Cz 213 / 1982 / nr 0

Uniwersytet Artystyczny
Biblioteka
Główna
w Poznaniu

Państwowa Wyższa Szkoła
Sztuk Plastycznych
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1982

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Jan Berdyszak (przewodniczący), Jolanta Dąbkowska-Zydroń (sekretarz), Barbara Płóciennik-Kaczmarek, Alicja Kępińska (z-ca przewodniczącego), Jarosław Kozłowski, Andrzej Kurzawski, Grzegorz Marszałek (redaktor graficzny), Jarosław Maszewski, Wojciech Müller, Bogdan Perzyński

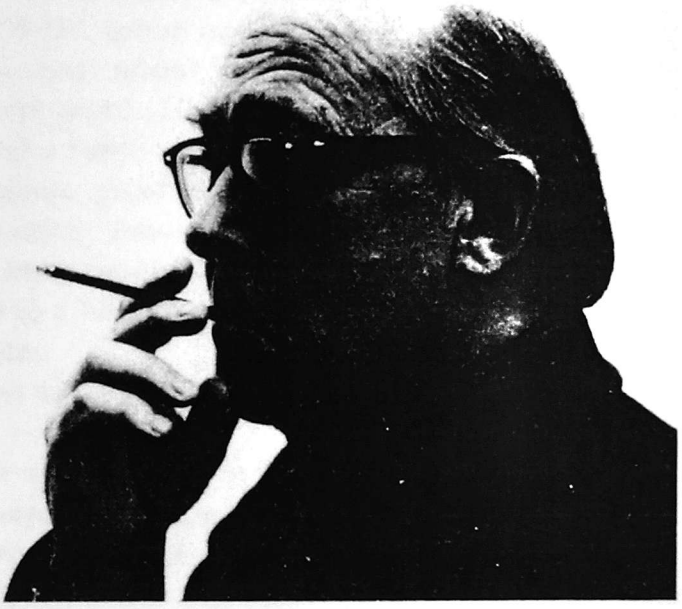
WYDAWNICTWO PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY SZTUK PLASTYCZNYCH W POZNANIU

Wydanie I. Nakład 300+10+30 egz. Arkuszy wyd. 7. Arkuszy druku 5,75. Papier drukowy kl. V 71 g. Oddano do druku 25.06.1982 r. Druk ukończono w grudniu 1982 r. Zamówienie nr S/334/82.N-2/379

Wykonano w Zakładzie Graficznym Politechniki Poznańskiej
61-821 Poznań, ul. Ogrodowa 11, telefon 554-25

TEKSTY PROBLEMOWE

ROZMOWA Z EMMETTEM WILLIAMSEM



Emmet Williams

Bogdan Perzyński: W swojej pracy użyłeś słowa *podróż*. Czy mógłbyś powiedzieć coś bliższego o swojej idei podróży?

Emmett Williams: Użyłem słowa *podróż* dla nazwania wystawy, ponieważ zamierzałem uczynić ją jej częścią. Nie tylko portrety ale również praca **A-journey** były rodzajem podróży: jest tak dlatego, że owo indywidualne A *podróżuje* poprzez kilka tysięcy generacji kopii. Bardziej skomplikowane było zatytułowanie wystawy w Warszawie, ponieważ nie wiedziałem czego się tam oczekuje. Ponieważ wiedziałem, że Jarosław bardzo lubi **Portraits** dałem wystawie w Poznaniu tytuł **Portraits Journeys** a wystawie w Warszawie **Journeys Portraits**. Wszystko to wzbogaca fakt idei udania się do Polski i zrobienia tych wystaw.

Jarosław Kozłowski: Z tego co powiedziałeś wynika, że Andrzej Dłużniewski musi lubić **Journeys.**

E.W.: Musi lubić chcąc nie chcąc, ponieważ **Journey** pozostała w Poznaniu i gdyby chciał ją zobaczyć to musiałby tu przyjechać. W ten sposób będę musiał przekonać go, że *podróżą* jest owe dziesięć druków **Incidental music for Yo-yo Ma**. Jest to podróż kartki muzycznej pięciolinii poprzez kilka tysięcy kopii i jest ona, w gruncie rzeczy, prawdziwsza niż podróż w **A-journey**. Zastanawiam się, co z podróży mógłbym znaleźć w **Portretach**...?

Będąc w Japonii zetknąłem się ze wspaniałym papierem robionym z ryżu.

Ann Noël: To była również podróż!

E.W.: Tak była to podróż. Do Japonii! Najcenniejszą rzeczą, jaką *wyniosłem* z tej podróży był ów ryżowy papier. Lecz nie tylko podróż do Japonii pozostawiła swój ślad. Podobnie stało się w przypadku tej podróży. Mój przyjazd do Polski kosztował tutejszego inspektora celnego położenie pieczęci na każdym arkuszu papieru. Pomimo, że te bardzo delikatne papiery ryżowe były stemplowane od tylnej strony, stempel można dostrzec również od frontu. Tym sposobem ślady z Polski nałożyły się na ślady z Japonii; nałożono *piętno* polskiego celnika. Bardzo istotne jest samo słowo *podróż*, bo stanowi element mojej pracy – jak np. tytuł książki: **La Voyage**, bądź pracy **A-journey**. Przypuszczam, że bierze się to z mojego sposobu życia, które wypełniają liczne podróże. Nie mam na myśli podróży związanych z moimi wystawami lecz podróżowanie poprzez różne fazy życia. Myślimy o spędzeniu gdzieś dwóch lub trzech lat, a następnie przenosimy się z tej lub tamtej przyczyny. Zwykle robimy to dla znalezienia nowego miejsca do pracy bądź miejsca, gdzie zamierzamy pracować.

J.K.: Czy podróżowanie zawsze wiąże się z Twoją decyzją?

E.W.: Rzadko kiedy jest to konieczność...

A.N.: Musimy wtedy akceptować obcy nam styl życia. Trzeba pozostać w jakimś miejscu i uczyć...

E.W.: Wolę nie robić tego, o czym mówiła Ann. Nie chciałbym pozostać gdzieś na zawsze. Wierzę, że dzieje się tak szczególnie wtedy, gdy jest się uwikłanym w zarabianie pieniędzy *uczeniem* sztuki, w przechodzenie z rąk do rąk. Obrzydła mi bardzo pewna szkoła, w której artyści, bardzo aktywni, bardzo pilnie pracowali przez szereg lat, po czym stwierdzili, że życie jest tak komfortowe, że pozostaną tam na zawsze. Wiem, że powód tego jest taki. Artysta sam w sobie jest całkowicie bezwładny i bardzo mieszczański, nieefektowny, szczęśliwy nabywając coraz to większe domy, nowe meble, pozwalający sobie na coraz dłuższe wakacje, lecz...

J.K.: Lecz co staje się ze sztuką?

E.W.: Tak, to jest problem.

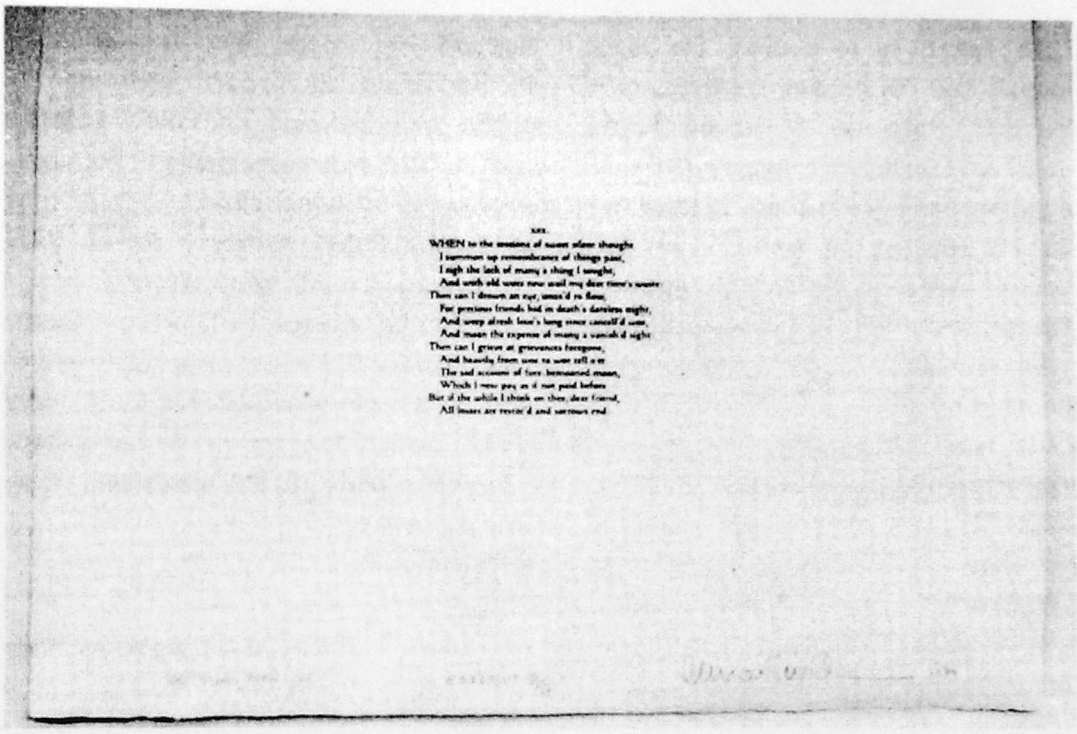
J.K.: Czy można by nazwać sztukę *podróżą?*

E.W.: Myślę, że tak o ile są artyści, którzy cenią sobie poszukiwania, którzy traktują podróż za narzędzie służące odkrywaniu rzeczy nowych. Można postępować jak Hans Arp i robić całe życie te same rzeczy albo być kimś pełnym inwencji, próbującym bez przerwy rzeczy nowych. Myślę tu o przekształcaniu ogółu rzeczy dla nich samych i wyciągnięciu z tego nauki dla siebie samego. Jak w podróży!

B.P.: A zatem, twoja idea podróży nie ogranicza się do przenoszenia się z miejsca na miejsce.

E.W.: Powracamy do tego *czym to jest?* Jeżeli w nowym miejscu robię inne rzeczy, to dzieje się tak z powodu okoliczności, a czasami z powodu właściwości przestrzeni i kraju, w którym aktualnie się znajduję.

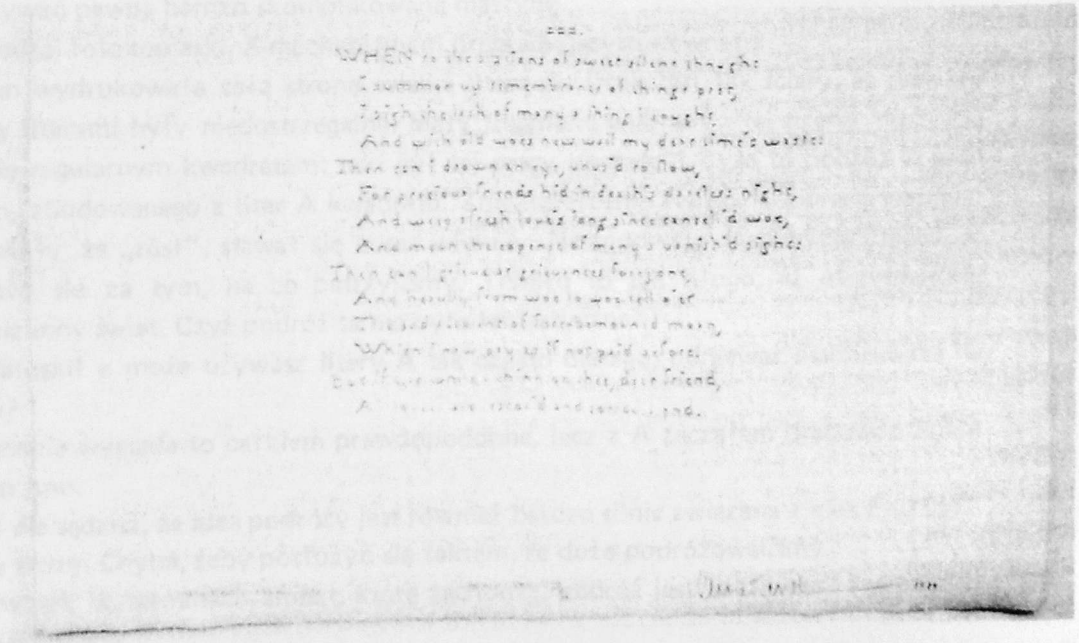
B.P.: Praca **A-journey** jest wystawiona w Akumulatorach oraz znajduje się również w twojej książce **Selected Shorts**...



xxx.

WHEN to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye, unus'd to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan the expense of many a vanish'd sight:
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end.

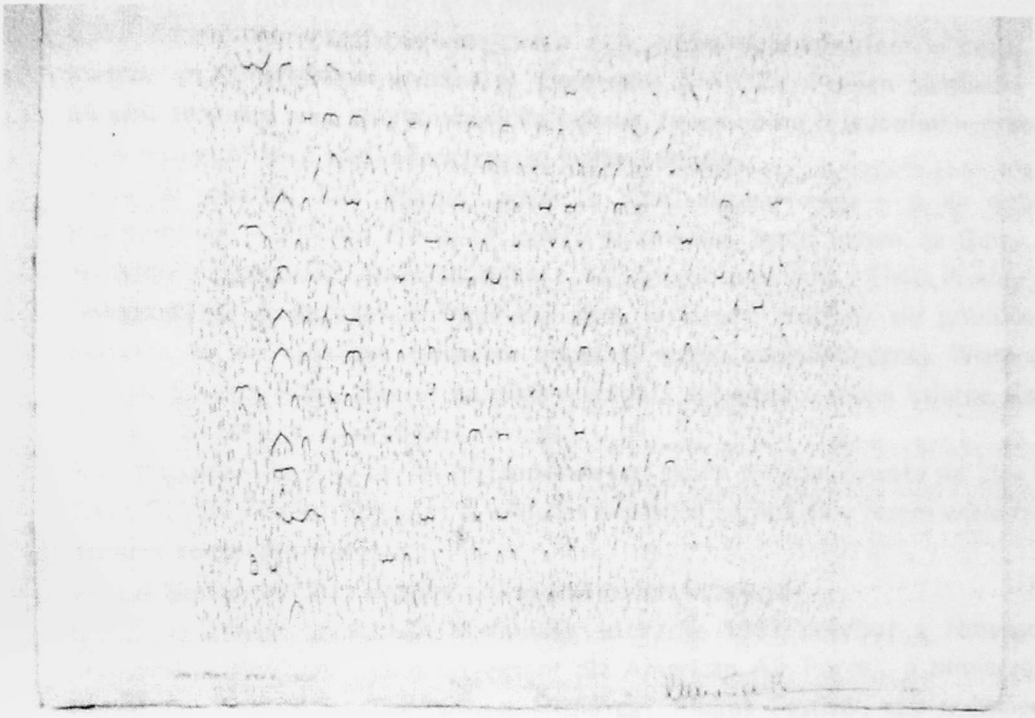
Shakespeare's XXX th one, 1974



xxx.

WHEN to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye, unus'd to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan the expense of many a vanish'd sight:
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end.

Shakespeare's XXX th three, 1974



Shakespeare's XXX th five, 1974

E.W.: Zrobiłem wiele rzeczy z użyciem A. Wiele lat temu, w Kalifornii, Ann tłumaczyła mi jak używać pewną bardzo skomplikowaną maszynę...

A.N.: ...rodzaj fotokopiarki. Z mechanizmem programującym wewnątrz.

E.W.: Ann wydrukowała całą stronę wielką literą A. Druk był tak ścisły, że przerwy pomiędzy literami były niedostrzegalne. Mały fragment, wybrany z tej strony, nigdy nie okazał się regularnym kwadratem: taki był tej pracy początek! Była to podróż w głąb zwykłego, zbudowanego z liter A kwadratu. Zniekształcenia związane z pracą maszyny spowodowały, że „rósł", stawał się coraz większy. Następowała eksploracja czegoś, co znajdowało się za tym, na co patrzyliśmy. Trwało to tak długo, aż otrzymaliśmy całkowicie inny świat. Czyż podróż ta nie była fantastyczna? !

Garry: Tatusiu! a może używasz litery A tak często dlatego, ponieważ mamusia ma na imię Ann?

E.W.: Obecnie wygląda to całkiem prawdopodobne, lecz z A zacząłem pracować zanim poznałem Ann.

J.K.: Czy nie sądzisz, że idea podróży jest również bardzo silnie związana z ideą Fluxusu?

E.W.: Nie sądzę. Chyba, żeby posłużyć się faktem, że dużo podróżowaliśmy.

J.K.: Również w terminach zmian, które zachodzą: podróż jest „aktywna" i w pewien sposób jest zmianą.

E.W.: Fluxus był zmianą dla prawie wszystkich, którzy w nim uczestniczyli, ponieważ był formą pracy, której nie stosowano. Myśleliśmy o tym, lecz brakowało nam miejsca dla

wykonania tych prac — w tym sensie była to podróż: dla nas wszystkich było to coś nowego.

Garry: A może myślałeś i użyłeś A ponieważ jesteś Amerykaninem?

E.W.: Zgoda! Pamiętam pierwszą pracę z A, którą publikowałem w mojej pierwszej książce pt. **Concretionen**, wydanej w Darmstadt w 1958 r. Pewien niemiecki dygnitarz określił tę pracę jako antybolszewicką i uznał, że winno się ją wycofać — praca ukazała się w serii publikacji wydawanych przez Daniela Spoerri.

Kilka lat później **Der Spiegel**, pisząc o tym, nazwał mnie — o ile dobrze sobie przypominam — *Elvisem Presleyem poezji konkretnej*. Sądzę zatem, że Garry ma rację, ale tylko w kategoriach amerykańskich: z racji antybolszewizmu i Elvisa Presley'a.

Jednocześnie, o ile pamięć mnie nie myli, w Lipsku ukazały się publikacje, które nazwały to, co zrobiłem rodzajem oszustwa sztuki kapitalistycznej. Wiem o tym od Daniela Spoerri, który zbierał wszelkie materiały mówiące o mojej książce. Zarówno ja, jak i on czuliśmy do tego głęboki wstręt.

J.K.: Wspomniałeś o Spoerrim: czy spotkałeś go zanim skrystalizowała się idea Fluxusu?

E.W.: O, tak! Znałem Daniela już wiele lat wcześniej i zrobiliśmy razem wiele rzeczy, lecz nigdy w kontekście Fluxusu.

J.K.: A Maciunas i Dick Higgins: czy spotkałeś ich wcześniej?

E.W.: Pierwszego spotkałem Maciunasa, który w 1961 przybył z Nowego Jorku i pracował w Wiesbaden jako projektant dla American Air Force... a zamierzał zorganizować ów Festival of The Newest Music czy Fluxus Festival, czy w końcu Festum Fluxorum... Dick Higgins i Alison Knowles przybyli do Europy ponieważ zamierzali, dzięki bardzo dużemu spadkowi, jaki Alison otrzymała po zmarłym wuju, wybrać się w podróż do Turcji ażeby zarejestrować tamtejszą muzykę. Miało to być prezentowane na Fluxus Festival'u. Od ich obecności zależał los festiwalu, i dobrze się stało, że przyjechali, obydwoje byli bardzo dobrymi wykonawcami.

J.K.: Kto pierwszy użył określenia *Fluxus?*

E.W.: George Maciunas, on użył tego słowa, z tym, że po raz pierwszy pojawiło się w związku z czymś całkowicie innym... Byłem wtedy kilka dni w Nowym Jorku, gdzie George miał galerię sztuki współczesnej: była to mała galeria, która, jak Dick Higgins się o niej wyraził, była *zupełnie straszna*. Był to rodzaj galerii *sztuki współczesnej Zachodu...*

J.K.: Czy prace, które w tamtym czasie zrobiłeś, nazwałbyś *poezją konkretną* czy *poezją wizualną*? Myślę o okresie, w którym spotkałeś Maciunasa i innych.

E.W.: Nie. To co robiłem ja, Daniel Spoerri i Claus Bremma nazywaliśmy *poezją konkretną*, lecz to nie miało nic wspólnego z Fluxusem i osobą Georga Maciunasa, bądź kogokolwiek innego. Rzeczy, które zrobiliśmy w związku z Fluxusem, powstały kilka lat później.

Kinga Kozłowska: Czy formy książki zacząłeś używać w tym czasie, czy już wcześniej? Słowem, kiedy zacząłeś się posługiwać książkami?

E.W.: Oh! moja pierwsza książka, mój pierwszy książkowy obiekt, moja pierwsza dziwna książka, była kwadratowa, czarna, oprawiona w sposób bardzo szczególny, w jaki książki

nigdy nie były oprawiane – wykonał to Andrey Tompkins – i podobnie, jak rzeczy pozostałe tego rodzaju, które powstały w latach 58–59, nie była ot zwykłą sobie książką. Sądziliśmy, że książka sama w sobie musi być konsekwentna, nie w sensie umożliwienia recepcji samej pracy, lecz w tym sensie, że powinna być częścią poematu czyli tego z czym się zaznajamiasz...

J.K.: Książka, jako książka?

E.W.: Tak, książka jako książka! a nie książka jako pewna ilość stron służących do umieszczenia czegoś na nich. O to chodzi!

J.K.: Obiekt sam w sobie?

E.W.: Właściwym określeniem jest *obiekt książkowy*. Jest bardzo znamienne, że jeden z moich tomów, był to materiał nr 3, był rozcinany dla ukazania klucza do każdego poematu konkretnego, nad którym pracowałem. Oczywiście, pokazanie tego w antologii lub innych rzeczach jest niemożliwe: książka sama w sobie miała wiele nacięć, które dawały możliwość zajrzenia w wycięcia arkusza i zobaczenia klucza... Przechodząc dalej, do strony następnej, pojawia się poemat lecz już bez klucza, którego system został już poznany.

J.K.: Czy posiadasz duplikat tej książki?

E.W.: Mam jeden taki egzemplarz.

J.K.: Jeden? !

E.W.: Tak, jeden! To było dawno temu...

J.K.: A zatem, już wtedy nazywałeś swoje prace poezją konkretną?

E.W.: Tak, ponieważ to było wtedy bardzo popularne. Wielu ludzi interesowało się tym: były to spotkania umysłów. Chodziło o zmianę języka, z którym mieliśmy do czynienia i bardziej o zmianę, niż o budowanie zabawnych gier słownych. W pewnym sensie byliśmy bardzo poważni: atakowaliśmy poezję tradycyjną w sposób, w jaki malarze atakowali formy malarskie, których nie lubili, w jaki kompozytorzy przez wiele lat robili to z muzyką. W tym mniej więcej okresie my myśleliśmy o zrobieniu tego wszystkiego z poezją tradycyjną. Nigdy nie były to gry słowne w takim sensie, w jakim to ma miejsce obecnie... *POEZJA KONKRETNA!* Jest to trochę śmieszne...

J.K.: Jak głupi dowcip...?

E.W.: Owszem...możesz podsunąć mi nowy poemat konkretny i ja mogę powiedzieć: jest to trzystapięćdziesiątyczwarty przykład dowcipu, który już doskonale znam. W malarstwie mógłbyś spojrzeć z równą potrzebą na obraz 354 i pierwszy, lecz tutaj nie; gdy każdy mówi ten sam dowcip staje się to nudne.

K.K.: Kiedy spotkałeś Dietera Rota?

E.W.: Dieter Rot? ... Gdybym miał ze sobą ów wielki katalog, to mógłbym tobie powiedzieć, ponieważ na jego końcu Dieter wyszczególnił dokładnie kogo rok po roku spotkał. Pamiętam, że było to w Szwajcarii: Rot zapisał, że to było w Bazylei! Kiedy to było...? Być może w 1960 r. Niezbyt pamiętam datę, lecz pierwszą osobą, którą poznałem i która wprowadziła mnie w te liczne przyjaźnie, był Spoerri. To on chciał ażebym poznał Clausa Bremmę, Dietera Rota, Roberta Filieu i wielu innych... ponieważ byliśmy przyjaciółmi i żyliśmy jak bliscy przyjaciele.

J.K.: Wtedy kiedy spotkałeś Maciunasa, pracowałeś nad poezją konkretną...?
E.W.: Spotkałem go kilka lat później!
J.K.: Tak, lecz odkryliście ideę wspólnej pracy?
E.W.: Jak ja i Daniel pracowaliśmy razem? Jak Daniel i Dieter i ja i Andrey Tompkins współpracowaliśmy? Lubiliśmy się, przypuszczam. Lubiliśmy prace jakie każdy z nas robił, pobudzaliśmy się nawzajem tymi pracami.
A.N.: Jak doszedłeś do swoich prac?
E.W.: Oh, absolutnie nie łączę ich z Fluxusem – Fluxus jest czymś innym!
A.N.: Owszem, lecz jaki jest początek?
E.W.: Spotkaliśmy się wszyscy razem w Wiesbaden w związku z **Fluxus Festival'em.** Działo się to w tamtejszym muzeum – taki był początek owego festiwalu. Zauważyłem, że czasami wymawia się to *flaxus,* a czasami *fluxus*, że ja sam czasami mówię *fluxus*, a czasami *flaxus* i ludzie pytają: jak to wymawiać? – nie wiedzą czego się trzymać. Fluxus był podróżą w tym sensie, że wiele prac przez nas robionych nigdy wcześniej nie powstało. A także w tym sensie, że byliśmy w stanie robić to publicznie; praca mogła *wyjść* poza wcześniejsze skromniejsze warunki. Jedną z prac była **Opera,** którą po raz pierwszy zrobiłem w Darmstadt – dla widzów, którzy jak to się okazało bardzo się awanturowali, byli zupełnie pijani itd. Na scenie znajdowali się... Spoerri i Bremma. Ja, grając na czymś w rodzaju fletu, starałem się dotrzymać kroku wrzaskom oraz własnej roli. Zatem, nie miało to nic wspólnego z poezją konkretną. W gruncie rzeczy był to rodzaj żartu zrobionego kosztem poezji konkretnej, ponieważ nie znosiliśmy angażowania się w coś, co ludzie biorą zanadto serio: trzeba było skorzystać z nadarzającej się okazji i odświeżyć powietrze w tej materii. Poza tym rzeczy te stały się jednymi z najważniejszych prac, jakie wykonałem dla Fluxusu. Ich styl musiał być odkryty i specjalnie dla Fluxusu wynaleziony: idea i działanie musiały sprawiać wrażenie czegoś nieprofesjonalnego, czystego i prostego – następnej z kolei awangardy, prawdziwej awangardy. W ten sposób!
J.K.: Czy prace, które robisz aktualnie, określiłbyś mianem *poezji konkretnej* czy też...?
E.W.: Nie! Obecnie piszę książki... a także je projektuję... Sądzę, że są one również książkami obiektami i w innej postaci nie powinny ukazywać się bądź być publikowane w jakiś odmienny sposób. Podróż w książce **THE VOY AGE** powstała dzięki zbudowaniu jej języka na zasadzie triady. Na stu kartach książki poprzez postęp arytmetyczny odbywa się podróż tych trójwartościowych jednostek, aż w końcu, po długiej samotnej „wyprawie" ostatnia triada zanika. Aby to ukazać, książkę trzeba wydać dokładnie tak, jak została poprzednio skonstruowana. Gdybym pisał sonety, to można by wybrać dowolny rozmiar czcionki spośród jej wielu rodzajów. Prace, które robię nie mogą być wydawane w żaden inny sposób; ich konstrukcja i kompozycja jest drogą, po której się poruszam.
J.K.: Czy swoją działalność nadal określasz Fluxusem?
E.W.: Nie, ponieważ książki te na pewno nie mają nic wspólnego z Fluxusem, moja działalność fluksusowa to były rzeczy zrobione specjalnie dla specyficznej formy. Moje książki miały powagę, która nie mogła być częścią Fluxusu, który znamy. Są one czymś

wewnętrznie innym. Książki są profesjonalne i osiągają pewną czystość... lecz także są kompleksem, a kompleksowość jest bardzo przeciwna idei Fluxusu. **Sweethearts,** która wygląda na tak matematycznie ścisłą, jest szeregiem drobnych posunięć zawierających w sobie bardzo osobliwą strukturę matematyczną i z tych właśnie powodów nie miało to nic wspólnego z Fluxusem, aczkolwiek Fluxusowcy lubili te książki! George Maciunas chciał nazwać wszystkie te rzeczy Fluxus – publikacjami lecz Hansjörg Mayer nie jest – doprawdy! – Fluxsus–wydawcą.

J.K.: Tym, co było najważniejsze dla mnie we Fluxusie to nie forma artykulacji, lecz kryjąca się za nią postawa. Nie sądzisz?

E.W.: Oh, w pewien sposób moją postawę w obu przypadkach można uznać za identyczną: książki mówią o braku szacunku dla tradycji, o nietrzymaniu się i nieużywaniu tego, co już zostało zrobione, o nieobecności takich potrzeb i niekontynuowaniu zamysłów przyświecających tego rodzaju tradycji.

J.K.: Twoje szczególne poczucie humoru – np. w **Portraits...**

E.W.: Zgadzam się z tobą, humor jest czymś nad czym nie potrafię zapanować, jakimś sposobem bierze on nade mną górę... Wspominałem już o tym.

A.N.: Sądzę, że nawet w **Sweethearsts,** która jest poezją znacznie bardziej tradycyjną, humor odgrywa bardzo ważną rolę.

J.K.: I dystans – rodzaj cudownej wręcz rezerwy wobec własnej twórczości,..

E.W.: Nie potrafię zapanować nad lubieżnością, która pojawia się najczęściej wraz z humorem, ponieważ myślę erotycznie, a także... Myślę, że sprowadza się to do tego w przypadku wszystkich moich prac będących książkami, a szczególnie w **Sweethearts,** która jest poematem erotycznym – z psychologicznego punktu widzenia. Szczególnie żywe jest to w książce **The Voy Age.**

B.P.: A zatem, urodziłeś się niemalże już z seksem i humorem...

E.W.: Tak właśnie powiedział mój przyjaciel Ayo. Myślę, że jest to prawda. Czyż nie jest zabawne, że w najlepszej pracy jaką zrobiłem, humor mógł być obecny. Natomiast brak we Fluxusie zupełnie erotyki, bez wyjątku! Nie wiem dlaczego, ale uważam, że jest to prawda. Z jednym wyjątkiem: **The Opera. Opera** ocieka erotyzmem! Choć, być może...? Nie, przypominam sobie pewien wywiad zamieszczony w jednym z czasopism amerykańskich, poświęcony mojej pracy sprzed paru lat. Wywiad rozpoczyna się od zagadnienia erotyzmu w **The Alphabet Symhony...** Chyba powinienem być świadom tego, co poprzednio mówiłem. Czyż nie jest zabawne, że kilka minut temu byłem tak pewny prawdziwości czegoś, a obecnie zastanawiam się czy rzeczywiście...

J.K.: Podróżujesz! Znowu?

E.W.: Rzeczywiście. Mój umysł jest bardzo mroczny – pełen *brudnych* myśli!

J.K.: Powracając do problemu, który chciałbym dopowiedzieć do końca – mówiąc nadal o Fluxusie w kategoriach postawy; nie wyobrażam sobie twoich prac w takiej postaci, jaką posiadają aktualnie, i w takiej formie... Nie formie, bo ta nie ma tu nic do rzeczy! Ale o takiej zawartości.

E.W.: Myślę, że miałem bardzo osobiste powody, ażeby próbować oddzielić część moich prac od Fluxusu. Moja życiowa postawa nie podpada pod *Fluxusowca;* tak wielu ludzi

żyje obecnie w ten sposób – żyjemy w przeszłości i ciągle robimy te same rzeczy, ponieważ ich forma jest dla nas wygodna. Ja nie mam aspiracji... Nie należę do Fluxus-klubu, nie tędy droga. Mam własny sposób pracy. Poza tym, byłem – jak długo pamiętam – członkiem Fluxusu europejskiego i nigdy nie zrobiłem czegokolwiek z Fluxusem amerykańskim. Mieszkałem w Europie i George Maciunas nadał mi tytuł **European Coordinator of Fluxus** czy **Coordinator of Fluxus in Europe**; Nam Jun Paik otrzymał tytuł **Coordinator of Fluxus in Azia**, ponieważ powrócił do Tokio...

A.N.: Poza tym, dobrze jest dodać, że w tym momencie w Nowym Jorku bardzo wielu ludzi robi rzeczy, które nazywa Fluxus-działaniami; są to zarówno ludzie młodzi jak i tacy, którzy w sposób planowy angażują się w...

E.W.: Tak, lecz jest to całkowicie w porządku – są to ludzie młodzi.

A.N.: Nie, jest to ważne i trzeba o tym powiedzieć, ponieważ Emmett mówił dlaczego nie współpracuje dłużej z...

E.W.: Nie, Nie! Co ja sądzę? Jarosław mówił o tych czy tamtych dniach w terminach sztuki performance; sądzę, że Fluxus, który był naprawdę odkrywczy, skojarzył się ze sztuką performance – ja tego nie robiłem! Wiesz co się dzieje w Nowym Jorku: obecna sztuka performance zawarła w sobie Fluxus. Stało się to samorzutnie, choć to nie powinno być do Fluxusu przyłączone. To, co Fluxus robił jest pracą sztuki performance, która obecnie się rozwija, zdecydowanie przeciwnie. Fluxus był odrzucaniem abstrakcyjnego ekspresjonizmu w ogóle. A obecnie ekspresjonizm powrócił i przejmuje się go dla performance, Video itd. Myślę, że współczesna sztuka performance funkcjonowałaby bardzo dobrze w Berlinie około 1923 roku, lecz Fluxus...nie! W żaden sposób!

J.K.: Być może jest tak, ponieważ przejęto formę a nie postawę, ponieważ postawy nie można nazwać: *fluxoizm*, jak jest z pozostałymi *izmami*.

E.W.: John Lennon uważał siebie za Fluxusowca również; nie tylko z powodu związku z Yoko Ono, lecz prawdopodobnie sądził, że rzeczywiście nim jest. Lennon pisał piosenki... czy John Lennon był Fluxus? Nie sądzę... Może jego styl życia...?

A.N.: Po spotkaniu Yoko robili razem prace, które miały ducha Fluxusu, ale to ona zawsze wypowiadała się w ten sposób.

E.W.: Yoko jest szczególnie dobrym przykładem Fluxusu, jakkolwiek wielu Fluxusowców nie lubiło jej prac; np. Dick Higgins dostałby szału gdybyś Yoko nazwał **Fluxus** pomimo, że George Maciunas tak właśnie uważał. Ja również!

J.K.: W 1977 w galerii **Akumulatory 2** odbył się czterodniowy festiwal Fluxusu i jakkolwiek nigdy nie nazwałbym siebie Fluxus-artystą bądź kimkolwiek takim, to...

E.W.: Oh! Masz rację, ponieważ twoja postawa była uczciwa... była Fluxus-postawą. I George Maciunas zaufał tobie, oddając materiały do wystawy, a więc przeszedłeś do tych ludzi. Doprawdy! Z tego, co widziałem na fotografiach oraz co George Maciunas mówił, wyglądało to jak Fluxus-działanie – nie jak kabaret! Tak sądzę.

J.K.: Jednocześnie, jakkolwiek graliśmy role artystów Fluxusu, nie staliśmy się nimi. Co chcę przez to powiedzieć? Te cztery dni festiwalu Fluxus w galerii **Akumulatory** bardzo zmieniły nasze postawy, ponieważ przejęliśmy wiele nowych idei, nabraliśmy pewnego szczególnego dystansu... a także zmieniło to oblicze galerii. W tamtym czasie była to

E.W.: Książka ta miała duże oddziaływanie. Ukazała się w ilości 18 tysięcy egzemplarzy. Ukazało się także wydanie kieszonkowe...

A.N.: I w miękkiej okładce...

E.W.: To było coś wyjątkowego! Jedną rzecz można było spotkać we wszystkich księgarniach. Wywarło to wiele komentarzy i zyskało uwagi w czasopismach i gazetach.

A.N.: Zasygnalizowano o tym w telewizji.

E.W.: Poświęcono tej książce całą godzinę programu telewizyjnego – w kolorze! Narobiło to wiele hałasu i silnie oddziaływało...

J.K.: Dowiedziałem się o tym w Polsce...

E.W.: Otrzymałem chyba 15 listów, które nadal przechowuję – ludzie pisali do mnie, że widzieli antologię i zmienili kierunek swojej pracy, że obecnie robią podobnego rodzaju prace.

J.K.: Właśnie! Byłem jedyną lub jedną z dwóch lub trzech osób, które w tym czasie posiadały tę książkę. Dick Higgins mi ją przysłał. I wiele osób zwracało się do mnie, ażebym wypożyczył im swój egzemplarz. Po krótkim czasie wszyscy stawali się poetami konkretnymi.

E.W.: Mnie to kosztowało wiele kłopotów również; wszyscy, którzy zostali w książce zamieszczeni, zaczęli unikać mojej osoby.

J.K.: Jak natrafiłeś na Carlfriedricha Clausa?

E.W.: O ile wiem jego prace są w Europie dość dobrze znane. Sądzę, że pierwszą osobą, która pokazała mi jego prace był Niemiec Franz Mon. Było to dość wcześnie – otrzymałem jego adres, dzięki czemu mogłem zwrócić się o przesłanie mi nowych materiałów.

J.K.: I przysłał je tobie?

E.W.: O tak! Dzięki temu znalazł się w antologii.

J.K.: Pytanie jest całkiem uzasadnione z racji jego niemieckiego *certyfikatu.*

E.W.: Lecz w tym czasie wydano jego książkę!

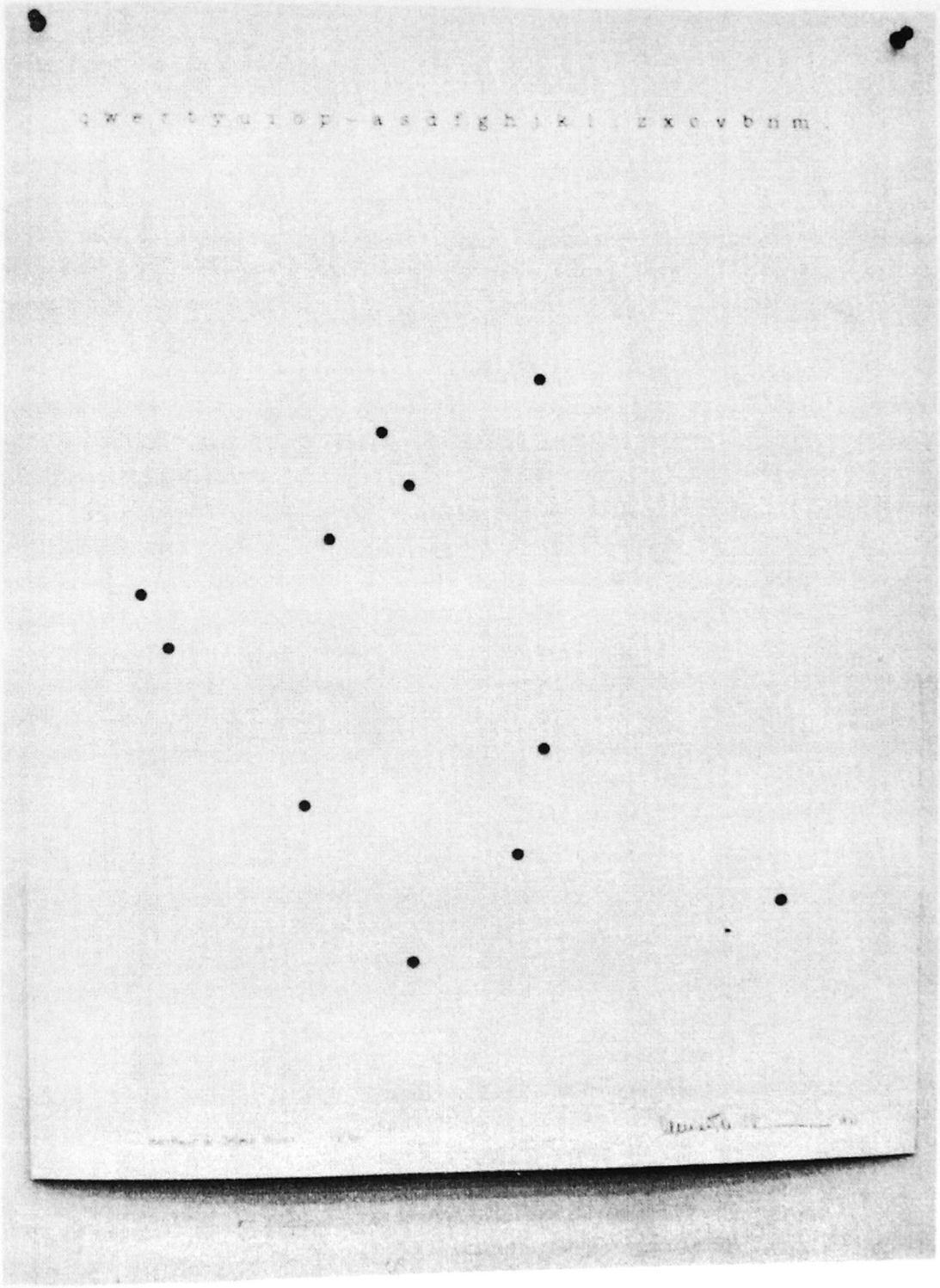
J.K.: Jego prace były publikowane w kilku innych książkach. Pokazałem mu je kiedy odwiedził mnie w Poznaniu. Wcześniej ich nie widział!

E.W.: W antologii pokazałem trzy lub cztery osoby z Czechosłowacji i jedną ze Wschodnich Niemiec. Nie wiem? Być może jest to jedyna osoba ze Wschodnich Niemiec robiąca tego rodzaju prace w tamtym czasie. Zastanawiam się czy także inni, którzy coś takiego robili, lecz nic o tym nie słyszałem, ponieważ...

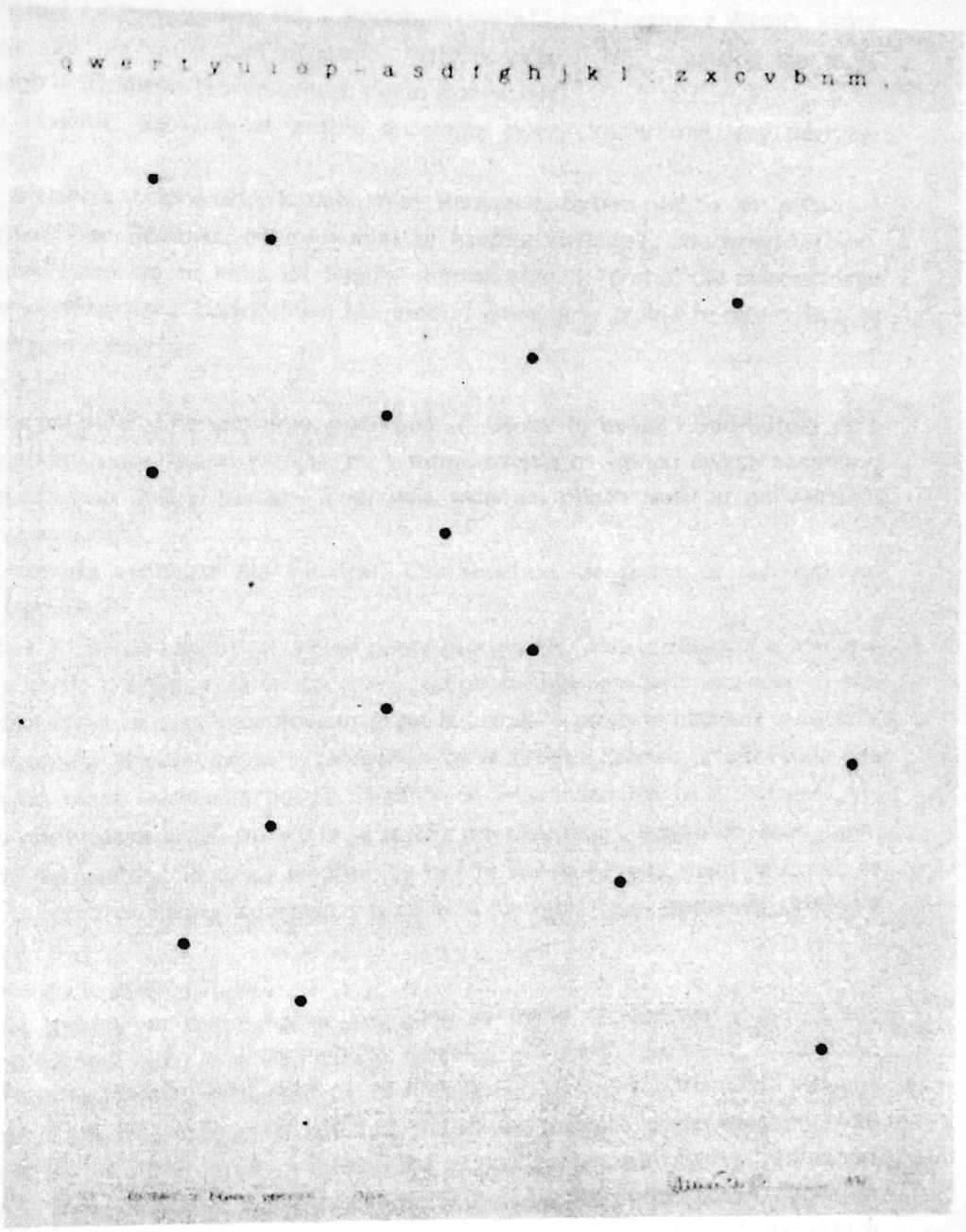
K.K.: Claus pierwszą wystawę swoich prac miał w **Akumulatorach...**

J.K.: Dzięki temu został członkiem Związku Artystów w swoim kraju – lecz to całkiem inna historia.

E.W.: Pracując nad antologią byłem daleki od napisania długiego, akademickiego, krytycznego wstępu. Próbowałem udzielić wyjaśnienia na temat tego, co pokazywałem w książce, co już powstało – na temat każdego! Być może, było to nieostrożne; próbowałem dostarczyć tak dużo informacji, jak to było tylko możliwe; zbadać znaczenie języka poetyckiego – co zamieściłem na końcu książki – przytoczyłem także noty biograficzne... Nie pisałem zatem długiego i szkolnego rozważania lub czegoś w tym



Portrait of Jaspers Johns, 1978



Portrait of Richard Hamilton, 1978

rodzaju. Kilka lat później spotkałem się ponownie z Franzem Monem. Było to po raz pierwszy po wielu latach – był bardzo krytyczny i powiedział, iż powinienem napisać erudycyjny, długi i egzotyzmowy itd... Podobnie uważał Lora Tortino z Włoch, który miał obiekcje, że nie było tam *długiego, historycznego...* itd. – czegoś dla mnie niewykonalnego – długiego, teoretycznego eseju. Rozumiesz!

J.K.: Gdyby obecnie, ktoś chciał zrobić antologię poezji konkretnej, czy partycypowałbyś w niej?

E.W.: Moja pierwsza odpowiedź będzie: nie! Ponieważ byłem już o to pytany i odpowiedziałem: nie. Również, gdybym miał tę książkę wydawać, odpowiedziałbym: nie. O mało nie stało się to kilka lat temu – zamierzałem to zrobić dla niemieckiego wydawcy, we współpracy z Hansjörgiem Mayerem, i chcieliśmy zrobić to razem, lecz na szczęście do tego nie doszło.

J.K.: na szczęście?

E.W.: Tak. Powiedziałem: na szczęście, ponieważ...? Co by to było? ! Spotkałem się z licznymi i wielkimi pomyłkami wynikłymi z umieszczenia na końcu owego zakończenia – informacji *ciąg dalszy nastąpi.* Znaczenie tego nie miało polegać na wydaniu drugiego tomu antologii!

B.P.: **Opera** została zrobiona dla Fluxusu. Czy uważasz, że praca ta jest dobrym przykładem jego idei?

E.W.: Tak, był to bardzo dobry przykład pracy fluxusowej. Jest to historia o literze i, która zgubiła swoją kropkę: cała *forma* opery jest poszukiwaniem tej brakującej kropki. No i oczywiście rzecz ta była akcentowana przez te kropki – co było ukazane w tekście, który jest postępem algebraicznym przeobrażonym w tysiące kropek, a wszystkie one były wykonane przez uderzenia bębna. Niektórych wyprowadziło to z równowagi – zupełnie! To podniecało ludzi, powstała wrzawa z powodu tego... tego bum, bum, bum, bum pomiędzy słowami... Wszyscy uważali, że był to dobry Fluxus; mam na myśli, że każdy lubił to, co zrobiliśmy. Zdarzało się, że ktoś nie lubił tego, ponieważ działanie trwało przez 4 i pół godziny.

B.P.: Realizowałeś to kilkakrotnie...

E.W.: Tak. Za pierwszym razem ludzie wtargnęli na scenę. Następnym razem, kiedy robiłem to osobiście a było to w Arnheim w rocznicę, nie pamiętam którą, nieudanego zamachu na Adolfa Hitlera, odbywało się to symultanicznie z pracą Vostella i Josepha Beuysa, i Vostell, jak mi powiedział, sądził, że przyczyną rozbicia całego wieczoru było owo bicie w bęben. Ludzie, którzy wskoczyli na scenę i zaatakowali Beuysa, zniszczyli pracę Vostella i moje działanie, potraktowali to jako coś bardzo politycznego. Zgoda, że była to kombinacja... Był tam Joseph Beuys, który zdawał się dopuszczać desakralizacji krzyża, a dalej Vostell z policyjnymi psami, z pracą bardzo militarystyczną, no i nieustanne bicie w bęben w **Operze**. To wybębniło w ludziach wściekłość.

B.P.: Zareagowali na psy policyjne i bębnienie w **Operze** bardzo dramatycznie...

E.W.: Tak, ponieważ myślę, że było to wymieszane z nastrojami politycznymi widzów, a także związane z tym, że większość z nas była obcokrajowcami – pozostali artyści to Filliou, Naim June Paik, ja oraz Eric Anderson. Być może publiczność uważała, że

obcokrajowcy nie powinni mieszać się do spraw wewnętrznych Niemiec, bądź coś w tym rodzaju. Cokolwiek się stało było to wydarzenie polityczne, bądź nawet religijne. Była to materia bardzo złożona.

B.P.: Lecz w **Operze** były słowa, wiele słów i zdań...

E.W.: O, tak! Jednakowoż przerwano.

B.P.: Czy nie rozpoznano ich sensu?

E.W.: Można powiedzieć, że jest w tym wiele zawikłania: to bardzo poważne poszukiwanie kropki owego i okazuje się być utworem bardzo erotycznym. Czytając tekst, bądź usiłując go czytać, jest trudno zapamiętać jakie to słowa występowały po tak długim, długim czasie wypełnionymi kropkami.

J.K.: Powracając do terminu *podróż;* jeżeli ująć go bardziej ogólnie to jednym etapem twojej podróży była poezja konkretna, innym Fluxus. Jak nazwałbyś etap obecny?

E.W.: Zaraz, zaraz! Jeżeli przynajmniej jednej rzeczy nie brać pod uwagę, to była poezja konkretna, był Fluxus, potem były właśnie te książki, które rozpoczynały się od **Sweethearts** i były całkowicie nowym spojrzeniem — nie tylko dla mnie lecz nowym w ogóle — a obecnie pracuję nad kilkoma rzeczami, które mają związek z materiałem konkretnym, ale w inspiracji są bardziej japońskie.

J.K.: Japońskie?

E.W.: Tak. Ściśle mówiąc, japońskie i ... Konstruktywistyczne. Zdecydowałem się zrobić serię druków, obrazów z użyciem siedmiu elementów starej chińskiej gry tangramu. Z tych siedmiu elementów geometrycznych skonstruowałem świat: ludzi, zwierzęta i sytuacje — w jakimś stopniu. Cała gra jest chińska, a elementy, które się w niej pojawiają są geometryczne. Ayo, który widział prace nazwał je *prawdziwym okresem japońskim.* Ja traktuję ten szczególny okres bardzo poważnie, ponieważ rezultaty są magiczne, a sama praca jest dla mnie czymś zupełnie nowym. Nie myślę prowadzić tego dalej, chociaż nie mogę nie powrócić do tego ponownie. Niemniej jednak rozważyłem pewien bardzo ważny aspekt, dzięki czemu podróż ta jest niezwykle ważna, jest czymś z czym się nigdy nie spotkałem, czego nie powinienem w przyszłości utracić z pamięci. Całe to zajęcie związane z owymi siedmioma geometrycznymi elementami. Za ich pomocą można zbudować bardzo piękne, kolorystycznie wysmakowane prace — nie tylko abstrakcyjne! Zrobiłem dwie abstrakcje geometryczne, lecz po to jedynie aby zobaczyć co się wydarzy. Pozostałe są zdecydowanie...

A.N.: Pozostałe opierają się na tangramie.

E.W.: Tak, to właśnie mówię! Wszystko opiera się na starej chińskiej grze, która pozwala na konstruowanie się rzeczy pozostawiających ciebie na zewnątrz — one same pozostają chińskimi.

A.N.: Tak czy owak jest to znak powrotu do litery **A**, ponieważ wracasz do bardzo podstawowych geometrycznych, kwadratowych, trójkątnych elementów... A zatem jest to...?

J.K.: Czy jest to związane z twoim zainteresowaniem Wschodem?

E.W.: Nie! nie! To znaczy byłem zainteresowany filozofią Wschodu, szczególnie buddyzmem, lecz z pewnością nie w jakimkolwiek mistycznym sensie. Spędziłem sporo

czasu na oglądaniu japońskich świątyń, lecz nigdy nie oddawałem się żadnemu japońskiemu buddyzmowi czy mistycznym doświadczeniom. I choć oglądając świątynie zdarzały się nam czasami niezwykłe przeżycia, to nie były one nigdy oparte na gruntownych badaniach istoty buddyzmu, bądź Buddy. Lubiłem ideę buddyzmu jednak naprawdę nie chciałbym nazywać siebie jakimś tybetańsko-amerykańskim buddystą z Nowego Jorku. Wiem, jest to wolny kraj, możesz wierzyć w co chcesz, lecz jednak wprawia mnie w zakłopotanie bycie obecnie amerykańskim buddystą. Są ludzie, którzy bardzo angażują się w tę ideę; jest kilka wyjątków, kilku poetów, którzy rzeczywiście żyją na modłę buddyjską, lecz to jest w stanie bardzo niewielu. A nawet ci ludzie nie czynią tego w sposób bezwzględny. Osobiście bardzo cieszyłem się ideą buddyzmu, ale żyłem zupełnie nie po buddyjsku – delikatnie mówiąc nie byłem tym zainteresowany! Dzięki Japonii odnalazłem siebie – nie dzięki Japonii nowoczesnej i przemysłowej, lecz dzięki idei cywilizacji, która istniała. A nie mam również na myśli ceremonii picia herbaty! Także Zen. Miałem wiele do czynienia z Zenem i związanymi z nim doświadczeniami, lecz myślę, że jedynie dla oświecenia samego siebie, dla zaspokojenia zainteresowania nim.

J.K.: Czy nazwałbyś swoją postawę indywidualną mitologią? Bądź czymś w tym rodzaju?

E.W.: Wolałbym tego nie robić. Być może dlatego, że już wcześniej brano mnie za matematyka. Bardzo wielu ludzi zauważyło, że pracuję jak matematyk, komponuję jak matematyk i niektórzy przypuszczali, że moja praca to program dla komputera... Znamiennym przykładem jest „sweethearts", która została odebrana jako rezultat pewnego programu przeznaczonego dla komputera, a co wyszło przecież z mojego umysłu, rąk oraz...mojego erotyzmu. Napisałem **Sweethearts** w 1966 r. w Nowym Jorku; mieszkałem wtedy sam – od kilku już lat bez mojej pierwszej żony – kiedy to pewnego niedzielnego popołudnia, wyglądając przez okno mojej czynszowej posiadłości, zobaczyłem pewną piękną, wpół nagą, portorykańską dziewczynę... Rozumiesz! Natychmiast rozpocząłem: na kartce papieru napisałem **Ukochana** i książka zaczęła rosnąć – bardzo, bardzo szybko! Myślę, że żadna inna praca nie pochłonęła mnie tak bez reszty jak ta – niemalże trysnęło to z... Oh! Miałem mówić o sobie jako matematyku: nie jestem osobą odnoszącą się pogardliwie do bycia matematykiem. Jeżeli w pracy odnoszę się bez szacunku dla jakichś zasad matematycznych – kiedy z siedmiu geometrycznych figur buduję liryczne i ładne obrazy – to być może jest to ironia związana z moją niezdolnością wypowiadania się w matematyce w sposób poważny. Chciałbym, lecz nie potrafię! Być może to tak samo, jak z buddyzmem. Nie jestem matematykiem i nie jestem buddystą.

J.K.: Dlatego spytałem ciebie czy nazwałbyś swoją postawę *indywidualną mitologią*, ponieważ jest bardzo trudno umieścić twoją postawę w jakiejś szczególnej działce.

A.N.: Myślę, że Emmett, ... iż oba te przekonania są związane ze zdyscyplinowaniem, którego on sam nie posiada. Emmett nie jest zdyscyplinowany w jakikolwiek sposób i nie potrafiłby być!

E.W.: Być może dlatego lubię pewien rodzaj muzyki, z powodu którego większość ludzi

dostaje szału. Nie jest to nostalgia z powodu czegoś, co wydarzyło się dawno temu zanim się urodziłem, lecz... Moje zainteresowanie Berlinem jest tego rodzaju. Nie jest to uczucie nostalgii, ponieważ nigdy nie znałem starego Berlina z lat dwudziestych — kiedy to miało miejsce nie było mnie jeszcze na świecie. Swoim zamiłowaniem dla wszystkich niemieckich muzycznych komedii, kabaretów czy tym podobnych rzeczy zanudzam wszystkich na śmierć tak, że często wychodzą z pokoju. Skoro o tym mowa: obecnie mam zamiar zdobyć nagrania polskiej muzyki z moich ukochanych lat dwudziestych i trzydziestych.

J.K.: Hanka Ordonówna?

E.W.: Tak.

B.P.: Powiedziałeś, że choć chciałbyś nie potrafisz zostać matematykiem bądź buddystą...

E.W.: Przypuszczam, że lepiej byłoby gdybym w obu przypadkach powiedział *tak*. Lecz prawda jest taka, że nie starczyłoby mi karności potrzebnej do ćwiczeń, a także prawdopodobnie musiałbym powiedzieć Annie *good-bye*.

B.P.: Czy jest coś jeszcze innego w co chciałbyś się włączyć choć jednocześnie nie potrafisz?

E.W.: Tak. Wszystko, czego nie jestem zdolny robić w pewien sposób pociąga mnie. Kiedy słucham czasami muzyki bywa, że rozmyślam nie z powodu tego, co się w muzyce wydarza, lecz dlatego, że nie potrafię tego robić — a chciałbym tak bardzo!

J.K.: I to jest przyczyna, dla której zacząłeś malować?

E.W.: Dokładnie! Rozpocząłem krok po kroku... Oh! Opowiedziałem tobie kiedyś tę historię jak do tego doszło...

A.N.: Wydaje mi się, że to Ayo był tym, który...

E.W.: Ayo był szefem katedry malarstwa na wydziale malarstwa w jednej z amerykańskich uczelni. Od niego otrzymałem propozycję prowadzenia jednej z pracowni, jako że oferowano dość duże pieniądze, a także pragnąłem widzieć się z moim przyjacielem Ayo, zaakceptowałem propozycję i osiadłem w tej uczelni. Dziekan, spotkawszy mnie, powiedział: *Oh! Jakże to interesujące widzieć ciebie prowadzącego pracownię zaawansowanego malarstwa.*

J.K.: Nigdy przedtem nie malowałeś żadnego obrazu?

E.W.: Nie, nigdy!

Oh! Nie, kiedyś dla zabawy, zupełnie nieszkodliwie. A zatem, *obezwładnił* mnie dziekan tego uniwersytetu. Jak najszybciej skontaktowałem się z Ayo, z którym był akurat jego przyjaciel Jimy Suzuki — obydwoje Japończycy — i powiedziałem: *Na miłość boską! Dziekan musi tkwić w jakimś strasznym błędzie, skoro twierdzi, że zamierzam prowadzić pracownię zaawansowanego malarstwa. Ja nie umiem malować i ty o tym wiesz!* Na co Ayo spokojnie odpowiedział: *Oh! Wszystko w porządku; ja będę prowadził pracownię malarstwa w zakresie podstawowym, Suzuki dla średnio zaawansowanych, a ty dla zaawansowanych, ponieważ jedynie tam są studenci, którzy wiedzą jak się maluje.* Odpowiedziałem mu: *To wspaniale!* I zdało to doskonale egzamin. Wiele z tego wyniosłem; uważam, że zmieniło to bardzo mocno moje życie — jedno i drugie, zarówno

nauczanie jak i malarstwo. Rozpocząłem uczyć malarstwa w pracowni dla zaawansowanych i torowałem sobie własną drogę do osiągnięcia umiejętności kursu podstawowego. A w ogóle moje ostatnie doświadczenia związane z nauczaniem miały miejsce w Harvard University. A zatem...

J.K.: A zatem stałeś się profesjonalnym malarzem!

E.W.: ...bądź zawodowym nauczycielem. Z tego powodu opuściłem Harvard, gdybym tam został stałbym się prawdopodobnie zawodowym nauczycielem i z tego powodu odszedłem. Nazywano mnie tam *Cyganem*. Mówiono mi: *Ty nigdy nie pozostajesz dość długo, ażeby stać się częścią Uniwersytetu, częścią systemu...* Odpowiedziałem im, że mają rację.

B.P.: Czy jest coś jeszcze dla ciebie ważnego, co bardzo silnie na ciebie oddziałało i w rezultacie zmieniło?

E.W.: Po pierwsze, fakt nauczania owego zaawansowanego malarstwa. Byłem artystą i nauczałem we wspomnianym Uniwersytecie i częścią tej sytuacji było to, że nigdy do tej pory nie miałem dużej wystawy malarstwa; nie namalowałem żadnego obrazu. Postanowiłem zacząć malować. Użyłem idei moich poematów konkretnych, napisanych w latach 1957/58, które przekształciłem w ogromne płótna. Były one pomalowane błyszczącą farbą fluorescencyjną. Kiedy w galerii została zrobiona wystawa tych prac nie widziało się nic oprócz liter. Wystawa odbywała się w ciemności i widziało się jedynie fluoryzujące przedmioty, przełamujące mrok. To było absolutnie piękne! To, co w gruncie rzeczy zrobiłem polegało na użyciu i nałożeniu moich materiałów konkretnych na płótno obrazu. Ludzie byli zaszokowani i mówili: *To jest fantastyczne! Nowy...*

J.K.: Nowy kierunek!

B.P.: Nowa fala!

E.W.: Jeden z moich najlepszych przyjaciół widział tę wystawę i zauważył: *Mój Boże! ty znalazłeś nowy sposób na podniesienie ludzkiego ducha* – a znał on moje prace aż po najnowsze. Ważne jest również w tym postępowanie Ayo, będące tak odważne i tak japońskie, który powierzył mi nauczanie malarstwa zaawansowanego. Musiałem zrobić wystawę malarstwa i musiało to być coś wyróżniającego się. W rezultacie byłem zmuszony wszystkiego się tego nauczyć, lecz na szczęście, kiedy miałem z czymś kłopot, mogłem poradzić się Ann. Kiedyś zdarzyło się, że osiemnaście młodych kobiet, które uczyłem zdecydowało: *Chcemy robić drzeworyt.* W tej sytuacji musiałem powiedzieć: *Oh! która godzina? Zostańcie tutaj, zachowajcie przez chwilę cierpliwość, wrócę za kilka minut, chcę tylko wypić kawę z Ann – dwie ulice dalej!* Gdy tylko trochę oddaliliśmy się powiedziałem: *Teraz już dobrze. Zamierzam nauczyć się drzeworytu; powiedz mi podstawowe rzeczy o drzeworycie.* I Ann zrobiła mi bardzo treściwy wykład na temat historii i sztuki drzeworytu. Następnie dokończyłem moją kawę i pobiegłem do dziewcząt, którym mogłem już powiedzieć jaka jest kolejność i porządek kształtowania płaszczyzny drzeworytu. Później pożegnałem się ze studentkami do następnego tygodnia. Przez ten czas zajrzałem do poleconych mi przez Ann japońskich źródeł, a także do innych materiałów. Dziewczęta zrobiły drzeworyty, pomimo że nie pokazałem im jak – powiedziałem tylko o tym nie doglądając ich przy pracy.

B.P.: Tą drogą zostałeś specjalistą od robienia drzeworytu.

E.W.: Myślę, że dziewczęta te robiły drzeworyt już wielokrotnie przedtem. Był on powtarzany każdego semestru, miały więc już co najmniej cztery tego rodzaju okazje. Lecz musiały się tego uczyć i robić, ponieważ byłem zaproszony w celu pokazania im jak to robić – powiedziałem im rzeczy podstawowe a one to skonkretyzowały. Przyglądałem się tym eksperymentom by dokładnie widzieć, cc się stanie jeżeli coś będzie przebiegało w ten lub inny sposób. Tak więc, nauczanie było dla mnie zawsze zbieraniem doświadczeń. Co przez to rozumiem? Nie było wykładaniem im wszystkiego co wiem...

B.P.: Nie było wyprzedażą twojej wiedzy, lecz jej uzupełnieniem.

E.W.: Uczyłem się bardzo dużo! Uczyłem się na doświadczeniach związanych z nauczaniem.

A.N.: To, że prowadziłeś pracownię zaważyło nad wykonaniem płócien.

E.W.: Dzięki temu użyłem nowych materiałów. Stało się to, gdy zbliżyłem się do płótna jako czegoś, co...

A.N.: Robiłeś *antyportrety.*

E.W.: Zgadza się. Zacząłem pracować nad *antyportretami*, które są zupełnie udaną serią. Zamiast malować twarze artystów zacząłem pracować materiałem i przedmiotami ażeby stworzyć *antyportret* – antyportret twarzy – i uzyskać portret artysty wedle kategorii budującej jego prace. Nie poprzez bezpośrednie ich zastosowanie, lecz raczej poprzez znalezienie klucza do osobowości artystów, a następnie zobrazowanie tego. Myślę, że to odniosło dobry skutek i było odebrane bardzo dobrze. Była to moja pierwsza seria prac i pierwszy poważny pokaz zrobiony w Japonii i myślę, że zafunkcjonowało to bardzo dobrze. Od tamtego czasu moim pracom powodzi się znacznie lepiej w Japonii niż gdziekolwiek indziej. Nie jest to motywacją mojej ciekawości dla buddyzmu. Po prostu, to się zdarzyło. Tak się stało! Miałbym te same zainteresowania jeżeliby to nie zaistniało. Oczekuję następnej wystawy w Japonii, nie wystawiałem tam już od kilku lat.

Rozmowa została przeprowadzona przez Bogdana Perzyńskiego przy okazji wystawy prac Emmetta Williamsa w Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu w kwietniu 1981 r.

Alicja Kępińska

NIE MÓWMY O SZTUCE. MÓWMY O CZYMŚ INNYM

Sztuka jest swoją własną interpretacją i objaśnieniem. Postępowanie krytyczne ukazuje nie sztukę, lecz budowę myślenia o niej, podejmowanego z pozycji obserwatora stojącego z zewnątrz, usiłującego *własnymi słowami* powiedzieć to, co zostało już powiedziane. Podobnie zastosowane metodologie ukazują budowę metody, a nie sztuki, do której próbują dotrzeć.

W klimacie sztuki od dawna konstytuuje się pytanie czy w stosunku do niej jest jeszcze możliwy proceder wyjaśniania, czy nie został on *uniemożliwiony* przez sam organizm sztuki. Wyraźnie odczuwalny rozpad krytyki artystycznej byłby potwierdzeniem tej sytuacji; sama nazwa tej dyscypliny (*Krytyka artystyczna, krytyk sztuki*) nabiera odcienia anachronicznego: zaczyna należeć – podobnie jak nazwa *awangarda* – do historii, nie do aktualności.

Powstaje pytanie, jak można mówić o sztuce, aby dotykać jej sensów? Zapewne nie można tego uczynić bez próby przełamania dualistycznej struktury poznania ustawiającej *podmiot* naprzeciwko *przedmiotu*: zakłada ona całkowitą obcość strony poznającej i poznawanej, poddaje nas złudzeniu owada, który nie widzi szyby dzielącej dwa światy i oczywiście rozbija się o nią.

Być może droga zbliżenia do sztuki wiedzie nie poprzez wysiłek teoretyczno-krytyczny podejmowany z zewnątrz, lecz poprzez konstruowanie i wypowiadanie sensów bliskoznacznych z równoległymi sensami sztuki. Wypowiedzi takie powinny mieć ten stopień transcendencji, aby mogły być odnoszone do innych wypowiedzi, m.in. do sztuki właśnie; w ten sposób mogłyby mieć w stosunku do niej status wyjaśniający. Muszą one być same sobie podmiotem i przedmiotem jednocześnie, tzn. muszą być całościami samowystarczalnymi. Tylko wtedy mogą uzyskać parytet w stosunku do sztuki i tylko z takiej pozycji mogą się do niej zbliżać. Nie mogą być w stosunku do sztuki dyscypliną usługową. Sztuka odtrąca takie usługi. Objaśniać jakiś porządek można tylko za pomocą stanowienia innych porządków. Możemy pomyśleć tu o metodzie stanowienia *pola interpozytywności* opisanej przez Foucaulta w **Słowach o rzeczach**, albo o *relacji homologii* Benveniste'a i szukać *ukrytej sieci, zgodnie z którą jedne rzeczy oglądają drugie* (Foucault). Będzie to wówczas stanowienie stosunku wypowiedzi do wypowiedzi, a nie wypowiedzi *o* wypowiedzi.

Nie mówmy o sztuce. Mówmy o czymś innym.

BIBLIOTEKI

Jest to szereg refleksji na temat bibliotek i różnych innych rzeczy, które zachodzą w ich pobliżu, i z tego pobliża czerpią swoje sensy. Można by więc te wypowiedzi

zatytułować **Biblioteki i ich okolice**. Gdy jednak przyglądamy się bliżej tym różnym wypadkom, widzimy, że charakter ich nie jest w stosunku do Bibliotek czysto zewnętrzny, lecz że źródło ich jest pomieszczone wewnątrz nich, na bardzo głęboko położonych poziomach formacyjnych. Wydarzenia są cząstkowymi sygnałami istnienia tych poziomów.

KATALOG
(Bodleian Library w Oxfordzie)

Wyobraźmy sobie bibliotekę o strukturze kosmosu. Jest to tak jakby wyobrazić sobie księgozbiór zawierający wszystkie książki, albo książkę zawierającą wszystkie w jednej: czyli trzeba wyobrazić sobie wszystko. Nie przez przypadek niektóre biblioteki pobudowane zostały na planie koła, lub nakryto je olbrzymią kopułą, tak iż siedzący pod nią ludzie zostają poinformowani, iż weszli w obręb struktury nie znającej początku ani końca. Wyobraźmy sobie katalog takiej biblioteki. Musi on posiadać budowę krystaliczną, uwzględniającą wszystkie powiązania we wszystkich rodzajach przestrzeni i czasu, jakie wynalazł i jakie jeszcze wynajdzie umysł ludzki. Być może, gdybyśmy przeanalizowali strukturę katalogu pod pewnym kątem, uzyskalibyśmy nowe możliwości rozwiązań przestrzenno-czasowych.

Jakiej wiedzy człowiek może dostąpić naruszając jakiekolwiek hasło takiego katalogu? Jeżeli złoży przysięgę, nakazującą szanować regulamin biblioteki, powtarzając ją za urzędnikiem, który mamrocze niewyraźnie obce słowa (albowiem jest on zawsze bardzo stary), zostaje przyjęty do bractwa siedmiu pieczęci, zamykających wszystkie tajemnice. Otwierając jakiekolwiek pudło katalogu i zaczynając poszukiwania od jakiegokolwiek autora lub hasła, wkracza na drogę rozwidlających się odniesień, z których się nigdy nie wydobędzie, albowiem zawsze natrafi na ścieżkę, która pociągnie go dalej.

Katalog takiej biblioteki jest być może współczesnym ucieleśnieniem labiryntu, który, gdy zacznie cię wsysać, ukazuje drogę bardzo logicznych układów. Gdy zechcesz się wycofać, jesteś zgubiony. Gdy idziesz dalej, jesteś także zgubiony, albowiem wszedłeś na drogę nie mającą końca. Nigdy w żadnym momencie, nie masz wrażenia, że osiągnąłeś finał, albo etap na drodze do finału. Mówisz – do diabła, w tej bibliotece jest chyba wszystko. Trzeba więc brnąć przez wszystko, aby nigdy do niczego nie dojść. Są ludzie, którzy nigdy nie wyszli z katalogu i nigdy nie dotarli do księgozbioru.

TAJNE BRACTWO
(Bibliothèque Nationale)

Pewien człowiek piszący rozprawę poświęconą problemom Wielkiej Rewolucji Francuskiej szukał materiałów i opracowań w olbrzymiej i znakomicie zaopatrzonej bibliotece. Wyłowiwszy z katalogu około pięciuset potrzebnych pozycji, spisał je na odpowiednich blankietach i sukcesywnie składał w okienku z napisem **Commandes** (*zamówienia*).

Jakież było jego zdziwienie, potem niepokój i gniew, gdy prawie każdy rewers zwracano mu z adnotacją *wypożyczone* lub *zaginione*. Domagał się zatem książek, które były źródłem wiedzy lub obiektem pożądliwości dla określonej grupy ludzi, wśród których mogli być zarówno wielcy uczeni, jak ludzie lekkomyślni lub dotknięci obłędem, mogli to być też po prostu, tak jak on sam, pracowici badacze, w stadium skrzętnego zbierania materiałów do określonego tematu, a także maniacy przygotowujący się do kolejnej olimpiady o Ludwikach królach Francji. Przejrzawszy karty wypożyczeń, człowiek o którym mowa stwierdził istnienie osobliwego mikrokosmosu, zbudowanego z elementów najzupełniej sprzecznych, a w żadnym razie nie wspierających się nawzajem. Wśród upartych dłużników biblioteki byli bowiem tacy ludzie, jak pewien duchowny protestancki z Holandii, dość znany zresztą badacz religii *naturalnych*, historyk próbujący uściślić datę narodzin biurokracji, inny, który pasjonował się przemianami w modzie damskiej i pragnął ustalić przyczyny zarzucenia kunsztownych peruk na rzecz włosów naturalnych (wpływ surowej moralności rewolucyjnej wydawał mu się tu tak zasadniczy, że zablokował on znaczną część książek dotyczących tego okresu). Byli wreszcie jacyś studenci z dawnych terytoriów zamorskich Francji; tych pociągały zwłaszcza początki kształtowania się nowoczesnych społeczeństw, przy czym istniała obawa — sądząc po wypożyczonych przez nich tytułach — że gilotyna mogła im się wyjawić jako jeden z czynników decydujących w tym historycznym procesie.

Prawdziwym piratem wśród książek okazał się jednak emerytowany woźny Biblioteki, wielbiciel Ludwika XVI, jak się okazało, zbierający dowody nikczemności prześladowców tego ostatniego króla epoki feudalnej. Człowiek ów zebrał wokół siebie pokaźną grupę szaleńców ufających w powrót monarchii we Francji i gromadzących piramidy książek, aby własnymi siłami konstruować dowody na żywotność idei. Obstawali oni zresztą nie przy oficjalnym pretendencie, hrabim Paryża (którego rodzina u Prousta nosi nazwisko Guermantes), lecz opowiadali się za Xawerym z linii hiszpańskiej Bourbonów.

Wszyscy ci ludzie przetrzymywali książki latami. Człowiek piszący swoją pracę zorientował się, że wszedł zupełnie bez swej woli i świadomości w krąg ludzi, z którymi teraz łączą go: te same tytuły książek i ich autorzy, numery inwentarzowe książki, ich przynależność do tej samej biblioteki, pokrywający się mniej więcej czas zapotrzebowania na nie, podobna struktura wypełnionych rewersów (różnica zachodziła w nazwiskach wypożyczających i datach zamówień). Zorientował się, że w bibliotekach istnieje ukryta struktura, pomieszczona na głębokim poziomie ich sensu, złożona z sieci, która obejmuje ludzi pożądających tych samych książek, wyłowionych spośród setek tysięcy tytułów.

Ludzie ci mogliby założyć rodzaj tajnego bractwa, gdyby nie to, że muszą nienawidzić się nawzajem, albowiem trudno o równie przykre rozczarowanie, jak zwrot rewersu w miejsce zamówionej książki. Bardziej przykra może być tylko świadomość, że ktoś inny trzyma w ręku upragnione dzieło i nieprędko się z nim rozstanie, albowiem nie wie, czy kiedykolwiek otrzyma je z powrotem. Może dlatego ludzie ociągają się ze zwrotem książek. Gdybyśmy przejrzeli listę monitów bibliotecznych, ujrzelibyśmy jeszcze jedną

strukturę — sieć obejmującą ludzi najbardziej opornych. Są też tacy, którzy nie oddadzą książki pod żadnym pozorem, albowiem nie identyfikują jej z pozycją w inwentarzu. Ale liczba tych ludzi nie jest możliwa do ustalenia.

CZAS TERAŹNIEJSZY ZAPRZECZONY
(Biblioteka Viktoria and Albert Museum)

Pewien człowiek zaprzeczył istnieniu czasu teraźniejszego. Doszedł do wniosku, że takowego w ogóle nie ma, ponieważ nie istnieje żadna struktura, która nie byłaby powtórzeniem wcześniejszego wzorca: nie uczynisz gestu (mówił), którego już ktoś przed tobą nie uczynił.

Człowiek ten poświęcił wiele lat na rekonstruowanie klisz, które odnajdywał — identyczne w strukturze acz odmienne w formalnych pozorach — we wszystkich sposobach artykulacji ludzkich decyzji zachowań i wytworów.

Ci, którzy go słuchali, poczuli się zniechęceni i wręcz nie chcieli przyjmować do wiadomości tezy, która kanalizowałaby w tak bezwzględny sposób ich działania. Toteż prosili tego człowieka, aby przestał ich drażnić swoimi wywodami, zmieniali temat rozmowy i wręcz podsuwali mu inne problemy do rozwiązania. Ale on odnajdywał błyskawicznie wzorce dla tych problemów — i tak właśnie je rozwiązywał, wykazując że były one dawno już rozwiązane. Czynił to nie sięgając w końcu nawet do książek, którymi się posługiwał we wcześniejszym okresie swoich poszukiwań, albowiem miał w pamięci nazwiska ich autorów, tytuły, zawartość, rok i miejsce wydania, wznowienia wydań a także strony, na których przed laty poczynił był zakładki i małe znaczki. Toteż również szybkością replik zbijał swych słuchaczy. Co wynika z takiego postawienia sprawy? Jeżeli wszystko co jest, było zawsze, w takim razie wszystko jest albo teraźniejszością, albo przeszłością, albo wszystko jest teraźniejszością i przeszłością zarazem, to znaczy dwa czasy są jednym i tym samym.

Doznanie upływu czasu jest więc w pewnym sensie zwodnicze, mimo iż stworzono dla jego potwierdzenia precyzyjne instrumentarium miar. Słuchacze, wobec których podważono linearny model czasu, pytali człowieka, o którym mowa, w jakim innym czasie mogą w takim razie zaistnieć. Człowiek ów zaproponował im czas **indywidualny**: nie teraźniejszy i nie przeszły, lecz: *mój, twój, jego, ich,* itd.

Jak odnaleźć taki czas? — pytali słuchacze. Człowiek znający książki odpowiadał: to zależy od gestów jakie wykonacie. To jest **wasz** wybór. Tu przestraszyli się nie na żarty: to jak znaleźć właściwe gesty, aby ich klisze umożliwiły byt w czasie indywidualnym? Mało kto może pożreć tak wielkie księgozbiory — narzekali. Inni zaś obawiali się, że zawiedzie ich intuicja. W końcu zagrożono im, że w wypadku niemożliwości podjęcia decyzji zostanie im odmówione prawo do istnienia. Słuchacze potraktowali tę odmowę, jako swoją szansę i zdecydowali się na wycofanie się z czasu, albowiem to wydawało im się najniebezpieczniejsze. Unikali w ten sposób możliwości popełnienia błędu. Cieszyli się przy tym, że pożeracz książek, bytujący w czasie indywidualnym, popełnia ich mnóstwo.

TEATR CIENI
(Biblioteka Ste Geneviève)

W swych **„Opowiadaniach zdumiewających"** Arystoteles podaje wieść, iż w Abydos pewien człowiek, który popadł w obłęd, przychodził przez wiele dni do teatru, oglądał jakoby jakichś aktorów i oklaskiwał ich. A gdy się wyleczył ze stanu szaleństwa, opowiadał, że on przeżył ten czas jako najprzyjemniejszy. Tyle podaje Arystoteles. My możemy zapytać, czy ów szalony człowiek postąpił słusznie lecząc się ze swego szaleństwa? Teatr i aktorzy, których oglądał, byli dlań realnością. Czyż nie byli szaleni raczej ci, którzy widzieli tylko cienie tam, gdzie on widział wszystko?

Pewien człowiek wyszedł z czytelni bibliotecznej nad ranem (są bowiem szczęśliwe miasta, które posiadają biblioteki otwarte przez całą dobę: albowiem niektórzy ludzie wiedzą dobrze, iż podział na noc i dzień jest złudą, że dwudział ten istnieje naprawdę tylko w mitologii, która musiała uporządkować czas tworząc dlań dwa przeciwstawne bóstwa; kula ziemska natomiast doświadcza przecież obu czasów naraz).

Otóż człowiek, który wyszedł z Biblioteki nad ranem, zwrócił uwagę przechodniów niezbyt przytomnym wyrazem twarzy: omijano go tak, jakby wystąpił z królestwa cieni. Z kolei dla niego wszystko, co zobaczył na ulicy po wielu godzinach spędzonych w Bibliotece, było całkowicie nierealnym teatrem. Realność zostawił on bowiem za drzwiami Biblioteki, to zaś, co zobaczył poza jej murami, odczuł jako dojmujące cierpienie pamięci. Jego prawda położona była po tamtej stronie murów, gdzie uległa zawieszeniu pamięć rzeczy niepotrzebnych.

KLISZA
(Biblioteka Musée Carnavalet)

Klisza jest to archetyp wyprowadzony na powierzchnię świadomości. Jest to odzyskanie uśpionej energii. (Marshall McLuhan).

Przechowywane w zbiorach bibliotecznych Carnavalet sztychy wg sztandarów Gwardii Narodowej z 1789 roku, ukazują symbolikę początków Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako zadziwiająco umiarkowaną i w niczym nie zapowiadającą późniejszych krwawych wydarzeń.

Na przykład na sztandarze dystryktu Oratoire nad czapką wolności unosi się królewska korona; poza tym sztandar jest usiany liliami burbońskimi, a napis na nim głosi: *Amour des peuples – force des rois.* Przyjmowano więc zrazu, rzecz dziwna – patronat feudalnej korony nad procesem jej własnej zagłady. Na sztandarze dystryktu Capucins du Marais widnieje emblemat jedności narodowej, złożony z szabli, pastorału i łopaty; na sztandarze Capucine de St. Louis Chaussè D'Antin wyszyto hasło: *liberté,* ale także *loyauté.* Tak dzieje się aż do czerwca 1791 r. do fatalnej próby ucieczki Ludwika XVI z Francji. Rozpoznany przez pocztmistrza w miejscowości Varennés, został doprowadzony do Paryża i osadzony w Tuileriach, właściwie już jako więzień. Wkrótce potem pojawia się wielka ilość sztychów – podobizn Ludwika w czapce wolności na

głowie, co jest jeszcze bardziej zadziwiającym pomieszaniem symboli; stało się to po ataku na Tuilerie 20 lipca 1792 r., kiedy tłum wdarł się do pałacu. Czapkę frygijską wciśnięto królowi na głowę siłą, wykręcając mu przy tym ręce do tyłu. Popularne grafiki sławiące świeżo uchwaloną Konstytucję nie traktują już monarchy życzliwie: postać *wolności* depcze koronę i związane z nią potęgi.

Ostatnie sztychy dotyczące osoby króla przedstawiają jego śmierć na gilotynie wśród entuzjazmu Paryżan w obliczu obalenia monarchii sięgającej czasów Merowingów, kiedy bardzo dzikie germańskie plemiona Franków, niosące zalążek silnej władzy, przywędrowały na ten teren, aby połączyć się z potomkami Galów – dziedzicami republikańskich swobód rzymskich.

Republika wykluwała się jednak z trudem, raz po raz przewracana przez monarchiczne recydywy. Dopiero 40 lat po W. Rewolucji margrabia d'Esgrignon, stary Frank, odprowadzając wygnanego Karola X w przejeździe przez Nonancourt, mógł powiedzieć zrozpaczony: *Galowie triumfują.*

W 1975 roku radio Lyon nadało w cyklicznym programie południowym, poświęconym mało znanym, a ciekawym miejscowościom we Francji, reportaż z Varennes w Argonnach, miasteczka w którym ongiś bystry pocztmistrz rozpoznał uchodzącego króla. Wszyscy mieszkańcy tego miasta są do dzisiaj zaprzysięgłymi zwolennikami monarchii, a Ludwik XVI pomieszczony tam został w orszaku świętych. Rodzina pocztmistrza, który swą republikańską gorliwością posłał tego słabego i lękliwego monarchę wprost na gilotynę, stała się rodziną przeklętą: społeczność miejscowa skazała tych ludzi na ostracyzm, nikt nie chciał się żenić z ich córkami, żaden ich chłopak nie mógł sobie znaleźć żony w okolicy. Do dziś mieszkańcy mówią o nich z oburzeniem. W kilka lat po opisanych wypadkach pocztmistrz z rodziną opuścili te strony i słuch o nich zaginął.

Reporter radiowy w rozmowach z mieszkańcami miasteczka próbował napomykać, że republika jednak miała i miewa do dzisiaj swoje sukcesy. Dla tych ludzi jednak cała późniejsza historia Francji jest żałosną pomyłką i nie chcą w ogóle o niej rozmawiać. Energia ich oporu robi wrażenie samoczynnej. Nie wiedzą zapewne, na jakim poziomie formacyjnym położona jest klisza, która wspiera ich determinację.

BIBLIOTEKA JAKO SYSTEM
(czyli system sztucznej pamięci)
(Biblioteka Uniwersytetu Sorbony)

Pewien młody człowiek obrał kierunek studiów wymagający przeczytania i zapamiętania ogromnej ilości tekstów. Próbował rozwiązać tę trudność robiąc z książek staranne notatki i wyciągi. Podczas tej żmudnej pracy, pochłaniającej wiele czasu zauważył, że gdy przepisywał dosłownie jakąś partię tekstu utrwalała mu się ona w pamięci jak klisza, którą mógł potem w dowolnej chwili wywołać. Postanowił zatem pogłębić tę umiejętność, przepisując coraz obszerniejsze partie ksiąg. Pochłaniało to jednak zbyt wiele czasu. Zaczął więc naśladować pisanie *w myśli.* Przebiegał wielokrotnie tekst oczami, intencjonalnie zapisując go, odciskając w swojej pamięci niczym na

miękkiej, glinianej tabliczce. Musiał jednak uważać, aby klisze nie mąciły się nawzajem, tzn. aby nie nakładały się jedna na drugą lecz sytuowały się jedna przy drugiej w pewnym określonym porządku. Nie chciał powtórzyć błędu owego głupca, który poustawiał książki w bibliotece na półkach w dwóch rzędach, jeden za drugim, po czym o istnieniu drugiego rzędu zapomniał. Toteż student nasz potraktował swą pamięć jako pewien układ przestrzenny, który podzielił na pola. Każdemu polu przypisał kształt wizualny w postaci wybranego układu książek z półek biblioteki uniwersyteckiej, w której pracował. Tak więc jedno pole miało wzrokowe hasło *słowniki*, drugie *encyklopedie*, trzecie – blok książek oznakowanych numerami inwentarzowymi od 1001 do 3300, czwarte – *duże formaty*, itd. Siadał w bibliotece zawsze na tym samym miejscu, aby poszczególne bloki mieć zawsze w tej samej relacji przestrzennej: np, encyklopedie po prawej ręce, słowniki za plecami. Z każdym z tych bloków kojarzył w myśli pewną grupę tekstów do zapamiętania, tzn. w każde *pole* pamięci wkładał określone karty tekstów. Gdy nastał okres egzaminów, nie było dlań pytania postawionego przez najbardziej wymagającego z profesorów, któremu by błyskawicznie nie sprostał. Po otrzymaniu pytania umysł jego sięgał natychmiast po hasło wywoławcze, np. *encyklopedie,* następnie po podhasło – *serie grubsze i niższe*, kolejne podhasło – *w oprawie ciemnozielonej.* Stąd następowało błyskawiczne przejście na karty tekstu uprzednio z tym hasłem skojarzone. Ponieważ teksty te wielokrotnie *przepisywał* w myśli, teraz łatwo było mu wybrać te, które odpowiadały postawionemu pytaniu. Profesorowie egzaminujący tego studenta zdumiewali się natychmiastowością jego odpowiedzi, ilością wiadomości, a także ich literacką formą w jakiej były wypowiadane, wolną od zająknięć i zahamowań. Nie wiedzieli, że czytał on po prostu książki otwierane w myśli, a pamięć jego była całkowicie sztuczna. W późniejszych latach zresztą pamięć tego człowieka, tak starannie wyhodowana, uległa zatarciu, albowiem nie musiał on już zdawać egzaminów.

Opisany przypadek nie ma nic wspólnego z renesansowymi teatrami pamięci, przedstawionymi tak wspaniale przez Frances A. Yates.
Tamte bowiem były systemami magicznymi, które obejmowały w hermetycznym systemie podniebiański świat sefirot, czyli boskich emanacji, niebiański świat gwiazd i świat rozciągający się pod niebiosami, ukonstytuowany z elementów. Nie każdy bowiem, kto wchodzi do biblioteki, pożąda aż tak wielkich tajemnic.

STRAŻNIK ZBIORÓW
(Biblioteki Fundacji Prywatnych)

Człowiek, który wkracza do Biblioteki i domaga się wydania książki, musi budzić wrogość jej strażników. Nie to jest może istotne, że mąci on porządek ksiąg, naraża je na zgubienie lub zniszczenie. Najbardziej dominująca jest okresowa luka, rana jaka powstaje w księgozbiorze. Nadto wprawnym oczom opiekunów książek, będącym z nimi w poufałym kontakcie, nie ujdą takie znamiona przeciętnego petenta, jak brak intuicji w stosunku do zjawiska książki, bezradność i chaotyczność w dokonywaniu selekcji

poszukiwanych materiałów, niedbałość kontaktu z nimi, wszystko to świadczące, że przywiódł go tutaj mus często zewnętrzny, np. potrzeby jakiejś instytucji, lub konieczność przebicia się przez jakiś niechciany egzamin. Wpadł on więc do Biblioteki jak mucha do słoja, która może stamtąd wyjść tylko przy czyjejś pomocy, równie nieświadoma miejsca gdzie była przedtem, jak i potem.

Można jednak przypuszczać, że ci odwiedzający Bibliotekę, którzy znajdują przyczynę wewnątrz siebie, których życie poświęciło książkom tak, jak innych poświęca nieszczęściu, również budzą niechęć bibliotekarzy. Nie dość na tym, że żądają nieskończonej ilości pozycji, ale pomieszczają obok książek swoją upartą obecność, którą można pokonać tylko za pomocą tabliczki z godzinami otwarcia i zamykania zbiorów.

Być może księgozbiory, przy pewnym stanie skompletowania, określonym ideą nadrzędną, choćby absurdalną (np. wszystkie książki wydane w jednym roku na całym świecie) powinny ulegać zamknięciu, tak jak piramidy egipskie zamykały się za mumiami faraonów i niezmiernymi bogactwami złożonymi wraz z nimi dla użytku bogów. Ci, którzy wdzierali się do piramid, jedni aby dopaść bogactw, inni aby posiąść ich tajemnice, ponosili zasłużone kary. Najczęściej nie znajdowali odwrotu w zawiłym systemie ścieżek i zostawali na zawsze uwięzieni w labiryncie.

ALFABET
(Agad – Zbiór Popielów)

Jeżeli udasz się do zbioru archiwów i otrzymasz żądany zespół rękopisów, złożonych w wielkich tekach związanych taśmami, po otwarciu teki i rozłożeniu dokumentów dokonujesz przedwstępnej oceny materiałów. Nie dotyczy ona jeszcze merytorycznej ich zawartości, lecz stopnia trudności w odczytaniu tekstów. Mimo, iż uzbrojony w szkło powiększające i w pamięć grafologiczną wyćwiczoną na borykaniu się z różnymi typami pisma, czujesz się podrażniony, albowiem przyzwyczajony do szybkiego pochłaniania tekstów, tu zostajesz zatrzymany w czasie. Jest to tym bardziej męczące, że w każdym tekście przeczuwasz istnienie tajemnicy, której właśnie poszukujesz. Po niedługiej chwili możesz wydzielić następujące rodzaje trudności:

1. teksty pisane bardzo wyblakłym inkaustem, tak że ich jasnosepiowy kolor zlewa się z ciemnożółtym kolorem papieru;
2. teksty pisane częściowo szyfrem, tak że niewprawne oko nie od razu odróżni partie jawne od zakamuflowanych (te dotyczą tajnych raportów);
3. teksty całkowicie hermetyczne;
4. teksty pisane przesadną, panegiryczną ornamentyką, za pomocą której sekretarze oddawali cześć potęgom rodzin, którym służyli;
5) notatki pisane pospiesznie w czasie podróży, np. w trzęsącej się karecie;
6. teksty wrzucone w ogień, z których ocalały tylko resztki;
7. teksty pisane złą francuszczyzną (ten punkt jest istotny ze względu na długotrwały międzynarodowy charakter tego języka, a więc powszechność jego używania).

Możesz wyłonić wiele jeszcze podobnych trudności, które zaskakują cię u wstępu twojej

pracy. Na chwilę przestają cię nawet obchodzić treści, których poszukujesz, albowiem biedzisz się jak dziecko nad złożeniem każdego słowa z liter alfabetu. Zostajesz zawrócony do źródeł swoich umiejętności.

O CAŁOŚCIACH NIEPODZIELNYCH
(Biblioteka Uniwersytetu Sapienzy)

Doprawdy uzasadniona jest irytacja Arystotelesa na mędrkowanie Zenona o odcinkach rzekomo niepodzielnych. Nie może bowiem powstać ani linia z punktów, ani czas z chwili.

..."*Jeżeli chwila jest początkiem i kresem czasu* (pisze Arystoteles), *a punkt początkiem i kresem odcinka, początek zaś i kres nie stykają się ze sobą, lecz obejmują pewien przedział, to ani chwile ani punkty nie mogłyby jedne z drugimi stanowić nieprzerwanego ciągu.*

Nadto z jednej strony odcinek jest pewną wielkością, z drugiej natomiast strony zestawienie punktów nie czyni wielkości, gdyż punkt nie rozpościera się poza swoje miejsce. Gdyby się bowiem nakładało linię na linię i złączyło je razem, to jednak wcale nie powstaje szerokość. Jeżeli zaś punkty nawet są obecne w odcinku, to przecież nie mogłyby ogarnąć szerszego miejsca, ani wobec tego sprawiać wielkości. Nadto jeżeli jakakolwiek rzecz styka się z jakąkolwiek tak, iż styka się albo cała z całą albo część z częścią, to punkt jako pozbawiony części musiałby się stykać jako całość. To, co się styka całe z całym, musi stanowić z nim jedno. Jeżeli bowiem część jest w danym miejscu, lub pozostałe nie jest, to nie może się stykać całe z całym. Jeżeli natomiast byty pozbawione części są jednocześnie w miejscu, to więcej bytów zajmie to samo miejsce, które uprzednio zajmował jeden. Albowiem byty będące razem i pozbawione rozciągłości zajmują oba to samo miejsce. Byt zaś pozbawiony części nie ma wymiarów, a przeto z bytów pozbawionych części nie mogłaby powstać wielkość ciągła. Nie może więc powstać ani linia z punktów, ani czas z chwil".

Tak zbija Arystoteles twierdzenie Zenona, jako pozbawione mocy przekonywania. Całość nie jest sumą punktów. Biblioteka nie jest sumą książek, albowiem całość nie powstaje przez dodawanie innych całości. *To co się styka całe z całym musi stanowić z nim jedno* — mówi Arystoteles. Biblioteka jest książką, zawierającą wszystko w jednym. Jeżeli mówimy o Bibliotece, mówimy o punkcie, który jest początkiem i kresem odcinka lub mówimy o chwili, która jest początkiem i kresem czasu.

Poznań, 1978 r.

Rafał Grupiński

PYTANIE

Kartezjańska tradycja przedstawiała problem pojęcia wolności w sensie woluntarystycznym, a więc negatywnym; z jej perspektywy sytuację, której podstawową cechą byłaby zwykła zbędność stawiania jakichkolwiek pytań, należałoby uznać za początek pełnego pogodzenia z Rozumem. Innymi słowy, świadomość braku potrzeby stawiania pytań byłaby stanem początkującym świadomość wolności i możność pozostawania w niej, byłaby wreszcie stanem nie tylko wynikającym z samoświadomości i domykającego się *ja*, lecz również i pełnej wiedzy o świecie — ta, która jest, jest już odtąd zawsze wystarczającą. Pytanie o świat nie pozostaje jednakże tylko aktualizacją próby zrozumienia świata, nie tylko jest ono kształtowaniem własnej wiedzy, nie tylko aktem negatywnego porozumienia bądź ekspresją niepokoju — jest również i jest przede wszystkim aktem samego rozumowania, kolejną próbą wyniesienia ponad to co już wiadome, o co pytać nie trzeba. Pytanie tak samo przynależy do wiedzy jak odpowiedź. Ale też ani pytania dociekające czy poszukujące wyjaśnień, ani odpowiedzi na nie, nie są mimo swej formuły *otwierania znaczeń* manifestacją ludzkiej wolności, tej, której źródło np. Husserl dostrzegał w *nastawieniu naturalnym*, a Heidegger w *projektowaniu bycia*; precyzując, nie są one ani pozytywnym ani negatywnym aspektem wolności wyboru, możliwości istnienia. Pytanie jest koniecznością wywołaną naturalną potrzebą rozstrzygnięć, odpowiedź, najpewniej, niemożliwością z powodu stałej świadomości braku wypowiedzenia wyczerpującego, czyli raczej *niemożliwością ostatecznej możliwości.* Pytanie dziecka, pytanie filozofa epoki klasycznej czy też pytanie współczesnego antropologa żyjącego dzięki byłej filozofii są zawsze pytaniami o bycie bytu, o formułę świata i los człowieka, pytaniami, których pominąć nie sposób. Powtarzanie pytań o sens bycia i jego przeznaczenie to proces zbliżania i oddalania się od prawdy, proces niedostatecznej możliwości.

Pytanie wprowadza człowieka w obręb społeczności, kulturowego homeostatu, projektuje dzieciństwo w świat dorosłych, odmawia powtarzane przez wszystkich kolejne modlitwy codzienności bycia — Pytanie, podobnie jak akt twórczy, jest naruszeniem stałości istniejącego kodu, lecz przestaje być innowacją wówczas, gdy pytający uznaje konwencjonalną odpowiedź za wystarczającą lub zgodną z jego wewnętrznym oczekiwaniem bądź przypuszczeniami. Akceptacja grupy, środowiska, społeczności ma miejsce wtedy, kiedy rozpoznający *nowy tekst* rozpoznaje *to samo i tak samo* — konwencjonalizm jest zasadą porozumiewawczości wszelkich kodów. Z punktu widzenia psychologii rozwoju człowieka pytanie jest więc ontologicznie związane z procesem *przystosowalności,* odkrywa najwyżej — zapomniane. Czy cechę tę, która przy różnych podziałach pytania na rodzaje przecież nie zanika, dostrzega filozofia ciągłego niepokoju? Czy

pytania o prawdę, tajemnicę istnienia, sens życia mogą być tylko przejawem procesu przystosowalności, głosem Konwencji? Trwoga, niepokój, czy to więc lęk tylko o byt, o bycie poprzez świadomość bytu? Lęk przed nieznanym, jedyne zdawałoby się prawdziwe, autentyczne przeżycie indywidualne każdego człowieka ubierałoby się zatem w strój konwencjonalny ze strachu przed samym sobą? Z lęku przed doświadczeniem lęku? Pytanie: *czym jest pytanie?*, to właśnie najprostszy okręg konieczności. Pytanie nie będące aktem niepokoju lecz pokory, nie wyrażające buntu a jedynie dynamikę przystosowalności nie wyraża wolności człowieka (gotowe struktury oczekują kolejnego dopełnienia) – jest jedynie manifestem złudzenia możliwości, która odkrywa się prawdą niemożliwości ostatecznie rozstrzygającej odpowiedzi. Tymczasem, mimo pamięci pytań, które pozostają od wieków bez bodaj echa rozwiązania – wszędzie znajdziemy ślady bezceremonialnych prób odpowiedzi na nie; czego nie rozwiązała dotąd miłość mądrości, rozwiązują bez trudności ideologie dla wszystkich. Pytanie, być może najtrudniejsze, ma wiele odpowiedzi, lecz wszystkie one przecież zmierzają ku brzmieniu słów *tak* lub *nie*. Pytanie, które pozostałoby *bez odpowiedzi*, byłoby może pierwszym krokiem ku wolności, pytanie, w którym nie ukrywałaby się potencjalna, kryptonimowana konwencjonalnością odpowiedź, pytanie – *bezprzytomne*. Świadomość udramatyzowuje się w przestrzeni doświadczenia bezcelowości wysiłków podejmowanych dla rozwiązania i pokonania nierozwiązywalnego i niepokonywalnego – tak, w gąszczu pytań kształtowanych przez ukrytą teleologiczność wszelkiego myślenia, rodzi się świadomość tragiczna. Świadomość konstytuuje się poprzez realizację struktur wybieranych spośród nieskończenie wielkiej liczby struktur czynnościowych tworzonych przez układ nerwowy człowieka. (A. Kępiński). Aktywność twórcza i samorealizacja stają się obliczem wypadkowej starcia tego co indywidualne z tym, co zbiorowe i wspólne. Próby kształtowania świata *na obraz i podobieństwo swoje* uderzają w struktury świata już istniejącego, zastanego.

Świadomość ulegająca naciskowi praw i reguł społeczno-kulturowego homeostatu staje się przeszkodą, która utrudnia zrozumienie istoty bycia i jednocześnie staje się sama uproszczeniem jego nieświadomego wypełniania. To uproszczenie jest koniecznością, konsekwencją przystosowania, którego początki odnajdziemy w strukturze istnienia symbolicznego (animal symbolicum), kultura zaś będzie wynikiem *uproszczenia stylu*, poprzez nią apologowanego. Jeżeli zatem świadomość jest *gwałtem zadawanym sobie* z lęku przed Tajemnicą, wówczas kultura będzie ciągłym *usprawiedliwianiem* i wyjaśnianiem tego stanu, zachowania kulturowe natomiast kształtowaniem umiejętności unikania najważniejszych pytań. To paradoksalne stwierdzenie brzmi jak drwiące echo kartezjańskiego pogodzenia z Rozumem, we wstydliwym milczeniu zachowuje się fakt kumulowania Jego ograniczeń. Wszystko to, co zostało sproblematyzowane, posiada już w czasie swą hipotetyczną konkluzję. Świadomość to nie tylko *uproszczenie stylu*; już dość dawno podniesiony został problem możliwości fałszywego tłumaczenia porządku świata wartości (M. Scheler, E. Morin) – gdzie jednak znaleźć można odniesienie, wymiary wzorca dla własnego porządku aksjologicznego? Czy ośmieli się mówić człowiek dzisiejszy o wolności wypływającej ze świadomości i transcendentalności bycia tam gdzie

ktoś inny dostrzega istnienie świata niewyróżnialnego, gdzie bycie i nicość sprowadzone zostają do poziomu myślenia bytu z powodu niedostrzeżenia wariacji struktury lub fałszywego wyboru?

Jednak wszystkie cechy świadomości mogą się zrealizować jako fałszywa świadomość (...) Świadomość nigdy nie jest pewna tego, że potrafi przezwyciężyć wieloznaczność i niepewność. Czy myślenie twórcze jest wyrazem tłumienia lęku przed tajemnicą śmierci? Tragizm zawieszenia pomiędzy niebem i ziemią, życiem i nieśmiertelnością zamyka się w nadziei ujarzmienia bytu i osiągnięcia prawdziwej boskości stylu i demiurgii gestów — nadzieja zaś staje się groteską oczekiwania w chwili, kiedy następuje ujawnienie jej mitycznej teatralizacji. Wciąż powraca, gdyż wciąż potrzebuje odnowy świadomość pojedynczości życia, tragiczność obnażona w znikomości uporczywych starań podejmowanych dla jej rozwikłania staje się tragikomiczna. Tylko życie jednostki — nie rozwój społeczeństw — jest ujarzmianiem bytu, tylko zatem indywiduum może wyprowadzić siebie z krainy tragiczności bycia, tylko pojedynczy człowiek, w samotności, może stanąć wobec tajemnicy zmartwychwstania. Myślenie twórcze często zastępczo nazywane bywa myśleniem produktywnym, znaczenia tego znamiennego uproszczenia nie sposób przecenić, myślenie zarówno ekstrapolacyjne jak i interpolacyjne pozostaje myśleniem czysto intencjonalnym; brak możliwości uzyskania wyczerpującej odpowiedzi zaledwie sprzyja postępowi wiedzy i odkryciom, które przyzwyczailiśmy się uznawać za ważne bądź doniosłe, gdyż zmusza do bezracjonalnego wysiłku — od początku. Ale użyteczność rewelacji jest synonimem eksploatacji poznawczej człowieka, o jej wchłonięciu przez świat nauki i kultury decyduje tylko i wyłącznie pewność wartości przystosowawczych. Należy w tym miejscu wyraźnie podkreślić to, iż agresja eksploatacji, której formułą wstępną jest pytanie, jest zarazem pokorą przystosowania. Świat widziany w perspektywie ekologii w dramatyczny sposób upomina się o porzucenie pozy konkwistadorskiej. Intencjonalność eksploatacyjna i przystosowawcza nie świadczy zapewne w myśleniu bycia przez człowieka tylko o niemożliwości oderwania się od podstawy, którą jest *coś*, byt; świadczy przede wszystkim o odkrywaniu nicości bycia, albowiem nie może być wolności w świecie, w którym wszystko to, co jest odkrywane i poznawane już dawno istniało, a to co formułowano jako Odpowiedź widniało w tym, co semiologia nazywa niewyczerpaną potencją *głębokich struktur* języka. Kiedy krok człowieka jest powtórzeniem kroku dawno już postawionego, wypełnieniem konieczności, tego co już się stało, gdyż zawsze się staje.

1981 r.

Grzegorz Dziamski

NOWE PRZESTRZENIE ARTYSTYCZNE

Trwałym elementem rodzimego krajobrazu artystycznego lat siedemdziesiątych stały się galerie, które w przeciwieństwie do miejsc wystawienniczo-handlowych zwykło się określać przymiotnikiem *autorskie*[1]. Przymiotnik *autorska* oznaczać ma, że wyróżniona nim galeria uczestniczy (lub stara się uczestniczyć) w przeobrażeniach zachodzących w sztuce opowiadając się za jakąś tendencją, czy postawą artystyczną, aranżując pewnego rodzaju sytuacje artystyczne, animując i propagując określone ciągi doświadczeń twórczych a wszystko po to, by odnaleźć możliwie adekwatne formuły obiektywizowania sensów działań podejmowanych w ramach najbardziej aktualnej praktyki artystycznej. Przymiotnik *autorska* ma więc sugerować, że celem takich galerii jest uczestnictwo w sztuce nie poprzestające na udostępnieniu i uprzystępnianiu nowych, społecznie jeszcze nieoswojonych dokonań artystycznych; że główną zasadą i treścią ich pracy jest dokonywanie nieustającego wyboru artystycznego. *Podstawą tego wyboru* – pisze Janusz Bogucki – ... *są poglądy i upodobania tych, którzy Galerię prowadzą...tworzą...program ideowy i styl działania Galerii*, zabiegają o to, aby charakter prowadzonej przez nich placówki okazał się bliski wyborowi grupy artystów, krytyków i przyjaciół sztuki, aby galeria zjednała sobie społeczność, której będzie potrzebna i której inwencją i energią sama będzie zasilana? [2]. Korzenie ruchu galeryjnego lat siedemdziesiątych tkwią w poprzedniej dekadzie, w zakładanych przez artystów i krytyków eksperymentalnych galeriach lat sześćdziesiątych takich jak założona w 1961 roku w Elblągu galeria **EL**, jak poznańska **odNowa** (1964), warszawska galeria **Współczesna** i **Foksal** (1966), czy działająca od 1967 roku we Wrocławiu galeria **Pod Moną Lizą**, choć już w latach pięćdziesiątych pojawiły się zwiastuny placówek tego typu; w 1955 galeria **Krzywego Koła** w Warszawie, a w 1958 galeria **Krzysztofory** w Krakowie.

Wspólnym celem tych galerii było *prezentowanie twórczości jeszcze nie znanej, nie zaaprobowanej sztuki o cechach poszukiwań twórczych*, stwarzanie artystom *dogodnych warunków do publicznego wystąpienia z kameralnym pokazem prac często znajdujących*

---

[1] Ruch galeryjny lat siedemdziesiątych był kilkakrotnie już opisywany: A. Rottenberg, Nowe galerie autorskie, **Biuletyn ZPAP**, 1974, nr 2 i 3 J.S. Wojciechowski, Działalność galerii niezależnych, Galeria Remont, Warszawa, 1975, Z. Korus, Studenckie galerie autorskie, **Integracje**, 1978, październik. Z. Korus, Znaki indywidualności, **Katalog**, BWA Sopot (b.d.), B. Stokłosa, Wybrane galerie autorskie i grupy artystyczne młodych twórców w relacji do ruchu artystycznego i przemian sztuki w latach 1970–1976, **Biuletyn ZPAP**, 1978, nr 3, B. Stokłosa, Galerie autorskie. Przegląd koncepcji, **Studia Artystyczne**, Warszawa, 1980, nr 2, G. Dziamski, Laboratoria sztuki lat siedemdziesiątych, **Nurt**, 1979, nr 6.

[2] Cyt. za B. Stokłosa, Wybrane galerie autorskie i grupy...art. cyt.

się jeszcze w stadium doświadczalnym, w trakcie krystalizowania się koncepcji twórczej, organizowanie spotkań dyskusyjnych dających autorom możliwość skonfrontowania swych realizacji i programów z opinią środowiska artystycznego i publiczności. Placówki te pragnęły służyć twórcom dostosowując sposoby prezentacji sztuki do zmienionych form artykulacji artystycznych idei jak i odbiorcom poprzez popularyzowanie nowatorskich eksperymentów plastycznych mających przyzwyczaić widzów do odbioru nie standardowych form sztuki[3]. Galerie lat sześćdziesiątych podejmowały więc zadania, z których nie wywiązywały się placówki administracyjnie do upowszechniania sztuki powołane, wyręczając oficjalne ekspozytury systemu artystycznego z funkcji przybliżania nieznanych szerszej publiczności obszarów tradycji, głównie awangardowej, z funkcji informowania odbiorców o najnowszych tendencjach sztuki światowej, ukazywania rodzimych poszukiwań artystycznych i kształtowania nowej wrażliwości estetycznej niezbędnej do odbioru radykalnych inicjatyw twórczych. Galerie lat sześćdziesiątych łączyły funkcję laboratorium artystycznego z żywym ośrodkiem dyskusyjnym będąc w tym względzie spadkobiercami tradycji ukształtowanej w galerii **Krzywego Koła**, która była nie tylko siedzibą **Grupy** 55, miejscem prezentacji bliskich artystom tej grupy poszukiwań plastycznych ale przede wszystkim świadectwem udziału plastyków w dyskusjach ogniskujących uwagę warszawskiego środowiska inteligencji twórczej w dniach październikowego przełomu. Galerie lat sześćdziesiątych popierały radykałów wychodzących poza obraz w kierunku sztuki pojęciowej i szukały najlepszych sposobów przybliżenia tej sztuki publiczności, stąd tak duże znaczenie przywiązywane wówczas do galerii jako miejsca integrującego dwa w dotychczasowej historii sztuki izolowane tereny aktywności artystycznej: pracownię, w której dzieło powstaje i lokalu wystawowego, w którym dzieło jest prezentowane. *Wprowadzenie odbiorcy do pracowni i pokazanie niemalże laboratoryjnego procesu powstawania obrazu, czy rzeźby będzie próbą rzetelności ich (tzn. artystów zaproszonych przez A. Matuszewskiego do gospodarzenia galerią) poszukiwań i stwierdzeniem konsekwencji,* pisał A. Turowski o inaugurującej swą działalność galerii **odNowa**[4], eksponując ten aspekt, którego programową istotność podkreślali twórcy galerii **Foksal**, W. Borowski, H. Ptaszkowska, M. Tchorek: ... *ujawniać warunki i sytuacje, które wiążą się z ich (tzn. dzieł) powstaniem, traktować te warunki i sytuacje jako organiczne elementy pokazu artystycznego.* Do tych ośrodków nowej myśli artystycznej, które odegrały bezsporną i nigdy nie podważaną rolę w skrystalizowaniu się najżywotniejszych dla sztuki polskiej postaw artystycznych, a także krytycznych, nawiązały galerie lat siedemdziesiątych. Jednak pomimo niewątpliwych związków z tradycją laboratorium sztuki lat sześćdziesiątych galerie następnej dekady ulegając presjom nowych idei artystycznych przybrały nieco inne formy i przyjęły nieco inne sposoby działania. Rodziły się zresztą w odmiennej sytuacji społecznej i wobec tej nowej sytuacji się określały. *Uważa się* – pisze Jesa Dedegri – *że podstawowe różnice między*

---

[3] B. Kowalska, Galerie bez konwencji (w) Polska awangarda malarska 1945–1970, Warszawa, 1975.

[4] Cyt. za B. Kowalska, op. cit.

pozycją sztuki na zachodzie i Wschodzie (czy też mówiąc inaczej, między pozycją sztuki w kapitalizmie i socjalizmie) wyrastają z socjo-politycznych odmienności kształtujących strukturę tzw. systemu artystycznego. W dużym uproszczeniu przyjąć można, że zachodni system artystyczny opiera się na dominującej roli mechanizmów rynkowych, funkcjonowaniu prywatnych galerii i muzeów oraz braku zainteresowania ze strony sił politycznych propagowaną rolą sztuki. Z drugiej zaś strony, system artystyczny przeważający na Wschodzie (termin ten oznaczać ma tutaj kraje tzw. realnego socjalizmu) ignorować ma prywatny rynek sztuki, instytucje artystyczne mają być w rękach aparatu sprawującego władzę lub pod tego aparatu ścisłą kontrolą, władze polityczne są bowiem wysoce zainteresowane propagowaniem swoich poglądów za pomocą sztuki. Rzeczywista sytuacja nie jest jednak ani tak schematyczna, ani tak prosta. W rzeczywistości pozycja zajmowana przez sztukę w dzisiejszym świecie nie dzieli się na sytuację absolutnej wolności sztuki (na Zachodzie) i sytuację absolutnego represjonowania sztuki (na Wschodzie). Przeciwnie, w każdym z systemów społecznych współczesnego świata sztuka sprowadzona została i jest to tylko różnica sposobów, na pozycje zjawiska marginalnego i manipulowalnego... Nie ma dzisiaj szczęśliwych dla sztuki krajów i dlatego każdy artysta, który poważnie i z pełną odpowiedzialnością rozważa swoją rolę i miejsce w systemie społeczeństwa i kultury nie może uchylać się od wymogu bezpośredniej bądź pośredniej polityzacji swego działania. Bez wątpienia pisze dalej Denegri – *pozycja eksperymentalnych i nonkonformistycznych artystów pracujących w społeczeństwach realnego socjalizmu jest szczególnie utrudniona. Likwidacja historycznych awangard, zaprzepaszczenie ich dziedzictwa, długa izolacja środowisk artystycznych tych krajów od żywej sztuki rozwijającej się w innych częściach świata i w końcu stałe ryzyko na jakie narażeni są artyści reprezentujący nowe poglądy na sztukę, wszystko to uniemożliwia, a przynajmniej hamuje pełny rozwój sił niewątpliwie istniejących w tych krajach, choć istniejących w ukryciu (...) Prawdą jest bowiem, że artyści, o których mowa stwarzają swą pracą rodzaj alternatywy dla oficjalnej kultury propagowanej w tych społeczeństwach*[5].

Nawet tak ogólnie zarysowany obraz, nie ukonkretniony polskimi realiami pozwala skonstatować, że rola eksperymentalnych galerii w krajach wschodnioeuropejskich i zachodnioeuropejskich była mimo wszystkich podobieństw odmienna. Była, ponieważ odnosi się to przede wszystkim do galerii zakładanych w latach sześćdziesiątych, kiedy wierzono w istnienie *szczęśliwych dla sztuki krajów* przypuszczając, że naruszenie monopolu instytucji artystycznych winno przybliżyć Polskę do owych krajów, a może nawet uczynić z Polski jeden ze szczęśliwszych krajów z uwagi na nadzieje, jakie wiązano wówczas z robotniczo-przemysłowym patronatem nad rozmaitymi plenerami. Artyści i krytycy prowadzący ówczesne galerie byli świadomi, że prowadzona przez nich działalność stwarzała alternatywę wobec propozycji lansowanych w oficjalnych salonach sztuki, mieli jednak nadzieję, że dzięki pozyskaniu liczniejszego grona odbiorców nowej sztuki zmianie ulegnie też panujący system artystyczny. Galerie lat sześćdziesiątych tworzyły więc swoisty system, alternatywny wobec istniejącego wówczas systemu

[5] J. Denegri, The Situation of the New Art in Yugoslavia (w) Works and Words, Amsterdam, 1980.

artystycznego, system umacniający się po 1967 roku, po zorganizowanym przez galerię odNowa Spectrum Galerii Krajowej[6], ale tworzona przez te galerie alternatywa była alternatywą awangarda-tradycjonaliści ze wszystkimi takiej alternatywy konsekwencjami. A więc z założenia była ona tymczasowa, istniejąca dopóty dopóki normy panującego systemu artystycznego nie zostaną wzbogacone, czy też wymienione na normy proponowane przez sztukę awangardową, czy też precyzyjniej rzecz ujmując dopóki system artystyczny nie znajdzie w swych ramach miejsca dla poczynań nowatorskich.
Innego rodzaju alternatywę wobec systemu artystycznego stworzyły galerie lat siedemdziesiątych, powstające w sytuacji ułatwionej poczynaniami galerii poprzedniej dekady, które ożywiły rodzimą tradycję awangardową, przybliżyły światowe spory artystyczne, przygotowały środowisko artystyczne i publiczność do odbioru sztuki radykalnie naruszającej obowiązujące normy artystyczne. Galerie lat siedemdziesiątych powstające w atmosferze społeczno-artystycznej kontestacji obejmującej cały niemalże świat, wystąpiły nie przeciwko postawom artystycznym lansowanym przez instytucje sztuki, pomawianym o tradycjonalizm, czy konserwatyzm, lecz przeciwko instytucjom artystycznym w ogóle. *Omijając instytucje artysta może rozwinąć postawę klerka* – pisał w jednej z tez o sztuce Andrzej Kostołowski. *Biorąc je w nawias i włączając do swoich akcji, a także podłączając się do nich i stosując ich metody działania, artysta jest w stanie wykorzystać strukturalne walory społecznej animowości i obiektywizmu instytucji. Ulegając merytorycznym ingerencjom instytucji artysta może zachwiać swą wolność*[7].

Artyści występujący przeciwko instytucjom, broniący się przed usankcjonowanymi przez system artystyczny instytucjonalnymi sposobami prezentowania działań artystycznych sięgnęli do znanych z historii rozwiązań, rozwiązań proponowanych przez dadaistyczny Cabaret Volaire'a, Firmę Portretową S.I. Witkiewicza, New York Correspondance School of Art Ray'a Johnsona, rozwiązań proponowanych przez Something Else Press, święta, festiwale i koncerty Fluxusu, Instytut Art-Language itp. powołując coś, co Kostołowski nazwał *sztuką instytucji*[8]. Przykładem *sztuki instytucji* wciągającej, jak pisze Kostołowski *instytucjonalne metody działania do środka układów artystycznych* były galerie mnożone od 1970 roku przez Anastazego Wiśniewskiego – Niezależna Galeria Nieistniejąca. Nie, Nieistniejąca Galeria Potakująca Tak, Galeria Tak i Nie oraz

---

[6] Założenia Spectrum głosiły: *Spotkanie ma na celu nawiązanie ściślejszego kontaktu między Galeriami działającymi w Polsce, a w konsekwencji wymianę wystaw, doświadczeń, prezentację poszczególnych Galerii z ich programem artystycznym również poza macierzystym terenem działania.* Do udziału w Spectrum zaproszono sześć galerii określanych jako *nieoficjalne*, tzn. *galerie działające pod patronatem instytucji, których opieka i świadczona galeriom pomoc stanowi przejaw dobrowolnego mecenatu w pełnym tego słowa znaczeniu.* Zaproszonymi galeriami były: galerie Współczesna i Foksal (Warszawa), galeria EL (Elbląg), galeria Krzysztofory (Kraków), galeria Pod Moną Lizą (Wrocław) i gospodarz imprezy – galeria odNowa (Poznań). Pośród dezyderatów Spectrum znalazły się: wydawanie informacji traktujących o ruchu i wydarzeniach związanych z galeriami nieoficjalnymi oraz powołanie Federacji Galerii Nieoficjalnych. Oba postulaty nie zostały zrealizowane.

[7] A. Kostołowski, Tezy o sztuce, 1–17, Galeria Adres, Łódź, 1972.

[8] A. Kostołowski, Konkret, sztuka, struktura tekstu (w) Sztuka i konkret, Wrocław, 1980.

założone w 1971 roku przez Andrzeja Partuma Biuro Poezji utożsamiające osobowość prowadzącego tę placówkę z instytucją.

Podstawowym przejawem istnienia, a zarazem aktywności galerii Tak i Nie były rozsyłane przez nią informacje, wzorowane bardzo często na urzędowych drukach zaproszenia na wernisaże, na organizowane przez galerię plenery (odbywające się w *promieniu x od zaproszonej osoby*), powiadomienia o koncertach (np. o obejmującym cały kraj koncercie na dziesięć tysięcy ptaszków), wystawach (wystawa na szosie Bydgoskiej, gdzie pokazywane były prace 1,2,3,...) i innych inicjatywach galerii, o ogłoszeniu godziny *W* polskiej sztuki, o otwarciu Izby Pamięci Galerii Tak, o zorganizowaniu centrum artystycznej ciszy w Łazach, o założeniu sekcji ping ponga itd. Wysyłkami tymi, ironicznie komentującymi bieżące wydarzenia artystyczne, rodzące się na kontestacyjnej fali przedsięwzięcia i pomysły, galeria A. Wiśniewskiego dokumentowała swoją obecność w polu sztuki aktualnej. W równie silnym związku z aktualną sytuacją artystyczną pozostawało Biuro Poezji Andrzeja Partuma. *„Biuro Poezji posiada charakter kreacyjny i autorytatywny* – głosiła ulotka Biura – *Nie porządkuje rzeczy, nie kupuje, ani nie sprzedaje. Nie pośredniczy, ani nie interweniuje. Rejestruje fakty twórcze powstałe w 48 godzin od chwili zgłoszenia ich do Biura Poezji. Na prośbę autora może wydać opinię o koncepcji (dziele) Biuro Poezji prowadzi działalność myśli awangardowej mając na względzie przede wszystkim własne dobro"*[9]. Działalność Biura Poezji nie wyczerpywała się w korespondencyjnej wymianie koncepcji autorskich, pokój przy ulicy Poznańskiej w Warszawie (początkowa siedziba Biura Poezji i mieszkanie prywatne A. Partuma) bywał miejscem spotkań artystów polskich i zagranicznych, miejscem prezentacji twórczych, *jednym z tych punktów na globie, gdzie krzyżują się sprawy i dyskusje sztuki nieoficjalnej* (P. Kuncewicz), a przez to zajmowany przez A. Partuma pokój stał się jednym z najwcześniejszych w Polsce punktów sieci zaprojektowanej w 1971 roku przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego. *Sieć jest pozainstytucjonalna, tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki* – pisali Kozłowski i Kostołowski – *... Sieć nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji, punkty sieci znajdują się w różnych miastach i krajach, między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wysyłaniu koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwi im równoległą prezentację we wszystkich punktach sieci*[10].

W idei poznańskich autorów odkryć można reminiscencje lansowanej w pewnym okresie przez galerię **Foksal** teorii miejsca, którego racja istnieje w artyście: *On powołuje MIEJSCE. Ten, kto się w nim znajdzie kreuje je*[11], z tą wszakże zasadniczą różnicą, że w przypadku **Foksalu** chodziło o miejsce wykreowane przez artystę, popularne w latach sześćdziesiątych environment podczas gdy Kozłowski i Kostołowski myśleli o miejscach sprzyjających ujawnieniu dzieła bądź jego zamysłu. W pierwszym przypadku artysta

---

[9] L'Art Pro/La, Bureau de la Poesie, Varsovie, 1973.

[10] NET (maszynopis powielony).

[11] Cyt. za Al. Wojciechowski, Młode malarstwo polskie, 1944–1973, Wrocław, 1975.

stwarza miejsce, jak w znanej realizacji Teresy Kulm, Henryka Morela i Zygmunta Krausego w galerii **Współczesnej** (1968), w drugim, dowolne, artystycznie niezorganizowane miejsce nabierało cech wyróżnionych z uwagi na twórczą w nim obecność grupy osób (artystów). Odmienność tych dwóch koncepcji miejsca sprowadzająca się do redukcji znaczenia artystycznej realizacji i wyeksponowania intencji artysty ukazywanej w możliwie najpierwotniejszej postaci wyznacza jedną z istotnych różnic między sztuką lat sześćdziesiątych a sztuką następnej dekady, czyniąc z idei sieci ważną dla sztuki lat siedemdziesiątych propozycję. Ujawnieniem czystych idei artystycznych, ujawnieniem niepodległym i niepodatnym na instytucjonalne hierarchie i wymogi oraz wynikające z nich kompromisy miały zajmować się poszczególne punkty sieci, przekształcane często, tak jak miało to miejsce w przypadku Kozłowskiego w małe galerie wtedy, gdy okazywało się, że materiały nadsyłane przez artystów i teoretyków uczestniczących w sieci mogą zainteresować szersze grono osób. *Stąd narodziła się idea galerii, która realizując formułę NET stanowiłaby żywe forum dla prezentacji różnorodnych postaw i form artykulacji sztuki, a unikając tego wszystkiego, co kompromituje instytucje oficjalnego układu artystycznego spełniałaby w szerszym zakresie funkcje społeczne*[12], objaśniał genezę galerii **Akumulatory-2** Jarosław Kozłowski. Jeżeli więc galeria Tak i Nie oraz Biuro Poezji reprezentowały postawę antyinstytucjonalną polegającą na braniu pewnych przejawów instytucjonalności w nawias i włączeniu ich w strukturę funkcjonowania galerii, to galeria **Akumulatory-2** opowiedziała się za konsekwentnym omijaniem instytucji, za pozainstytucjonalnością umożliwiającą artyście zachowanie postawy klerka, swym podstawowym powołaniem czyniąc odcięcie się od wszelkich spekulacji i manipulacji wartościami artystycznymi. Zamierzeniem prowadzącego galerię było uczynienie z **Akumulatorów** miejsca służącego artystom i ich ideom, miejsca ulegającego presjom żywych-dyskusyjnych nade wszystko spójnych w obrębie wybranej koncepcji postaw twórczych miejsca umożliwiającego partnerski dialog między *człowiekiem, którego przywykło się nazywać artystą, a innym człowiekiem, którego przyjęło się nazywać odbiorcą*[13].

Miejsc o podobnym do galerii **Akumulatory-2** charakterze pojawiło się na początku lat siedemdziesiątych więcej: w 1972 roku Ewa Partum założyła w Łodzi galerię **Adres**, Anna Maria Potocka otworzyła w Krakowie **Prywatną Galerię Sztuki PI**, rok później dołączyła do nich wrocławska galeria **Babel** Barbary Kozłowskiej. Wszystkie te placówki preferowały kameralny, domowy rzec można sposób prezentacji. Galeria **Adres** reklamowała się jako *galeria-dom* czynna tylko w czasie obecności animatorki galerii. **Galeria Adres** – pisała E. Partum – *istnieje jako miejsce, sytuacja, okazja, oferta dla informacji, propozycji, spekulacji, prowokacji i ekspresji w każdej formie obecności sztuki i motywów jej nieujawniania.*

Funkcjonowanie galerii **Babel** opierało się na comiesięcznych spotkaniach wybranej grupy osób w pracowni B. Kozłowskiej. Miejscem o zbliżonym do galerii **Babel**

---

[12] J. Kozłowski, Galeria pozainstytucjonalna, Integracje, 1980, grudzień.

[13] Tamże.

charakterze stało się mieszkanie Zofii Kulik i Przemysława Kwieka przekształcone przez nich w 1974 roku w **Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania** (PDDiU). PDDiU jest nie tylko stałym miejscem ekspozycyjnym dla działań Z. Kulik i P. Kwieka ale także placówką dokumentującą efemeryczne przejawy sztuki akcji i zdarzeń oraz upowszechniającą zarejestrowane przejawy tej sztuki zainteresowanym artystom i krytykom. Pracownia prowadzi więc działalność artystyczno-badawczą, choć ten drugi aspekt jej działalności, jak sugerują Kulik i Kwiek domaga się wsparcia ze strony państwowego mecenasa, po to, by można zebrane przez nich materiały usystematyzować, opracować i udostępniać za pomocą periodycznego wydawnictwa szerszej publiczności.

Placówki, o których tu mowa — **Biuro Poezji, Akumulatory-2, Adres, PI, Babel, PDDiU** — stworzyły bezprecedensowy wyłom w dotychczasowym obiegu sztuki tworząc całkowicie pozainstytucjonalny, wysoce sprywatyzowany system rejestracji i prezentacji działań artystycznych, system z wyboru lokujący się na marginesie, na poboczu hałaśliwych nurtów, tendencji, wybierający zamknięcie w kręgu zagadnień wniesionych przez refleksję konceptualną otwierającą — jak ujął to Kozłowski — *nowe, głęboko humanistyczne perspektywy w sferze pojmowania sztuki jako nieograniczonej możliwości umysłu ludzkiego w procesie konstruowania sensów.* Być może fakty ujawniane w tych galeriach nie były wcale faktami artystycznymi, ale informacjami kreatywnymi tak jak je rozumiał Jan Chwałczyk, tj. sposobami kreowania człowieka zarówno wysyłającego jak i odbierającego taką informację, a dopiero z czasem część krytyki rozpoznała w nich zjawiska przynależne do sfery sztuki lub ze sfery sztuki wyprowadzalne. Być może galerie te zajmowały się procederami tak prywatnymi i w stosunku do ówczesnej świadomości artystycznej peryferyjnymi jak działania M. Duchampa w latach 1913—1923 z perspektywy tamtoczesnej świadomości artystycznej i dlatego, podobnie jak ready-mades nie mogły znaleźć dla siebie miejsca w strukturze systemu artystycznego, ale w przeciwieństwie do ready-mades takie własne miejsca prezentacji wykształciły. Miejsca, które nie eliminowały inności tych wypowiedzi, lecz inność tę podkreślały i umacniały. W takiej bowiem intencji powstały nie tylko galeria **Akumulatory-2, PI, Adres,** czy **Babel** ale także **Galeria 80 x 140, A-4, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej.** Pierwsza z nich, założona w 1971 roku przez Jerzego Trelińskiego *jako miejsce prezentacji pewnych form sztuki, które nie mogły być ujawnione w oficjalnych miejscach pokazów z wielu względów*[14], zamierzała prezentować postawy — *potencjalną gotowość twórczą...który...permanentnie prześladuje artystę*, a więc zamiast *człekopochodnych rzeczy-dzieł* galeria Trelińskiego pragnęła ukazywać znajdujące się u ich podstaw motywacje, gdyż one nasycają sztukę tak potrzebnym jej czysto ludzkim pierwiastkiem. Prawdziwie twórcze postawy nie przywiązują się do raz wypróbowanych form wypowiedzi, lecz ciągle szukają nowych, różnych sposobów artykulacji, nie wymagają też lokali, ani salonów wystawowych, wystarcza im tablica ogłoszeniowa o wymiarach 80 na 140, na której mogą zostać zamanifestowane. W tak funkcjonującej Galerii, zminimalizowanej do tablicy ogłoszeń

[14] Notatnik Robotnika Sztuki, Galeria EL, Elbląg, 1972 nr 3 (lipiec).

widział Treliński antidotum *społecznej gnuśności* artystów i odbiorców przywiązanych do salonowych form komunikacji artystycznej, a przecież *pewne formy sztuki nie wymagają salonów* – pisał współpracujący z galerią Trelińskiego Andrzej Pierzgalski – *dla ich ujawnienia wystarczy ulotka formatu A-4 towarzysząca akcji jako jej ślad rozsyłany do wybranych adresów.* Taką też formę działania przyjęła galeria **A-4** powołana w 1972 roku przez A. Pierzgalskiego. Na podobnych zasadach wspierała się założona rok później przez Jana Chwałczyka **Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej.** Także i w tym przypadku podstawą funkcjonowania galerii była poczta, informacje docierające pocztą do J. Chwałczyka i następnie eksponowane przez niego we wrocławskim Klubie Związków Twórczych (tablica J. Trelińskiego znajdowała się w łódzkim Klubie Związków Twórczych) oraz akcje podejmowane przez J. Chwałczyka za pośrednictwem poczty, takie jak **Kontrapunkt** (1972) – akcja mogąca uchodzić za bezpośrednią przyczynę powołania **Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej.** Galeria ta powstała bowiem podobnie jak **Akumulatory-2** z potrzeby podzielenia się otrzymanym materiałem z grupą szerszą niż grono bliskich znajomych. Znaczenie poczty dla informowania się pozainstytucjonalnej sieci galeryjnej lat siedemdziesiątych jest bezsporne. Zależność tych galerii od przesyłanych drogą pocztową projektów i dokumentacji jest być może jedną z cech odróżniających galerie początku lat siedemdziesiątych od galerii poprzedniej dekady, jednak wszystko to nie wystarcza, ani nie upoważnia do nazwania tych galerii, jak proponuje Bożena Stokłosa *galeriami poczty*[15]. Poczta jest bowiem jedynie środkiem transportu często przez te galerie wykorzystywanym i tak jak nikomu nie przyjdzie nawet na myśl nazywanie Biur Wystaw Artystycznych galeriami samochodowymi, tak też nieporozumieniem wydaje się termin *galeria poczty*. Galerie te były przede wszystkim placówkami o ambicjach anty- lub pozainstytucjonalnych. Powstawały z chęci wsparcia artystów chroniących swą działalność przed manipulacjami systemu artystycznego i dlatego wybierających nieartystyczne formy komunikacji, jak choćby przesyłanie pocztą informacji i dokumentacji o zaistniałych lub projektowanych wydarzeniach artystycznych. Galerie, o których tu mowa zamierzały więc pełnić funkcję miejsc prezentujących nadsyłaną dokumentację, a zarazem być miejscami zdarzeń i akcji, o których informowane były pozostałe galerie składające się na międzynarodową sieć wymiany artystycznych idei i koncepcji. W skrajnych przypadkach, reprezentowanych przez galerię A. Pierzgalskiego, a w skali światowej przez galerię Setha Siegelauba funkcjonowanie

---

[15] Do typowych *galerii poczty* zalicza B. Stokłosa Biuro Poezji, galerię Adres, Galerię Sztuki Informacji Kreatywnej, natomiast galeriami łączącymi w sobie elementy *galerii poczty* określa B. Stokłosa Galerię 80 x 140, Akumulatory-2, Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechnienia. W ramach *galerii poczty* wyróżnia autorka galerię-miejsca (Biuro Poezji, Akumulatory-2, PDDiU) oraz galerie płaszczyznowe (Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, Galeria 80 x 140, Galeria A-4). Podziały zaproponowane przez Stokłosę nie wydają się najszczęśliwsze, bo ani nie porządkują, ani wspomagają opisu ruchu galeryjnego lat siedemdziesiątych. Sama autorka jest tego zresztą świadoma gdy pisze: że sporo galerii prowadzi taką działalność, która *nie pasuje* do żadnej z trzech wyróżnionych w tekście kategorii, nie są to bowiem ani galerie poczty, ani galerie foto-mediów, ani galerie grup, Galerie autorskie. Przegląd koncepcji, art. cit.

galerii ograniczało się tylko do informowania o mających miejsce akcjach lub do publikowania jedynie katalogów z kolejnych wystaw, które w innej niż katalogowa formie nie istniały. W postaci 300 jednakowych kopert zawierających identyczny materiał składający się na 300 oryginalnych wystaw eksponowana była wystawa **SP-Sztuka Pojęciowa** urządzona w grudniu 1970 roku przez galerię **Pod Moną Lisą**. Galeria Anastazego Wiśniewskiego, mimo że funkcjonowała podobnie, tzn. organizowała wystawy i plenery istniejące jedynie na kolportowanych przez galerię ulotkach nie może być rozpatrywana jako jeszcze jeden przykład postępującego dematernizowania wystaw, jej nieistniejące wystawy i plenery były raczej ironiczną parafrazą tego typu eksponowania sztuki gdyż antyinstytucjonalizm **Galerii Tak i Nie** wymierzony był nie tylko w tradycyjne instytucje życia artystycznego, ale także w nowe, dopiero rodzące się formuły udostępniania sztuki. Wokół każdej z wymienionych galerii grupowało się z czasem mniejsze lub większe grono artystów, krytyków, teoretyków, czy po prostu osób zainteresowanych prezentowanymi w tych galeriach przejawami postępowania twórczego. *Jest rzeczą oczywistą, że właściwe funkcjonowanie i w ogóle sens galerii rozumianej jako swego rodzaju forum dla wymiany idei i poglądów uzależnione jest w równej mierze od prezentowanych w niej postaw i faktów artystycznych jak i od odbiorców tych prezentacji, a więc publiczności* – pisze J. Kozłowski – *I tutaj stwierdzić należy, że w okresie prawie już ośmioletniej działalności galeria Akumulatory-2 wypracowała sobie publiczność znakomitą, bezbłędnie i żywo reagującą na wszystkie propozycje artystyczne i teoretyczne. Co więcej jest to w przeważającej mierze publiczność stała, towarzysząca galerii od początku jej istnienia po dzień dzisiejszy*[16]. Gros publiczności galerii **Akumulatory-2** stanowią studenci, historycy sztuki, artyści i krytycy, z których niektórzy jak Włodzimierz Borowski, Andrzej Dłużniewski, Tomasz Osiński, Andrzej Bereziański, Alicja Kępińska, Andrzej Kostołowski trwalej związali się z poznańską galerią. Publicznością **Biura Poezji** są według Andrzeja Partuma, *sami artyści, których jest coraz więcej, krytycy w całej sieci swych militarystycznych postaw, debiutanci pod trzema kapeluszami płynącymi Wisłą i twórcy*[17]. Inne z wymienionych tu galerii, być może z braku spodziewanego zainteresowania u publiczności, a może z innych względów zawiesiły po pewnym czasie swą działalność i tylko galeria **Adres** zdołała urządzić jeszcze w 1977 roku ze swych największych imprez Międzynarodowy Festiwal Filmów Artystycznych odbywający się pod hasłem film-jako-idea film–jako–film, film–jako–sztuka. Przetrwały natomiast galerie nie zabiegające o widzów, bo bazujące na przekazach pocztowych i domowych pokazach jak Galeria **Tak i Nie** A. Wiśniewskiego, czy **Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechnienia** Z. Kwieka, niemniej egzystencja nawet efemeryczna placówek galeryjnych początek lat siedemdziesiątych odegrała niebagatelną rolę w uformowaniu ruchu galeryjnego, placówki tego typu zresztą nadal powstają, czego dowodem Galeria Wymiany powołana przez Józefa Robakowskiego i Małgorzatę Potocką w 1978 roku. *Galeria Wymiany dokonuje wymiany*

---

[16] J. Kozłowski, Galeria pozainstytucjonalna, art. cit.

[17] A. Partum, Biuro Poezji (wypowiedź w ankiecie) **Integracje**, 1980, styczeń.

myśli artystycznej w prezentacjach autorskich oraz we wszelkiego rodzaju archiwalnych zapisach werbalno-wizualnych... Nawiązując kontakt z Galerią Wymiany masz możliwość wymiany materiałów artystycznych oraz dotarcia do biblioteki i archiwum, w którym zgromadzone są prace między innymi: (tu wykaz nazwisk artystów).

Prócz galerii nastawionych na rejestrację i prezentację rodzących się w różnych punktach świata idei artystycznych, galerii propagujących tzw. sztukę idei, powstawały na początku lat siedemdziesiątych galerie zakładane przez artystów wybierających niekonwencjonalne sposoby wypowiedzi artystycznej, galerie przejmujące funkcje pełnione dawniej przez grupy artystyczne oraz wypierające krytykę z funkcji komentowania i lansowania wybranych przez założycieli galerii środków i form artystycznych. Galerie te były miejscem spotkań artystów o podobnych poglądach na sztukę, zainteresowanych okazjonalnym współdziałaniem lub bardziej systematyczną współpracą rozwijającą jakąś koncepcję artystyczną jeszcze niesprawdzoną, budzącą wątpliwości swym niezidentyfikowanym charakterem i brakiem artystycznych klasyfikacji. Takim właśnie miejscem roboczego kontaktu ludzi biorących udział w wypracowywaniu nowych form sztuki, stała się warszawska galeria **Repassage** prowadzona od 1973 roku przez Elżbietę i Emila Cieślarów (w początkowym okresie współkierującym galerią był Włodzimierz Borowski). Program **Repassage'u** wyrażony w pierwszych deklaracjach podtrzymywał orientację wypracowaną przez artystów związanych z założoną rok wcześniej przez Pawła Freislera, a uchodzącą za prehistorię **Repassage'u** galerią, wyraźnie nawiązując do prezentowanej przez Freislera i skupionych wokół niego artystów idei, że rewolucja naukowo-techniczna oznacza dla artysty konieczność zrewolucjonizowania jego pracy, wyjścia poza tradycyjne podziały i środki artystyczne. Wśród artystów związanych z Galerią realizacja tych postulatów przyjęła formę parateatralnych akcji i zdarzeń i one też wyznaczyły specyfikę artystycznych prezentacji **Repassage'u.** Drugim niemniej istotnym wyznacznikiem określającym charakter galerii **Repassage** były próby wprowadzenia tych akcji i zdarzeń w żywy organizm miejski, podjęte po raz pierwszy na szerszą skalę w tzw. **Repassage** miejskim (1974). Celem tej grupowej realizacji, firmowanej przez galerię Cieślarów było skonfrontowanie *sztuki czerpiącej inspiracje z codzienności życia z nim samym, z życiem. Konfrontacja taka* – stwierdzili realizatorzy – *pozwolić może na odkrycie nowych terenów działania myśli artystycznej. W celu ich odkrycia wydaje się konieczne stworzenie sytuacji dających okazję do powstawania sprzężenia zwrotnego artysta-społeczeństwo*[18]. Istniejące formy kontaktu artysty ze społeczeństwem nie zadawalały bowiem, ani prowadzących galerię Cieślarów, ani skupionych wokół galerii artystów. Instytucje zajmujące się upowszechnieniem sztuki oceniane były przez Cieślarów jako pozorne podpory sztuki, utrudniające zaistnienie naturalnego porozumienia między twórcą a odbiorcą. *Nie proponujemy krucjaty antyinstytucjonalnej, staramy się tylko zachować naturalną, ludzką zdolność rozpatrywania otaczającego nas i tkwiącego w nas świata* – pisali Cieślarowie[19], niemniej jednak problematyka instytucjo-

[18] Repassage Miejski, Galeria Repassage, Warszawa, 1974.

[19] E. i E. Cieślarowie, Prasować-Przejść ponownie-Cerować (3), Galeria Repassage, Warszawa, 1975.

nalności i profesjonalności jako czynnik zanieczyszczający sztukę stała się wątkiem niejednokrotnie powracającym w rozważaniach pary kierującej Repassagem. Najpełniej swoje poglądy na ten temat przedstawili Cieślarowie w tekście zatytułowanym **O roli intuicji, twórczości i instytucji sztuki w życiu** (1976). *Podziały na artystów i profanów, na instytucje sztuki i instytucje życia są aprobowane w poglądach oczywistych panujących w społeczeństwie wbrew konwencjom używanego przez te społeczeństwa pojęcia* **twórczości.** *Zapewne w jakiejś części jest to wynikiem braków informacyjnych, ale przede wszystkim małej elastyczności stereotypów myślowych. Sztuka jako instytucja gromadząca i obsługująca* **wyjątkowych ludzi** *obdarzonych umiejętnością tworzenia trwa. Z pewnością jest jeszcze wystarczająco dużo ludzi zainteresowanych w podtrzymywaniu instytucji sztuki przez wiele jeszcze pokoleń mimo jej destrukcyjnej dla twórczości i świadomości ogółu ludzi roli*[20]. Galeria Repassage, która pragnęła wyłamać się z opisanej przez Cieślarów sytuacji, skupiając ludzi chcących wspólnym wysiłkiem przebudować istniejące stereotypy myślenia o sztuce, by stworzyć nowe formy porozumienia osiągalne, jak to ujął jeden z autorów poprzez wspólnotę intuicyjnych aktów twórczych, również została oskarżona o podtrzymywanie zmumifikowanych instytucji sztuki oraz związanych z tymi instytucjami mitów, czego dowodem miał być m.in. wydany przez galerię katalog obejmujący wydarzenia sezonu 1975/1976. Galeria Repassage i podejmowane przez nią inicjatywy nie spełniły więc nadziei Cieślarów na ożywienie kreatywnych zachowań społecznych poprzez *wtopienie działań artystycznych w życie miasta*, nie doprowadziły do dezinstytucjonalizacji sztuki, ani nie zdemokratyzowały prawa do tworzenia w stopniu satysfakcjonującym Cieślarów. Ambicje te okazały się zresztą bardziej ambicjami Cieślarów niż artystów związanych z Repassage'm, dla których najważniejsza okazała się propagowana w tej galerii *sztuka przebywania ze sobą, Sztuka przebywania ze sobą, brak jej formy, konstrukcji. Nie cierpi zafałszowań, pozorów... Wymaga wolnego czasu. Jest* **zwykła,** *należy do dnia powszedniego... Jakie są konieczne warunki by mogła powstać?*[21]. Na to ostatnie pytanie Cieślarowie nie znaleźli odpowiedzi, choć całą swoją aktywnością odpowiedzi takiej udzielali, stwarzając dla sporej grupy artystów, którzy związali swą twórczość z Repassage'm warunki sprzyjające sztuce przebywania ze sobą. Ta cecha Repassage'u została też po wyjeździe Elżbiety i Emila Cieślarów, rozwinięta zyskując rezonans w programach innych galerii. Do formuły wykształconej w Repassage'u nawiązał Tomasz Sikorski w powołanej w 1976 roku galerii Mospan. *Najwłaściwszym sposobem funkcjonowania galerii małych, autorskich, jest w moim przekonaniu* – pisał Sikorski – *stworzenie możliwości cyklicznego pojawiania się rozmaitych przejawów nieskrępowanej działalności artystycznej, pojawiającej się niejako samorodnie, w sposób naturalny, wewnątrz i dzięki sprowokowanej właśnie sytuacji galeryjnej*[22]. Zbliżony do Repassage'u model pracy dominował również

---

[20] Galeria Repassage, Warszawa, 1976.

[21] E. i E. Cieślarowie, Prasować-Przejść ponownie-Cerować (2), Galeria Repassage, Warszawa, 1975.

[22] T. Sikorski, Galeria Mospan, Student, 1977, nr 19.

w **Studenckim Centrum Środowisk Artystycznych Dziekanka**, gdzie znalazło siedzibę kilka grup twórczych, **Akademia Ruchu, Studia AB, Pracownia Dziekanka.**
Jeżeli wymienione placówki warszawskie były galeriami nieformalnych grup traktujących galerię jako *konkretno-osobowy system sprzężeń zwrotnych, wzajemnych reakcji i odreagowań*, jako teren pewnej gry interpersonalnej wzbogacającej osobowość jej uczestników, z czego później usiłowano zrobić teorię[23], to wrocławska galeria **Permafo** założona w 1970 roku przez Andrzeja Lachowicza, była typową galerią programową, propagującą nowe sposoby formalizacji idei artystycznych i związaną z nimi postmanualną świadomość[24]. Tymi nowymi metodami zapisu procesu twórczego były dla artystów współpracujących z galerią **Permafo** mechaniczne środki rejestracji, fotografia i film traktowane jako środki umożliwiające artyście przekroczenie estetycznej formuły: rzeczywistość — dzieło (artysta) — odbiorca na rzecz intelektualnie zorientowanego schematu: rzeczywistość-odbiorca[25]. Tylko fotografia, pisał Andrzej Lachowicz *umożliwia budowę wizualno-znaczących sformułowań, które odpowiadają poziomowi komplikacji intelektualnej sformułowań werbalnych*[26]. Stąd też zainteresowania artystów związanych z galerią **Permafo** koncentrowały się na strukturze fotofilmowego przekazu czerpiąc inspiracje z dokumentacyjnego wykorzystania fotografii w sztuce pojęciowej, tautologiach J. Kosutha i Zb. Dłubaka, rejestracjach E. Bauscha, zapisach Ch. Boltańskiego, zmierzając do wykreowania swoiście polskiej recepcji konceptualizmu, którą Jan S. Wojciechowski proponował nazwać konceptualizmem stylistyki fotomedialnej utrzymując, że A. Lachowicz, Natalia LL, Zb. Dłubak, artyści związani z **Galerią Sztuki Aktualnej**, członkowie **Warsztatu Formy Filmowej** podejmowali językiem foto-filmowym te same problemy, które językiem dyskursu filozoficznego poruszali Kosuth, Baldwin, Atkinson, Hurrel, a więc problemy relacji sztuka-rzeczywistość, charakteru znaku sztuki, jego zasadności, nośności poznawczej, wzbogacając przy tym rygor i oschłość radykalnego konceptualizmu elementami metaforycznymi, poetyckimi konceptami wypływającymi z dwutorowości wizualno-mentalnej analizy[27].

Nowa sytuacja w sztuce — przedstawił w 1971 roku swój pogląd Zbigniew Dłubak, artysta, którego myślenie w istotny sposób modelowało praktykę artystyczną Permafo — *to odrzucenie starych pojęć* (...) *Nowa sytuacja to praca nad nowymi systemami znakowania. Porzucenie ograniczonego terytorium zwanego* **SZTUKA**. *Pokorne zrozumienie, że ona ze schematów, które stale należy odrzucać*[28].

---

[23] Patrz T. Sikorski, Uczestnicy i obserwatorzy, CSA SZSP Dziekanka, 1980 (maszynopis powielany).

[24] *Utożsamienie gestu artysty* (Pollock) *ze znakiem sztuki było chyba ostatnim znaczącym zapisem tzw. manualnej świadomości polegającej na wykorzystywaniu indywidualnie kreowanego znaku do przekazu prawd powszechnie zrozumiałych*, A. Lachowicz, Sztuka i fotografia, Nurt, 1976, nr 10.

[25] A. Lachowicz, Sztuka Aktualna, Wrocław, 1972.

[26] A. Lachowicz, Sztuka i fotografia, art. cit.

[27] J.S. Wojciechowski, Konceptualizm stylistyki fotomedialnej, Odra, 1977, nr 6.

[28] Cyt. za Medium fotografii to poemat między nami a rzeczywistością (rozmowa), Nurt, 1977, nr 10.

Na takiej właśnie wymianie stereotypowych systemów znakowania świata, a w terminologii A. Lachowicza na zastępowaniu jednych klisz wizualno-mentalnych innymi skupiła się praktyka artystyczna twórców współpracujących i tworzących profil artystyczny galerii **Permafo.** W galerii tej wypracowano lub przedstawiono i omówiono kilka klisz wizualno-mentalnych wytworzonych w ramach najnowszej praktyki artystycznej, m.in. sztukę permanentną, sztukę konsumpcyjną, fotografię penetrującą, fotografię sztuczną, fotografię konkretną, sztukę postkonsumpcyjną[29].

Proces wypracowywania kolejnych klisz doprowadził A. Lachowicz do sformułowania w 1979 roku programu sztuki ekstremalnej, której zadaniem miało być *poszerzenie granic świadomości zbiorowej poprzez destruowanie starych i matrycowanie nowych klisz mentalnych.*

Wprowadzenie do sztuki nowych, zobiektywizowanych, jak wówczas mówiono środków zapisu, takich jak fotografia i film nie było wyłącznie zasługą galerii **Permafo.** Fotografię jako podstawowy środek wypowiedzi artystycznej, *jednym zamachem uwalniający sztukę od problemów, czy wnętrze artysty wyraża się lepiej wrażliwą kreską, czy farbą firmy Talens* (Z. Sosnowski) wybrali artyści współpracujący w ramach **Galerii Sztuki Aktualnej** – zaś film stał się głównym medium używanym przez członków **Warsztatu Formy Filmowej.** W przypadku obu tych grup zastosowanie foto-filmowych rejestracji spełniało nieco inne niż w **Permafo** cele. Dla Zdzisława Sosnowskiego, Dobrosława Bagińskiego, Janusza Haki, Jolanty Marcelli fotografia była przede wszystkim narzędziem wykazującym bezużyteczność, anachronizm i bezsensowność sztuki jako sacrum. *Działania artystyczne podejmowane przez nas może być udziałem każdego* – pisał leaderujący grupie Sosnowski – *Zmierzamy do uaktywnienia i uczulenia człowieka wobec codziennej rzeczywistości intencjonalnym działaniem na jego sfery mentalne*[30]. Członkowie **Warsztatu Formy Filmowej** natomiast opowiedzieli się za działalnością paranaukową, *zimną i wykalkulowaną teorio-praktyką artystyczną* sprzeciwiającą się zastanemu językowi filmowemu oraz polityczno-moralizatorsko-estetyczno-rozrywkowym funkcjom filmu. *Uznając rzeczywistość jako daną na zasadzie przekazów* – pisali – *podejmujemy jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków komunikowania się z nią*[31]. **Galeria Sztuki Aktualnej** i **Warsztat Formy Filmowej** rozwinęły się z Kół Naukowych grupujących studentów i absolwentów wrocławskiej PWSSP w pierwszym przypadku i łódzkiej PWSFTviT w drugim. Doświadczenie artystyczne młodych z **Galerii Sztuki Aktualnej** formowało się podczas dyskusji toczonych na pierwszych Festiwalach Studentów Szkół Artystycznych odbywających się w Nowej Rudzie w latach 1971, 1973, 1974, na których to festiwalach aktywiści wrocławskiej galerii animowali dyskusje teoretyczne, natomiast członkowie **Warsztatu Formy Filmowej** kształtowali swoje poglądy na sztukę poprzez kontakty z polskim, a później także międzynarodowym ruchem awangardowym. Z ich inicjatywy odbyła się w 1973 roku w elbląskiej galerii **EL**

---

[29] A. Lachowicz, Sztuka i fotografia, art. cit.

[30] Z. Sosnowski, Sztuka Aktualna, Wrocław, 1972.

[31] Warsztat 7, Łódź, 1975.

impreza zatytułowana **Kinolaboratorium**, konsolidująca programowo *wielu artystów różnych dyscyplin i przedstawicieli galerii niezależnych działających na terenie całego kraju, gdyż oprócz filmowców zaproszeni zostali także plastycy, muzycy, ludzie teatru, poeci wizualni, dźwiękowcy oraz duża rzesza sympatyków kina niezależnego*[32]. Zaproszonym do Elbląga artystom Paweł Kwiek umożliwił realizację autorskiej wypowiedzi filmowej ograniczonej jedynie ramami czasowymi (każdy z artystów miał do dyspozycji jedną minutę) z czego po złożeniu powstał film zatytułowany **Ćwiczenia filmowe**. Dwa lata później, w 1975 roku Józef Robakowski wykorzystał ten pomysł przy realizacji filmu **Żywa galeria** prezentującego półtoraminutowymi sekwencjami autorskimi twórczość dwudziestu artystów, m.in. Jerzego Beresia, Piotra Bernackiego, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Dłubaka, Natalii i Andrzeja Lachowiczów, Andrzeja Partuma, Zbigniewa Warpechowskiego, Ryszarda Winiarskiego, Ryszarda Waśko, Krzysztofa Zarębskiego. Film Robakowskiego był nie tylko jak sugerował tytuł *żywą galerią*, ale także *galerią bez ścian* prezentowaną w różnych miastach i krajach na zjazdach, festiwalach, seminariach, w których uczestniczył **Warsztat Formy Filmowej**. Samokształceniowy okres w działalności **Galerii Sztuki Aktualnej** i **Warsztatu Formy Filmowej** skończył się w połowie lat siedemdziesiątych, po 1975 roku artyści związani z tymi ugrupowaniami zajęli się propagowaniem wypracowanych wcześniej poglądów artystycznych. Takim miejscem propagowania formuł artystycznych wypracowanych w ramach **Galerii Sztuki Aktualnej** stała się warszawska galeria **Współczesna**, której kierownictwo w latach 1975—1977 przejął Zdzisław Sosnowski wespół z Janiszem Haką. Prowadzona przez nich galeria miała stać się miejscem zbierania informacji, przetwarzania ich (tzn. wzmacniania, osłabiania, komplikowania) i kolportowania, przy czym operować miała sytuacjami, a nie jak w dotychczasowej praktyce galeryjnej dziełami[33]. Galeria **Współczesna** była organizatorem dwóch dużych ekspozycji nowej sztuki, w 1975 roku wystawy **Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej**, a w 1977 roku ogólnopolskiej prezentacji sztuki młodych **CDN**. (ta ostatnia choć nie firmowana przez galerię **Współczesną**, zrodziła się z inicjatywy szeregu osób z tą galerią związanych).

Dla programu realizowanego przez galerię **Współczesną** szczególne znaczenie miała pierwsza z wymienionych wystaw pomyślana przez organizatorów jako racjonalizującej tendencji sztuki polskiej oraz nawiązań zachodzących między komunikatami funkcjonującymi w masowej kulturze a nowoczesną produkcją artystyczną[34]. Warsztat Formy Filmowej natomiast, który zawsze posiadał dużo luźniejszą strukturę niż **Galeria Sztuki Aktualnej** nigdy też nie dysponował własną salą galeryjną zaczął po 1975 roku funkcjonować jako grupa osób wspólnie prezentująca swoje prace (co nie wykluczało oczywiście indywidualnych prezentacji członków Warsztatu), zbiorowo uczestnicząca w różnych imprezach artystycznych i tylko okazjonalnie podejmująca jakieś inicjatywy, z reguły popularyzujące interesującą artystów związanych z Warsztatem twórczość. Do

---

[32] J. Robakowski, Polskie kino niezależne lat siedemdziesiątych, Łódź, 1979.

[33] Patrz Z. Sosnowski, Continued, Galeria Labirynt, Lublin, 1976.

[34] Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej, Galeria Współczesna, Warszawa, 1975.

takich inicjatyw należał tygodniowy cykl pokazów zakończony kolokwium nt. **Sztuka jako realność mechaniczna** (listopad 1976), czy spotkanie w galerii **Labirynt** zatytułowane **Działalność niezidentyfikowana** (listopad 1978). Galerie zakładane na początku lat siedemdziesiątych funkcjonowały jako nieliczne miejsca skupień nowej sztuki zajmujące się przekazem informacji o nowych zjawiskach artystycznych, komentowaniem i propagowaniem tych zjawisk oraz grupowaniem zainteresowanych nimi osób. Galerie te miały charakter antyinstytucjonalny przez to, że kontestowały obowiązujące dotąd formy udostępniania sztuki bądź też aspirowały do miana placówek pozainstytucjonalnych dlatego, że zamierzały wydobyć działalność artysty z instytucjonalnych schematów i konieczności. Tym sposobem tworzyły alternatywę dla istniejącego systemu artystycznego ale alternatywę na tyle słabą, że łatwo było wziąć ją za margines systemu artystycznego. Sytuacja uległa zmianie dopiero w połowie lat siedemdziesiątych kiedy do wspomnianych tu pionierskich galerii dołączyły nowe placówki powołujące cały system alternatywnego obiegu sztuki, takie galerie jak warszawski **Remont**, lubelski **Labirynt** i im podobne. Galerie te pragnęły prezentować wszystko to, co aktualne w sztuce, to, co dopiero staje się sztuką, pragnęły zwiększać przepływ informacji o najnowszych działaniach artystycznych, umożliwić szerszą konfrontację poglądów, a zarazem ożywić dyskusję na temat nowej sztuki. Innymi słowy, wyprowadzić tę sztukę z dotychczasowej marginalności. Pierwszą galerią o takim właśnie popularyzatorskim profilu była założona przez Wiesława Smużnego jeszcze w 1972 roku **Galeria Latająca**. Program tej galerii obejmował prezentację wybranych grup, czy kręgów artystycznych: grupę Kwiekowie, Wojciechowski, Gutt, Raniszewski, grupę **Wprost**, krąg Urbanowicza, grupę Kwiatkowskiego, J. Ludwińskiego, J. Robakowskiego[35]. Przedsięwzięcie Smużnego, do końca zresztą nie zrealizowane nie miało jeszcze tego rozmachu, który pojawił się wkrótce w galeriach **Remont i Labirynt**. Galeria **Remont** założona została przez Henryka Gajewskiego w 1972 roku, jednak dopiero od głośnej prowokacji **Andy Warhol — otwarcie wystawy, spotkanie** (listopad 1974) nabrała charakterystycznej dla swej późniejszej działalności ekspansywności. Ekspansjonizm **Remontu** przyjmował postać dużych imprez sumujących lub wprowadzających jakąś tendencję, czy problematykę artystyczną w krajowy kontekst artystyczny. Pierwszą imprezą tego cyklu było ogólnopolskie sympozjum **Sytuacja Sztuki Współczesnej** (marzec 1975) poświęcone rozwojowi i możliwościom sztuki konceptualnej. Następną, przygotowana przez Ulisesa Carriona wystawa tzw. art-text pt. **Other Books** (Inne książki — maj 1977), dalej inspirowana przez Jana Świdzińskiego konferencja **Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości** (lipiec 1977), a w kwietniu 1978 roku **International Artists Meeting — I am**, zaś w czerwcu tego roku wystawa **Other Book for Children** (Inna książka dla dzieci). Każde z tych wydarzeń wskazywało na jakiś istotny dla sztuki najnowszej aspekt, przybliżało jakąś sferę zagadnień modelujących dzisiejszą rzeczywistość sztuki, podkreślało rozległość i niekonwencjonalność zainteresowań artystycznych nowatorów. Wszystko jakby po to, by

---

[35] Notatnik Robotnika Sztuki, Galeria EL, Elbląg, 1972 nr 4 (wrzesień), patrz również wypowiedź W. Smużnego zamieszczoną w **Biuletyn ZPAP**, 1979, nr 2.

nie pozwolić sztuce zastygnąć w społecznym bezruchumu, by wyrwać sztukę z marginalności społecznej ukazując płynące zeń wielorakie inspiracje.

Zbliżony model działania przyjęła lubelska galeria **labirynt** prowadzona od 1974 roku przez Andrzeja Mroczka. *Galeria Labirynt* – deklarował w programie galerii Mroczek – *prowadzi działalność wystawienniczą rozumianą jako wszelkiego typu prezentacja tendencji artystycznych lub reprezentujących je artystów poprzez wystawy, projekcje, performance, spotkania autorskie, referaty oraz działalność wydawniczą i dokumentacyjną. Galeria Labirynt nie jest związana z jedną określoną tendencją artystyczną. Galeria Labirynt prezentuje różne tendencje sztuki współczesnej, a jedynym determinantem jest działanie w strefie mentalnej*[36]. Wykładnią tych programowych założeń była zorganizowana przez Labirynt **Oferta** (grudzień 1976), spotkanie pomyślane jako wielopłaszczyznowy przegląd tego, co w dzisiejszej sztuce interesujące z naszej, polskiej perspektywy, gdyż komisarzami zapraszającymi gości zagranicznych byli: Józef Robakowski, Zbigniew Dłubak, Jan Świdziński, Zdzisław Sosnowski i jedyny cudzoziemiec – Jiri Valoch. **Oferta 76** stanowiła jedną z pierwszych większych manifestacji artystycznych urządzonych przez **Labirynt**. W roku następnym A. Mroczek zorganizował drugą edycję **Oferty** (także w grudniu), natomiast w 1976 roku dwie sprofilowane imprezy: **Performance and Body** (październik) oraz **Działalność niezidentyfikowana – film, video** (listopad). Obie w licznej obsadzie międzynarodowej. Przytoczone imprezy nie wyczerpują programowej oferty **Labiryntu**, podobnie jak wymienione tu inicjatywy **Remontu** nie ukazują całej działalności warszawskiej galerii, która obok wydarzeń o charakterze sympozjonalnym prowadzi stałą działalność wystawienniczą i wydawniczą, w ramach której ukazały się teksty o sztuce Zb. Dłubaka, J. Świdzińskiego, J. Kosutha, J.S. Wojciechowskiego. Publikacje **Remontu** przybliżały ideologię najnowszej sztuki wypełniając istniejącą w tym względzie lukę, a zarazem propagowały rodzimą refleksję artystyczną, skoro recenzent głośnej wystawy **Fotografia Polska 1836–1979**, Holliday T. Day pisał: *A variety of contemporary ideas and views on art have been published (in English) in the Polish jurnal (!) Art Text: where for example Jan Świdziński Art as Contextual Art' and Zbigniew Dłubak Selected Texts on Art, 1948–1977 have helped to delineate the issue of photography as art, art in society and art and science*[37]. Galeria **Labirynt** własnej serii wydawniczej nie posiada, jednak inna lubelska galeria – galeria **Arcus** współpracująca z **Labiryntem** jedynym przejawem swego zapoczątkowanego w 1977 roku istnienia czyni publikowanie tekstów o sztuce polskich artystów i krytyków wydając jak dotąd teksty J. Robakowskiego, A. Partuma, J. Ludwińskiego, J. Świdzińskiego, Zb. Dłubaka.

Wachlarz propozycji **Remontu i Labiryntu** jest więc bogaty, zaś znaczenie tych placówek dla konsolidacji formującego się w latach siedemdziesiątych ruchu artystycznego przy wszystkich odmiennościach obu omawianych tu galerii: **Remont** wykazuje

---

[36] XI Konfrontacje Fotograficzne, Gorzów Wlkp., 1980.

[37] H.T. Day, Fotografia Polska 1838–1979, **Art in America**, 1980, Jan Day wspomina również o wydawnictwach galerii Permafo jako istotnym źródle informacji o najnowszej sztuce polskiej.

większe ambicje programująco-projektujące natomiast **Labirynt** pragnie raczej służyć artystom podejmującym nowe, niesprawdzone formy działania artystycznego, co jest bezsporne. W połowie lat siedemdziesiątych do tych dwóch galerii dołączyły inne. W 1973 roku Janusz Szczucki założył w Białymstoku galerię **Znak**, początkowo prezentującą artystów zainteresowanych analizą foto-filmowych mediów, z czasem skłaniającą się w kierunku sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Konsekwencje propozycji sztuki kontekstualnej dla praktyki artystycznej końca lat siedemdziesiątych znalazły się w centrum dyskusji na zorganizowanym przez galerię Znak **Spotkaniu Nowej Awangardy** (Białowieża, listopad 1978). Od 1974 roku działała we Wrocławiu **Galeria Sztuki Najnowszej** organizując m.in. przegląd młodej sztuki węgierskiej oraz seminarium poświęcone poezji wizualnej. W 1977 roku galeria przekształciła się w grupę twórczą w składzie Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrożek przyjmując założenia sztuki kontekstualnej J. Świdzińskiego. W Poznaniu Grzegorz Dziamski i Bogdan Kuncewicz serią **Spotkań ze Sztuką Aktualną** zainaugurowali działalność galerii **Maximal Art**, która dwa lata później, w 1978 roku była gospodarzem sympozjonu **Nowa sztuka w poszukiwaniu wartości** (kwiecień–październik) oraz wystawy prezentującej działalność polskich galerii niekomercyjnych, zatytułowanej **Profile sztuki** (1978), a także animatorem kilku mniejszych wydarzeń, jak **CONCRET 78** (maj), **Sztuka jako rewolta kulturowa** (kwiecień, 1979), **Performance** (maj, 1980). Zorganizowane przez Jerzego Olka sympozjony **Stany graniczne fotografii** (Katowice, marzec, 1977) i **Fotografia – medium sztuki** (Wrocław, kwiecień 1977) stały się zaczątkiem galerii **Foto-Medium-Art** funkcjonującej początkowo jako comiesięczne forum dyskusyjne przekształcone później w seminarium grupy współpracujących z Olkiem artystów. Galeria **Foto-Medium-Art**, co wynika z samej nazwy galerii zainteresowana jest twórczością tych artystów, którzy z fotografii uczynili główne, choć nie jedyne medium wypowiedzi artystycznej, szczególnie zaś twórczością tych artystów, którzy widzą w fotografii i pokrewnych jej mediach narzędzie intelektualnych spekulacji. O profilu galerii najlepiej świadczą zbiorowe manifestacje, wystawa **Czerń i Biel** (wrzesień 1979) oraz wystawa **Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera** (październik 1979). O haśle tej pierwszej wystawy pisał Ryszard Winiarski: *Biel i czerń to* **tak i nie** *w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to* **dobro i zło** *w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji*[38].

Wrocławska galeria **Foto-Medium-Art** nie jest odosobniona w swym zainteresowaniu i promowaniu fotografii jako pełnoprawnego środka artystycznej wypowiedzi. Podobne ukierunkowanie reprezentuje gdańska galeria **GN**, warszawska galeria **Mała**, działająca w Krakowie **Jaszczurowa Galeria Fotografii**. Jest to zresztą jedyny łącznik tych galerii, które poza tym różnią się między sobą wieloma cechami programowymi. **GN** pragnie zaszczepić nowy sposób myślenia o fotografii, propagowany nie tylko wystawami ale także wydawanymi przez galerię katalogami, w których obok wypowiedzi komentujących kolejne wystawy, znajdują się omówienia dokonań ważnych dla rozwoju fotografii

[38] Czerń i biel, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, 1979.

(A.L. Coburn, L. Moholy Nagy, Man Ray, A.G. Bragaglia), prezentowane są historyczne dla fotograficznej refleksji teksty, nowatorskie poglądy na fotografię, jej przyszłe możliwości, dyskusje. Galeria **Mała**, będąca tak jak **GN** galerią Związku Polskich Artystów Fotografików, realizuje od 1977 roku autorski program Andrzeja Jórczaka, natomiast **Jaszczurowa Galeria Fotografii** kierowana przez Adama Rzepeckiego stanowi miejsce prezentacji poglądów grupy **Łódź Kaliska**. Ilość galerii autorskich w końcu lat siedemdziesiątych gwałtownie przyrosła, obok wymienionych już pojawiły się nowe: **Art-Forum** w Łodzi, galeria **X** i **Zakład nad Fosą** we Wrocławiu, **ON** w Poznaniu itd. Los tych placówek jest z reguły podobny: początkowy okres nieco chaotycznego rozpoznawania się w sztuce aktualnej, zbieranie o tej sztuce informacji, później próba uporządkowania obrazu i wreszcie wybór jakiejś tendencji, orientacji, postawy artystycznej nie oznaczający jednak rezygnacji z prezentowania w galerii postaw odmiennych gdyż galeria skoncentrowana tylko na jednej tendencji, wyzbyta dialektyki artystycznej zmienia się z laboratorium sztuki w świątynię preferowanego w niej typu działań artystycznych.

Galerie lat siedemdziesiątych[39] powołały własny obieg artystyczny świadomej swej odrębności i mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych umacniający się w tej świadomości, czemu sprzyjały różnego rodzaju zjazdy, sympozja, narady organizowane przez poszczególne galerie, wydawane przez te galerie katalogi, książki i inne druki. Intencją powołania sieci pozainstytucjonalnych placówek była chęć stworzenia alternatywnego wobec istniejącego systemu artystycznego obiegu zwiększającego szybkość wymiany idei artystycznych, umożliwiającego artystom pozainstytucjonalny kontakt z odbiorcą oraz dopasowanego do przeobrażeń sztuki. Powstanie alternatywnej przestrzeni artystycznej wiążące się z charakterystycznym dla końca lat sześćdziesiątych wzrostem refleksji nad rolą artysty i sztuki w dzisiejszym świecie, przyczyniło się do rozwoju nowych form postępowania twórczego, takich jak mail art w swych wielorakich odmianach, performance, różnego typu instalacje, konceptualne teksty, foto-dokumentacje itp. form, wydawałoby się niepodatnych na instytucjonalną rekuperację. Fakt, że

---

[39] W opisie galerii lat siedemdziesiątych nie można pominąć działalności prowadzonej przez placówki galeryjne powstałe jeszcze w latach sześćdziesiątych, a więc galerii EL, która żywo włączyła się w sytuację artystyczną lat siedemdziesiątych organizując w 1971 roku **Zjazd Marzycieli**, a dwa lata później **Kinolaboratorium**, galerii Foksal wstępującej w latach siedemdziesiątych na kolejne etapy swego rozwoju, przebiegając od etapu *galerii przeciw dokumentacji* (1971–1974) poprzez etap *galerii przeciw pseudoawangardzie* (1974–1977) do etapu *kolekcji poza galerią*, przez co Wiesław Borowski rozumie *Interakcję faktów artystycznych i instytucji społecznych* (patrz **Biuletyn ZPAP**, 1979, nr 2). Nie można też w opisie sytuacji artystycznej lat siedemdziesiątych przeoczyć inicjatywy podejmowanych przez animatorów galerii lat sześćdziesiątych a więc Jerzego Ludwińskiego, który po zamknięciu w 1970 roku galerii Pod Moną Lizą powołał w Toruniu efemeryczną galerię Punkt oraz Andrzeja Matuszewskiego organizującego od 1975 roku coroczne spotkania artystów i teoretyków sztuki: Interwencje w Pawłowicach (1975), ARTycypacje (1976) i relARTacje (1977) w Dłusku, sytuARTacje (1976) w Jankowicach.

część z nich została mimo wszystko włączona w system artystyczny[40] nie umniejsza znaczenia przestrzeni alternatywnych i roli jaką w formowaniu się nowych poglądów na sztukę odegrały galerie lat siedemdziesiątych, owe „namioty sztuki", jak je nazywa Andrzej Kostołowski.

[40] Th. Albright, Irresponsibility has become most widespread, Art News, 1979, nr 1. Autor opisuje perturbacje systemu artystycznego związane z pojawieniem się artystów pracujących na rzecz przestrzeni alternatywnych: *Po drugiej wojnie światowej, rozluźniony mechanizm systemu artystycznego opierał się na praktyce, która pojawiła się wraz z powstaniem muzeów i galerii zajmujących się sztuką współczesną, praktyce polegającej na odróżnianiu i nagradzaniu zdolności i osiągnięć. Chociaż droga była wąska, niemniej jednak rozpoznawalna dla tych, którzy mieli talent, wytrwałość i byli długowieczni (mimo, że niekiedy uznanie przychodziło po śmierci autora), a przede wszystkim jasno wytyczona: od zbiorowej wystawy do wystawy indywidualnej, z prywatnej galerii do muzeum, od wzmianki do omówienia, ewentualnie, w przypadku nielicznych wybrańców, wiodła dalej, do obszernych artykułów lub monografii, muzealnych zakupów, retrospektyw, włączenia do historii sztuki. Ogólny kierunek rozwoju wiódł od rozpoznania artysty jako reprezentanta ruchu, czy tendencji do uznania unikalnej indywidualności jego dzieł i czasami, do wskazania jego wpływu na kształt poszukiwań artystycznych. Wprawdzie mechanizm ten nie uniknął błędów, ale pracował skutecznie w latach sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych, a więc w czasie gdy liczba muzeów i galerii sztuki współczesnej zwielokrotniła się choć wiele gwiazd (i tendencji), które wyprodukował już zgasło. Łatwo powiedzieć, że wszystko co robił miało więcej wspólnego z reklamą niż estetyczną, czy historyczną wartością i patrzeć na upadek dotychczasowych procedur promowania gwiazd i tendencji jak na uzdrawiające ulepszenie. Jak na proces, który musiał nastąpić, bo jego źródła tkwiły w samym systemie artystycznym.* Dalej Albright opisuje skutki tej sytuacji dla młodych artystów, którzy spostrzegli w latach siedemdziesiątych, że droga przed nimi otwarta jest szeroka jak nigdy przedtem, ale do nikąd nie prowadzi, niczego prócz zebrania bogatej bio-bibliografii nie gwarantuje.

Andrzej Klawiter

TEORIA NAUKOWA A PROGRAM TEORETYCZNY. PRZYCZYNEK DO ZAGADNIENIA ROZWOJU NAUKI

Większość dotychczasowych rozważań prowadzonych w ramach tzw. idealizacyjnej koncepcji nauki[1] (a odnosi się to w ogóle do większości rozważań z filozofii nauki) dotyczyła nauki traktowanej jako przedsięwzięcie indywidualne. Indywidualne w tym sensie, iż zakładano, że badacz idealny[2] i wytwór jego działalności — teoria idealizacyjna[3] stanowią dobrą idealizację typowej sytuacji w nauce. Stąd też idealizacja taka stanowić może dogodny punkt wyjścia dla konstruowania teorii struktury i rozwoju nauki. Wychodząc z owych założeń budowano koncepcję, w ramach której przyjmowano, że podstawowymi *jednostkami* systematyzacji wiedzy naukowej są prawa i teorie, natomiast podstawową zasadą rozwoju nauki jest zasada korespondencji[4]. Teoria była traktowana jako wytwór indywidualnej aktywności badacza idealnego zmierzającego do ustalenia zespołu zależności zachodzących między wyróżnionymi przezeń klasami wielkości. Rozwój nauki pojmowany był jako proces zastępowania jednej teorii — mniej prawdziwej esencjalnie, przez inną teorię — bardziej prawdziwą esencjalnie. Rozwój nauki był zatem rezultatem zmian zachodzących w obrębie teorii naukowej.

Owa indywidualistyczna wizja nauki stanowiąca fundament większości współczesnych odmian filozofii nauki, w tym także i dotychczasowej wersji idealizacyjnej koncepcji nauki, przesłoniła badaczom kolektywny, społeczny charakter uprawiania nauki, przesłoniła badaczom fakt, że nauka nie jest przedsięwzięciem indywidualnym ale zbiorowym. Nie idzie tu bynajmniej o to, że badacze nie zdawali sobie sprawy, że działalność naukowa jest procesem społecznym — truizm ten jest akceptowany przez wszystkich filozofów nauki; ale o to, że większość z nich była przekonana o zasadności założenia abstrahującego od społecznego wymiaru nauki, założenia postulującego istnienie jednego, izolowanego badacza idealnego. Uważano zatem, że refleksja nad nauką prowadzona na gruncie metodologii nauk może i powinna być prowadzona przy założeniu, że nauka jest przedsięwzięciem indywidualnym, natomiast uwzględnienie jej kolektywnego charakteru jest rzeczą teorii procesu poznawczego, lub teorii funkcjonowania nauki[5]. Zgodnie z tym stanowiskiem, zarzuty skierowane pod adresem metodo-

---

[1] Systematyczny wykład idealizacyjnej koncepcji nauki znaleźć można w pracy L. Nowaka. *Zasady marksistowskiej filozofii nauki. Próba systematycznej rekonstrukcji.* Warszawa 1974.

[2] L. Nowak, *Zasady...* Warszawa 1974, s. 22.

[3] L. Nowak, *Zasady...* Warszawa 1974, s. 51.

[4] L. Nowak, *Dialektyczna korespondencja w rozwoju nauki.* Warszawa–Poznań 1975.

[5] L. Nowak, *Wstęp do idealizacyjnej teorii nauki.* Warszawa 1977, s. 170.

loga, że nie uwzględnia on społecznego charakteru nauki, trafiają pod niewłaściwy adres, albowiem nie jest rzeczą metodologii rozważanie związków między wytworami poszczególnych badaczy, ani — tym bardziej zewnętrznych uwarunkowań działalności badawczej.

W niniejszej pracy przyjmuje się — w odróżnieniu od opinii dopiero co omówionej — iż już metodologiczne charakterystyki wiedzy naukowej powinny uwzględniać to, że jest ona wytworem wielu jednostek, a nie jednego badacza. Przyjmuje się zatem, że już na gruncie metodologii uwzględnić można społeczny charakter wiedzy, ale tylko w pewnym, wyraźnie określonym sensie. Uznaje się bowiem, iż uwzględnienie owego społecznego charakteru wiedzy nie może polegać na zakładaniu jakichkolwiek twierdzeń z psychologii czy socjologii nauki. Tu rację mają zwolennicy poglądu, że zagadnienia tego typu należą do teorii funkcjonowania nauki, a nie do metodologii. Jednakże pozostając tylko na gruncie metodologii rozważać możemy sytuacje, w których zamiast jednego badacza idealnego mamy do czynienia z większą ich liczbą. Można spróbować określić — w kategoriach czysto metodologicznych — stosunek między tymi badaczami, a także związki między wytworami tych badaczy. Rozważając tego rodzaju sytuacje wprowadzamy właśnie *wymiar społeczny* do metodologii, ale w przetransformowanej formie — nie poprzez wniesienie do niej problemów typowych dla nauk społecznych, ale poprzez takie formułowanie problemów metodologicznych, by stanowiły one abstrakcyjny model społecznych relacji jakie występują w nauce. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w teorii decyzji. Analiza społecznych uwarunkowań procesu podejmowania decyzji nie polega bynajmniej na tym, iż w rozważaniach teoriodecyzyjnych zakłada się jakiekolwiek twierdzenia z nauk społecznych, lecz na tym, że uwzględnia się modelowe ujęcia konfliktu czy kooperacji społecznej opracowane w ramach teorii gier. Sytuacje rozważane w teorii gier niewiele mają wspólnego z empirycznymi badaniami społecznych sytuacji konfliktowych, jednakże niewątpliwym wydaje się fakt, iż stanowią one abstrakcyjne modele wybranych typowych układów społecznych. Podobnie zatem jak w badaniach teoriodecyzyjnych nie można czasami abstrahować od uwarunkowań społecznych (np. proces podejmowania decyzji w sytuacji tzw. dylematu Więźnia[6]), tak samo w rozważaniach metodologicznych nie można abstrahować od społecznego charakteru procesu poznania. W obu jednak przypadkach uwzględnienie owego *wymiaru społecznego* polega na przedstawieniu sytuacji społecznych w postaci abstrakcyjnych modeli. Poniżej podjęta zostanie próba pokazania jak uwzględnienie tego *wymiaru* w ramach idealizacji teorii nauki wpływa na charakterystykę systemu teoretycznego i jego rozwoju. Zaczniemy od przypomnienia dotychczasowych ustaleń idealizacyjnej teorii nauki w interesujących nas kwestiach, a następnie dokonamy stosownych modyfikacji.

---

[6] R.D. Luce, H. Raiffa, *Gry i decyzje*, Warszawa 1964, s. 95 in.; por. także: *Game Theory as a Theory of Conflict Resolution*, ed. A. Rapoport, Dordrecht–Boston 1974.

1. Struktura teorii naukowej

Teorię, w ujęciu idealizacyjnej koncepcji nauki, stanowi pewna hierarchiczna struktura twierdzeń. Wierzchołkiem tej struktury jest prawo idealizacyjne[7], tj. twierdzenie ustalające związek między daną wielkością uznaną przez badacza za główną dla danej. Kolejne poziomy tej struktury tworzą odpowiednie konkretyzacje prawa idealizacyjnego[8], tj. twierdzenia będące modyfikacjami prawa, uwzględniające wpływ wielkości uznanych za uboczne dla danej.

Budując teorię pewnej wielkości, dajmy na to wielkości F, badacz zakłada, że wielkości wpływające na F tworzą pewien hierarchiczny układ – strukturę esencjalną dla wielkości F[9]. Powiedzieć można, że struktura teorii jest jak gdyby odzwierciedleniem struktury esencjalnej: porządek twierdzeń w teorii odpowiada bowiem porządkowi wielkości tworzących strukturę esencjalną.

Przedstawimy to na przykładzie.

Załóżmy, że badacz A buduje teorię wielkości F i zakłada dla niej następującą strukturę esencjalną:

S_F (2) H
(1) H,G
(0) H,G,J

Badacz A ustalił także wszystkie zależności, jakie zachodzą między wielkością F a wielkościami ze struktury esencjalnej – ustalił zatem strukturę nomologiczną dla wielkości F:[10]

N_F (2) f
(1) $f, (g,h)$
(0) $f, (g,h) - (r,s)$

Może już zatem przystąpić do sformułowania teorii wielkości F. Będzie to następująca sekwencja twierdzeń:

(A.1) jeżeli $R(x)$ i $G(x) = 0$ i $J(x) = 0$
to $F(x) = f(H(x))$

(A.2) jeżeli $R(x)$ i $G(x) \neq 0$ i $J(x) = 0$
to $F(x) = g(f(H(x)), h(G(x)))$

(A.3) jeżeli $R(x)$ i $G(x) \neq 0$ i $J(x) \neq 0$
to $F(x) = r(g(f(H(x)), h(G(x))), s(J(x)))$

gdzie (A. 1) to prawo idealizacyjne a (A. 2) to odpowiednio pierwsza i druga konkretyzacja tego prawa. Wprowadźmy jeszcze pewne konwencje terminologiczne,

---

[7] L. Nowak, *Zasady...* s. 36.
[8] L. Nowak, *op. cit.* s. 43.
[9] *Ibid.*, s. 32.
[10] L. Nowak, *Wstęp do idealizacyjnej teorii nauki*, Warszawa 1977, s. 47.

które przydatne będą w dalszych rozważaniach. Nazwijmy następnik prawa idealizacyjnego *rdzeniem* teorii, natomiast następnik twierdzenia będącego bezpośrednią lub pośrednią konkretyzacją prawa nazwijmy **esencjalnym uzupełnieniem rdzenia.** Odwołując się do przedstawionego wyżej przykładu zauważyć możemy, że rdzeniem teorii badacza *A* jest formuła F(x) = f(H(x)), natomiast formuły F(x) = g(f(H(x)) i F(x) = r(g(f(H(x)), h(G(x))), s(J(x))) będą esencjalnymi uzupełnieniami rdzenia. Do tej pory rozważaliśmy sytuację, w której mieliśmy do czynienia z jednym badaczem idealnym, teraz rozważymy przypadek kiedy kilku badaczy interesuje się tą samą wielkością, przy czym wszyscy oni mają ten sam pogląd na istotę badanych przez nich zjawisk.

2. Program teoretyczny

a) Struktura programu teoretycznego

Często zdarza się, iż badacze zgodni są co do tego, jaka jest istota zjawisk analizowanych w danej nauce, a więc zgodni są co do tego, jaką wielkość uznać za główną dla wielkości danej, nie ma natomiast wśród nich zgody co do repertuaru determinant ubocznych dla badanej przez nich wielkości. Mówiąc swobodnie i w uproszczeniu: wszyscy oni uznają to samo prawo idealizacyjne (a ściślej ten sam następnik tego twierdzenia), natomiast różnią się w poglądach na to, jakie twierdzenia uznać za konkretyzację tego prawa.
Odwołajmy się do przykładu.
Przyjmijmy, że trzech badaczy *A,B* i *C* buduje niezależnie od siebie teorię wielkości *F*. Każdy z nich zakłada określoną strukturę esencjalną dla wielkości *F*, przy czym każdy z nich wyróżnia inny zbiór czynników ubocznych. Niech struktury esencjalne i nomologiczne zakładane przez tych badaczy prezentują się następująco:

A^SF	(2) H	B^SF	(2) H	C^SF	(1) H
	(1) $H.G$		(1) H,K		(0) H,J
	(0) H,G,J		(0) H,K,L		
A^NF	(2) f	B^NF	(2) f	C^NF	(1) f
	(1) $f.(g,h)$		(1) $f,(t,m)$		(0) $f,(k,s)$
	(0) $f,(g,h),(r,s)$		(0) $f,(t,m),(u,n)$		

gdzie:
A^SF, B^SF, C^SF oraz A^NF, B^NF, C^NF to odpowiednio struktury esencjalne i nomologiczne zakładane przez badaczy *A,B* i *C*.
Także i teorie sformułowane przez badaczy *A,B* i *C* różnić się będą między sobą. Porównajmy zatem postacie tych teorii:

(A.1) jeżeli $R(x)$ i $G(x) = 0$ i $J(x) = 0$, to $F(x) = f(H(x))$

(A.2) jeżeli $R(x)$ i $G(x) \neq 0$ i $J(x) = 0$,
to $F(x) = g(f(H(x)), h(G(x)))$

(A.3) jeżeli $R(x)$ i $G(x) \neq 0$ i $J(x) \neq 0$,
to $F(x) = r(g(f(H(x)), h(G(x))), s(J(x)))$

(B.1) jeżeli $R(x)$ i $K(x) = 0$ i $L(x) = 0$, to $F(x) = f(H(x))$

(B.2) jeżeli $R(x)$ i $K(x) \neq 0$ i $L(x) = 0$,
to $F(x) = t(f(H)x)), m(K(x)))$

(B.3) jeżeli $R(x)$ i $K(x) \neq 0$ i $L(x) \neq 0$
to $F(x) = u(t(f(H(x)), m(K(x))), n(L(x)))$

(C.1) jeżeli $R(x)$ i $J(x) = 0$, to $F(x) = f(H(x))$

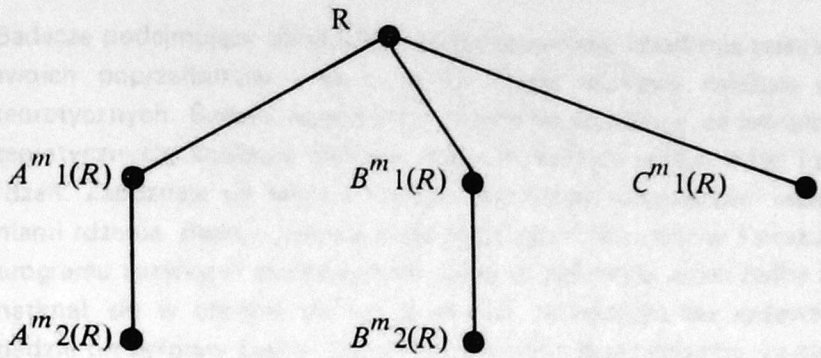
(C.2) jeżeli $R(x)$ i $J(x) \neq 0$, to $F(x) = k(f(H(x)), s(J(x)))$

Pomimo różnic, wszystkie te teorie mają pewne wspólne *jądro*. Prawa idealizacyjne formułowane przez badaczy *A,B,C* (czyli twierdzenia (A. 1), (B. 1), (C. 1)) mają bowiem ten sam następnik. Powiemy zatem, że badacze ci są zgodni co do rdzenia teorii. Jeżeli natomiast wziąć pod uwagę następnik twierdzeń będących konkretyzacjami prawa, to okaże się, iż każdy z badaczy uważa, że następnik prawa należy poddać innego rodzaju modyfikacji, każdy zatem z nich dokonuje innych esencjalnych uzupełnień rdzenia.

Rozważany przykład stanowi ilustrację typowej w gruncie rzeczy sytuacji w nauce. Sytuacji, w której cały szereg badaczy zgadza się w kwestii principiów określonej koncepcji teoretycznej, natomiast nie zgadza się na konkretne rozwiązania pewnych zagadnień proponowane w oparciu o te principia. Każdy z owych badaczy ma własną wizję jak owe szczegółowe problemy rozwiązać. Zauważmy, że jest to sytuacja typowa dla nauki dlatego chociażby, że *podpadają pod nią* działania badawcze olbrzymiej większości pracowników nauki. Albowiem sensem działalności większości badaczy nie jest bynajmniej tworzenie całkowicie nowych teorii, lecz poprawianie, uzupełnianie, wzbogacanie itp. teorii istniejących. Używając wprowadzonych wyżej określeń powiedzieć można, że sensem pracy większości badaczy nie jest proponowanie nowego rdzenia teorii, lecz proponowanie nowych esencjalnych uzupełnień tego rdzenia.

Wprowadźmy jeszcze jedną konwencję terminologiczną, powiemy że między następnikiem n i n' dwu twierdzeń t i t' należących do danej teorii idealizacyjnej zachodzi relacja modyfikacji — następnik n' jest modyfikacją n — wtedy i tylko wtedy, gdy twierdzenie t' jest konkretyzacją twierdzenia t. Zgodnie z tym określeniem powiedzieć można, że esencjalne uzupełnienie rdzenia jest tego rdzenia modyfikacją.

Wróćmy do naszego przykładu i postarajmy się ustalić relacje, jakie zachodzą między następnikami teorii sformułowanych przez naszych trzech badaczy. Przedstawić to można graficznie.



gdzie R oznacza rdzeń teorii, a $X^mi(R)$ – i-tą modyfikację rdzenia dokonaną przez badacza X. Jak widać, relacje między następnikami twierdzeń formułowanych przez badaczy A,B i C tworzą pewien graf, układ, w którym esencjalne uzupełnienia rdzenia powiązane są między sobą i z rdzeniem relacją modyfikacji. Wytwory tych badaczy pozostają więc w określonych związkach i tworzą coś na kształt systemu teoretycznego – nie jest to bowiem jedna teoria, ale zespół teorii o tym samym rdzeniu.

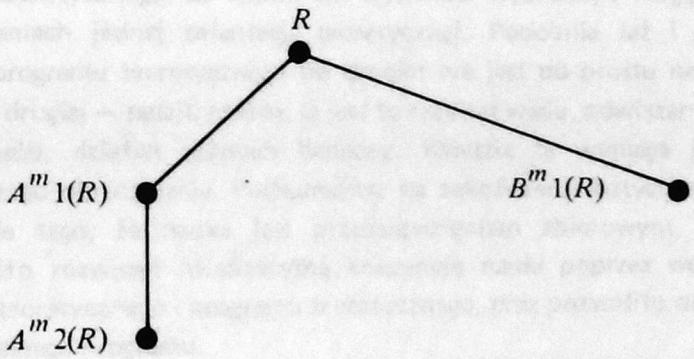
Posiłkując się przedstawionym przykładem można rozpatrywaną tam sytuację określić w terminach ogólnych. Niech dany będzie zbiór teorii T. Powiemy, że teorie te tworzą **system teoretyczny** wtedy i tylko wtedy, gdy wszystkie one mają ten sam rdzeń. Natomiast **programem teoretycznym** nazwiemy układ złożony ze zbioru następników twierdzeń należących do danego systemu teoretycznego i z relacji modyfikacji określonej na zbiorze tych następników. Jak łatwo zauważyć (por. przykład) program teoretyczny przedstawić można w postaci grafu – drzewa.

Kiedy więc zamiast rozważać sytuację, w której działa ich wielu, to okazało się, iż wziąć trzeba wówczas pod uwagę nie pojedyncze teorie, ale ich zbiory – systemy teoretyczne, lub układy formuł – programy teoretyczne. Pojedynczy badacz stara się zbudować teorię naukową, jednakże efekt jego wysiłków stanowi tylko fragment większej całości – programu teoretycznego. Nietrudno zauważyć, że wprowadzone tutaj pojęcie systemu teoretycznego czy programu teoretycznego wykazuje pewne podobieństwo do pojęcia paradygmatu według Kuhna, czy też programu naukowo-badawczego według Lakatosa. Pomimo wielu intuicyjnie uchwytnych różnic znaczeniowych między tymi pojęciami wszystkie one odnoszą się nie do pojedynczej teorii, ale do pewnego szerszego układu teoretycznego będącego rezultatem działań wielu badaczy. Przyjąć zatem można, że pojęcie programu teoretycznego jest próbą eksplikacji – w języku idealizacyjnej koncepcji nauki – niektórych intuicji wiązanych zwykle z pojęciami paradygmatu czy programu naukowo-badawczego. Jak będę starał się pokazać jest ono także przydatne dla scharakteryzowania pewnych procesów rozwoju nauki.

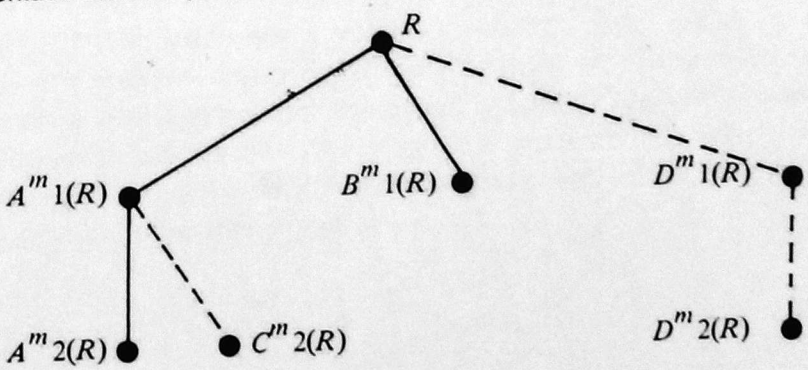
b) Rozwijanie programu teoretycznego

Badacze podejmujący działalność naukową w danej dziedzinie zastają już rezultaty pracy swoich poprzedników – są to różne teorie naukowe należące do kilku systemów teoretycznych. Badacz koncentruje zwykle swoją uwagę na jednym z takich systemów teoretycznych, analizuje niektóre teorie wchodzące w jego skład i poznaje ich wspólny rdzeń. Zapoznaje się także z różnymi dotychczas dokonanymi esencjalnymi uzupełnieniami rdzenia. Badacz natrafia więc na program teoretyczny i poszukuje w obrębie tego programu rozwiązań teoretycznych, które go zadowolą. Jeżeli żadne z rozwiązań, na jakie natknął się w obrębie danego programu badawczego nie zadowoli go całkowicie, a będzie on skłonny zaakceptować rdzeń teorii z tego programu, to może on podjąć próbę wzbogacenia tego programu przez zaproponowanie nowych esencjalnych uzupełnień rdzenia. Jego wkład w rozbudowę programu teoretycznego będzie tym większy im bliższe będą rdzenia zaproponowane przezeń esencjalne uzupełnienia rdzenia.
Zilustrujemy to na przykładzie.

Niech dany będzie program teoretyczny powstały w oparciu o teorie sformułowane przez badaczy *A* i *B*.



Przyjmijmy, że pojawiają się nowi badacze *C* i *D*, którzy akceptują rdzeń *R*, natomiast nie akceptują ani pełnej teorii *A*, ani pełnej teorii *B*. Badacz *C* uważa, że *A* poprawnie dokonał pierwszego esencjalnego uzupełnienia rdzenia, lecz błędnie określił uzupełnienie drugie, i że należy je zastąpić uzupełnieniem innym – co też czyni. Badacz *D* natomiast uważa, że wszystkie uzupełnienia rdzenia dokonane przez *A* i *B* są błędne, i że dokonać trzeba dwu nowych uzupełnień – co także czyni. Program teoretyczny po uzupełnieniach dokonanych przez badaczy *C* i *D* przedstawiał się będzie następująco:



(nowe uzupełnienia rdzenia dokonane przez badaczy *C* i *D* zaznaczone są linią przerywaną).

Obaj nasi badacze mają swój udział w rozbudowaniu programu badawczego, dzięki nim program ten się rozwinął. Można już w terminach ogólnych określić relację rozwinięcia programu teoretycznego. Program teoretyczny *Pt'* jest **rozwinięciem** programu teoretycznego *Pt* wtedy i tylko wtedy, gdy *Pt* jest podgrafem *Pt'*. Mówiąc swobodnie powiemy, że rozwijanie programu teoretycznego polega na dołączeniu doń nowych uzupełnień esencjalnych. Wprowadzone wyżej pojęcie rozwijania programu teoretycznego pozwala także, na nieco odmienne, od prezentowanego dotychczas w idealizacyjnej koncepcji nauki, spojrzenie na problem rozwoju nauki. Zasygnalizujemy tylko tę kwestię. Rozważając problematykę rozwoju nauki powinno się wziąć pod uwagę, że mamy do czynienia z dwoma różnymi procesami rozwojowymi: procesem rozwijania się programu teoretycznego i procesem zastępowania jednego programu teoretycznego przez drugi. Oba te procesy toczą się na skutek działań wielu badaczy. Badacze ci podejmują próby poprawienia lub uzupełnienia teorii nie zdając sobie zwykle sprawy z tego, że rezultaty ich prób powodują nie tylko zmianę teorii, ale także rozwój określonego programu teoretycznego, że skutki ich wysiłków wyznaczyć mogą nowe kierunki rozwoju w ramach jednej orientacji teoretycznej. Podobnie też i proces następowania jednego programu teoretycznego po drugim nie jest po prostu następowaniem jednej teorii po drugiej — sądzić można, iż jest to rezultat wielu, powiązanych ze sobą w określony sposób, działań różnych badaczy. Kwestia ta wymaga jednak odrębnego, dokładniejszego opracowania. Podsumujmy na zakończenie dotychczasowe wywody. Uwzględnienie tego, że nauka jest przedsięwzięciem zbiorowym, a nie indywidualnym pozwoliło rozwinąć idealizacyjną koncepcję nauki poprzez wprowadzenie pojęcia systemu teoretycznego i programu teoretycznego, oraz pozwoliło określić na czym polega rozwój takiego programu.

1981 r.

Andrzej Matuszewski

DZIAŁANIA POUFNE

Zastosowany tu tytuł tekstu to termin pobrany z nazwania moich działań, w ten sposób je określam jako działania poufne. Czynię to z przekonaniem, że taki właśnie charakter mają i równie w pełni na miano takie zasługują.

Jestem skłonny uznać i przychylić się do poglądu, że może celowe byłoby zajęcie się bliżej znaczeniem tego określenia i powodem jego zastosowania w nazwaniu. Ponieważ konstatacja mechanizmów, jakie wpłynęły decydująco na przyjęcie i stosowanie takiego określenia, nasuwa również określone refleksje.

Termin ten — poufność — znamionuje intencje, przesłanki myśli, odczuć, wskazuje na strukturę ich modelowania, ma charakter empiryczny, czyli uzyskiwany w doświadczeniu.

KONSTATACJA PIERWSZA

Nieuchronną koniecznością jest poczynienie kroku w czas. Z utrzymaniem pełnej świadomości takiego manewru. Wydobyć sens sztuki można wówczas, gdy sięga się do jej realnej więzi z rzeczywistością i równie realnej funkcji w polu życia. A warunki tejże realności zmieniają się wraz z postępowaniem czasu. Sprowadza się to do faktu myśli, świadomości oczywistości, wyjaśniającej pojęcie swoistości bytu w sztuce w czasie nam danym, w bytowaniu własnym.

W konstytucji sztuki pojmowanej jako nieskończony proces korelacji świadomości, który czyni wyzwolonymi mechanizmy wartościowania. Wyzbywa się drogą eliminacji wszelkiej zbyteczności, ozdobników, również akcentów manifestacji, opierając się na strukturze *sensu bytowego* sztuki. Co łączy się z przestrzeganiem myślowym rzeczywistości i należytym wnioskowaniem wynikającym z treści poznawczych sądów wartościujących. Byłaby to zasada naczelna stosowania bodźców służących podejmowaniu decyzji i dalej metody działania. Jest to sprawa podmiotowa *projekcji* wydobywanej z wiedzy i wrażliwości, oraz doświadczeń w ujawnianiu związków poznania z działaniem, jako podstawy egzystencji w sferze sztuki. Fakty sztuki w tej konfiguracji, w tym przypadku w poufności działań, zawierają w sobie konieczności, jakim podlegają, w realności następstw implikacyjnych uzasadniających zajście skutków. Można by tę strefę ogólną podzielić na dwa w generalnym rozgraniczeniu przypadki: *Rozstrzyganie problemowe* — z punktu widzenia układu dyspozycyjnego kategorii wartości. Oraz *rozstrzyganie przedmiotowe* — w którym formułuje się działania w przejściu do realizacji, czyli powoływania faktów sztuki w kształcie materialnym.

KONSTATACJA DRUGA

Zmienia się zarazem przejaw sztuki, jej oblicze, jej funkcja konfabulacyjna. Dzieje się to poza kryteriami dość dobrze znanymi. Czas rozkłada się na chwile sobie zaprzeczające, jedna drugiej przeczące i teraz właśnie ma miejsce owo zaprzeczenie. Inne występują decyzje inicjatywne, inaczej wyraża się punkt źródłowy decyzji opartych na zrozumieniu sytuacji występującej a ujmowanej w aspekcie wartości i możliwości ich przełożenia. Po prostu inaczej dokumentuje się zajście skutków.

Obecna sztuka obrazuje się w obszarze definiowalnym inaczej, w akcentach większej prywatności personalistycznej. Oraz w odrębnym uwarunkowaniu konstytuującym typ jej oczywistości. Odmiennie kształtuje się rozumienie zależności pomiędzy elementami i wariantami sytuacji. Zjawiska te występują z większą mocą, stwarzając inne wielkości.

W rezultacie podstawowe pojęcia jak – przestrzeń, czas i materiały traktowane są niezależnie od tzw. posłannictwa sztuki, określenie to bowiem mieści się obecnie poza operacjami myślowymi dotyczącymi warunków jej pomiaru. Występują szczególne nawarstwienia sensu rzeczy i te w odmiennym wyrazie, motywowanym innym zespołem kategorii, odmiennym charakterem ma występująca komparacja.

Być może w tej porównywalności nie zawsze są w pełni uświadamiane, działania mieć mogą ton intuicyjny, co naturalnie nie przekreśla wagi tych przemian, bo są one faktem. Można by przyjąć twierdzenie, że obecnie sztuka absolutyzuje to, co mogłoby być względne, co bywało względne, co niby było poza nią, poza jej zawartością. Przyswaja sobie fakty proste, zwyczajne. Jest to szczególne novum, znamienne dla czasu dotykającego.

KONSTATACJA TRZECIA

Sztuka w mechanizmie swego postępowania, jako przedmiot pomyślenia, funkcjonuje jako określona, funkcjonuje jako określona warunkami struktura sensu, istniejąca *ze względu* na świadomość, kształtująca się w podmiotowo-przedmiotowej relacji jedności. Tak więc trzeba brać pod uwagę poznanie wewnętrzne treści świadomości, określone funkcjami odpowiednich aktów intencjonalnych, w programie jaki obecnie staje się.

Tymże aktem intencjonalnym jest przedmiotowa tu poufność w trybie przekazu, w jego wyrazie. Działanie poufne zawiera własności definiujące rzeczywistość sztuki w sposobie określonym, właśnie w poufności relacji. To znaczy odmienna występuje składnia wyrazowa sztuki, zatem odmienny jej cel i funkcja interwencji, mając w niej miejsce w korelacji podmiotowo-przedmiotowej czynności zwykłe, jak najbardziej zwyczajne po prostu, bez akcentów występującej zazwyczaj artystyczności. Jak wynika, skończyła się już dawna rola artysty – fachowca od artystyczności, skończyła się owa artystyczność. Oczywiście, jeszcze niezupełnie ale występuje już zanik, uwiąd tej *zdobiącej* sztukę otoczki. Jest to zresztą termin, który nic nie znaczy, mimo że nadużywany w słownictwie dotyczącym sztuki. A w związku z funkcjami intencji, należy odróżnić dwa typy aktów intencyjnych, jak zostały zdefiniowane:

1) Intencje *zapowiadające*

Treściowo jeszcze nie zupełnie określone lub puste, to znaczy takie, których myśli o przedmiotach intencjonalnych nie towarzyszy jeszcze jasne wyobrażenie tego, czym przedmiot ten czy akt jest i jak może i winien funkcjonować.

2) Intencje *spełniające*

Napełniające puste formy treści (mentalną, imaginacyjną) a zawierającą już konkretną treść zamierzenia.

Tak więc intencja konstytuuje.

I w tym przypadku nie ma znaczenia, czy moduł poufności przekazu jest wynikiem aktu intencji *zapowiadającej* – czyli intuicyjnej, czy *spełniającej* – to znaczy świadomościowej. Świadomość ujmuje podmiot intencyjny, czyli sztukę obecnie inaczej, odmiennie. Nie występuje to co prawda jeszcze w pełnym tego słowa znaczeniu ale występuje i to w coraz szerszym przykładzie. Ani poczynania ani materia nie są już konsekrowane, sztuka nie jest już konsekrowana. Może być strefą SACRUM jako miejsce uświęcone doznań i rozstrzygań, ale sztuka nie jest już sakralizowana. Wymaga czegoś więcej niż wartości zjawiskowej. Dzieje się to zgodnie z wymogami czasu i zgodnie z wyczuciem własnym tej zgodności. Dyktat czasu jest dobitny i jednocześnie stanowi symptom zmiennych czasowych.

Poufność działania pozbawiona jest tendencji dekretywnych, sprawia wrażenia czegoś jakby nieobowiązującego, w pierwszym momencie zaskakującego może, jako coś poza systemami.

KONSTATACJA CZWARTA

Intencje działań poufnych, jak można by je określić. Przejawy sztuki dokonują się w zdefiniowanych kategoriach znaczeń. Działania poufne są taką kategorią.

Może nieco szczególną w odróżnieniu od innych przejawów i innych form komunikatu. Od stereotypu powszechności, z tym, że termin ten, stereotyp nie zostaje użyty jako pejoratywny w tym przypadku a wyłącznie jako rozróżnienie od działań poufnych.

Działanie poufne wyraża się w odrębności formy przekazu, innych treściach i pararelnych dla intencji doborze środków działania. Zatem treści przekazywane i forma przekazu są jednorodne i warunkują się nawzajem. Problem zwyczajności. Jest to sprawa niejakiej świadomości czasu i miejsca. Nie ma świadomości bez podmiotu na jaki jest skierowana. Podmiotem jest tu sztuka. Nie ma postrzeżenia bez rzeczy postrzeganej. Te związki są nierozerwalne i uzupełniają się nawzajem. W nich ta poufność to określony model postrzeżenia właściwej formy przejawu, zatem i świadomości. Co stanowi specyficzną naturę struktury pomyślenia i wynikające dalsze działania w rozwinięciu. Jest to właściwie reakcja na dawną już, acz jeszcze nie zupełnie, hałaśliwość sztuki, hałaśliwość działań w jej prezentacji. Co obecnie wręcz zmusza do innego tonu w sprawach sztuki. Innych form jej przejawiania w innym języku. Do poufności intymnej. Jako reakcji. Nadto, taki jest czas, który nas spowija i taki jest czas również sztuki. Sztuki, która w swojej reakcji staje się zaciszona, uzwykla się, przemawia poufnym

językiem. Zwraca uwagę na inne zwykłe sprawy. Wyzwala się ze sztucznej zdobności wysłowienia, na rzecz poufnego ujawniania tego, co wydaje się zwykłe. Znaki jej stają się proste, dotyczą faktów niedostrzeganych dotąd, wskazuje, zwraca uwagę absolutnie już bez pretensjonalności. Sztuka nie przemawia już stentorowym głosem do tłumów tak zwanych fatalnie odbiorców. Nie ma ich zresztą, ani w tłumie ani w większości. Przemawia w komunikacie poufnym w zwierzeniu niejako. Od sztuki oczekiwało się jako czegoś nieodłącznego — niezwykłości i artystyczności. Wszystko musiało być artystyczne. I co to niby miało oznaczać?

Obecnie nie przejawia się artystycznie, jest oczyszczona od tej przypadłości. A niezwykłością są właśnie te zwyczajności, dotknięcia poufne. W sposobie nie manifestacyjnym. Sztuka już bowiem nie manifestuje swego posłannictwa, swej obecności. Uzwyczajniła się. To znaczy, poufna forma skłaniająca do współzaistnienia, zawiera w sobie inność artykulacji, nie wymagane jest posługiwanie się stereotypowym przedmiotem. Nawet więcej, ta forma argumentacji staje się już zaprzeszła. Bywa, że gest zwyczajny, funkcja zwyczajna w prezentowaniu mówią o sztuce najpełniej właśnie. Po prostu pozbawione jest już konieczności przejawiania się w nadzwyczajności innej niż zwyczajna. Ta sytuacja nie powstała nagle, złożyły się na to kolejne etapy czasowe. Oczywiście, omawiana poufność zawęża nieco krąg potencjalnych perceptów sztuki, ale to zjawisko zrozumiałe i nie mogące budzić niepokojów. Ponieważ istnieją jeszcze konwencje a przezwyciężenie ich to znów sprawa czasu i zamierzeń. Nadto, już sam program poufności działań zakłada pewnego rodzaju wybór, eliminację. Trudno mówić poufnie do tłumu. Musi zaistnieć wybór.

KONSTATACJA PIĄTA

Może zbyt sublimuję własne odczucia i program, nadużywając może określenia działania poufne. Jakkolwiek temu problemowi właśnie wywód ten służy, zatem byłoby to usprawiedliwione, mimo, że może nieco nużące. Wbrew wszelkim pozorom, koncepcja działań poufnych jako języka porozumienia w sztuce, nie jest wcale skomplikowana. Przeciwnie. Jest zupełnie prosta i dzięki temu mogłaby być przyswajalna. Oczywiście, działania takie nie noszą jeszcze powszechnie — termin ten działania poufne nie wszedł jeszcze do kręgu — oznaczeń — miana imiennego poufności w sztuce. Ale to przecież niczego nie zmienia. Słuszne byłoby zwrócić uwagę, że sztuka przejawiając się w różnych formach sprawia, że zaciera się jakby rozróżnienie między faktami sztuki nie-sztuki. Rzecz naturalna, rozdział ten istnieje, ale wielość faktów nie-sztuki zmienia swe przypisanie. Czasami aż prowokuje to pytanie, jakto, to jest sztuka? Można by minąć i nie zauważyć, nie wiedzieć, nie widzieć. Jest to problem tej zwyczajności.

Istnieje w pojmowaniu sztuki, naszej wiedzy o niej, naszej w niej kontemplacji, w której zjawia się ona i ujawnia swe nadrzędne treści, motoryczność działania intensywnego w oznaczaniu wartości, czasowości i formy przejawiania. Ta zwykłość komunikowania i zwykłość faktów podawana jest w trybie poufnym właśnie, w specjalnym tonie dialogu, będąc powiadomieniem w powierzeniu. Poufność ta, co cenne, nadaje

przekazowi inną barwę, inny ton, dzięki temu zdarzenia zwykłe szeregują się w kręgu faktów sztuki. Jest to nie tylko sprawa zwykłości tych faktów, poufność wyraża się również w formie komunikowania. Tak jak fakty są zwykłe, tak zwykły jest język komunikowania. Bez narośli ozdobnikowych, w poufnym, intymnym języku. Stwarza to inny kontakt, honoruje tą formę powierzenia osobą z adresu, niejako wyróżnia ją. Właśnie przez ton poufny. I zupełnie inaczej przebiegać może percepcja. Nie bez znaczenia jest fakt bezpretensjonalności sztuki w znakowaniu swego śladu, wszystkiego co egzystuje w wymiarze naszego bytu, zwraca uwagę artykulacja faktów prostych. Działanie w sztuce jest niczym innym niż pomyśleniem, w którym podmiot aktu intencyjnego, czyli sztuka, zakreśla i orzeka o strefie dopuszczalności. Można by powiedzieć, że zajmowanie się sztuką jest filozofią odpowiedzialności. Kształtuje się nowa forma w płaszczyznach dotąd nie wykorzystywanych, nie wyzyskanych. Nowa forma istnienia. Zatem sztuka w moim poglądzie przejawia się w poufności działań. W tej strukturze ma swoją architekturę spiętrzeń, alfabet pojęć i odczuć.

KONSTATACJA SZÓSTA

Te rozwinięcia w wywodzie prezentowanym, to refleksje nasuwające się na temat podjęty. I jeszcze jedna refleksja, pozornie osobno brzmiąca. W jakim punkcie świadomości powstaje zaczyn faktu sztuki. Odpowiedź wydawałoby się prosta i jednoznaczna. Zajmowanie się sztuką to tworzenie jej — o ile indywiduum jest twórcą. Zatem wynikałoby, iż tworzenie jest tym miejscem. To niby oczywiste i tak można by sądzić. Czy tak oczywiste? Chyba nie.

Bowiem przedstawienie, zaprezentowanie jakiegoś faktu, który miałby być faktem sztuki, jest jedynie rezultatem innego procesu uprzedniego, jakieś konstatacje. W jakim rejonie powstały? W pierwszej relacji jest to wynik aktu wartościowania w znaczeniu podjętej operacji myślowej, dotyczącej idei, kryteriów wartości. Zatem wartościowanie jest działaniem pierwszym, otwierającym. Stwarzającym możność wykształcenia się sądów wartościujących, by następnie w dalejszej kolejności zostały one przełożone na język realizacji przedmiotowej, otwierającej proces powstawania sztuki w unaocznieniu, w obiektach sztuki. W wyniku wartościowania powstaje określona koncepcja, tak więc siłą dynamizującą proces powstawania sztuki w realizacjach, jest akt wartościowania. Z tym, że jest to strefa, w której sztuka powstaje w kategoriach pojęciowych, uprzedzających, fazę drugą realizacji materialnej, czyli akt tworzenia. Bo, mimo że obydwa procesy stanowią w pewnym sensie całość, występuje jednakże ich rozgraniczenie. Akt wartościowania jako animujący. Bez aktu wartościowania akt twórczy istnieć by nie mógł, byłby mistyfikacją, działaniem pozornym. Zresztą takie przypadki mistyfikacji, bywa że i występują, a wtedy tak zwane *dzieło* jest niczym. Człowiek ze wszystkimi swymi własnościami i stanami zmieniającymi się, doznaje potrzeby a wręcz konieczności warunkującej bytowanie — poznawania wartości. Sama ta procedura wartościowania jest nasycająca i winna stać się nawykiem, temu służy również strefa wartościowania sztuki, jako uzupełnienie istnienia w szerszym rozumieniu z otwarciem

na światy pobudzeń. W przyswajalnej procedurze analizowania wniosków implikowanych przez zasady wartości, względnie sugerowanych przez treść poznawczą zawartą w sądach wartościujących. A te dwa pojęcia – akt wartościowania i akt tworzenia – łączą się nawet niejako przenikają. Ale nie stanowią jedności, nie są tym samym procesem. Akt tworzenia jest konsekwencją wyprowadzeń z pierwszego procesu – wartościowania. Jest realizacją stanowień myślowych, to znaczy powstania koncepcji jako rezultatu wartościowania, czyli otwarcie aktu tworzenia. Natomiast realizacja koncepcji jest realizacją przedmiotową w zastosowaniu postanowionej materii. Materią być może zarówno przedmiot materialny jak *przedmiot czasowy*. Te stadia zależności i powiązań wartościowania i tworzenia, jest to ujęcie podstawowej oczywistości, w której nawarstwia się sens rzeczy w pomiarach układu odniesienia, czyli samej już sztuki. Zatem faktem nie trudno dostrzegalnym jest oczywistość, iż występuje w tym zespole pojęć kolejność następowania po sobie aktów intencyjnych, znaczy wartościowania i tworzenia. Akt wartościowania jest procesem pierwszym. Akt tworzenia pierwszym – drugim. To następowanie po sobie ma pełne uzasadnienie i zachowana pozostaje prawidłowość kształtowania się mechanizmów powoływania sztuki. W trybie wartościowania miejsce mieć mogą zarówno doznania zmysłowe jak i interpretacje semantyczne, punkty oznaczeń w innych ograniczające się biegunach. System wartościowania wynika z dyspozycji osoby, a oznaczniki wartościujące stanowią jej własność, stąd nie istnieją żadne z góry określające rygory.

Ponieważ jest to sprawa indywidualnych rozstrzygań, odmienne tu występują skale wartości. Weryfikacja podstawowych pojęć i znaczeń dotyczących obydwóch aktów, nie jest operacją się do porównywania. Przeciwnie. Orzeka o ich niezależności we własnych strukturach, acz w korelacji między sobą.

Akt wartościowania jako proces w sobie jest *przeżyciem wartości*, czyli procesem psychicznym. Jako czynność świadoma jest preferencyjnym segregowaniem materiału doznań i przemyśleń, będącym determinantą motywacyjną w układzie stanowień.

Efekty tegoż procesu wartościowania są rodzajem własności – lub lepiej substancją wartości własności. Przebieg natomiast procesu zależy od *celu czynności* i *przyczyn czynności* z następstwami. Czy rozgraniczenie tych obydwóch aktów – wartościowania i tworzenia – jest uzasadnione i ma jakieś praktyczne znaczenie. W zasadzie tak i w zasadzie nie.

Tak – bo ustala hierarchię ważności, zależności i wnikania w teoretycznym, motywacyjnym rozstrzyganiu.

Nie – bo w odczuciach potocznych zaciera się to rozróżnienie, kolejności, nie występuje czytelnie odrębność aktów. Niemniej uznaję za słuszne zastosowanie tegoż podziału w wywodzie, tym bardziej, że w tej części jest to celem.

Nadto – mamy tu w rozpatrywaniu do czynienia z terminem wartość i terminem z pobliża – ocena. Ocena, również czynność myślowa, z tym, że w aksjologii uznawana jako osobny proces. Pojęcie ze zbliżonego kręgu, lecz nie tożsamego. Oceny mogą wyrażać wartości – opisują określone stany – ocena dążeniowa wskazuje cel i środki mogące służyć do jego osiągnięcia. Wykorzystywana jest do praktycznych celów,

organizowania przeżyć. Zatem bliżej jest aktu tworzenia, wytwarzania, mieści się w tych poczynaniach, pełniąc rolę nawet zasadną.

Ocen nie można utożsamić z wartościowaniem, wartościowanie to inny proces, niezależny. Wartościowanie jest aktem czystym bez *domieszki* oceniania. Energia mentalna tegoż procesu jest paralelna w znaczeniu do wymogów nadrzędnych doświadczeń poznawczych, poprzez które możliwe jest zobaczenie samego siebie w planie i w akcie percepcji. Mamy tu do czynienia z dwoma procesami. Proces konstatacji mentalnej, czyli wartościowanie i drugi, wizualizacji doznań. Przynajmniej w moim odczuciu i osądzie, postrzeżenie myślowe nie koniecznie musi być sprzężone z aparatem przekładni wizualnej. Zapis sztuki nie musi być zapisem materialnym by zaistniał. Nie musi obrazować się w obiektach sztuki, przedmiotach wytwarzanych. Może usytuować się w innych wymiarach, poza konkretyzacją materialną, przedmiotową. Po prostu mieć może miejsce inna składnia akomodacyjna. A tworzenie wartości. Czynność myślowa, spoista i zależna w skali od intencji i stosowanych paradygmatów. I przyjąć, że wartościami nie są przedmioty, cechy przedmiotów, akty czy idee same w sobie. Wartością jest jedynie stosunek zachodzący pomiędzy przedmiotem, aktem czy ideą — a osobą podejmującą kontakt wytwarzający się w wyniku realizacyjnej struktury postępowania. Tu wartościowania. Ta procedura relacji właśnie stanowi o wartości, mówiąc o wartościowaniu, przyjąć należy taki właśnie tryb jego określenia, jako stanowiący o zasadności procesu podejmowanego. Może to zabrzmi jak herezja naruszająca świętość, niemniej jak wynika, sztuka sama w sobie nie stanowi wartości, osobno tej cechy nie posiada, rzecz można by, że w niezależności nie istnieje. A zaistnieć może tylko w wywołaniu, czy w relacji. To byłaby forma powoływania, w takiej procedurze mogłaby zaistnieć. To znaczy sztuka powstaje w momencie skierowania na nią uwagi, w momencie zainicjowania aktu relacji, w której powstaje jej wartość. Zatem wartościami są relacje. Czyli układ powstający pomiędzy ową rzeczą mającą aspekt celu, czy kształtem idei a osobą partycypującą we współobecności. To znaczy — wartość stanowi relacja. A wartościowanie to proces relacjonalności. Ponieważ wartością pozyskaną jest owa relacja rozumiana i realizowana, oraz dalej, z tego układu wynikające konsekwencje, dające asumpt do stanowień, stwarza się uwarunkowanie bytu w sztuce z określonymi powinnościami. Procedura partycypacji w niej aktem wartościowania, nie jest żadną technologią bytowania w przeżyciach, dostosowaną do celów praktycznych, utylitarnych. Gdyby cele takie uzyskały dominantę, bo przecież i tak się może wydarzyć, taka finalizacja miałaby aspekt użyteczności skierowanej do potencjalnych perceptów sztuki, tych odbiorców przedmiotów. Byłaby to inna ocena dążeniowa, nie mająca nic wspólnego z desygnacją poufnego działania.

Pozostając przy wartościowaniu. Tenże proces stanowienia relacji jest czynnością poufną w najdoskonalszym przykładzie. A w rozwinięciu, tak i przejawy sztuki. Jeżeli zostają prezentowane, pojmują i uznają jako poufne działania. To znaczy, uznać należy taką stylistykę działań z takim właśnie imieniem, jako określającym z racji wyłożonych. Działania poufne.

Termin ten poufność — może wzbudzić nieufność. Może użyte określenie nie określa

wyczerpująco. Względnie stwarza znaczne możliwości interpretacyjne, co zresztą nie stanowiło mankamentu. Pragnąłem w tym tekstualnym wyrazie przekazać swoje stanowisko, może zwrócić uwagę na pewne sprawy. Jakkolwiek rozumiem, że u innych, w innych odczuciach i myśleniu odrębnym, problem tak określonych działań jako poufne, może nie zaistnieć w ogóle. Może nie mieć miejsca. Lub w komplementującym przypadku może zaistnieć, jako nie przyjęty. Nie szkodzi. Przynajmniej moim poglądom.

KRONIKA

Jerzy Kałucki

PROGRAM PRACOWNI MALARSKIEJ 1981/82

1. Studium przestrzeni

Przeniesienie relacji przestrzennych na płaszczyznę. Wybór tematu. Znalezienie formy obrazu. (Wybrany dowolnie fragment wnętrza pracowni. 1–2 prace, październik–listopad)

2. Przedmiot

Relacja wrażeniowa. Zapis znanych właściwości przedmiotu. Przedstawienie intencjonalne. Utożsamienie obrazu z przedmiotem. (Pojedyncze przedmioty i ich grupy. 1–2 prace, listopad–grudzień).

3. Ruch

Synteza wyrażenia ruchowego. Położenie zjawiska ruchu na obraz dwuwymiarowy. Dynamiczne właściwości koloru. (Postać ludzka w ruchu z elementami ubioru, przedmiotami, szkice i 1–2 prace, styczeń).

4. Tematy indywidualne zaproponowane przez studentów

5. Niezależna budowa płaszczyzny obrazu

Ekspresja i obiektywizacja. Metody rozwiązań intuicyjnych i matematycznych. Inne kryteria obrazu. (1–2 prace, luty–marzec).

6. Samodzielne propozycje realizowania obrazu

(2–3 prace, kwiecień–maj).

Dla uzyskania zaliczenia semestru przewiduję przedstawienie 4–5 prac na wydziale malarstwa i 2–3 prace w wypadku studentów innych wydziałów.

Wojciech Bruszewski

FOTOGRAFIA

Program zajęć na III i IV roku PWSSP w Poznaniu

Program opiera się na przeglądzie idei fotograficznych zrealizowanych: jako fotografia; z użyciem technik fotopochodnych; powstałych z inspiracji fotografii lub będących działaniem na fotografii.

Proponując bardzo szerokie rozumienie słowa *fotografia*, sensowne wydaje się użycie cudzysłowu.

Program mój opieram na podjęciu 16 problemów. Ich zawartość jak i kolejność jest próbą uporządkowania tego, co zdarzyło się w *fotografii* na przestrzeni ostatnich 15 lat. Jest to naturalnie uporządkowanie subiektywne – z punktu widzenia uczestnika tych wydarzeń. Nie może być inne.

A oto 16 problemów:

- O TYM CO ALICJA ZOBACZYŁA PO DRUGIEJ STRONIE LUSTRA
- CAMERA OBSCURA
- OPIS PRZESTRZENI
- CZAS
- ...JAKO MATERIAŁ
- IDENTYFIKACJI (tautologie)
- IDENTYFIKACJE (obraz w obrazie)
- AUDIO-VISUAL
- ARBITRALNE SYSTEMATYZACJE
- DZIAŁANIE PRZYPADKU
- OBRAZ + TEKST
- SYNTETYCZNY/HIPOTETYCZNY
- ŚWIATŁO/CZUŁY (czyste światło)
- ŚWIATŁO/CZUŁY (powidok)
- INTERWENCJE
- DOKUMENTALNA/DOKUMENTACYJNA/SOCJOLOGICZNA/KOMERCJALNA

Załącznik do tego programu zawiera spis materiałów poglądowych dla każdego problemu.

W sensie technicznym proponuje się:

- rozłożenie zajęć dydaktycznych w cyklu dwuletnim,
- podjęcie czterech problemów w semestrze;
- każdy problem implikowałby wykonanie przez studenta 1 pracy;
- podział czasu na wykłady i konsultacje indywidualne

Słowo *wykład* rozumie się jako:

- zaprezentowanie problemu;
- przedstawienie wybranych prac artystycznych, które całkowicie lub w pewnych swych aspektach reprezentują omawiany problem;
- wykonanie rekonstrukcji niektórych przedsięwzięć artystycznych jako ćwiczenie zbiorowe o charakterze pracy w galerii sztuki.

W zakresie indywidualnej pracy studenta zakłada się, że umiejętność fotografowania jest mu znana. Nacisk na pracę umysłu – mniejszy na wykonawstwo. Jednocześnie nie ogranicza się technik ani sposobu demonstracji prac studenta. W sensie manualnym dopuszcza się nie własnoręczne wykonanie prac.

Włodzimierz Dudkowiak

I PRACOWNIA MALARSTWA

Program ramowy

Ideą programu jest kształcenie umiejętności twórczej artykulacji o tym, co odbiera się poprzez zmysły i o tym, co istnieje poza odbiorem bezpośrednim, a odnajduje się w procesie dociekliwości umysłowej i nieustannej próbie artykulacji.

Myśl *prowadząca* w refleksji malarskiej nad otaczającą rzeczywistością będzie dotyczyła tak pojmowania przestrzeni i ich sensów jak i refleksji nad projekcją rzeczywistości na nasze pojmowanie i projekcją pojmowania na rzeczywistość.

Celem dociekań i penetracji jest między innymi zmierzanie do umiejętności kształtowania idei artystycznej, nadającej koncepcję przestrzeni oraz zmierzanie do malarstwa kształtującego przestrzeń, do *obrazu* kształtującego otoczenie, budującego swoją *własną przestrzeń*, do dzieła, które byłoby faktem artystycznym należącym do ciągłego procesu twórczego.

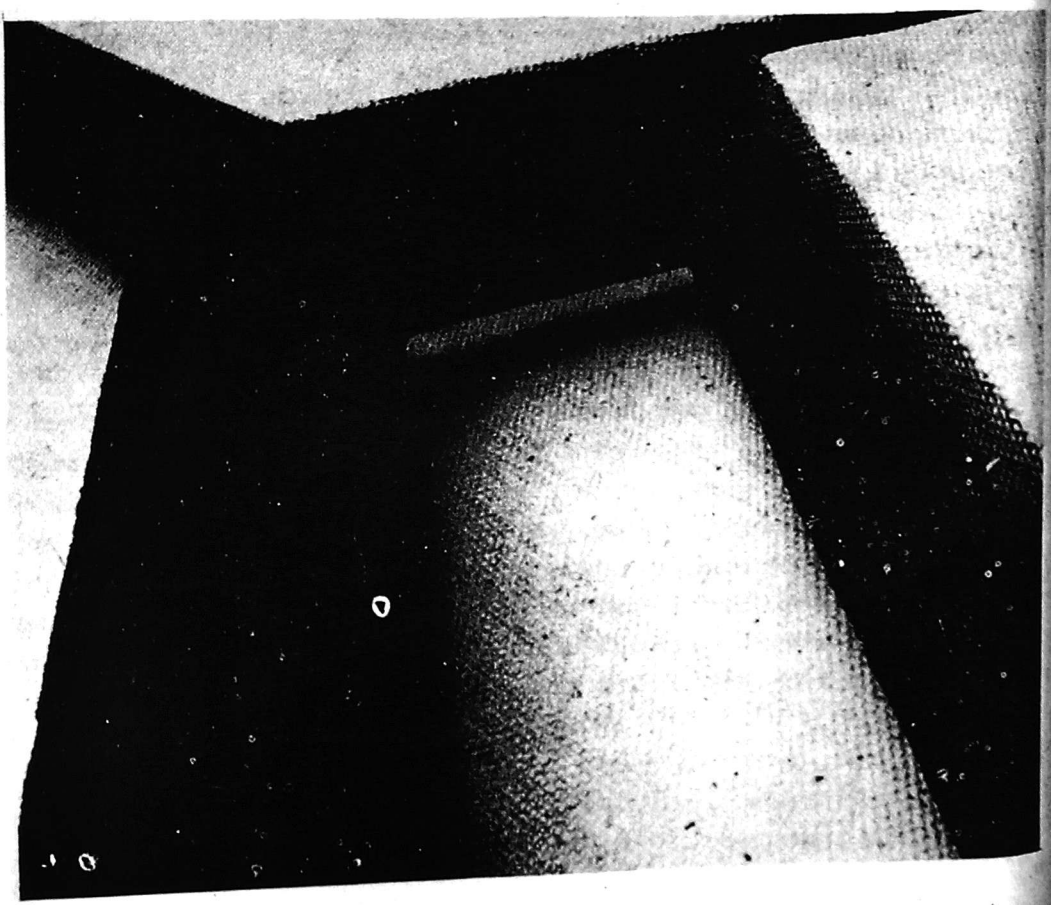
Dla II i III roku proponuję zakres zagadnień dotyczących wypowiedzi tak na płaszczyźnie obrazu jak i poza *płótnem* (do wyboru), poznawania składni obrazu, jego konstruowania i tektoniki oraz *właściwości* elementów języka malarskiego, poznawania wartości barwy, a także zasad *logiki* i *porządku* kształtującego obraz. Wiąże się to z koniecznością ciągłego poznawania morfologii słownictwa i składni sztuki oraz jej ikonografii i znaczeń, ku którym się sztuka zwraca. Studiowanie na II roku powinno być między innymi pracą nad językiem malarstwa i poszukiwaniem samoistnych wartości elementu plastycznego w organizacji obrazu.

Studiując barwę, kształt, linię, fakturę – *plastyczność* ruchu i głębię, traktując je jako elementy wynikające ze specyficznych środków malarstwa można poznać ich autonomiczne wartości. Istotne jest tu zdawanie sobie sprawy z tego, że materiały malarskie są punktem wyjścia w konstrukcji plastycznej. Sumując w efekcie chodzi o zmierzanie do dzieła będącego we *własnym kontekście*, obrazu nie będącego prostym przeniesieniem zjawisk gdzie indziej widzialnych. Natomiast na III roku studiów proponuję intensywniejsze wprowadzanie w *pole sztuki* problemów natury refleksyjnej, inspiracji wychodzących ze sfer epistemologicznych, ontologicznych, antropologicznych.

Dla studentów II i III roku zainteresowanych działaniami w malarstwie poza płaszczyzną obrazu, proponuję między innymi studiowanie problemów związanych z *przenoszeniem* elementów i stosunków formalnych z płaszczyzny płótna w przestrzeń. Wychodząc poza płaszczyznę obrazu do działań w przestrzeń, do kształtowania obrazu w przestrzeni rzeczywistej, do jej aktywizacji, nadawania jej koncepcji, posługując się malowanymi elementami i innymi materiałami. Byłaby to droga do poznawania relatywizmu stosunków przestrzennych, do twórczej interpretacji przestrzeni i kreowania

jej środkami malarskimi do jej myślowego i imaginacyjnego ujmowania. Można więc studiować różne *fazy* wychodzenia poza płaszczyznę. Poczynając od kompozycji z *przestrzennych* malowanych elementów zespolonych z *wykreśloną* płaszczyzną obrazu do zestawiania elementów tylko wobec siebie w *malarskim* kontekście bez *obszaru podobrazia*, włączając obok światła naturalnego, działania światłem *sztucznym*. Studiowanie tych zagadnień traktuję jako zmierzanie w stronę *malarstwa przestrzennego*.

Dla IV i V roku powinny mieć miejsce przede wszystkim programy indywidualne. Poza nimi w programie dla tych lat wraz z rozważaniami nad wartościami natury ogólnoludzkiej, odwoływania się do spraw uniwersalnych, związanych z bytem człowieka i egzystencją wszechświata, przewiduję działania wymagające ustosunkowania się wobec pytań postawianych w historii sztuki, a także wobec aktualnych zjawisk w sztuce. Powinny także pojawić się próby destrukcji stereotypów wrażliwości artystycznej. Dla studentów podejmujących problemy poza płaszczyzną obrazu, wizualizacji zjawisk *przestrzeń* poprzez powoływanie sytuacji przestrzennych, tematy wymagałyby także głębszych dociekań wynikających z refleksji nad przestrzenią i czasem.



Włodzimierz Dudkowiak, z cyklu: Egoobrazy

PREZENTACJE TWÓRCZOŚCI W GALERIACH SZTUKI

Galeria ON – 23.09.–10.10.1981 r.
Akira Komoto – Barwy natury, fotografii, malarstwa.
Masaki Nakayama – Dopełnienia i Konfrontacje
współpraca z Galerią Foto-Medium-Art z Wrocławia

(kier. Jerzy Olek)

Wiosną 1981 r. Galeria ON – (Fredry 7) prezentowała zestaw prac zatytułowany: WAY – DROGA – 12 artystów japońskich współpracujących z galerią Ai z Tokio (komisarz V. Cihakova-Noshiro). W październiku 1981 r. dwóch z nich, Akira Komoto i Masaki Nakayama przyjechało do Polski z indywidualnymi prezentacjami prac i dokumentacji z działań.

Co wydaje się być szczególne w twórczości artystów japońskich z wystawy – Droga, a co ujawniło się silniej w pracach jak i w kontakcie z artystami A. Komoto i M. Nakayama w Galerii ON – to świadomość obecności w twórczości refleksji filozoficznej Wschodu – w naturalnym łączeniu tradycji kulturowej z współczesnymi środkami wyrazu, twórczości traktowanej jako permanentny proces poznania i doświadczenia.

Twórczość A. Komoto a szczególnie M. Nakayamy charakteryzuje ciągłe poszukiwanie „w sferze Koncepcji" oparte na indywidualnych bezpośrednich doznaniach w kontakcie z naturą. Jest to jak w przypadku A. Komoto badanie poprzez fotografię barwną granicy między iluzją a rzeczywistością. (poprzez łączenie koloru istniejącego w naturze z preparowanym przez artystę na papierze), czy jak w twórczości M. Nakayama jest to cykl wzajemnie dopełniających się w obrębie jednego zdjęcia – widoków rzeczywistości (na zasadzie wspólnego zaistnienia widoku i jego lustrzanego odbicia). Drugi interesujący cykl M. Nakayama to formułowanie znako-obiektów w oparciu o konstrukcję własnego ciała – tym samym zaistnienia. Ciała, poprzez które realizuje się nowe znakowe sytuacje w pejzażu, które współfunkcjonuje z tworzonym obiektem jak i poprzez które można zaznaczyć szczególny rodzaj obecności w naturze, jak i „wyprepanować" z całości sytuację modelowo-znakową czytelną zarówno w kontekście rzeczywistości jak i historycznego przekazu.

W listopadzie 1981 roku **Galeria ON** – Poznań ul. Fredry 7 w ramach prezentacji graficznych przedstawiła 49 grafik KUNIO NAGAOKA (z lat 1971–1980).

Kunio Nagaoka zrealizował w ciągu 10 lat cykl **Horyzontów** w technice akwaforty. Pierwsza część cyklu (z lat 1971–73) nie precyzuje jeszcze w pełni indywidualności Kunio Nagaoka, dopiero prace zrealizowane w latach 1974–80 (ISEKI/PY I–XXIV) sugerują pełniej obszar medytacji artysty. Specyficzny *kod* stworzony przez Kunio Nagaoka zawiera w sobie wizje; nieznanych obiektów, szczególnych przestrzeni, znaków dla przyszłej czy śladów po przeszłej cywilizacji, wreszcie miejsc *świętych*, których pierwowzorów można doszukać się w kulturze Dalekiego Wschodu.

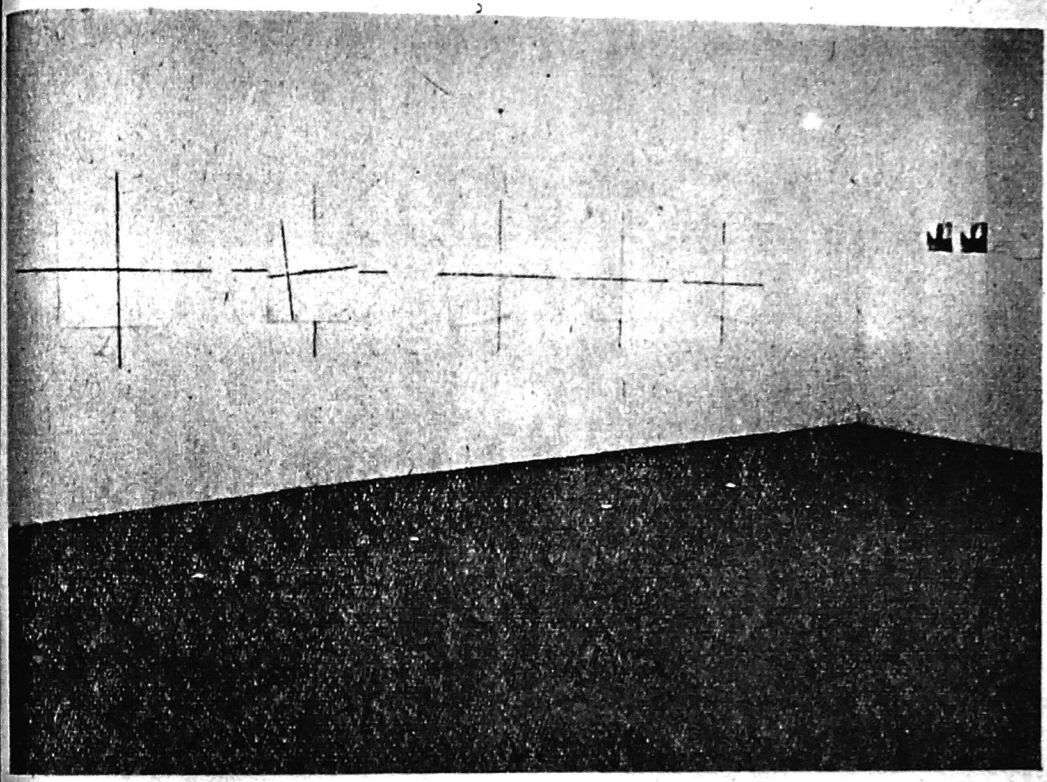
Prace zrealizowane w technice akwaforty odznaczają się wysoką perfekcją warsztatową. W ostatnich 4 latach prace Kunio Nagaoka zostały nagrodzone na wielu liczących się międzynarodowych imprezach graficznych takich jak: III Wiener Graphik Biennale Wiedeń 1977, VII i VIII Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1978,80, V i VI International Graphik Biennale – Frechen 1978, 1980, Intergraphik 80 – Berlin, Ibiza-grafic 80 – Ibiza.

W dniach od 16 do 19 listopada 1981 roku w **Galerii Akumulatory 2** miała miejsce wystawa **Margrit Kahl.** Autorka wystawy pokazała prace, z których wersja pierwsza jest refleksją o ruchu a druga rekonstrukcją linii. Wystawa była zatytułowana **Metaproces 1972/78.**

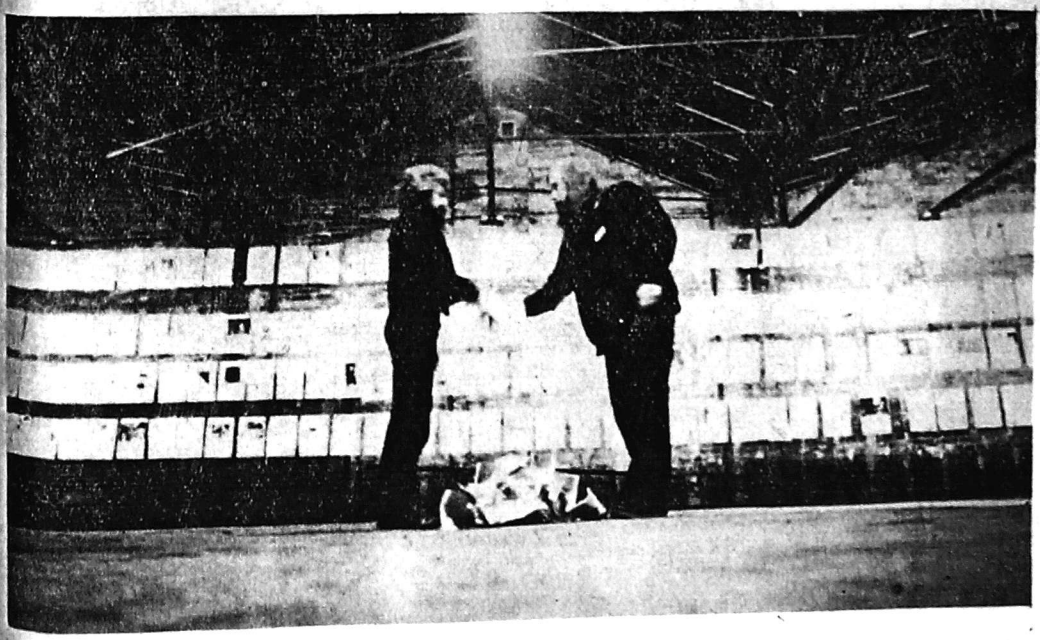
METAPROCES

Niestała równoległa, Demonstracja 1972, Rekonstrukcja – refleksja 1978.
Prezentacja jest seryjnym uporządkowaniem 4 x 3 = 12 krzyży opartych na osi. Wykorzystanie 12 krzyży jest kombinacją rysunku ściennego, węgiel (100 x 100 cm) i fotografii (50 x 50,M 1:1) nałożonych na siebie. Każda zmiana kierunku pokazuje rekonstrukcję i odbicie ruchu ciała leżącego u podstawy (będącego podstawą).
Warunki eksperymentu:
Punktem wyjścia dla tej pracy jest ciało w jego najmniejszej tolerancji ruchu, to znaczy przestrzeń tolerancji ujawnianych przez przemieszczenie punktu ciężkości ciała z osi w czterech kierunkach: do przodu, tyłu, w lewo i w prawo.

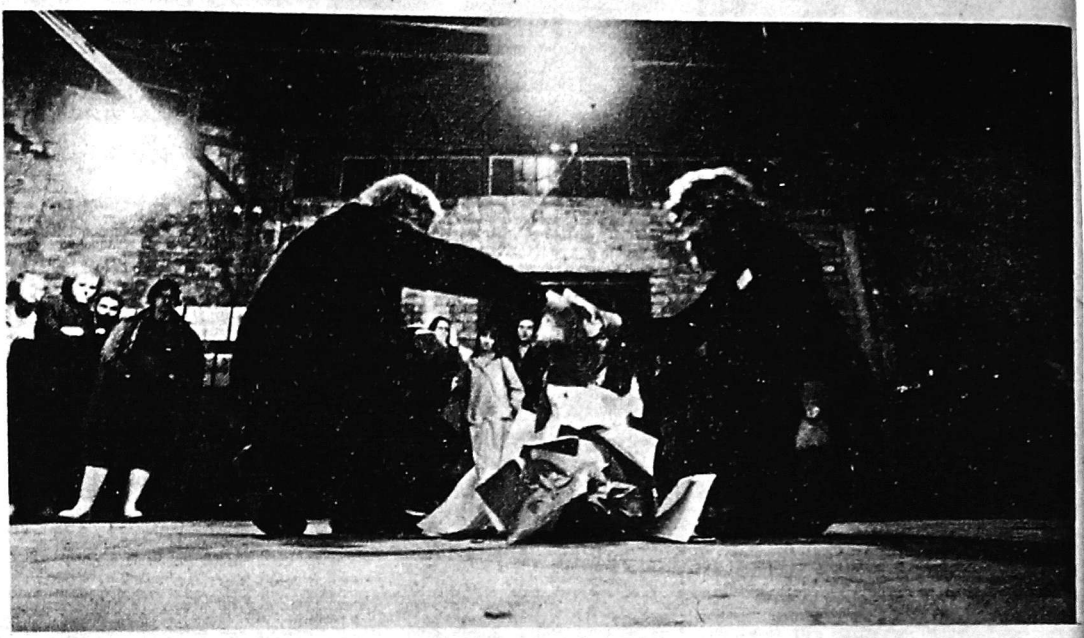
W **Galerii Rysunku** dnia 22.10.1981 r. odbył się pokaz prac **Pier Van Dijk,** i **Robert Joseph.** Pokaz składał się z dwóch części, z których pierwsza **Meetinus (Spotkanie) – Minimal – Actions Installations** miała charakter instalacji we wnętrzu, druga **Hommage to Poland** miała charakter performance.



Margrit Kahl, Metaproces



Pier Van Dijk i Robert Joseph, Hommage to Poland – performance (w tle 21 wystawa Galerii Rysunku poświęcona Sztuce Poczty), komisarz: Anrzej Wielgosz

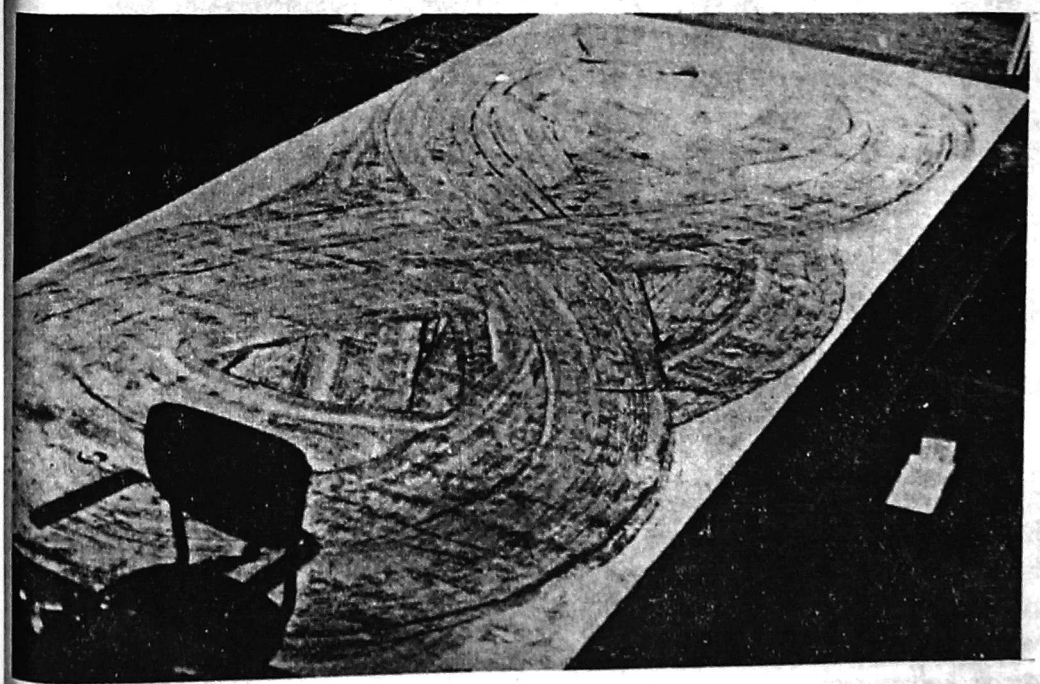


Pier Van Dijk i Robert Joseph, Hommage to Poland — performance, komisarz: Andrzej Wielgosz

Grzegorz Dziamski

GALERIA MAXIMAL ART

Prezentacją dwu cykli prac Jean-Paul Thenota **Sto odczytań Marcela Duchampa** (1974) i **Botmeur wioska w Bretanii** (1976) – otwarto jesienny sezon wystawowy w galerii Maximal Art. Przedstawione prace Thenota wydają się symptomatyczne dla dzisiejszych poszukiwań artystycznych: z jednej strony sztuka reflektująca nad sztuką, z drugiej sztuka wychodząca w obszary, czy środowiska odległe od sztuki. Thenot łączy te dwa na pozór przeciwstawne kierunki w oparciu o zasady sztuki socjologicznej wypracowane w Collectif d'Art Sociologique, którego jest członkiem. *Artysta przestaje być wytwórcą przedmiotów* – interpretuje swą praktykę J-P Thenot – *stając się twórcą zjawisk społeczno-symbolicznych. Każde jego działanie uruchamia określony mechanizm społeczny. Po sztuce będącej przedmiotem spekulacji przychodzi sztuka jako kwestionowanie, jako początkowanie dyskusji.* W cyklu inspirowanym twórczością Marcela Duchampa, Thenot przy pomocy ankiet rozprowadzonych wśród ludzi spoza kręgu interesującego się sztuką analizuje skojarzenia wywoływane przez tytuły i fotograficzne reprodukcje prac autora **Aktu schodzącego po schodach**, badając tym samym sposoby społecznego dopełniania twórczości Duchampa. W drugiej z przedstawionych prac,



Boudewijn Payens

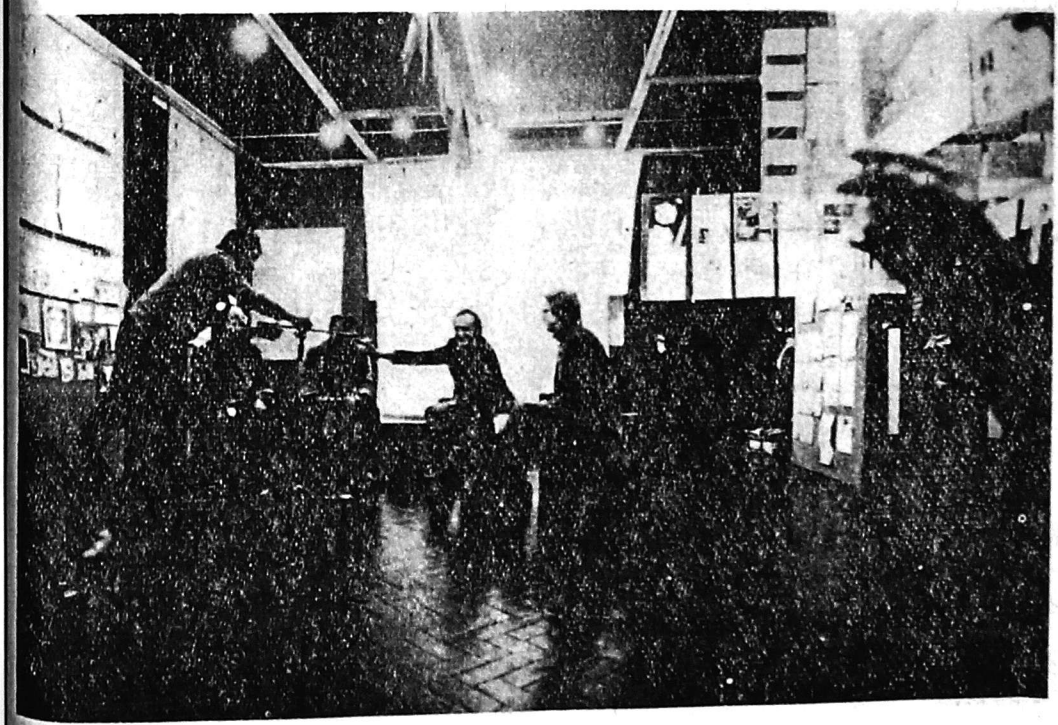
powstałej w Botmeur kreśli delikatne, nieco sentymentalne story o upadającej, odchodzącej w przeszłość kulturze lokalnej. W zupełnie innym kręgu problemowym sytuowała się prezentacja dwu artystów holenderskich: Boudewijna Payensa i Matena Hendriksa. Pierwszy z nich przedstawił instalację zbliżoną w wyrazie nieco do nowego malarstwa choć wyrastającą z odmiennych przesłanek (i pozbawioną oczywiście komercyjnego charakteru) opartą na idei dialogu z atmosferą miejsca, specyfiką sytuacji. Payens chciałby swoje prace traktować jako rodzaj *zamrożonych performances*. Hendriks, artysta bardziej znany także i polskiej publiczności pokazał dwa filmy, jeden będący osobistym zapisem zbudowanym z kartek książki telefonicznej oraz drugi wyciągający z wielokrotnego filmowania kilku banalnych sytuacji ekstrakt filmowości. Hendriks uważa się za malarza a swą twórczość za malarstwo, mimo że posługuje się tak nietypowymi dla malarskiego sposobu wypowiedzi środkami jak film.

Pod koniec października w galerii Maximal Art odbyło się korespondencyjne spotkanie artystów korzystających w swej pracy z usług poczty – **Correspondence Art Meeting**, w którym wzięło udział ponad sto osób z dwudziestu czterech krajów. Na otwarcie wystawy przyjechało też kilku aktywistów mail artu, duński animator mail artu – Niels Lomholt, założyciel International Artists Cooperation – Klaus Groh z RFN, teoretyk marginalnej komunikacji, organizator wielu wystaw mail artu – Guy Schranen z Belgii oraz polscy reprezentanci sztuki poczty – Paweł Petasz, Andrzej Wielgosz i Stanisław Urbański. Dyskusja, tak korenspodencyjna jak i wernisażowa koncentrowała się na przyszłości mail artu, aktualnej sytuacji tej formy aktywności oraz osiągnięciach sztuki korespondencyjnej. Dyskusjom towarzyszyły pokazy, performances pary holenderskich artystów – Pier van Dijka i Roberta Josepha zatytułowane **Labirynt** oraz **Spotkanie**, performance muzyczne Guy Schranena i Nielsa Lomholta.

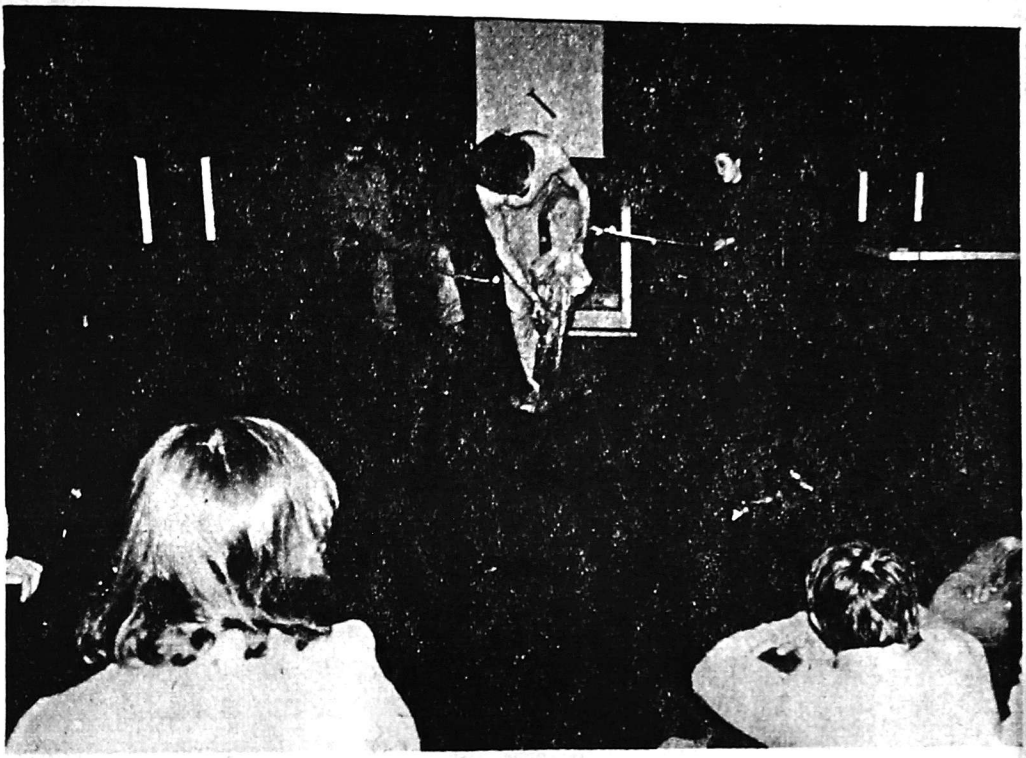
W listopadzie gościem galerii był Taka Iimura, japoński artysta mieszkający od szeregu lat i pracujący w Nowym Jorku, jeden z czołowych przedstawicieli sztuki video. Iimura pokazał trzy filmy zrealizowane jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych **Synchro Sound, Czas odwrócony i powtórzony, 24 klatki na minutę** mieszczące się w konwencji filmu strukturalnego oraz instalację video. Instalacje video traktuję Iimura jako żywe obrazy umożliwiające podjęcie dialogu między oglądającym a technicznym medium. *Ostatecznie jest to dialog z sobą samym gdyż monitor zamieniony zostaje w rodzaj lustra ustawionego przed oglądającym. Rozszerzenie przestrzeni i czasu wyrażone w rzeczywistej i zapisanej czaso-przestrzeni odnosi się do czaso-przestrzeni, w której znajduje się oglądający. Oglądający jest włączony w proces, w którym teraźniejszość uchwycona jest w czasie przeszłym i przyszłym*, pisze o aktualnych pracach Iimury John G. Hanhardt.

Kolejnym gościem galerii był holenderski artysta Kees Mol prezentujący Performance **Rzeczywistość/Iluzja**. Po przedstawieniu odbyła się interesująca rozmowa z artystą, której fragment przytaczamy poniżej. Jesienne prezentacje w galerii Maximal Art zakończyły dwie wystawy artystów polskich, pokaz prac Anny i Romualda Kuterów oraz wystawa Tomasza Wilmańskiego. Anna i Romuald Kuterowie wyszli ze studenckiego ruchu kulturalnego, przez pewien czas związani z ideologią sztuki kontekstualnej, od

Correspondence Art Meeting



Correspondence Art Meeting



Kees Mol – performance

Kees Mol – performance

kilku lat rozwijają własne, indywidualne poszukiwania artystyczne. W Poznaniu Romuald Kutera przedstawił prace z cyklu **Filmy czytane**, nawiązujące do wcześniejszych filmowych zainteresowań artysty, natomiast Anna Kutera pokazała zestaw prac podejmujących problem kontekstowych uzależnień jednostki (koniety). Wystawa Tomasza Wilmańskiego, studenta poznańskiej PWSSP nosząca tytuł **Badanie natury**, stanowiła interesującą zapowiedź artystyczną.
Oprócz wymienionych w galerii Maximal Art odbyły się jeszcze wystawy fotograficzne, przypomniano sylwetkę Edmunda Osterloffa (20.10), pokazano zdjęcia reportażowe Aleksandra Jałosińskiego (3.11) oraz portrety Krzysztofa Gierałtowskiego (23.11).

Rozmowa Kees Mola z publicznością w galerii Maximal Art (14.11)

Mol: Pokazywałem ten performance w Łodzi, Warszawie i po raz ostatni tu, w Poznaniu. Już sam nie wiem co z tym zrobić. Cieszę się, że to się już skończyło, że nie będę już tego więcej powtarzał. Performance, w moim odczuciu nie zakłada tak naprawdę jakiegoś oddziaływania na publiczność. Jakieś reakcje między mną a publicznością zachodzą, ale nie ma tu mowy o jakimś wpływaniu, oddziaływaniu na publiczność... Dla wielu ludzi performances nie są same w sobie interesujące, dlatego chcę rozmawiać z ludźmi, żeby znaleźć nowe sposoby działania, nowe sposoby robienia sztuki, zresztą nieważne jak to nazwiecie. Możecie to nazwać sztuką albo i nie, dla mnie jest to sposób rozmawiania z ludźmi o sprawach istotnych. Najważniejsi są bowiem ludzie i to co mnie interesuje, to ludzie. Robię performance i spotykam się z ludźmi, niekoniecznie tymi z publiczności. To jest powód, dla którego zacząłem zajmować się performance.
Pyt. Mnie się wydaje, że Twój performance był bardzo agresywny i czerwony kolor doskonale współgrał z całością przez co nabierał znaczeń, stawał się symboliczny, znaczył krew, wojnę, coś takiego.
Mol. Rozlałem farbę na podłogę, co może być odczytane jako symbol sytuacji w Polsce, po czym nabrałem ją stopami z powrotem i wycisnąłem do foliowego worka, co wyraża moje pragnienie aby trudna sytuacja w waszym kraju się skończyła. Wepchnąć do worka całą tę sytuację by uwolnić się od niej. To wszystko co mogłem zrobić, symbolicznie rozprawić się z tą sytuacją ponieważ nie mam siły ani władzy aby zrobić coś innego. To tyle co mogę powiedzieć o swym performance, o tym, co on mógł znaczyć z uwagi na obecną sytuację w Polsce. Nie myślę też żeby był on agresywny. Robię czasem agresywne performances ale nie chciałem takiego przywozić do Polski, chciałem przygotować coś do oglądania po prostu.
Pyt. Twoje performances prowokują ludzi, czy obserwujesz w jaki sposób ujawniają one czyjeś osobowości?
Mol: Raczej nie ponieważ nie widzę tych reakcji kiedy działam. Performance jest w swej naturze wyizolowanym, zamkniętym zdarzeniem. Nie współpracuję z ludźmi. Ludzie mogą odejść kiedy to co robię im się nie podoba lub przestaje podobać.
Pyt.: Czyli najważniejsze jest to, co ma miejsce po performance?
Mol: Tak. Z performance ludzie wychodzą z czymś i mogą z tym czymś zrobić co im się

żywnie podoba. Mogą iść na koncert lub do kina, a ja nie mogę na to wpłynąć. Mogę jedynie starać się przedłużyć kontakt, przez rozmowę dowiedzieć się czegoś o tym, co zdarzyło się w umysłach ludzi oglądających moje performance. Rozmowa ta pobudza mnie do dalszych poszukiwań, dostarcza mi nowych przemyśleń. Ale jednak lepiej jest robić performance niż ich nie robić.

Pyt.: Mówiłeś, że przed pięciu laty stałeś się buddystą. Czy buddystyczny światopogląd pomoga ci w sztuce, wpływa na sztukę, którą robisz?

Mol: Najpierw zostałem buddystą, a później artystą. Wcześniej nic nie robiłem i nie lubiłem życia.

Pyt.: Co stanowiło bezpośredni powód zajęcia się przez Ciebie twórczością artystyczną?

Mol: Wcześniej zajmowałem się muzyką, byłem muzykiem, bo była to jedyna rzecz, którą umiałem robić najlepiej.

Pyt.: było wcześniej ale co było powodem, że zacząłeś robić performance?

Mol: Chciałem coś robić. Nadać swemu życiu sens. Chciałem zmienić swoje życie, uczynić je bardziej wartościowym poprzez sztukę. Muzyka mi tego nie dawała, natomiast performance wydawał mi się jednym z łatwiejszych sposobów wejścia w sztukę.

Pyt.: W jaki sposób Twoja sztuka jest związana z buddyzmem, inspirowana buddyzmem?

Mol: Buddyzm dał mi energię dzięki której mogłem zmienić swoje ja, uczynić je bardziej świadomym, w tym także bardziej świadomym rzeczy, które są dla mnie złe i których winienem unikać. Najważniejsza jest więc energia, którą daje buddyzm, a którą ja wykorzystuję w swoich performances choć równie dobrze mógłbym ją wyzyskać w jakikolwiek inny sposób. Nie ważne jest bowiem co się robi ale kim się jest. Będąc buddystą można pracować w fabryce, biurze, domu, robić cały szereg innych rzeczy.

Pyt.: Czy Twoje performances mają stać się czymś co choćby na chwilę wytrąci nas z naszej powszechności? Czy ich sensem jest wywołanie w nas jakiejś iluminacji, olśnienia, wyprowadzenia na inną drogę?

Mol.: Jest to podstawą mojej działalności, ale to dotyczy przede wszystkim mnie – zyskać wolność przez sztukę.

Pyt.: Ale jak my, odbiorcy mamy się do tego ustosunkować, a może robisz to tylko dla własnych samorealizacyjnych celów?

Mol.: Nie, nie tylko ale nie chcę też ludziom niczego narzucać. Performance jest tylko częścią tego co robię. Mógłbym przestać robić performance gdyby nie dawało mi to już satysfakcji i poszukać innego sposobu rozmawiania z ludźmi o sztuce, o tym co dla nich osobiście jest sztuką. Performance jest częścią tej rozmowy, integralną wprawdzie ale jedynie częścią. Byłoby znakomicie gdybym mógł wam dać iluminację, objawienie ale nie jestem jeszcze wystarczająco dobry jako człowiek aby to mogło nastąpić, a poza tym buddyzm mówi, że do objawienia każdy musi dojść własną, samodzielną drogą. Całe życie składa się z sytuacji, które prowadzą nas do naszego osobistego objawienia. Nie jest to więc kwestia jednego performance, performance może być tylko jednym z elementów wiodących nas do naszej prawdy.

PREZENTACJE TWÓRCZOŚCI PEDAGOGÓW PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY SZTUK PLASTYCZNYCH W POZNANIU

1. Jarosław Kozłowski – listopad 1981
2. Jerzy Kałucki – grudzień 1981
3. Jan Berdyszak – styczeń 1982
4. Maciej Szańkowski – luty 1982
5. Norbert Skupniewicz – marzec 1982

Maciej Szańkowski, Obszar – instalacja Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1981

ARTYŚCI WIZYTUJĄCY

1. Margarit Kahl – 18 listopad 1981 r. (Katedra Rysunku)
2. Grzegorz Sztabiński – 7 grudzień 1981 r. (Katedra Rysunku)
3. Andrzej Matuszewski – 22–24 luty 1982 i 15–17 marzec 1982 (Katedra Rysunku)
4. Florian Dąbrowski – 3 luty i 10 marzec 1982 r. (w ramach przedmiotu: analiza dzieła sztuki)

KLUB DYSKUSYJNY

W ramach działalności Klubu Dyskusyjnego przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu odbyło się spotkanie z Markiem Rostworowskim z Krakowa. Tytuł prelekcji „Artyści ukazują Amerykę". Prelekcja odbyła się 26 listopada 1981 r. 12 marca wystąpił Janusz Przybylski, 26 marca J. Waltoś mówił o tradycji romantyzmu w sztuce polskiej.

SPIS TREŚCI

Str.

TEKSTY PROBLEMOWE 3

Rozmowa z Emmettem Villiamsem 5
Alicja Kępińska — Nie mówmy o sztuce. Mówmy o czymś innym 24
Rafał Grupiński — Pytanie 33
Grzegorz Dziamski – Nowe przestrzenie artystyczne 36
Andrzej Klawiter — Teoria naukowa a program teoretyczny 55
Andrzej Matuszewski — Działania poufne 63

KRONIKA 71

WYBRANE PROGRAMY NAUCZANIA 73
Jerzy Kałucki 73
Wojciech Bruszewski 73
Włodzimierz Dudkowiak 75

PREZENTACJE TWÓRCZOŚCI W GALERIACH SZTUKI 77
Masaki Nakayama 77
Akira Komoto 77
Kunio Nagaoka 77
Margit Kahl 78
Pier Van Dijk 78
Robert Joseph 78
Jean-Paul Thenot 81
Boudewijn Payens 82
Meten Hendriks 82
Taka Iimura 82
Kees Moll 82

Prezentacje twórczości pedagogów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu 87

Artyści wizytujący 88

Klub dyskusyjny 89

BIBLIOTEKA GŁÓWNA w Poznaniu

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213/1982
m 0
pilotażowy

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ009927