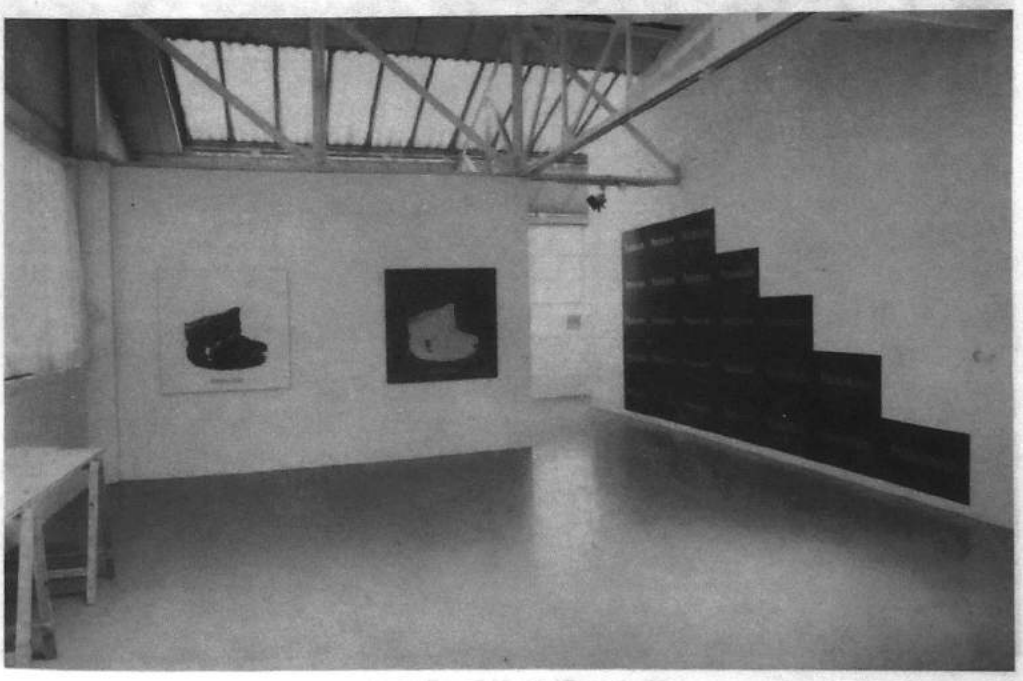
52. Joel Fisher - ``Installation" - November 1979



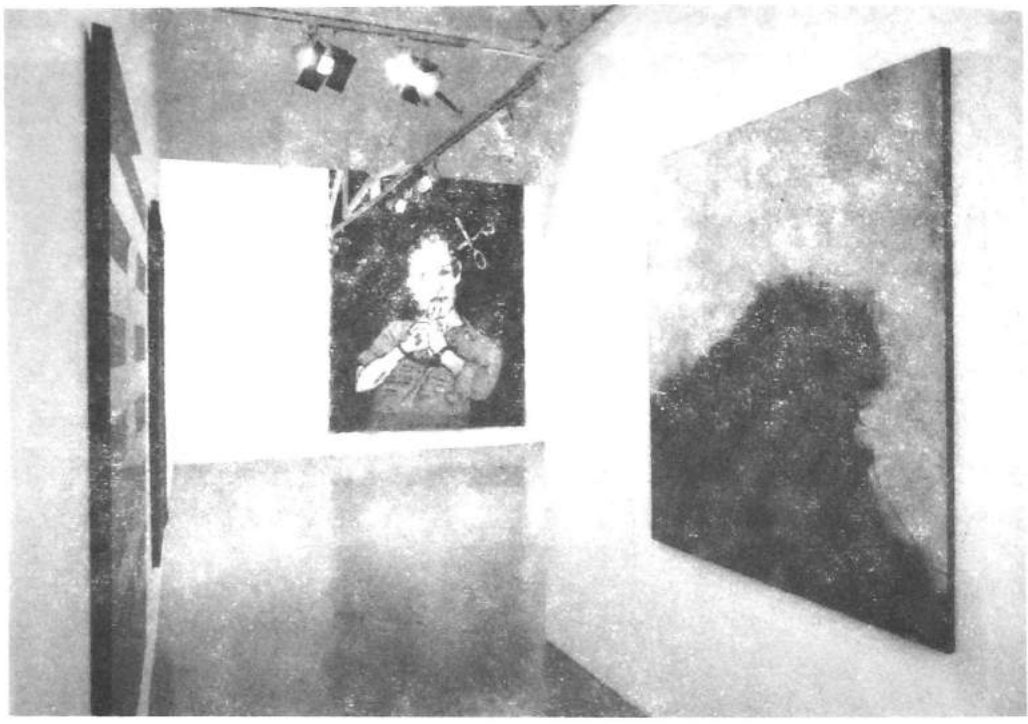
53. Rose Finn-Kelcey - Black and Blue- a Button Pushers Paradise (a performance)- April 1981



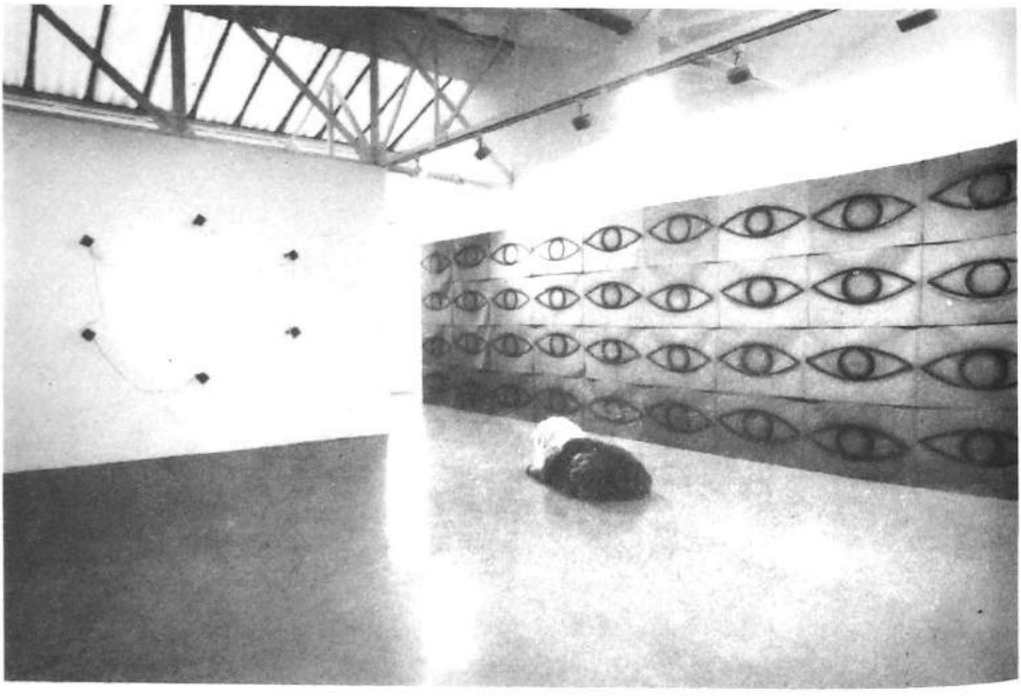
54. Robin Klassnik + Tom Clark - ``Five Pheromones:The Incomplete Documentation" - 1981



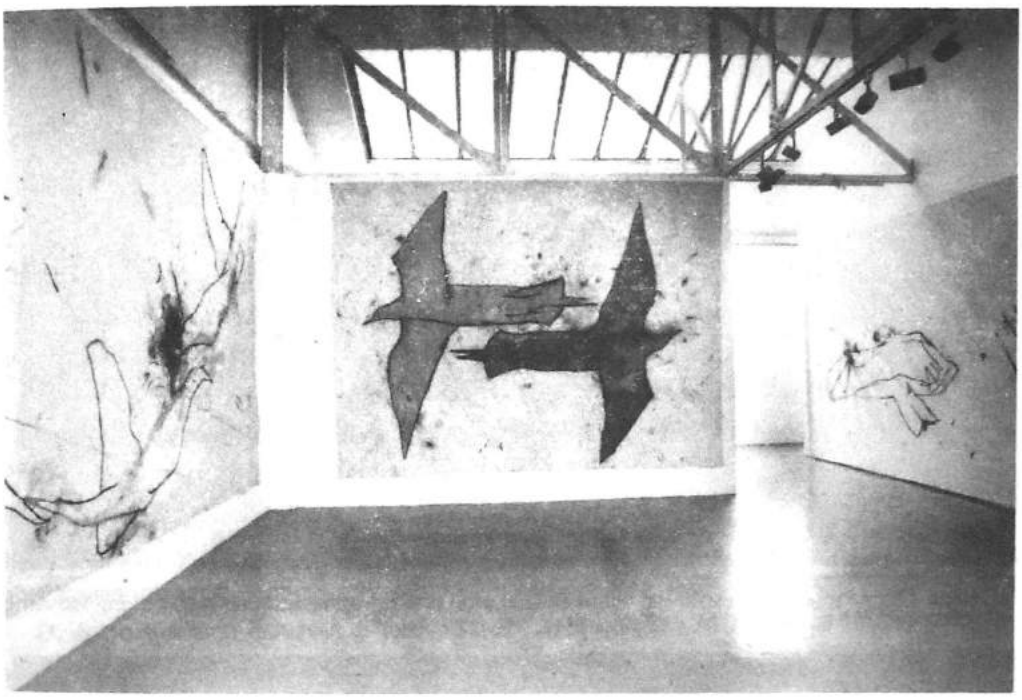
55. Daniel Troostwyk -"National Day" -Juni 1981



56. Tony Bevan - Painting encluding- August 1982



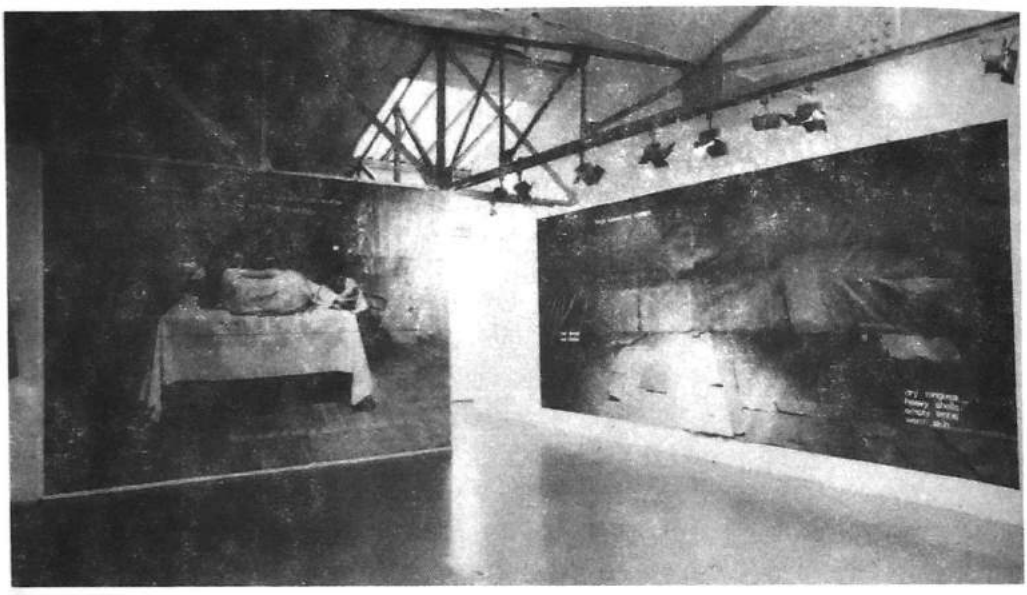
57. John Blake ``One Day..."



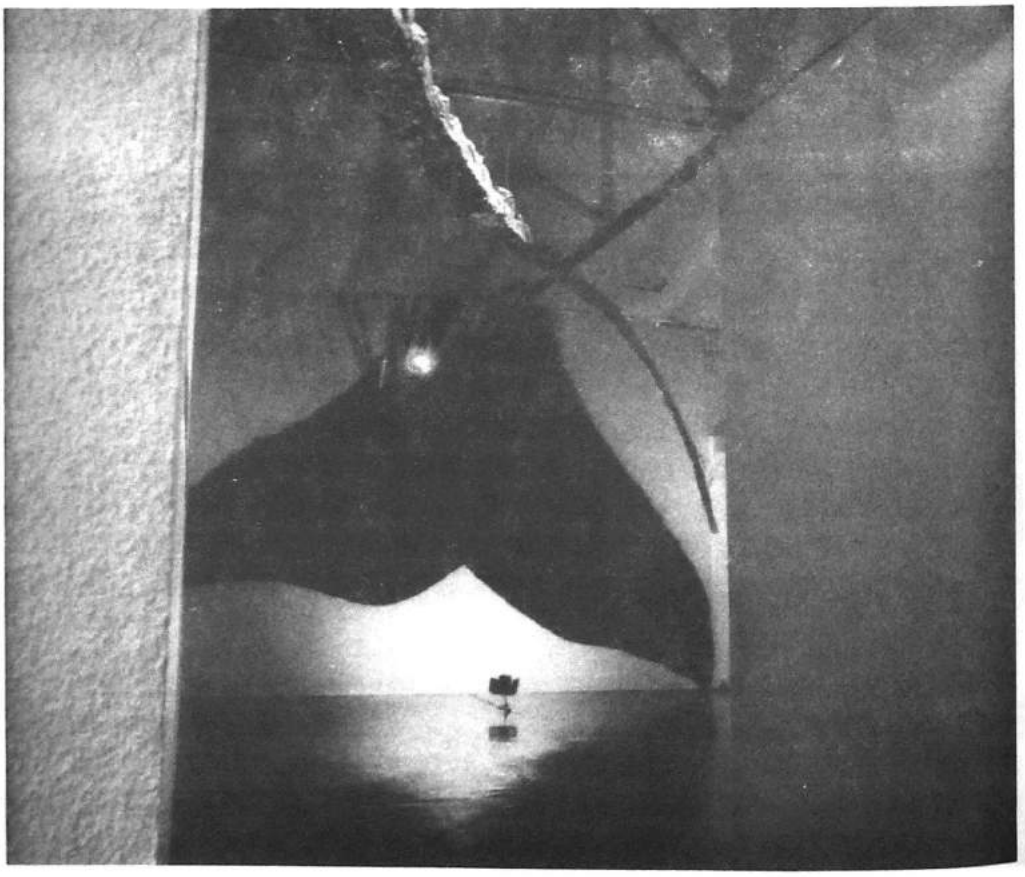
58. Avis Newmann -"Scanes" February 1982



59. Ian Mc Keever -"Black and White...a How to Paint with a Hammer -October 1982



60. Hannah Collins -"Thin Protective Coverings" -Films Stills (Large photographs and test installation)- November 1985



61. Richard Wilson -"Sheer Fluke"- January 1985

Alicja Kępińska

„PIWNA 20-26" o mieszkaniu zamienionym w galerię

Od kiedy stworzyliśmy to miejsce, przestaliśmy być samotni – powiedział Andrzej Dłużniewski wkrótce po tym, jak zdecydował się wraz z żoną Emilią zamienić swe mieszkanie w Warszawie przy ulicy Piwnej 20-26 w przestrzeń, którą wciąż jeszcze konwencjonalnie nazywamy galerią, choć nigdy nie była ona częścią żadnego systemu wystawienniczego – nawet prywatnego – lecz zawsze częścią atmosfery sztuki.

Dziś, po 8 latach istnienia **„Piwnej 20-26"** tym bardziej czujemy, że termin *galeria* nie w pełni odpowiada temu doświadczeniu. Zdarzają się szczęśliwe dla umysłu chwile, kiedy czujemy że z językiem, którym dotąd władaliśmy dzieje się coś niedobrego i że musimy zmienić język, tzn. zmienić styl naszego myślenia. W tym wypadku chcielibyśmy, aby pojęcie galerii, jak owo Quine'owskie pojęcie cząstki *wyleciało za burtę, gdyż pojęcie „pola" jest bardziej na miejscu.*

Jestem wolnym człowiekiem – powiada kiedy indziej Andrzej Dłużniewski. Te dwie krótkie uwagi – o ustaniu samotności i o wolności wskazują na złożoność impulsu, który parę artystów zmusił do powołania w połowie roku 1980 takiego *pola* i przypisanie mu znacznej połaci swego życia. Odsunięcie samotności trzeba rozumieć jako stworzona i podtrzymywana ciągłość kontaktu z ludźmi, z którymi artyści znajdują pobratymstwo w inteligencji, co zdarza się zresztą wcale nie pomiędzy umysłowościami podobnymi. Wolność zaś jest nie tylko wolnością do instytucji, ale od wszelkiej klasyfikacji (*nie jestem „cywilem" tak samo, jak nie jestem „wojskowym").* U progu istnienia galerii nie stanął żaden manifest, żaden program (jaki program można było zaproponować w sztuce u progu lat 80-tych?!), lecz właśnie chęć spotykania się z tym, co jest intrygujące w sztuce innych ludzi oraz zawiązania rozmowy, w której własny głos doznaje wzmocnienia zderzając się z innymi głosami.

W tym sensie autorstwo Dłużniewskich jest stale w tej galerii obecne. Dokonywany przez nich wybór artystów jest rzeczą swoistej mądrości, która delikatnie prowadzi strzałkę kompasu. Wybory te nie mają charakteru kategorycznych sądów i nas także nie zmuszają do sądzenia. Ofiarowują nam jedynie współobecność myśli, rzeczy i zdań o szerszym właściwie zasięgu niż sztuka. Gdzie zresztą kończy się sztuka dzisiaj, gdy wiemy, że wcale jej się nie spodziewano? Dzisiaj ona sama nie wygłasza

sądów, a tylko dyskretnie ukazuje miejsca, w których daje się pomyśleć jako sztuka właśnie.

Andrzej Dłużniewski, który znalazł kiedyś takie miejsce w opuszczonym mieszkaniu i zrealizował w nim możliwość (*Obraz nieobecnego obrazu*, 1979) powiada: *(sztuka) ujawnia się cicho i nie tam, gdzie zastawiono na nią sidła i pułapki. Nie pyta, czy jest sztuką, nie potrzebuje zewnętrznych racji ani żyrantów. Istnieje inaczej i jest inna. Przenikliwa, polimorficzna, półmaterialny lub zupełnie niematerialna. Można wyszeptać ją na ulicy, odnaleźć w opuszczonym domu, skonstruować w myślach. Potrzebuje odwagi zarówno rano jak i po południu, ale nie chce być organizowana. Już nie należy do obyczaju, a bezpośrednio do świadomości, całej świadomości, im pełniejszej tym lepiej".*
(„Projekt", 4-82).

Już nie należy do obyczaju – oto klucz do rozumienia nie tylko zachowań sztuki, ale także miejsca na Piwnej. Jest ono jednym z tych, gdzie okazuje się jak sztuka może krążyć poza konwencjonalnym kontekstem kultury, poza konwencją *wystawiania*, *odbioru*, *krytyki artystycznej*, itd. Sztuka nie rozprzestrzenia się już dzisiaj poprzez nawyki i obyczaje, w jakich wykształciła nas pracowicie kultura, lecz pomijając całą tę warstwę ochronę, przenikając wszystkie blokady staje z nami twarzą w twarz i pyta, czy to naprawdę jesteśmy my. A my nie pytamy jej czy jest sztuką, bo to naprawdę dzisiaj nie ma znaczenia.

Kiedy Jarosław Kozłowski pokrywa swymi *Rysunkami przedmiotowymi* (1980) meble i przedmioty znajdujące się na Piwnej – rysunkami, które przylegają do kształtów zastanych na miejscu, nie pytamy gdzie kończy się przestrzeń galerii a zaczyna przestrzeń sztuki: dowiadujemy się jedynie czegoś o naszym pojmowaniu rzeczy, czegoś o nas samych. Kiedy Gerald Hemsworth przedstawia swoje plansze z martwymi naturami (*Object Nature – Still Life Drawings*, 1980), które podważają koherencję między przedmiotami i słowami, koherencję jakiej oczekiwałby w zespole swoich przyzwyczajeń i wiedzy, stajemy także wobec zaniku zaakceptowanych kulturowo kodów. Prace Hemswortha swoimi dysfunkcjami wprowadzają zasadę niepewności w proces odczytywania znaczeń, ukazują jak dzieło nie daje się *wytłumaczyć*. Kulturowo *niewłaściwe* relacje między przedstawionymi rzeczami a oznaczającym je językiem werbalnym, zmącenie klasycznego przeciwstawienia *naturalne-sztuczne*, *żywe-nieożywione* sprawiają, że czujemy się wytrąceni z naszych umiejętności kojarzenia; także nasza zdolność budowania logicznych porządków przestaje nam pomagać. Artysta prowadzi nas zwodniczą ścieżką tak długo, aż uświadamiamy sobie, że nie istnieje gotowa i niezawodna interpretacja świata, że wszystko nabiera znaczenia poprzez indywidualne asocjacje czynione przez ludzi. Powiada nam też, że samo dzieło jest rzeczywistością, której powinniśmy zaufać, i że nie ma jednego odczytania. Za każdym razem stajemy wobec dzieła bezbronni, za każdym razem od nowa nieprzygotowani; my tak-

że potrzebujemy odwagi rano i po południu. Tylko za tę cenę możemy odnaleźć chwilę, w której zdarza nam się doświadczenie sztuki. Wtedy zaś nie myślimy wcale o tym, że znajdujemy się w galerii: im bardziej jest ona *przeźroczysta*, tym bardziej możemy jej zaufać jako miejscu, w którym związują się sensy.

W 1983 r. Susan Hiller zbudowała na Piwnej *Monument* – ścianę złożoną z fotografii napisów nagrobkowych pochodzących z różnych angielskich cmentarzy: są to nagrobki ludzi, którzy oddali swe życie ratując życie innym. Całość tworzy świadectwo wielkości ludzkiego ducha i świadectwo naszego łącza z tymi których nie ma już wśród nas. Ścianie towarzyszył nagrań na taśmę monolog autorki, przeznaczony do wysłuchania jedynie przez słuchawki, a więc pojedynczo i w ciszy tak, że każdy słuchacz stawał się osobnym rozmówcą i uczestnikiem misterium. Zostało ono zbudowane środkami sztuki, ale użytymi w taki sposób, że uczestnicząc w nim właściwie nie myślimy o sztuce. Jej granice, jej *język*, jej technologie, jej media – problemy, które tyle miejsca zajmowały w rozważaniach lat 60-tych i 70-tych, teraz nie przyciągają już uwagi.

Zostaje ona skupiona na tym obszarze duchowości, który sztuka wypromieniowuje. W stworzonym przez S. Hiller przepojonym estetycznością polu nikomu już nie przychodzi na myśl, szukać granicy pomiędzy tym co jest sztuką, a tym co nią nie jest. Czujemy, że ta granica jest w jakiś sposób uchwytna; w jaki – naprawdę nie wiemy. Gdy próbujemy ją przyłapać za pomocą teoretycznych rozstrząsań – rozpływa się. Kiedy dajemy spokój poszukiwaniom, widzimy jak obszar sztuki zakreśla się sam, wcale nie dbając o wyznaczniki swoich granic.

Podobnie obszar przestrzeni galerii, w której pojawia się sztuka zakreśla się *sam*. Galeria na Piwnej steruje swoim obszarem dyskretnie poddając go intuicjom sztuki i nie ogłaszając się szyldami. Jej przezroczysta obecność niczego nie narzuca, nawet obowiązku uczestnictwa. Kiedy jednak już o nas zahaczy, staje się, jak ów *wielbłąd który raz wsadził nas do namiotu* stale obecna w naszym życiu i sprawia, że uważnie nasłuchujemy jej sygnałów.

Galeria przy tym wcale nie lansuje *twórczych osobowości*, ani nie każe nam ich podziwiać, ponieważ sztuka już dzisiaj tego nie czyni. Pozwala natomiast zetknąć się z ludźmi i utworami, w których wszystko – wątki autobiograficzne i doświadczenia artysty, wątki uniwersalne, sposób w jaki forma podąża za nieuchwytnym – może mieć dla nas znaczenie.

W galerii *Piwna 20-26* pokazują swoje prace artyści z różnych krajów – z Polski, Wielkiej Brytanii, Skandynawii, Stanów Zjednoczonych, a więc z różnych obszarów kulturowego doświadczenia. A jednak intuicje sztuki potrafią być zadziwiająco bliskie jedne drugim. Powiada nam to, że sztuka nie tylko nie należy już do obyczaju, ale także nie jest do końca przypisana geografii. Jest swoją własną ojczyzną, w której i my możemy odnaleźć skrawek swojej ziemi. I to jest także postać wolności.

W galerii zdarzają się również prezentacje z innych niż sztuka dziedzin, np. z filozofii, które jednak mają dla sztuki znaczenie jako wypowiedzi bliskoznaczne. Jest bowiem możliwe objaśnianie sztuki, ale nie poprzez jej tłumaczenie, lecz poprzez towarzyszenie jej poczynaniom z niewielkiej odległości.

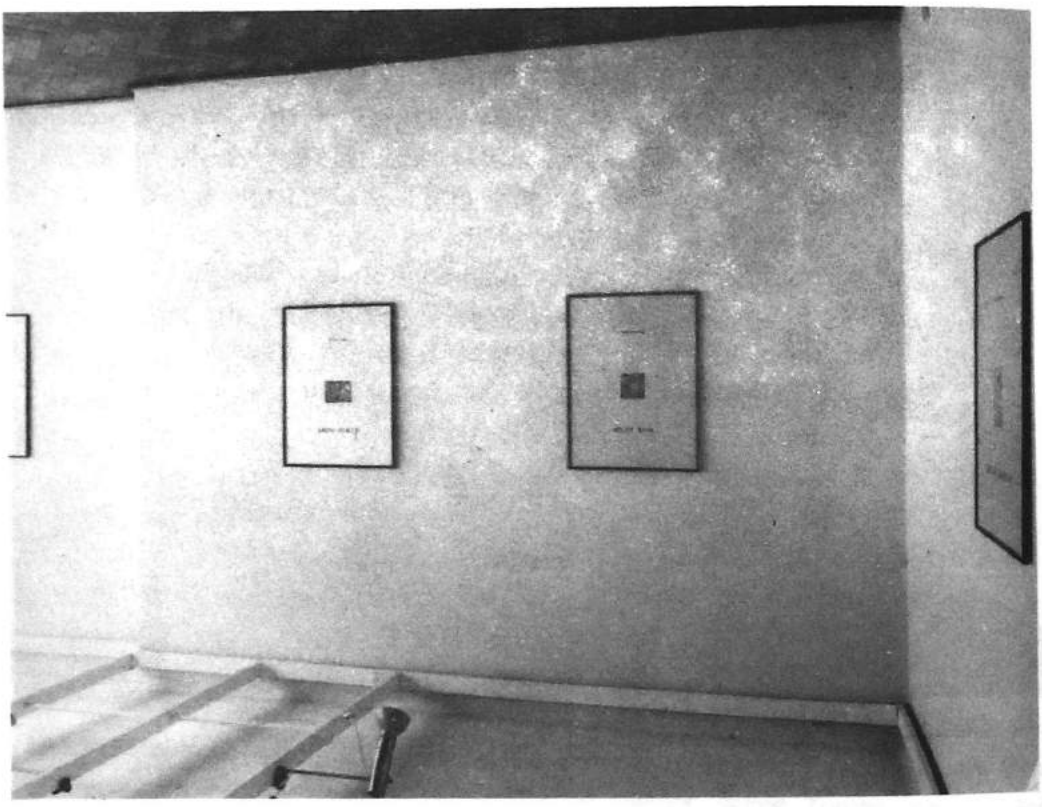
Działalność „Piwnej" jest ciągła i zarazem nieciągła, nie tylko w tym sensie, że nie kieruje się ona instytucjonalnym terminarzem. To nie plan wystaw rozstrzyga o jej życiu, lecz chwile, w której autorzy galerii odkrywają w sztuce innych artystów coś ważnego dla siebie, co staje się ważne także dla nas. Wtedy przestrzeń galerii staje się owym *miejscem nawiedzanym przez duchy* z *Prozy świata*, tak jak to zdarza się z prostokątną ramą obciągniętą płótnem, która czasami staje się obrazem.

W Galerii *Piwna 20-26* wystawiali: Roy Grayson, Janusz Gajewski, John Murphy, Jarosław Kozłowski, Shelagh Wakely, Tomasz Osiński, Koji Komoji, Gerald Hemsworth, Włodzimierz Borowski, Bogdan Perzyński, Zbigniew Gostomski, Emmet Williams, Lawrence Weiner, Henryk Stażewski, Liliana Mikołajewska-Jesen, Jerzy Rosołowicz, Ludmiła Popiel, Tadeusz Rolke, Emilia i Andrzej Dłużniewscy, Susan Hiller, Jerzy Fedorowicz, Susan Ormerod, Robin Klassnik, Eric Andersen, Sef Peters, Kerstin Zolla, Jerzy Kałucki, Leszek Brogowsko, Józefa Rogocki, Barbara Pniewska, Rune Mields, Ann Noel, Jarosław Sujczyński, Edward baran, Ernesto Tatafiore, Harry Izenour, Ireneusz Sakowski, Nancy Sillwagen-Roman, Dietrich Helms, Tomasz Konart, Geoffrey Hendricks, Evan Barnet-Smith.

Odczyty wygłaszali: Stanisław Cichowicz, Alicja Kępińska.



62. Jarosław Kozłowski -"Rysunki przedmiotowe"-1980



63. John Murphy -"Objects of Desire" 1980



64. Gerard Hemsworth -"Object Nature Still Live Drawings"



65. Susan Hiller -"Monument"-1982



66. Eric Andersen- Kristen Justensen-"Przejęzyczenie"-1983



67. Josefa Rogoski - ``Pokaz prac"



68. Alicja Kępińska

Peter Jörg Splettstösser

„BIOGRAFIA WYSTAWY"

Szkic

Szkic nr 2

Ołówek, farba nitro-biała

Szkic nr 3

Ołówek, biały ołówek do sygnowania, farba nitro-biała

Szkic nr 4

Ołówek

Szkic nr 5

Ołówek, farba nitro-biała

Szkic nr 6

Ołówek, farba nitro-biała

Szkic nr 7

Długopis, biały ołówek do sygnowania, atrament, farba nitro-biała

Szkic nr 8

Czarny ołówek do sygnowania, czarny atrament

Szkic nr 9

Ołówek, długopis, atrament, biały ołówek do sygnowania, farba nitro-biała

Szkic nr 10

Sangwina, ołówek do sygnowania, biały, czarny, niebieski, acryl biały czarny, farba nitro-biała

Szkic nr 11

Ołówek, biały ołówek do sygnowania, kredka szara, sangwina, acryl biały

Szkic nr 12

Ołówek, węgiel

Szkic nr 13

Ołówek, węgiel, kredka szara

Szkic nr 14

Ołówek, ołówek do sygnowania, biały czarny czerwony niebieski

Szkic nr 15

Czarny ołówek do sygnowania

Szkic nr 16

Atrament, ołówek do sygnowania biały czarny, kredka szara, ołówek, farba nitro-biała, czarna farba samochodowa

Szkic nr 17

Ołówek do sygnowania czarny biały, trawiony czarny grunt, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 18

Ołówek do sygnowania czarny niebieski biały, sangwina, farba samochodowa blanc meije, acryl biały, trawiony czarny grunt

Szkic nr 19

Ołówek do sygnowania czarny biały, sangwina, farba samochodowa blanc meije, czarna farba samochodowa, acryl biały, atrament, farba nitro-biała

Szkic nr 20

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały żółty, trawiony czarny grunt, farba samochodowa blanc meije, czarna farba samochodowa

Szkic nr 21

Ołówek do sygnowania czarny niebieski biały, trawiony czarny grunt, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 22

Ołówek, trawiony czarny grunt, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 23

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały, trawiony czarny grunt, acryl biały

Szkic nr 24

Atrament, ołówek do sygnowania czarny żółty biały, trawiony czarny grunt, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 25

Ołówek, sangwina, ołówek do sygnowania biały czarny żółty, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije, taśma klejąca

Szkic nr 26

Ołówek, atrament, ołówek do sygnowania biały czarny, sangwina, trawiony czarny grunt, taśma klejąca

Szkic nr 27

Ołówek, biały ołówek do sygnowania, farba nitro-biała

Szkic nr 28

Ołówek, ołówek do sygnowania biały czarny, farba nitro-biała

Szkic nr 29

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny, biały, farba samochodowa blanc meije, farba nitro-biała niebieski długopis

Szkic nr 30

Ołówek, biały ołówek do sygnowania, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 31

Ołówek, biały ołówek do sygnowania, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije, czarny długopis przeklejony taśmą

Szkic nr 32

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały czerwony niebieski, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije, czarna farba samochodowa

Szkic nr 33

Ołówek

Szkic nr 34

Ołówek, ołówek do sygnowania biały niebieski, tusz

Szkic nr 35

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały niebieski, gumka do ścierania, farba nitro-biała

Szkic nr 36

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały, czarna herbata, farba samochodowa blanc meije, farba nitro-biała

Szkic nr 37

Ołówek, niebieski długopis, czarny długopis, biały ołówek do sygnowania, farba samochodowa blanc meije, farba biała-nitro

Szkic nr 38

Ołówek, niebieski długopis, biały ołówek do sygnowania, czarna herbata, farba samochodowa blanc meije, farba nitro-biała

Szkic nr 39

Ołówek, niebieski długopis, czarny długopis, tust, biały ołówek do sygnowania, czarna farba samochodowa, farba samochodowa blanc meije, farba nitro-biała

Szkic nr 40

Ołówek, czarny długopis, ołówek do sygnowania biały niebieski czarny, tusz, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 41

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały czerwony, niebieski długopis, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 42

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały niebieski, trawiony czarny grunt, czarna farba samochodowa, farba samochodowa blanc meije, emalia, farba nitro-biała

Szkic nr 43

Ołówek, ołówek do sygnowania czarny biały, trawiony czarny grunt, farba samochodowa blanc meije, farba nitro-biała

Szkic nr 44

Ołówek, ołówek do sygnowania biały niebieski, przeźroczysta farba gruntowa-nitro, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 45

Ołówek, ołówek do sygnowania biały niebieski, przeźroczysta farba gruntowa-nitro, farba nitro-biała, farba samochodowa blanc meije

Szkic nr 46

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 47

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic 48

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic 49

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic 50

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic 51

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 52

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 53

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic 54

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 55

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 56

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 57

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 58

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 59

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 60

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 61

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 62

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 63

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 64

Brak danych dotyczących materiałów

Szkic nr 65

Brak danych dotyczących materiałów

Studiebladjes

. . .

Przed modelem

. . .

Obiekt z barwną taśmą klejącą

Obiekt ze szkicem

Jan Berdyszak

G A L E R I A

Moje zainteresowania możliwie najbardziej ogólnymi wartościami obrazu aż do jego szczególnej postaci samoistnej doprowadziły w naturalny sposób do zajęcia się galerią i to galerią pojętą także bardzo ogólnie.

Koncepcje galerii poszukującej szczególnego rodzaju jej samodzielności powstały (1970-72 i 1977-81) jako rysunkowe projekty ich prezentacja była rodzajem r e a l i z a c j i i posiadała trzy etapy.

– Pierwszy etap składał się z rzucanej diapozytywowej reprodukcji rysunku na papierową planszę umieszczoną w galerii tak, ażeby za planszą – ekranem była duża i pusta przestrzeń, to znaczy część galerii. Dalej omawiany był sposób konkretnego zbudowania pokazywanego projektu galerii we wnętrzu, w którym odbywała się prezentacja.

– Drugi etap kontynuacji projektu polegał na wycięciu w ekranie istotnych dla danej galerii część z rzucanego rysunku – bez komentarza.

– Trzeci etap polegał na wyłączeniu projekcji rysunku i oświetleniu powycinanej planszy. W ten sposób otwarcia w projekcie określonych miejsc i dalej pozbawiona projekcji rysunku powycinana plansza przenosiła galerię z jej dotychczasowych konkretności, funkcji i znaczeń w inne samodzielne istnienia i znaczenia galerii.

Zostały zrealizowane następujące projekty galerii:

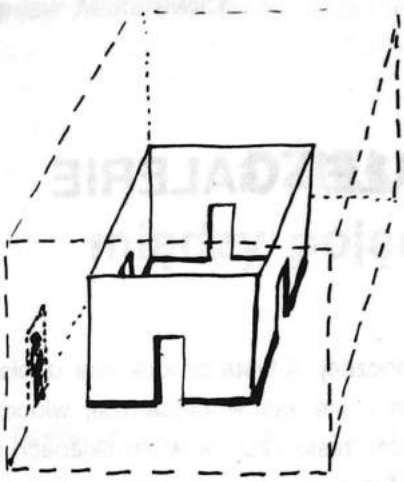
- GALERIA WEJŚĆ – 1977 I GALERIA POTENCJALNA – 1977 w ramach STUDIO'80
- BWA – Poznań 1980 r.
- GALERIA POTENCJALNA – 1977 na otwarciu wystawy RYSUNKI I KOMENTARZE w Muzeum w Radomiu w 1980 r.
- GALERIA OBRAZ – 1970 w Galerii Foto Medium Art we Wrocławiu w 1981 r.
- GALERIA OBRAZ – 1970 i GALERIA DOM – 1972 w Galerii TOLERANCE w Hamburgu w 1982 r.

Projekt pt. KAMERA AUTOINTROSPEKCJI – 1970 rozszerzał postać samodziałalności galerii, projekt GALERII – OBRAZ – 1970 w szczególny sposób stawiał między

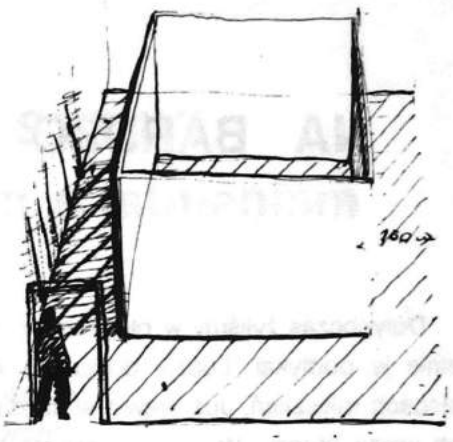
galerią i obrazem znak równości zaś GALERIA – DOM – 1972 w projekcie jest sytuowana w pejzażu a przez swoje zamknięcie – niemożliwość wejścia do niej, mogła prezentować zastaną ziemię, trawę i niebo razem z pogodą.

· GALERIA WEJŚĆ ·

69.

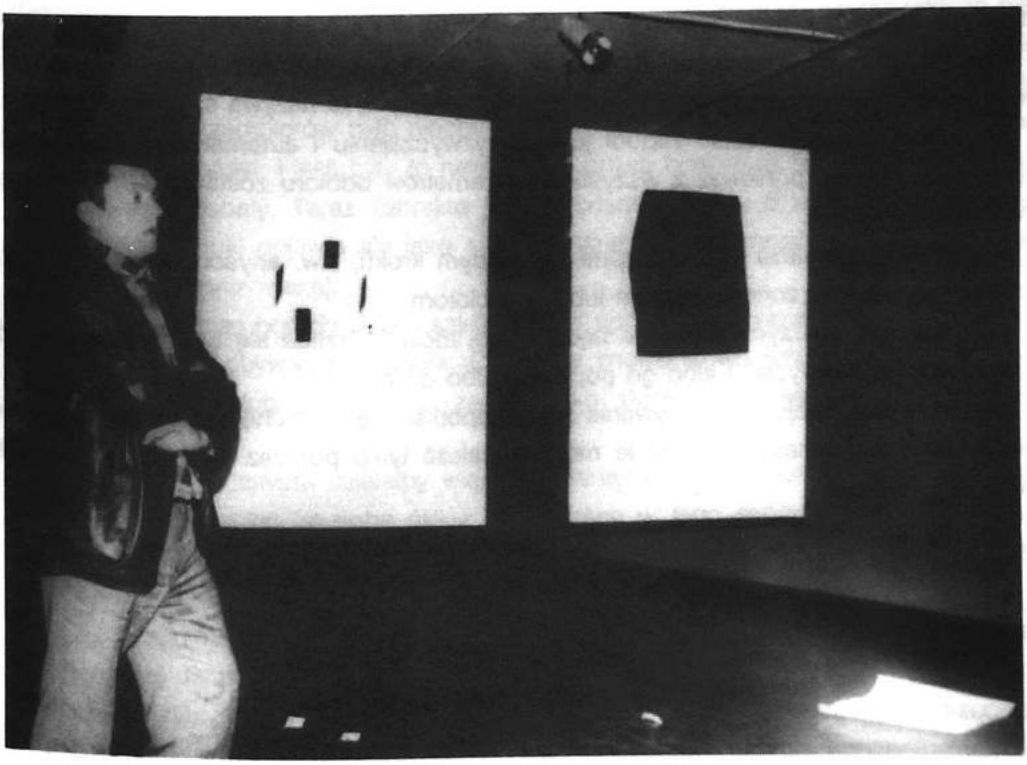


70.



69. Jan Berdyszak -Galeria Potencjalna projekt z 1978 r. wbudować do galerii ściany zamknięte, białe o podstawie kwadratu lub prostokąta o wysokości od 260 do 320 cm. Obejście 150 cm.

70. Jan Berdyszak-Galeria Wejść projekt z 1978 r.-wbudować do konkretnej galerii ściany zależnie od jej ksztaltu,malować je w kolorze ścian.



71. Jan Berdyszak-realizacja dwóch galerii ``Studio-80" w BWA w Poznaniu-1980

Maria Anna Potocka

NA BARDZO MAŁE GALERIE

Dotychczas żyliśmy w otoczeniu sztuki widocznej. Artysta produkował dzieła i nachalnie je podtykał. Ludzie dostawali, kupowali i wieszali w najbardziej widocznych miejscach mieszkań. Już prawie w każdej kawiarni, restauracji, w wielu sklepach i bankach wiszą obrazy. W centrum miasta jest mnóstwo galerii, galeryjek i artystycznych butików, które próbują zagrodzić obrazem drogę.

Ta nachalność sztuki to specjalny rodzaj społecznej kuracji. Wiadomo, że łatwiej jest zobojętnieć i przyzwyczaić się niż zirytować i podjąć jakieś działanie. Dzięki niej „ewidentne" dzieła sztuki jak obraz czy rzeźba staną się równie zauważalne jak znaki drogowe dla przechodniów. Tym zalewem obiektów artystycznych często nie najwyższej jakości kończy się długa era artysty producenta. Znacznie łatwiej rozmyślać nad tym dlaczego sztukę się tworzy niż dlaczego szuka się z nią kontaktu.

Odbiór zawiera w sobie i tradycję obcowania ze sztuką, i pewien snobizm, ogromną ilość przypadkowości i również to co patetycznie nazywa się potrzebą sztuki.

Zalew obiektów sztuki zagubi ją w przyzwyczajeniu i automatycznie zweryfikuje grupę odbiorców, ponieważ z wszystkich parametrów odbioru zostanie jedynie istotne współuczestnictwo.

Sztuka przestanie być dostępna na każdym kroku, tzw. artyści będą ją robić po cichu i *pokazywać* żonom, mężom lub przyjaciołom.

Może się zdarzyć że nic nie będą o niej mówić. Trzeba się będzie dowiadywać gdzie jest jakiś „artysta" i albo go poprosić, albo go oglądać.

Wszystkie miejsca pokazywania sztuki, spotkań będą trochę ukryte, bez żadnych informacji na zewnątrz i będzie je można znaleźć tylko poprzez tych, którzy tam już byli.

Zbigniew Makarewicz

DZIEŁO SZTUKI
między pojęciem a istnieniem

Dzieła sztuki są to zwłoki – artyści to nekrofile.
Stanisław Drożdż

Trudno byłoby znaleźć wymowniejszy przykład na to jak dalece zdegradowano pojęcie dzieła sztuki w czasach nam współczesny niż ta wypowiedź Stanisława Dróżdża ze Zjazdu Marzycieli w elbląskiej galerii EL w 1971 roku. Tego nie spodziewali się chyba nawet dadaiści rozpoczynając swe wielkie dzieło kontestacji.

Teraz dzieło sztuki jest uznawane co najwyżej za pośmiertną maskę koncepcji (Benjamin), a stosownie tego terminu ogranicza się najczęściej do katalogowania historycznie zamkniętych form ekspresji. W tej degradacji, a nawet w usunięciu dzieła sztuki spośród bytów z uznanym prawem do istnienia jest niejaka wygoda. Zaliczenie do takiej klasy przedmiotów było niegdyś równoznaczne z przyznaniem pewnych praw dziełu i jego autorowi, i jeśli były to nawet tylko prawa honorowe nie mogło się obejść bez publicznej debaty. Teraz zabrakło jakby podstawy sporu o wartości artystyczne. Termin dzieło sztuki pojawia się jako synonim dzieła plastycznego, jako jakiś przejaw wizualności zorganizowanej.

Nie posiadając pojęcia dzieła sztuki trudno uporać się z samym pojęciem sztuki, która miałaby się obywać bez dzieła. Chyba że znowu słowo sztuka będzie tylko synonimem plastyki, lub co najwyżej zastąpi jako skrótowa nazwa dawniejszy termin *sztuki pięknej*.

Współczesny artysta działałby więc z pominięciem *etapu dzieła* ujawniając symptomy i pozostawiając za sobą ślady zachodzące w jego skomplikowanej psychice procesu twórczego. Tak w każdym bądź razie należałoby sądzić wobec solennych zapewnień o *dematerializacji* dzieła w praktyce *drugiej awangardy*.

Zgłaszającemu problematyczność, przynajmniej logiczną, takich rozwiązań dawano zazwyczaj do zrozumienia, ż z kilku ważnych powodów należy poddać się tym nowoczesnym zasadom: Po pierwsze – stare konstelacje pojęć muszą być odrzucone jako niezdolne do ujmowania nowych zjawisk (happening, notacje konceptualne). Te nowe zjawiska najwyraźniej w świecie nie są dziełami sztuki ponieważ nie są to ani

obrazy w ramach ani figury na postumentach, a są przecież wystawiane czy też publikowane w jakikolwiek inny sposób w galeriach, a zatem sztuki dotyczą;

Po drugie – ponieważ sztuka porzuciła, w wyżej wzmiankowany sposób, swe twarde i trwałe wizualne ciało, to w jego miejsce nie dzieło sztuki lecz sytuacja artystyczna staje się sztuki nowym sposobem istnienia. Sztuką zaś (jako artystyczną sytuacją) jest to co robi artysta. Jeśli zaś taka logika komuś nie odpowiada to można przyjąć, że sztuką jest to, co społecznie za sztukę jest uznawane. Społecznie czyli przede wszystkim instytucjonalnie.

Uśnięcie wartościującego pojęcia dzieła sztuki pozwala nie tylko unikać debaty nad uzasadnianiem decyzji podejmowanych jednak z powołaniem się na sztukę (np. w gromadzeniu publicznych zbiorów), ale daje coś więcej. Oto na mocy instytucjonalnej definicji sztuki (Dickie) instytucje właśnie przez swój arbitralny wybór ustanawiają istnienie samej sztuki.

Trzecim powodem jaki należałoby uwzględnić jest fakt pojawienia się w dwudziestym wieku różnych działań niewątpliwie pobudzających rozwój sztuk pięknych, ale takich działań, które w żaden sposób nie dadzą się zaliczyć do dzieł. Rolę ważnej rozwojowo inspiracji odgrywały tak samo dobrze teoretyczne rozważania jak i manifestacyjnie głoszone tezy bez uzasadnienia. Inspirujące są wszelkie dziwactwa, a nawet skutki psychicznych dewiacji. Dostarczają one odmiany, nowych wrażeń chociaż jako dzieła na pewno źle opisują swój świat skonstruowany (kicz, folklor, naiwizm). Zaistniałe nadużycie, rozmontowanie, chociażby rozluźnienie istniejących reguł, mogło czasem otwierać drogę do odkrycia nowych sposobów organizowania materiału wizualnego, dźwiękowego lub tekstowego. Jest, w moim rozumieniu, kwestią bardzo dyskusyjną możliwość uznania tych faktów za materię wypełniającą we właściwy sobie sposób to miejsce, które zajmowało dzieło sztuki.

Kłopoty z ciałem dzieła sztuki zaczęły się nie wtedy gdy naruszono gatunkowe przedziały pomiędzy dyscyplinami i nawet poszczególnymi dziedzinami sztuk pięknych (nigdy ich tak naprawdę zbytnio nie szanowano), ale wtedy gdy pojawiły się miejsca o niezbyt sprecyzowanym statusie funkcjonowania w sferze zabaw (niekomercyjna galeria, muzeum sztuki nowoczesnej) i gdy rynek informacji zaczął dominować nad rynkiem obiektów (masowa reprodukcja). W nowym typie galerii i muzeum nie tylko, że coś mogło się wydarzyć, ale każdy pokaz stawał się wydarzenie, a nawet musiał nim być, ponieważ sensem istnienia nowego układu artystycznego było publikowanie idei.

Zarówno galerie, muzea, krytyka i estetyka stały się mało odporne na to wszystko co chociażby w deklaracji zaczepiało o pojęcie sztuki. Może nawet stały się te struktury mniej odporne na same deklaracje, a o wiele bardziej na rzeczywiste dzieło sztuki, ale cóż, ono właśnie miało nie istnieć. Każdy sposób postępowania stawał się zatem tak samo zobowiązujący, każda wypowiedź, każde działanie – jeśli tylko dało się je w pewnym sensie zredukować do nadania komunikatu poruszającego system kulturowej komunikacji.

Kłopoty z ciałem dzieła sztuki są też wynikiem zaniedbań filozofów. Filozofia posługiwała się niekiedy przykładami różnych stanów rzeczy wyrwanych, dla swoich własnych celów ze sfery sztuk pięknych. I oto przed mniej więcej dwudziestu laty nastąpiło dramatyczne starcie żywej praktyki artystycznej z dość toporną teorią – nastał kryzys estetyki. Stosunki artystów z krytyką, z instytucjami artystycznymi stały się wyraźnie konfliktowe (z potoczną świadomością estetyczną sztuka jest w konflikcie od stu lat). Pojęcie dzieła jako dzieła sztuki znaczyło dla filozofów tyleż co doświadczenie istnienia poprawnych konstruktów i na tym tylko poziomie było one im potrzebne. Przede wszystkim zaś nie istniała dostatecznie rozwinięta definicja dzieła.

Pojęcia żyją i rozwijają się.
Kazimierz Dąbrowski

Jeśli poszczególne systemy filozoficzne muszą poważnie różnić się w swych interpretacjach, bo różne są ich aksjologiczne podstawy, jeśli zatem nie ma wśród estetyków zgody co do samego istnienia dzieła sztuki, to być może podejście realistyczne tj. traktujące filozofię zupełnie użytkowo, jakby w rewanżu za takie samo podejście filozofii do sztuki, miałoby jakiś sens. Zakładając rzeczywiste istnienie dzieła sztuki można dowiedzieć się chociażby tyle, że na pewno ono nie istnieje, byłby to już jakiś zysk bo wiadomo byłoby, że nie ma sensu zawracać sobie głowy. Założenie to powinno sprawdzić czy pojęcie dzieła sztuki jest martwe czy też tli się w nim jakoweś życie zdolne objąć swom światłem nowe zjawiska artystyczne. Jeśli tak to możliwa byłaby również definicja sztuki *nieinstytucjonalna*. Warto po prostu zobaczyć co z ogólnych znaczeń dzieła sztuki jako pojęcia jeszcze pozostało.

Lepiej będzie na początku odwołać się do zbyt często lekceważonej intuicji języka potocznego niż do filozofii. Ta intuicja podpowiada, że jednak określenie *dzieło sztuki* wyodrębnia pewną klasę przedmiotów, ponieważ jest ono rezerwowane dla wytworów (dzieło) o szczególnej jakości (sztuka). Można więc na tej, wątłej jeszcze podstawie, zakładać istnienie jakiegoś porządku rzeczy, który ma własne racje bytu bez względu na to czy trafnie rozpoznajemy jego sposób istnienia. Wyczuwamy też istotny związek tego porządku z pojęciem „sztuk pięknych". Wskazując na dzieło sztuki wyróżniamy w ten sposób jedno z dzieł sztuk pięknych. Gdyby zaś przyjąć pierwotny sens tego terminu to należałoby, tłumacząc z łaciny, mówić raczej o *pięknych umiejętnościach*. Te terminologiczne rozróżnienia warto mieć cały czas na uwadze aby nie zaplątać się beznadziejnie w homonimicznych użyciach słowa sztuka. Prawidłowość użycia tego słowa, wystarczająco potwierdzona byłaby jednocześnie definicją.

Piękne umiejętności nie istnieją wszakże jako racje abstrakcyjnych założeń – istnieją jako dzieło, które nazwać możemy teraz *pięknymi dziełami umiejętnościowymi* (sprawę rozumienia piękna pozostawiamy na razie nierozstrzygniętą o tyle tylko zabiegając, aby w ten uproszczony sposób wydzielić pewien rodzaj intencjonalnie ukierun-

kowanego postępowania). Z tymi umiejętnościami sprawa nie jest prosta o tyle, że wprawdzie są one reprezentowane przez poszczególne dzieła to, to, co te dzieła ze sobą łączy nie zawsze jest tak samo uświadamiane czego przykładem może być kształtowanie się pojęcia rzeźby jako ogólniejszego w stosunku do podziału na różne techniki rzeźbienia. Można sobie wyobrazić, że te wszystkie umiejętności reprezentowane przez swoje dzieła tworzą najprostszy układ, którego podstawą jest rozległa płaszczyzna bez wyraźnie określonych granic, a w tym podłożu znajdują się wszelkie byłe, współczesne i przyszłe techniki – sposoby postępowania. Badanie tego pola możliwości i wszelkie próby odnajdywania połączeń, bliższych i dalszych związków, grupowania się dzieł pod różnymi względami nie jest zajęciem jałowym, ponieważ ma istotne znaczenie dla rozpoznania pionowego – hierarchicznego układu wyróżniającego poszczególne dzieła ze względu na ich cechy jakościowe. Chcąc precyzyjnie umiejscowić dzieło sztuki trzeba wskazać teren, na którym ono nie tyle musi być, ile miejsce, w którym może się pojawić.

Sztuka w obliczu umiejętności jest sferą każdej z nich żywotną i dopóki są one żywotnymi.

Cyprian Kamil Norwid

Aspekt jakościowy zawarty w pojęciu dzieła sztuki byłby tutaj zadawalająco uwydatniony, ale widać też, że dla Norwida sztuka jest w istocie synonimem twórczości nie tylko artystycznej. Jeśli by udało się wyraźniej wskazać na teren właściwy jedynie dla pięknych umiejętności rzecz byłaby łatwiejsza w ujęciu.

Dzieło sztuki – pisał Władysław Tatarkiewicz - *jest odtworzeniem rzeczy, bądź konstrukcją form, bądź wyrażeniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrażeniem, jaki zdolne są zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać*. Oczywiście nie można zgodzić się na taką definicję dzieła sztuki gdyby miała ona określać ten sam jakościowy aspekt, który wskazywał Norwid. Ale przecież Tatarkiewiczowi nie chodziło o dzieło sztuki. On nazywał tak piękne dzieło umiejętnościowe. Można się przy okazji niejako zastanowić na ile użyteczne jest jeszcze przywoływanie tego piękna gdy wstrząsać może przecież coś bardzo niepięknego, nie mówiąc już o skojarzeniu *sztuk pięknych* i *sztuk plastycznych*. Tatarkiewicz poprzestaje na charakterystyce, nawet bardzo trafnej, tej sfery, którą jest zabawa. Na podstawie jego definicji nie można jednak uchwycić najprostszej różnicy pomiędzy dziełem poprawnie skonstruowanym a tym, które źle opisuje swój świat skonstruowany.

To Roman Ingarden posłużył się pojęciem świata skonstruowanego obejmując nim ogólną umiejętność będącą przejawem poznawczych i wytwórczych zdolności człowieka. Ingarden nie był jednak pewny czy świat skonstruowany w dziele sztuki rzeczywiście istnieje. Kontynuacje myśli tego wybitnego fenomenologa poszły w róż-

nych kierunkach pomijając na ogół kwestie istnienia tego świata skonstruowanego. Konsekwentne dopowiedzenie myśli Ingardena pojawia się dość późno i odsuwa wątpliwości (Mejbaum). Świat skonstruowany po prostu istnieje. [1)]

Jesteśmy teraz pewni, że istnieje, jeśli nie dzieło sztuki to na pewno dzieło umiejętności. Wydzielenie tego tylko, a nie innego rodzaju umiejętności, który byłby jedynie właściwy dla umieszczenia w nim pojęcia sztuki jest więc bardzo potrzebne.

Ani piękno, ani zabawa nie wydają się dostatecznie oddzielać od innych terytoriów na których też mogą jakieś dzieła powstać np. dzieła naukowe. Samo pojęcie dzieła sztuki nakłania raczej do zwrócenia uwagi najpierw na samo dzieło a potem na sztukę. Chodzi jednak o wytwór, o porządek wytwarzania. Dlatego możliwe jest przeżycie estetycznego jednakowo silne w oparciu o doskonały twór techniki i o dzieło sztuki. Na pewnym poziomie nie da się też rozróżnić artystycznych i czysto utylitarnych sposobów postępowania. Być może więc wstępnym i najbardziej podstawowym rozróżnieniem prowadzącym do odnalezienia terenu właściwego dla pojawienia się dzieł sztuki jest przede wszystkim porządek wytwarzania (w odróżnieniu od np. porządku poznania właściwego nauce). Dzieło (sztuki) reprezentuje więc swój świat skonstruowany w porządku wytwarzania, będąc przy tym skutkiem działania człowieka w sferze zabawy – działania nakierowanego na osiągnięcie takiej spójności, która umiejętnie przedstawia nam to, co rozumiemy jako przeżywanie piękna. Tak oto wiemy, że na pewno istnieje wytwór zabawowy, który nazywamy pięknym dziełem umiejętnościowym. Nie wiemy jednak czy taki utwór należy już do owej żywotnej części umiejętności, którą reprezentuje.

Mówiąc prościej: dzieło sztuk pięknych istnieje, ale nie wiemy jeszcze czy istnieje dzieło sztuki. Wiemy też, że poszukiwane dzieło sztuki byłoby jednym z wielu dzieł sztuk pięknych. Jakaś część tych dzieł będzie przecież tworzyć ową sferę żywotną dla poszczególnych sztuk pięknych, tych oczywiście które same są żywotnymi. Dla wydzielenia tej sfery nie wystarczy tylko wybór dzieł doskonale spełniających reguły budowy, chociaż istnieje różny stopień spełnienia tych zasad.

Świadectwem żywotności jakiejś dziedziny plastyki, muzyki czy literatury będzie pogłębiające się zróżnicowanie stylistyczne, wytwarzanie się indywidualnych odrębności, wreszcie przekraczanie granic zakreślonych dla tych dziedzin przez pojawianie się synkretycznych zjawisk łączących elementy różnych dziedzin (opera, teatr muzyczny). Ten ilościowy wzrost i nakładanie się na siebie różnych dziedzin jest w poziomym układzie jakby dwuwymiarowym odwzorowaniem istnienia trzeciego wymiaru: tworzenia nowych, oryginalnych idei artystycznych – nowych reguł gry, nowych zasad spójnej budowy pięknych dzieł umiejętnościowych. Proces twórczy, jeśli istnieje, zapewne nie tylko podtrzymuje istnienie, ale też powołuje do istnienia nowe kategorie bytu. Tu nadzieja na możliwość istnienia dzieła jako dzieła sztuki.

Można więc przypuszczać, że w toku długiej historii te wszystkie mnożące się wciąż zróżnicowania spowodowały wreszcie wytworzenie się takiego miejsca, w któ-

rym samo przejawianie się takiego procesu byłoby celem, samym dla siebie, a nie tylko pośrednim skutkiem innych potrzeb. Z tego miejsca zaś wychodziłyby oddziaływania powodujące następne przekształcenia form. Niezbędne jest zlokalizowanie takiego miejsca w inny jeszcze sposób.

Pojawia się bowiem pytanie o taki teren na którym nie ma żadnych przeszkód dla twórczości, a nawet taka aktywność jest w jakimś sensie oczekiwana, lub przynajmniej ułatwiona, chociażby przez brak jakichkolwiek uwikłań co do celu istnienia dzieł. Tutaj miałyby one istnieć niejako bez-celowo, same dla siebie. Pytajmy więc o to gdzie i w czym człowiek jest jednocześnie uwolniony od racjonalnego skądinąd ciśnienia konwencji i z tego samego względu nakierowany na przekształcanie formy bez ryzyka naruszenia żywotnych społecznie „tabu".

Właściwą odpowiedzią wydaje się wskazanie ponownie na szeroki krąg zjawisk zabawowych. Tutaj, w zabawie, człowiek jest najbardziej wolny. Ograniczenie miejsca, na którym może pojawić się dzieło sztuki uzyskamy zatem dzięki włączeniu pojęcia wolności. Dzieło sztuki wprawdzie nie musi tutaj się pojawić, jako wynik jakiegoś mechanicystycznie zdeterminowanego procesu, ale może zaistnieć tutaj, a nie gdzie indziej.

Przyjmując wolność jako specyficzne wyróżnienie obszaru właściwego dla występowania dzieł sztuki można oddzielić od siebie niejako *namacalne* te dzieła, które są *wolnościowe* ponieważ pod każdym względem nieużyteczne, od tych „uwięzionych" w kontekstach społecznej rzeczywistości, porwanych przez potok wydarzeń i włączonych przez to do innych porządków niż ich własny tylko porządek i własna racja istnienia.

Należy wiąc rozpatrywać te tylko umiejętności konstrukcje, których oddziaływanie wolne jest od jakiegokolwiek uwikłania w jakieś inne cele poza ich własnym istnieniem. Artyści bowiem *pracują dla transcendentalnej nieużyteczności* (Gilson).

Jesteśmy teraz bardzo blisko koncepcji Czystej Formy w rozumieniu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Poszukujemy tych szczególnych stanów rzeczy, które powodują rozwój jakiejś pięknej umiejętności. Będą to te dzieła, które poruszają jej definicyjne – istotnościowe składniki, a nie te utwory które wdają się w powikłane związki z dookolną rzeczywistością. Świat skonstruowany ww dziele sztuki jest najpierw światem dobrze usytuowanym w centrum dyscypliny artystycznej, której granice nie zawsze muszą być ostro od innych odcięte, ale rozpoznanie istotnych cech tej dyscypliny nie może budzić wątpliwości.

Jak zrozumieć, że dlatego iż coś istnieje musi istnieć nadto coś innego?

Emmanuel Kant

Jak zrozumieć, że dlatego iż istnieją nieużytecznie piękne dzieła umiejętnościowe, musi istnieć nadto dzieło sztuki?

Jeśli zadowolimy się pewnym poziomem obserwacji to zupełnie słusznie zaliczamy człowieka do ssaków naczelnych. Jednakowoż, przy najlepszej woli utrzymania się nadal na tym poziomie, mniej tępy obserwator musi stwierdzić, że pomieszczenie człowieka z małpami w jednej kategorii nie jest jeszcze zadowalającym ujęciem istoty zjawiska pod nazwą człowiek. Podobnie będzie z dziełami sztuki.

Natura dzieła sztuki jest dwoista. Jest ono zarazem i materialnym konstruktem zamkniętym w regułach swojej budowy i specyficznym rodzajem oddziaływania (Dewey). Jest też dzieło sztuki, jak każde zjawisko ludzkie, zjawiskiem wielopoziomowym (Dąbrowski). Ono z konkretnej rzeczywistości osoby ludzkiej wyrasta ograniczenie, osiągając kolejne poziomy konkretyzacji:

Będąc przejawem jednostkowej kondycji człowieka – swego twórcy, jest dzieło sztuki na tym pierwszym poziomie opisywane przez psychologię albo i przez psychiatrę;

Będąc zaś wytworem określonej kultury, tkwiąc w całej sieci grupowych powiązań będzie przedmiotem zainteresowania socjologii;

będąc zindywidualizowanym dziełem wyodrębniającym się spośród wytworów typowych dla jednej z pięknych umiejętności pobudzać może refleksję estetyczną dając zajęcie filozofom i antropologom kultury;

ale jako dzieło sztuki, jako wynik procesu twórczego, dzieło to wskazuje na najwyższy poziom refleksji ontologicznej.

Proces twórczy, który przez te wszystkie poziomy prowadzi do ukonstytuowania, czy inaczej mówiąc – ustanowienia dzieła sztuki, łączy ze sobą ściśle dwa, gdzie indziej przeciwstawne dążenia: indywidualizacji i obiektywizacji.

Głęboko zakorzeniona w poczuciu odrębności i swoistej suwerenności osoby artysty indywidualizacja wspomagana także indywidualną przecież historią powstawania dzieła staje się tym dynamizmem, dzięki któremu kolejne poziomy mogą być przekroczone. To silne uczucie, to skupienie uwagi na własnej niepowtarzalnej wyjątkowości istnienia *poszczególnego* pozwala przekroczyć także własne socjologiczne uwarunkowania: przekroczywszy swój typ psychologiczny, przekroczyć konwencję odziedziczonej kultury. Dlatego właśnie dzieło sztuki zdaje się przedstawiać nam coś absolutnie własnego *nie zdeterminowanego uwarunkowania zewnętrznymi i dającego się sprowadzić do żadnych obcych względem niego czynników* (Stróżewski). Ale ściśle odrębne, indywidualne i jednostkowe istnienie potwierdza się także obiektywnie gdy okazuje się, że oddziaływanie tego właśnie konstruktu osiąga zdolność przekraczania kolejnych kręgów od jednostkowego do uniwersalnego porozumienia w przestrzeni i w czasie. Ten dynamizm obiektywizacji uzyskuje dzieło sztuki dzięki swym oryginalnym rozwiązaniom konstrukcyjnym, które są w nim właśnie niezaprzeczalnie tj. obiektywnie zrealizowane.

Interpretacje dzieła sztuki dotyczyć będą różnych jego poziomów i można je rozwijać w wielu wariantach zależnie od lokalnej kultury i przeżywanej epoki. Właśnie te

następujące po sobie interpretacje poświadczają szczególny rodzaj oddziaływania dzieła, stanowią wręcz o jego istnieniu w duchowym wymiarze kultury. Decydującą o wydobyciu wartości artystycznej dzieła jest zawsze interpretacja *asementyczna* (Głaz), a potwierdzenie silnego a subtelnego jednocześnie oddziaływania np. psychologicznego lub odsłonięcie warstwy informującej o jakiejś sferze rzeczywistości spoza dzieła, a więc wartości poznawczej nie ma tu nic do rzeczy i jest tak samo bez znaczenia jak wszelkie rozliczenia kodów kultury symbolicznej.

Nie jest więc dla zrozumienia istoty dzieła sztuki sprawą najważniejszą rozpatrywanie relacji między dziełem a rzeczywistością, lecz istota różnicy jaka między nimi zachodzi (Danto). Inaczej to ujmując można przywołać przykład podany przez Gilsona, gdy proponował, aby chcąc wykryć wartość artystyczną dzieła np. portretu konia nie porównywać go z żywym koniem lecz z innymi portretami koni. Jest to więc różnica pomiędzy rzeczywistością świata a rzeczywistością świata skonstruowanego.

Dzieło sztuki odnosi się zatem do czystej istoty poezji, malarstwa, muzyki lub literatury, ale malarz lub poeta tworzą dzieło – obraz lub wiersz, które spełniają nie wyłącznie ogólne, lecz szczególne właśnie abstrakcyjne założenie właściwe dla tych tylko jednostkowych relacji.[2)] Sztuka zaczyna się więc tam gdzie nastąpił *intencjonalny wybór materii z kontekstu nieartystycznego, a kończy tam, gdzie udało się eksperymentalne ustalenie reguł istnienia jednostkowej realizacji pomysłu* (Lubiniecka).

Tylko taka poszczególność istnienia dzieła sztuki umożliwia ustanowienie nowych reguł budowy dzieła, inaczej bowiem samo malarstwo jako malarstwo, poezja jako poezja powielałyby w nieskończoność jakiś jeden wzór postępowania. Rację istnienia dzieła sztuki można wyobrazić sobie i w inny jeszcze sposób. Oto rozliczne odkształcenia obowiązującego wzoru występujące coraz częściej w wytworach jakiejś umiejętności zostają tak wyselekcjonowane i zespolone, że dają w rezultacie nowy typ dzieła. W tym sensie dzieło sztuki jest też *przedmiotem pierwszym* chociaż nie każdy taki przedmiot jest dziełem sztuki (Kubler). Nie wytwarzanie według reguł lecz tworzenie reguł zapewnia, że właśnie dzieło sztuki jest tak wyraźnie wyodrębnioną i zindywidualizowaną strukturą. Będąc nawet tylko efemerycznym czasoprzestrzennym zdarzeniem staje się ono swego rodzaju wzorem postępowania, a jego szczególność w każdym wypadku polega na tym, że takiego wzoru nie da się inaczej zapisać jak poprzez konkretne zaistnienie przedmiotu tak w jego *materii* jak i *oddziaływaniu*.

Ponieważ *spostrzeganie jest spostrzeganiem czegoś, np. jakiejś rzeczy; sądzenie jest sądzeniem o jakimś stanie rzeczy; wartościowanie dotyczy stanu rzeczy ukonstytuowanego jako wartościowy* (Husserl), to wskazanie na dzieło jako dzieło sztuki jest niewątpliwie sądem wartościującym. Jest ono wartościowym stanem rzeczy ukonstytuowanym w tych granicach jakie ten przedmiot sam sobie zakreśla i w obrębie tych granic jest on zjawiskiem sensownym bez konieczności włączenia go w jakiś inny usensowniający porządek. Zakres tych granic jest rozpoznawany w czasie poprzez kolejne narastające interpretacje. Możliwość zaistnienia tych interpretacji jest wyznaczona

przez szczególne cechy przedmiotu. Wydobywa się w ten sposób ze zbioru dzieł o identycznych cechach morfologicznych te a nie inne oryginalne utwory, będące dalece zindywidualizowanymi stanami rzeczy. Proces ich świadomego wyodrębnienia wskazuje na nie jako reprezentujące to, co chcemy nazywać wartością artystyczną. Jest to proces poniekąd porównywalny z tym procesem twórczym, który prowadził do ukonstytuowania tych przedmiotów jako pewnego *to-oto-tu, którego materialnie określona istota jest konkretem i nazywa się indywiduum* (Husserl). Jest być może tak jak to opisywał w *Szkole Muz* Etienne Gilson: *Artysta marzy o bycie niemożliwym, którego konkretne istnienie zawierałoby w sobie czystość esencji.*

Obraz jest znakiem samego siebie.
Władysław Strzemiński

Dzieło sztuki zajmuje określone miejsce w całej strukturze kultury i samo jest też miejscem, w tym sensie w jakim rozpoznajemy w nim wartości (Yi-Fu Tuan). Ale o znaczeniu takiego miejsca informuje nas asementyczna Interpretacja, a nie np. jego psychologiczne, czysto wyrazowe oddziaływanie. W końcu dojść musiało i do utworzenia miejsc specjalnie przeznaczonych do gromadzenia dzieł sztuki

Zbiory pięknych dzieł tworzono od wieków, ale z wielu bardzo różnych powodów. Piękne dzieła umiejętnościowe znajdujemy w świątyni, w siedzibie władcy, we wnętrzu mieszkalnym bogacza i biedaka, nawet w arsenale. Ze względu na samo ich piękno zaczęto niegdyś gromadzić dzieła w pinakotece, w pałcowej galerii a wreszcie w muzeum.

Muzeum nowoczesne gromadzi takie dzieła z dwóch w zasadzie powodów: ze względu na ich wartość starożytniczą – historyczną, albo ze względu na ich artyzm – wartość przedmiotu pierwszego, wzoru dla tworzenia innych pięknych przedmiotów, doskonałego spełnienia całego systemu założeń estetycznych. Porządkowanie zbioru dzieł według kryterium artyzmu jest wynalazkiem stosunkowo niedawnym. Twórców takich zbiorów interesują te dzieła, które są już tak dalece nieużyteczne, iż nie muszą być piękne – piękne przynajmniej w tym pojęciu piękna jakie od czasu ich pojawienia się istniało.

Umiejętnością istotną w tworzeniu takich zbiorów staje się zdolność wydzielania tego co artystycznie wartościowe spośród tego co piękne, symboliczne, interesujące poznawczo. Dlatego ważna jest krytyka pojmowania dzieła sztuki w kategoriach symbolu i znaku. Potrzebne są teoretyczne narzędzia, które odrzucają rozumienie dzieła sztuki w kategoriach czysto intelektualnych, poznawczych operacji, a nawet rozumienia dzieła sztuki jako wyniku poznania, choćby intuicyjnego i pozanaukowego, którego to poznania miałoby być dzieło sztuki przekaźnikiem pomiędzy twórcą a odbiorcą.[3)]

Powodów błędnych ujęć istoty dzieła można dopatrywać się także w szczególnym *zaczarowaniu językiem* (Kozłowska), a więc istotnym byłoby wiedzieć jak dalece

to zaczarowanie oddziałało na samą twórczość i tym bardziej na jej interpretacje. Nie wykluczone, że to zaczarowanie jest echem tych czasów gdy myślenie utożsamiano z językiem i nie przewidywano istnienia innych możliwości oprócz myślenia w strukturach słownych, symbolicznych i pojęciowych, gdy współczesna wiedza wskazuje także na myślenie czystymi jakościami jako podstawową zdolność umysłu ludzkiego.

Innym jeszcze powodem jest takie przekształcenie pojęcia obrazu – wzoru – idei, że uniemożliwia ona rozumienie dzieła sztuki jako faktu egzystencjalnego. Należałoby więc wrócić do tego punktu jaki wyznaczyła myśl św. Tomasza z Akwinu, aby odzyskać to pojęcie *imago*, któremu nie można przypisać dwuwarstwowej koncepcji znaku instrumentalnego wskazującego na przedmiot różny od siebie.[4)] Tymczasem dokonane przekształcenia poszły od czasów Akwinaty w tym kierunku, że pojęcia te nie określają już dzisiaj koncepcji dzieła sztuki w ujęciu ontycznym. Dla zrozumienia, że dzieło sztuki istnieje, że jest egzystencjalnym faktem niezbędne są też rozwiązania w płaszczyźnie neotycznej gdzie *w akcie twórczości idea poetyczna jest wzorem (exemplar) dla fizycznego odwzorowania – obrazu w postaci dzieła sztuki.*

Dzieło sztuki otrzymuje istnienie poprzez akt intencjonalny i egzystencjalny gdy człowiek uczestnicząc w procesie twórczym *tak jak Bóg* (Sarbiewski) działa i powołuje do istnienia te tajemnicze przedmioty, które nie mają wcale świadczyć o fakcie jego istnienia, o myślach czy uczuciach artysty, ale po to zostały wykonane aby być (Gilson). Tylko dzieło sztuki jako fakt egzystencjalny, jako wytworzona przez człowieka nowa kategoria bytu może być dla nas punktem wyjścia do substancjalnych i na powrót zhierarchizowanych ujęć rzeczywistości także jako rzeczywistości świata skonstruowanego. Potwierdzenie istnienia dzieła sztuki jako kategorii i istnienie dzieł sztuki jako przedmiotów będących objawienie najwyższych możliwości psychicznych człowieka może mieć konsekwencje filozoficzne, ale filozofia ze swej strony niewiele może ofiarować dla wspomagania procesów twórczych, chociaż porządek pojęć jaki mogłaby wypracować nie byłby do pogardzenia.

Opierając się na interpretacjach dzieł sztuki możemy sensownie mówić o sztuce, jako o przedmiocie metafizycznych rozważań i o dialektycznym systemie będącym jednakże tylko myślową konstrukcją, o tyle ważną o ile nakierowuje ona nas na odkrywanie nowych dzieł sztuki.

Zbigniew Makarewicz

PRZYPISY:

1 Skrótowo, ale dostatecznie jasno przedstawia kwestię istnienia świata skonstruowanego następujący tekst: Wacław Mebaum: *O rzeczywistości* (wstęp do referatu) -

1 Ingarden przypisuje światom konstruowanym w dziele literackim szczególny modus quasi – rzeczywistości, a sądy tych światów się tyczące nazywa quasi – sądami. Zastanawia mnie od dawna psychologiczny mechanizm, który mógł skłaniać do uformowania tych terminów, bardziej niż ich literalna treść, nader – jak podejrzewam – mglista. Mniemam oto, że wielki Fenomenolog, utrudzony ponad zwykłą miarę w walkach z zaciekłymi reistami, pozytywistami czy – by jednym słowem rzecz ująć – nominalistami, zachwiał się cokolwiek i nie doprowadził sprawy swej do końca. Radykalnym bowiem, a stąd wartym pielęgnacji, zdaje mi się pogląd, że świat skonstruowany po prostu istnieje (a nie połowicznie, jakby to słowo „quasi" sugerowało), a sądy orzekane o tym świecie są prawdziwe lub fałszywe w zwykłym, a więc klasycznym rozumieniu prawdy i fałszu. Jest tu wszakże subtelność.

2 Subtelność zaś jest taka. Problematyczność istnienia przedmiotów opisywanych przez quasi-sądy bierze się jak rozumiem stąd, iż przedmioty te są kreowane przez sądy właśnie, nie mają zatem swego rodzaju bytowej autonomiczności, do której Ingarden przywiązywał wiele uwagi. Otóż z mojego punktu widzenia za tą maską terminologiczną kryje się stare zagadnienie opozycji zdań analitycznych i syntetycznych a stanowisko Ingardena, w przekładzie na obcą mu skądinąd poetykę, sprowadza się do znanej tezy wczesnego neopozytywizmu, iż zdania analityczne są *puste*. Stanowisko to zaś na gruncie współczesnej semantyki można zapewne uznać za ostatecznie przezwyciężone.

W moim przekonaniu sprawę należałoby wyeksplikować jak następuje:

a niektóre zdania utworu literackiego istotnie mają charakter twierdzeń analitycznych. Są one – raz jeszcze przechodzą do nieco odmiennej terminologii – postulatami, które współokreślają świat, o jakim w dziele mowa. Wyznaczają one zbiór dopuszczalnych interpretacji dzieła i zarazem – przy każdej z tych interpretacji – są trywialnie prawdziwe.

b Inne zdania utworu są twierdzeniami syntetycznymi. Mogą być one prawdziwe przy pewnych dopuszczalnych interpretacjach dzieła, przy innych – fałszywe mogą wreszcie być fałszywe przy każdej dopuszczalnej interpretacji. Jest tedy możliwe, że dzieło źle opisuje swój świat skonstruowany.

Istnienie w dziele zdań analitycznych nie jest zresztą niezbędne. Dopuszczalne interpretacje dzieła mogą być wyznaczone przez kontekst pozaliteracki.

Jeżeli np. ktoś przystępuje do opisu Olimpu, to przyjmie raczej że Ares nie ma kobiecego biustu, a Afrodyta brody. Jeżeli jednak postąpi inaczej – to będzie to inny Olimp.

Tu wszakże dochodzimy do kolejnej subtelności.

3 Trzeba nam odrzucić teorię deskryptów Russella i jak najstaranniej zapewnić o niej. Ta ponura teoria głosiła, że zdanie „Pegaz jest koniem skrzydlatym", jest prawdziwe po prostu dlatego, że Pegaza nie ma. Zdania tego rodzaju traktował Russell jako sprytnie zamaskowane okresy warunkowe: „jeżeli istnieje dokładnie jeden przedmiot, który jest Pegazem, to przedmiot ten ma skrzydła i jest koniem". Kłopot polega na tym, że wykładni przy Russella równie słusznie możemy twierdzić, że Pegaz jest koniem skrzydlatym, jak że Pegaz jest głową kapusty, co nie wydaje mi się dobrym rozwiązaniem.
Stanowisko Russella wypływa ze skrajnego nominalizmu, kierunku, który niekiedy podziwiam, ale którego nigdy nie potrafię traktować zupełnie serio. Co do mnie, to przyjmuję 1° istnienie konkretnych przedmiotów materialnych oraz 2° istnienie cech, relacji i innych tworów abstrakcyjnych. Sprawę rozstrzygnięcia czy te dwie sfery rzeczywistości różnią się co do sposobu istnienia zostawiam tym filozofom, którzy wiedzą co to jest „sposób istnienia", sam bowiem wolę tego terminu używać.
Otóż świat skonstruowany dzieła literackiego należy od drugiej (abstrakcyjnej) sfery rzeczywistości. Przedmioty z których jest złożony są zatem tego samego rodzaju jak liczby o których mówi matematyk czy punkty materialne dyskutowane przez fizyków. Na czym właściwie można by skończyć, gdyby nie jeszcze jedna subtelność.

4 Źródłem licznych nieporozumień jest systematyczne mieszanie opozycji konkretny – abstrakcyjny oraz jednostkowy – ogólny. Otóż Pegaz, o którym była mowa jest, jak twierdzą, indywidualnym aczkolwiek nie jest przedmiotem konkretnym (czy – jak wolicie materialnym). Podobnie w świecie skonstruowanym z arytmetyki indywiduum jest np. liczba 5, aczkolwiek jest to bez wątpienia przedmiot abstrakcyjny. Zarówno o Pegazie jak i o piątce mogą wypowiadać prawdziwe lub fałszywe sądy, przy czym nazwy tych tworów będą występowały w podmiocie zdania. (Quine może na ten temat myśleć to lub owo, ja jednak będę upierać się przy swoim).
Świat skonstruowany w sztuce lub teorii naukowej nie może w ogóle zawierać konkretnych przedmiotów materialnych, bo one po prostu tam się wepchać nie dadzą. Może natomiast zawierać abstrakty dowolnego rodzaju, zarówno indywiduowe jak ogólne. Wrocław, dnia 26.09.73 r.„ (Konwersatorium *Sztuka – Język – Rzeczywistość*, odbitka powielaczowa, 3 str.).

2 Wydaje się, że rozważania Etienne Gilson doprowadzają zagadnienie do momentu, który jest uchwytny dla myśli oswojonej z doświadczeniem praktyki artystycznej i poszukującej oparcia w tradycji filozofii klasycznej: *Wydaje się, iż myśl współczesną* – pisze Gilson – *charakteryzuje obsesyjne dążenie do czystości, ale czystość, o którą tu chodzi, to zawsze czystość jakiejś istoty, jak gdyby zasadniczym warunkiem czystości metafizycznej istot skończonych nie było ich nieistnienie. Być może istnieje rzeczywiście jakaś istota czystej poezji, czystego malarstwa i czystej muzy-*

ki, jednakże celem artysty nie jest tworzenie poezji, malarstwa ani muzyki, lecz – malowanie obrazów, pisanie wierszy lub utworów muzycznych. Jedynymi istotami więc, o które może mu chodzić, są istoty pewnych bytów istniejących, od których samo istnienie wymagać będzie, aby uległy pewnemu nieuchronnemu skażeniu. Dlatego zarodkiem wszelkiego dzieła sztuki jest nie pojęcie, lecz idea. Jeśli artystą jest sam Bóg, idea obejmuje, poza ogólnymi warunkami, które spełniać musi każdy byt, aby przynależeć do swego gatunku, wszelkie warunki konieczne do pełnego określenia jednostki w przestrzeni, w czasie i w jej stosunkach z innymi jednostkami. Jednostkowa idea bytu objętego determinacjami, które dzieło Boże przewiduje i którymi rozporządza (w tym również, gdy trzeba, i tymi, które wynikną z jego wolności), zawiera więc coś innego, a także coś więcej niż pojęcie jego gatunku, to jednak, co mu ona przydaje, należy do całkowicie innego porządku. Jeżeli bowiem słusznie twierdzić możemy za Arystotelesem, że gatunek doskonalszy jest niż jednostka, to twierdzić to możemy tylko w tym znaczeniu, iż zawiera on w jednej jedynej istocie gatunkową doskonałość nieskończoności możliwych jednostek; jeśli jednakże gatunek doskonalszy jest od jednostki w porządku istoty, jest on od niej mniej doskonały w porządku bytu, jednostka bowiem istnieje, gatunek zaś nie istnieje. Więcej jest możliwego bytu w jednej jedynej istocie niż we wszystkich jednostkach, które istnieją, ale więcej jest bytu rzeczywistego w jednej rzeczy istniejącej niż we wszystkich istotach. Nawet w Bogu mają one jedynie byt należący do Najwyższego Istnienia. Wszelkie wysiłki ludzkie zmierzające do nadania bytu jakiejś istocie, czystej pod względem metafizycznym, skazane są więc z góry na niepowodzenie. Nie znaczy to, by próby tego rodzaju były niepotrzebne, a tym bardziej, godne potępienia. Niech wolność artysty pozostanie nienaruszona! Posiada ona wyłącznie te granice, jakie wyznacza jej struktura metafizyczna samego bytu, to jest warunkiem niezbędnym na to, by dzieło mogło istnieć. W każdej dziedzinie sztuki możemy starać się dojść do jak najpełniejszej zgodności z jej istotą, lecz całkowite osiągnięcie tego jest niemożliwe, gdyż brak czystości metafizycznej jest prawem rządzącym bytem skończonym. Wszystko, co jest rzeczywiste, nie jest metafizycznie czyste, rzeczy bowiem m a j ą istotę, lecz są bytami, a to jest jednak raczej coś innego.

Nie mniej wyraziście problem ten występuje w płaszczyźnie gatunku, gdyż daleko do tego, by jego pojęcie odpowiadało pojęciu jakiś metafizycznie czystej istoty. Platoński problem "pomieszania rodzajów„ nadal istnieje i nie trzeba tu nader głębokiej refleksji, by się o tym przekonać. Jeżeli mówimy o twórczości artystycznej, to czyż nie dlatego, że wszelkie dzieło sztuki, naprawdę nowe, przedstawia się nam jako istota, o której można powiedzieć, że była zarazem nieprzewidziana i nieprawdopodobna, zanim artysta nie powołał jej do istnienia?

Zresztą sztuka naśladuje tu tylko naturę". (Etienne Gilson, Byt i istota, Warszawa 1963, s.264 – 265).

3 Gilson uznawał, że sztuka wkracza w cały kompleks różnych działalności człowieka, angażując zarówno poznanie, jak i działanie oraz wytwarzanie. Gilson przeprowadził przekonującą krytykę lokowania sztuki w porządku poznania bądź działania

wskazując, że właściwy jest tutaj porządek wytwarzania – sztuka jest właściwa dla homo faber. Ponieważ najtrudniejsze jest wykazanie niewłaściwości twierdzenia, że sztuka jest rodzajem poznania przytaczam poglądy E. Gilsona w omówieniu Andrzeja Wołczyńskiego: Sztuka – ekspresja. Problem sztuki – poznania może przybierać różne formy i odcienie. Niezmiernie rzadko będzie występował w skrajnej postaci, np. jako poznanie naukowe. Od takiego stanowiska odcinają się nawet przedstawiciele kierunków uznających sztukę za pewien specjalny rodzaj poznania, przynajmniej w pewnym jej momencie. Wszystkie jednak kierunki, które twierdzą, że *artysta chce i ma coś do powiedzenia* i że to jest istotne dla sztuki, implikują pojęcie sztuki – poznania. W sformułowaniu takim zawiera się pogląd, że istotą sztuki jest ekspresja uczuć czy myśli i zdolność ich odczytania. Dzieło ma ukazać przeżycia czy przemyślenia swojego twórcy. Tak pojętą sztukę można rozpatrywać w trzech płaszczyznach: artysta: dzieła i odbiorcy. Artysta owoce swojego poznania czy przeżycia umieszczałby w dziele sztuki, które z kolei miałoby za zadanie przekazać je odbiorcy. Sztuka grawitowałaby więc między dwoma terminami poznania: twórcy i odbiorcy, a dzieło byłoby nośnikiem lub przekaźnikiem poznania.

Tak pojęte dzieło sztuki spełniałoby funkcję symbolu czy znaku.

Gilson przyznaje, że dzieło sztuki, np. obraz, posąg, poemat czy utwór muzyczny, może budzić w człowieku oglądającym czy słuchającym pewne określone uczucia lub myśli. Może nawet być tak, że artysta celowo komponuje taki, a nie inny układ linii, kształtów czy dźwięków, aby spowodować w widzu czy słuchaczu określone myśli czy uczucia. Nie mogą one jednak w żaden sposób stanowić istoty dzieła sztuki.

Czy w ogóle można mówić, że dzieło sztuki coś wyraża? Badając etymologię i znaczenie słowa *wyrażać* (exprimer) Gilson dochodzi do wniosku, że właściwie rozumiane *wyrażanie* oznacza zawsze *akt osoby, która poznaje swoją myśl przekazując ją za pomocą języka* Przy takim, według Gilsona – jedynie właściwym, znaczeniu słowa *wyrażać* nie możemy zgodzić się z poglądem, że dzieło sztuki coś wyraża. Dzieło sztuki jest rzeczą, nie wykonuje funkcji myślenia ani mowy, nie może więc wyrażać.

Istoty dzieła sztuki nie stanowi też wyrażanie się w nim czy przez niego, artysty. Sztuka jest w jakiś sposób *świadkiem* człowieka. Dzieło sztuki może wiele mówić o swoim twórcy. Świadczy ono przede wszystkim o jego myśleniu jako o swojej przyczynie, tak jak koryto rzeki świadczy o tym, że w tym miejscu płynęła rzeka. Dzieło sztuki nie zostało jednak wykonane po to, aby świadczyć o istnieniu, myślach czy uczuciach artysty, ale po to, aby być. (Andrzej Wołczyński, E Gilsona koncepcja sztuki, Roczniki filozoficzne KUL, t. XXIII 1975, s.145-147).

Za równie niewłaściwe uznał Gilson pojęcia sztuki-symbolu, jak i sztuki-intuicji w czym różnił się znakomicie wobec koncepcji E. Cassirera, B. Croce, E. Panafsky'ego. Główne prace E. Gilsona poświęcone sztuce nie zostały dotąd przetłumaczone na język polski: Painting and Reality, Washington 1957; Peinture at realite. Paris 1958; Introduction aux arts du beau. Paris 1963; Matieres et formes. Poietiques particulieres des arts majeurs. Paris 1964.

4 Pojęcie *imago* według Tomasza z Akwinu przybliża Elżbieta Wolicka, oto istotny fragment jej tekstu: „Obraz jest przez Tomasza definiowany w kategoriach znaku formalnego, czyli przedmiotu neotycznego (mentalnego), w sposób konieczny przynależnego do aktu poznawczego lub twórczego, rozumianego jako pierwotna immanentna wobec przedmiotu sytuacja semiotyczna, obrazotwórcza. Znak – obraz jest tu potraktowany przede wszystkim jako przedmiotowy korelat aktu noetycznego: poznawczego lub wytwórczego (poetycznego) o określonym znaczeniu, a wtórnie dopiero jako przedmiotowy odpowiednik – odwzorowanie wytwórcze w materiale fizycznym. Zagadnienie obrazu (jako znaku szczególnego typu) rozpatruje więc Tomasz zasadniczo w kategoriach znaczenia przedmiotowego (różnie potraktowanej denotacji).

Trudno byłoby mu przypisać "dwuwarstwową koncepcję znaku instrumentalnego, jako przedmiotu fizycznego *założonego* ze strony znaczącej i tego, co znaczone, wskazującego na przedmiot różny od siebie; nie zwraca on też uwagi na możliwe modyfikacje, jakie postać znacząca znaku powoduje w obrębie tego, co znaczone – problem szczególnie ważny w przypadku znaku – obrazu. Zmysłowo spostrzeżeniowy aspekt obrazów wytworów nie ma dlań istotnego znaczenia i wskutek tego sprawą całkowicie drugorzędną wydaje się dla Tomasza to, czy wizerunek Hermesa jest obrazem – odwzorowaniem idei poetycznej Hermesa wykonanym w marmurze czy wyrytym na monecie miedzianej. Obraz – (ikona) Hermesa w jednym i w drugim przypadku jest wyrażonym podobieństwem tej samej idei-wzoru. Co więcej element jakościowy znaczenia znaku-obrazu, tzw. znaczenie wypełniające (lub materialne wypełnienie znaczenia) znaku, odwołującego się do spostrzeżeń zmysłowych i kontynuowane w aktach wyobraźni (imaginatio) w fazie tzw. nawrotu do wyobrażeń mimo wyraźnej etymologicznej zbieżności pojęcia obrazu (imago) i wyobraźni (imaginatio) wydaje się nie odgrywać istotnej roli wyemiologii Tomasza. Obraz definiuje on przede wszystkim od strony jego funkcji pojęciowych: abstrakcyjno-sygnitywnych lub abstrakcyjno-schematycznych, podkreślając na przykład w dziełach sztuki ideatywne podobieństwo formalno-istotnościowe – obrazu do idei-wzoru, któremu podobieństwo jakościowe jest całkowicie podporządkowane. (...) Znaczeniem człowieka – obrazu jest sam Bóg, w którym byt i myśl stanowią całkowitą i doskonałą jedność; człowiek jest obrazem-odwzorowaniem Idei (lub Słowa) Boga, którą jest sam Bóg. Inne stworzenia, a także człowiek w aspekcie swej natury cielesnej, fizycznej, są śladami twórczego działania Boga, po prostu skutkami jego aktu twórczego, lecz nie znakami-obrazami.

Tylko bowiem w duchowej istocie człowieka wyrażona została idea Stwórcy w formie podobieństwa obrazowego. W analogicznym sensie obrazy-wytwory człowieka odwzorowują jego własne immanentne podmiotowe idee, są wyrazami żywionego przezeń sensu„. (E. Wolicka, Pojęcie *imago* według Tomasza i Bonawentury", Rocznik filozoficzne KUL, t.XXIII – 1975, s.123-126)

Z.M.

Alicja Kępińska

FOTOGRAFIA PO FOTOGRAFII

Jean Baudrillard, francuski socjolog powiada, że dzisiaj rzeczywistością jest to, co dzieje się i daje adekwatnie zobrazować (zreprodukować). Jest nią także to, co już zostało zreprodukowane. Mamy więc do czynienia z rzeczywistością, która w istocie swej jest simularcum, pozorem i nie wiemy już, w jakim stopniu mamy do czynienia z rzeczywistością *prawdziwą* a kiedy z widmem.

Obecny zawsze w kulturze proces obrazowania staje się, na skutek wszechobecności mediów tak intensywny, że osłabia wolę, a nawet potrzebę czynienia rozróżnień. Coraz łatwiej godzimy się na rzeczywistość zinscenizowaną. Zachowujemy się jak ów tłum wyborców w Dallas w 1984 r., który pozdrawiał nie kandydata na prezydenta, lecz gigantyczny obraz jego postaci rozpostarty na ekranie techniką video. Pozdrawiamy widmo i nie zauważamy tego, lub się tym nie przejmujemy.

Sztuka jednak to zauważa. Idąc tropem podstępnej natury mediów tworzy świat trzeciego stopnia, w którym i media i my zostajemy po trosze przyłapani. Posługując się mediami mechanicznymi próbuje dociekać ich spiskowania; współpracując z nimi może obracać się ich działanie przeciwko nim samym. Ale i media, korzystając ze swego związku ze sztuką konspirują przeciwko sobie; w sposób ostrożny i chytry podejmują tę grę, a tym bardziej potwierdzić swą wszechobecność i niezbywalność.

Michael Craig-Martin zauważa, że obecne, odnowione zainteresowanie fotografią, podobnie jak malarstwem figuratywnym ma związek z nowym spojrzeniem na fenomen obrazowania (picturing), którego fala przetacza się przez świat.[1)8)] W 1977 roku Douglas Crimp zorganizował w Artists Space w Nowym Jorku wystawę *Pictures*. Tytułem tym chciał podkreślić najbardziej charakterystyczną cechę prac – właśnie rozpoznawalny obraz (czegoś). W wystawie wzięli udział artyści robiący użytek z różnych technik fotografii, filmu, rysunku, malarstwa, rzeźby, także formuły performance, przy czym wielu dokonywało *przełączania* jednego medium na drugie, prezentując np. rzeźbę za pomocą fotografii, lub taniec za pomocą filmu. Crimp przypomina, że swego czasu postępowanie takie wywoływało zarzuty wzajemnego *korumpowania* mediów, z których żaden nie wychodzi z takiej operacji czyste, a proces obrazowania nabiera dręczącej dwuznaczności.[2)] Sam Crimp uważa, że zwłaszcza użycie fotografii w sztuce powoduje osobliwą hybrydyzację, pogwałca *czystość* obiektu sztuki: fotografia bowiem wciąga

rzeczywisty świat w pole dzieła, lekceważąc jego roszczenia do oddzielania planu egzystencjonalnego od planu estetycznego.[3)]

Mimo narzekań krytyków proce zakażania jednych mediów poprzez drugie rozwija się pomyślnie i nie jest bez znaczenia dla naszego rozumienia natury sztuki; dotyczy on bowiem procesu obrazowania, mówi coś o jego zagadkowości, dwuznacznościach i o nieskończonych możliwościach zwodzenia widza.

Proces ten może się zresztą wyładowywać w obrębie jednego medium. Np. Sherrie Levine dokonuje samozakażenia fotografii, *korumpując* fotografię na jej własnym terenie jej własnymi środkami. Powstają prace, które obiecują nam jakiś obraz (czegoś) i jednocześnie obietnicę tę wycofują; pozostają tylko nasze pragnienia, które w ten sposób zostały obudzone – pragnienia aby obraz coś określonego znaczył. Levine sięga po przedstawienia dobrze znane, takie które, mając status mitu kulturowego i społecznego mają jednocześnie zagwarantowany rezonans psychologiczny. Włącza więc do swej gry pewniki, aby tym bardziej pogrążyć nas w niepewności. Np. dla potrzeb 3-częściowej serii *Untitled* wycina z magazynu mody trzy różne fotografie matki z dzieckiem i wpasowuje każdą z nich w fotografie emblematycznych sylwetek głów trzech najbardziej *mitycznych* prezydentów amerykańskich – Washingtona, Lincolna i Kennedy'ego, przy czym sylwetki zostały przerysowane z obiegowych monet. Konfrontacja dwóch przedstawień jest za każdym razem tak ustrukturyzowana, że muszą one być widziane jedno przez drugie: zarys głowy prezydenckiej obrysowuje postać matki z dzieckiem, ta z kolei wypełnia emblemat głowy. Żadne z przedstawień nie ma w ten sposób autonomicznej siły znaczenia, żadne nie oznacza tego co rzeczywiście przedstawia; zostają one zaopatrzone w znaczenie tylko w sposób, w jaki są zaprezentowane. Wykradzione za pomocą fotografii ze swego normalnego miejsca w kulturze tracą wszystko, co dotąd znaczyły; nie wiemy właściwie na co patrzymy.

Ale nie jest to jedyna niejasność. Fotografie matki z dzieckiem zostały powiększone za pomocą rzutnika do wysokości 8 stóp, a więc w znacznym stopniu rozpylone strumieniem światła. Jakie jest więc rzeczywiste medium tej pracy? Światło? Slajd? Wycięcie sylwetek z magazynów mody i przerysowanie sylwetek głów? A może reprodukcja tego wszystkiego w książce – czemu nie? Ustalenie fizycznej tożsamości dzieła staje się właściwie niemożliwe. Można jedynie zrzec się rozważań nad tym problemem. Media nie zachowują się już w sposób *topograficzny* jak dawniej, kiedy to wyznaczały mapę przestrzeni dzieła. Teraz są – oczywiście są – ale jednocześnie jakby ich nie ma. Z ukrycia manipuiują obrazami tak, że zwodzą nas zarówno co do obrazów i co do własnej obecności.

Praca Sherrie Levine wywołuje jeszcze jeden problem. Sam fakt przefotografowania czegoś z już istniejących przedstawień zmienia barwę znaczeniową pierwowzoru do tego stopnia, że reprodukcje stają się kopiami bez oryginałów, które rozprzestrzeniają się poza porządkiem sztuki i poza naszym pojmowaniem obrazu.

Levine od pewnego czasu zwraca swe dekonstruktywne spojrzenie ku obrazom ekspresjonistycznym: przefotografowuje je, i to nie z oryginałów, lecz z reprodukcji książkowych lub plakatów. Znane obrazy zostają w ten sposób od nowa *oprawione i, mimo że niosą znane motywy i ich ideologiczne eksplanacje, w tej nowej oprawie załamują się one i mętnieją. Ekspresjonizm ukazuje się jako styl, który kiedyś był autentyczny, w epoce kiedy rewolta subiektywności nie została jeszcze wchłonięta przez kulturę. Na fotografiach Levine ukazuje się on jako jeden z języków historycznych, który dziś nie może już głosić swej ponadczasowej zdolności do wyrażania prawdy wewnętrznej*. Prosty więc zabieg przefotografowania obrazu z jego reprodukcji i podania tej fotografii jako obrazu wysadza z ram całą pozornie nienaruszoną zawartość pierwowzoru, potrząsa naszymi wyobrażeniami na temat całego stylu, tak ważnego w malarstwie XX wieku.

Poważne implikacje dla sztuki pojawiają się również wtedy, gdy film dokonuje szczepionki na sobie samym, aby powstrzymać własną *filmowość*. Performance – tableau Roberta Longo *Sound Distance of a Good Man* (Franklin Furance Gallery, Nowy Jork) zawierał trzy części, z których środkową, był obraz filmowy, całkowicie nieruchomy, ufilmowiony jedynie migotaniem światła (co jest stałą cechą kina). Przedstawiał on postać mężczyzny silnie wygiętego do tyłu, jakby spoglądał na coś w górze; z jego ruchem kontrastowała stabilna figura rzeźbionego lwa na cokole (balustradzie jakiejś architektury?). W miarę jak film się rozwijał, pokazywał tylko ten nieruchomy, zamrożony widok, nie przekraczając żadnej odległości w czasie filmowym. Było to filmowe performance polegające na trwaniu, nie na rozwijaniu się, kamera bowiem filmowała cały czas fotografię, a raczej fotomontaż złożony z oddzielnych elementów. Postać mężczyzny była mianowicie powtórką z wcześniejszej pracy artysty – aluminiowego reliefu, który z kolei powstał wedle fotografii fragmentu klatki z filmu *The American Soldier* Rainera Wernera Fassbindera. Postać tę zresztą powtórzył Longo jeszcze raz, w postaci rzeźby, wiążąc ją z wielkim tabloidem, na którym rozpostarą rysunek zrobiony z fotografii zrujnowanego Bejrutu („Now ewrybody" (for R.W. Fassbinder', 1982-83).

W rezultacie *scenariusz* filmu Longo zbudowany został ze spirali fragmentacji, wyciągów, cytatów, powtórzeń. Ciąg ten oczywiście nie jest znany widzowi. Ale to właśnie ten nieobecny scenariusz ma podstawowe znaczenie dla objaśnienia szczególnej obecności obrazu zrobionego z klatki filmowej; czy też filmu zrobionego z obrazów fotograficznych. Tak wypracowany obraz staje się znowu obiektem pragnienia: pożądamy znaczenia, które nie jest tutaj dla nas jasne. Jest właściwie nieobecne. Dzieło jest pasją, motorem napędowym tego pragnienia, aby obraz ujawnił rzeczywistość, którą – wydaje się – zawiera.

Takie przedstawienie, powstałe poprzez ciągi przywłaszczeń obrazów, które same już są często reprodukcją, pracują na rzecz pozbawienia poszczególnych motywów ich pierwotnego rezonansu, na rzecz opróżnienia ich ze znaczeń. Patrzymy na to z natężeniem spodziewając się, że tak *przesunięte* obrazy wyjawią nam swoje sekrety;

ale to tylko powięsza dystans wobec historii, która je wydała. Ten dystans – to wszystko co one oznaczają. Obrazy te jednocześnie dają i wycofują obietnicę znaczenia; nagabują nas i zarazem frustrują nasze pragnienie, aby były one w swoim znaczeniu przezroczyste. W rezultacie jawią nam się jako dziwne niekompletne, jako fragmenty jakiejś całości, do której nigdy nie dotrzemy.

– Craig Owens powiada, że wielopiętrowe przywłaszczenia, akumulacje, dyskursywność (wielość pobocznych komentarzy) i hybrydyzacje – to strategie, które charakteryzują całą sztukę współczesną, i dlatego próbuje ożywić w stosunku do niej stare pojęcie alegorii.[4)5)] Alegoria bowiem pojawia się wtedy, kiedy jeden tekst jest dublowany przez drugi; np. Stary Testament staje się alegoryczny, kiedy odczytujemy go jako prefigurację Nowego. Owens przypomina stwierdzenie Northropa Frye, współtwórcy *nowej krytyki* amerykańskiej, który w 1957 roku pisał, iż dzieło jest alegoryczne wtedy, kiedy zmierza do wyznaczenia kierunku swego własnego komentarza.[5)] Tak pojmowana alegoria mogłaby stać się modelem krytyki dzisiaj, ponieważ – powiada Owens – alegoria jest właśnie przywiązana do tego, co fragmentaryczne, niekompletne, a tak zbudowane dzieło nie może szukać objaśnienia poza sobą samym.

Przywłaszczenia przedstawień obrazowych, wielopiętrowe repetycje, pastisze, intertekstualność – wszystko to demontuje pojęcie autorstwa, podcinając jego atrybuty takie jak subiektywność i oryginalność. Jest to także odejście od ethosu fotografii w jego ważnym punkcie. W tym kontekście nie dziwi nowa popularność myśli Rolanda Barthesa w Stanach Zjednoczonych. Przytaczany jest zazwyczaj jego esej z 1961 r. – *The Death of the Author*, w którym Barthes odchodzi od pojęcia *autora* jako źródła znaczeń, twierdząc, że znaczenie nie jest nigdy przez nikogo *wynajdywane*: *tekst* nie jest przesłaniem autora – Boga, lecz wielowymiarową przestrzenią, w której wielość *pism* – a żadne z nich oryginalne – miesza się i ściera. *Tekst* jest tkanką cytatów zaczerpniętych z nieliczonych centrów kultury. Następca postaci *autora* nie nosi już ze sobą swoich pasji, humorów, uczuć i wrażeń, lecz raczej ogromny słownik i z niego wywodzi teksty, a proces ten nie zna końca i zatrzymania.[6)]

Według Douglasa Crimpa sztuka post-nowoczesna nie jest już zainteresowana żadną postacią autonomii, lecz *warstwami przedstawionymi*. Zakłada ona, że pod każdym obrazem kryje się inny obraz, nie interesując się przy tym źródłami pochodzenia poszczególnych wątków. Dopuszcza kolizje wszelkiego typu przedstawień; wszystkie kulturowe kody zostają otwarte za pomocą tej taktyki cytowania, akumulacji, zwielokratniania i nakładania obrazów. Na skutek takiego przemieszczenia wątków prawdy zostają postawione poza ideologiami; znaczenia poszczególnych wątków bowiem wytrącono z ich ram. Strategia *obrazu ukrytego pod obrazem* bliska jest gramatyce Derridy, jego uwadze, że znak jest *aways already* tzn. zawsze przygotowany przez inny znak.[7)] Abigail Solomon – Godeau określa to jako *already made*. Obiekt sztuki istnieje więc jako tkanka referencji, odniesień ulokowanch w różnych formach, mediach i miej-

scach. Jeśli zaś rzeczy tak się mają, nie istnieje żadne znaczenie transcendentalne lub uprzywilejowane.

I dalej – jeżeli rzeczy tak się mają, wszystko jest rzeczą inscenizacji. Również tożsamość własnego *ja (self)* buduje się przez inscenizację, w której to *ja* w osobliwy sposób rozpływa się tzn. jest wszędzie i nigdzie. Prominentnym przykładem są fotograficzne autoportrety Cindy Sherman. Artystka występuje na nich nie tylko w różnych, często mało rozpoznawalnych przebraniach, ale identyfikuje się z różnymi stanami psychologicznymi tak, że nie sposób uchwycić tożsamości osoby. Jej fotografie są fotografiami *self* – własnej natury, ale takiej jaka pojawia się w polu stworzonym przez innych, w typach tego co media (zwłaszcza fotografia i film) przedstawiają jako kobietę. Te prace powiadają nam, że dzisiaj wyrazić swoją identyczność – to powielać model, że sztuka nie zna już imperatywu indywidualnej obserwacji, że – jak powiada Hal Foster – *you are the model* – ty jesteś modelem, każdy nim jest, bo wszystkie wzory są *already made*.[9] Dawne przeciwstawienia oryginału i kopii, tego co tkwi wewnątrz modela i tego co określa go na zewnątrz, załamuje się. W fotografiach Sherman identyfikacja własnej tożsamości oznacza alienację; indywidualność zostaje zniesiona przez to, że przyswaja sobie całą sztuczność konwencji zapisanej na kliszach mediów. Tę sztuczność bierze za własną naturę. Dlatego nie wiemy, jak naprawdę wygląda Cindy Sherman. Ekspresja pojawia się tu jako coś sztucznego, albo też możemy mówić o ekspresywnej sztuczności.

Do najbardziej zainscenizowanych fotografii Sherman należy *Untitled Film Still* (1978, fot. czarno-biała). Widnieje na niej młoda kobieta, starannie ubrana i uczesana w stylu lat 50-tych, typowa *dziewczyna na drodze do kariery urzędniczej w byznesie*. Otaczają ją wieżowce-biurowce wielkiego miasta. Otaczają i zarazem izolują, podkreślając jej niespokojne spojrzenie i podejrzliwy zwrot głowy. Czy ktoś ją śledzi? Coś ją dręczy? Czy architektura jest tu sztucznie dodanym tłem? Otrzymujemy *picture in question* – obraz będący w stanie zagadki. I nigdy nie wiemy co się dzieje na fotografiach Sherman, wiemy tylko że coś się dzieje i że to coś jest fikcją narracyjną. Fotografie te, jako zwykłe migawki powinny się w zasadzie objawiać jako bezpośrednia trynskrypcja rzeczywistości, jako jej czasoprzestrzenny fragment. Tak się jednak nie dzieje; ich fragmentaryczność nie pochodzi z naturalnego continuum. Są one jakby wyciągami z sekwencji klatek filmowych, które tworzą narratywny tok filmu. Narratywna pełnia jest tu zapowiadana, obiecana, lecz nie dopełniona. Ponieważ mamy do czynienia tylko z jedną klatką, a o reszcie filmu (jeżeli w ogóle istnieje) nic nie wiemy, odczytywanie narracji musi się odbywać wewnątrz obrazu: on musi wyznaczać drogę swego komentarza. Ale jednocześnie czujemy, że nie może się on wyrwać z obiegu mniemanego filmu i to odczucie pogłębia jeszcze wrażenie sztuczności przedstawienia.

Również Richard Longo doprowadza klatkę fotograficzną do stanu daleko posuniętej inscenizacji, zamieniając widok naturalny w spektakl. Jego monumentalne serie

Men in the Cities – to pogrupowane w pary i tryptyki rysunki węglem i grafitem, zrobione z fotografii z taką precyzją, iż można się pomylić co do natury medium. Rysunki te zamrażają pojedynczą postać (wys. ok. 1,22 m.), pochwyconą przez jakieś niewidzialne siły; siły te sprawiają, że postaci wykonują dziwne ruchy – podskakują, wyginają się, ukazują przed czymś. Są przy tym izolowane od otoczenia, samotne na planszy papieru, nie mają tła. Rysunki te wykonał Longo w oparciu o upozorowane fotografie swoich przyjaciół, rzucając je za pomocą slajdów na papier, eliminując tło, szczegóły i półtony, kładąc nacisk na kontury postaci. Modele zostały złapane kamerą w momencie, kiedy je czymś zaalarmowano – głośnym dźwiękiem lub uderzeniem piłki tenisowej. W rysunkach wszystkie te impulsy zostały oczywiście wyeliminowane, widz nic o nich nie wie. Zarejestrowany został natomiast każdy mimowolny, niezamierzony ruch jaki modele wykonywały poddawane tym opresjom. Postaci te przekraczają jakby prawa ciążenia i rykoszetują w przestrzeń. Straciły na sobą wszelką kontrolę i zostały pochwycone w jakimś ekstatycznym momencie dzikiej gestykulacji. Ich postawy, na skutek odcięcia widza od sprawczego impulsu wydają się paradoksalne, nieprawdziwe i zarazem w jakiś sposób znane. Krytycy pytali, czy te postaci tańczą, czy umierają. Fidel Danili zwrócił uwagę, że telewizja od lat pokazuje rejestracje zabójstw i egzekucji, izolując mikrosekundy, podczas których kula przebija głowę lub serce, a ciało odpowiada niechcącym podskokiem. Ten fakt objaśnia w pewnym względzie prace Longo, ukazuje bowiem, jak szerokie zaplecze mediów mechanicznych kryje się za jego rysunkami, i że tylko dzięki doświadczeniu obrazowania poprzez te media prace te mogły powstać.[9)]

Mimo swej izolacji od otoczenia figury te mówią nam coś o kondycji ludzkiej w wielkich miastach (są to przecież *Men in the Cities*), w których nacisk wizualny mediów jest równie silny jak architektury wieżowców – drugiego stałego motywu obrazów Longo. Artysta depresjonalizuje swoje postaci, czyniąc z każdego z nich rodzaj *everymana* – „człowieka jak każdy". Te anonimowe figury w garniturach i krawatach tracą urzędniczą szacownością i tym bardziej zaskakujący jest widok, gdy wiją się one przyszpilone niewidzialną siłą. Kondycja *ludzi w miastach* jest w sztuce Longo kondycją opresyjną – to czujemy; rzecz w tym, że nie wiemy co to za opresja i co się właściwie dzieje. Scenariusz został nam udostępniony tylko we fragmentach; te zaś sprawiają wrażenie sztuczności, inscenizacji, sprzecznej z naturą migawkowego ujęcia.

Ale czy rzeczywiście sprzecznej? Roland Barthes w *La Chambre Claire* twierdzi, że fotografia dotyka sztuki nie tyle poprzez swoje filiacje z malarstwem, lecz z teatrem, tzn. z inscenizacją, spektaklem.[10)] Przypomina, że camera obscura wygenerowała w tym samym czasie malarstwo perspektywiczne, fotografię i dioramę, które – wszystkie trzy – są sztukami scenicznymi. Fotografia jest rodzajem tableau vivant – ufigurowaniem sceny w bezruchu.

Inscenizacyjność tę Barthes zauważył analizując fotografię walk z okresu rewolucji Sandinistów w Nikaragui. Były to reportaże-migawki z autentycznych scen uliczn-

nych, a jednak znieruchomiałe, zatrzymane w różnych gestach postaci wyglądają niemniej sztucznie jak postaci Longo.

Fundamentem obrazu fotograficznego bowiem – powiada Barthes – jest poza (także w fotografii nieupozowanej). Czas fizycznego trwania tej pozy jest bez znaczenia, nawet jeśli to jest interwał rzędu ułamka sekundy. Poza bowiem jest tu nie celem fotografującego, lecz leży w intencji odczytującego. Patrzący na fotografię nieuchronnie włącza myśl o tej chwili (jakkolwiek krótka by ona była), w której rzecz czy wydarzenie tało się nieruchome dla oka. Widz dokonuje projekcji aktualnej nieruchomości obrazu na moment przeszły, kiedy fotografia została zrobiona, i to zatrzymanie konstytuuje pozę, buduje spektakl.

U niektórych artystów posługujących się fotografią inscenizacyjna sztuczność jest czymś z góry założonym, czymś od czego zaczynają tworzyć swoje prace. Np. Richard Prince refotografuje anonse z gazetowych kolumn *Travel and Leisure* (Podróże i czas wolny) oraz reklamy klubów nocnych i filmów. Czyni to nie po to, aby demaskować ich manipulacje, lecz aby pochwycić ich uwodzicielstwo i aby smakować swoją własną fascynację nimi. Działania Prince'a nie jest krytyką *fałszywości* obrazu, lecz jego eksploracją. Własny osobowość, własne *ja* odbija się w tym świecie wszędzie i nigdzie; Prince pokazuje, że nie ma spektaklu, który nie dawałby efektu w sferze naszego *ja*, że projekcja obrazu i budowa *self* są tym samym, że nasza tożsamość nabudowuje się w czasie trwania spektaklu. Przypomnijmy Buadrillarda: *rzeczywistością jest to, co się daje adekwatnie zobrazować*. Spektakl uwodzi nas bowiem swoją hiperrealnością i perfekcją obrazów, zamyka nas na klucz w swojej własnej logice. Dzieje się tak dlatego, że doprowadzając nas do poczucia utraty realności dostarcza nam jednocześnie obrazu, niezbędnego dla zaprzeczenia tej utraty, albo ukojenia jej skutków, i to ukojenia z nadwyżką. Zabierając nam realność, oddaje nam ją z procentem medialnego blasku. Zostajemy oczarowani i chętnie pozdrawiamy widmo.

Czym jest zatem w tym wszystkim dzisiaj fotografia? Jest jej w dzisiejszym świecie więcej niż kiedykolwiek, a coraz trudniej przychodzi nam określić jej lokację w kulturze i specyfikę jej właściwości. Przypomina to sytuację powieści: w ciągu ostatnich 30 lat opublikowano ich więcej niż w jakimkolwiek innym okresie historii, a zarazem nigdy nie było więcej wątpliwości, czym jest powieść.

Przykładem takich rozterek jest jedna z dyskusji panelowych, organizowanych co 5 lat przez czasopismo *The Print Collector's Newsletter* z udziałem wybranych ekspertów od fotografii. Oto fragment rozmowy z 1983 r. między właścicielem galerii Ronaldem Feldmanem i Peterem Bunnellem, profesorem Wydziału Fotografii i Sztuki Współczesnej w Princeston University:

R. Feldman: *Peter, czy uważasz, że Cindy Sherman jest interesująca?*
P. Bunnell: *Jest dla mnie interesująca jako artystka, ale nie interesująca jako fotograf.*
R. Feldman: *Interesująca jako artystka, ale nie jako fotograf?*

P. Bunnell: *Nie widzę, aby podnosiła ona kwestie znaczące dla fotografii. Przyznaję, że jej sposób obrazowania jest fascynujący, lecz kiedy rozpatruję jej prace mam wrażenie, że nie mógłbym jej wciągnąć w dyskusję nad naturę medium, przez które uzyskuje ona swoją ekspresję... Myślę, że napięcie pomiędzy fotografią świadomą swojej własnej historii, a tą grupą artystów, która wywodzi swą witalność z nieobecności tej wiedzy, jest właśnie tą tnącą krawędzią.*[11)]

Peter Bunnell być może ma rację uważając Sherman za interesującą jako artystkę, lecz nie jako fotografa. *Nasze medium* – tak jak on je nazywa i opisuje, ograniczone do fotografii jako do zdefiniowanej i praktykowanej w ramach sztuki fotograficznej świadomej swojej historii, rzeczywiście ma niewielkie znaczenie dla Cindy. Nie uczestniczy ona w historii fotografii. Jej twórczość; tak jak twórczość wielu artystów powiada nam, że historia sztuki fotografii nie jest ważna w globalnym akcie obrazowania, jakiego jesteśmy świadkami dzisiaj. Jest ona tylko instrumentem w procesie wytwarzania znaczeń, idei i pożądań, jakie może wzbudzić obraz.

Fotografia po fotografii jawi się zatem jako pole rozszerzone. Nie jest już więźniem swojej historii ani zakładnikiem *nowoczesności* i wymaganych przez nią cech takich jak autonomia, autoreferencja i transcendencja dzieła sztuki. Fotografia sama siebie steruje ku własnej irrelewancji, ku własnej nieadekwatności. Dlatego, mimo iż jest wszędzie, pytamy gdzie ona właściwie jest teraz, tak jak pytamy gdzie jest teraz powieść. Nasze medium aplikuje sobie subtelne autoszczepionki, aby nie dać się ponownie oswoić. Abigail Solomon Godeau powiada, że jest ono jak kobieta, która się kompletnie ubrała aby nigdzie nie wyjść.[12)]

Przypisy:

1) Michael Craig-Martin – Taking Things as Pictures. „Artscribe", nr.14.1978, London, s.14-15
2) Douglas Crimp – Pictures. W: Art Modernism. Rethinking Representation. The New Muscum Contemporary Art, New York, David R. Godine, Publ. Inc., Boston, 1986, s.175-188
3) Douglas Crimp – The Photographic Activity of Post modernism. „October", 15, Winter 1984, s.91-101
4) Craig Owens – The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. „October", 12, Spring 1980, s.67-86
5) Northrop Frye – Anatomy of Criticism. Princeton Univ. Press, 1957, s.54
6) Roland Barthes – The Drath of the Author. W: Image – Music-Text, Hill and Wang, New York, 1977, s.146-147
7) Jacgues Derrida – Structure, Sing and Play. W: Writting and Difference, The Univ. of Chicago Press, 1978, s.281

8) Hal Foster – Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics. Bay Press, Port Townsend, Washington 1985

9) Fidel Danieli – Robert Longo, „Art Scene", The Monthly Guide to Art in Southern California, Vol.5, nr7, March 1986

10) Roland Barthes – Camera Lucida. Reflections on Photography. Pransl. by Richard Howard. Flamingo, Fontana Paperbacks, London, 1984, s.31

11) Photographs and Professionals III. „The Print Collector's Newsletter", 14, nr 3, July – August 1983, s.88-89

12) Abigail Solomon-Godeau – Photography After Art Photography. W: Art After Modernism.o.c.

Stefan Wojnecki

POLSKA FOTOGRAFIA LAT 80-YCH

WPROWADZENIE

Początek bieżącej dekady związany jest z wydarzenie, rozdzielającym zjawiska w fotografii i sztuce (i nie tylko na tych polach). Tą cenzurą jest przełom solidarnościowy lat 1980/81, mający cechy nagłego, ostrego zwrotu. Powolny, ewolucyjny charakter mają natomiast przemiany kutlurowe, wynikające z trendów o skali ponadlokalnej. Te ostatnie określam jako nasuwanie się kultury miękkiej na dotychczasową kulturę twardą. Jestem także zdania, że postmodernizm wyraża aktualne współistnienie powyższych form kultury: miękkiej i zanikającej twardej.

Po naszkicowaniu tła ogólnego, przystępuję do omówienia dokonań fotografii polskiej lat 80-tych. Wyróżniam w niej trzy tradycje. Są to tradycja fotografii dokumentującej, tradycja fotografii artystycznej i tradycja awangardowa. Wyjaśniam, iż określenie *fotografia artystyczna* używam w znaczeniu twórczości wywodzącej się z myślenia piktorialnego. Charakterystyczne są dwa podejścia do twórczości fotograficznej. W myśl pierwszego, twórczość ta jest autonomiczna i posiada własną drogę rozwoju. W drugim podejściu traktuje się ją integralnie w ramach sztuki wizualnej. Tradycje fotografii dokumentującej i fotografii artystycznej związane są z podejściem autonomicznym, tradycja awangardowa z podejściem integralnym. Mimo tych różnic uwypuklonych istniem często odrębnych środowisk twórczych, wszystkie wymienione przeze mnie tradycje fotograficzne przenikają się wzajemnie. Dokonania wybranego twórcy nie rzadko należą do różnych tradycji, lub sytuują się pomiędzy nimi. Tak więc proponowany podział fotografii polskiej lat 80-tych uważać należy za orientacyjny i płynny.

TRADYCJA FOTOGRAFII DOKUMENTUJĄCEJ

TENDENCJA SPOŁECZNEGO ZAANGAŻOWANIA

Zaczynam od analizy tradycji fotografii dokumentującej. Wyróżniam w niej dwie tendencje: społecznego zaangażowania i dokumentu osobistego. W ramach tendencji

społecznego zaangażowania, chronologicznie pierwszą była tzw. fotografia socjologiczna, aktywna od połowy ubiegłej dekady. Jej celem było ujawnienie prawdy o życiu polskiego społeczeństwa, ukazywanego przez środki masowego przekazu w fałszywym świetle propagandy. Fotografia socjologiczna była zarazem kontrpropozycją wobec dominującej w latach 70-tych fotografii analitycznej. Dorobek pierwszych lat podsumowała w 1981 r. wystawa pt. *Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* w Bielsku-Białej. Jej organizatorem był Andrzej Baturo.

Powiew związany z powstaniem Solidarności zaowocował erupcją wystaw ukazujących robotnicze protesty; autorzy zdjęć są w olbrzymiej większości anonimowi. Ekspozycja w Gdańsku w 1981 r. pt. *Wydarzenia-Dokumenty z historii*, była wraz z wyżej wymienioną wystawą fotografii socjologicznej jedną z najważniejszych manifestacji tendencji społecznego zaangażowania.

Twórcy związani z tą tradycją podjęli w latach następnych tematykę stanu wojennego i strajków. Najbardziej interesujące prace pochodzą ze środowiska gdańskiego i warszawskiego. W latach ostatnich doszła do głosu tematyka pamięci narodowej. Wystawy ukazują aktualny wygląd tych miejsc historycznie doniosłych, które po drugiej wojnie światowej znalazły się poza granicami kraju. Inne ekspozycje prezentują zdjęcia, będące świadkami restukcji państwa polskiego przed 70 laty.

Równolegle do powyższej aktywności rozwijała się fotografia o tematyce religijnej. Impulsem do jej rozkwitu był wybór Karola Wojtyły na papieża. Czołową postacią fotografii religijnej jest Adam Bujak, wierny jej od lat 60-tych. Życie polskich żydów zafascynowało Tomaszem Tomaszewskim, który był autorem zdecydowanie wyróżniającej się wystawy na ten temat. Szkoda że pozostała ona zjawiskiem odosobnionym, w sensie podejścia do tematyki społecznej. Dla lat 80-ych charakterystycznym jest powiązanie fotografii religijnej z wymową patriotyczną. Taka twórczość znalazła miejsce dla siebie szczególnie dogodne: krużganki i podziemia kościelne, kaplice w trakcie budowy. Do tego ostatniego zjawiska powrócę przy omawianiu tradycji awangardowej.

Tradycja społecznego zaangażowania obejmuje także realizacje twórców kroczących własnymi drogami. Mam na myśli takie osobistości fotograficznego świata jak Zofia Rydet i Jerzy Lewczyński. W bieżącej dekadzie Zofia Rydet wykonała i nadal kontynuuje prawie 10.000-ny cykl zdjęć, będący swego rodzaju etnografią dokumentacją (przemijającego wyglądu) polskich domostw.

Natomiast Jerzy Lewczyński już od lat 60-tych odkrywa ciągle na nowo wartość starych zdjęć rodzinnych i innych, często niewiadomego pochodzenia. Swoją twórczość ochrzcił nazwą „fotografia znaleziona".

TENDENCJA DOKUMENTU OSOBISTEGO

O ile w zaprezentowanej tendencji społecznego zaangażowania autorzy zdjęć starają się pełnić rolę bezstronnego obserwatora, to w tendencji dokumentu osobiste-

go na najbardziej cenione miejsce wysuwa się osobisty stosunek autora do ukazywanych zdarzeń.

Fotografia jest w skrajnych przypadkach tylko impulsem wywoławczym dla towarzyszącej zdjęciom intymnej refleksji. Takie formy jak album, notatnik, dziennik czy zapis video podkreślają aurę kameralności i prywatności. Niejednokrotnie mamy do czynienia ze zbiorem zdjęć rodzinnych autora lub z jego archiwum. Jako tendencja pojawił się dokument osobisty na początku bieżącej dekady. Wyróżniającymi się twórcami dokumentu osobistego są wg chronologicznej kolejności Mariusz Hermanowicz, Stefan Wojnecki, Bolesław Stachow, Grzegorz Bojanowski, Witold Krymarys, Anna Bohdziewicz (jej Fotodziennik stanowi realizację najbardziej charakterystyczną), Marek Mak-Gołowach i Małgorzata Potocka.

Bogdan Sarwiński przeprowadził międzynarodową akcję połączoną z wystawą pt. *Fotografia dla Syna*.

TRADYCJA FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ

TENDENCJA BUŁHAKOWSKA I TENDENCJA ESTETYKI FIAPOWSKIEJ

Przechodzę teraz do tradycji fotografii artystycznej, kultywowanej ze szczególną mocą w towarzystwach fotograficznych i częściowo w Związku Polskich Artystów Fotografików.

W tradycji tej wyróżniam dwie tendencje: bułhakowską i estetyki fiapowskiej. Określenie *bułhakowska* pochodzi od nazwiska Jana Bułhaka, twórcy fotografii ojczystej. Jan Bułhak połączył w swej idei (powstałej przed drugą wojną światową) idee piktorialne z ideą fotografii krajobrazowej w służbie narodu.

Do fotografii ojczystej nawiązała grupa twórcza znana jako Kielecka Szkoła Krajobrazu, której animatorem i zarazem czołowym twórcą jest Paweł Pierściński. Lata 80-te to okres kontynuacji Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, rozumianej także szerzej jako kierunek artystyczny.

Tendencja estetyki fiapowskiej wzięła swoją nazwę od skrótu FIAP, oznaczającego Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej. Estetyka fiapowska jest zbiorczym określeniem stylizacji fotograficznych, preferowanych przez gremia międzynarodowych konkursów pod patronatem FIAP. W ramach tej estetyki duże zainteresowanie i licznych naśladowców znalazły prace Mieczysława Wieliczki, który w mistrzowski sposób operuje techniką podbarwiania zdjęć czarno-białych. Szerszy oddźwięk wywołały także pejzaże miejskie Jana Włodarczyka. Na marginesie omawia-

nej tendencji tworzy Krzysztof Gierałtowski. Jego portrety przełamują panujący w tym temacie szablon.

TRADYCJA AWANGARDOWA

Przeciwieństwem tradycji fotografii artystycznej jest tradycja awangardowa. W takim przeciwstawnym ujęciu tradycja fotografii dokumentującej sytuuje się pomiędzy tymi biegunami.

W latach poprzedzających bieżącą dekadę ukształtowało się prężne środowisko awangardy. Z tego środowiska lub ze sfery jego oddziaływania wyszły propozycje przemian w duchu postmodernistycznym, które w swojej istocie były samozaprzeczeniem postawy awangardowej. Tradycję awangardową rozumiem więc jako punkt wyjściowy, początek drogi a nie jako kontynuację. Tak określoną tradycję można rozpatrywać tylko w kontekście całej sztuki wizualnej. Dzielenie twórczości na fotografię i plastykę jest w tym obszarze zabiegiem bez sensu. Dlatego też pisząc w dalszym ciągu o tendencjach lat 80-tych, będę miał na myśli polską sztukę a nie tylko fotografię. Przytaczane imprezy i nazwiska będą zaś związane ze znaczącym użyciem fotograficznego medium, lub uczestnictwem twórców z kręgu fotografii. Takie stanowisko zgodne jest z pojęciem fotografii intermedialnej, pojmowanej jako integralna część sztuk plastycznych.

Lata poprzedzające bieżącą dekadę związane są z dominującą wówczas sztuką analityczną (w tym fotograficzną analityczną). Pojawiające się wtedy na marginesie głównego nurtu pozycje zarówno w zakresie teorii jak i praktyki (które możnaby zaliczyć dzisiaj do postmodernizmu), uległy przyspieszonej krystalizacji i radykalnemu ukierunkowaniu w latach przełomu i stanu wojennego. Przemiany wiodące w postmodernizm zachodziły przede wszystkim w sferze świadomości. W warunkach polskiej rzeczywistości rozwinęły się one w trzy ukierunkowania praktyki twórczej.

Pierwsze ukierunkowanie to powstanie undergroundu. Impulsem do tej radykalnej zmiany miejsca i sposobu ujawniania sztuki był bojkot oficjalnej sieci galerii. Wyróżniam tutaj dwie tendencje: niezależną i sakralną. Drugie ukierunkowanie (chronologicznie późniejsze) to gwałtowny wybuch tendencji neurotycznej ekspresji i brutalizmu, kojarzonej przede wszystkim z malarstwem. Trzecim ukierunkowaniem przemian tym razem ewolucyjnych, jest tendencja autorefleksji. Mimo kontynuacji myślowego aspektu sztuki analitycznej, tendencja ta jest w istocie innością.

Twórcy skierowali swoją uwagę ku własnemu wnętrzu. Autorefleksja lat 80-tych jest wyrazem wrażliwości na sens istnienia.

We wszystkich tendencjach wywodzących się z omawianego kręgu, pojawiła się cech prywatności. Wysoko ceniony jest autentyzm. Od strony formalnej dostrzec moż-

na wszelkiego rodzaju realizacje, zawarte pomiędzy biegunami wypowiedzi minimalistycznej i ekspresyjności.

UNDERGROUND - TENDENCJA NIEZALEŻNA

Prezentowanie poszczególnych tendencji zaczynam o undergroundu, a w jego ramach od tendencji niezależnej. Chodzi o sztukę niezależną, nazywaną też sztuką odmowy. Poza przypadkami całkowitego zawieszenia działalności twórczej, wielorakie były sposoby uprawiania sztuki. Powszechne było uczestnictwo w prywatnych spotkaniach. Wymieniam *Spotkanie w Osieku nad Wisłą* w 1982 r. i *Kolęda artystyczna nad morzem bez hasła* w Koszalinie w 1984 r. Organizowano plenery jak *Plener Tanga* w Łodzi-Teofilowie w 1983 r.

Aktywność polegała też na wydawaniu własnych pism, wśród których najważniejsze było *Tango* grupy twórczej Łódź Kaliska. Najwartościowszą publikacją jednorazową była „Fabryka", wydana w Łodzi w 1982/83 r. Największą, odbywającą się w prywatnych mieszkaniach ekspozycją około 40 wystaw autorskich była *Pielgrzymka Artystyczna Niech Żyje Sztuka* w Łodzi w 1983 r. Józef Robakowski założył we własnym mieszkaniu i nadal prowadzi galerię wymiany *Exchange*. Najważniejszą manifestacją sztuki niezależnej był cykl imprez pt. *Nieme Kino*, na Strychu w Łodzi w 1983 i 1984 r. Jego organizatorami była Łódź Kaliska i Józef Robakowski, najaktywniejsi animatorzy omawianej tendencji. Najprężniejszym ośrodkiem była Łódź. Tendencja niezależna lat 1982 - 86 bywa określana nazwą *Kultura Zrzuty*. Pod takim hasłem Łódź Kaliska zrealizowała kilka ze swoich imprez. Kultura Zarzuty była wielowątkowa, twórcy często kontynuowali w warunkach undergroundu swoje zainteresowania minimalistyczne i konstruktywistyczne. Te ostatnie zaowocowały już wcześniej imprezą pt. *Konstrukcja w procesie* (Łódź, 1981 r.), będącej jedną z najważniejszych międzynarodowych imprez w Polsce po II wojnie światowej. Jej równoczesna mutacja polska nosiła nazwę „Falochron". Całkowicie inną postawę reprezentowała Łódź Kaliska. Grupa ta od 1980 r. rozpoczęła akcję parodiowania formuł i założeń sztuki awangardowej. Najlepszym określeniem byłoby tutaj słowo *antyawangarda*. Liderami Łodzi Kaliskiej są Marek Janiak i Adam Rzepecki. Po zawieszeniu stanu wojennego, zjawisko undergroundu i tendencji niezależnej zaczęło ewaluować w kierunku powstania sieci galerii autorskich, preferujących intermedialne sposoby ujawniania sztuki.

UNDERGROUND - TENDENCJA SAKRALNA

Jak już wspomniałem, w ramach undergroundu rozwinęła się równolegle do niezależnej tendencja sakralna. Znalazłszy zrozumienie w Kościele, twórcy związani z tra-

dycją awangardową rozwinęli również tam swoją ożywioną działalność. W fazie początkowej ich twórczość miała charakter sakralny raczej ze względu na miejsce niż problematykę, jednakże stosunkowo szybko wykrystalizowała się jako odrębna tendencja sakralna. Równocześnie trwał proces wchłaniania przedstawicieli innych tradycji niż awangardowa, w tym także związanych z tradycją fotografii dokumentującej.

Głównym animatorem prezentowanej tendencji jest Janusz Bogucki, który wspólnie z Antoniną Smolarz przygotował w Warszawie w 1983 r. wystawę pt. *Znak Krzyża*, będącą jedną z najważniejszych wystaw lat 80-tych. Straciwszy aurę undergroundu, tendencja sakralna rozwija się coraz szerszym kręgiem jako ustabilizowane zjawisko polskiej sztuki.

TENDENCJA NEUROTYCZNEJ EKSPRESJI I BRUTALIZMU

Bieżąca dekada to lata rozwijającej się poza undergroundem tendencji neurotycznej ekspresji i brutalizmu. Uprawiana przede wszystkim przez malarzy młodej generacji, zauważalna jest również w pracach fotograficznej prowencji. Zgrzebna, antyestetyczna forma brutalizmu w połączeniu z fotograficznym cytatem była używana jako groteska w sztuce niezależnej.

TENDENCJA AUTOREFLEKSJI

Punktem wyjściowym tendencji autorefleksji w sztuce polskiej była refleksja nad sztuką. Wychodząc z tej pozycji, zaczęły się w latach 70-tych pojawiać propozycje transcendentne, rozumiane jako wkraczanie poza dotychczasowe spojrzenia na sztukę. Miały one charakter osobistej interpretacji, a ich apogeum przypadło na pierwsze lata bieżącej dekady. do najbardziej znanych należą chronologicznie: interpretacja mistyczna Natalii Lach-Lachowicz, energetyczna Andrzeja Lachowicza, pozakulturowa Stefana Wojneckiego i kosmiczna Andrzeja Brzezińskiego. W myśl moich zastrzeżeń, wszystkie wymienione pochodzą z kręgu fotografii. W latach stanu wojennego i następnych, tendencja autorefleksji przybrała na sile. Skala zainteresowań była i pozostała bardzo rozległa, chociaż poszczególni twórcy drążą na ogół wąski obszar myśli.

Zwrot ku własnemu wnętrzu pojmowany jest różnie. Jedni podjęli problematykę styczną z refleksją na sztuką lat 70-ych, personifikując fotograficzne medium lub zastanawiając się nad funkcjonowaniem sztuki wobec siebie samego. Inni wychodząc z założeń konstruktywistycznych i minimalistycznych, rozwinęli je do rango własnej filozofii, odpowiadającej duchowi nowych prądów umysłowych (np. sens przypadku). Pojawiły

się też autorefleksje nad własnym widzeniem i przeżywaniem świata, lub bardzo intuicyjne, natury całkowicie intymnej. Tendencja autorefleksji wyraża najbardziej uświadomiony stosunek do nadciągających przeobrażeń kulturowych, więcej intuicyjny niż racjonalny.

Występujące w tej tendencji prace o charakterze fotograficznym nie mają nic wspólnego z tradycją fotografii subiektywnej.

Fotografia używana jest na ogół jako uwiarygodnienie myśli, lub jako odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej. Częste są formy kameralne, a znaczny odsetek fotografujących twórców korzysta z formy instalacji przestrzennych. W tej ostatniej materii najbardziej konsekwentnym i uznanym jest Antonii Mikołajczyk. Oto lista najciekawszych nazwisk spośród uprawiających autorefleksję i związanych z kręgiem fotografii, podana w porządku alfabetycznym: Grzegorz Bojanowski, Wojciech Bruszewski, Andrzej Brzezieński, Wiesław Brzóska, Lucjan Demidowski, Leszek Golec, Izabella Gustowska (zwracam uwagę na wybitne realizacje przestrzenne), Anna Kutera, Romuald Kutera, Natalia Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Antonii Mikołajczyk, Zdzisław Pacholski, Grzegorz Przyborek, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Mikołaj Smoczyński, Bronisław Schlabs, Stefan Wojnecki. Ten ostatni jest równocześnie głównym animatorem powyższego kręgu i organizatorem szeregu sympozjów, jak *Fotografowie filozofujący* w Skokach w 1985 r. *Fotografowie własnych dróg* też w Skokach w 1986 r. Był komisarzem wystawy pt. *Fotografia rozproszona* w Poznaniu w 1988 r. Ekspozycja ta wraz z towarzyszącymi międzynarodowym sympozjum była przeglądem polskiej fotografii intermedialnej lat 80-ych, największą od 17 lat manifestacją tego nurtu fotografii. W Łodzi w 1986 r. odbyło się sympozjum pt *Światło ciszy*, przygotowane przez Józefa Robakowskiego.

TENDENCJA ŚCIŚLE FOTOGRAFICZNA: FOTOGRAFIA ELEMENTARNA

Ostatnią zaobserwowaną przeze mnie tendencją w ramach analizowanej tradycji jest fotografia elementarna. Właściwie jest ona kierunkiem artystycznym wg wszelkich reguł gry modernizmu. Z założenia ograniczona do jednej tylko dyscypliny, fotografia elementarna nawiązuje w swoim programie minimalnego ingerowania w funkcję kamery do wcześniejszego programu Zbigniewa Dłubaka. W praktyce prezentowane są pod jej nazwą prace rodowodu konceptualnego, wizualistycznego i piktorialnego. Omawiany kierunek artystyczny zapoczątkowany został przez Andrzej Lecha. Jego animatorem stał się Jerzy Olek, autor manifestu artystycznego. Zorganizował on w 1984 r. w jeleniogórskiej galerii wstawę pt. *Karkonosze*, oraz w Szczecinie w 1986 r. międzynarodową ekspozycję pt. *Fotografia elementarna*. Ta ostatnia wraz z sympozjum pt. *Uobecnianie* ciszy była największa manifestacją fotografii elementarnej. Wśród grona jej twórców wyróżnikiem Andrzeja Lecha, Jerzego Olka i Jakuba Byrczka.

POMIĘDZY TENDENCJAMI

Kończąc przegląd związanych z tradycją awangardową tendencji bieżącej dekady, jeszcze raz zwracam uwagę na ich wzajemne przenikanie. Wiele interesujących dokonań z kręgu fotografii usytuowanych jest pomiędzy poszczególnymi tendencjami. Wśród ich twórców wymieniam alfabetycznie Andrzeja Januszewskiego z przemalowanymi zdjęciami, Macieja Mańkowskiego ze stylizacją reklamową, Mirosława Pawłowskiego z serigrafią komputerową, Macieja Plewińskiego z heliograwiurą, Krzysztofa Pruszkowskiego z fotosyntezą i Grzegorza Zygiera, który do swojej korespondencji używa kartki pocztowe ze znaczkami – autoportretami.

Niemała ilość twórców kontynuowała w latach 80-ych swoje wcześniejsze zainteresowania. Mam na myśli przede wszystkim Zbigniewa Dłubaka, uprawiającego refleksję nad stykiem widzenia i zrozumienia, Leszka Brogowskiego (idiomy), J.S. Ostroję-Kotkowskiego (koncerty laserowe) i Leszka Szurowskiego (Photoformations).

Na marginesie kręgu fotografii, posiłkując się tym medium, działają twórcy tej klasy co Jan Berdyszak, Jarosław Kozłowski czy Wojciech Müller. Lata 80-te stały się również okresem bogatym w wystawy retrospektywne, prezentujące prace w różnych tradycjach i tendencjach. W sferze fotografii bardziej znaczącymi były: *Polska fotografia amatorska w latach 1944 – 1984* (Warszawa 1984 r.), *Polska fotografia krajobrazowa 1944 – 1984* (Kielce 1985 r., komisarzem był Paweł Pierściński), *Fotografia Chłopów Polskich od 1944 r* (Warszawa 1985 r.), *Fotografia – wystawa z okazji 40-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików (Warszawa 1987 r.) Najbardziej znaczącą była wystawa pt. Polska współczesna fotografia artystyczna*, przygotowana przez Adamę Sobotę (Warszawa 1985 r.).

Ukazały się też wydawnictwa: *Z perspektywy 40-lecia – Fotografia polska 1945 – 1985* (wydanie w ramach XV Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie w 1985 r. pod redakcją Stefana Wojneckiego) i *Fotografia polska lat 1946 – 1986* (materiały z sesji Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, wydane w Warszawie w 1987 r. pod redakcją Ryszarda Bobrowskiego).

Sztuka postmodernistyczna jest wyjątkowo niewdzięczna jako temat do przeprowadzenia analizy, ponieważ czynność taka przypomina w jej przypadku szukanie różnych ośrodków w funkcjonującym holistycznie mózgu człowieka. Z drugiej jednak strony nasz umysł nie może się obyć bez nieustannej segregacji... Proszę więc o traktowanie moich dociekań jako próby modelowania żywej materii sztuki.

UOGÓLNIENIE

Jakie syntetyczne wnioski wyciągam z sytuacji sztuki lat 80-tych? Trzy analizowane ukierunkowania bieżącej dekady nie znajdują się we wzajemnej opozycji, bowiem

związane są z różnymi zakresami problematyki sztuki. Mam na myśli struktury sztuki, stylizacje i jej samoświadomość.

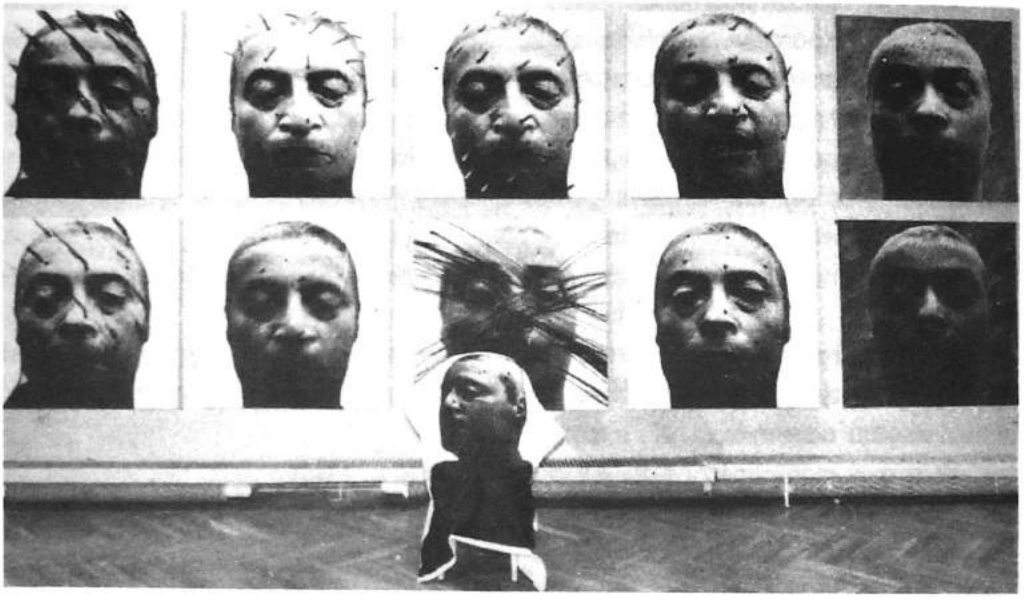
Miejsca i sposoby ujawniania sztuki uległy zwielokrotnieniu. Jej granice i wewnętrzne podział zatarły się lub straciły na ostrości. Mechanizm kolejno manifestujących kierunków artystycznych przemienił się w (pokrewny modzie) mechanizm równoległych tendencji. Twardość programów zastąpiona została miękkością niezaprogramowanej aktywności twórczej. Zamiast awangardowej opozycji wobec zastanej sytuacji, siłą napędową sztuki stał się dialog pomiędzy równoległymi tendencjami. Sztuka straciwszy rytmiczną linearność przemian, zaczęła żyć przestrzennie na podobieństwo gęsto splecionej tkanki.

Sztuka przestała przypominać ciąg myślowy od wyniku do wyniku, a stała się bliska przebiegającym w nieświadomości równoległym procesom, których rezultat odczytujemy jako olśnienie.

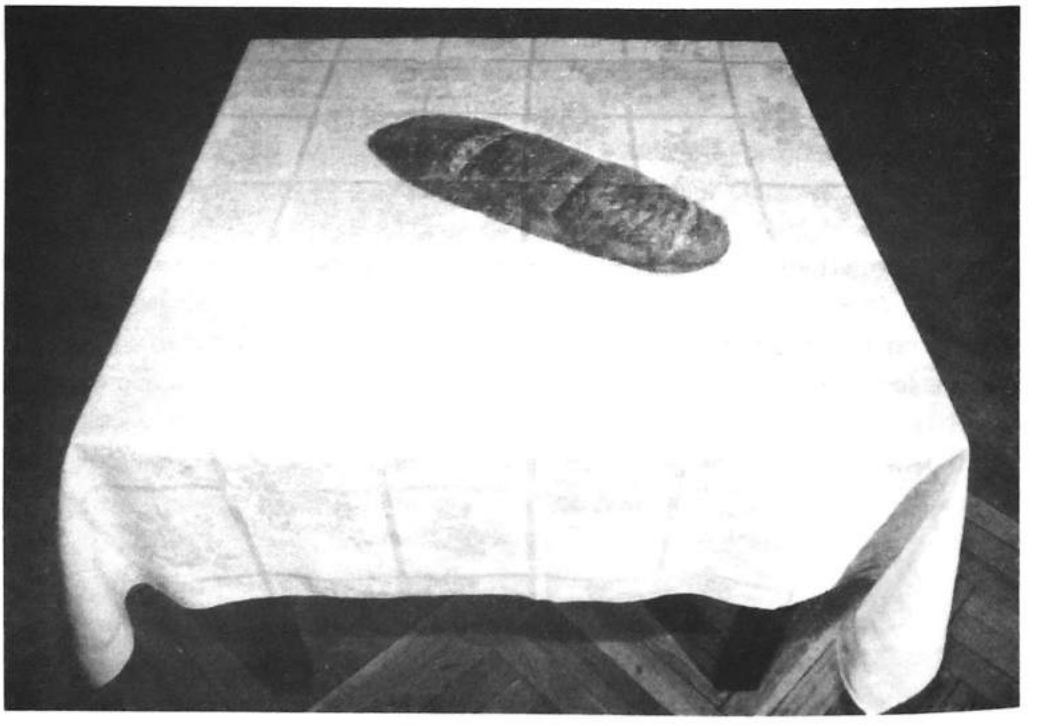
W tym kontekście trzy razy nie postmodernizmu: niepewność, niepełność i nieczytelność emanują jakimś dziwnym lśnieniem....

Stefan Wojnecki

Poznań, dnia 7.12.1988 r.



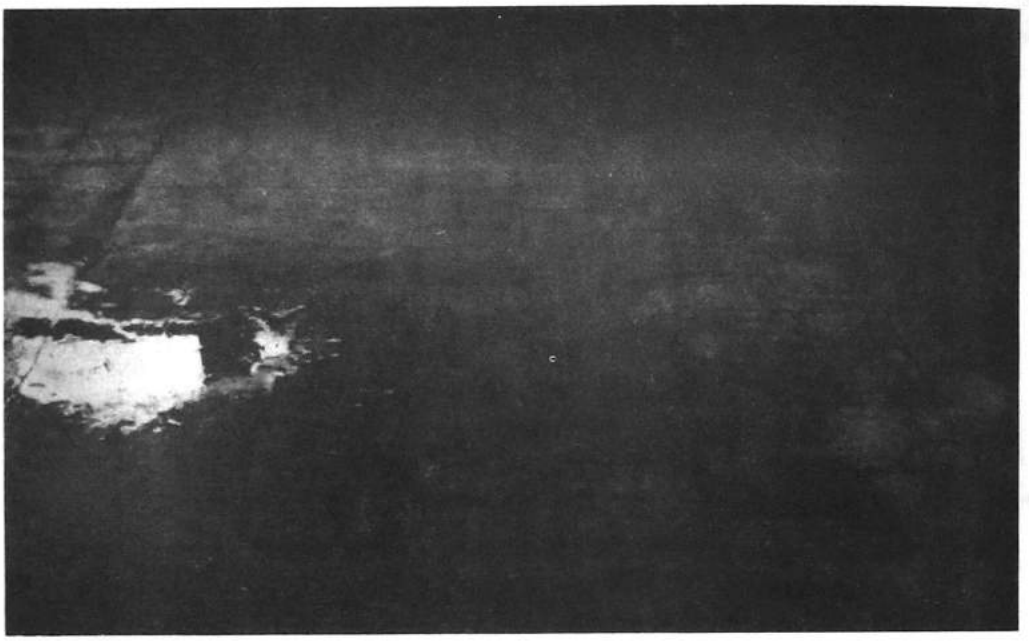
72. Natalia LL.



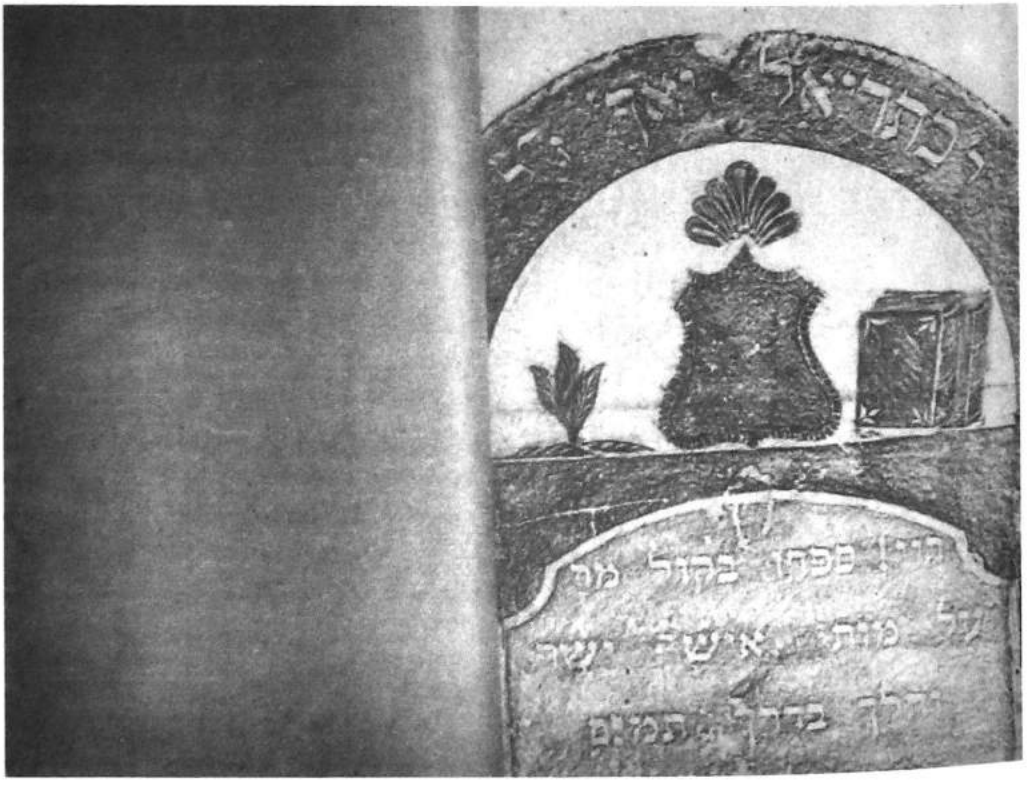
73. Stefan Wojnecki



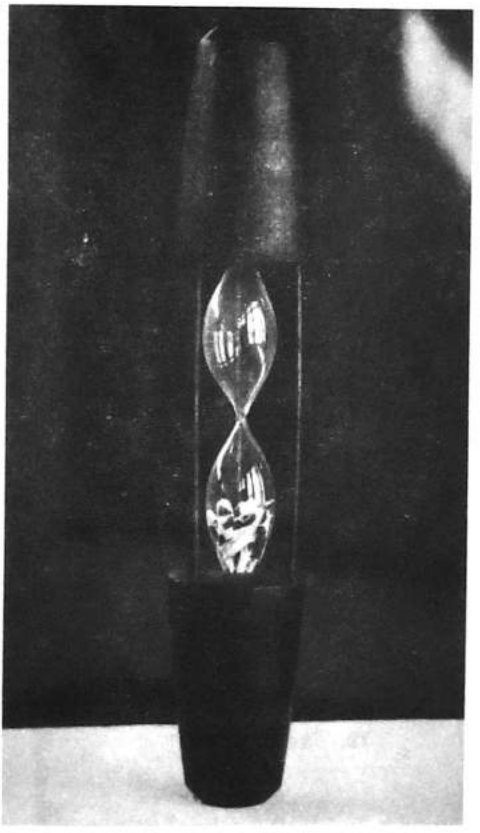
74. Krzysztof Tadeusz Pruszkowski- Jean Paul Sartre i Simon de Beauvoir 1984



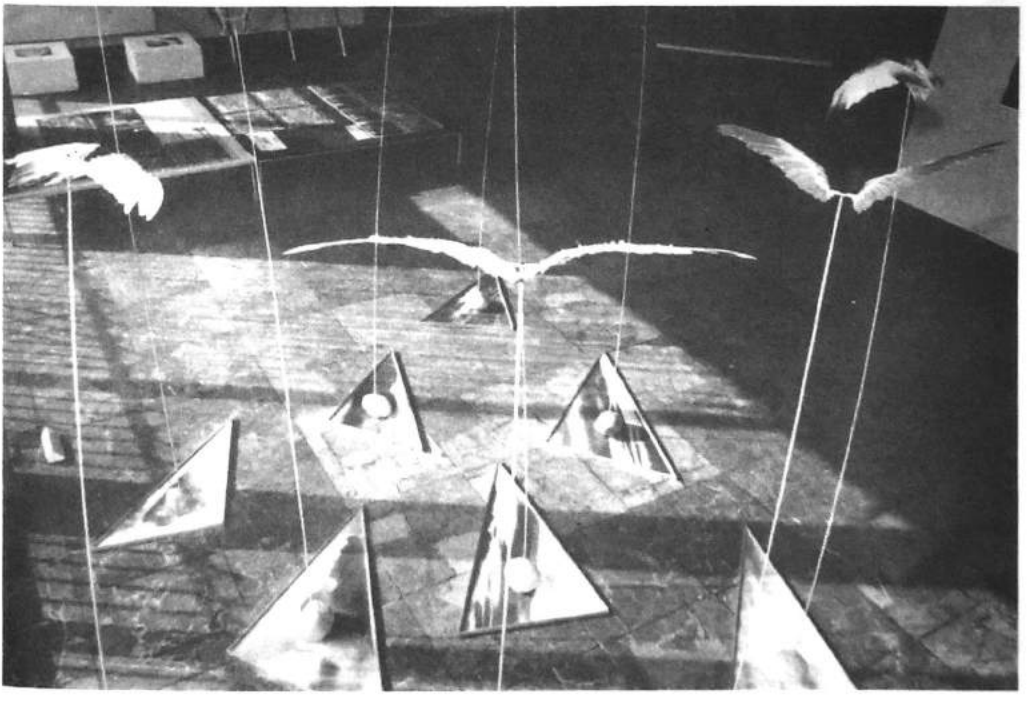
75. Mikołaj Smoczyński- z cyklu ``The secret Performance".



76. Witold Warzywoda- z cyklu ``Cmentarze żydowskie"



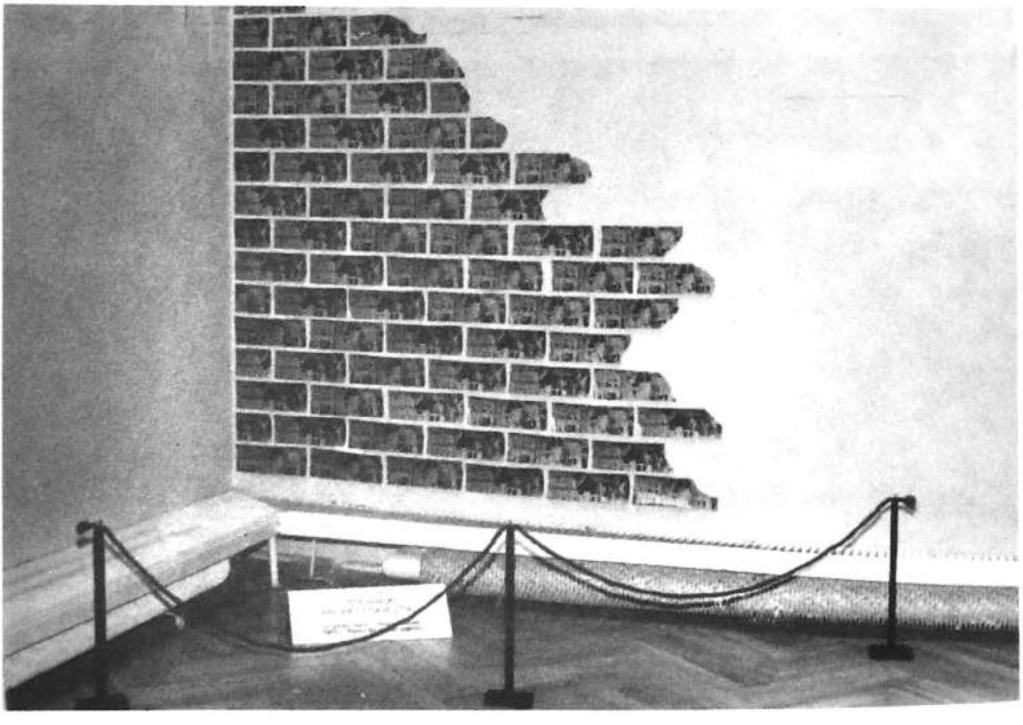
77. Kazimierz Sita - ``Klepsydra", 1988



78. Grzegorz Przyborek -"Styczeń, luty, marzec...", 1987



79. ``Łódź Kaliska"



80. Anna Kutera - ``Stanowisko archeologiczne", 1985

NOTY O AUTORACH

Grzegorz Dziamski

Krytyk, teoretyk zajmujący się sztuką współczesną i jej społecznymi kontekstami. W latach 1976–1981 prowadził galerię Maximal Art. Współorganizator międzynarodowych spotkań artystów performance – „Expanded Theatre" – w latach 1983, 1985, 1988. Uczestnik wielu spotkań artystycznych i sesji. Autor książek: *Szkice o nowej sztuce* „MAW, Warszawa 1984, *Performance. Analogia tekstów* (oprac. wraz z H. Gajewskim i J. St. Wojciechowskim) MAW, Warszawa 1984, *Sztuka Młodych 1975–1980 (oprac. z M. Sitkowską), MAW, Warszawa 1987, Awangarda po awangardzie Pomorze, Bydgoszcz, 1989.*

Opublikował ponad 50 artykułów w czasopismach *Nurcie*, *Dialogu*, *Sztuce*, *Projekcie*, *Miesięczniku Literackim*, *Integracjach*, *Kulturze i społeczeństwie*, *Kronice Miasta Poznania*, *Studiach Estetycznych*. Jest pracownikiem Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu oraz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (Wydział Wychowania Plastycznego)

Robin Klassnik

Artysta brytyjski związany ze sztuką konceptualną, jeden z promotorów *sztuki poczty*, założyciel i dyrektor **Matt's Gallery** w Londynie, wykładowca Byam Shool of Art w Londynie oraz kilku innych uczelni w Wielkiej Brytanii, Szwecji i Norwegii. Trzykrotnie prezentował swoje prace w **Galerii Akumulatory 2** (1975, 1978, 1983), dwukrotnie gościł w V Pracowni Rysunku PWSSP w Poznaniu (1983, 1990)

Andrzej Dłużniewski

Artysta i pedagog ASP w Warszawie, autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych (m.in. w **Galerii Akumulatory 2** w Poznaniu: 1975, 1976, 1977, 1979, 1980, 1983), uczestnik wystaw i sympozjów artystycznych w Polsce, RFN, Holandii, Francji, USA, Finlandii, Kanadzie (Założyciel i współprowadzący (z żoną Małgorzatą) Galerię Piwna 20/26 w Warszawie. Kilkakrotnie występował w V Pracowni Rysunku PWSSP w Poznaniu, realizując seminarium ze studentami.

Peter Jörg Splettstösser

Artysta niemiecki, autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych w RFN i Europie Zachodniej oraz uczestnik wystaw zbiorowych, twórca teorii *Manifestującej Wielobarwności* i *Malarstwa Obiektywnego*.

W roku 1986 pokazał swoje prace malarskie w **Galerii Akumulatory 2** oraz prezentował swoje poglądy artystyczne w V Pracowni Rysunku PWSSP w Poznaniu.

Jan Berdyszak

Profesor PWSSP w Poznaniu twórca kilkudziesięciu wystaw indywidualnych w kraju i zagranicą, uczestnik i organizator wielu spotkań i sympozjów artystycznych oraz wystaw zbiorowych, autor tekstów z pogranicza teorii i praktyki artystycznej.

Zbigniew Makarewicz

Zamieszkały we Wrocławiu artysta i propagator sztuki, aktualny prezes Związku Polskich Artystów Plastyków, autor wielu wystaw i tekstów o sztuce w latach 70-tych kierownik **Galerii „X"** we Wrocławiu, wykładowca wrocławskiej PWSSP, w uczelni poznańskiej prezentował dwukrotnie swoje poglądy w V Pracowni RYsunku a w **Galerii Akumulatory 2** swoj prace i działania polityczne.

Alicja Kępińska

Jest kierownikiem Katedry Przedmiotów Filozoficzno–Historycznych na Wydziale Wychowania Plastycznego PWSSP w Poznaniu, prowadzi zajęcia z teorii sztuki i wykłady monograficzne z historii sztuki współczesnej. Uprawia krytykę artystyczną i teorię sztuki; jest autorką kilkuset publikacji w zakresie problematyki sztuki współczesnej oraz książek: *Sejmiki w rysunkach Norblina* – 1968, *J.P. Norblin* – 1978, *Nowa Sztuka Polska 1944 – 1978* – 1980 *Żywioł i mit* – 1983.

Maria Anna Potocka

Związana z ruchem niezależnych galerii w Polsce, założycielka **Galerii PI** w Krakowie, kierownik **Galerii Pawilon** w Nowej Hucie i **Foto–Video** w Krakowie, obecnie **Muzeum Sztuki Aktualnej w Krakowie**, autorka wielu artykułów dotyczących sztuki współczesnej. Uczestniczka wielu spotkań i sympozjów w Polsce i Europie Zachodniej. Od kilku lat sama uprawia twórczość (m.in. w roku 1990 prezentowała swoje prace w **Galerii Akumulatory 2** w Poznaniu. (Trzykrotnie gościła w V Pracowni Rysunku PWSSP w Poznaniu (1985, 1989, 1990)

Stefan Wojnecki

Artysta fotografik. Pedagog poznańskiej PWSSP (aktualny Dziekan Wydziału Malarstwa Grafiki i Rzeźby). Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych w Polsce i poza jej granicami. Organizator i uczestnik wielu wystaw i sympozjów artystycznych.

KRONIKA

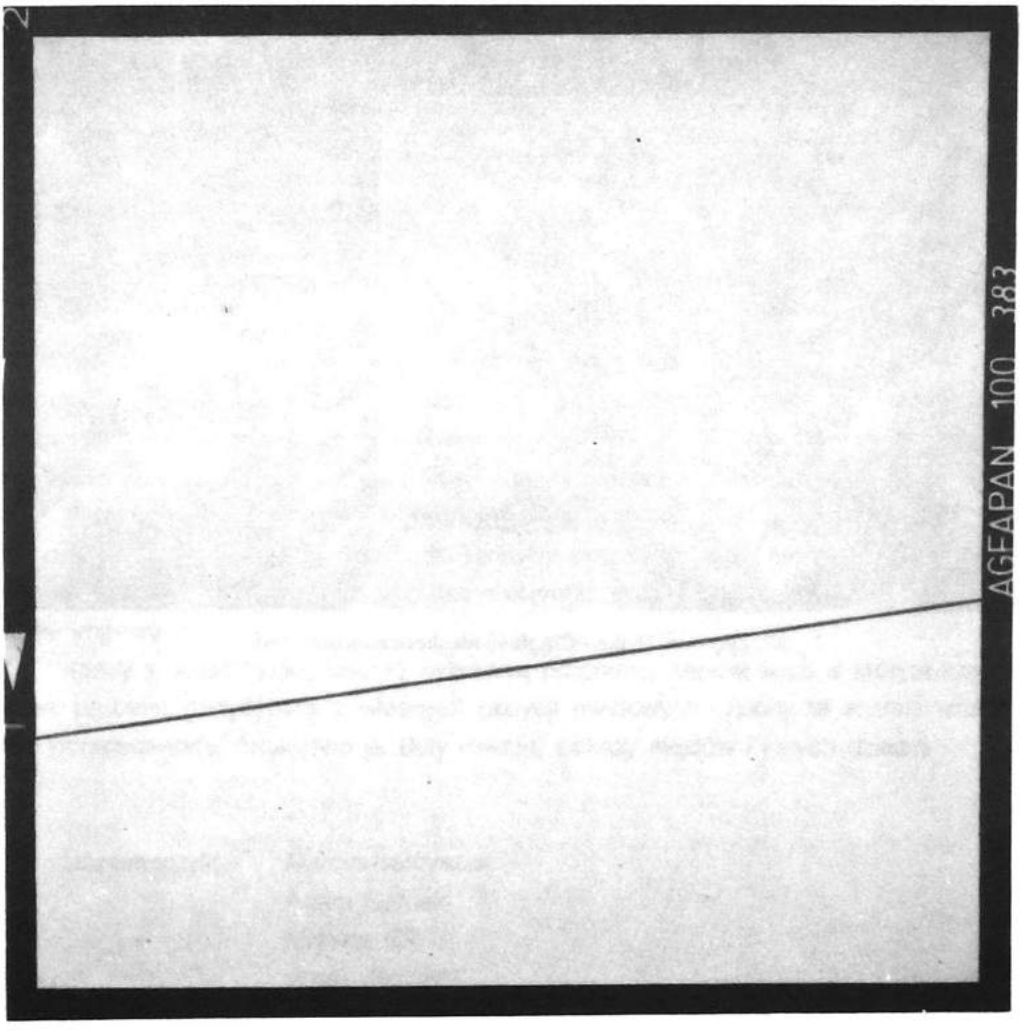
OBOZY PLENERY
SPOTKANIA

OBOZY PLENERY SPOTKANIA

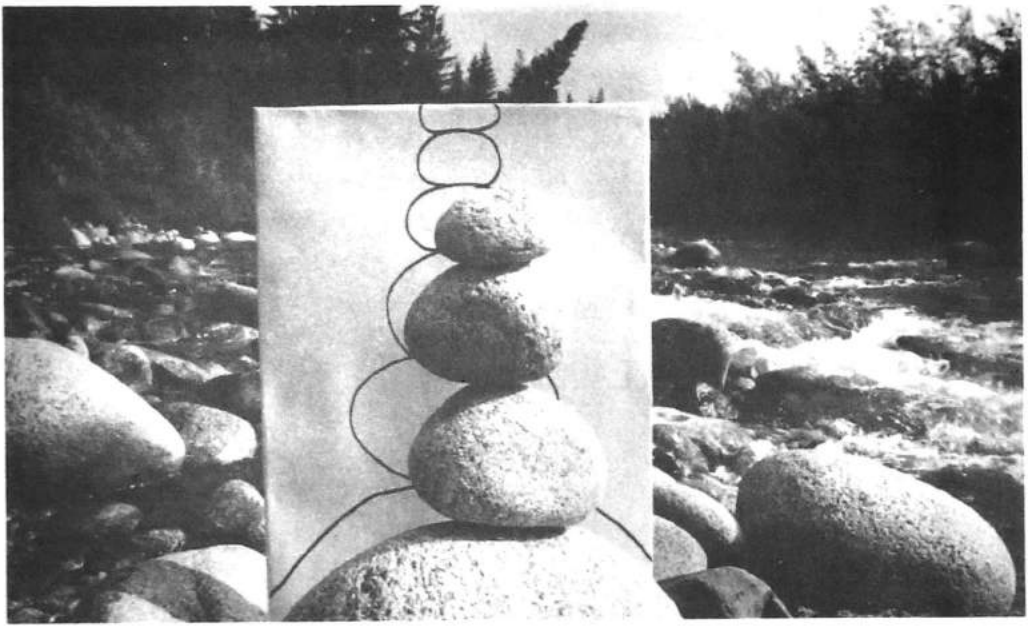
W dniach od 25 do 30 listopada 1985 roku odbyło się w Skokach ogólnopolskie spotkanie pt. *Fotografowie filozofujący*, a w dniach od 6 do 10 października 1986 roku spotkanie pt. *Fotografowie własnych dróg*. Spotkania zostały zorganizowane przez Radę Artystyczną ZPAF i PWSSP pod kierownictwem Stefana Wojneckiego. Celem spotkań było wzajemne zapoznanie się z postawami i propozycjami twórczymi artystów z kręgu fotografii zintegrowanej ze sztuką plastyczną. Każdy z nich przedstawił swoje prace wraz z krótką wypowiedzią teoretyczną. W spotkaniach wzięło udział każdorazowo 48 uczestników, w tym teoretycy sztuki i krytycy. Wygłoszono łącznie 18 referatów podejmujących problemy związane z aktualną sytuacją w sztuce i fotografii. Do najciekawszych należały następujące wstąpienia: Grzegorz Bojanowski – *Na marginesie spotkania fotografików własnych dróg*, Andrzej Brzeziński *Fotografia intuicyjna*, Jerzy Busza *Kraina kulturalnej nieoczywistości*, Grzegorz Dziamski *Zmierzch awangardy i jego konsekwencje*, Krzysztof Jurecki *Fotografia a malarstwo w twórczości Zdzisława Beksińskiego*, Alicja Kępińska *Jestem kamerzystą*, Jerzy Kmita *Zjawisko samotności sztuki*, Józef Robakowski *Proces kształtowania się polskie neoawangardy – Fotografia – Film (1947-1971)*, Adam Sobota *Fotografia i postmodernizm*, Stefan Wojnecki *Kiełkowanie inności*. Dyskusje ujawniły różnorodność punktów widzenia, ale zarazem dostrzegalną zbieżność poglądów w zasadniczych kwestiach dzisiejszej sztuki i fotografii z nią zintegrowanej.



81. Paweł Kwiek XXX



82. ``Photography 216,Jokohama,1981"



83. Zygmunt Rytka -"Ciągłość nieskończoności", 1985

„PARTYCYPACJE"

Impreza odbyła się w Skokach, w dniach od 1 do 10.XII 1986 r. Spotkanie otworzył odczyt A. Matuszewskiego, wykładający problem zawarty w imieniu *Partycypacje*. Odbyły się również wystąpienia tekstowe Mariusza Gilla i Adama Garnka, które sprowokowały rozmowy, polemiki, oraz kolejny tekst A. Matuszewskiego.

Wszyscy biorący udział w imprezie wykazali gotowość i spontaniczną skłonność do realizacji swych działań twórczych. Terenem prezentacji stała się otwarta przestrzeń parku. Zdarzenia te były żywiołowo komentowane, omawiane, co mieściło się w założeniu imprezy.

Każdy z uczestników, było to wykładnią programu, napisał tekst w którym rozpatrywał problem partycypacji z własnych pozycji myślowych. Teksty te zostały wszystkim przedstawione, omawiano je. Były również pokazy slajdów i innych działań.

Uczestniczyli:
Marcin Berdyszak
Adam Garnek
Mariusz Gill
Jacek Jagielski
Wojciech Olejniczak
Adam Uczułka
Kazimierz Sita
Anna Szklarz
Wawrzyniec Szulgit



84. Jacek Jagielski ``Współuczestniczenie"



85. Kazimierz Sita - ``Bez tytułu".



86. Wawrzyniec Szulgit- ``Spacer"



87. Mariusz Gil - ``Drzewo życia czyli ostateczny upadek królewny,ale jej stu innych cnót nie".

„KONTEKSTY"

Impreza miała miejsce w Skokach, w dniach od 9 do 16 marca 1987 r. Jako wprowadzenie w program zdarzenia, wygłoszony został tekst A. Matuszewskiego, dotyczący imienności imprezy. Nadto prezentowany był nadesłany tekst Janusza Boguckiego, oraz kolejny tekst A. Matuszewskiego.

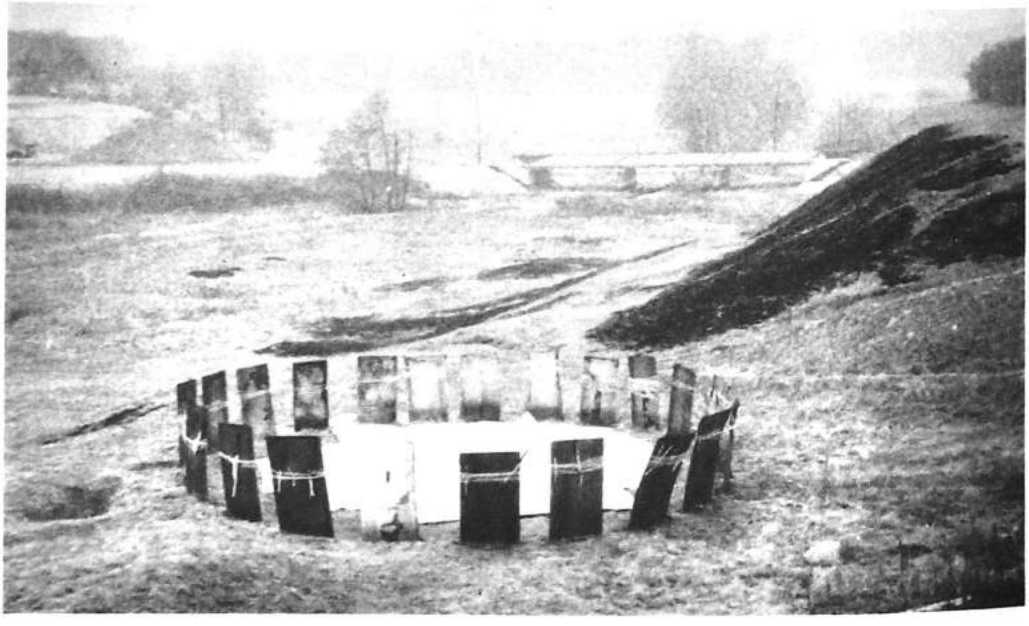
Również teksty własne wygłosili: Wojciech Olejniczak – prezentujący film z działań własnych – oraz Wojciech gorzelnik i Kazimierz Sita, którzy przedstawili istotne dla siebie racje. Teksty te były przedmiotem dyskusji.

W rytmie zdarzenia realizowane były działania twórcze uczestników, sytuowane w warunkach naturalnych parku i okolicy. Wystąpienia te następnie zostały omawiane.

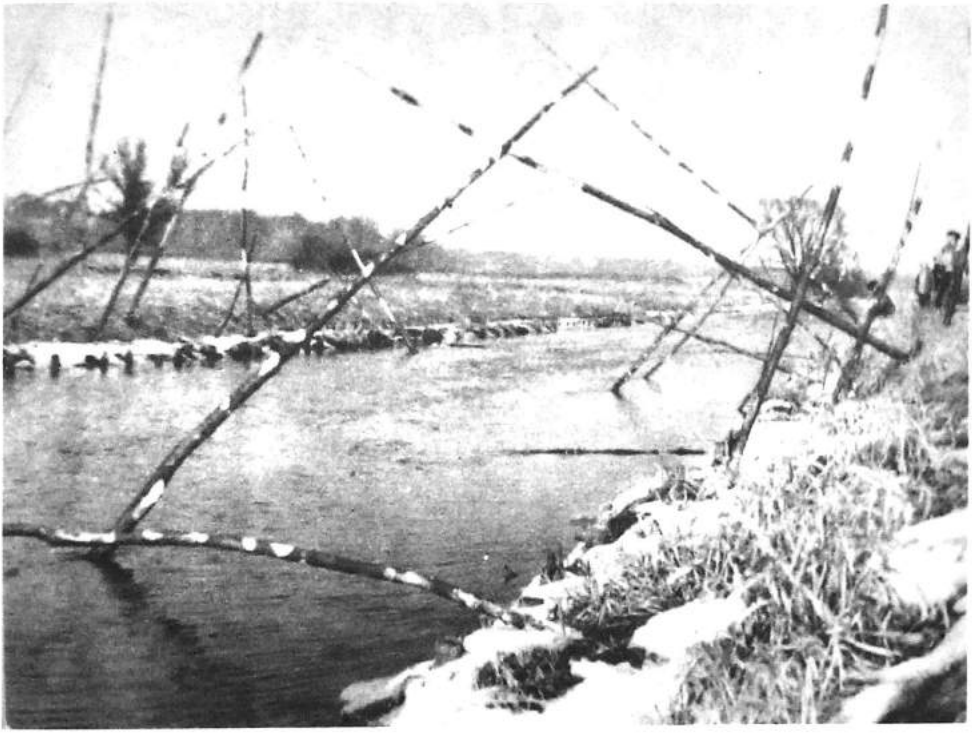
W atmosferze ogólnej codziennie rozwijały się długie rozmowy, mające znamiona dysputy na najróżniejsze, a interesujące zebranych tematy.



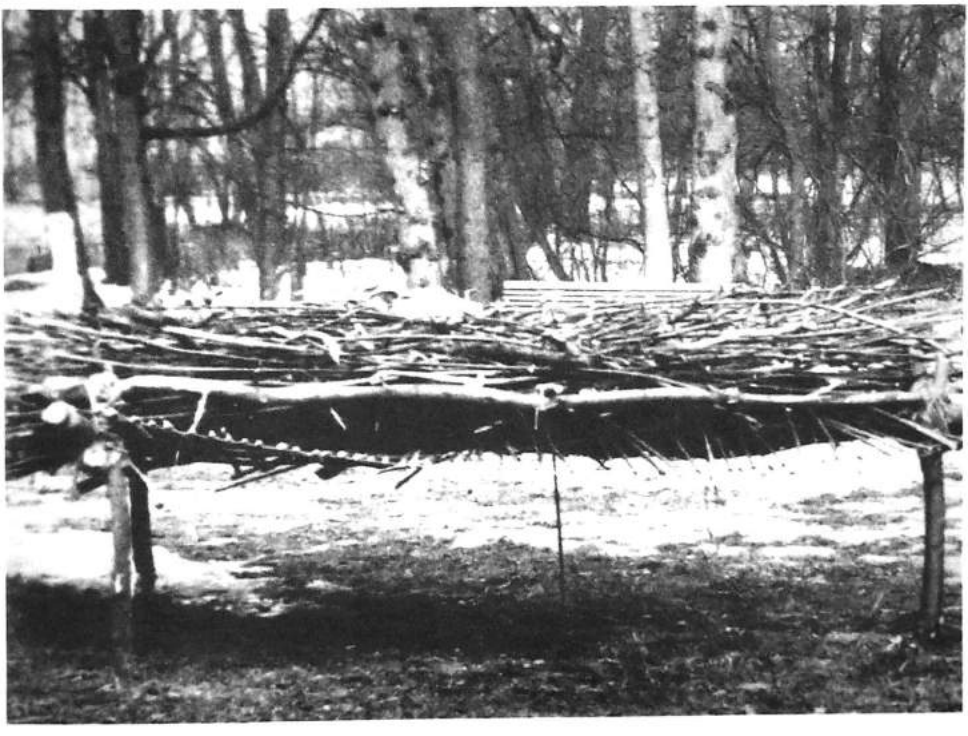
88. Ewa Konikowska - ``bez nazwania"



89. Marcin Berdyszak ``Zanim chronione"



90. Krzysztof Łabędź - ``Pra-łowy"



91. Jerzy Hejnowicz - ``Koncert"

„OBECNOŚĆ"

Teksty studentów IV roku studiów pisane po zakończeniu wykładów Andrzeja Matuszewskiego w roku akademickim 1986-87.

Iwo Maj
IV r. MGR

„OBECNOŚĆ"

Wychodząc z założenia iż pytanie jest najwłaściwszą drogą dla poznania, a dalej, do uświadamiania (także samemu sobie) istoty rzeczy, oraz zjawisk z nimi związanych jak również pojęć abstrakcyjnych, pytam: czy sensy wyrażone przez takie słowa jak *obecność*, *bycie*, *pobyt*, *bytność* są tożsame? Czy aby odpowiedź ucznia: *obecny* wypełnia do końca sens tego słowa? Czy obecność szaty i Arystotelesa to ta sama obecność? Czy obecność fizyczna, czy może obecność poprzez działanie (pozostawiając trwały jej ślad)? A może taka kiedy na stałe zapisujemy się w pamięci rodziny, społeczności, kraju lub nawet świata?

Niech te i inne jeszcze pytania stanowią prowokację dalszych rozmyślań. Daleki jestem od definiowania jakichkolwiek pojęć, od odbierania im dialektycznej przestrzeni życiowej. Chciałbym jedynie przez moment być świadkiem funkcjonowania pojęcia „obecność" w różnorakich kontekstach.

Przyjmując następującą tezę: jedną z wielu możliwych i jak mi się wydaje najbardziej powszechną, iż obecność wiąże się nierozerwalnie z przebywaniem w pewnym miejscu, postawmy pytanie: czy obserwując przyjęcie towarzyskie przez uchylone drzwi i odbierając sytuację za nimi za pomocą podstawowych zmysłów (wzrok, słuch, węch), jestem na nim obecny? Próbując udzielić na nie odpowiedzi użyłbym terminu *obecność jednostronna*. Nasuwa się więc określenie obecności *ułomnej*, niespełnionej. Jawi się więc nowy obraz obecności pełniejszej i sprzężonej. Idealnym dopełnieniem tego mogłaby więc być obecność aktywna, pozostawiająca swój ślad w rzeczywistości konkretnej (przedmiot) lub w mentalności, pamięci (np. w wyniku rozmowy). Kontynuując ten wątek zbliżylibyśmy się o krok do obecności pojmowanej w sposób możliwie najbardziej konkretny, fizykalny. Lecz gdyby nawet udało się zdefiniować ten odcień obecności nie zbliżylibyśmy się nawet o ułamek do spełnionej istoty sensu który to pojęcie wyraża. Możnaby jednak postawić kilka pytań, które na powrót oddalą nas od uściślenia tego pojęcia (mówię cały czas o obecności w najpowszechniejszym tego słowa rozumieniu). Np.: czy przebywając w jakimś miejscu i niedostrzegając jakiegoś przedmiotu lub osoby będzie wtedy ona nieobecna? Konkretyzując: czy jedynie za pomocą zmysłów jesteśmy w stanie uświadomić sobie obecność czyjąś lub czegoś?

W tym miejscu chciałbym wskazać na jeszcze jedną subtelność tego pojęcia. Określiłbym go mianem obecności pośredniej, to znaczy obecności poprzez przedmiot, tekst, dźwięk itp. W tym przypadku powszechnym jest określenie *obecności w...* (np. w sztuce, w literaturze, w historii, w życiu politycznym). Lecz aby uświadomić sobie czyjąś obecność, jak ją umownie nazwałem, pośrednią, musimy (chociażby na początku) również angażować zmysły. Właśnie. Użyłem sformułowania *na początku* ponieważ dalej dzieje się coś zgoła odmiennego, a co nazwałbym obecnością w świadomości (już bez zaprzęgania do niej zmysłów).

Od tego miejsca nie chciałbym pisać już o obecności w ujęciu namacalnym, fizykalnym, w ujęciu powszechnie rozumianej obecności. Według mnie czymś o wiele skuteczniej zapładniającym umysł są procesy psychiczne (w tym wypadku wywołane na skutek hasła *obecność*) posunięte co prawda do granic subiektywności lecz przecież o wiele lepiej pozwalające zbliżyć się do, bądź co bądź, abstrakcyjnego pojęcia obecności. Abstrakcyjnego od momentu zerwania z powszechnym rozumieniem tego słowa. Jednak przed próbą uświadomienia sobie tego rodzaju obecności chciałbym wprowadzić jeszcze jedno rozróżnienie, które być może przyczyni się do uzyskania pełniejszego obrazu obecności niekonkretnej i nieoczywistej. Jest to rozróżnienie pomiędzy obecnością obiektywną i subiektywną, obecnością czegoś lub kogoś i obecnością siebie samego, rozróżnienie między obecnością zewnętrzną (w miarę obiektywną) i autoobecnością (w miarę możliwości uświadamianą samemu sobie).

Wychodząc zatem od pojęcia *obecność i świadomości* (kogoś lub czegoś) i „autoobecności" chciałbym (o ile jest to możliwe) podjąć próbę spojrzenia na obecność poprzez pryzmat mentalnego, subiektywnego rozumienia tego terminu. Jakoby poprzez indywidualne odczuwanie własnej obecności.

Utożsamiając takie pojęcia jak *obecność* i *bycie* oraz rozpatrywanie ich w tym kontekście narzuca się konieczność pytania, które teraz lub w dalszych rozważaniach musiałoby być postawione; pytania o sens własnej obecności, sens własnego bycia. Wolałbym jednak pozostawić to pytanie bez odpowiedzi. Jest to jedno z pytań, które określiłbym mianem *ostatecznych* a które przytoczyłem po to by nie wisiało mieczem Damoklesowym nad moim dalszym tokiem myśli. Nawiązując jednak do postawionego pytania chciałbym zaznaczyć iż jakoby powinnością człowieka a jednocześnie jego tęsknotą jest dążenie do obecności świadomej a także (równoważąc *obecność* z *bytowaniem*) do świadomego bytu. Pogląd ten sugerowałby iż jedynym wykładnikiem sensu naszej obecności na Ziemi jest świadomość, umiejętność jej uzasadnienia. Jest to jednak ideał obecności spełnionej i doskonałej, ideał umiejętności bycia obecnym. A zatem wynikałoby z tego, że autoobecność to świadomość bycia. Lecz jak pogląd ten funkcjonuje w kontekście np. ludzi psychicznie chorych, u których jak to się powszechnie przyjmuje świadomość jest ograniczona? Czyżby nie byli oni obecni?! Jeżeli tak, to po jakich bezdrożach mentalności się tułają? W jakichż to magicznych przedziałach świadomości są obecni?

A takie pojęcia jak *miłość*, *intuicja* i tym podobne sensy abstrakcyjne, czyż nie są one obecne w naszej świadomości? A nasze intuicyjne wyczuwanie obecności kogoś lub czegoś? Czy dałoby się ono jednoznacznie określić?

Na podobne pytania możemy jedynie próbować udzielić odpowiedzi. A jedynymi sensownymi byłyby te, które zostały udzielone w sytuacjach skrajnych, wyjątkowych i niepowtarzalnych (np. Heiddegerowska koncepcja świadomości człowieka tonącego próbującego rozpaczliwie uchwycić się kawałka dryfującego drewna). Odpowiedzi na nie należałoby szukać na granicy świadomości i podświadomości próbując, w tej jedynie możliwy sposób uzmysłowić sobie naszą obecność we wszechświecie, obecność w sposób cudownie harmonijny z nim sprzężony.

Ewa Konikowska
IV r. MGR

Nie lubię miejsc wypublicznionych. Pejzaże przechodzą jeden za drugim. Każdy jest trochę inną czerwienią. Błękit, szarość, biel. Ptaki kilku gatunków i wielkości podrywają się do lotu. Pola dzikiej róży w Sudetach zakwitną w czerwcu i będą kwitły do sierpnia. Nie zapamiętam przeczytanego oraz niezobaczonego.

U drzwi nie ma klamki, stół i krzesła nie mają nóg, na talerzach nic do zjedzenia, pies nie ma oczu, w piecu nie ma ognia, choinka bez ozdób, pusta szafa. Przez okna wchodzi do pokoju niebieska dusza.

Czuję jutrzejszy deszcz, który dziś osiada w liściach. Przez otwarte okno dochodzi do mnie dokładny zapach jednej odmiany trwa. Czuję jak pies. Cisza budzi do życia.

To, co nie chce wejść, to wejść nie może, więc nie musi. Nie zmuszać. To co wchodzi, to to jest potrzebne, z tego będzie coś, – to się przyda, i nie ja decyduję, ale to Coś, co zadecydowało za mnie wtedy, gdy pozwoliło wejść. Tamto, co nie wchodzi – nie wejdzie nigdy. Wepchnięte: albo zostanie przez chwilę tylko, albo mnie zniszczy. Ja nic z tym nie zrobię, nie użyję, nic ciekawego się z tego nie urodzi, nie wymyśli.

Pomarańczowa podłoga stawia opór. Mój pies jest zazdrosny o małego Kreta, który nie żyje. Nie pozwala mi dotknąć go.

Wielkie, siwe – jak sztuczne – buki jeszcze nic nie powiedziały. Największy już leży martwy. Wyrwany z korzeniami. Ludzie użytkują tam buk jako opał.

Dziesięcioletna Karolina nie wie, co ma odpowiedzieć, gdy mówię jej, że znowu wyjeżdżam. Pies nie może patrzeć i odwraca łeb do ściany.

Rankiem, przebudzona małpa przeciera oczy i zastanawia się od czego zacząć.

Wyjść i iść. Wychodzi się już inaczej. Owce nie boją się. Trzy dni temu urodziło się jagnię. Biega tak szybko jak matka. Chodzi się bardzo dobrze. Bogini w czerwonych spodniach doskonale tu się czuję.

Wiesław Brach
IV r. MGR

OBECNOŚĆ

Motto:
(...) *To co już było, jest*
a co ma być, już było (...)
z hebrajskiego tł.
Cz. Miłosz *Eklezjasta*

Co dla mnie wyraża słowo *obecność*? Na pozór tak konkretnie brzmiący wyraz, wypowiadany, odmieniany x razy: obecny, obecna, obecni..., ale czy nie jest to tylko mechaniczny ruch ustami, wydający dźwięk. Można by rozważać *obecność* pod względem gramatycznym, wtedy łatwej było by ustalić konkretną, możliwie logiczną regułkę, określającą ten wyraz. Traktując jednak słowo *obecność* jako temat do rozważań zanurzam się w głęboką studnię, która daje pozorne odbicie twarzy i złudnie ukrywa niebezpieczeństwo. Jeśli zawołam do tej zjawy ukrytej w lustrze wody, odpowie mi dudniące echo, a wówczas gdyby mój umysł pozostał bez obciążeń wiedzy nabytej, tak jak u dziecka, wierzyłabym, że ktoś jest w tej studni, kto odpowiada mi, lub woła o pomoc.

Być może jest to trochę odległa droga do poszukiwania i rozstrzygania problemu obecności, ale to skojarzenie bardzo mi odpowiada w tym momencie.

Istotnym jest dla mnie, jak często ulegam złudzie, że ktoś lub coś jest tu i teraz, jest na pewno; nie zdając sobie sprawy, że mogło by być inaczej. Jeśli coś aprobuję. To albo nie potrafię sobie wyobrazić innej rzeczywistości, bojąc się, że przez samą myśl mogę coś stracić, lub po prostu nie zastanawiam się nad tym, że jest mi teraz dobrze. Dopiero kiedy napotkam na swej drodze trudności, przeszkody, jest mi źle, zauważam to co było i doceniam czas przeszły.

Wiem doskonale, mówiąc w ten sposób, nie wnoszę nic nowego, bo jest to dziwna mentalność człowieka, że ciągle za czymś goni, czegoś szuka, stawia sobie cele; i twierdzi, że gdyby to osiągnął... to byłby usatysfakcjonowany, niczego by nie pragnął, albo wspomina: kiedyś to było etc.

Czym zatem jest dla mnie *obecność*, co przez to rozumiem?

– A więc jestem obecna *tu i teraz* w określonym miejscu i czasie. Miejsce jeszcze można określić, opisać, opowiedzieć, ale czas jest to coś tak względnego, może tylko wymyślonego przez nas samych. Mówię: coś było; coś się dzieje; zakładam, że coś będzie. Czasami mam wrażenie, jakby wszyscy ludzie byli podzieleni na aktorów, statystów. Każdy skrupulatnie odgrywa swą rolę, zmienia się scenografia, zmieniają się aktorzy, a karuzela kręci się, by przedstawienie mogło trwać.

Czym wówczas jest obecność? – jeśli powtarzają się sceny, czym wówczas jest czas? Jest aktorem i widzem.

Jeśli jestem aktorem to odgrywam chwilę, która już była, ktoś to już kiedyś mówił i po mnie też przyjdą następni dla których podobna chwila, scena będzie jedyną.

Jeśli jestem widzem; oglądam po raz pierwszy kręcący się film, ale mam wrażenie jakbym kiedyś widziała, może to już było? Tak, były podobne kadry, a może te same sceny, słyszałam te same słowa.

Może to wszystko dzieje się równocześnie *przed*, *po*, *teraz*.

Czym zatem jest *obecność*, czy mogę powiedzieć, że ktoś był, ktoś jest, lub będzie? Czy tylko człowiek dla ułatwienia komunikatywności wprowadził podziały obecności, mówiąc o kimś, o czymś, w czasie przeszłym, przyszłym, teraźniejszym. Jak wspaniałą rzeczą było by gdybym mogła cofnąć film i przeżywać ponownie pewne chwile z dzieciństwa, a może wcześniejsze, których nie obejmuje moja świadomość. Może wówczas też byłam obecna. Pomimo, że ciekawość ludzka jest wielka, to twierdzę jednak, że dziwnie mądrze jest urządzony ten teatr, w którym przyszło mi grać. Nie znam następnych aktów przedstawienia, możliwe, że teraz rola wydała by mi się zbyt trudna i próbowałabym się z niej wycofać.

Szukając dalej, zastanawiam się w jakim stopniu człowiek pozostawia swą obecność w swych dokonaniach, tworząc np. dzieło sztuki plastycznej, muzycznej czy literackiej. Jest to inny rodzaj obecności, nie tej pojmowanej fizycznie, ale może głębszej bo duchowej. Obecność twórcy ujawnia się tylekroć, ilekroć ma kontakt z odbiorcą. Dla każdego widza, słuchacza będzie to subiektywny odbiór. Podobne wrażenie odnoszę znajdując się po raz wtóry w dawnych miejscach, kojarząc się z dawnymi osobami, sytuacjami.

Pozwolę sobie tutaj (może trochę infantylnie) zacytować słowa: (...) *na każdym miejscu i o każdej porze (...)... bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił.* (...)

Po raz kolejny powtarzam sobie pytanie co znaczy słowo *obecność*.

Nawet fizyczne umiejscowienie danego przedmiotu, czy osoby nie pozwala mi stwierdzić jego obecności. Jadąc w tramwaju, znajduję się na danym odcinku trasy, wśród konkretnych osób, myślami jestem dziesiątki kilometrów dalej, w zupełnie innej sytuacji – jeśli by wówczas sprawdzono listę obecności, gdzie by odnotowano moją obecność?

– Nie wiem.

Dariusz Nowacki
IV r. MGR

SZTUKA

Obecność czasu czy obecność w czasie?

Zacznę od umieszczenia pojęcia obecności w zrelatywizowanym ciągu pytań.
Czy obecność zbiorowa?
Obecność indywidualna?
Obecność odnotowna?
Potrzeba obecności?
Konieczność obecności?
Obecność akcentowana?
Ślad obecności?
Obecność immanentna?
Obecność w sztuce?
Obecność przez sztukę?
Meta obecności?
Obecność transcedentalna?
Obecność w historii?
Obecność transcendetna?
Obecność teraz?
Sens obecności?
Obecność przez nieobecność?

Pytania powyższe postawiłem nie po to by na nie odpowiadać. Ich ciąg można zwielokrotnić. Ponad wszystkimi z nich stoi konieczność odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule. Nie sposób myśleć o sztuce bez uwzględnienia kontekstu czasu. Pojmowanie sztuki jako procesu kontekst ten wymusza. Sztuka jest uwikłana w czasie dlatego, że:

Dlatego, że odczuwamy istnienie czasu transcendentalnego, którego obecność konstytuuje zdolność do transcendencji właściwa naszemu umysłowi? W takim czasie poruszamy się niejako tyłem. Obserwujemy w uciekającej w nieskończoność perspektywie narastającą piramidę piachu w klepsydrze czasu. Obecność tej sterty daje nam poczucię pewności naszego miejsca i wartości stałych. Piramida oddala się lecz jej wzrost nie pozwala nam tego dostrzec. Obecność sztuki wynika z jej historii.

Można też odczuwanie czasu zamienić na uczestniczenie w nim. Koniecznym do tego warunkiem jest przesunięcie z obszaru *było* do punktu, w którym *było* zaprzecza *będzie*. W punkcie *teraz* czas się niejako rodzi. Tutaj zaznacza swoją obecność, a my możemy w nim uczestniczyć. W tym punkcie wszystko jest jeszcze przed definicją. To jedyne miejsce bezpośredniej styczności przedmiotu poznającego z fenomenem kosmosu wewnętrznego i zewnętrznego. W tym punkcie sztuka poprzedza swoje kolejne definicje. Tylko tutaj jest naprawdę obecna.

Poznań 1986

Prezentacje pracowni Wyższych Szkół Plastycznych w zielonogórskim BWA mają już kilkuletnią tradycję. Te organizowane cyklicznie imprezy dostarczają niezwykle interesującego materiału porównawczego, umożliwiają konfrontację programów, metod i celów kształcenia w różnych zapraszanych przez organizatorów pracowniach. Mieszkańcom Zielonej Góry stworzono okazję zetknięcia się z bardzo odmiennymi koncepcjami i postawami artystycznymi, interesującą również z tego względu, iż dzięki tej otwartej formule pokazów istnieje możliwość spotkania nie tylko z gotowymi dziełem, lecz również z jego autorem w czasie realizacji.

Prezentacje, w których w latach ubiegłych uczestniczyły pracownie prowadzone przez Ryszarda Winiarskiego, Jana Berdyszaka, Andrzeja Dłużniewskiego i Wandę Gałkowską miały w tym roku piątą edycję. Tym razem Organizatorzy zaprosili do Zielonej Góry pracownie rysunku poznańskiej PWSSP prowadzoną przez prof. Jarosława Kozłowskiego. Oprócz przygotowanych wcześniej prac przywieźliśmy ze sobą pomysły, idee, koncepcje, które tutaj dopiero miały szansę realizacji.

O wiele bardziej komfortowe w porównaniu ze znanymi z Uczelni warunki pracy i ekspozycji stały się dodatkowym dopingiem do intesyfikacji wysiłków.

W ciągu kilku dni zorganizowaliśmy w pomieszczeniach BWA pięć wystaw.

Codziennie, wspólnie aranżowana była i udostępniana publiczności inna ekspozycja. Każdą z nich tworzyły prace kilku uczestników imprezy.

Taka forma prezentacji pozwoliła w sposób możliwie wyczerpujący przedstawić zainteresowania studentów i problematykę podejmowaną w ich realizacjach.

Oprócz prac typowo rysunkowych na poszczególnych wystawach znalazło się miejsce dla koncepcji rozszerzających, lub wykraczających nawet nieco poza powszechnie akceptowaną definicję rysunku.

Wystawy stały się pretekstem do prezentacji własnej postawy artystycznej studentów, bez ograniczeń, że postawa ta może być artykuowana tylko językiem rysunku.

Równoprawnym i równie interesującym składnikiem ekspozycji stały się różnego rodzaju instalacje, pokazy, działania.

Interesujące było wystąpienie Marioli Grotkowskiej. Uwagę zwróciły również instalacje Agaty Michowskiej-Łazarczyk, Marka Cymermana, Marka Dworeckiego, Jerzego Hejnowicza. Bardzo sugestywny „seans" dźwiękowy przedstawił Wawrzyniec Szulgit. Ciekawa była również w metodyczny sposób prowadzona rejestracja wędrówek po mieście Jacka Pyzy. Istotnym składnikiem funkcjonowania pracowni w poznańskiej Uczelni stały się spotkania z zapraszanymi na zajęcia artystami.

W Zielonej Górze podtrzymaliśmy również tę zasadę. W imprezie uczestniczył i pracował wspólnie z nami Helmut Nikels.

przygotowana przez tego artystę instalacja zatytułowana *Dwie, albo trzy rzeczy, które o niej wiem* budziła od początku duże zainteresowanie i stała się pretekstem do wielu ciekawych spostrzeżeń i rozmów.

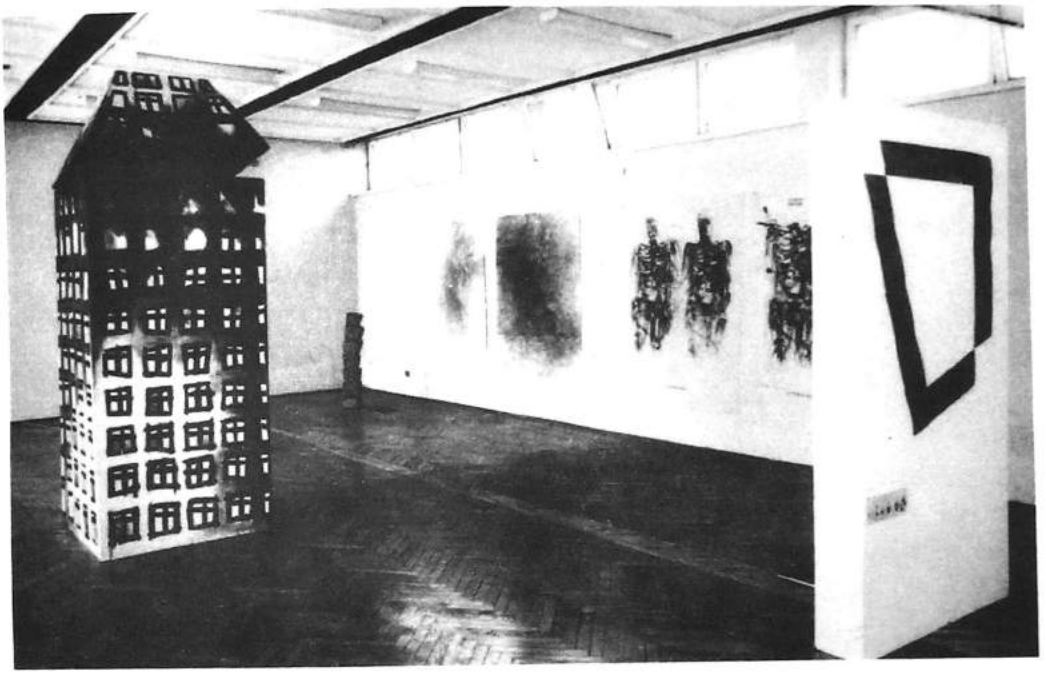
Zajmującą dyskusję wywołało wystąpienie Jarosława Kozłowskiego i prezentowana przez niego praca *Continuum*.

Cykl prac o podobnej strukturze, prezentowanych od kilkunastu lat pod różnymi, uzależnionymi od kontekstu tytułami w Zielonej Górze znalazł swój epilog.

Zainteresowanie publiczności wzbudziły również informacje dotyczące programu Pracowni, zasad jej funkcjonowania w Uczelni, oraz elementów decydujących o jej specyfice.

W ostatnim dniu imprezy, w tym samym pomieszczeniu, w którym w poprzednich dniach odbywały się bardziej kameralne i pełniejsze zarazem pokazy, zaaranżowana została wystawa, którą utworzyły wybrane wspólnie prace wszystkich uczestników.

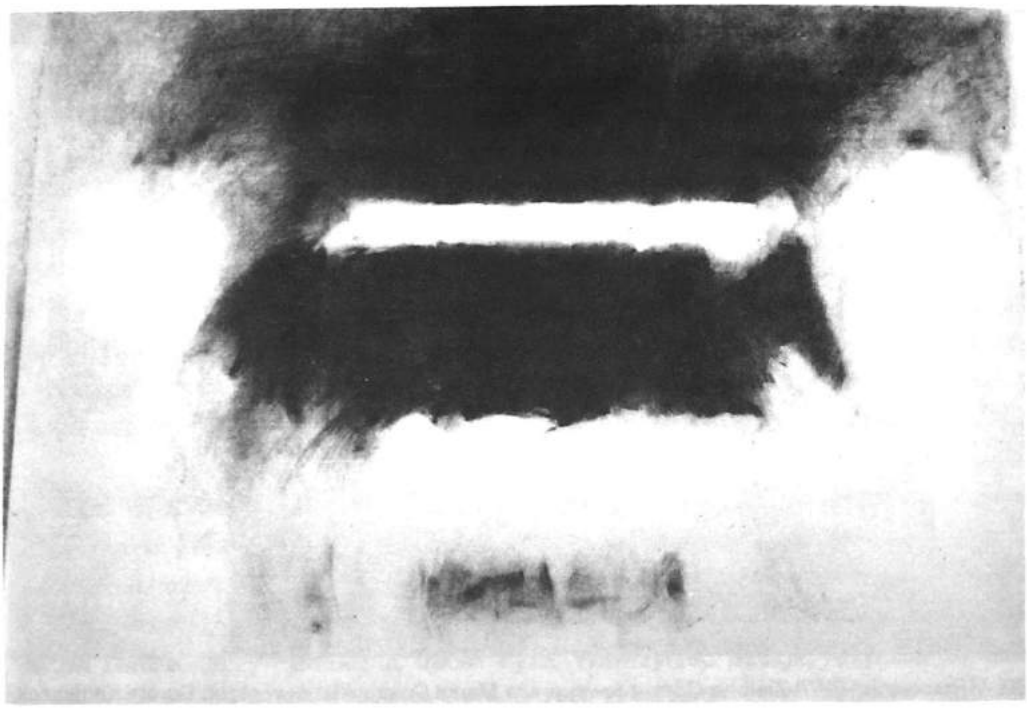
Od 18 do 24 kwietnia 1988 roku w Zielonej Górze przebywali, wspólnie pracowali i dyskutowali studenci: Hanna Graczyk, Mariola Grotkowska, Dorota Kamyszek, Agata Michowska-Łazarczyk, Anna Szklarz, Karol Bąk, Andrzej Bobrowski, Marek Cymerman, Marek Dworecki, Dariusz Głowacki, Adam Garnek, Jacek Hałas, Jerzy Hejnowicz, Robert Lemke, Jerzy Pawluczuk, Jacek Pyza, Wawrzyniec Szulgit, Krzysztof Świtalski: zaproszony artysta: Helmut Nickels: prowadzący pracownię: prof. Jarosław Kozłowski, Andrzej Syska.



92. ``Pracownia" BWA Zielona Góra- z lewej:praca Marka Dworeckiego; w głębi: Dorota Kamyszek, Jecek Hałas, z prawej: Marek Cymerman.



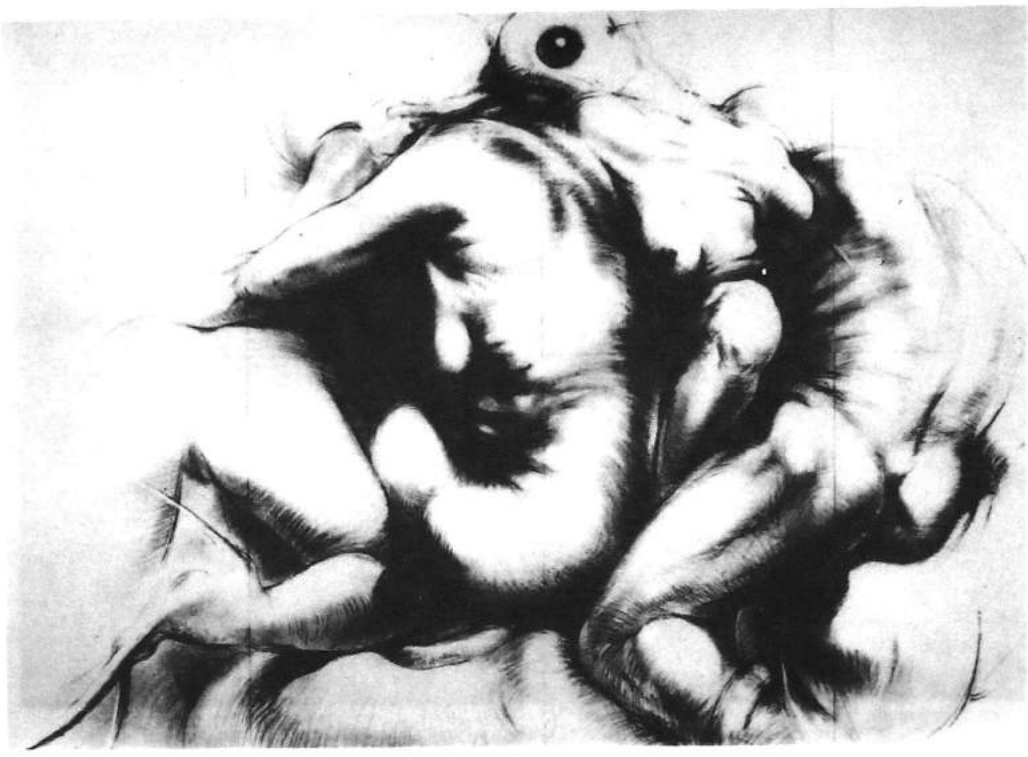
93. Fragment wystawy, BWA Zielona Góra.



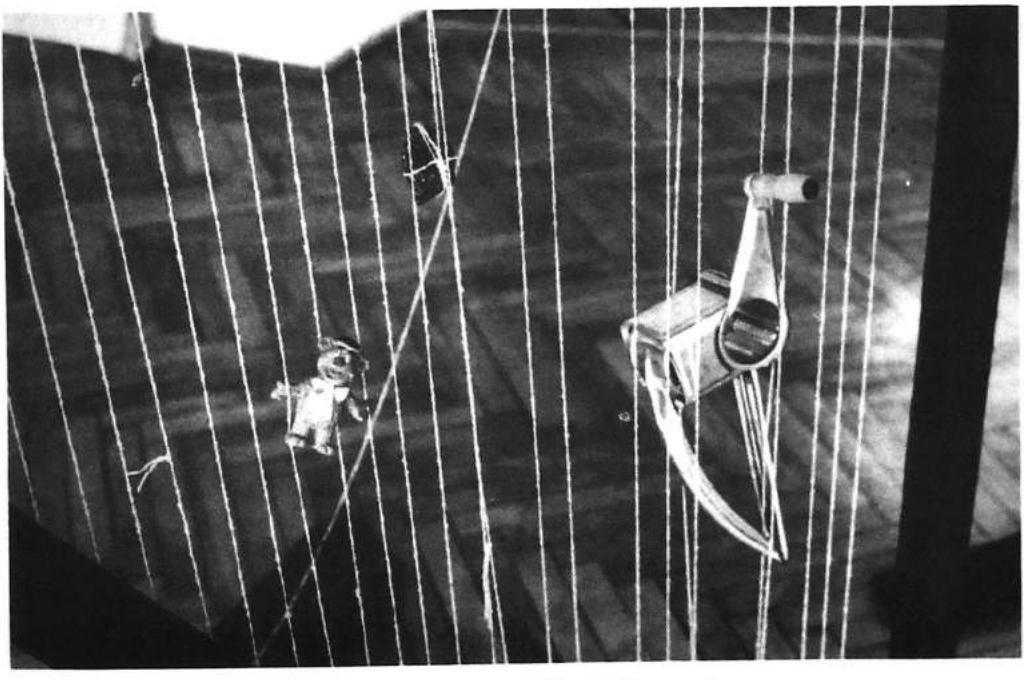
94. Jerzy Pawluczuk:rysunek



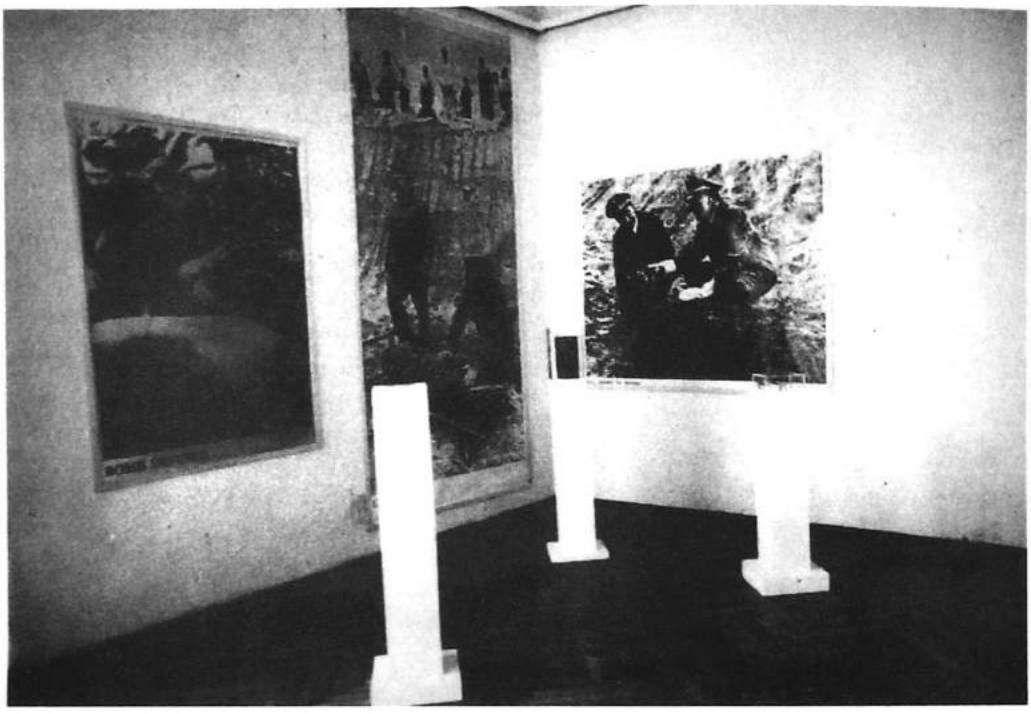
95. Robert Lemke:Rysunek



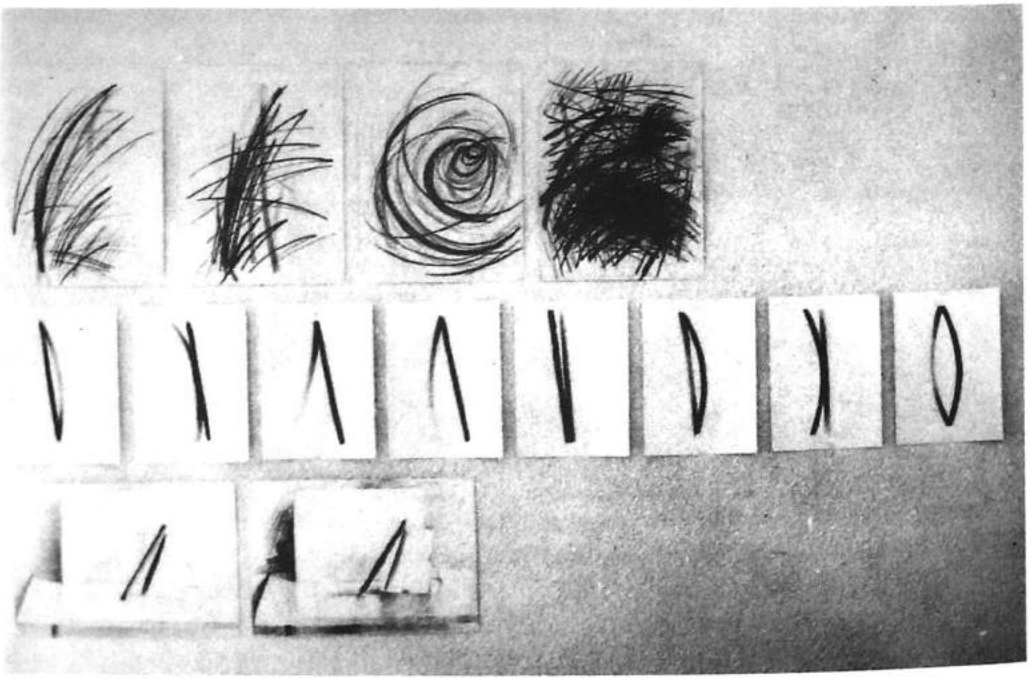
96. Karol Bąk- fragmenty instalacji rysunkowej



97. Jerzy Hejnowicz - ``Harfa"- fragment.



98. Helmut Nickels:"Dwie albo trzy rzeczy, które o niej wiem, instalacja.



99. Hanna Graczyk - rysunki.

SPIS FOTOGRAFII

GALERIA „AKUMULATORY 2"

0. Carl Friedrich Claus – „Rysunek" 1974
1. Jerzy Rosołowicz – „Kinetronikon" 1975
2. Jerzy Rosołowicz – „Kinetronikon" 1975
3.1 Fluxus Festwal – 1977 (Gry Fluxus)
3.2 Fluxus Festiwal – 1977 (Muzyka Fluxus)
4. Fluxus Festiwal – 1977 (Klinika Fluxus)
5. Joel Fisher – „Prace" 1977
6. Michael Craig – Martin – „Obrazowanie" 1979
7. Tomasz Osiński – Bez tytułu 1980

GALERIA „AT"

8. Krzysztof Baranowski – „Statek płynie..." 1986
9. Tomasz Wilmański – „Blaski i Cienie" 1986
10. Ralf Samens – „Inhibition" 1987
11. Tomasz Wilmański – „W lewo pod słońce" 1988
12. Włodzimierz Kiniorski – „Nang Pa" 1988
13. Piotr Postaremczak – 1988
14. Joachim Schäffer – „Pia" 1988

GALERIA „KONTAKT"

15. Jasushi Hori – rzeźba 1986
16. Evan Burnet-Smith – instalacje 1986
17. Evan Burnet-Smith – instalacje 1986
18. Mariusz Stankowski – „Malarstwo czyste" 1987
19. Włodzimierz Szymański – instalacje 1987
20. Dariusz Lipski – instalacja 1987
21. Lech Jankowski – „Szymon Słupnik" z wystawy: „30 ikon czyli Van Gogh czyli Weltmeister" – 1987
22. Lech Jankowski – wystawa: „30 ikon czyli Van gogh czyli Weltmeister" 1987
23. Festiwal Braci Quay – scena z filmu – „This unnameable Little Broom"
24. Festiwal Braci Quay – „The Brothers Quay" – scena z filmu „The Cabinet of Jan Svaakmajer"

GALERIA „ON"

25. Maria Piwińska-Bereś – performance – XI. 1980 – „Sztuka Kobiet"
26. Natalia LL: seans „Stany skupienia" 1980 – „Sztuka Kobiet"

27. Ewa Partum – performance: „Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam" – „Sztuka Kobiet" 1980
28. Jan St. Wojciechowski – „Płaski koniec" – instalacja 1984
29. Joanna Przybyła – „Rysunek" – instalacja 1987 w ramach spotkania „Obecność I"
30. Olga Szwajger – performance – w ramach spotkania „Obecność I" 1988
31. Ewa Maria Schön (Berlin zach.) – performance – w ramach spotkania „Obecność II" – 1987
32. Wolf Kahlen – „Zielony szum" – instalacja w ramach spotkania „Obecność II" – 1988
33. Jarosław Kozłowski – „Niebieski fragment" – w ramach spotkania „Obecność II" – 1988

GALERIA „UTILIS"

34. Część prac niezrealizowanych ale moje części gdyż każdy ma je inne – 1986
35. " "
36. " "
37. " "

GALERIA „WIELKA 19"

38. „Koło Klipsa" 1986
39. Jerzy Kopeć 1986
40. Zenon Polus – „Obiekty archeologiczne" 1986
41. Renate Anger – Malarstwo 1987
42. Sibylle Hofter – „Budujemy mosty dla pana starosty" 1987
43. Anna Ciba – Malarstwo 1987
44. Wojciech Kujawski – „Tractati et Preces" 1987
45. Toine Horvers – performance 1987
46. Tomasz Sobkowiak – Malarstwo 1987
47. Zbigniew Taszycki – Malarstwo 1988

BIBLIOTEKA BORGESA

48. . . . . .
49. . . . . .
50. „Przestrzeń materii i dźwięku"
51. Dokumentacja „Symphonii" zainst. XII. 1986r. w Lasku Dębińskim – spalonych III. 1987 r.

MATT'S GALLERY W LONDYNIE

52. Joel Fisher – „Installation" – November 1979
53. Rose Finn-Kelcey – Black and Blue – a Button Pushers Paradise (a performance) – April 1981
54. Robin Klassnik+Tom Clark – „Five Pheromones: The Incomplete Documentation – April 1981
55. Daniel Troostwyk – "National Day„ – Juni 1981

56. Tony Bevan – Paintings encluding – August 1982
57. John Blake – "One Day...„
58. Avis Newman – "Scenes„ – February 1982
59. Ian Mckeever – "Black and white... a How to Paint with a Hammer – October 1982
60. Hannah Collins – „Thin Protective Coverings" – Films Stills (Large photographs and test installation) – November 1985
61. Richard Wilson – „Sheer Fluke" – January 1985

„PIWNA 20-26"

62. Jarosław Kozłowski – „Rysunki przedmiotowe" – 1980
63. John Murphy – „Objects of Desire" 1980
64. Gerard Hemsworth – „Object Nature Still Live Drawings"
65. Susan Hiller – „Monument" – 1982
66. Eric Andersen – Kristen Justensen – „Przejęzyczenie" – 1983
67. Josefa Rogoski – „Pokaz prac"
68. Alicja Kępińska

J. BERDYSZAK – „GALERIA"

69. Jan Berdyszak – Galeria Potencjalna projekt z 1978 r. wbudować do galerii ściany zamknięte, białe o podstawie kwadratu lub prostokąta o wysokości od 260 do 320 cm. Obejście 150 cm.
70. Jan Berdyszak – Galeria Wejść projekt z 1978 r. – wbudować do konkretnej galerii ściany zależne od jej kształtu, malować je w kolorze ścian.
71. Jan Berdyszak – Realizacja dwóch galerii „Studio 80" – w BWA w Poznaniu – 1980

„POLSKA FOTOGRAFIA LAT 80-TYCH"

72. Natalia LL
73. Stefan Wojnecki
74. Krzysztof Tadeusz Pruszkowski – Jean Paul Sartre i Simon de Beauvoir, 1984
75. Mikołaj Smoczyński – z cyklu „The Secret Perfomance"
76. Witold Warzywoda – z cyklu „Cmentarze żydowskie"
77. Kazimierz Sita – „Klepsydra", 1988
78. Grzegorz Przyborek – „Styczeń, luty, marzec...", 1987
79. „Łódź Kaliska"
80. Anna Kutera – „Stanowisko archeologiczne", 1985

SPRAWOZDANIE ST. WOJNESKIEGO ZE SKOKÓW

81. Paweł Kwiek XXX
82. „Photography 216, Jokohama, 1981"
83. Zygmunt Rytka – „Ciągłość nieskończoności", 1985

PARTYCYPACJE

84. Jacek Jagielski – „Współuczestniczenie"
85. Kazimierz Sita – „Bez tytułu"
86. Wawrzyniec Szulgit – „Spacer"
87. Mariusz Gill – „Drzewo życia, czyli ostateczny upadek królewny, ale jej stu innych cnót nie"

KONTEKSTY

88. Ewa Konikowska – „Bez nazwania"
89. Marcin Berdyszak – „Zanim chronione"
90. Krzysztof Łabędź – „Pra – łowy"
91. Jerzy Hejnowicz – „Koncert"

DO TEKSTU SYSKI O ZIELONEJ GÓRZE

92. „Pracownia", BWA, Zielona Góra – z lewej: praca Marka Dworeckiego; w głębi: Dorota Kamyszek, Jacek Hałas; z prawej: Marek Cymerman
93. Fragment wystawy, BWA, Zielona Góra
94. Jerzy Pawluczuk: Rysunek
95. Robert Lemke: Rysunek
96. Karol Bąk – Fragment instalacji rysunkowej
97. Jerzy Hejnowicz – „Harfa" – fragment
98. Helmut Nickels: „Dwie albo trzy rzeczy, które o niej wiem", instalacja
99. Hanna Graczyk – Rysunki

DRUKARNIA "POLKOLOR"

05-500 Piaseczno ul. L. Okulickiego 7/9

oferuje druk:

- książek
- książek artystycznych
- katalogów
- folderów reklamowych
- kalendarzy
- i innych wydawnictw

Proponujemy - *własny papier i karton wysokiej klasy*

PRACOWNIA PLASTYCZNA:

- projekty graficzne
- wystawiennictwo
- zdjęcia reklamowe

Polecamy - *ceny konkurencyjne, krótkie terminy*

Zapraszamy w godz. 7^{30} - 15^{00}
tel. 57-12-15; 57-15-19

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
C2 212/1991
nr 5

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ008802