Państwowa Wyższa Szkoła
Sztuk Plastycznych
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1985

Cz 213/1985/nr2

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna w Poznaniu

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1985

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Jan Berdyszak (przewodniczący), Grzegorz Dziamski, Rafał Grupiński,
Barbara Płóciennik-Kaczmarek (sekretarz), Alicja Kępińska
(z-ca przewodniczącego), Jarosław Kozłowski, Andrzej Kurzawski,
Grzegorz Marszałek (redaktor graficzny), Wojciech Müller

Autorzy zdjęć

John Klake, Paweł Ceglarek, Teresa Fitzner, Andrzej Florkowski,
Izabella Gustowska, Margrit Kahl, Ilona Katafiasz-Skrzypczak,
Krzysztof Kobyłka, Jarosław Kozłowski, Hanna Łuczak, Cezary Ostrowski,
Krzysztof Ranus, Janusz Romaniszyn, Robert Sobociński,
Zbyszko Trzeciakowski, Jerzy Unierzyski, Stefan Wojnecki

WYDAWNICTWO PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY
SZTUK PLASTYCZNYCH W POZNANIU

Wydanie I. Nakład 1000 egz. Arkuszy wyd. 17. Arkuszy druku 14,50. Papier offsetowy kl. III 80 g. Przyjęto do druku 15.04.1985 r. Podpisano do druku 6.02.1986 r. Druk ukończono w kwietniu 1986 r. Zamówienie nr S/170/85.S-7/221

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

SPIS TREŚCI

Str.

TEKSTY PROBLEMOWE 5

Grzegorz Dziamski – Każdy jest twórczy – czyli mail art u progu trzeciej dekady 7
Alicja Kępińska – Ogrody 31
Sztuki nie da się wymyślić – Rozmowa Jacka Waltosia z Józefem Fliegerem .. 41
O Sztuce, Uczelni i Galerii – Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Jarosławem Kozłowskim 57
Rozmowa z Johnem Blake'em 86
Jerzy Kałucki – Zwierzenia o przestrzeni geometrii 101
Andrzej Matuszewski – Uroki Iluzji 105

NOTY O AUTORACH 115

KRONIKA 119

Prezentacje postaw i poglądów pedagogów 121
Artyści wizytujący 122
Plenery, Obozy, Spotkania 133
Klub dyskusyjny 135
Galerie PWSSP 136
W innych galeriach Poznania 206

VARIA 219

Programy nauczania 221
st. wykł. Andrzej Kurzawski 221
prof. Jan Węcławski 223
adj. Henryk Regimowicz 225

TEKSTY PROBLEMOWE

Grzegorz Dziamski

KAŻDY JEST TWÓRCZY, CZYLI MAIL ART U PROGU TRZECIEJ DEKADY

Mail Art? nie wiem co to jest ale lubię to, pisze Brazylijczyk **A.de Araujo**. *Mail Art należy tu dopiero wprowadzić. W najbliższej przyszłości planuję zorganizowanie pierwszej wystawy mail art w Tajlandii. Myślę, że ta forma komunikacji jest alternatywą dla komerycyjnego świata sztuki przez to, że daje różnym ludziom możliwość wyrażania swoich myśli. Sztuka korespondencji jest ważna dla świata sztuki (dzisiaj jak i w przyszłości) z uwagi na swą giętkość, elastyczność (flexibility) oraz łatwość przystosowania się do różnych miejsc i czasów. A to jest przecież klucz do przetrwania*, pisze Pramuan Burusphata z Bangkoku. *Mail Art jest związany z ruchem dada i jak dada obrazoburczy, atakuje przesądy religijne, polityczne, płciowe oraz tę starą kurtyzanę – sztukę... Jeszcze ważniejszym aspektem mail artowskiej sieci jest egalitaryzm przejawiający się w kierowaniu zaproszeń do takich ludzi jak ja, którzy nie są artystami, choć odczuwają potrzebę twórczego działania...*

Inną cechą mail art, dla mnie być może najważniejszą jest możliwość nawiązania kontaktów, które czasami ograniczają się do wymiany poglądów na temat sztuki a czasami stają się wstępem do narodzin przyjaźni, pisze **Wally Darnell** z Arabii Saudyjskiej.

To tylko niektóre z wypowiedzi nadesłanych na zorganizowane w końcu października przez galerię **Maximal Art** korespondencyjne spotkanie artystów zajmujących się sztuką korzystającą z usług poczty. W dyskusji zainspirowanej przez poznańską galerię wzięło bowiem udział ponad sto osób z dwudziestu czterech krajów, nadsyłając różnego typu wypowiedzi, dłuższe, krótsze, dyskursywne, ikoniczne, ustosunkowujące się do całości problemów związanych z mail artem lub tylko do pewnych aspektów sztuki korespondencji. Nadesłane wypowiedzi ujawniły rozmaitość stanowisk, często przeczących sobie w kluczowych dla **mail artu** kwestiach. Jeśli dla jednych **mail art** jest ciągle żywą, a nawet rozwijającą się formą aktywności, to inni czasy świetności **mail artu** sytuują w bezpowrotnej przeszłości, niektórzy widzą w mail arcie najbardziej demokratyczną formę sztuki, inni zaczepną i kąśliwą antysztukę, a jeszcze inni – coś co tylko czasami nazwać można sztuką. Każdy z tych poglądów ma swoich gorących zwolenników, stąd też sprowokowana przez galerię **Maximal Art** dyskusja, zarówno korespondencyjna, której efekty można było obejrzeć na otwartej 26.10.1981 r. wystawie jak i wernisażowa z udziałem kilku wybitnych aktywistów mail artowskiej sieci, **Klausa Groha** (RFN), **Guy**

Schraenena (Belgia), **Nielsa Lomholta** (Dania), **Pawła Petasza, Andrzeja Wielgosza** i **Stanisława Urbańskiego**, nie doprowadziły do żadnych konkluzji. Ale też nie o pointowanie bądź co bądź żywego ruchu chodziło organizatorom spotkania, lecz o zaprezentowanie mail artu u progu trzeciego dziesięciolecia, bo tyle już lat zjawisko sztuki korespondencyjnej sobie liczy.

Narodziło się bowiem na początku lat sześćdziesiątych, a dokładniej w 1962 roku kiedy amerykański artysta związany z ruchem **Fluxus** – **Ray Johnson** założył **New York Correspondence School of Art**, wykorzystując pocztę dla propagowania różnych idei i pomysłów spowinowaconych w wielu przypadkach, jak zauważa **Lucy R. Lippard** z tematyką przewijającą się w sztuce pop, np. kartka wysłana do stu znanych postaci amerykańskiej sceny artystycznej z pytaniem: *Ile hamburgerów zjadłeś w tym tygodniu?* Inicjatywa **Johnsona** o wyraźnie parodystycznych intencjach wymierzonych w ideę centrum sztuki, tj. w umacniającą się na przełomie lat 50-tych i 60-tych New York School, w system instytucji kontrolujących obieg artystyczny, kreujących gwiazdy tego obiegu i propagujących ich kult za pomocą odpowiednio spreparowanych biografii, została podjęta i różnorako rozwinięta przez pozostałych członków Fluxusa, np. **Roberta Filliou** przygotowującego książkową edycję rozmów telefonicznych z **Dieterem Rotem** jako ciekawszych od udostępnionej publiczności korespondencji **Gide'a** z **Claudelem**, czy **Bena Vautier** rozsyłającego kartkę z anonsem: *Ja, Ben oznajmiam, iż następujący podpis odniesiony do czegokolwiek nadaje temu czemuś status dzieła sztuki totalnej* itd. **Johnson** nie ograniczał swej działalności jedynie do rozsyłania żartobliwych informacji, zaleceń, wysyłania surrealnych listów, śmieciopodobnych collages ale także organizował korespondencyjne wydarzenia określane przezeń mianem **postal happenings**. Jeden z takich właśnie happeningów miał miejsce w dniu św. Walentyny w 1969 roku i polegał na nadsyłaniu bardzo dziwnych przesyłek (w przesyłkach tego typu celował przyjaciel Johnsona – **Ken Friedman** wysyłający pocztą takie obiekty jak plastykowy hamburger, plastykowa cytryna z globusem ukrytym w jej wnętrzu, buty, instrumenty muzyczne) pod adres niczego nie spodziewającej się redakcji *Time Magazin*.

Wykorzystywanie poczty jako środka komunikacji artystycznej nasiliło się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych kiedy to wielu artystom zajmującym się sztuką pojęciową poczta poczęła jawić się jako najłatwiejszy sposób przekazywania interesującej ich sztuki. Zaczęto wówczas organizować wystawy w rodzaju *Art Concept from Europe* (org. **P.Restany**, 1970) oparte całkowicie na pracach przesłanych drogą pocztową lub zrekonstruowanych według przesłanej pocztą instrukcji, pojawiły się też pierwsze galerie specjalizujące się w tego typu wystawach, np. *galeria* **Setha Siegelauba**. Do najgłośniejszych artystów używających poczty w celu propagowania swoich konceptów należała para artystów japońskich **On Kawara** i **Mieko Shiomi**. **Shiomi** realizował rokrocznie od 1965 do 1973 roku tzw. poematy specjalne polegające na zapisywaniu całej kuli ziemskiej (dosłownie i w przenośni, ponieważ zaproszenie do udziału w pierwszym *Spatial Poem* z 1965 roku brzmiało: *Napisz słowo lub słowa na załączonej kartce i połóż ją gdziekolwiek. Poinformuj mnie o napisanych słowach oraz miejscu położenia kartki abym mógł umieścić ją na mapie świata, którą przyślę każdemu uczestnikowi*).

Natomiast **Kawara** rozsyłał do wybranych osób kartki informujące o drobnych wydarzeniach z życia codziennego, np. *Wstałem o 6,55* (data), *Wstałem o 8,04* (data), albo informujące jedynie o jego istnieniu – *Jeszcze żyję, On Kawara*. Oczywiście **Shiomi** i **Kawara** mogliby otwierać listę artystów posługujących się pocztą ale na pewno nie zamykać, na liście musiałaby się znaleźć znakomita większość artystów sztuki pojęciowej. Niektórzy z nich wykorzystywali pocztę jedynie w celach informowania o miejscu i czasie planowanego zdarzenia, jak czynił to **Daniel Buren**, czy **Alan Kirili**, inni włączali wysyłane pocztą informacje w szerszy kontekst działań budujących ich mitologię, jak **Joseph Beuys, Yves Klein, Christian Boltański**, jeszcze inni traktowali pocztę jako środek przekazu idei, jak **Douglas Huebler**, czy **Jan Dibbets**.

Ten wczesny okres mail artu zamknęła zorganizowana w 1970 roku przez **Whitney Museum** wystawa **Ray'a Johnsona**: *New York Correspondence School of Art: Show* oraz przygotowana przez **Jean – Marc Poinsot** w ramach Biennale Paryskiego z 1971 roku ekspozycja pod jakże wymownym tytułem: *Mail Art. Communication a Distance. Concept*. W tym samym czasie, wystawa **SP – Sztuka Pojęciowa** (1970) przygotowana przez wrocławską galerię **Pod Moną Lizą** oraz projekt *Sieć* autorstwa **Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego** z 1971 roku ukazały polskiemu środowisku artystów zajmujących się sztuką pojęciową możliwości wykorzystania poczty.

Na początku lat siedemdziesiątych wkroczył mail art w nową fazę. Wrócono do początkowych idei **Johnsona**, rozpropagowanych w międzyczasie przez przyjaciół **Johnsona – Roberta Filliou, George'a Brechta, Ken Friedmana** a więc do mail artu pojmowane go jako rodzaj marginalnej komunikacji tworzącej przewrotną alternatywę wobec oficjalnego obiegu informacji.Nie ma bowiem wielkiej przesady w twierdzeniu czwórki włoskich artystów – **Vittore Baroniego, Daniela Ciullini, Nicola Frangione, Marco Pachetti**, że mail art lat siedemdziesiątych *stanowi międzynarodową sieć artystów zjednoczonych wspólną walką z biurokracją i korupcją sztuki. Sieć stworzona przez mail art umożliwia organizowanie wystaw, festiwali, spotkań, zakładanie archiwów, wydawanie magazynów, książek itd. bez pomocy wielkiej finansjery, krytyków sztuki, galerii komercyjnych i marchandów*. Sieć ta wymyka się jakiejkolwiek kontroli i w tym sensie jest niezależna, nie poddana żadnym normom, nie scentralizowana, choć niezwykle prężna o czym świadczą liczne wystawy organizowane na całym świecie, w których z reguły bierze udział od stu do trzystu artystów. Z ważniejszych ekspozycji mail artu wspomnieć warto *First Annual Toronto Correspondence Art and Mail Art Exhibition* (1974), *Mask/Show* (org. **Terry Reid**, Australia, 1976), *1 Exposico International de Arte Postal* (org. **Paulo Bruscky**, Brazylia 1975), *First International Post Encounter Art Workers of Visual Communication* (org. **Romano Peli**, Włochy, 1977), *Poste Restante* (org. **Michael Scott**, W. Brytania, 1979), *Iceland Blue Show* (org. **Robin Crozier**, Islandia, 1978); z polskich natomiast, wystawę z 1974 roku przygotowaną pod auspicjami **International Artists Cooperation** przez **Stanisława Urbańskiego**, *Circle 77* (org. **Paweł Petasz**, Elbląg, 1977), *Kontakt* (org. **Robert Rehfeld**, Kraków, 1980). Nerwem sieci mail artu, pozwalającym na szybki przepływ informacji są mniej lub bardziej efemeryczne pisma, jak *Umbrella, Vile, Commonpress, Libellus*, książki itp. druki.

Lata siedemdziesiąte – i to byłaby druga cecha mail artu minionej dekady – wydobyły i

wyakcentowały związek mail artu z ruchem dada, jego poetyką, poczuciem humoru, postawą życiową. Wypowiedź **Bustera Clevelanda:** *Dada is mail art but mail art is not dada* rozumiana może być w związku z tym w ten sposób, że dzisiaj dadaiści zajmują się mail artem ale nie wszyscy artyści mail artu przejawiają dadaistyczne esprit, pracując np. nad rozwijaniem pewnych subdziedzin mail artu takich jak sztuka stempla, sztuka książki, poezja wizualna. Jeśli dadaistycznie zorientowani artyści mail artu traktują sztukę wysyłkową jako jedną z wielu form aktywności to pracujący nad rozwijaniem poszczególnych subdziedzin, a jest ich ostatnio coraz więcej, bo doszedł mail art performance, mail art project itp. traktują mail art jako swą główną i podstawową formę aktywności artystycznej. Pojawienie się tej ostatniej grupy artystów, podziałów gatunkowych w ramach jednorodnego dotąd mail artu oraz teoretycznych prób wypracowania podstawowych pojęć i definicji znamionuje nową sytuację w jakiej znalazł się mail art u schyłku lat siedemdziesiątych. Czy znaczy to, że mail art przekształcił się w pełnoprawny rodzaj artystyczny oraz wypracowano zadowalającą definicję sztuki korespondencyjnej?

Sztuka korespondencji – pisze **Ken Friedman** – *określana jest różnymi terminami, a każdy z nich wskazuje na nieco inny aspekt tej formy aktywności. Mail Art, Communication Art, Postal Art należą do najczęściej używanych*. W przypadku pierwszego terminu, nacisk położony jest na przesyłkę (mail piece, mailings), w drugim przypadku na proces komunikacyjny, w trzecim – na artystyczne wykorzystanie (użycie) poczty. Wartość sztuki korespondecyjnej mierzona jest stopniem w jakim artysta potrafił połączyć te trzy elementy w swojej pracy: *najlepszymi mail pieces są te, w których poczta użyta jest jako integralny i funkcjonalny składnik całej pracy*, pisze Ulises Carrion, a nieco dalej dodaje, *Udany mail piece wywołuje szeroki oddźwięk. Więcej mail piece jest tak „dobry" jak głośna jest wywoływana przezeń reakcja*. Wydaje się, że w ten tylko sposób można zdefiniować **Mail Art (Correspondence Art, Postal Art, Communication Art** traktuję tu jako terminy wymienne), choć wskazać można oczywiście artystów eksponujących w swoich pracach jeden z wymienionych wyżej elementów, koncentrujących się np. na mail pieces, sprowadzających mail art do *sztuki robienia pocztówek* lub *sztuki tworzenia dzieł w formacie pocztówkowym*; artystów akcentujących komunikacyjny aspekt mail artu jak czyni to **V. Baroni** proklamując ideę *Every – Day – Mail* (Codziennie przesyłka) lub artystyczne wykorzystanie poczty widoczne powiedzmy w **Guy Bleusa** koncepcji *Adventure Letters* (Przygodne listy); listów wysyłanych pod fikcyjny lub błędnie napisany adres. Wszelkie próby bardziej szczegółowego zdefiniowania mail artu natrafiają na narodowe bądź regionalne odmienności w hierarchizowaniu celów i funkcji mail artu, lokalnie uwarunkowane różnice w podejściu do sztuki korespondencyjnej.

I tak np. amerykańscy teoretycy mail artu akcentują demokratyczność mail artowskiej wspólnoty. *Odczucie serdeczności ducha wspólnoty możliwe jest kosztem jednego znaczka stosowanego w międzynarodowym systemie poczty*, twierdzi **Judith Hoffberg**. Podobnego zdania jest **Anna Banana**: *W czasach kiedy ludzie czują się wyizolowani, zniechęceni, bezsilni, wyjałowieni i odpersonalizowani bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, mail art oferuje wiele sposobów włączenia się w komunikacyjną wspólnotę*

ludzi swobodnie przekraczających bariery narodowych granic, podzielających pewne wspólne wartości, które z racji swej marginalności ignorowane są przez mass media. Podstawowym przekonaniem ludzi włączających się w mail artowską sieć jest wiara w doniosłość własnej twórczości, wiara tak silna, że nie potrzebująca sankcji masowych przekaźników, galerii, instytucji, czy autorytetów skłonnych do wyrokowania o czyjejś twórczości, ponieważ twórczość będąca przedmiotem owej wiary wypływa z najgłębszych, najbardziej osobistych potrzeb samoekspresji, a nie z chęci produkowania na rynek wysoce kwalifikowanych objet d'art. Jeśli Amekrykanie eksponują demokratyczność, łatwość dostępu do sieci mail artu, nieprofesjonalność, antyrynkowość, wartości terapeutyczne tej formy aktywności, to artyści latynoamerykańscy wiążą z mail artem nieco inne sensy. **Mail art** jest dla nich sposobem walki, sposobem upominania się o prawo jednostki do wolności oraz sposobem informowania świata o systematycznym naruszaniu tego prawa przez południowoamerykańskie władze. **(E-A. Vigo, F.L. Duch).** Włosi skłonni są widzieć **mail art** jako alternatywę sztuki funkcjonującej w układzie artystycznym i przez to niezdolnej do proponowania nowych modusów egzystencjonalnych. *Mail art nie jest jakąś nową tendencją, ani nowym ruchem artystycznym, lecz propozycją alternatywnej struktury, nwym wzorcem kulturowym obalającym tradycyjny stosunek między artystą a odbiorcą na rzecz codziennego, rzeczywiście dwustronnego kontaktu komunikacyjnego między ludźmi,* twierdzi cytowana tu już czwórka włoskich artystów. Zbliżony pogląd reprezentuje **Daniel Daligand** rokujący przyszłość jedynie, temu co marginalne, nie powiązane z głównymi siłami cywilizacyjnej gry. W kręgu niemieckim zwraca się uwagę na stwarzane przez mail art możliwości zawiązywania międzyludzkich porozumień opartych na humanistycznym odczuciu pełni drugiego człowieka, pełni przejawiającej się w każdym ludzkim działaniu **(Robert Rehfeld).** Podkreśla się tu personalizację więzi między artystami umożliwiającą bezpośrednią wymianę informacji, idei, a także realizowanie wspólnych projektów **(Klaus Groh, Peter Below).**

Artyści z krajów Europy Wschodniej kładą nacisk na informacyjną rolę mail artu przyczyniającą się z jednej strony do pełniejszego uczestnictwa artystów z tej części świata w problematyce skupiającej uwagę artystów na świecie, a z drugiej strony, pozwalającą przezwyciężyć prowincjonalizm i zaściankowość artystów znajdujących się z dala od centrum sztuki **(Paweł Petasz).** Podobnie Australijczycy, dostrzegający w mail arcie środek ożywiający lokalną scenę artystyczną. Jeśli nawet przedstawione tu zróżnicowanie oczekiwań związanych z mail artem w różnych częściach świata nie jest do końca prawdziwe, lecz spowodowane nieuniknionym przy pisaniu o mail arcie złudzeniu powstałym z takiego, a nie innego usytuowania w sieci mail artu, to jedno pozostaje niewątpliwe, że na sumę tych lokalnych oczekiwań składa się znaczenie mail artu – formy twórczej aktywności wspierającej się na przekonaniu, które krótko wyraził niegdyś **Joseph Beuys:** *Jeder Mensch ist kreativ.*

Podstawą mail artu, bez względu na to gdzie by się ten rodzaj sztuki nie pojawił, jest założenie, że każdy potrafi twórczo zareagować na otaczającą go sytuację oraz poinformować o swej reakcji innych.

W upowszechnieniu tej prawdy zwykło się upatrywać największą zasługę mail artu, chociaż od pewnego czasu, ten romantyczny – jak go określono podczas spotkania w galerii **Maximal Art** – punkt widzenia zaczyna być poddawany krytyce. Krytykuje się tak niepodważalne zdawałoby się cechy mail artu jak demokratyczność, łatwość, taniość mail artu, międzynarodowy zasięg i powszechność sieci mail artu. Coraz częściej też przypomina się, że mail art ma więcej wspólnego ze sztuką (art) niż z pocztą (mail); w związku z czym poczta nie może być żadnym wyróżnikiem tej formy aktywności. W skrajnych przypadkach – jak w projektowanym przez **Ulisesa Carriona** *Międzynarodowym Systemie Poczty Artystycznej* (Erratic Art Mail International System) – poczta może zostać całkowicie wyeliminowana, a jej funkcje przejęte przez artystów różnymi drogami dostarczających przesyłki do biura E.A.M.I.S. i rozwożących przesyłki już tam się znajdujące. Związek mail artu z pocztą dyktowany jest więc względami wygody jedynie, poczta jest tym co podtrzymuje, wspiera (support) mail art, a nie tym, co określa stylistykę tej sztuki. Świadomość tego cechować ma artystów mail artu początku lat osiemdziesiątych, a przynajmniej tych z nich, którzy rezygnując z wielu elementów dotychczasowej ideologii mail artu, traktują sztukę korespondencji jako środek umożliwiający grupowe realizacje artystyczne. Przykładem takiego rozumienia mail artu były zaprezentowane podczas spotkania w galerii **Maximal Art** *drobne akcje* **Per Van Dijka** i **Roberta Josepha** – *Labirynt* oraz *Spotkanie* – „tego samego dnia, o tej samej godzinie, w dwóch różnych miejscach", performance muzyczny **Nielsa Lamholta** i **Guy Schraenena**, video zapisy **Lomholta**, performance **Pawła Petasza**, „aktywność rysunków" **Andrzeja Wielgosza** (trzy ostatnie zostały jedynie omówione). Czy cały mail art lat osiemdziesiątych pójdzie w tym kierunku? Wydaje się, że najtrafniej teraźniejszość i najbliższą przyszłość mail artu ujął podczas poznańskiej sesji **Gunther Ruch:**

A. Sieć jest niezależna od oficjalnego rynku sztuki.
B. Żadnych ograniczeń jeśli chodzi o formy artystyczne.
C. Przyjaźnie z ludźmi sztuki z całego świata.
D. Wykorzystanie biurokratycznego medium zmienionego w medium sztuki.
E. Przyjemność codziennego otrzymywania przesyłek pocztowych.
F. Sztuka Spotkań jest następstwem sztuki poczty.

Grzegorz Dziamski, 1981

Jako, że światowa sieć sztuki poczty nie posiada żadnych reguł formalnych i rozrasta się w imponującym tempie należy dać pod rozwagę osobom, które organizują wystawy sztuki poczty pewne *założenia* (jeśli system ma się rozwijać w pozytywnym kierunku). Pomijając już fakt, że wystawy sztuki poczty wymagają dyktatów natury czysto ludzkiej jak uprzejmość, to są one przede wzsystkim miejscem dwustronnej komunikacji. My, niżej podpisani, (jako praktykujący artyści sztuki poczty) uważamy, że następujące *założenia* powinny tworzyć podstawę każdej wystawy, która podaje się za *wystawę sztuki poczty*:

1) Żadnych honorariów,
2) żadnego jury,
3) żadnych zwrotów,
4) wszystkie nadesłane prace są wystawiane,
5) całościowy katalog wystawy należy się nieodpłatnie wszystkim uczestnikom. (Oby katalog był czymś więcej niż tylko spisem nazwisk. Oby zawierał kompletną listę uczestników i ich adresy). Jeśli nie sposób umieścić w katalogu wszystkich nadesłanych prac to przynajmniej powinien on zawierać reprezentatywny ich dobór odzwierciedlający ogólną reakcję uczestniczących artystów na temat wystawy.
6) wysłanie kartki do każdego uczestnika potwierdzającej odbiór pracy (jeżeli to możliwe ze względów finansowych).

Jeśli z jakichś powodów organizator wystawy sztuki poczty nie może spełnić tych *Założeń* to winien on zwrócić wszystkie otrzymane prace artystom nie obciążając ich przy tym kosztami przesyłki.

Ponieważ to nowe zjawisko artystyczne, jakim jest sztuka poczty, wzrasta dopiero i się rozwija, pragniemy jasno określić swoje stanowisko.

Sztuka poczty to nie przedmioty wędrujące drogą pocztową, ale artyści zawierający bezpośrednie kontakty z innymi artystami na całym świecie, którzy podzielają ich idee i doświadczenia.

Nadszedł czas aby wzmocnić tę witalną ścieżkę wyrażania samego siebie, auto – ekspresji, gdyż dzisiejsza struktura sztuki nie traktuje już artysty jako wrażliwej jednostki usiłującej rozwinąć się w coraz bardziej złożonych i zmiennych warunkach kulturowych. Obecnie sztuka zajmuje się cennymi obiektami (przedmiotami) podczas gdy Sztuka Poczty zajmuje się komunikacją. Sztuka jest magią, magia to zabawa, sztuka to zabawa. Podczas gdy w przeszłości my, artyści sztuki poczty, wysyłaliśmy swoje prace na każdą wystawę „sztuki poczty" jeśli się za taką podawała, to teraz warunkiem będzie jednoznaczne i całkowite spełnienie powyższych *założeń.*

Mario Lara
i Lon Spiegelman
Tłum. Maria Spik
1981

Jak można wywnioskować z mojego Listu do **Carla Loefflera** nie bardzo lubię dyskutować na temat sztuki poczty, czy sztuki w poczcie, czy o poczcie jako sztuce, czy sztuce jako poczcie ponieważ o wiele większą radość sprawia mi sam akt wysyłania i otrzymywania przesyłek. Jeśli spróbuję zbyt jednoznacznie określić filozofię bądź granice sztuki poczty mogę zawężyć jej możliwości, albo próbując określić czym *jest* lub czym *nie jest* poczta, sztuka czy sztuka poczty, mógłbym zacząć tworzyć hierarchie wartości pokazując, że coś jest lepsze a coś gorsze gdy wszystko jest po prostu *tym czym jest*. I tak w moim liście do **Carla Loefflera** starałem się ukazać, że sztuka w poczcie czy sztuka wysyłana przez pocztę jest zwyczajnie środkiem budowania i podtrzymywania siatki między kimkolwiek i każdym kto staje się ogniwem tej siatki. Podobnie jak system telefoniczny, sieć istnieje po to by ułatwić komunikację międzyludzką, ale nie określa jaka ta komunikacja być powinna. Wszyscy, którzy tworzymy sieć jesteśmy równi i wszyscy znajdujemy się w jej centrum. Ten aspekt sztuki w poczcie jest aspektem zewnętrznym podczas gdy na mojej wystawie w Stempelplaats wykorzystałem coś co mógłbym nazwać aspektem wewnętrznym. Ma to miejsce wówczas, gdy wykorzystuje się sieć jako nieograniczony rezerwuar pomysłów, z którego można wyłonić coś, co pozwoli na kontynuowanie swojej własnej pracy.

Prawdopodobnie wszyscy artyści tworzący sieć są do siebie w pewnym sensie podobni, gdyż łączą nas zainteresowania, idee i emocje, które ujawniamy za pośrednictwem tej właśnie sieci. Sieć staje się więc gigantyczną konwersacją między licznymi, różnymi a jednak podobnymi do siebie jednostkami. Ale jest to konwersacja *przefiltrowana* i dlatego może bardziej znacząca. Konwersacja odbywająca się w czasie i przestrzeni przy wykorzystaniu wspólnego języka jakim jest *sztuka*. I tak światowa sieć sztuki poczty staje się metaforą naszego wszechświata – jak gwiazdy i planety krążą podtrzymywane wzajemnie siłami grawitacji stając się podróżnikami czasu i przestrzeni tak samo stajemy się podróżnikami czasu na ziemi za pośrednictwem poczty i poprzez nasze pragnienie utrzymywania się w delikatnej równowadze sił z innymi a może ...

Robin Crozier
tłum. Maria Spik 1981 rok

MAIL ART I *BIG MONSTER*

Nadszedł wreszcie moment aby otwarcie powiedzieć, że **„Mail Art"** ma niewiele wspólnego z pocztą (Mail) natomiast wiele wspólnego ze Sztuką (Art).

W wyrażeniu *Mail Art* słowo *Mail* zastąpione zostać może słowem – powielanie, rozpowszechnianie, dystrybucja lub wieloma innymi. Z drugiej zaś strony, drugi człon **„Mail Art"** słowo „Art" tłumaczone być może jako sztuka lub tylko Sztuka. Mail Art jest tym rodzajem sztuki, który korzysta z usług poczty w tym samym sensie w jakim artyści „non-mail" korzystają z płótna, papieru, żelaza czy drewna. A przecież nikt nie pomyślałby nawet o sztuce płótna, drewna czy papieru. Jako środki wyrazu używane są tu słowa, kawałki papieru, koperty, czy wreszcie kolory i obiekty. Artysta używając jednego lub wielu z tych środków i wybierając system pocztowy jako sposób ich przekazu tworzy mail piece.

Problem ten jest dotąd trudny do rozumienia ponieważ dotychczas stosowane formy w sztuce miały charakter materialny (np. kamień, papier, ubranie).

Było to po prostu coś co można było dotknąć lub zmierzyć. Mail art opiera się na systemie poczty, złożonej, międzynarodowej formie transportu, gdzie w grę wchodzi tysiące ludzi, budynków, urządzeń, porozumień i Bóg wie czego jeszcze. Dowodem na to, że Poczta nie jest środkiem wyrazu jest fakt, że artysta wcale nie musi rozumieć zasad jej działania. Nawet gdybyśmy założyli utopijną ewentualność, że artysta osiąga stadium całkowitego jej poznania i zrozumienia, to i tak nie mógłby on kontrolować jej działalności.

Jedynym na co artysta naprawdę może wpływać to *item, dzieło, mail piece*, które pragnie on przesłać pocztą.

I właśnie to jest tworzeniem. (...)

Mail Art sam nie jest pocztą. Poczta jako taka nie występuje w sztuce. Ale sztuka jest sztuką i tylko sztuką lub też, używając stylu klasycznych gramatyków: poczta, używana jest jako środek wyrazu. Mail w określeniu Mail Art jest przymiotnikiem, zależy od rzeczownika, nie istnieje w oderwaniu od niego.

Powstaje następujące pytanie: w jakim stopniu, w rzeczywistości *Art* zależy od przymiotnika *Mail?* W odpowiedziach na to pytanie przewijają się jednak wszędzie płytkie, płaskie określenia. Mówiono, że Mail Art jest lekki, tani, bezpretensjonalny i demokratyczny. Wszystkie te określenia to bzdura.

Czy łatwo artyście wysłać kartkę pocztową? Oczywiście tak, lecz jak już zauważyliśmy artysta nie staje się *Mail artist* przez wysłanie kartki, bez względu na to jak ona jest *piękna.*

Czy stworzenie i wysłanie kartki pocztowej jest tanie? Nie, absolutnie nie. Rzadko tworzy się „jedną" kartkę, powstają zwykle nakłady wielu setek czy tysięcy kopii. W rzeczywistości jednak wielu artystów z powodów czysto finansowych zmuszonych jest do ograniczenia się do jednego egzemplarza. Czy Mail Art jest bezpretensjonalny?

Trudno na to pytanie odpowiedzieć. Wszystko zależy od twórcy. Ja sam nie przypuszczam, żeby artyści Mail Art byli bezpretensjonalni. Dla kogoś mogę być bardzo pretensjonalny, a są i tacy, którzy mówiąc: *jestem Mail artist* rozumieją przez to *Wszyscy inni artyści wcale nie są artystami.*

Czy Mail Art jest demokratyczny? Wątpię. Posiadanie przez kierunek sztuki pretendujący do miana ogólnoświatowego zaledwie 200 korespondentów to bardzo, bardzo mało. Ponadto, te dwieście nazwisk wybrane jest ze szczególną uwagą i ostrożnością a niektóre z odpowiedzi posiadają niewątpliwie większą wartość niż inne. Musimy pamiętać również, że nie na wszystkie listy pochodzące z nieznanego źródła udziela się odpowiedzi. Czasami po prostu ze względów czasowych, częściej jednak uznaje się je niewartymi odpowiedzi.

Niemniej jednak, to czy Mail Art jest czy nie jest lekki, tani, bezpretensjonalny i demokratyczny nie jest w tym wszystkim najważniejsze. Znacznie istotniejsze jest to czy można stworzyć *dobrą* sztukę tworząc Mail Art, lub głębiej wchodząc w samo zagadnienie; czym jest a czym nie jest Mail Art? Mail Art piece składa się z ciągu akcji, w którym dwie są najważniejsze – tworzenie i przesyłanie *piec'u*. Istnieje diametralna różnica między tymi działaniami. Ściśle rzecz biorąc chodzi o to, że nasza kontrola pierwszego z nich jest niemal całkowita, podczas gdy drugiego – samego przesyłania – w zasadzie nie jesteśmy w stanie kontrolować.

Kiedy tworzymy *piece*, który ma być wysłany, możemy dowolnie wybierać tworzywa i sposób ich wykorzystania. Decydujemy o formie wewnętrznej i zewnętrznej. Mówiąc inaczej – kiedy piszę list, mogę napisać cokolwiek będę chciał. Inaczej wygląda kwestia przesyłania. Nie mamy wówczas wyboru, musimy poddać się biernie wcześniej ustanowionym prawom. Więcej, musimy uiścić precyzyjnie obliczoną w zależności od wielkości i wagi opłatę pocztową. Nie jest to kwestia talentu czy targowania się. Płacisz albo musisz zapomnieć o swoim pięknym **Mail Art piece.**

Mail Art z tego punktu widzenia, przestaje być czymś lekkim, tanim, nieistotnym i bezpretensjonalnym.

Mail Art puka do bram zamku, w którym mieszka **Wielki Potwór.** Mianem *Potwór* określać możemy w zależności od swojego doświadczenia i przekonań różne rzeczy. Faktem jednak jest, że Wielki Potwór istnieje i uciska nas.

Każde zaproszenie do udziału w **Mail Art Project** jest częścią walki przeciw **Wielkiemu Potworowi.** Każdy **Mail Art piece** jest bronią użytą przeciw Potworowi, który jest właścicielem *zamku* oddzielającego jednych z nas od drugich.

Czym lub kim jest Potwór o którym mówię? Czy mam na myśli naczelnika poczty, pracowników pocztowych? Czy chodzi o ministra komunikacji, a może o technologię, której używają i którą kontrolują? Czy mam na myśli te małe kolorowe kawałki klejącego papieru, które musimy kupować ilekroć chcemy coś wysłać? Prawdę mówiąc sam dokładnie nie wiem o czym i o kim mówię. Wiem tylko, że istnieje Potwór i że wysyłając wszystkie rodzaje *mail piece* pukam do jego drzwi.

Gdybyśmy malowali obrazy moglibyśmy mówić o uczuciowości, pięknie, wizji i pewnej formie rzemiosła. Ale gdy pukamy do drzwi Potwora, to wówczas co się liczy?

Odpowiedź jest prosta – liczy się tylko jak pukamy. A jak możemy zmierzyć siłę naszego pukania? Niewątpliwie echem, które powstaje. Udany **Mail Art piece** wywołuje szeroki oddźwięk. Więcej, Mail Art piece jest tak *dobry* jak głośne jest wołanie i odpowiedź nań.

Zdaję sobie sprawę z tego, że takie postawienie sprawy nie spodoba się wiecznym sceptykom. Najpierw stwierdzą oni, że **Mail Art** jest zbyt mały, zbyt mało znaczący. Potem powiedzą, że nie można oceniać sztuki w sposób matematyczny. Nie widzą oni jednak, że gdy mówimy o liczbach nie mówimy o matematyce. Mówimy o harmonii.

Gdy ktoś wysyła **Mail Art piece**, a później otrzymuje odpowiedź – to właśnie jest harmonia – zgoda, porozumienie. Możemy oceniać oczywiście piękne odpowiedzi, ale w zakresie dotyczącym **Mail Art piece** liczy się tylko fakt otrzymania odpowiedzi.

Zdaję sobie sprawę z tego, że nie żyjemy w XVIII w. Nie istnieje już taka zależność między obojętnością odpowiedzi a jej jakością. Możemy nawet przyjmować pieces, które nie wymagają odpowiedzi. Lecz co począć z Mail Art pieces, które po to aby istnieć muszą pozostać bez odpowiedzi.

Odpowiedź na tę jaskrawą sprzeczność jest następująca: ciągle jeszcze nie wiemy jak odnosić się do odpowiedzi. Po prostu liczymy – jedno, dwie, trzy itd. ponieważ nie znamy innej metody. Jest to jedynie przejściowa i prowizoryczna forma stosunku do tego faktu, ponieważ nie udało się dotąd sprecyzować odpowiedniejszej, niemniej jednak ta niedoskonała metoda jest już pewną koncepcją.

Potrzebujemy więcej koncepcji rozumienia *Mail Art*, jesteśmy w stanie przyjąć ich jak najwięcej. Dlatego więc spróbujcie nam pomóc przedstawiając własne koncepcje czy pomysły. Ale nie mówcie, wyślijcie je.

Ulises Carrion

TECHNIKA SZTUKI POCZTY

(...) Sztuka poczty korzysta z systemu komunikacji w taki sposób jak np. malarz korzysta z płótna, pędzla i farb olejnych, ale równie dobrze może korzystać z brudnego patyka i kawałka muru. System ma wpływ przede wszystkim na materialne i w pewnej mierze na niematerialne elementy sztuki poczty. Przepisy pocztowe i celne faworyzują używanie takich środków materialnych jak papier, który mogą *skonsumować* jako *list, druk, książkę, pocztówkę*, dzięki czemu miłośnicy mogą odnaleźć w sztuce poczty grafikę, malarstwo, rysunek, poezję wizualną, collage etc. Przepisy dopuszczają film, video, coś trójwymiarowego czy kasetę dźwiękową, lecz są już im raczej niechętne. W sferze niematerialnej przepisy przeważnie gwarantują za odpowiednią opłatą tajemnicę i nienaruszalność korespondencji, nawet jeśli w grę zaczynają wchodzić nieformalne reguły. Znajomość systemu pozwala w pewnej mierze prognozować czas doręczenia. Jest to kolejny moment wpływu na możliwą do przeprowadzenia w jego ramach operację.

Aby sztuka poczty mogła zaistnieć potrzebne są co najmniej dwie osoby, z których jedna może być nawet fikcyjna. W rzeczywistości jednak niemożliwe jest wkroczenie od razu na tak wyrafinowane wyżyny. Przeważnie ktoś kto oddaje się sztuce poczty uczestniczy jednocześnie w szeregu innych układach zarówno jednorazowych jak i mniej lub bardziej trwałych, składających się z różnej liczby osób, powstałych w sposób przypadkowy lub świadomy i powiązanych ze sobą bezpośrednio lub pośrednio chociażby przez jego osobę. Te układy składają się w skali globalnej na swoistą sieć (network), która wraz z tym co się w niej dzieje jest właśnie sztuką poczty. W ten sposób sieć jest alternatywna dla konwencjonalnego systemu rozumianego potocznie jako *sztuka(sztuki piękne)* dzielącego się na *twórców, pośredników* (muzea, galerie, wydawnictwa etc.) i odbiorców (konsumentów, nąbywców) uzupełnianego przez instytucje objaśniające i tłumaczące (krytyk). Jeżeli przyjmiemy, że twórczość nie wynika z podporządkowania się jakiemuś *zapotrzebowaniu społecznemu* i obowiązkowi jego zaspokojenia, lecz z wewnętrznej potrzeby, atrakcyjność tej alternatywy byłaby skutkiem zbyt słabego usatysfakcjonowania owej potrzeby uczestnictwem w systemie konwencjonalnym. Sztuka poczty, wydaje się, powstała i rozwija się spontanicznie jako bliższa oczekiwaniom twórców, niż społeczeństwa, mimo że jest bardziej *społeczna* od najśmielszych propozycji oferowanych w ramach systemu konwencjonalnego.

Zgodziliśmy się już na to, że aby zaistniał fakt sztuki poczty potrzebne są co najmniej dwie osoby. Należy teraz wyliczyć co wobec tego pomiędzy tymi osobami może się wydarzyć. Jedna z nich A, powiedzmy, wysyła coś do B. Przesyłka ta może mieć bardzo różnoraki charakter. Może to być coś najbardziej zbliżonego do systemu konwencjonalnego (artysta – pośrednik – odbiorca) tzn. jakaś wypowiedź, na którą reakcja jest niekonieczna, jeśli nie liczyć się z wysłanym z przyzwoitości potwierdzeniem odbioru. Forma tej wypowiedzi określona do pewnego stopnia przez system pocztowy jest sama w

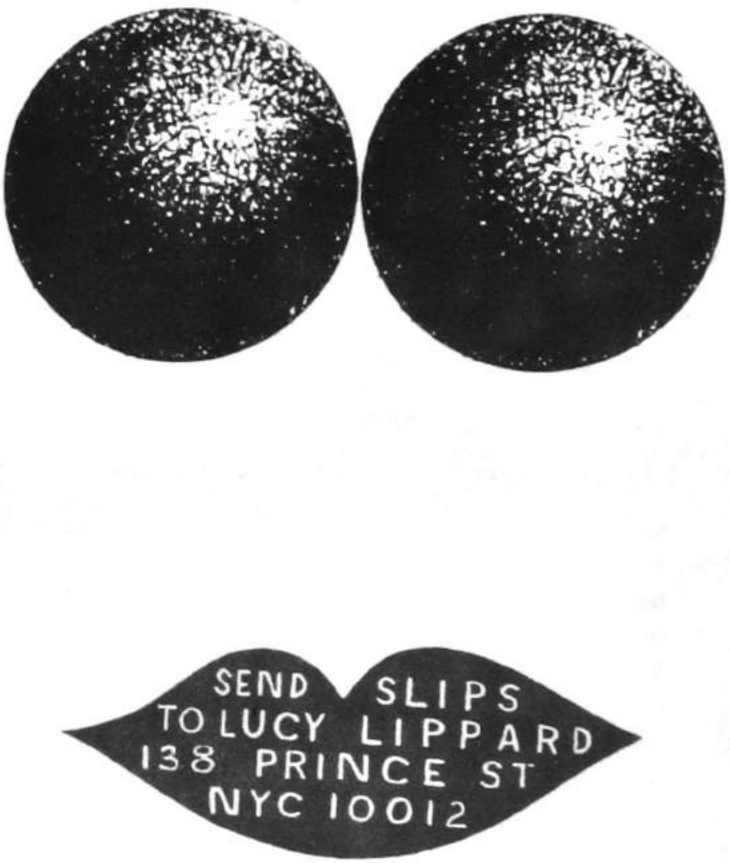
sobie bez większego znaczenia. Zawsze jednak istnieją dwie możliwe postawy (zmierzające ku skrajnościom). Pierwsza to traktowanie systemu jako czegoś obojętnego, neutralnego, bez związku i bez dalszych konsekwencji dla przesyłki jak *przepisowe* opakowanie, znaczek i adres, lub też *afirmacja* systemu, gdy żądane elementy (znaczek, adres etc.) są integralną częścią przesyłki. Skrajnością w tym drugim wypadku będą imitacje filatelistycznych *kart pierwszego dnia obiegu*, okolicznościowych stempli, itp. Czymś innym będzie przesyłka, która wymaga odpowiedzi lub nawet bez odpowiedzi jest pozbawiona sensu. Może to być np. coś co adresat powinien jakoś uzupełnić i zwrócić, lub też coś z tym zrobić i zdać z tego relację etc.

Trzecia możliwość wreszcie pozwala A zwrócić się do B o zrobienie czegoś, co już nie ma żadnego materialnego związku z przesyłką o to proszącą, tzn. nie bierze ona udziału w dalszym biegu wypadków. Część takich przesyłek można określić mianem *zaproszeń.* Wreszcie przesyłka A do B może być komplikacją tych poprzednich możliwości. B może na każdą z tych przesłanek w ogóle nie zareagować w jakikolwiek sposób. Jeżeli reakcja A na tę odpowiedź B będzie miała z nią jakiś związek to nie będzie to wyłącznie *nowa inicjatywa*, ale powstanie pewne continuum, które od biedy można *wyróżnić* jako *fakt* sztuki poczty ewentualnie *dzieło* sztuki poczty, łącznie ze wszystkimi innymi zdarzeniami, które ta korespondencja wywołała czy miała wywołać; bądź osobno, bądź też zdarzenia te wraz z aranżującą je korespondencją mogłyby być tak wyodrębnione — jak to kwestia wyboru pewnej mniejszej całości z większej. Kontakt pomiędzy A i B może mieć charakter spontaniczny lub w sposób uzgodniony sformalizowany. Przykładem może być gra w kółko i krzyżyk rozegrana przeze mnie i Pier Van Dijka w latach 1980/1981. Do gry użyta była duża gumka, na której kolejne figury były wycinane żyletką. Gumka była wysyłana wciąż w tej samej kopercie, kolejne zmiany koperty jak i gumki były dokumentowane w uzgodniony sposób. Zaś przy pomocy gumki drukowano każdorazowo określoną ilość kart, z których następnie powstały dwa analogiczne wydania dzieła pt.: *Kółko i krzyżyk*. Projekt ten jest tutaj przedstawiony oczywiście w formie uproszczonej. Z chwilą gdy do A i B dojdzie C oraz D, E, F itd. układ komplikuje się w postępie geometrycznym. Oczywiście w praktyce uczestnik sztuki poczty mając kontakt z paroma setkami osób jest w stanie zapanować jedynie nad układami z niewielką ilością uczestników, albo w sformalizowanej formie ograniczając olbrzymią liczbę możliwości powstałą przez proste spotęgowanie tych, które istniały w układzie A-B. Ograniczeniom podlega przede wszystkim czas oraz ilość kontaktów z poszczególnymi uczestnikami w ramach jednego *projektu*. Najczęściej spotykany projekt (akcja) sztuki poczty składa się z wysłania (rozsyłki) pewnej ilości przesyłek *wymaganych odpowiedzi* do wybranych osób i przesyłek nadesłanych przez osoby *włączające się* jako odpowiedzi. Może też zostać sprowokowana reakcja łańcuchowa, przebiegająca w większej lub mniejszej mierze zgodnie z przewidywaniami, ale już bez kontroli projektodawcy. W innych wypadkach zostaje ograniczona ilość uczestników, projekt natomiast rozrasta się w czasie, a wraz z tym rośnie liczba kontaktów pomiędzy uczestnikami. Elementem koniecznym będzie jednak zawsze współpraca pewnej liczby osób i jest zupełnie do przyjęcia sytuacja, w której dane zdarzenie (fakt, dzieło) będzie

zrazu miało znaczenie wyłącznie dla tej grupy osób. Fakty sztuki poczty bywają dokumentowane, prezentowane i opisywane po to by udostępnić je *osobom trzecim*, jednak dzieje się to już poza nimi. W ten sam sposób jak mogą być reprodukowane i „upowszechniane" obrazy czy rzeźby.

Sytuacja (pozycja) uczestnika sztuki poczty nie jest każdorazowo taka sama. Może on być tym, który przejawia inicjatywę wobec kogoś z jakichś powodów; tym, który przejawia inicjatywę aranżując kolejny mniej lub bardziej trwały układ w jakimś celu. Może być tym, wobec kogo ktoś przejawił inicjatywę lub tym, kto został *zaproszony* do współpracy w sposób, określający lub nie, charakter włączenia się, które może być zarówno *kolejną inicjatywą*, albo też może być błahym faktem bez znaczenia. Charakter zdarzeń, do których ktoś został zaproszony może zostawiać bardzo dużo swobody w wyborze sposobu reakcji, lecz może też określać szczegółowo zarówno *temat* jak i formę uczestnictwa, może kłaść nacisk na indywidualne reakcje (odpowiedzi) lub na całość, której mają być częścią, albo nawet na sam fakt uczestnictwa. W ten sposób urozmaicone zdania, które stają przed artystą zajmującym się sztuką poczty zmuszają go do solidnego wysiłku intelektualnego, aby jednocześnie realizować konsekwentnie swoją własną postawę. Opinia o rzekomej *łatwości* sztuki poczty jest mitem lub kłamstwem, zależnie od tego kto ją wypowiada. Zachowanie logiki w działaniach i konsekwencji wypowiedzi wymaga znacznie większego zdyscyplinowania i porządku niż konwencjonalna działalność artystyczna, mogąca zawsze zamaskować miałkość myślową estetyzującym sztafażem. Najpiękniej wykonana pocztówka nie jest jeszcze dziełem sztuki poczty, a może być śmieciem, gdy zostanie wysłana bez sensu i w niewłaściwym momencie, et vice versa.(...)

Paweł Petasz



Ray Johnson (USA) – 1968 r.

SPATIAL POEM

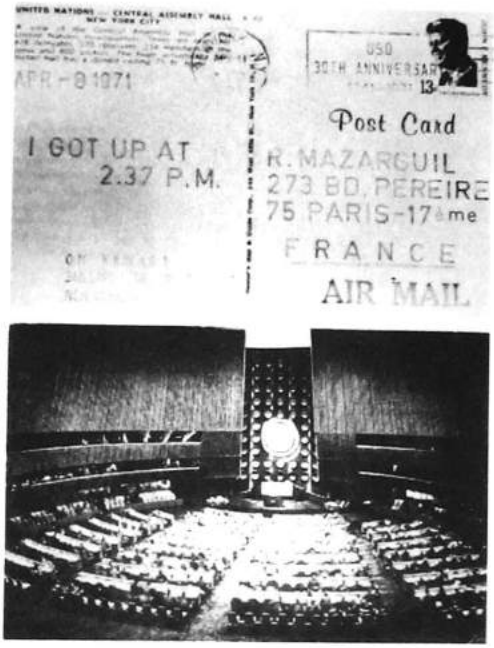
The series of SPATIAL POEM which was started in 1965 and done by now up to No. 3 will be continued under a new project.
This series consists of nine events which include the similar character of space.
And when all of the events are finished, whole reports from the participant will be edited and published in a book, though we just made a map for each of the POEM No. 1, 2, 3.

I hope you would keep participating in this series and your performances over the world would present a poetic panorama.

No. 1 word event
No. 2 direction event
No. 3 falling event
No. 4 shadow event
No. 5 open event
No. 6 portrait event
No. 7 sound event
No. 8 air event
No. 9 disappearing event

mieko shiomi
sakaguchi 1-24-38
sakurai, minoo
osaka, japan

Mieko Shiomi (Japonia) 1965 r.



On Kawara (Japonia) 1971 r.

Ken Friedman (USA) 1968 r.

"George Brecht's statement on the other side of this card is false"

Ben

"La déclaration de George Brecht l'autre côté de cette carte est fausse"

Ben

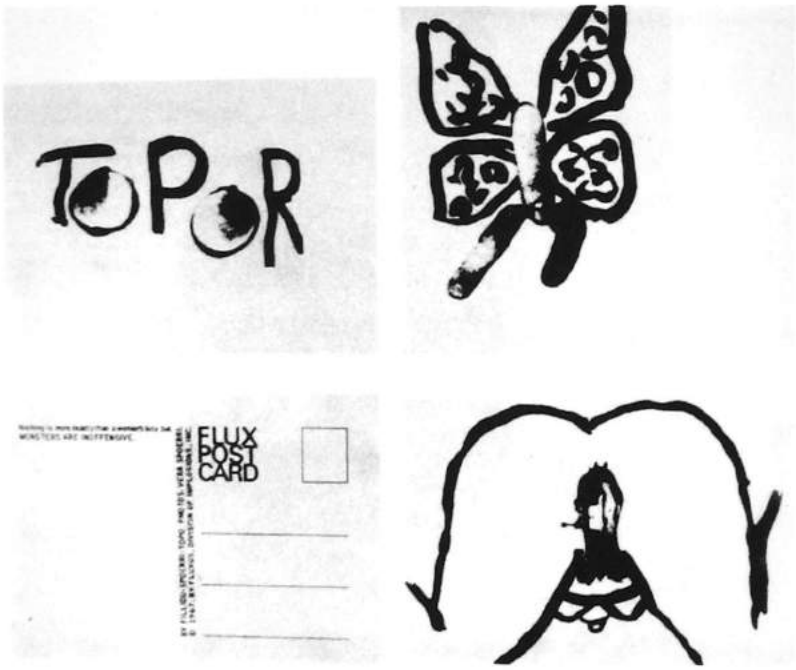
"Ben's statement on the other side of this card is true"

George Brecht

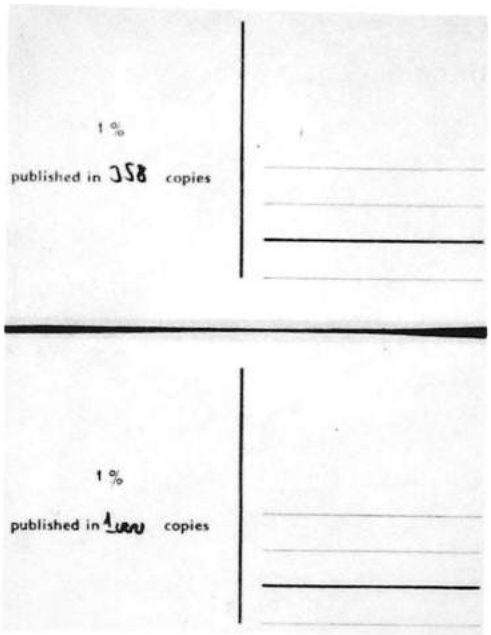
"La déclaration de Ben de l'autre côté de cette carte est vraie"

George Brecht

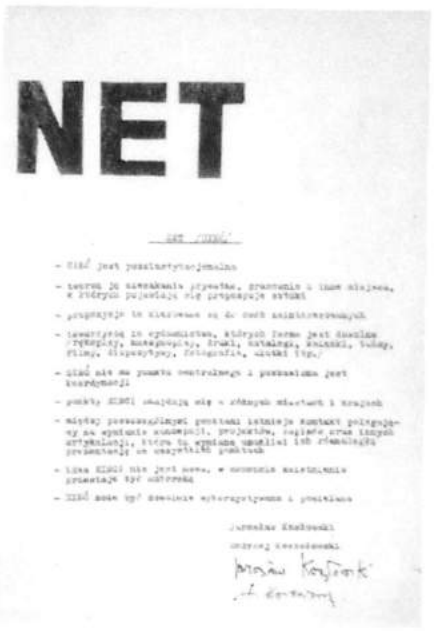
Ben Vautier (Francja) 1968 r.



Robert Filliou (Francja) 1971 r.



Eric Andersen 1967 r.



NET (sieć)

Robin Klassnik – Rzeźba Pocztowa 1972 r.

TEN WAYS TO MAKE YOURSELF FAMOUS

I Kill Cavellini or have Cavellini kill you

II Be included in the Cavellini Museum

III Publically praise Cavellini's process of self-historification

IV Wear the suit or the overcoat on which Cavellini has written his biography

V Have Cavellini write on your body

VI Organize a Center for the Study of Cavellini

VII Have yourself appointed chairman of the Cavellini Centennial Celebration

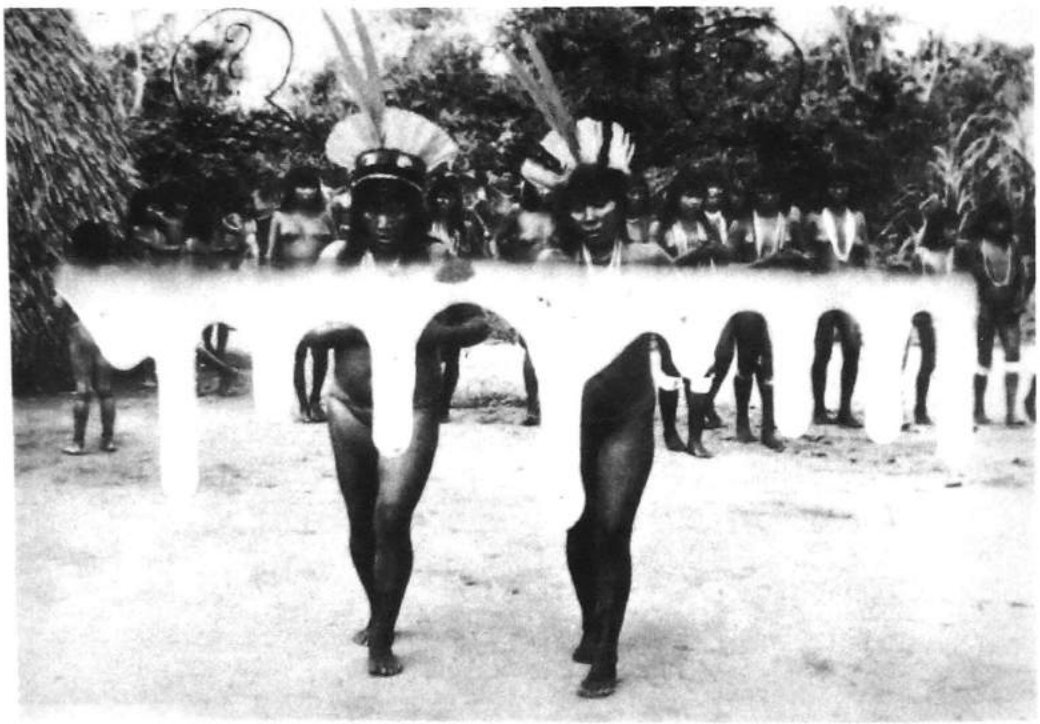
VIII Write a book or an essay on Cavellini

IX Receive a Cavellini "Round-trip" in the mail

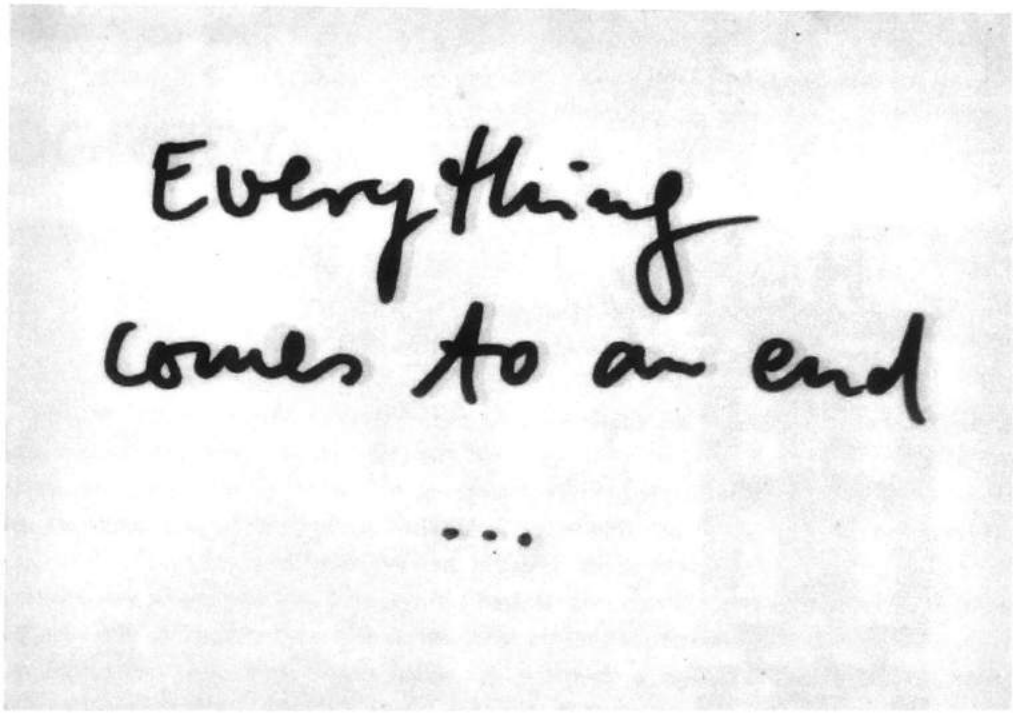
X Own a work by Cavellini

Guglielmo Achille Caselini — Ten Ways to make ...

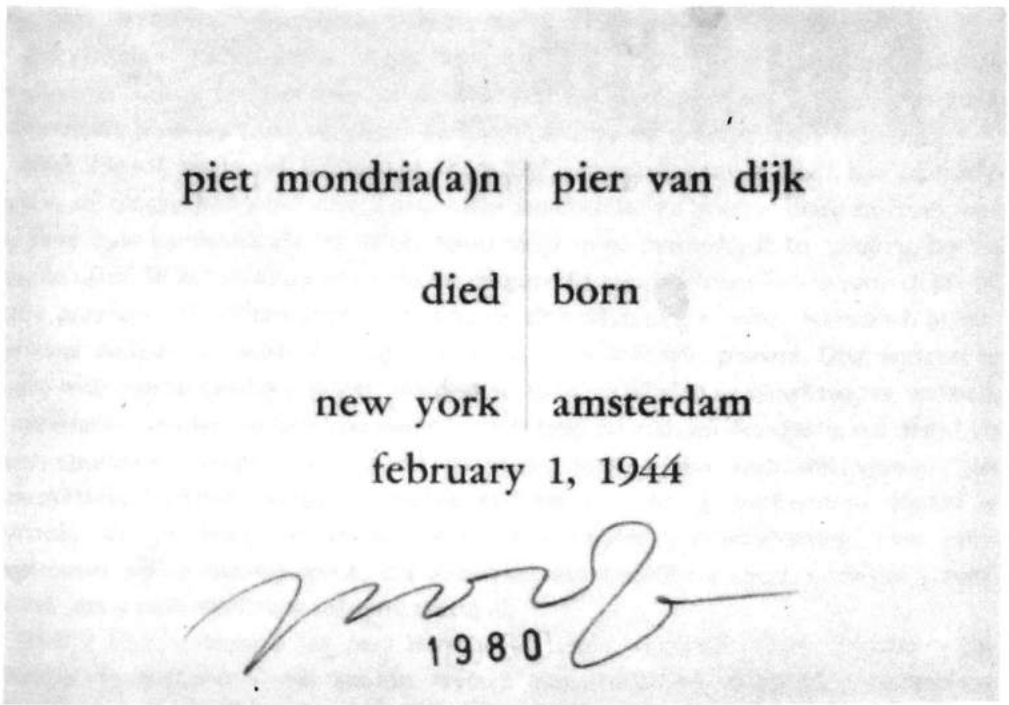
A. de Araujo (Brazylia) 1981 r.



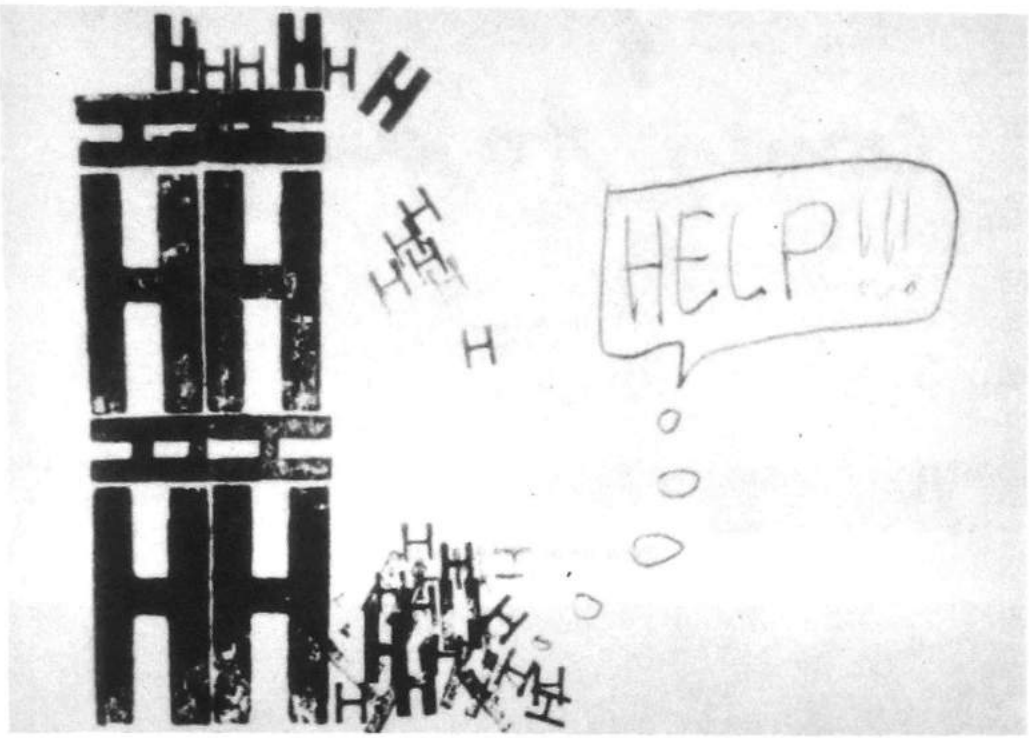
A. de Araujo (Brazylia) 1981 r.



Peter Below (RFN) 1981 r.



Pier van Dijk (Holandia) 1981 r.



Igor Dursin (CSRS) 1981 r.

Alicja Kępińska

OGRODY

1. Kolisty ogród, czyli o bliskości doświadczenia

Pewien filozof wszedł przypadkowo do nieznanego mu przedtem ogrodu. Szedł z zaciekawieniem ścieżką, która otwierała się przed nim w miarę jak posuwał się naprzód. Zauważył przy tym, że nic w tym ogrodzie – którego nigdy przecież nie widział – nie jest mu obce. Tak doskonałe, *od razu dane* rozumienie rzeczy sprawiło, że zapomniał o obowiązku podjęcia krytyki, która jest przecież drugą naturą uczonego. Ponieważ zaś krytyka, jak wiadomo, jest wstępem do działalności teoretycznej (wprowadza problem języka i wiedzy oraz przywołuje paradygmat *punktu widzenia*), filozof pojął, że znalazł się w świecie, w którym teoria może nie zaistnieć w ogóle, tzn. w obszarze, który wyjaśnia się poprzez sam fakt swego istnienia. Rozumienie stało się bliższe *byciu* niż świadomości. Filozof był tu jak ów Chińczyk Chuang – tzu, którego poeta obdarzył *pradawną mądrością kosmiczną*, dzięki czemu, gdy śnił on, że jest ptakiem, pszczołą i motylem *nie rozumiał* dlaczego miałby się czuć czymkolwiek innym (E. Pound).

Oczywiście – każdy może podjąć krytykę ogrodu, ale wtedy nie będzie mu dane rozumienie. Ogród ten bowiem zbudowany jest wedle zasady hermeneutycznego koła, które mówi, iż *należy rozumieć, żeby uwierzyć, lecz trzeba wierzyć, żeby rozumieć.*

Nasz filozof zawierzył ścieżce, na którą był wkroczył i którą szedł bez premedytacji – to znaczy jakby bez celu. Toteż mógł swobodnie, nie mierząc czasu zatrzymywać się przy byle kamieniu; ale też dzięki temu mógł mieć pewność, iż to co ujrzy, będzie tym co ujrzy. W kolistym ogrodzie nie ma miejsca dla takich kłopotliwych sytuacji jak ta, którą przytacza T.S. Kuhn (*Reflections on my Critics*), pisząc o dwóch badaczach planet: Herschel widział na niebie kometę, tam gdzie Lexel zobaczył planetę. Obaj widzieli to samo, mianowicie świecący punkt, mieli wszakże różną wiedzę na temat tego co widzieli. W rezultacie fenomen świecącego punktu, czyli tego co widzieli naprawdę, nie został im dany, ponieważ skupili się nie na doznaniu, lecz – jako wytrawni uczeni – na interpretacji. Podobny przykład podaje H. Hesse – z teorią swobodnego spadku w wydaniu dwóch mędrców starożytności, Arystotelesa i Anaxymenesa: tam gdzie Arystoteles powie *kamień spada*, dla Anaxymenesa kamień się unosi, ponieważ słowo *spadek* jest u nich obciążone różnymi teoriami.

Otóż i obaj, podobnie jak para Herschel – Lexell wleźli w kałużę, z której – jak powiada Feyerabend – nie sposób wyleźć nieubłoconym. W ogrodzie kolistym – obszarze bez teorii, tam gdzie dystans zamienia się w bliskość i przyswojenie – nie ma takiej kałuży. W tym ogrodzie bracia kamienie, przy których zatrzymywał się filozof nie

stają się obiektem badań; dowiadujesz się czegoś o nich zatrzymując się tylko przy nich — nic więcej.

2. Dziki ogród, czyli o przeświadczeniu

Pewien filozof wszedł przypadkiem do ogrodu, który nie nosił śladu porządkujących działań myśli i ręki ludzkiej: stanął po prostu wobec egzystencji poprzedzającej mowę. Zapragnął więc przeciwstawić temu co zastał trud rozumienia; przy czym w miarę pozostawiania w ogrodzie czuł, jak rodzi się pokrewieństwo jego myśli z tym o czym myślał. W ten sposób formowała się wiedza, która polegała nie na procedurze nauki, lecz na przeświadczeniu, które jest bliskie wierze.

Dzięki temu filozof nasz uniknął dramatu tych, którzy uwikłani w daną sytuację nie potrafią ani jej stawić czoła, ani jej porzucić, i w rezultacie muszą ją zniszczyć. Muszą rozbijać świat, *który zagrodził im drogę* (Merleau — Ponty). Tylko niszcząc go (tzn. podporządkowując go sobie) mogą go bowiem zrozumieć tak, jak oni pojmują rozumienie. Ludzie ci szukają satysfakcji w symbolach: muszą ten świat wypowiedzieć, dokonawszy wprzód na nim gwałtownej operacji. Nigdy nie będzie im jednak dane przeświadczenie, że wypowiedzieli go właściwie, tj. zgodnie z jego istotą.

Dlatego często przytrafia im się to, co przydarzyło się Melanchtonowi, teologowi niemieckiemu, który będąc w raju, wychwalał wiarę (czyli istotę), lecz krytykował pobożność (czyli procedurę). Został wówczas poddany różnym naciskom ze strony aniołów tej biurokracji niebiańskiej, aż wreszcie pod ich presją zaczął pisać pochwałę pobożności. Ale otóż co się stało: *stronice dziś zapisane okazywały się zatarte nazajutrz. Działo się tak, ponieważ układał je bez przekonania* (Borghes).

Teolog obstawał przy wierze przeciwko pobożności tak, jak ów niezwykły uczony, który twierdził, że odwiedzić mieszkańców jakiejś wioski znaczy więcej, niż sporządzić jej opis, a modlić się w świętym gaju — więcej niż sporządzić jego mapę. Przestrzegał też przed tymi, którzy mapę gaju każą nam odczytywać jako gaj właśnie.

Pomny tych doświadczeń filozof w dzikim ogrodzie pozostawał w milczeniu, w którym mieści się cała interpretacja świata. Nie ryzykował wypowiedzi, gdyż rozumiał, że zamiana dzikiego ogrodu w fakt słowny byłaby tak dalekim odejściem od niego, iż równałaby się utopieniu go w niepamięci.

3. Bliski ogród czyli o zadziwieniu

Pewien filozof, wyczerpawszy wszelkie znane metody dochodzenia do prawdy i nie doszedłszy w rezultacie do niczego — ani do prawdy, ani do majątku, ani do uznania, zniechęcił się do swego zawodu tak gruntownie, że postanowił porzucić wszelkie zawiłe

procedury myślenia i ruszył przed siebie w świat, bacząc po drodze, aby nie zaczepiał on jego umysłu pytaniami, które, raz zrodzone, jak wiadomo, nigdy się nie kończą. I otóż filozof nasz napotkał na swej drodze ogród jakby wymarzony dla jego stanu ducha. W tym ogrodzie wszystko opierało się racjonalizującym pytaniom, i przez to wydawało się bliskie i jasne.

I tak np. przedmioty upragnione nie różniły się tam od rzeczywistych (nie było po temu żadnego powodu), wszystkie sprawy były naznaczone nadzieją, przez co były, jak w wierszu Crashawa *niebyłym Teraz i dzisiejszym Jutrem*, przestrzeń jawiła się jako jedność tak, iż nie trzeba było wydzielać w niej miejsc lepszych i gorszych i problem środka nie pojawiał się wcale, gdyż środkiem było wszystko. Do tego czas nie był tu jakością ciągłą: pojawiał się tylko w miarę potrzeby i w takiej postaci, jakiej sytuacja tego wymagała. (Podobne doświadczenie staje się naszym udziałem, gdy oglądamy sugestywny film, albo gdy czytamy np. powieść o czasach Katarzyny Medycejskiej – kiedy to inny czas pojawia się z wielką intensywnością, opanowuje nas całkowicie znosząc teraźniejszość i porzuca w chwili kiedy my porzucamy film lub odkładamy książkę). Ot i cała sprawa z czasem – tak jak ona się miała w tym ogrodzie bez gramatyki i uprzedzeń.

W pewnym jednak momencie filozof przypomniał sobie o swoim własnym istnieniu, czy też może głód mu to uświadomił. Dojrzał zatem w ogrodzie siebie i od tej chwili nic mu się już tutaj nie wydawało naturalne; podwójny charakter przedmiotów jawił się jako idiotyczny, przestrzeń niemożliwa, brak porządku w czasie nad wyraz irytujący. Pytania i wątpliwości opadły filozofa z całą siłą, tak jak potwory osaczają śmiałka, który odważył się wkroczyć do bajki.

Nasz bohater zrozumiał, że znalazł się w tym niebezpiecznym momencie, kiedy między człowiekiem a światem staje zdziwienie, co jest, jak wiadomo, początkiem filozofowania i wciąga nas na drogę, na której spodziewamy się wszystko uporządkować, aby dotrzeć do tajemnicy wszechrzeczy.

Nadzieja taka jest, oczywiście, wielką złudą, wiedzieli o tym metafizycy Tlönu – planety nie istniejącej, ale koniecznej, wymyślonej przez argentyńskiego maga; mądrzejsi od nas nie przekraczali nigdy progu jaki rysuje zadziwienie właśnie. Było ono dla nich początkiem i zarazem uwieńczeniem filozofii, wiedzieli, że dalej posuwać się nie należy, jeżeli nie chce się utracić bliskości ogrodu.

4. Ogród o zatartych konturach czyli o niewyraźnym użyciu wartości

Pewien filozof znalazł się w ogrodzie, w którym nic nie było zgodne z żadną obowiązującą teorią, a jednocześnie nic nie tłumaczyło się samo przez się. Ogród ten wyglądał jak wielka anomalia, był jak gramatyka, która składa się z samych wyjątków nie potwierdzających żadnej reguły. Darmo opisywać co się tam działo; dość powiedzieć, że nie udawało się nawet wymierzyć obszaru tego ogrodu, gdyż granice jego przesuwały się w miarę zbliżania się do nich; gdy zaś raz udało się naszemu filozofowi

przypadkiem, z zaskoczenia taką granicę przeskoczyć, to, obejrzawszy się za siebie stwierdził on jej brak za plecami; i nie można było ustalić gdzie się podziała. Każdy zresztą z łatwością wyobrazi sobie rzeczy podobnie irytujące.

Wszystko to skłoniło filozofa do zbadania przeżywanych zjawisk, aby wprowadzić w nie jakiś porządek. W tym celu zwrócił się on do swoich uczonych kolegów, wyznających różne metody ujmowania i wyjaśniania świata. I cóż się okazało: uczeni, podejmując podczas swej praktyki badawczej decyzje kierowali się nie wyraźnymi wzorcami postępowania, lecz głoszonymi przez siebie wartościami. Wartości te znane są już z tradycyjnej filozofii nauki; dokładność, należyty zakres przewidywań, kwantytatywność, prostota, wewnętrzna spójność, zgodność z innymi aktualnie rozwijanymi teoriami, itd.

Ale otóż – wartości te mogą być podzielone przez stanowiska antagonistyczne, a to świadczy, że **użycie** wartości staje się *niewyraźne*. Po prostu uczeni w różny sposób je wcielają, w różny też sposób są do poszczególnych wartości przywiązani: np. jedna teoria jest prostsza, druga – dokładniejsza. O wyborze teorii decydują te właśnie cechy, a nie jej tzw. *skuteczność*. Reguły postępowania naukowego nie są więc precyzyjne i jednoznaczne. Kuhn nazywa to zjawiskiem *mętności* w nauce i – o paradoksie! przypisuje mu rolę pozytywną. Owa niejednoznaczność reguł postępowania ujawnia swą pozytywną cechę zwłaszcza przy ocenie anomalii, tj. zjawisk niezgodnych z żadną przyjętą teorią.

I tu jesteśmy w ogrodzie naszego filozofa. Anomalia przestaje być traktowana jako źródło kryzysu dla nauki, która przy stosowaniu precyzyjnych kryteriów nie zdołałaby jej wytłumaczyć. Niewyraźność stosowania wartości, owa cudowna *mętność*, niedokładność nauki sprawia, że nie jest ona przedsięwzięciem precyzyjnym i do końca wyartykułowanym; ale to właśnie umożliwia jej życie. Tylko w ten sposób możemy dowiedzieć się czegokolwiek o świecie; rzeczy przybliżają się naszemu pojmowaniu tylko wtedy, gdy zacierają się ich kontury.

Nie znaczy to, abyśmy mieli podzielać stanowisko tego nieufnego mędrca, który mienił się być realistą, ponieważ przekonał się – jak twierdził – iż rzeczy istnieją tylko w przeczuciu lub w przepowiedni; nie ma też potrzeby przychylać się do stanowiska tych, którzy uważają, że wszystko co istnieje jest tylko pamięcią o czymś o czym nie wiadomo czy w ogóle kiedykolwiek istniało. Bez przesady. Mamy dostęp do realnych rzeczy, tylko kontury ich są niewyraźne. Rzeczy, jak powiada Epikur – są wciąż przez nas *oczekiwane*. Gdybyśmy wszakże upierali się, aby uchwycić je w sposób jednoznaczny i pewny, ogród o zatartych brzegach znikłby natychmiast i gdzie odnaleźlibyśmy wtedy swoją ojczyznę?

5. Ogród milczący, czyli o niewypowiadalnym

Pewien filozof wszedł do ogrodu, który ofiarowywał jego doświadczeniu o wiele więcej niż można było wypowiedzieć. Filozof czuł wyraźnie nadwyżkę doznań nie

poddających się wysłowieniu. Zirytowało to go oczywiście, ponieważ nie podzielał on zdania owego antropologa, który twierdził, że słowa nie tylko nie są mu potrzebne do myślenia, ale wręcz mu w tym przeszkadzają, a język nieraz go już zawiódł, wpychając go w matnię stereotypów (F. Galton). Nasz filozof sam wprawdzie uważał, że słowo jest tylko aluzją do świata, ale jednak aluzją – a więc istnieje możliwość mówienia. Przypomniał sobie tych filozofów, którzy dzielnie walczyli o to, aby *parler l'indicible* (wypowiedzieć niewypowiedzialne – Bergson). No a w każdym razie – powiadał – można się odwołać do mowy wewnętrznej – tej tajemniczej postaci myślenia, w której uczeni upatrują ojczyznę zdania.

Z drugiej strony z czystego obowiązku przywoływał w pamięci poglądy tych myślicieli, którzy optowali za istnieniem obszarów całkowicie niewypowiadalnych; nie cofnął się nawet przed skrajnym przykładem filozofii matematyki, która przyjmuje pozajęzykowe rozumienie intuicji, co ją doprowadziło do szukania podstaw matematyki w *praintuicji liczby* (Brouwer). Przypomniał także sobie tego filozofa, który uznawał, że język rodzi się między chęcią mówienia a koniecznością milczenia, i bez zmilczenia wielu rzeczy nie byłoby go wcale: gdyby człowiek (powiadał ten uczony) chciał powiedzieć, *jaki jest odcień białości papieru, który mamy przed oczyma, w odróżnieniu od wszystkich innych białych papierów, to język nigdy nie zostałby skonstruowany, bo rozpłynąłby się w nieskończoności* (O.y Gasset); przyznano tu, że milczenie, niemożność wysłowienia jest pozytywnym składnikiem języka.

Pozostając w tym rozdarciu między mową i milczeniem, filozof nasz czuł niemożliwość rozstrzygnięcia sprawy na korzyść jednego tylko z biegunów. Czuł natomiast narastającą potrzebę trwania w ogrodzie milczącym, podejrzewał bowiem, że gdy go opuści, ziemia, kamienie, drzewa przestaną istnieć zamieniwszy się w słowa; on zaś wolał, aby coś w nim samym stawało się ziemią, kamieniem i drzewem. Toteż zachował się jak ów największy z mędrców chińskich, który będąc na książęcym dworze rozprawiał swobodnie i wyczerpująco, podczas gdy przybywał do swojej wioski rodzinnej, był cichy i skromny, jakby zgoła mówić nie potrafił.

6. Ogród jałowy, czyli o braku możliwości

Pewien filozof znalazł się w ogrodzie, w którym zauważył ze zdumieniem mnóstwo porzuconych w nieładzie przedmiotów, większość zaś krzewów i kwiatów była powyrywana. Wyglądało to jakby stoczono tu bitwę lub próbowano porozumiewać się za pomocą rzucenia w siebie wszystkim co wpadło w rękę. Filozof pojął, że znalazł się na terenie należącym do ogrodów Wielkiej Akademii, którą znamy wszyscy z lektur młodzieńczych, a w której żarliwi i fanatyczni reformatorzy próbowali osiągnąć absolutną pewność języka. Ponieważ słowa są jedynie nazwami – twierdzili (a więc istnieje stosunek nieadekwatności między słowem a rzeczą), umyślili sobie, że byłoby trafniej (i wygodniej), gdyby wszyscy nosili przy sobie przedmioty konieczne dla wyrażenia sprawy, o której chcieliby rozmawiać. Kłopoty pojawiały się wówczas, gdy

ktoś miał do załatwienia wiele zróżnicowanych spraw, a nie mógł sobie pozwolić na służących, którzy dźwigaliby za nim toboły z rzeczami, które miały zastąpić słowa. Stąd często spotykano tam mędrców, uginających się pod uciskiem owych brzemion; gdy tacy spotkali się na ulicy, rozkładali swe toboły, wyciągali multum przedmiotów i potrząsając co chwila którymś z nich, rozmawiali tak przez godzinę, by później spakować narzędzia swej mowy i pomógłszy sobie nawzajem w dźwignięciu brzemienia rozejść się, z przykrym jednak przeświadczeniem, że niewiele sobie powiedzieli.

Widząc takie dziwo filozof nasz przypomniał sobie, że swego czasu pewien podróżnik zwiedzający tę szaloną akademię opowiadał jej uczonym o innym zabiegu na języku, a to mianowicie praktykowanym w owym królestwie, w którym cały niemal naród składa się z tropicieli, świadków, donosicieli, oskarżycieli prowadzących śledztwo, zbieraczy okoliczności i krzywoprzysiężców; całe to towarzystwo pozostaje na służbie ministrów i ich zastępców, wszyscy razem zaś zaangażowani są w organizowanie prowokacyjnych spisków, podczas których zbiera się skrzętnie listy i inne papiery osób, które chce się pognębić. Papiery takie, odpowiednio odczytane, stanowią podstawę aktu oskarżenia; toteż urzędnicy którzy odczytują te listy są prawdziwymi specjalistami od podejrzeń, co pozwala im widzieć w każdym słowie i zwrocie ukryte znaczenie.

I tak np. uważają, że słowa *kulawy pies* oznaczają najeźdźcę, *plaga* — to garnizon wojskowy, *myszołów* oznacza Prezesa Rady Ministrów, *nocnik* — komitet najwyżej postawiony, zwrot *pusta baryła* znaczy tyle co generał, zaś *otwarta rana* oznacza rząd (jesteśmy tu oczywiście u Swifta). W miarę upływu czasu metodę udoskonalano coraz bardziej; aż do podejrzewania już nie tylko każdego słowa, ale nawet jego pierwszej litery (A, O, R, itd.). W ten sposób powstawał język jeszcze bardziej fałszywy i ograniczony niż ów szyfr przedmiotów, choć twórcy jego byli przekonani, że uczynili wiele dla postępu ludzkości.

Filozof nasz próbował kilkakrotnie dokonać interpretacji tego zjawiska, aby pokonać myślą ów ogród osobliwości. Myśl jednak nie imała się tej jałowej ziemi, w której dogmatyczny wysiłek purystów i pasja cenzorów zabiła możliwość pojawienia się sensu; nic co prawdopodobne nie mogło wzrosnąć w tym ogrodzie. Filozof pojął, że należy go po prostu porzucić, co też pospiesznie uczynił. Potem dowiedział się zresztą, że ogród rozwija się w najlepsze, a jego uczeni wcale dobrze się mają.

7. Ogród bez wyjścia czyli o możliwościach

Pewien filozof znalazł się w ogrodzie, z którego nie mógł znaleźć żadnego wyjścia. Poszukując jakiejkolwiek furtki natrafiał to na gąszcz roślinności, to na mur tak omszały, zarośnięty i zasklepiony w swoim trwaniu, iż widać było, że nikt od dawna nie naruszał jego spokoju, kiedy indziej odkrył wejście do jakiejś piwnicy, która wszakże kończyła się ślepo. Nie było wyjścia — ani jawnego ani ukrytego, które prowadziłoby poza obręb ogrodu. Wówczas uczony zrozumiał, że bezużyteczne jest trwonić siły na szukanie czegoś, czego albo nie ma, albo co podobne jest do labiryntu, w którym szukając wyjścia

pogrążamy się jedynie coraz głębiej, albo też przypomina to ciąg *okien, które zamykają się jedno za drugim, gdy chcemy w nie zajrzeć. Postanowił więc całą swą siłę skoncentrować na intensywnym marzeniu o furtce: oto pojawia się o zmierzchu, jest lekko uchylona. Wystarczy leciutko pchnąć. Zawiasy są dobrze naoliwione* (G. Bachelard). Za chwilę uwięziony będzie już na zewnątrz! Pójdzie sobie! Porzuci chętnie bezpieczeństwo zamknięcia na rzecz ryzyka wolności! Nic z tego. Oto zawiązuje się sytuacja, jak w wierszu francuskiego poety:

La porte me flaire, elle hésite (Jean Pellerin). (Drzwi mnie zwietrzyły, wahają się). Wyjście się nie zjawia.

Filozof zrozumiał, że trzeba budować je samemu. Cały więc wysiłek myślowy (już nie marzenie) skierował ku pojęciu *furtka* i spróbował pójść tropem tej metody, którą w dziedzinie wynalazczości technicznej wprowadził Ruryk Powilejko, nazywając ją *macierzą eksploracji*. Metoda owa, odniesiona do dowolnego problemu poszukuje rozwiązań przez takie chwyty wynalazcze, jak asymilacja, adaptacja, multiplikacja, dyferencjacja, integracja, inwersja, impulsacja, dynamizacja, analogia, idealizacja wreszcie.

I otóż przy ich zastosowaniu furtki zaczęły się pojawiać jedna za drugą. Filozof ujrzał takie możliwości, jak:

1. furtka pojawiająca się gdy się nań spojrzy;
2. furtka, którą się już kiedyś przeszło i którą można przywołać wspomnieniem;
3. furtka uruchomiona pytaniem: *przepraszam, gdzie tu jest wyjście?*
4. furtka, która pozostała nietknięta podczas gdy zniszczało już ogrodzenie i wszystko co ono obejmowało; przez to jest ona zawsze omijana, ponieważ można doskonale przejść przez teren bez jej pośrednictwa;
5. furtka, której obraz rzucony na ekran pozwala przechodzić przez nią wszystkim postaciom filmu;
6. furtka, która staje się bytem oczywistym gdy znamy jej pojęcie; obszarem pojęciowym bowiem wg niektórych filozofów (Epikur) przysługuje oczywistość właśnie: mówią oni, że nigdy nie moglibyśmy znaleźć rzeczy szukanej, gdybyśmy jej wcześniej nie znali, tzn. gdybyśmy wcześniej nie dysponowali jej pojęciem;
7. furtka znikająca gdy już przez nią przeszliśmy (tak się zazwyczaj dzieje, bo ktoś ogląda się za siebie gdy ma przed sobą cel, do którego zdąża).

Gdy filozof nasz ujrzał tyle możliwości (a jako uczony nie brał oczywiście pod uwagę furtek z bajki, które można otwierać zaklęciem), wtedy uspokoił się tak, iż opuściła go wcześniejsza chęć opuszczenia ogrodu. Pojął, że ogród ma tyle furtek, ile on sam zdoła ich dostrzec. Skupił się zatem na idei poszukiwania wartościowych rozwiązań i zamknięcie jakiemu był poddany przestało istnieć.

8. Ogród utracony
czyli o dystansie

Pewien filozof, sprzykrzywszy sobie własny ogród (przebywał w nim tak długo, że przestał go w końcu dostrzegać i nie spodziewał się już uczynić w nim nic pożytecznego)

ruszył na poszukiwanie innych ogrodów, aby włączyć swą egzystencję w byt innych możliwości. Ogrody te uzna za niezwykle ciekawe, niektóre wręcz zachwycające; doznawał pragnień takich jakie niejednokrotnie nas opadają gdy podróżujemy po obcych krajach; urzeczeni ich egzotyką i wspaniałością powiadamy sobie: „tu chciałbym zostać na zawsze, czuję że tu byłoby mi lepiej". Jesteśmy tak oczarowani, że utrata własnego terytorium nie pojawia się w ogóle jako problem.

Ale otóż przydarzyło się filozofowi to co przydarza się i nam w podobnej sytuacji. Ani razu nie zdołał on się włączyć w nowy obszar *do końca*, nie zaznał ani pełnego otwarcia się obcego terenu wobec siebie, ani nie znalazł takiego otwarcia w sobie. Dystans, początkowo niedostrzegalny bo zagłuszony szczęściem odkrycia tego co inne, zaczął objawiać się z siłą prawa zupełnie obojętnego wobec naszych życzeń.

Powstało zjawisko, które Vladimir Bibler nazywa *włączeniem się nie – do końca*, a które posiada niezwykłe właściwości a raczej skutki. Są one niepokojące i pociągające zarazem. Otóż oderwanie się od własnego terenu i rzucenie się ku innym, ów proces zapoczątkowany przez Odrodzenie – przygoda *wielkich odkryć kulturalnych* i niemożliwość włączenia się w nie do końca rzutuje w trybie zwrotnym na stosunek do własnego obszaru. Powstaje nowy fenomen – mianowicie *nie – do – końca włączenie się* we własną kulturę. Swój własny ogród do którego się wraca po długiej podróży nie jest już tym samym, który kiedyś tak chętnie opuściliśmy. Staje się on dla powracającego czymś dziwnym, niezwykłym, do czego można się odnieść z dystansem, co może stać się przedmiotem twórczości. Nigdy Grekom Grecja klasyczna nie wydawała się tak piękna jak hellenistom: nie tkwiąc już w niej korzeniami, zaznawszy innych obszarów, odwracali się co chwila aby dojrzeć jej niknące kontury i opiewać ją w swych aleksandrynach.

Długą podróż musiał zatem odbyć nasz filozof, aby zobaczyć ogród, z którego wyrósł i uznać go za dostatecznie obcy, (czyli równy innym), aby zacząć się nim zajmować.

Gotowość do *prawie włączenia się* w inne kultury idąca w parze z poczuciem udziwnienia własnej powoduje jednak dalsze perypetie. Człowiek doznający tego doświadczenia nie daje się już sprowadzić do jakiejkolwiek struktury bytu i nie zazna spokoju w żadnym ogrodzie. Sprowokował bowiem przeciw sobie sprzeczne jakości i próbuje je przezwyciężyć wszystkie. To znaczy próbuje przezwyciężyć swoją kulturę jako przeznaczenie. A to oznacza, że próbuje osiągnąć wolność.

Wynika z tego, że wolność nie leży w żadnym z poszczególnych ogrodów, ani tym własnym ani w obcych. Rodzi się między ogrodami, po ich utracie, na terenie który nazywamy dystansem. Dlatego wielu uważa dystans za rzecz nader pożądaną: E. Boullough widzi w nim znak jakości każdej artystycznej projekcji doświadczenia. Jeżeli chcemy coś powiedzieć o przedmiocie musimy uwolnić się od jego siły przyciągania. Nie wolno nam być jak ów filozof z *ogrodu kolistego*, który śladem Chińczyka z wiersza czuł się ptakiem, pszczołą i motylem i nie rozumiał dlaczego miałby się czuć czymkolwiek innym.

Doszedłszy do takiego stanu świadomości filozof z *ogrodu utraconego* oczywiście musiał umieścić swój byt na skrzyżowaniu dystansów. Dokonawszy tak znacznego

wysiłku zaczął napawać się zasłużonym poczuciem wyższości nad swoim kolegą z tamtego ogrodu. Przez cały czas dręczyło go jednak pewne dojmujące uczucie; otóż nie był szczęśliwy jak tamten i nie wiedział, dlaczego tak się dzieje – wbrew wszelkiej zasłudze i rozumowi.

9. Pewien ogród, czyli o rozmowie

W pewnym ogrodzie zebrało się ośmiu filozofów, aby wymienić między sobą doświadczenia, wybadać się wzajemnie co do stanu własnych przemyśleń, a, być może, przyciągnąć któregoś z kolegów do własnego stanowiska; w każdym razie spodziewano się spotkania pożytecznego dla wiedzy.

Uwagę wszystkich przyciągnęło od razu wspaniałe drzewo o rozłożystej koronie – prawdziwa ozdoba ogrodu. Jeden z filozofów od razu powiedział, że w drzewie tym widzi uosobienie pionu strzelającego ku górze i tam unoszącego nasze oczy i myśli. I wszyscy przyznali mu rację.

Drugi wreszcie stwierdził po chwili, że owszem – drzewo jest pionem, ale całą swoją siłą skierowanym w dół, ku ziemi, w którą korzenie pogrążają się coraz głębiej aby zapewnić drzewu życie; dlatego myśl powinna kierować się ku niewidocznemu. I wszyscy przyznali, że nie sposób temu zaprzeczyć.

Dla trzeciego filozofa istota drzewa jednak po namyśle jawiła się jako poziom, ponieważ rozłożysta korona – powiadał – była tym, co przyciągało myśl najbardziej jako sklepienie dające cień i ochronę przed deszczem. Oczywiście, tak jest właśnie! – zakrzyknęli wszyscy.

Czwarty z mędrców zaproponował wszakże, aby brać pod uwagę wszystkie wymiary korony, a objawi się ona jako kula a nie sklepienie. I wszyscy się na to zgodzili, ponieważ racja była trudna do odparcia.

Dla piątego jednak drzewo, miotane wiatrem okazało się być nie pionem, poziomem lub kulą, lecz falą. Wziąwszy pod uwagę jak mało jest dni bezwietrznych, nikt nie zaprzeczył tej idei.

Szósty oświadczył, że właściwie pojedyncze drzewo nie nadaje się do rozważania jako fenomen – nie daje się zredukować do siebie samego, ponieważ zawsze jest częścią bądź ogrodu, bądź lasu, a w każdym razie zawsze tkwi w jakimś pejzażu i bez niego jest niepojęte. Kto będąc np. w lesie przypatruje się pojedynczemu drzewu? Kto napotkawszy drzewo nawet na pustkowiu nie rozejrzy się dokoła? Argumentował w ten sposób i wszyscy tę rację uznali.

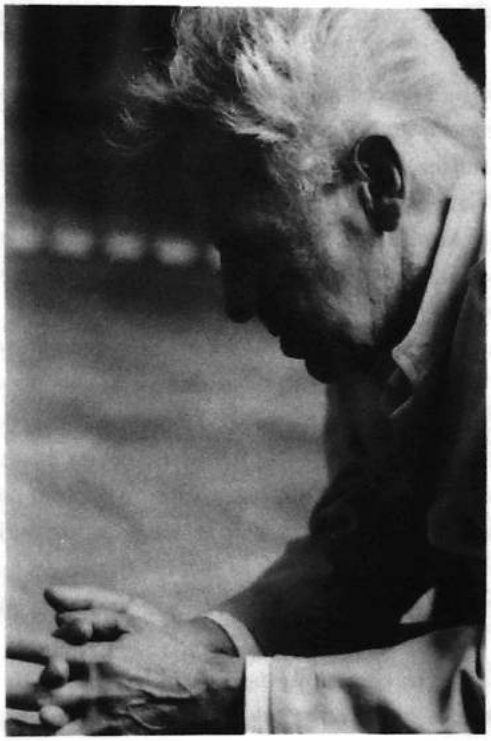
Siódmy filozof jednak wysunął myśl, iż drzewo mimo że zawsze uwikłane w coś innego, gdy rozważane jest osobno ujawnia szczególne jakości, nad którymi nauka nie powinna przechodzić do porządku. I wszyscy uznali jego mądrość.

Wiele jeszcze nasi uczeni wygłaszali tez o równej mocy przekonywania, tak iż mimo że sprzeczne między sobą, wszystkie uzyskały aprobatę.

Jedynie ósmy filozof nie wystąpił z żadną koncepcją, a tylko uprzejmymi skinieniami głowy przytakiwał mowie kolegów. Rozgniewało to ich w końcu, gdyż spodziewali się, że postąpi on tak jak wszyscy. Po co więc przyszedł na to spotkanie? ! Czy może gardzi forum na jakim się znalazł? Czy też, mając w pamięci te tysiąclecia, które obdarzały drzewo mocą, woli zachowywać się tak oględnie? — kpili. Czy może coś wie, czego oni nie wiedzą? Niech powie! Niech się wytłumaczy!

Takie i inne jeszcze pytania zadawało siedmiu filozofów ósmemu. Ten jednak nie odpowiedział wcale. Czyżby uznał, że pytania były źle postawione? Być może, należało pytać nie o to, co wie, lecz jak wie. Być może, gdyby wiedzieli tak, jak on wiedział, także mogliby zmilczeć.

SZTUKI NIE DA SIĘ WYMYŚLIĆ...
Rozmowa Jacka Waltosia z Józefem Fliegerem



prof. Józef Flieger

CZĘŚĆ I

Jacek Waltoś:
Widziałeś wystawę *Kolor w malarstwie polskim*, urządzoną w Poznaniu w 1978 r.: co myślisz o niej?
Józef Flieger:
Odebrałem wystawę jako pokaz bardzo dobrych obrazów, bardzo dobrego malarstwa. Moim zdaniem, była to jedna z niewielu pięknych wystaw.

J.W.: Ona chciała być piękną wystawą! W odróżnieniu od *Romantyzmu*, o której się mówiło: ciekawa wystawa złych obrazów.

Z tym się wiąże zagadnienie upodobania do piękności w sztuce polskiej. Tej piękności Cezanne'a i Bonnarda przeniesionej i praktykowanej przez grupę kapistów – i która stała się problemem samym dla siebie u nas...

J.F.: Z latami praktyki malarskiej moje poglądy na ten temat podlegały różnym zmianom. Mimo, że to, co sam robię jest bliskie tamtej estetyki. Tak jest, bo takie są moje skłonności. Trudno jest mówić o własnej sztuce. Powinna się ona tłumaczyć sama. Nie wiem, czy mój komentarz może jej pomóc lub lepiej ją wyjaśnić. Jeżeli jednak moje malarstwo się zmienia, to może przez dążenie do wyrażenia innych treści, które wymagają innej formy.

J.W.: Ale treści w zakresie samych zagadnień malarskich. Nie można chyba powiedzieć, żeby to były treści *wrzucane* do malarstwa z zewnątrz...

J.F.: Nie, zawsze wynikające z tego samego postępowania. Ale jest trochę u mnie teraz problemów wypowiedzianych bardziej *literacko* w znaczeniu **opowiedzenia**. I jak to przymierzyć do czystego kapizmu..., jest to czymś innym, moim zdaniem.

J.W.: Jest to coś innego. Dla mnie to co nazywasz *literackością*, jest to pewnego rodzaju dramaturgia formy i koloru. I to jest cała *literackość*.

J.F.: Mnie się czasem wydaje, że dostrzegam pewną dramaturgię w samej naturze (i wskazuje na pejzaż z czarnym niebem). Rysunkowa próba opowiedzenia, uchwycenia pewnej prawdy, że pejzaż może tak wyglądać. Ja mam ten ciąg do natury, skłonność do ciągłej jej analizy. Jest to może pewien typ nadwrażliwości, która jest źródłem ciągłych zmagań z naturą. Jeśli mnie w niej coś zaskoczy, kieruję się tam patrząc w ziemię, aby się nie rozproszyć. (Wskazuje krajobraz w trakcie roboty). Ja nie buduję samej płaszczyzny, czasem robię te *dziury*, to światło, tak jak ta biel w obrazie po lewej, jakieś nieokreślone światło. Jakby zaskoczenie... jakby błąd, może błąd – plany są jakby trochę pomylone...

J.W.: Skłócone...

J.F.: Skłócone – właśnie o to chodzi. Ja dążę do jednolitości, ale jak zgubię skłócenie – obraz traci na działaniu. Najlepiej na przykładzie (oglądają obraz) – on mnie interesuje dopóki jest skłócony. Może to jest nielogiczne, ale jakbym tu zrobił gładką płaszczyznę, to by się wszystko uspokoiło...Skłócenie, ale wniosek wprost z natury.

J.W.: To jakby taka bezpośrednia podpora.

J.F.: Tak, inaczej byłby tylko problem estetyczny. Mnie się wydaje, że wszystko jest w naturze, że wszystko już tam jest. Ja się do niej odwołuję w moim postępowaniu.

J.W.: I w ten sposób jest wyrażona wiara w to, że w naturze są zawarte elementy malarstwa...

J.F.: I lepiej jeśli stamtąd zabieram, niżbym miał poprzestać tylko na samoczynnej grze elementów malarskich. Gdyż wtedy wszystko staje się ubogie.

J.W.: Tak. Ja mam tu taką wypowiedź Wolffa o Gierymskim, która podkreśla szczególny wysiłek Gierymskiego pasowania się z naturą i równocześnie z obrazem, świadomym budowaniem obrazu: *„Bo przecież trzeba, żeby przedmiot, z którego wyciskamy możliwie wszystko, co on plastycznie dać może, wrócił do nas przemieniony. Trzeba, by liść begonii prześwietlony słońcem, aksamit kolorowego fraka, jedwab białej pończochy,*

kamienie czy cegły starego muru, obłok na niebie były i sobą i nie sobą równocześnie. To znaczy, by posiadały wszystkie przedmiotowe wartości masy i powierzchni i aby się stały oderwanymi zupełnie elementami abstrakcyjnej całości, jaką stanowi obraz od strony artystycznej rozważany".

J.F.: Myślę, że ta wypowiedź Wolffa niesłychanie trafnie określa postawę A. Gierymskiego. Tak właśnie pojmowanym prawdom artystycznym dał on wyraz w swoich obrazach. W tym też znaczeniu odegrał wielką rolę w rozwoju sztuki polskiej.

J.W.: Myślę, że po latach, po całej przygodzie wieloletniego malowania w atmosferze kapistowskiej, łącznie z jej – można powiedzieć – manierami myślenia o obrazie...

J.F.... i rodzajem życia towarzyskiego...

J.W. Oczywiście, w tym wszystkim przebijała u ciebie *sprawa Gierymskiego* jako powrotu do postawy bardziej zasadniczej.

J.F. Tak, bardziej analitycznej i odpowiedzialnej wobec natury. Jakby w obrębie pewnej tradycji malarstwa polskiego powrót jeszcze bardziej do źródła, bez zdradzania tej tradycji. Do źródła bardzo istotnego.

J.W. A bo to jest oczyszczające cofnięcie!

J.F. Wydaje mi się, że takie cofanie posuwa mnie jednak naprzód i jest rzeczywiście oczyszczające. Dążąc do nowego wyrazu ujawniam też to, co we mnie tkwi jako pogłębienie, rozumienie minionych dokonań. Myślę też, że w każdym twórcy tkwią jakoby wewnętrzne odniesienia do tego, co w sztuce już zastał. Może to być nie zawsze uświadamiane. Można się przed tym i bronić. Ja się nie bronię. Mam wiarę we własną wizję i tamto źródło tradycji nie przeszkadza mi.

J.W.: Bo to są pewne wartości uniwersalne, które jakby poza biegiem tzw. „odmian sztuki" są elementarną wartością naszego odczuwania i naszych zadań artystycznych. I jeszcze jedna ważna sprawa u Ciebie: Ty w ostatnich dziesięciu latach przekopałeś swoje przyzwyczajenia malarskie oczyszczając je jakby w kierunku myślenia abstrakcyjnego. Czyli, jak to Czapski, cytując wypowiedź Bonnarda, mówi: *abstrakcja uratuje malarstwo...*

J.F.: Ale jak on to rozumiał?

J.W.: Właśnie, myślę, że rozumiał nie tylko tak, że to ona oczyści kompozycję malarską, ale także, że pozwoli znaleźć jeszcze raz elementy myślenia. I u Ciebie też tak jest – nazwałbym to, w bardzo umowny sposób, elementami linearności i konstrukcji, które przy całej wrażliwości kolorystycznej i poczuciu masy stają się osnową.

J.F.: Tak. I jeszcze to, że mam tęsknoty do zrobienia czegoś paradoksalnego na przykład efektu wypukłości, który narusza plany na płaszczyźnie! I to dla wzmocnienia działania całości.

J.W.: Ty stosujesz te tzw. zakłócenia, niekonsekwencje, które powodują jakby zmiany porządku planów. Przy całej świadomości budowania płaszczyzny, nagle to się zmienia w coś konfliktowego...

J.F.: Tak by się chciało!

J.W.: Ale tak jest, w tych krajobrazach, na przykład... (oglądają rysunki).

J.F.: Może to nie jest do końca uwidocznione, ale taką mam potrzebę.

J.W.: Jest to jakby konflikt w obrębie pokazywanej na płaszczyźnie rzeczywistości.

J.F.: Jest to wynik pewnego dualizmu, który we mnie tkwi. Ja naprawdę nie mogę programować swoich obrazów. Jest to tak i nie może być inaczej! Zazdroszczę malarzom, którzy mają postawiony plan, konkretną wizję, przychodzą i prowadzą swoje. Po prostu znaki plastyczne, które stawiam jednego dnia, na drugi dzień tak mnie zaskakują, że naprowadzają mnie nie w tę stronę, o której myślałem. Nowy znak wytworzył nową treść, pogłębił ją...

J.W.: Pobudził do czegoś innego, zmienił swoje znaczenie i Ty budujesz nowe znaki następnego dnia...

J.F.: Po pewnym czasie, pewne prace, przy tym typie postępowania, stają się zorganizowane. Nie wszystkie! Niektóre, tak. I kiedy one się odleżą, to się okazuje, że coś się tam jednak stało.

J.W.: Stało się, bo ty masz w swoim nastawieniu do świata stan *gotowości wrażliwej* – tak bym to nazwał.

J.F.: Ja nie mogę podchodzić beznamiętnie do płótna: szybki, momentalny zapis, który się montuje, niespodziewanie...

J.W.: On może być *wymontowany* następnego dnia przy innym, równie szybkim zapisie, równie wrażliwym.

J.F.: Może być *wymontowany* na korzyść innego elementu.

J.W.: Ale zwróć uwagę, że w tym wszystkim nowość Twojego postępowania malarskiego w tej chwili polega na tym, że jednak budujesz coraz bardziej kanwę – powiedziałbym – linearny zrąb obrazu, i mimo przemienności wrażeń z dnia na dzień, z godziny na godzinę, w sumie gdzieś to odkłada się na konstrukcji.

J.F.: Tak jest. To jest to, że ja nigdy nie maluję jednego obrazu, prowadzę kilka równocześnie. Na przykład, jeden z rysunków, w którym tak mnie zaskoczyły wprowadzone piony, pozwolił mi na pełniejszą pracę nad zupełnie innym obrazem.

J.W.: Takie przeniesione doświadczenie.

J.F.: Dlatego, gdy studentom mówię, że malarstwo nie jest malowaniem obrazów – początkowo to może być niezrozumiałe – chcę powiedzieć, że jest raczej nakładaniem się przeżyć, doświadczeń.

W tym sensie ja nie maluję obrazów, mnie to dręczy, bo może bym chciał czasem... A dla postronnego widza wszystko się wydaje spokojne, łagodne w postępowaniu – niby maluję spokojnie. Ja nie maluję spokojnie – jak się rzucam przy trzech obrazach na raz! Ty mnie nie znasz przy robocie – rzucam się jak pchła na rękawie! Aż na jednym obrazie coś się może stanie!

J.W.: I dlatego to nie jest tyle malowanie obrazu, ile doświadczenie malowane...

J.F.: I dlatego tak bardzo przykład Constable'a, cytowany przez Gombricha, intryguje mnie! To, że on malując – doświadcza, prawie jak w nauce wciąż doświadcza, poznaje, odkrywa...

J.W.: Czy chodzi ci o to wyniesienie obrazu w plener, przyrównanie do trawy, do zieleni, czy tak?

J.F.: Ten przykład i w ogóle szereg problemów związanych z odniesieniem do natury.

J.W.: Z jednej strony to poznawanie natury, a z drugiej strony konieczność koncepcji malowania...A gdy mówimy o koncepcji, mówimy o pewnego rodzaju ograniczeniu środków. Czy Ty uważasz, że ograniczenie środków w obrębie swojej tradycji i praktyki daje szansę dotarcia do wartości głębszych i jest pewnego rodzaju wartością samą przez się?

J.F.: Myślę, że wszystko to zależy od typu umysłowości artystycznej, ale uważam, że pogłębienie może istnieć tylko poprzez ograniczenie. Ale trzeba to dobrze rozumieć. List, po śmierci Chopina, z zachwytem pisze o wielkości i monumentalności jego muzyki wyrażającej szerokie treści, mimo, że sprowadzona jest ona do jednego instrumentu. Więc niektórzy artyści właśnie dzięki zawężeniu osiągają więcej.

J.W.: To byłoby zawężenie można powiedzieć warsztatu. Ale gdy pytam o zawężenie dotyczące koncepcji czy funkcji sztuki, to mam na myśli, niesprawiedliwie może, ale związaną z tradycją koloryzmu koncepcją estetycznej funkcji obrazu. Czy Ty byś w tym zawężeniu też widział szansę pogłębienia problemu?

J.F.: Ja tego nie rozumiem.

J.W.: No, bo można powiedzieć, że w obrębie różnych możliwości sztuki XX wieku tradycja polskiego koloryzmu jest pewnym zawężeniem do funkcji estetycznej malarstwa. Ta tradycja ma dzisiaj mało rzeczników. Wszyscy się tego wypierają.

J.F.: Niezupełnie się z tym zgadzam. Każda treść obrazowa wynikać może tylko z gry malarskiej. Różnice w różnych okresach sztuki wynikają tylko z konwencji, w której tworzono. Koloryzm, przez zbyt wielkie upowszechnienie i niepełne zrozumienie, został spłycony w praktyce wielu malarzy. Moim zdaniem, właśnie koloryzm doprowadził do uświadomienia tych wartości głębszych, o których mówimy. Bo trzeba brać pod uwagę sytuację, w jakiej była polska sztuka w dwudziestoleciu międzywojennym i wcześniej, a także bezpośrednio po wojnie. Kapizm był to protest przeciwko pewnym dotychczasowym postawom i praktykom malarskim. Było to przywrócenie odwiecznych, podstawowych wartości sztuki. Nie wszyscy z tego kręgu zrealizowali te idee. Ale gdy się weźmie pod uwagę rolę, jaką spełniali w danym okresie, zwłaszcza w rozbudzaniu świadomości artystycznej, to wtedy inaczej się patrzy na to zagadnienie.

J.W.: Właśnie, jaka to jest rola?

J.F.: Po tym, co działo się w sztuce polskiej, był to nawrót – zawdzięczamy go w wielkiej mierze Pankiewiczowi – do uświadomienia sobie roli środków malarskich. A tymczasem u nas, od XIX wieku, literatura, historia czy opisy rzeczy były silniejsze od wartości artystycznej. Pankiewicz zwracał uwagę kapistom w swoich przechadzkach po Luwrze, że literatura w obrazie powstaje z działań czysto malarskich. Wskazywał przy tym mistrzów dawnych epok. Możesz się odwołać do Rembrandta: gdyby nie magia działania artystycznego, to nie ma siły działania *Syn marnotrawny* i scena powrotu syna do ojca nie przemawiałaby do nas. Kapiści mogli zresztą spełnić tę ogromną rolę, o której mówimy tylko dzięki kontaktowi ze sztuką światową, tak dawną, jak i im współczesną. Myślę, że tylko taki kontakt pozwala na właściwy rozwój sztuki polskiej. Przy czym ten związek z tradycją europejską nie odbierze jej cech rodzimych, czego przykładem może być właśnie sztuka kręgu kapistów, czy wcześniej Rodakowskiego,

Michałowskiego, A. Gierymskiego, Makowskiego, a także twórczość wielu malarzy współczesnych.

J.W.: Ale później znowu przyszły doświadczenia historyczne, które znasz dobrze, i przerosły wątłą tkankę sztuki „estetycznej". Ogrom cierpień, problemów moralnych, które przeżywał naród, przeżywała cała Europa, wymagał jakiegoś wyrażenia. I tu kapiści byli jakoś bezradni. Wracam więc do poprzedniego pytania: czy w swojej ograniczonej skali problemów mogli, może w ukryty malarski sposób, wyrazić dramat czasu?

J.F.: Patrząc na to historycznie, oczywiście nie. I nie o to im chodziło.

J.W.: Tak, nie o to im chodziło. Joanna Pollakówna w swojej książce o malarstwie 20-lecia międzywojennego, mówiąc o koloryzmie, określa ten nurt jako *kolorystyczną metaforę rzeczywistości*. Jak Ty to widzisz, czy określenie to wyczerpuje tradycję, w której się znalazłeś i której wiele zawdzięczasz?

J.F.: Tak i nie. Chyba jednak nie wyczerpuje, bo przypomnijmy sobie dla przykładu dramat ziemi u Cybisa czy atmosferę stref przestrzennych u Potworowskiego. To jest wiele więcej, niż *kolorystyczna metafora rzeczywistości*. Cybis wyraża atmosferę szczególnie polską, pejzażu, życia tej ziemi...

J.W.: Ziemi, kurzu ziemi...

J.F.: Właśnie..Potworowski dążył do syntezy pejzażu polskiego, po powrocie z Anglii. W liście do Kępińskiego pisze: *powoli i z trudem maluję ten leżący pejzaż. Pejejaż środka, leniwy i monotonny jak rozlewisko błotnistej, szerokiej rzeki. Jest on w pewnym sensie charakterystyczny, ale trzeba diabelskiego wysiłku, żeby go chcieć. Dlatego muszę chodzić po kilkanaście kilometrów, żeby choć kawałek tego kraju zobaczyć jako jakąś całość, z głową i ogonem. Inaczej jest to sekcja solitera, który doprowadza do rozpaczy. Kościółek z czerwonym dachem nic tu nie rozwiązuje, ani grusza na miedzy.*

Takich osobowości artystycznych jest więcej: Waliszewski, Rudzka-Cybisowa, Czapski... Trzeba by wspomnieć również działającego w kręgu koloryzmu Larischa, czy dociekania malarskie Eustachego Wasilkowskiego, malarza niedocenionego.

J.W.: Ale podkreślając to, zwracasz uwagę zdaje się na wartość przezwyciężania pewnych ograniczeń, które taka definicja jak *kolorystyczna metafora rzeczywistości* mieści w sobie. A takie przezwyciężanie wskazuje właśnie na wartości tego nurtu...

I może wskazuje na możliwość wyciągnięcia innych wniosków z koloryzmu, nie tylko estetycznych, przez malarzy młodszego pokolenia?

J.F.: To znaczy, że musielibyśmy znowu wrócić do przechadzek po Luwrze, rozmów z Pankiewiczem spisanych przez Czapskiego.

Tak rozumiane znaczenie koloru, budowanie poprzez ten element obrazu, może sprawiać, iż tymi środkami można przezwyciężać i stwarzać jakby nowe treści. Że te środki na to pozwalają.

J.W.: Jakby dawały możliwość nowego wcielenia. To byłoby ważne, bo pewne środki technologii kapistowskiej, trochę może rozrzutnej i nonszalanckiej chwilami, pozwoliły niektórym malarzom wyrazić rzeczywistość naszą, często amorficzną i bylejaką, w sposób swobodniejszy, niż gdyby korzystali ze wzorów akademicko-rysunkowych. Myślę o kilku malarzach warszawskich...

J.F.: Oczywiście, istnieją malarze młodzi, którzy poprzez wykorzystanie jakby swobody działania, zawierzenie instynktowi, oku i ręce mogą zrobić zapis bardziej autentyczny jak to, co teraz często się spotyka, to znaczy wykonawstwo, wykoncypowane wykonawstwo.
Któryś z malarzy powiedział po jednym z konkursów im. Spychalskiego, że na wystawie pokonkursowej, będącej przeglądem malarstwa przeważnie artystów młodych, jest jak na ślizgawce: gładkie malowanie. Źle pojęta tradycja, innego typu zresztą.

CZĘŚĆ II

J.W.: Twoje problemy artystyczne stały się z latami w jakiś sposób sprzężone z problemami dydaktycznymi...
J.F.: Tak, bo moje życie tak się ułożyło, że praktyka malarska związana jest od lat z kształceniem...A co to jest, to kształcenie? Swego czasu natknąłem się na książkę Henryka Neuhausa *Sztuka pianistyczna*. Jak wiesz, interesuję się muzyką, jest mi prawie tak bliska, jak malarstwo, w innym aspekcie jest potrzebna, po prostu. Otóż ten znakomity pedagog, który wychował czołowych pianistów świata...
J.W.:... przyjaciel, krewniak Szymanowskiego...
J.F.:... tak, pisze o swoich doświadczeniach i mówi między innymi, że nie uczy gry na fortepianie, lecz zbliża do rozumienia muzyki. Zacytuję tu zdanie, które jest szalenie bliskie mojemu myśleniu, jeśli chodzi o kształcenie młodzieży plastycznej: *...warunkiem powodzenia w pracy nad wyrazem artystycznym, jest stałe rozwijanie ucznia pod względem muzycznym, intelektualnym, artystycznym, a więc i pianistycznym.*
Neuhaus uważa, że na każdym etapie kształcenia opanowanie techniki musi iść równolegle z tworzeniem własnej wizji artystycznej granego utworu. Skupianie się wyłącznie na opanowaniu techniki nie gwarantuje twórczej interpretacji, będzie tylko wykonawstwem.
J.W.: Uczenie się widzenia, uczenie się manualnych czynności i rozumienia i odczuwania artystycznego jest jednym.
J.F.: Właśnie, jest jednym.
J.W.: To podstawowa sprawa, bo często rozumie się, że nauczyciele którzy przywiązani są do uczenia podług natury, uczą tylko techniki odwzorowywania, tłuczenia pewnych umiejętności technicznych, z którymi każdy zrobi, co będzie uważał za stosowne. Tymczasem to nie to.
J.F.: Właśnie. Czymże są same zdolności manualne? Ja nie uczę samego rysowania, rozumianego jako opanowanie umiejętności. I tu Neuhaus jest mi bardzo bliski. Sztuka jest wyrazem życia, jego przeżywaniem.
J.W.: Ale jednak przewidujesz pewnego rodzaju hierarchię problemów, które w sztuce mogą się znaleźć, a które nie mogą być przeniesione *żywcem* z życia.
J.F.: Sztuka jest interpretacją, interpretacją życia, świata...
J.W.: Tak, interpretacją. Jak to Czapski w jednym z esejów — cytując słynne zdanie

Norwida: *malarstwo jest tylko procentem od kontemplacji* – rozwija ten problem. To by chyba było Tobie też bliskie.

J.F.: No, oczywiście! Tylko kontemplacja prowadzi do własnej wizji artystycznej, do malarskiej interpretacji natury. Prowadzi ona do wniknięcia w naturę, które jest celem sztuki. Chardin mówi: *kładę kolor tak długo, aż stanie się podobny*. Ale można również dojść do stwierdzenia, że to natura upodabnia się do dzieła sztuki. Że jest ono prawdziwsze jak natura. Przecież mówi się, jak to natura podrabia obrazy. To odwieczna tajemnica sztuki.

J.W.: Czyli dzieło sztuki jest rodzajem wzmocnienia, intensywności, coś w tym rodzaju?

J.F.: Tak. Opowiadałem Ci, jak byłem w Sienie, w Pinakotece: XIII-wieczne malarstwo, jesień, otwarte okno. Patrzę i widzę za oknem to samo co na obrazach. Więc co jest silniejsze? To znaczy sugestia obrazu jest tak silna, że natura upodabnia się. Byłem wtedy młodym człowiekiem. Zrobiło to na mnie ogromne wrażenie, jak zapis na czole, jakby olśnienie. Zrozumiałem. Wydało się, że nie ma natury, jest malarstwo. Poprzez malarstwo widzi się naturę.

J.W.: Malraux mówi, że ci którzy kochają malarstwo, to nie są ci, którzy kochają piękne widoki w naturze, tylko po prostu piękne obrazy. I w związku z tym jest to upodobanie do świata przez sztukę, przez wzmocnienie intensywnością sztuki.

J.F.: Zgadzam się. Gdy przypomnę sobie dzieciństwo, kiedy czas był wolniejszy i żyłem w płaskim terenie, to widzę te duże odległości, zimę... Tam był pyszny Breughel!, do dziś widzę zimę z dzieciństwa poprzez Breughla...

J.W.: Ale jest taka sprawa, że czasami te wrażenia, pamięć obrazów, które się nakładają na rzeczywistość uchodzą w opinii ludzi z zewnątrz sztuki, za pewien rodzaj estetyzmu. Jak Ty to widzisz?

J.F.: A co my wiemy o Egipcjanach?

J.W.: No, mało wiemy.

J.F.: Ale poprzez co wiemy?

J.W.: Chyba widzimy poprzez sztukę, sztuka jest informatorką....

J.F.: No właśnie!

J.W.: Tak, i równocześnie uformowała te informacje.

J.F.: No tak. Przecież mimo wszystko, to my upodabniamy egipskiego człowieka do tego, jaki został *napisany* na polichromach.

J.W.: To prawda, ale mam wrażenie, że była tam jakby pewna epicka czy dokumentalna wersja rzeczywistości.

J.F.: Każdy okres pozostawia swój ślad.

J.W.: Tak, ale czy nie uważasz, wracając do tradycji koloryzmu, że jest w nim stosunek wybiórczy do natury, to znaczy, że z natury bierze się tylko pewne elementy: owoce, kwiaty, flakony – taką rekwizytornię...

J.F.: Zależy jak jest on pojęty. Bo jeżeli spojrzymy na malarstwo, dla przykładu, Chardina, to chodzi w nim o to, przede wszystkim, aby kolorem wyrazić to, co dzieje się między przedmiotami... Albo spójrzmy na polskie malarstwo, na Aleksandra Gierymskiego. Tak pojęty koloryzm jest czymś więcej, jest również swego rodzaju dokumentacją, odbiciem świata. A kapiści? Ich realizacje zostały w Polsce upowszechnione do

tego stopnia, że zostały spłycone, a tym samym zawężone. Można powiedzieć – zresztą zawsze tak było – że sztuka jest jak duża łąka, na której wyrasta kilka kwiatów większych. I te kwiaty są jakby sumą poczynań wielu artystów. Z kapizmem jest to samo.

J.W.: Chciałbym wrócić jeszcze do Twojego malowania, Twojego uczenia, koncepcji uczenia w szkole, bo to jest ważne. Mianowicie w Twoim malarstwie odnajduje się także inny nurt: wprowadzanie ładu geometrycznego, ładu architektonicznego, do przeżyć zmysłowych, związanych z kolorem, ze światłem i cieniem – bo przyznasz, że u Ciebie nie tylko kolor jest ważny. Ty szukasz ładu, i stąd można powiedzieć, że malujesz *ładne* obrazy. Ale pojęcie ładu jest pojęciem głębszym – jest to wprowadzenie porządku, szukanie porządku w doznaniach oka. I jak się ta tendencja odbija, jakie to ma przeniesienie w kontakcie ze studentami? W koncepcji uczenia rysunku, szczególnie w Twoim przypadku, ponieważ związany z tradycją koloryzmu prowadzisz rysunek, co ma szczególną wartość na pierwszy rzut oka – nie rozpoznawalną!

J.F.: Sztuka pozostawiła w dziedzinie rysunku dzieła niezależne. Jednak spełniał on także rolę elementu wprowadzającego do rozwijania koncepcji malarskich, jak również role służebne wobec innych dziedzin sztuki. Dzisiaj stał się zagadnieniem tak niezależnym, tak szeroko pojmowanym, iż niektóre realizacje w tym zakresie dalece przekraczają jego dotychczasowe ramy i specyficzne cechy, wykraczają, jak się wydaje, poza obszar tego gatunku sztuki. Czy stanowią dokonania, które możemy określić jeszcze jako rysunek? Czy może są już czymś zgoła innym?

Być może moje rozumienie rysunku jest już dziś klasyczne. Przyjmijmy, że jest ono klasyczne. Rozważam ciągle, powinowactwo, relacje pomiędzy rysunkiem i malarstwem. Myślę tu o pewnym przenikaniu się elementów rysunkowych z malarskimi, cechującym pewne style w sztuce na przestrzeni dziejów, style, które przeciwstawiały się nurtom rozdzielającym te elementy (Ingres a Delacroix). Na ile różnić się może narysowane od namalowanego w ocenie artystycznej? Różnice leżą tylko w innym wyrazie, wynikającym z użycia innych środków. Czyż narysowane może podlegać jakimś innym kryteriom oceny artystycznej?

Tradycja, z której wyszedłem, zajmowała się przede wszystkim zagadnieniami płaszczyzny i relacji koloru do koloru. Od szeregu lat moje zainteresowania skupiają się na konstruowaniu przestrzeni malarskiej, także poprzez światło i bardziej zdecydowaną budowę obrazu. Myślę, że moje osobiste usiłowania nie pozostają bez wpływu na pracę dydaktyczną. Staram się uświadamiać studentom znaczenie środków wyrazu dla wyrażenia idei artystycznej, na przykład, że pozorem jest tylko, iż rysunek jest czarno-biały, że można wydobyć kolor światłem itd. ...

A na czym polega samo kształcenie? Nie wiem, bo ja nie uczę. Ja mogę pomóc swoim doświadczeniem, a jest ono też ograniczone z natury rzeczy. Natomiast zajmowanie się tą pomocą jest niesłychanie pouczające dla prowadzącego.... Dlatego obserwując to, co robi młody człowiek, uczę się i rozszerzam swoje widzenie. Bywa, że student może zaskoczyć takim ustawieniem problemu, na jakie ja bym nie wpadł, które się w głowie nie mieści. Aczkolwiek realizacja jest może niepełna, może ja w tym widzę więcej, niż zostało „napisane". Ale odkrywczy jest sam typ postępowania. Bardzo lubię obser-

wować studentów w trakcie pracy, mnie to pasjonuje, dla mnie jest bardzo ważne widzieć, jak kto postępuje. Wtedy zaczyna się również lepiej rozumieć kto jest kim, jakimi dysponuje możliwościami. Tylko taka wnikliwa obserwacja studenta daje możliwość rozwijania jego osobowości twórczej.

J.W.: A jest interesujące, że zarówno studenci polscy, jak i z obcych krajów przechodzą pewien rodzaj wtajemniczenia właściwego dla Twojej pracowni. Więc mimo braku nacisku z Twojej strony, jest coś u nich Twojego, emanującego chyba...

J.F.: Tak, tak. Nie ma uniwersalnych pedagogów. Ja zawsze uważałem i zawsze sprawdzałem — przez całe życie — że mimo usiłowań, pracownia jest taka, jaki jest profesor. Mimo, że będzie on ze skóry wychodził, żeby ich rozwijać indywidualnie, żeby każdy miał swój świat. Ja to robię! Cały czas o tym myślę, żeby każdy zachował siebie, niemniej jest jakiś nacisk własnego doświadczenia. W każdym razie robię wszystko, żeby student wyzwalał swoją osobowość. Na ile mi się to udaje — nie wiem. Może w ogóle się nie udaje? Tak już jest, nie jest to rzecz nowa. Student wychodząc ze szkoły i tak zrzuca wszystko — jeśli jest silny, to zrzuci. Może...pewne przekazy prowadzącego, jego doświadczenia stają się kiedyś w życiu z powrotem przydatne i głębiej rozumiane? ...

J.W.: Być może pozostaną doświadczenia najobszerniejsze, najpełniejsze. I one pozwalają na uświadomienie wartości nadrzędnych, uniwersalnych...

J.F.: Nie wiem, czy można określić te wartości jako „uniwersalne", choć uważam, że sztuka dobra, przy całej rozpiętości form wyrazu i niezależnie od okresu oraz miejsca, jest do siebie podobna. Nie da się oczywiście sprawdzić tego naukowo, ale są pewne cechy, które upodobniają wszystkie okresy w sztuce.

J.W.: A jak nazwać inaczej te wartości estetyczne, istniejące mimo odmian czasu? One kierują tymi nawrotami i cofnięciami, które są twórczym pójściem naprzód. Przebijają się przez złoża chwilowych efektów...

J.F.: Bo sztuka jest zawsze taka sama! Używa się na przykład u nas określenia „koloryzm polski". Co to za określenie? Kolor wyróżnić można jako element i to, że istnieją pewne odwieczne zasady z nim związane, dotyczące malarstwa. Tu jest ten uniwersalizm, bo bez koloru malarstwo nie może się obejść, prawda?

J.W.: Rozumiem, to byłaby sprawa świadomości?

J.F.: Świadomości, właśnie, że tymże elementem przekazuje się najróżniejsze treści, w każdej epoce inaczej.

J.W.: I w każdej epoce jest inna świadomość tego elementu.

J.F.: Wiązałoby się to też z szeroko rozumianym zagadnieniem stosunku sztuki do natury. Warto zacytować tu wypowiedź Riegla na ten temat: *Wszystkie style zmierzają do wiernego odtworzenia natury, do niczego więcej — każdy jednak ma własną koncepcję natury*. A więc w myśl tej tezy każda epoka dążyła do upodobnienia się z naturą, tylko każda miała inną koncepcję natury. Ja zawsze mówię studentom, że w naturze jest wszystko. To znaczy, wszystko jest w świecie. Naszym jest zadaniem — wyłowić. Sztuki nie da się wymyślić. I tak zawsze było, zawsze była ona dążeniem — na różne sposoby — do upodobnienia się z naturą. Co by nie oznaczało, że charakteryzuje to tylko pewne postawy artystyczne. Czynią to nawet te, które dzisiaj wydają się

krańcowe. Sprawa upodobnienia, to nie jest sprawa pewnych konwencji w sztuce, czy pewnego tylko typu postępowania.

J.W.: To jest pewna intuicja poznawcza, pewna potrzeba życiowa...

J.F.: Istnieją różne postawy artystyczne w tej chwili, do niektórych nie mogę dociec, mogą mnie jednak intrygować, i one tak samo mogą być zbliżeniem do oddania świata, jeżeli są autentyczne. Myślę, że kierunek postępowania nie ma tu znaczenia.

J.W.: To znaczy, nie ma znaczenia w tym sensie, że jest ważniejszy, czy mniej ważny, prawda? Bo to jest osobisty wybór, osobista potrzeba...

J.F.: Mówię o znaczeniu w tym sensie, że różne są dążenia, drogi zmierzające do przekazania nowej, osobistej wizji świata. Ich jednak wartość artystyczną odczytujemy w dużej mierze instynktownie.

J.W.: Jednak instynktownie, a analiza jest bezradna?

J.F.: Sztuka działa na człowieka wielostronnie, porusza w nim różne struny. Czy jest możliwe na przykład poznanie, zrozumienie dzieła sztuki wyłącznie poprzez analizę intelektualną? Myślę, że nie. Trwanie sztuki, jej ciągłe działanie, fluid z niej płynący polegają właśnie na tym, iż nie da się jej jednoznacznie, do końca wyjaśnić. Nadmiar znaczeń, które w sobie zawiera sprawia, że odczytujemy i przeżywamy ją ciągle inaczej, odkrywamy wciąż na nowo. Działa ona poprzez siłę tajemnicy...

J. Flieger — „Miejsce" — olej

J. Flieger — „Na stole" — olej

J. Flieger — „Prześwit" — rys., tusz

J. Flieger — „Blask" — olej

J. Flieger — „Gąszcz" — rys., tusz

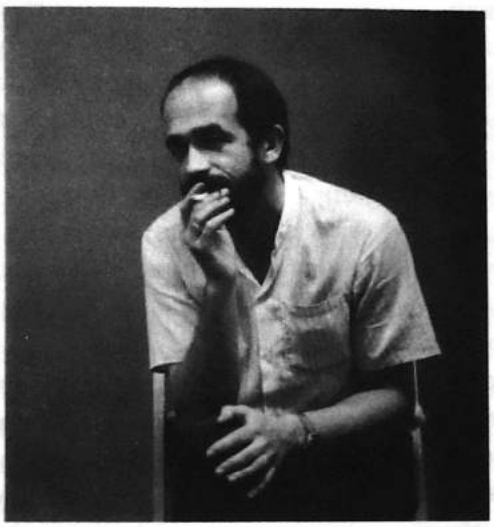
J. Flieger — „Biały" — olej

J. Flieger — „Brzeg" — rys., tusz

J. Flieger — „Pod światło" — akwaforta

O SZTUCE, UCZELNI I GALERII

Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Jarosławem Kozłowskim
PAŹDZIERNIK 1981 r.



Jarosław Kozłowski

I

Wiesława Wierzchowska:
Ukończył Pan studia w końcu lat sześćdziesiątych. Okres ten uważa się nie tylko za kluczowy dla polskich poszukiwań konceptualnych i wszystkich tych zjawisk, które **Jerzy Ludwiński** nazwał *sztuką poza konwencją*, ale także dla istotnej zmiany świadomości artystycznej epoki. Czy fakt wejścia w dojrzałe życie artystyczne w tym właśnie okresie miał dla Pana dalszej drogi zasadnicze znaczenie?
Jarosław Kozłowski:
Nie przywiązywałbym tak szczególnej wagi do daty ukończenia studiów, ponieważ tzw. samodzielną działalność artystyczną (wolę unikać tutaj kategorii *dojrzałości*, która w odniesieniu do sztuki bywa dość dwuznaczna) rozpocząłem już kilka lat wcześniej, będąc jeszcze studentem i w żaden sposób działalność ta nie była związana z Uczelnią ani jej programami. Wręcz przeciwnie, co stało się zresztą przyczyną pewnych perturbacji właśnie w Uczelni, a co z kolei znalazło swój wyraz m.in. w fakcie, że dwukrotnie musiałem pisać pracę magisterską. I to z powodu, który dzisiaj zabrzmieć może jak mało prawdopodobna anegdota. Otóż pierwsza wersja pracy zakwestionowana została dlatego,

że traktowała o **Marcel Duchampie** i **Yves Kleinie**, co – ku mojemu zaskoczeniu – skwitowano krótko, ale za to jak na tamte czasy (a był to rok 1968) dostatecznie przekonywująco: *żydowski rewizjonizm*. Bo podobno **Duchamp** i **Klein** oraz kilku innych twórców, których nazwiska nieopatrznie wymieniłem, mieli niewłaściwe pochodzenie. Także teza pracy, iż sztuka jest projekcją świadomości indywidualnej, musiała zabrzmieć wtedy nader podejrzanie, bo i o to były pretensje. Dlatego bardziej *obojętny* temat drugiej wersji: technika collage'u w sztuce. Co prawda i w tym wypadku nie udało się uniknąć wzmianki o obu wspomnianych artystach... Ale powracając do pytania: z pewnością istotne było to wszystko, co działo się w *atmosferze* sztuki. A – jak słusznie Pani zauważyła – właśnie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zdarzyło się bardzo dużo. Załamała się pielęgnowana od początku XX wieku doktryna postępu w sztuce. Poszerzane ustawicznie *pole sztuki* objęło cały możliwy do wyobrażenia obszar rzeczywistości, postawiono znak równania między sztuką a życiem. Dzieło sztuki zastąpione zostało dokumentacją lub komunikatem, w końcu próbowano zrezygnować i z tego, odrzucając jakąkolwiek formę przekazu na rzecz czystej energii myślowej. I wówczas okazało się, że z tej eksterioryzacji i zatarcia granic niewiele wynika. Twz. awangarda, która u swych źródeł była buntem przeciw konwencjom, stała się nobliwą Instytucją uwikłaną w Układy Artystyczne. Koniec lat sześćdziesiątych to okres demistyfikacji awangardy.

Gruntownej krytyce poddany został paradygmatyczny model sztuki i związane z tym modelem systemy preferencji. Odkryto, że istnieje wiele języków artykulacji artystycznej i że istnieją różne teorie sztuki, a ponadto, że te języki i teorie mogą współistnieć w tym samym czasie bez konieczności hierarchizowania i przyporządkowania jednych drugim, ponieważ dla indywidualnych postaw i ideologii artystycznych (bez względu na ich medialną *tradycyjność* lub *nowoczesność*) nie ma – bo być nie może – wspólnego mianownika.

Ta lekcja tolerancji i – nazwałbym to – świadomości wolności miała rzeczywiście duże znaczenie dla mojego myślenia, nie tylko zresztą o sztuce.

Wiesława Wierzchowska:

Pana działalność artystyczna lokuje się w tym obszarze sztuki współczesnej, który wiąże się z analitycznymi poszukiwaniami postkonceptualnymi. Jak określiłby Pan zakres interesującej go problematyki?

Jarosław Kozłowski:

Przede wszystkim nie mogę się zgodzić z sytuowaniem mojej działalności w obszarze tzw. *analitycznych poszukiwań postkonceptualnych*, gdyż – mówiąc krótko – nie sądzę, by kiedykolwiek istniało coś takiego jak sztuka konceptualna. A skoro nie było sztuki konceptualnej, tym bardziej trudno twierdzić, że coś jest *postkonceptualne*, jakkolwiek oba te terminy nadzwyczaj często w ciągu ostatnich kilkunastu lat odnoszono do tego, co robię.

Wbrew spopularyzowanym przez krytykę i niektórych artystów opiniom tzw. *konceptualizm* nie był żadną kolejną tendencją czy kierunkiem sztuki, ponieważ nie spełniał podstawowego kryterium, które decydowało o konstytuowaniu się kierunków i tendencji: w przeciwieństwie do wszystkich *izmów* i *artów* nie dawał się scharakte-

ryzować i opisać poprzez określenie jemu tylko właściwych cech stylistycznych. Konceptualizm był refleksją artystów nad sztuką, i to w dodatku refleksją, która nie tylko z nazwy odwoływała się do konceptualizmu w filozofii, a więc do określonego stanowiska w sporze o powszechniki czyli uniwersalia. Pisałem już zresztą o tym obszernie dziesięć lat temu w roku 1971 w artykule pt. *Uniwersalia i zbiory*. Gdyby zaliczyć sztukę do nazw ogólnych – z czym chyba wszyscy się zgodzą – to przyjmując konceptualny punkt widzenia byłaby sztuka powszechnikiem istniejącym w umyśle. Przy czym dotyczyłoby to w równej mierze obrazu **Vermeera** czy **Seurata**, jak wydeptanej ścieżki **Longa** lub telegramów **On Kawary**.

I dopiero w tym sensie rzeczywiście wypada mi się zgodzić że jestem konceptualistą, ponieważ podzielam do przekonanie. Co oczywiście nie znaczy, że jestem tzw. *artystą konceptualnym* bądź że uprawiam tzw. *sztukę konceptualną*. Swoistą implikacją **światopoglądu** konceptualnego byłoby również moje rozumienie sztuki jako niezdeterminowanej gry o zmiennych regułach, jako nieograniczonego ciągu aktów wyboru w procesie konstruowania sensu. Zarówno sensu egzystencjalnego, mojego *teraz – tutaj*, jak i – najszerzej – sensu kosmologicznego, jeżeli w ogóle te dwie kategorie da się tak łatwo rozdzielać. Takie przekonania wskazują – wydaje się – dosyć jednoznacznie na to, co jest mi bliskie w doświadczeniach sztuki aktualnej. A więc wszystko, co określane bywa jako *indywidualne mitologie*, jako *postawy personalne, przestrzenie wewnętrzne* czy też – trawestując Musila – jako *sztuka bez szczególnych właściwości*. Określenia te łączy przekonanie, iż sztuka, będąc w istocie aktywnością prywatną, bezpośrednio nie jest zależna od kontekstów zewnętrznych, a ponieważ jest wolnością, definiują ją jedynie reguły wewnętrzne – estetyczne i etyczne. A poza tym może być wszystkim innym.

Wiesława Wierzchowska:

Jakie zatem funkcje pełni ten rodzaj sztuki, jaką Pan uprawia? Jak widzi Pan jego rolę społeczną, jego kontakt z nieprofesjonalnym odbiorcą?

Jarosław Kozłowski:

Interioryzacja działań wpływa bezpośrednio na charakter języka, w którym artykułuję swoje *prywatne poglądy*. W związku z tym nabiera on chyba coraz bardziej cech osobowościowych, jakkolwiek nie w sensie indywidualizacji formy, czyli tego co nazywa się *oryginalnością*, lecz z racji na indywidualizowanie znaczeń, które owe formy ujawniają bądź zakrywają. Znaczenia te mogą być odczytywane przez innych w sposób przeze mnie zamierzony albo i nie – zależy to wyłącznie od tego, czy podjęte zostaną reguły, które w jakiś sposób określam, a generalnie: od gotowości uczestniczenia odbiorcy w danym fakcie artystycznym, jego otwartości, wrażliwości, jego doświadczenia, czy wreszcie znajomości języka, którym mówię. Przy czym brak partycypacji ze strony odbiorcy niekoniecznie warunkuje spełnienie się tego faktu artystycznego i w niczym właściwie nie narusza jego struktury. Bowiem uczestnictwo jest w dalszym ciągu możliwe. Wolność sztuki to zarówno wolność jej tworzenia, jak i wolność jej odbioru. Wynika stąd nieco inne niż się przyjmuje rozumienie komunikowalności sztuki. W moim przekonaniu może się ona realizować jedynie w sytuacji partnerskiego dialogu, w tej szczególnej rozmowie między człowiekiem, którego przywykło się nazywać artystą i drugim człowiekiem, którego zwykło się nazywać odbiorcą. U podstaw owej rozmowy winien leżeć wzajemny

szacunek i tolerancja dla innych poglądów, innej postawy, innej wizji. W takim ujęciu problem czy ten drugi człowiek jest odbiorcą profesjonalnym czy też nieprofesjonalnym przestaje być ważny. Natomiast cała postulowana społeczna funkcja sztuki spełnia się wystarczająco w samym fakcie jej istnienia i wszystkich możliwych do pomyślenia dialogach, jakie to istnienie w sobie zawiera.

Wiesława Wierzchowska:

W ostatnich latach eksperymentuje Pan na obszarze rysunku. Warto przypomnieć tu chociażby wystawę rysunków *wagowych* i *czasowych*, w których badał Pan fizyczne parametry (ciężar i czas) tworzenia rysunku, *Fakty*, czarno zarysowane prostokąty opatrzone każdy serią pytań, czy wreszcie tworzony na oczach widzów i następnie całkowicie ścierany rysunek na tablicy – akcję realizowaną na plenerze w Osiekach, na sympozjum w Jankowicach, w Poznaniu, Hamburgu i Radomiu. Dlaczego właśnie rysunek skupił na sobie Pana uwagę?

Jarosław Kozłowski:

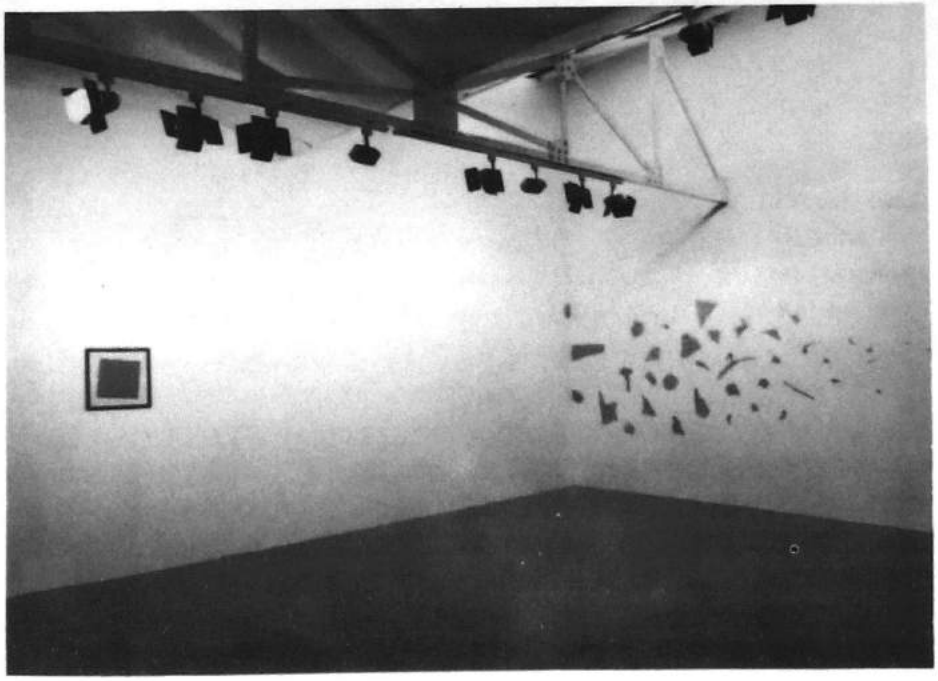
To prawda, rysunek bardzo mnie interesuje i stosunkowo często go używam. Oprócz prac i wystaw wymienionych przez Panią było jeszcze sporo innych, które również bazowały na rysunku i rysowaniu, jak np. *Rysunki modalne* z 1975 r., *Rysunki przedmiotowe i poprzedmiotowe*, bardzo dla mnie ważna praca *Caledonian Road Series*, którą dwa lata temu zrealizowałem w Londynie, rozmaite wersje *Linii*, trylogia z ubiegłego roku: *Aneksja galerii, Transmisja wystawy* i *Rekonstrukcja aneksji*, rysunek – postępowanie pt. *1+5 kresek albo 5+1 kreska...* wykonywany w Berlinie i Poznaniu w różnych wersjach, itd. itd. Z jedną z prac rysunkowych wiąże się nawet pewne doświadczenie pozaartystyczne, które zadecydowało o tym, że nie biorę udziału w żadnych konkursach i wystawach jurorowanych – poza tym jednym razem, a było to w roku 1970 lub 1971 w związku z Triennale Rysunku we Wrocławiu. Wysłałem tam wówczas pracę w ośmiu częściach, którą stanowiły zwyczajne kartki *w kratkę*, wyrwane z zeszytu szkolnego. Mniej więcej pośrodku każdej z nich napisane było przeze mnie – za każdym razem innym charakterem pisma – słowo *obecny*. Jak opowiadał mi później **Jerzy Ludwiński**, który uczestniczył w obradach jury, burzliwa dyskusja nad tym, czy to jest rysunek czy nie, trwała ponad dwie godziny. Ostateczny werdykt głosił, że jednak nie ma to z rysunkiem nic wspólnego i pracę odrzucono. Przeważyło zdanie osób, które dzisiaj cieszą się opinią autorytetów i wytrawnych ekspertów od sztuki współczesnej. Ale to na marginesie, chociaż niejako *przy okazji* przykład ten pokazuje jak gdyby inny możliwy aspekt rysunku – jako doświadczenia etycznego z pewnymi (a jakże!) mimowolnymi implikacjami ontologicznymi. Dlaczego jeszcze rysunek? Może dlatego, że wydaje się językiem o najwyższym stopniu abstrakcji, nawet jeżeli usiłuje być naturalistycznym. Z pewnością dlatego, że jest językiem prostym i bezpośrednim, co znaczy również – bezwzględnym.

Z drugiej strony, aby rysowania za bardzo nie demonizować pragnę raz jeszcze podkreślić, że ja po prostu rysunku **używam**, tzn. sięgam po niego wówczas, gdy jest potrzebny ze względu na to, co chcę powiedzieć. Na tych samych zasadach używam malarstwa, fotografii, zapisów dźwiękowych czy nawet rzeźby, bądź jakichkolwiek innych form artykulacji, które są doraźnie potrzebne.

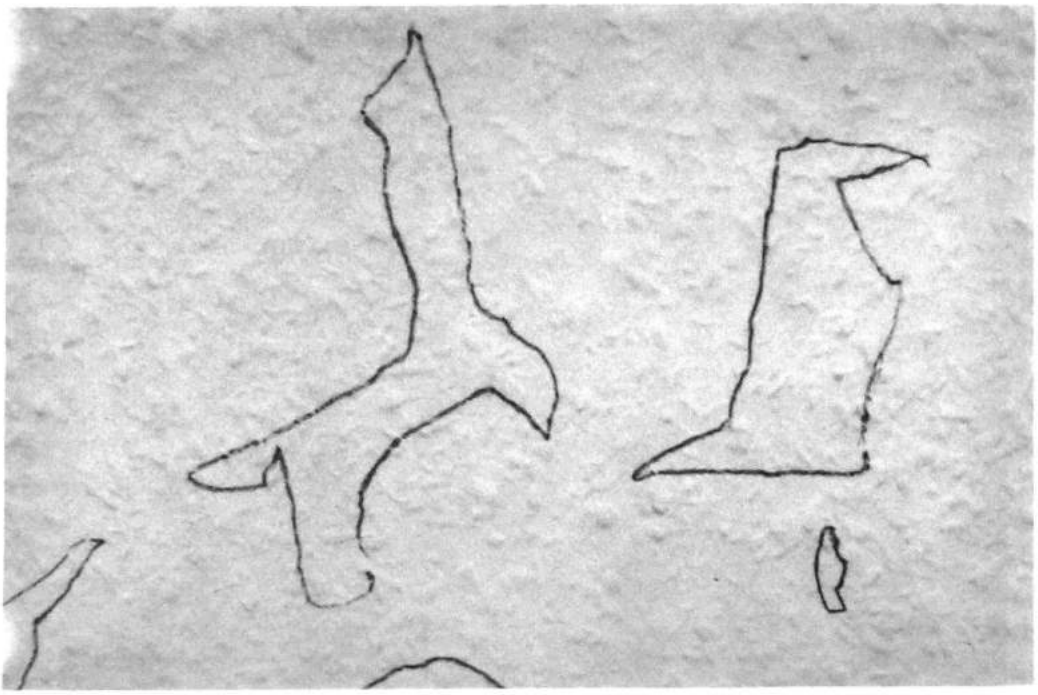
Wiesława Wierzchowska:
W prywatnej galerii Małgorzaty i Andrzeja Dłużniewskich w Warszawie zrealizował Pan latem 1981 roku osobliwy rysunek ścienny, obwodząc delikatnym konturem różne nierówności, zadrapania i zgrubienia ściany. Jak zdefiniowałby Pan znaczenia tej pracy?
Jarosław Kozłowski:
Na to pytanie nie mogę Pani zadowalająco odpowiedzieć, ponieważ byłoby to sprzeczne z tym, co przed chwilą mówiłem o wolności odbioru sztuki i szacunku dla tego, kto przychodzi do galerii. Znaczenia jakie ta wspomniana przez Panią praca dla mnie osobiście miała spełniły się w trakcie jej wykonywania i jakkolwiek bym jej teraz nie skomentował byłoby to niezbyt prawdziwe. Albo inaczej: cokolwiek bym powiedział nie byłoby to bardziej uprawnione i prawdziwe niż wszystkie inne komentarze i interpretacje wypowiedziane przez osoby, które widziały tę wystawę, także wówczas, gdy te interpretacje i komentarze były diametralnie różne między sobą i różne od moich intencji.
Wiesława Wierzchowska:
Zmieńmy zatem temat: jeszcze w latach sześćdziesiątych działał Pan w prowadzonej przez **Andrzeja Matuszewskiego** *Galerii OD NOWA*, a od wielu lat prowadzi Pan w Poznaniu *Galerię Akumulatory 2*, jedną z najbardziej konsekwentnie działających w Polsce galerii. Jakie są założenia programowe Akumulatorów? Czy w nawiązywaniu kontaktów z prezentowanymi w galerii artystami z całego świata pośredniczy jakaś instytucja, czy zależy to wyłącznie od Pana inicjatywy?
Jarosław Kozłowski:
Na dobrą sprawę **Galeria Akumulatory 2**, mimo iż działa już dziesięć lat, nie ma precyzyjnie sformułowanego programu. Są oczywiście jakieś ogólne założenia, albo lepiej: ogólne ramy działalności, ale wolałbym nie nazywać tego programem, bo byłoby to zbyt obligatoryjne, a zależy nam na tym, by galeria stanowiła otwarte forum dla wszystkiego, co z dnia na dzień zdarza się w sztuce i temu się podporządkowywała. Byłoby to niemożliwe przy z góry określonym programie. Galeria nie ma i nigdy nie miała żadnych preferencji stylistycznych – przeciwnie, staramy się ukazywać w maksymalnie szerokim zakresie różnorodne idee i postawy wyrażane w różnorakich formach, byle były wewnętrznie spójne i wyraźne pod względem poznawczym. Stąd prezentujemy artystów o bardzo odmiennych zainteresowaniach, i to zarówno tych, których twórczość odnotowana już została we wszystkich ważniejszych opracowaniach i kompendiach dotyczących sztuki współczesnej, jak i tych, dla których wystawa w Akumulatorach jest debiutem.
Aby obraz sztuki był rzeczywiście komplementarny, zapraszamy – praktycznie rzecz biorąc – artystów z całego świata. Są to wyłącznie osobiste kontakty, bez pośrednictwa żadnych instytucji.
Wiesława Wierzchowska:
Przed kilkoma miesiącami został Pan wybrany rektorem poznańskiej PWSSP. Jaką, Pana zdaniem, rolę powinna odgrywać dzisiaj uczelnia w procesie edukacji i czego przede wszystkim pragnie Pan nauczać przyszłych artystów?

Jarosław Kozłowski:
To najbardziej aktualne pytanie, ponieważ od tych kilku miesięcy uczelnia absorbuje niemal bez reszty cały mój czas. Wspólnie z grupą pedagogów i studentów pracowaliśmy przez okres wakacji, czego rezultatem nowa, znacznie uproszczona i — jak się wydaje — bardziej logiczna struktura organizacyjna uczelni, nowe bądź dalece zweryfikowane programy nauczania na wszystkich kierunkach, generalna indywidualizacja toku studiów, zmodyfikowane zasady egzaminów wstępnych i obrony prac dyplomowych, otwarcie uczelni dla tzw. artystów wizytujących, rozszerzenie pozaprogramowej działalności na terenie uczelni. Co ważniejsze, wszystkie te zmiany oraz szereg innych, których wymienienie zajęłoby zbyt dużo czasu, udało się nam wprowadzić w życie już z nowym rokiem akademickim. Za dwa — trzy lata winno się okazać, na ile decyzje nasze były słuszne chociaż już w tej chwili, zaledwie po upływie kilku tygodni, widać pewne rezultaty, które budzą optymizm. Czego pragnę nauczać studentów? Paradoks uczelni artystycznej polega na tym, że po to, aby efektywnie funkcjonowała, musi być dobrze zorganizowaną instytucją, która kształtuje i preferuje wartości zadecydowanie ainstytucjonalne, co wynika ze swoistej natury aktu twórczego. Chciałbym, by uczelnia dawała optymalne możliwości kształcenia świadomości artystycznej, by stanowiła miejsce ujawniania się i rozwoju indywidualnych postaw intelektualnych, by wreszcie budowała świadomość etyczną, której tak bardzo potrzeba dzisiaj na co dzień. Pomijam celowo naukę umiejętności, gdyż jest to warunek wstępny i jako taki oczywisty. Pragnę również, by nigdy nie powtórzyła się sytuacja, której doświadczyłem na zakończenie swoich studiów, a o której wspomniałem na początku naszej rozmowy, tj. by nigdy w tej uczelni rzeczowe argumenty nie były zastępowane koniunkturalnymi hasłami dyktowanymi przez okoliczności zewnętrzne.

Jarosław Kozłowski — Rysunki Przedmiotowe — Galerie Vor ORT, Hamburg 1979



Jarosław Kozłowski — Easy Drawings, MATTS GALLERY, London 1982



Jarosław Kozłowski – Easy Drawings, MATTS GALLERY – London 1982

Jarosław Kozłowski – Rysunki światło-cieniowe i ich reprezentacje,
Galerie Kanal 2, Kopenhaga 1981

II

PAŹDZIERNIK 1984 r.

Wiesława Wierzchowska:

Powyższy wywiad przeprowadziłam z Panem niemal dokładnie trzy lata temu, w październiku 1981 r. dla dwumiesięcznika *Projekt*, gdzie wówczas pracowałam. Najpierw wskutek zawieszenia pisma, a później z powodu zasadniczych kontrowersji w redakcji, które doprowadziły do ustąpienia całego zespołu redaktorskiego, wywiad nie został opublikowany na łamach *Projektu*.

Wracając po trzech latach do ważnej – jak sądzę – rozmowy chciałabym zapytać, czy doświadczenia tych trudnych lat wprowadziły jakiekolwiek korekty do Pańskich przemyśleń teoretycznych i praktyki twórczej?

Jarosław Kozłowski:

Trzy lata to długi okres czasu, a szczególnie te trzy ostatnie lata. Niełatwo będzie odpowiedzieć wyczerpująco na Pani pytanie, spróbuję jednak to zrobić możliwie krótko, starając się nie zgubić tego, co ważne.

Zacznę od Uczelni, bo o niej rozmawialiśmy pod koniec naszego poprzedniego spotkania. Otóż bez fałszywej skromności mogę stwierdzić, że nadzieje, jakie wiązaliśmy z wszystkimi zmianami poczynionymi w roku 1981 – w dużym stopniu spełniły się. To jest zupełnie inna Szkoła, co daje się zauważyć zarówno w codziennej jej pracy, atmosferze, kontaktach między pedagogami i studentami, dyskusjach i szerokiej działalności pozaprogramowej, jak i przy okazjach *świątecznych*: przeglądach, prezentacjach, wystawach dyplomowych. Właśnie tegoroczne dyplomy znakomicie ujawniły te wartości, na które postawiliśmy trzy lata temu. Były bowiem w pełnym tego słowa znaczeniu manifestacjami indywidualnych postaw. I to postaw bardzo zróżnicowanych pod względem form artykulacji i światopoglądów artystycznych. Ta różnorodność dociekań i sposobów określania własnej tożsamości twórczej, przy – jednocześnie – bardzo wysokim poziomie artystycznym i zaskakującej niekiedy powadze i oryginalności poznawczej, stanowi dla mnie najlepsze potwierdzenie słuszności podjętego wcześniej ryzyka. Wspominam o ryzyku, gdyż jednym z podstawowych założeń naszego programu było odwołanie się do dojrzałości intelektualnej i wewnętrznej odpowiedzialności studentów, co z początku budziło w niektórych kolegach pewne niedowierzanie i sceptycyzm. Ale praktyka dowiodła, że nie są to pojęcia puste. Przypuszczam, że nie bez znaczenia dla tak dobrych rezultatów był fakt, iż wszystko co postanowiliśmy przed trzema laty konsekwentnie realizowaliśmy w założonym kształcie bez względu na okoliczności i nastroje zewnętrzne, jakkolwiek nie zawsze było to komfortowe. Mówię o tym z satysfakcją, ponieważ wiadomo skądinąd jak wiele zasadniczych zmian nastąpiło wokół w tym czasie. Nie poddając się doraźnym presjom Szkoła – dzięki postawie pedagogów i studentów – zachowała swą godność. I to uważam za najważniejsze. Tyle – najkrócej – o Uczelni.

Jeżeli chodzi o **Galerię Akumulatory 2**: jest ona w tej chwili jedną z czterech galerii autorskich, na którymi opiekę od dwóch lat sprawuje PWSSP. Poza tym funkcjonuje na tych samych zasadach, na jakich funkcjonowała wcześniej. Był jednak dość długi, bo aż 10-miesięczny okres, kiedy działalność Galerii, podobnie jak innych placówek tego typu, została zawieszona. Aby nie stwarzać niedomówień chcę podkreślić, że od początku byłem zdecydowanym rzecznikiem jak najszybszego uruchomienia Galerii i gdy tylko zaistniała sposobność natychmiast (w październiku 1982 r.) wznowiła ona swą działalność – ze zdwojoną aktywnością. Może zabrzmi to trochę patetycznie, ale uważam, że było to wówczas moralnym obowiązkiem, tym bardziej wówczas, gdy groziło zdominowanie przez różnego rodzaju okazjonalne „substytuty" i „surogaty" kultury.

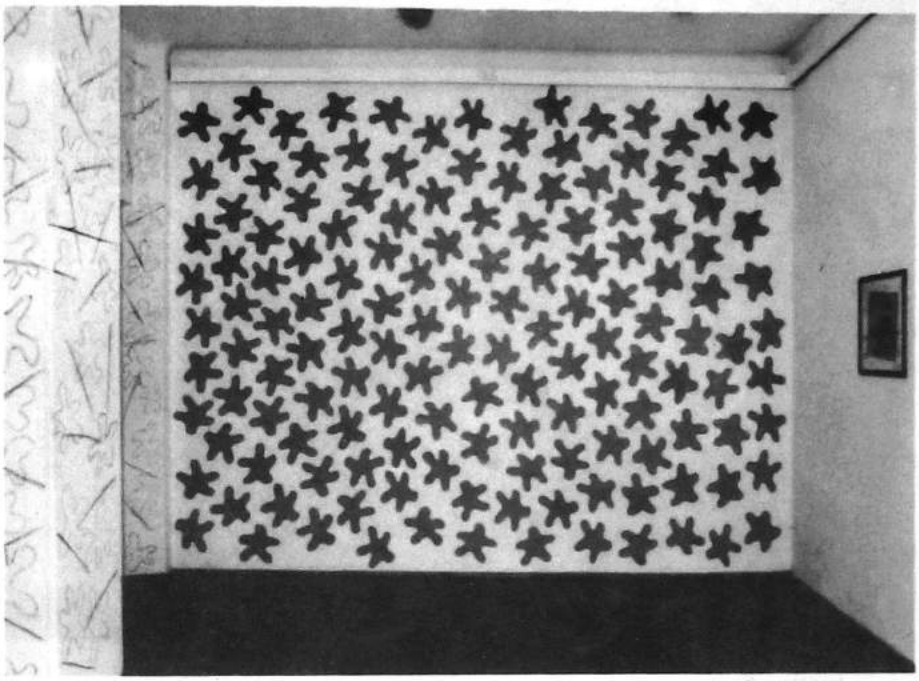
Wiesława Wierzchowska:

A co działo się z Pana własną twórczością przez te trzy lata, które dzielą nas od poprzedniej rozmowy?

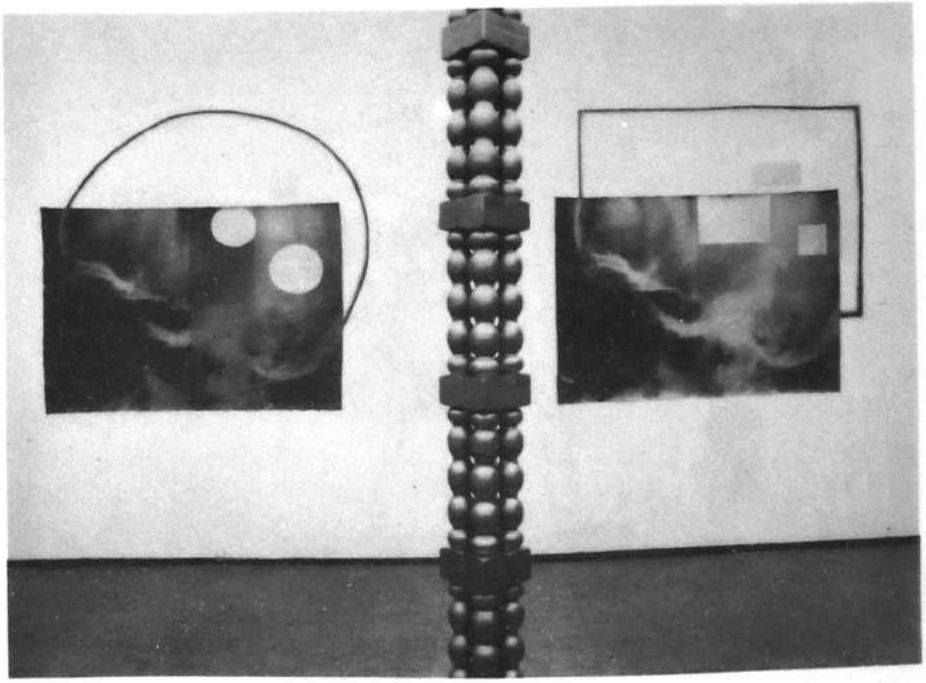
Co zmieniło się w Pańskich poglądach, pracy artystycznej?

Jarosław Kozłowski:

Czy zauważyła Pani, jak często w rozmowach o sztuce i postawach artystycznych posługujemy się datami i pojęciami określającymi upływ czasu, które nie są datami i pojęciami związanymi z czasem sztuki? Jak częste jest przekonanie, iż ten upływ czasu, mierzony szczególnego rodzaju zdarzeniami zewnętrznymi, koniecznie implikować winien istotne zmiany w naszych poglądach na sztukę i w naszej praktyce artystycznej? Jakby obowiązywała jakaś swoista zasada bezwzględnej zależności postawy artystycznej i działalności twórczej od – na przykład – aktualnej sytuacji polityczno-społecznej. Przy czym ta zależność może mieć w tym ujęciu tylko dwojaki charakter: afirmujący albo kontestujący. Jeżeli więc przedwczoraj kontekst polityczno-społeczny był – powiedzmy – zielony, to i sztuka powinna się zazielenić, bądź przeciwnie – zaczerwienić. A ponieważ wczoraj kontekst polityczno-społeczny zmienił się z kolei na czerwony, oczekuje się, że ci, którzy przedwczoraj malowali świat na zielono, gorliwie zmienią paletę na czerwoną, co natychmiast spowoduje, że przedwczorajsi zwolennicy koloru czerwonego z dnia na dzień polubią zieleń. Nie, ani moja działalność artystyczna, ani moje przekonania i poglądy na sztukę nie uległy żadnej radykalnej zmianie z powodów zewnętrznych. Zapewne zmieniły się moje prace i z pewnością zmieniły się w jakimś stopniu moje poglądy na sztukę, ale zmiany te nastąpiły – i nadal następują – w wyniku procesu twórczego, który nie trwa ani od wczoraj czy przedwczoraj ani od trzech lat i mierzony jest zgoła innymi jednostkami czasu, niż te, o których była mowa. Jeżeli zatem niekiedy *zmieniam paletę*, wynika to tylko i wyłącznie z konieczności wewnętrznej umotywowanej moimi indywidualnymi doświadczeniami artystycznymi. Powtórzę to, co powiedziałem już, gdy poprzednio rozmawialiśmy: sztuka jest dla mnie wolnością, jednym z niewielu obszarów, w którym można w pełni realizować swą wolność i swoją autentyczność. Stąd głęboko obce jest mi instrumentalne podejście do sztuki, używanie jej do innych celów – jakiekolwiek by one nie były – niż jej własne cele.

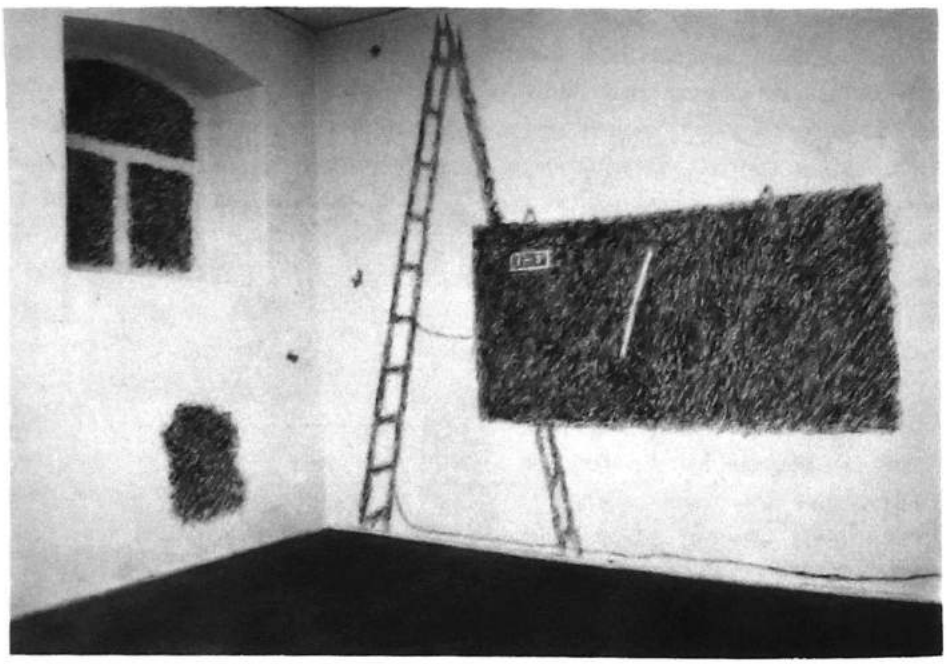


Jarosław Kozłowski — Rysunki swobodne II, Piwna 20/26, Warszawa 1982



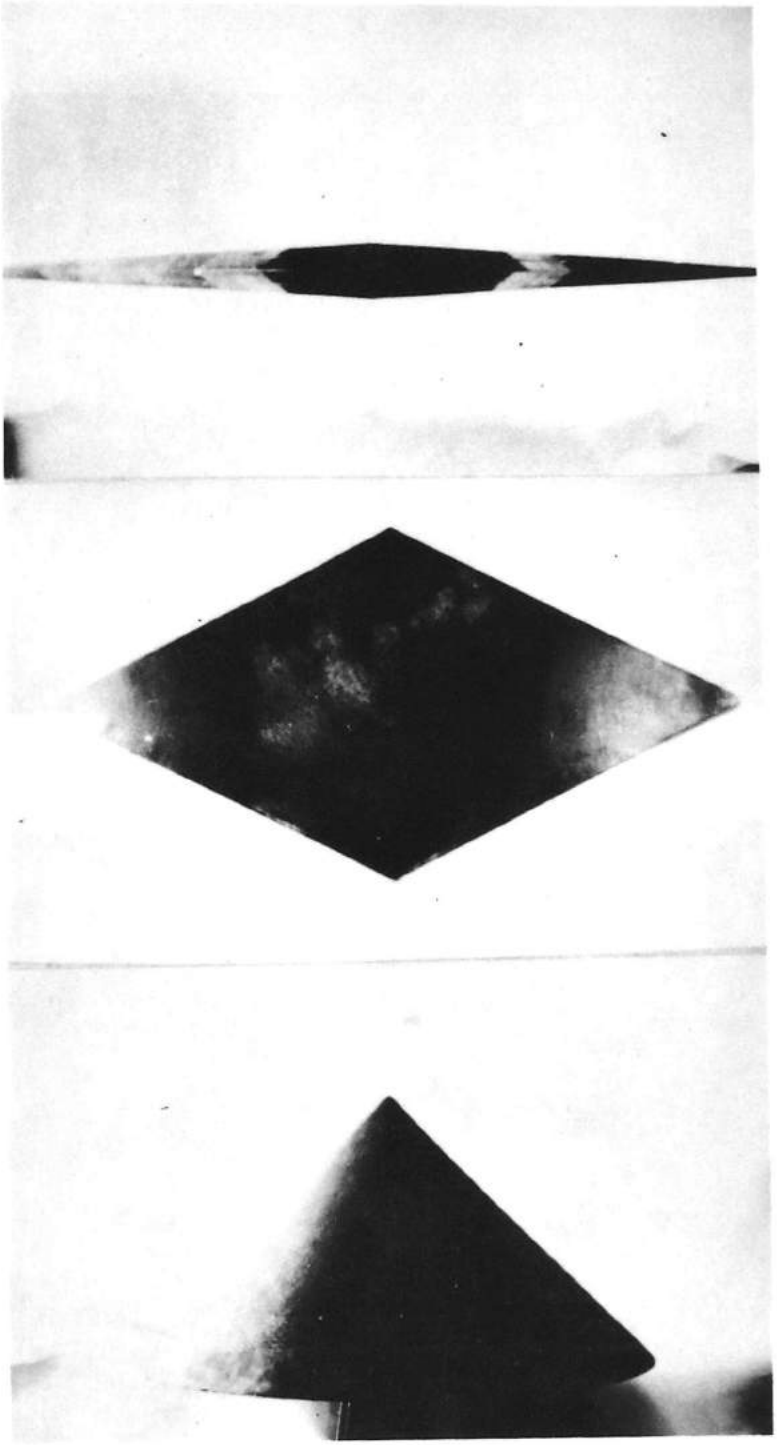
Jarosław Kozłowski — Opus I — Galeria Akumulatory 2, Poznań 1983

Jarosław Kozłowski – „Utwór na Dwa i Jeden" – Galeria R–R, Warszawa 1984



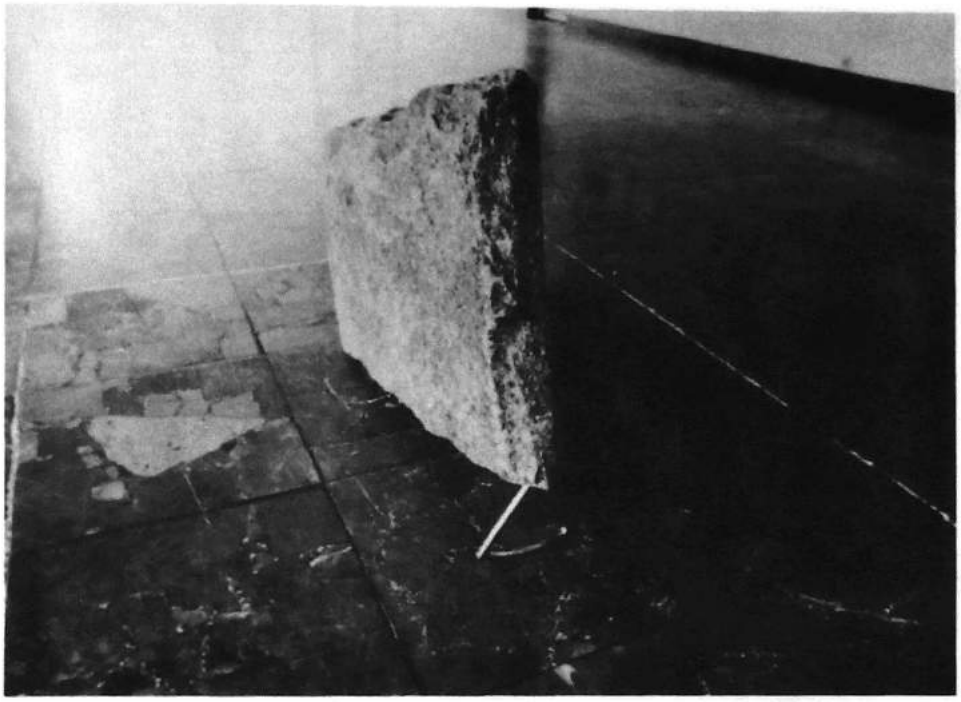
Jarosław Kozłowski – „3 – 153" (Rysunek przedmiotów nieobecnych),
Zakład nad Fosą, Wrocław 1984

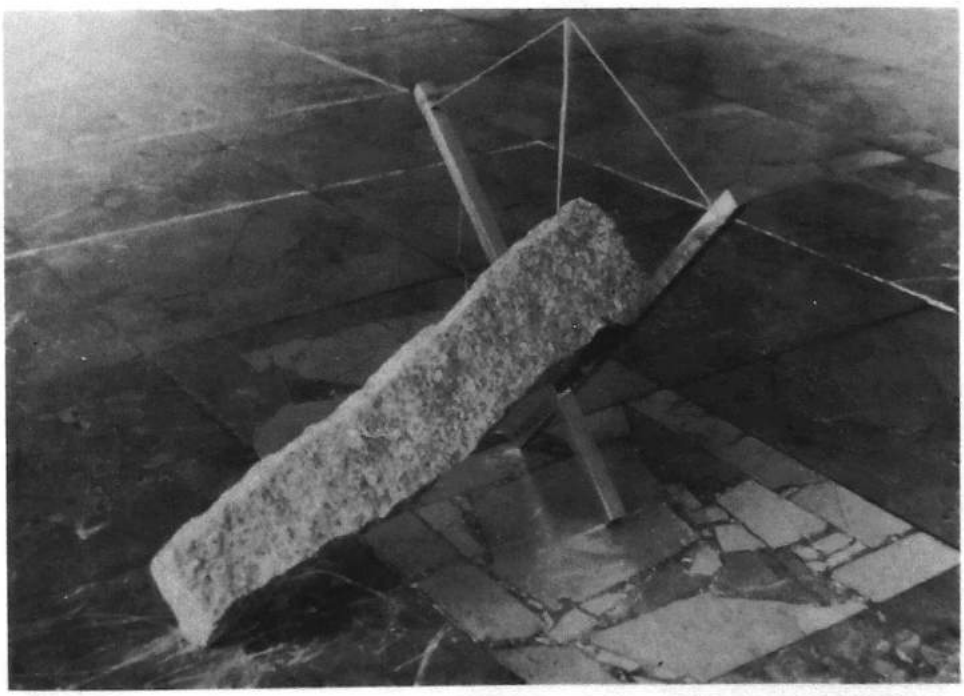
DYPLOM '84



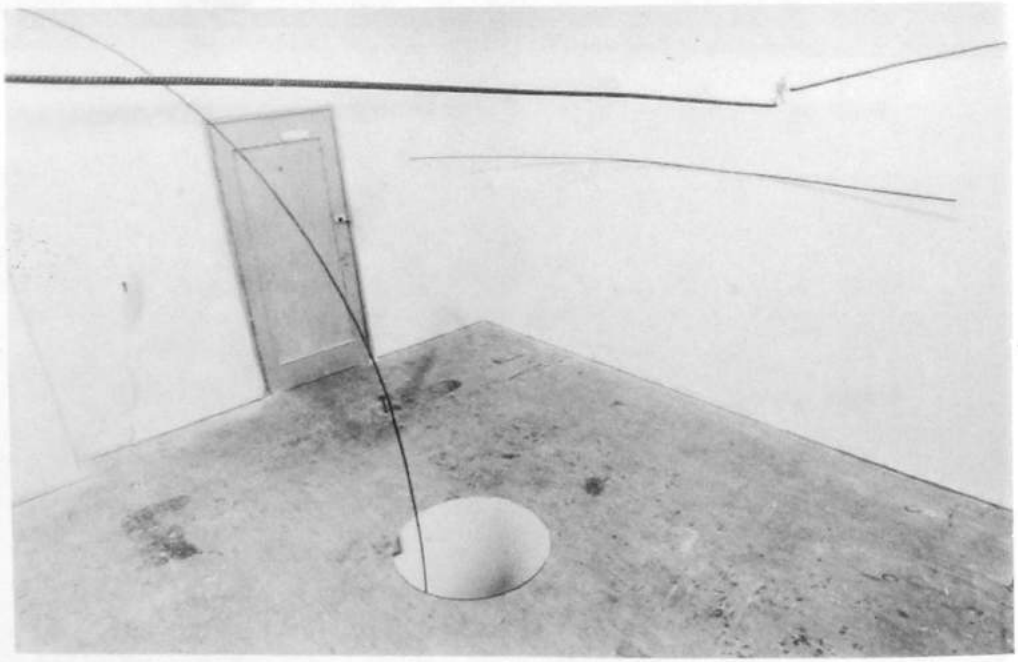
Henryk Ekiert — dyplom z malarstwa — promotor: doc. Jerzy Kałucki

Mariusz Gill – dyplom z rzeźby – promotor: doc. Anna Rodzińska, prof. Jan Berdyszak

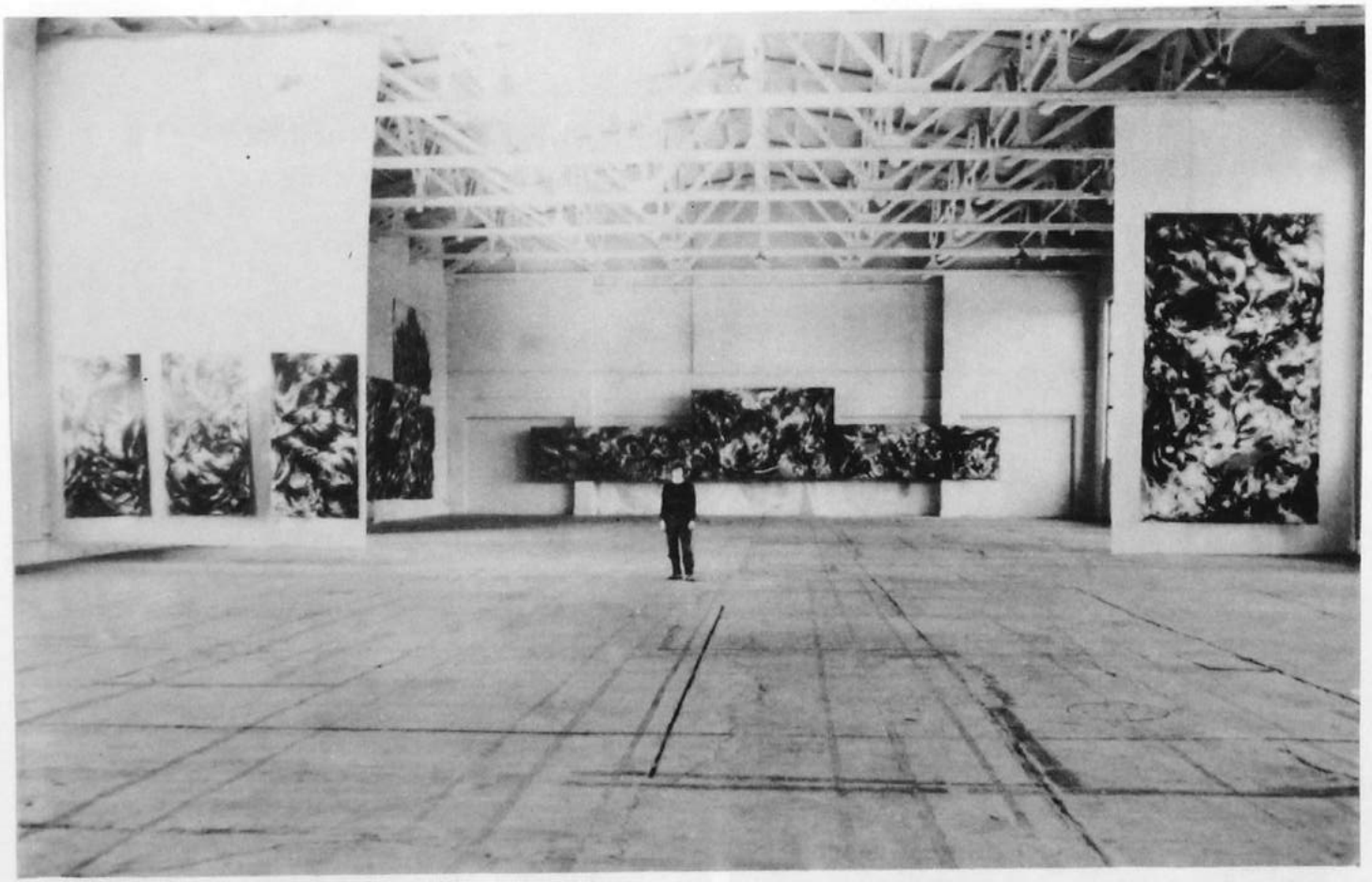




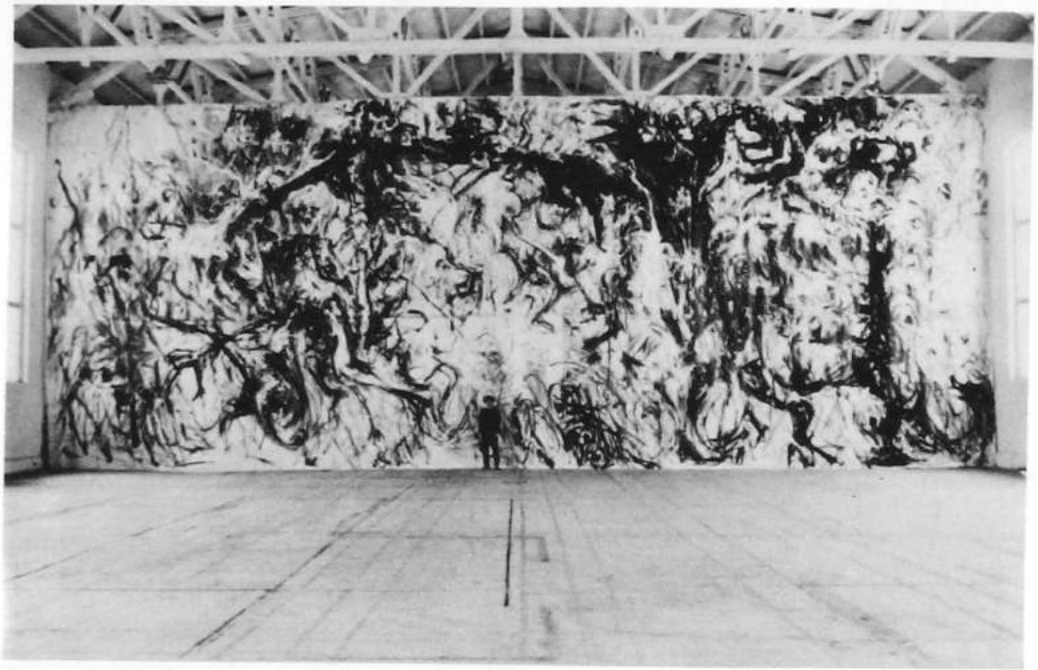
Jacek Jagielski — dyplom z rzeźby i rysunku — promotor: prof. Józef Kopczyński, doc. Jarosław Kozłowski



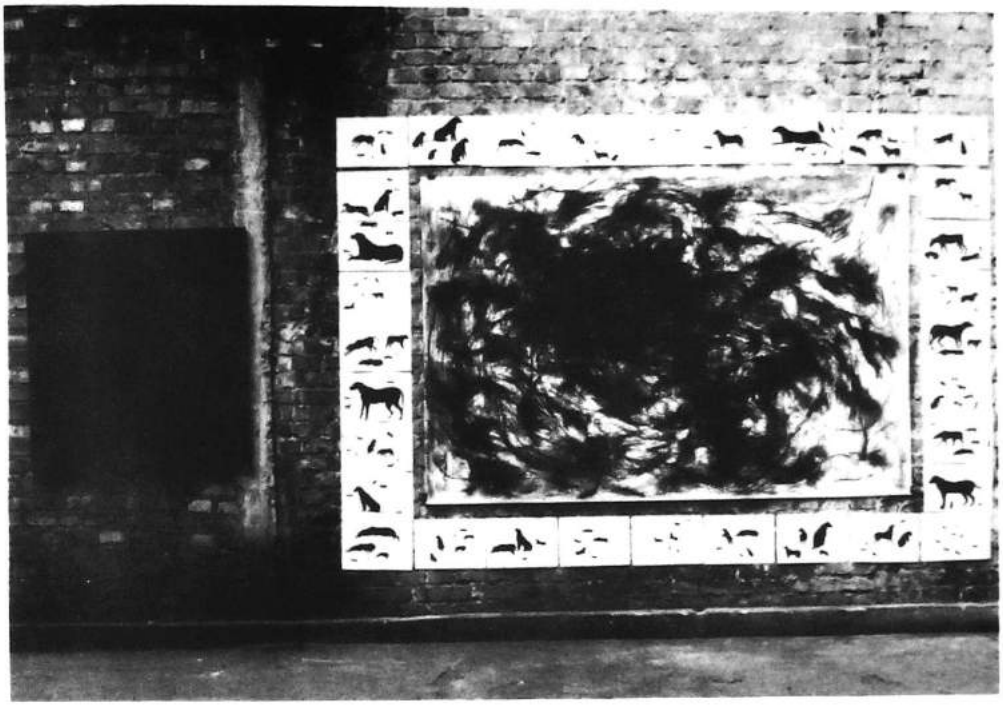
Jan Kolasiński — dyplom z rzeźby — „Horyzont" — promotor: prof. Jan Berdyszak



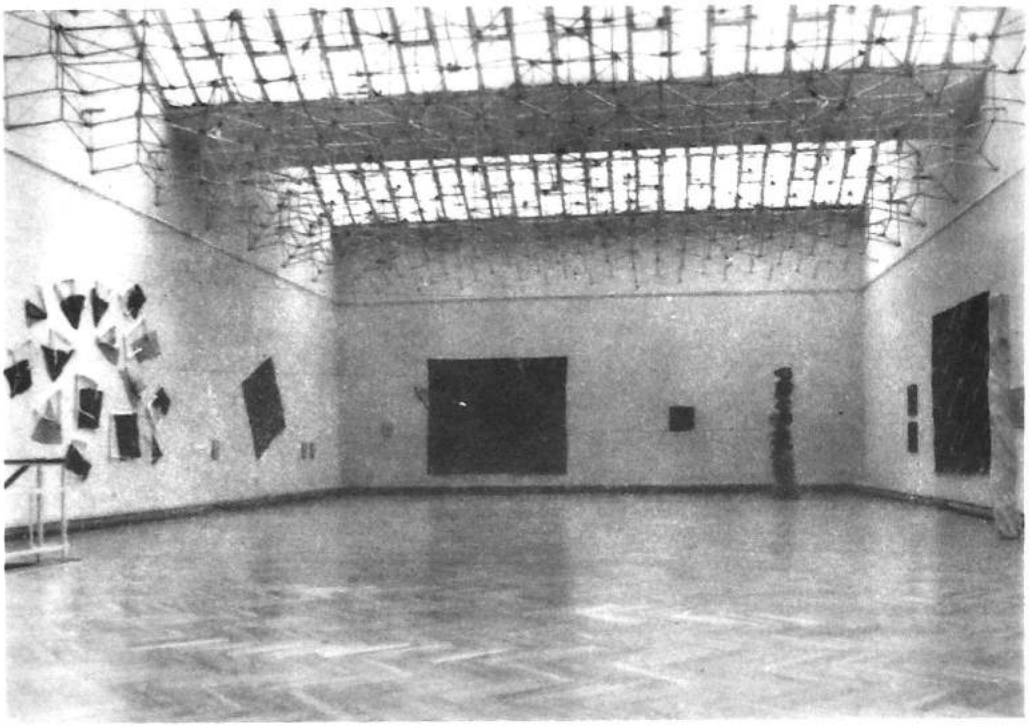
Jerzy Kopeć — dyplom z malarstwa — promotor: doc. Jan Świtka

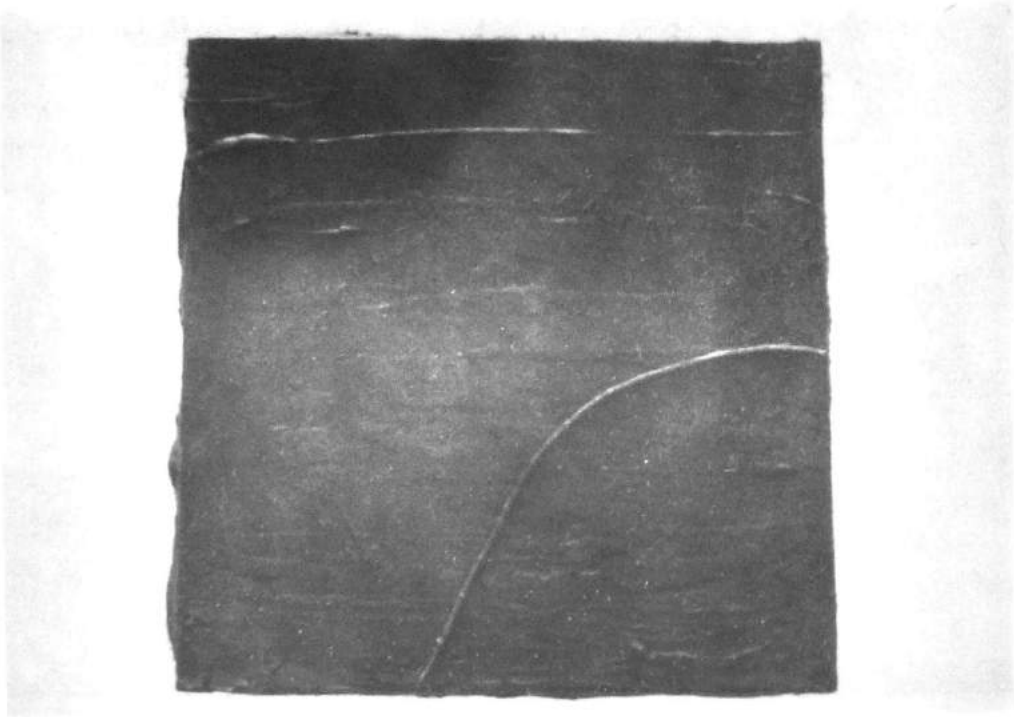


Jerzy Kopeć — dyplom z malarstwa — promotor: doc. Jan Świtka

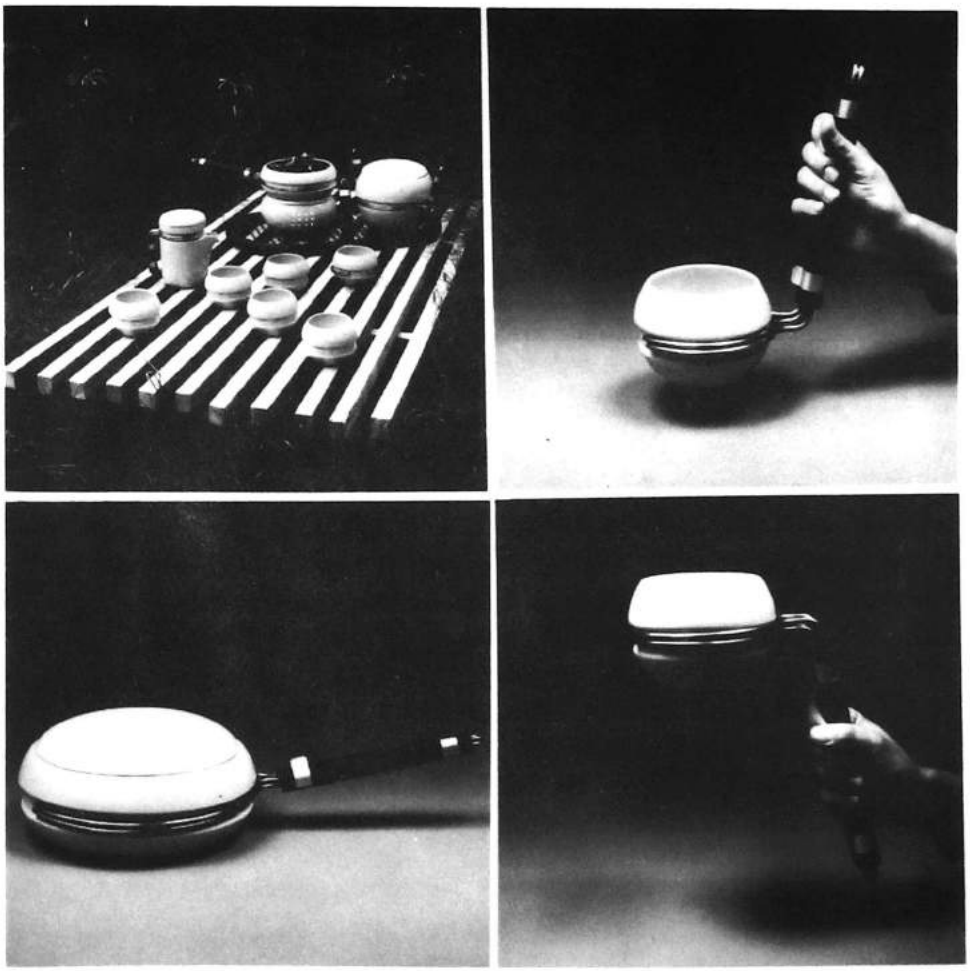


Hanna Łuczak — dyplom z rysunku i malarstwa — promotor: doc. Jarosław Kozłowski, doc. Jerzy Kałucki

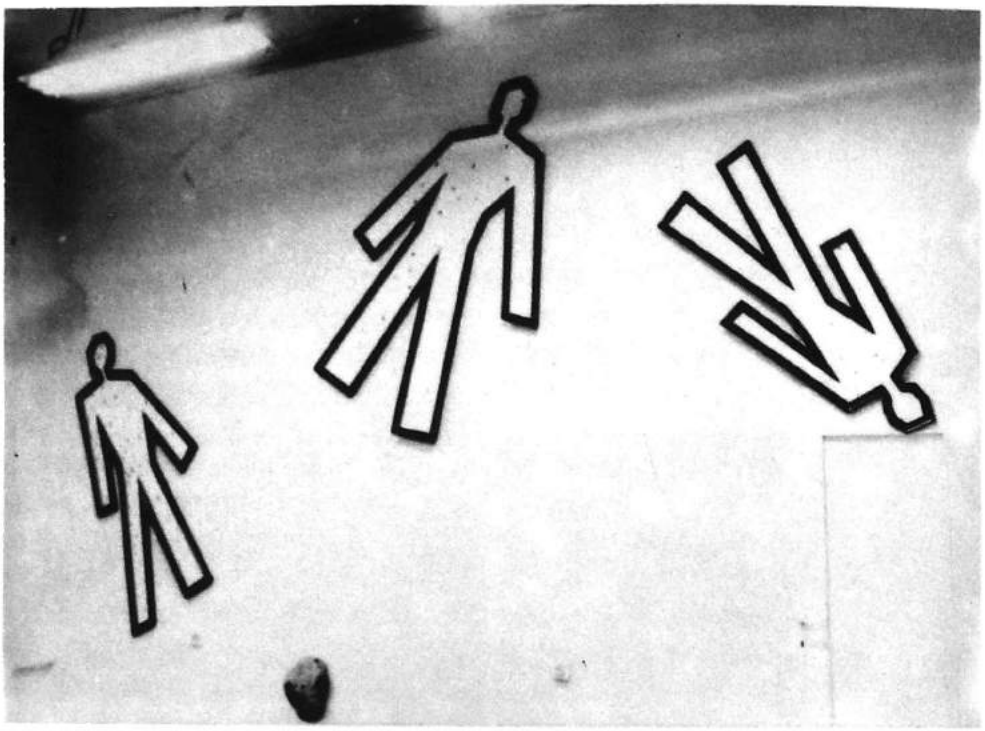


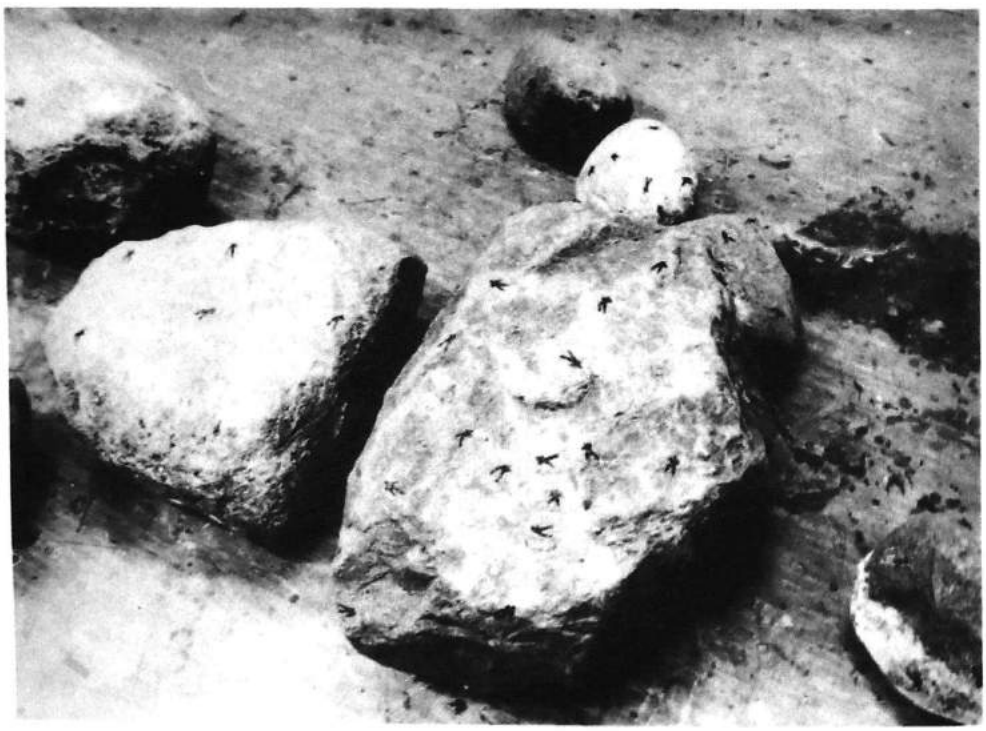


Krzysztof Markowski – dyplom z malarstwa – promotor: adj. Włodzimierz Dudkowiak

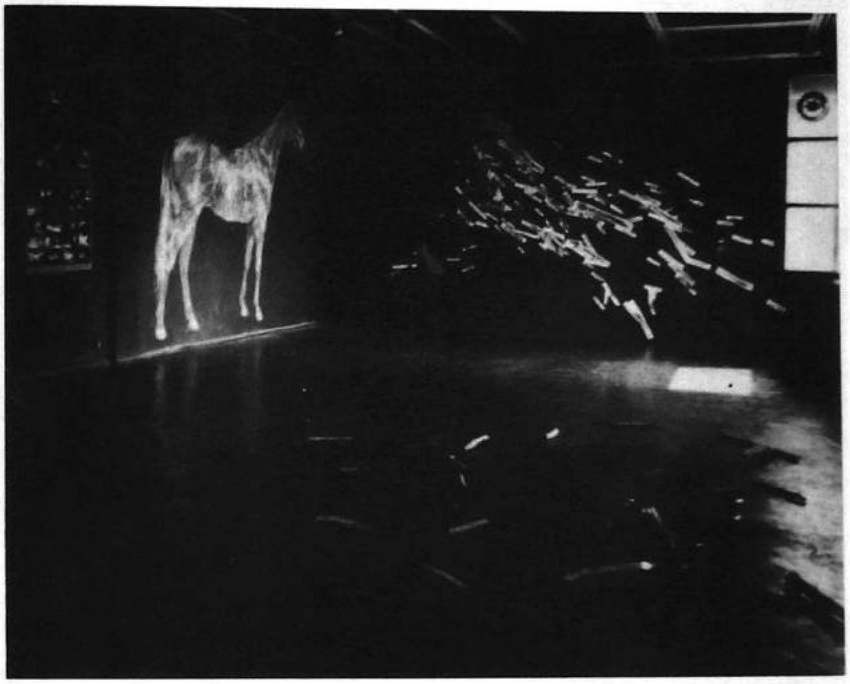


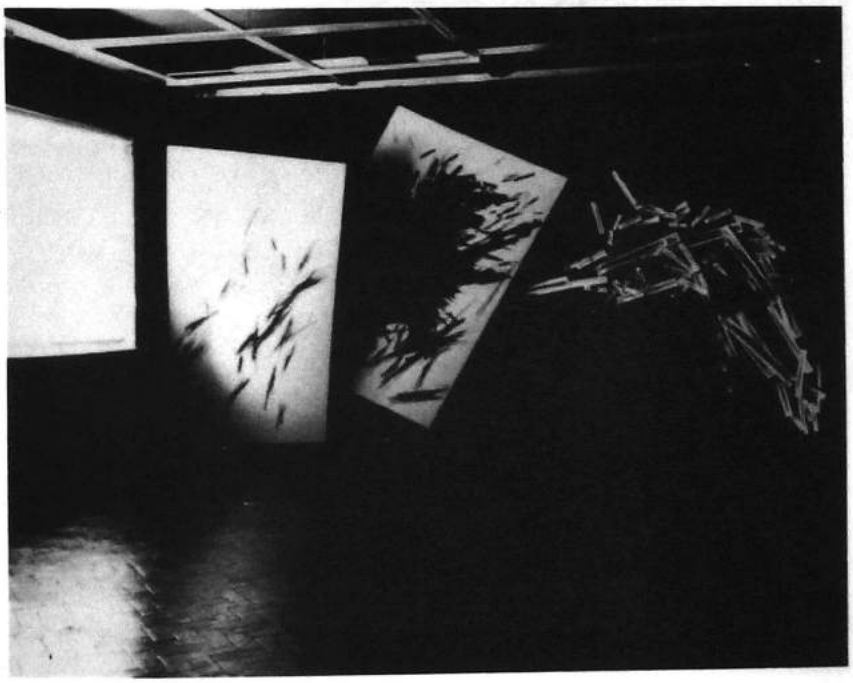
Barbara Palacz-Jankowiak — dyplom z „Wzornictwa Przemysłowego" — temat: Piknik w ogrodzie — Zestaw naczyń i sztućców. Promotor: doc. Rajmund Hałas



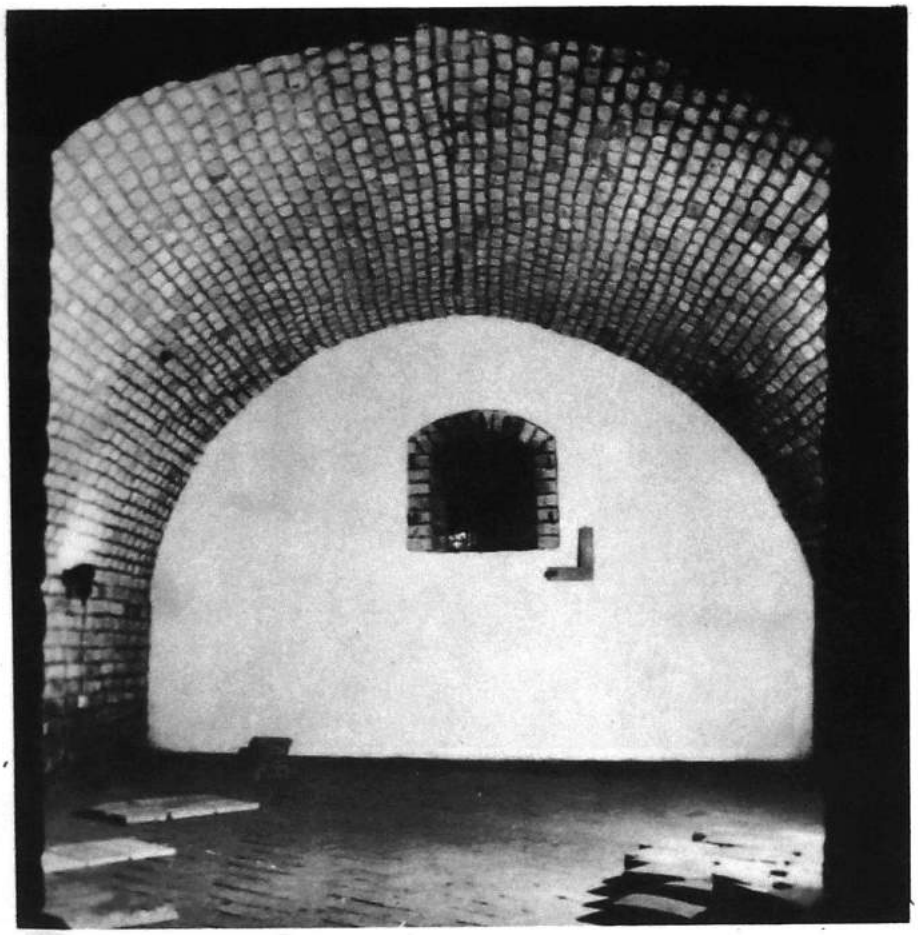


Maciej Pięta – dyplom z rzeźby – promotor: prof. Jan Berdyszak



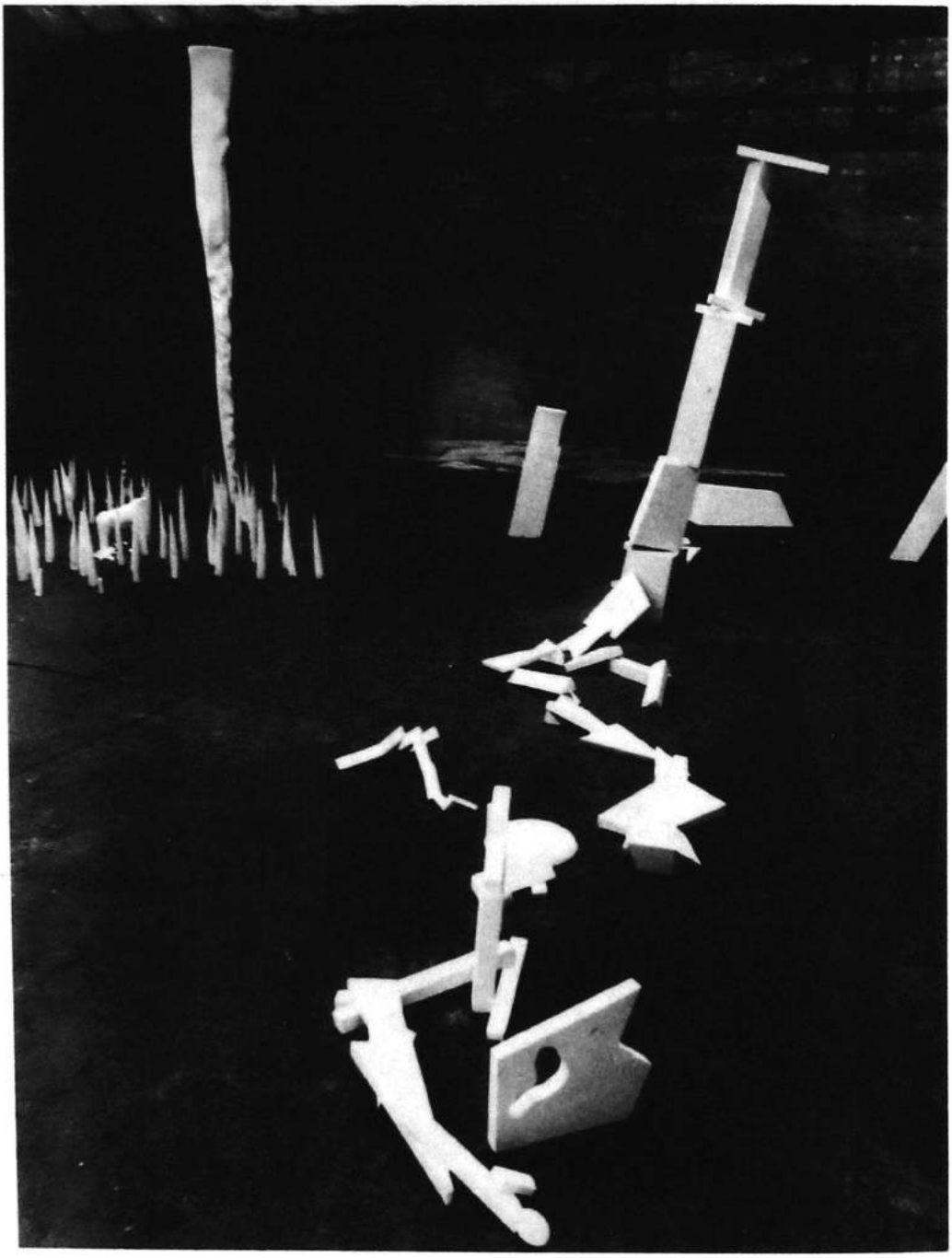


Joanna Przybyła — dyplom z rysunku — promotor: doc. Jarosław Kozłowski

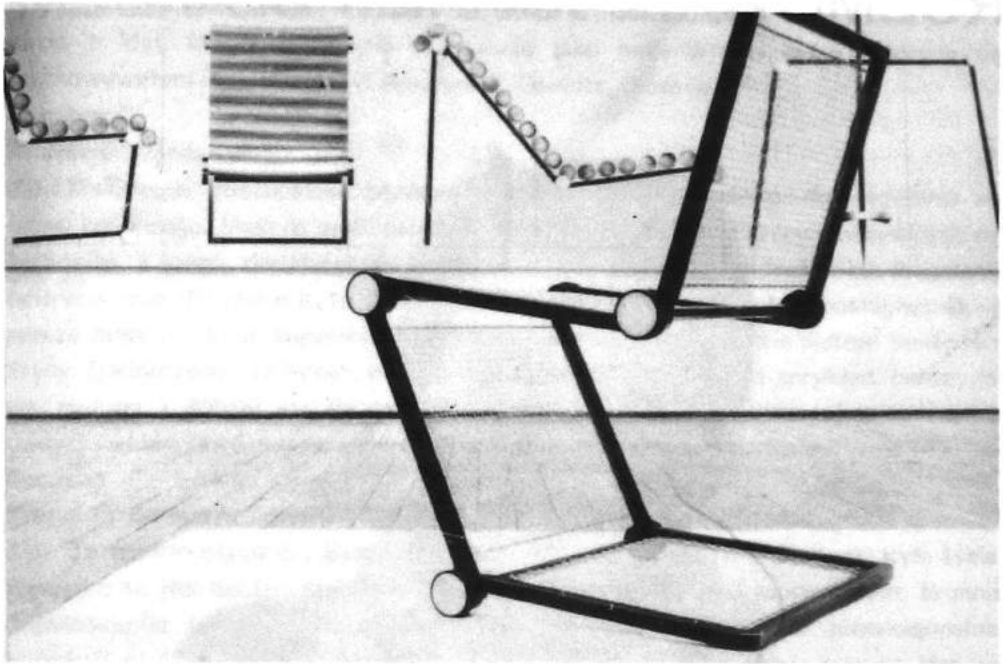


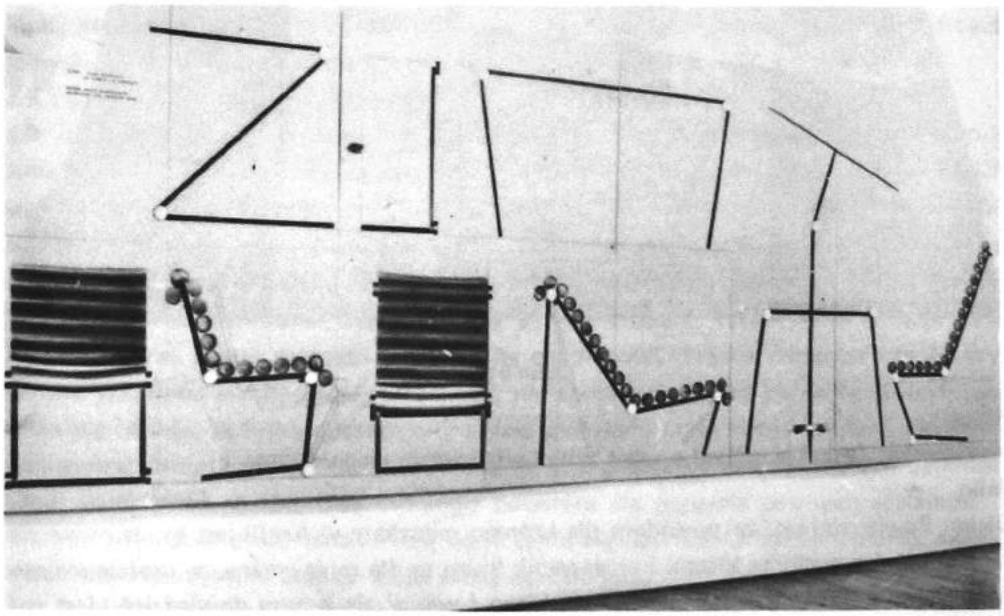
Kazimierz Sita – dyplom z ilustracji i typografii – promotor: adj. Grzegorz Marszałek

Robert Sobociński – dyplom z rzeźby – „O Niebie" – promotor: prof. Jan Berdyszak



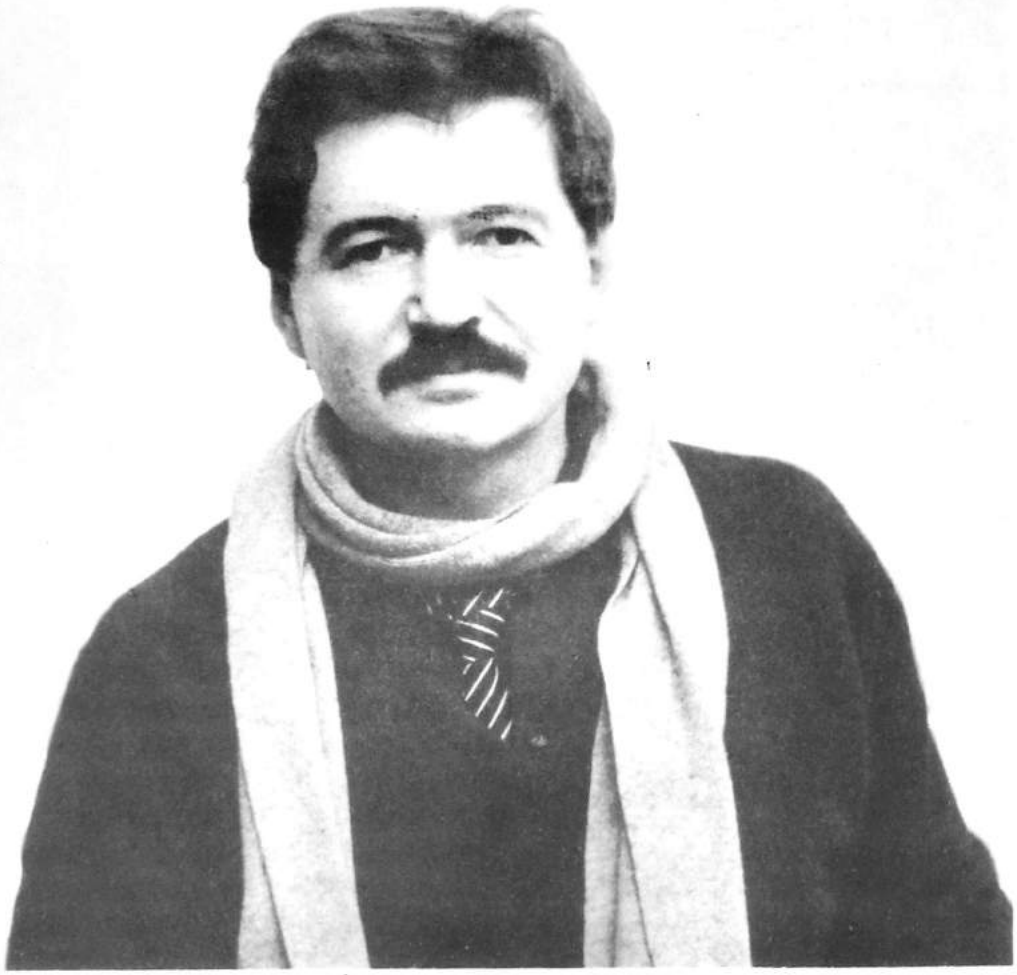
Robert Sobociński — dyplom z rzeźby — „O Niebie" — promotor: prof. Jan Berdyszak





Janusz Zajączkowski — dyplom z „Wzornictwa Przemysłowego" temat: Mebel metalowy na tarasie i w ogrodzie — promotor: doc. Rajmund Hałas

ROZMOWA Z JOHNEM BLAKE'EM



John Blake

Kinga

Kozłowska: Zacząłeś mówić o sobie zanim włączyłam magnetofon.

John

Blake: Powiedziałem, że powodem dla którego mieszkam w Anglii jest to, że mogę się tam spotkać z wieloma ideami i postawami, które są dla mnie ważne, są częścią mojego rodowodu. Chcę być bliżej tego wszystkiego i więcej się o tym dowiedzieć. Jest coś ironicznego w tym, że wiele europejskich w swej genezie idei najlepiej zadomowiło się w Stanach Zjednoczonych. Myślę o ideach, które zostały przeniesione do Ameryki w XVII i XVIII w. Zabawne jest, że Europejczycy kłopoczą się amerykańskimi postawami, bądź

amerykańską ideologią itd. nie zdając sobie sprawy, że mówią o czymś, co jest prawdopodobnie ich własną kulturą, a o czym po prostu zapomnieli.
Wiele z idei, które w Europie rozpoznaję jako moje własne, wśród których się wychowywałem i wyrastałem w Ameryce. Literatura, filozofia...
Jarosław
Kozłowski: Malarstwo?
J.B.: Malarstwo? Niezupełnie, ponieważ wymaga ono bezpośredniego doświadczenia, ale raczej coś innego. Mam na myśli całość środowiska, otoczenia, w którym wszystko to się narodziło, a czego, decydując się mieszkać w Europie, chciałem być bliżej. Pragnienie odkrycia tego *dla siebie* było przyczyną przyjazdu do Europy, a fakt posługiwania się przeze mnie językiem angielskim zdecydował o wyborze Anglii. Nie dlatego opuściłem Stany Zjednoczone, że byłem nimi rozczarowany; Nowy Jork, na przykład, bardzo mi się podoba i dobrze mi się tam mieszkało, ale w gruncie rzeczy jest to bardzo tradycjonalne miasto, miasto *silnie wypośrodkowane*.
Bogdan
Perzyński: Co masz na myśli?
J.B.: To trudno określić... Bary, restauracje, rozmowy z ludźmi, postawy, style życia. Wszystko to jest bardzo osobliwe. Mieszkając w Nowym Jorku spostrzegłem, że moje doświadczenia jakie gromadzę jako nowojorski artysta są bardzo prowincjonalne. Mieszkać w Ameryce, to mieszkać na wyspie. Jeżeli pojawiają się tam nowe idee nie dzieje się to zbyt szybko, lecz wypływa z procesu. Przypomina to problem mojego języka: nie znam innego języka niż angielski, z prostej przyczyny – w mojej młodości nie doświadczyłem innego. Nikt nie podejrzewał ewentualnej potrzeby kontaktowania się z kimś, kto nie używałby tych samych słów. Być może nie tych samych idei, lecz tych samych słów. W ten sposób nie istniała potrzeba tak naturalna w Europie.
J.K.: Czy rozumienie twoich prac jest lepsze tutaj czy w Ameryce?
J.B .: Myślę, że pewne sensy są lepiej rozumiane w Ameryce, a inne w Europie. Amerykanie bardzo chcą się uczyć, są bardzo otwarci na nowe idee i poddają się ich wpływowi. To, co powiedziałem jest dziwne, bo nie powiedziałbym tego jeszcze dziesięć lat temu. To wzmaga się również we mnie. Dopiero w Europie zacząłem identyfikować się jako Amerykanin i zacząłem żywiej interesować się amerykańskim społeczeństwem. Tkwi w tym pewna ironia, bo im dłużej tutaj mieszkam, tym żywiej zajmuje mnie Ameryka, tym więcej sympatii mam dla jej osobliwości. Trzeba pamiętać, że Amerykanów, podobnie jak Polaków, Rosjan itd. nie sposób opisać na papierze. Kolektywne ciało nie istnieje, są tylko poszczególni ludzie spotykani przez ciebie na ulicy: z jednymi rozmawiasz, innych zapraszasz do domu, z innymi chcesz się rzeczywiście porozumieć. Ciało kolektywne to zbiorowa mitologia powstała dla poparcia pewnych systemów, z którymi większość z nas identyfikuje się, a tylko najlepsi nie. Chciałbym jednak mówić o czymś określonym, wrócić do mojej pracy *Remember*...
Jest to moje pierwsze tutaj doświadczenie i myślę, że bardzo interesujące. Pytałeś mnie...
J.K.: Pytałem jakie jest zrozumienie Twoich prac, np. pracy *Remember*.
B.P.: Oraz co rozumiesz przez rodowód?

J.B.: Rodowód? Mógłbym powiedzieć, że działanie, aktywność, moją praktykę. Wszystkie kulturowe, ideologiczne, historyczne itp. konstrukcje i opracowania, to z czym spodziewałem się zetknąć i czym zamierzałem operować. W Europie natknąłem się na wiele ironicznych sytuacji.

B.P.: Dlaczego nazywasz je *ironicznymi?*

J.B.: Ponieważ nie jestem pewien tego, że moje prace są lepiej rozumiane w Europie. Tak jak powiedziałem, uważam, że Amerykanie są bardziej otwarci na nowe idee, potrafią je doceniać i nagradzać. Mówiąc ogólnie, łatwo mówić o amerykańskim imperializmie, lecz bardzo często właśnie Amerykanie są bardzo otwarci na nowe sformułowania, mają uszanowanie dla nowej kulturowej typografii. Jak już wspomniałem, mieszkając w Europie stałem się bardziej Amerykaninem niż się tego spodziewałem. Okazało się, że istnieje wiele trudności z przetransportowaniem idei z kraju do kraju, z ich przekładem, z interpretacją ich treści. Obecnie, po dziesięciu latach spędzonych w Anglii znam tam sporo ludzi, wiem jak myślą, jak działają, znam ich sposób interpretacji różnych treści. W roku ubiegłym wydarzyło się coś dziwnego, coś co skłoniło mnie do powrotu do Polski w tym roku. Pokazałem tutaj pracę, którą przedtem pokazywałem w Anglii. Sądzę, że tutaj rozumienie tej pracy było lepsze, bliższe moich intencji. To było dziwne! Powiedziałem już, że bliska jest mi europejska tradycja, ponieważ jest to część mojej własnej historii. Jednocześnie jest mi trudno skrzyżować te treści. Tak więc, równocześnie jestem do wszystkich tych gnieżdżących się tutaj idei przyciągany i zachęcany jak i odpychany. Myślę, że każdy z nas tego doświadcza. Idziesz ulicą i widzisz pomnik. Ktoś mówi: *Ten pomnik jest bardzo ważny*. Jesteś zainteresowany, całość wydaje ci się bardzo atrakcyjna. Uznajesz w końcu, że *ten pomnik to ty sam*. Lecz równocześnie, gdzieś w twojej głowie rodzi się pytanie *co to ma ze mną wspólnego?* Pytasz się samego siebie: *Jak mogłem sądzić, że się do tego dopasuję?* Tak więc, jesteś bardzo blisko tego i bardzo daleko.

Takie jest doświadczenie mojego bycia w Europie. Jestem tutaj z powodu kultury, historii, wszystkich tych rzeczy, lecz czuję także, że jestem jednocześnie właśnie tym odgrodzony – nie jest to część mojego życia i mojej pracy. Rok temu przywiozłem do Polski pracę *Remember*, która jest właśnie o tym – o bliskości i oddaleniu sztuki i faktu, obrazu i obiektu, idei i słowa. Myślę, że ludzie rozpoznali podnoszony w pracy problem. Jarosław zauważył kilka dni temu, że bardzo ironiczne było to, że obiekt który zapytywał nas: *Do you remember* pytał stale o nowe treści i pytał o to nas, a nie siebie samego: nie odwoływał się do systemu lecz do tego, co jest prawdziwe swoim własnym systemem.

B.P.: Stwierdziłeś, że do Amerykanów masz dystans, a jednocześnie czujesz się bardziej związany z Ameryką właśnie teraz, pomimo, że jesteś w Europie i ją akceptujesz...

J.B.: Tak, ponieważ tam jest mój dom. Jestem niespójny i myślę, że każdy taki jest. Myślę, że każdy odczuwa związek ze swoim domem, lecz odczuwa wobec niego rezerwę. Sądzę, że trudniej jest określić relację do własnego kraju, ale można to uczynić wobec własnego domu, gdzie wzrastało się i stawiało pierwsze kroki. Pochodzę z małego miasteczka, które kochałem i nienawidziłem jednocześnie. Można to sobie tłumaczyć w

uproszczony sposób, ale można odwołać się do ogólnej praktyki kulturowej. Kochasz miejsce, z którego pochodzisz i nienawidzisz jednocześnie, przyciąga cię ono i jednocześnie odpycha. W końcu uwikłana zostaje w to twoja sztuka z tej racji, że to do czego sztuka dąży, to wyrażenie wolności, sprzyjanie wolności, wyzwolenie spod wrażenia...

J.K.: Myślisz o sztuce w ogóle? O tym czym dla ciebie jest sztuka?

J.B.: Tak: mówiąc bardzo generalnie i nie wdając się w szczególne znaczenia polityczne tego, co wypowiadam. Dotyczy to wyzwolenia się spod piętna wrażenia doznawanego. Sztuka musi dotyczyć wolności. Jest wolnością wyrażania i głoszenia. Sztuka oddaje część wolności utraconej oraz sprzyja i upowszechnia wolność, która jest możliwa. Tego sztuka dotyczy.

J.K.: Jaka jest zależność między tak pojmowaną wolnością i wynikającą z tego postawą a konwencjami, których używasz? Mając na uwadze kulturę, rodowód, determinację Amerykanina żyjącego w Europie, odwiedzającego inne kraje, spotykającego różnych ludzi, obytego w sztuce, swobodnie posługującego się jej językiem. Jaka zatem jest relacja między kreatywnym aktem wolności a konwencjami, których używasz dla wyrażenia tej wolności?

J.B.: Z pewnością nasze doświadczenia poddają się procesowi, który przebiega w warunkach czegoś, co jest znane, w wyznaczonych treściach, wśród ustalonych elementów, o których można domniemać, że wyposażają nasz umysł, a które dokonały szczególnego kulturowego doświadczenia – to znaczy dokonały akomodacji do życia w jakim przyszło nam żyć. Wszystko to jest mi znane i przeciwstawia się próbom konstruowania pracy poza tym wszystkim. Próbuję sprawdzać rzeczy wiadome, weryfikować treści, które są akceptowane. Próbuję je zmienić, uczynić je ponownie mi obcymi. Jest to idea Bertolta Brechta, który wywarł na mnie bardzo silny wpływ. Próbuję robić podobne rzeczy. Nie próbuję budować pracy ze znanych treści, lecz zmienić te treści, zwrócić je ku sobie samym. W ten sposób osoba, która jest interpretatorem tych treści, która jest ich obserwatorem i świadkiem staje się wykonawcą i widzi w pracy siebie. Przemieszczanie to jest najbardziej przekonywującym celem dzieła, jest jego główną tezą. Treścią można manipulować i posłużyć się do zmiany dzieła. Znowu brzmi to pretensjonalnie!... Posługując się znanymi treściami, gromadząc je, porządkując i analizując odbudowujemy świat i zmieniamy świat.

J.K.: Czy mogłoby to znaczyć, że tworzysz obszar dla wolności, który mógłby być zaanektowany również przez widza?

J.B.: Ja myślę, że próbuję widza poddać kontroli. Istotą podporządkowania jest sformułowanie najbardziej pozytywnego przekazu. Na tym polega uczenie wolności. Świat nie jest czymś, co jest nam dane, jest czymś co światu dajemy – proste odwrócenie! Zazwyczaj dzieło sztuki jest czymś co jest tobie dane, czymś co *przychodzi* jest przekazem, właściwą treścią, czymś co musisz przyjąć. Ja próbuję to odwrócić i uczynić to czymś przypadkowym, czymś niewyznaczonym.

B.P.: Czy widzisz jakieś dotkliwe, fałszywe bądź niekorzystne aspekty działalności artystycznej?

J.B.: Oczywiście! Myślę, że większość doświadczeń artystów jest nadmiernie określona, zanadto ograniczona. To całkowicie naturalne, jeżeli weźmie się pod uwagę różnorodność nacisków na jakie narażony jest artysta realizujący swą wolność. Artyści są na to bardzo wyczuleni, czy będzie to wolność ekonomiczna, kulturowa czy jakiś jej inny rodzaj. Bardzo często swoboda eksperymentu jest obecnie ograniczona.

J.K.: Mówiąc nadal o wolności, co rozumiesz przez *wolność*? Czy jest to termin, który odnosisz do *siebie jako człowieka*, czy też rezerwujesz go dla *siebie jako artysty?*

J.B.: Używam go w związku z moim życiowym doświadczeniem. Nie w związku z moimi wyobrażeniami bądź z tym, co winienem był robić, ale w relacji do doświadczenia, którym żyję.

J.K.: A zatem nie rozdzielasz siebie na *osobę – artystę* i *osobę – człowieka?*

J.B.: Rozdzielam to w mojej pracy. Staram się nie wplątywać mojej sytuacji do mojej pracy. Byłoby to przesadą! Uważam, że moja praca nie jest osobistą wypowiedzią. Nie powoduje to sprzeczności, ponieważ nie jestem zainteresowany związkiem między własną sytuacją a pracą – relacja ta jest ustalona; lubię moją pracę, lubię to, co poprzedzało moją pracę, jestem blisko własnej kultury... co jeszcze? Robię to, bo chcę robić i lubię to. Lecz to, co próbuję stworzyć swoją sztuką polega na *wciągnięciu* w to innych ludzi. Co mam na myśli? Nie jest to przeniesienie moich doświadczeń, lecz projekcja moich doświadczeń i uczynienie ich doświadczeniami kogoś innego. Innymi słowy to, co zamierzam robić jest próbą przełożenia wartości własnych doświadczeń na kategorie, które inna osoba jest w stanie doświadczyć.

J.K.: Wracając raz jeszcze do problemu wolności, która dla mnie osobiście jest najważniejszym aspektem sztuki...

J.B.: Jest czymś, o czym nie zwykło się mówić!

J.K.: Czy wyobrażasz sobie możliwość realizacji swojej wolności w sytuacji, gdybyś nie był artystą, a kimś innym?

J.B.: Dla mnie *bycie wolnym* znaczy *być w stanie zbudować własny świat, stworzyć własny świat*. Chcąc stworzyć własny świat trzeba posiadać możliwość wyboru zmiany świata, który istnieje.

B.P.: Świat, który jest twoim światem?

J.B.: Tak, używam tego znaczenia w bardzo luźnym, ale za to praktycznym sensie. Łatwo jest być zdolnym tworzyć własny świat, co często oznacza odtwarzanie znanych form lub warunków, do których się zdążyło przyzwyczaić. Inaczej mówiąc, trzeba dostrzec, że jest to tylko to, do czego się przyzwyczailiśmy, są to truizmy; nie jest to prawda, lecz coś, co zostało przez każdego wyprodukowane. Musi to zostać odtworzone! Trzeba odtworzyć resztki wartości, języka, pasji i inwencji, tego co sprzyja powstaniu nowych rzeczy, sformułowań i idei.

Zmieniasz świat wtedy, gdy wytyczasz nowy obszar, także w wyobraźni. Wyobraźnia jest bardzo istotna. To domena wolności, to bardzo ważna dziedzina wolności!

J.K.: To, że mieszkasz aktualnie w Anglii wynika z twojego wyboru.

Czy artystą zostałeś dlatęgo, ażeby dać wyraz temu kim jesteś?

J.B.: Tak i nie! Rzeczywiście tak zadecydowałem, lecz doszedłem do wniosku, że jest to dziwne ponieważ nie czuję się w tej pracy naturalnie. Czuję się tak, jakbym był w cudzych butach. Nie przypuszczam by ktokolwiek czuł i był zdania, że bycie artystą jest naturalne. Można powiedzieć, że tworzenie sztuki spłowadza się do konstatacji, iż wszystko to jest zmyśleniem. Zmyślasz! Mówisz sobie: *W porządku, jest coś* i nie wiesz czy potrafisz to zrobić, ale jako, że nie ma tu żadnych zasad stwierdzasz, że zrobisz to. Zaczynasz kombinować i robisz to dla siebie. Mówiąc po prostu; jest to życie w wyobraźni.

J.K.: W rozmowie tej odwołujesz się wielokrotnie do kategorii filozoficznych. Czy istnieje jakiś określony system filozoficzny bliski twojej postawie, który cenisz bardziej niż inne?

J.B.: Nie, raczej nie.

J.K.: A czy byłbyś skłonny traktować sztukę jako ideologię?

J.B.: Sztuka jest ideologiczna z konieczności ponieważ gromadzi wiele celów, zawiera określone treści, ale nie uważam by była osobliwa w ten sposób. Jej cele i funkcje są znacznie bogatsze.

Moim zdaniem ideologiczne ujęcie problemów sztuki są sformułowaniami całkowicie mechanicznymi. Jest w tym coś dziewiętnastowiecznego i dwudziestowiecznego, coś niekoniecznie naturalnego i do przyjęcia. Mówiliśmy o tym wcześniej: kiedy przekraczasz granicę spotykasz ludzi, którzy nie reprezentują swoją osobą ani kultury, ani systemu, są po prostu ludźmi. Można wypracować własne sformułowania, które określają twój indywidualny stosunek do tego, o czym mówiłeś cudzym językiem. Naprawdę, wierzę, że zmiana czegoś leży w rękach każdego z nas. Co mam na myśli? To, że mogę to robić poprzez moją sztukę, ty możesz to robić poprzez swoją. Uważam, że to jest istotą rzeczy. Być może jestem optymistą ale tak właśnie sądzę; jest to twierdzenie zasadnicze, w które można uwierzyć. Zaufanie do ideologii, którą determinuje wszystko, co ktoś robi, jest całkowicie nie do przyjęcia.

J.K.: Czy zatem mógłbyś powiedzieć o sztuce w tych samych słowach, w jakich mówi się o przekonaniach religijnych: *Wierzę w sztukę ?*

J.B.: Nie, sztuka jest bardziej praktyczna. Posiada materialne podstawy, dotyczy materii, rzeczy które odnajdujemy w świecie. Może być jedynie ich reprezentacją i symboliczną formą, lecz związek z tym, co na zewnątrz jest bardzo materialny. Jeżeli zmieniasz postać kartki przez rysowanie na niej, masz realny kontakt z twoją pracą. To nie jest mitem! To zdarza się rzeczywiście. Doświadczenie artysty czyli coś, czym zdolny jest komunikować i kształtować, nie jest tym samym, co tożsamość duchowa i nie dotyczy nadzmysłowości. Nie dotyczy ani ucieczki *od* ani innego, lepszego życia w porównaniu do życia w jakie wierzysz obecnie. Chodzi o możliwości lepszego życia, bardziej wartościowego. Sztuka mówi o zmianie; nie o zmianie czegoś urojonego, lecz o zmianie tego, co rzeczywiste.

J.K.: A więc sztuka jako przesłanie, przekaz określonych treści? Czy też poznawanie tego, co nieznane?

J.B.: Każda praca zawiera wiele przekazów i nigdy nie ogranicza się do jednego. Co mam na myśli? Sądzę, że nie tworzysz dzieła, które wyraża swoją ideę prosto i czysto, którą

można łatwo *przełożyć* na inną ideę. Nie tworzysz dzieła jeżeli nie jest to konieczne! Jest wielu artystów, których działalność dotyczy idei, które znają i rozumieją. Wolę (i sądzę, że większość artystów woli) tworzyć prace, których treści sami nie rozumieją. Dzieło jest wehikułem do przedostania się na drugą stronę czegoś, czego nie rozumiesz i przedzierasz się przez to. To, co rozumiesz jest oczywiste, martwe. Trzeba się od tego oderwać. Jestem zdania, że najwyższym pragnieniem jest poznanie świata. Są ludzie, którzy nie wierzą, że wszystko jest ustalone i na swoim miejscu. Są to treści, do których ludzie chcą dotrzeć poprzez swoją pracę.

B.P.: Opisałeś i wyznaczyłeś miejsce, jakie w sztuce zajmuje *rozumienie*. Czy uważasz, że możliwe jest jasne określenie „rozumienia", ustabilizowanie jego poznawczej dyspozycji?

J.B.: Myślę, że ze sztuką dzieje się podobnie jak z innymi systemami. Sądzę, że większość ludzi łatwiej można zrozumieć poprzez mit. W naszych warunkach funkcjonuje wiele mitologii. Powstało zamieszanie wokół *braku porozumienia* i jego form. Sądzę, że jest to bardzo łatwe: jeśli śnisz, jeśli pragniesz, jeśli łakniesz, jeśli chcesz, jeśli oczekujesz czegoś nieokreślonego to rozpoznajesz sztukę i dostrzegasz przekaz nawet wtedy gdy jest to złudzenie.

Dotyczy to odwagi i wolności w zadawaniu pytań – być może w naiwny sposób – lecz istotna jest zdolność powiedzenia sobie: *Nie rozumiem*. Następnie mówimy: *Interesujące* i to wieńczy nasze zrozumienie. Doprawdy myślę, że jest to bardzo łatwe. Każdy przecież rozumie czym jest zadawanie pytań; każdy to robi. Sztuka jest obszarem pytań, traktuje o stawianiu pytań. Mam na myśli proste pytanie: *dlaczego?* skierowane do samego siebie. Powracamy do problemu wolności, jak widzę.

J.K.: Wyobraźmy sobie, że ktoś otrzymał zaproszenie i przychodzi do **Galerii Wielka 19** na twoją wystawę. Przypatruje się pracy i po pięciu minutach wychodzi z galerii. Następnego dnia spotykam go i pytam: *Co sądzisz o tej wystawie?* Odpowiada : *Nie rozumiem jej*.

J.B.: Jestem pewien, że ten ktoś zrozumiał, choć nie chciał zrozumieć!

W pewnym sensie jest to mitologizacja polegająca na przekonaniu, że musimy *rozumieć* w kategoriach przekładalności naszych doświadczeń na coś, co dla drugiego będzie wiarygodne – czyni to kogoś użytecznym społecznie, cennym dla kultury. To jest mitologizacja. Chcę to odwrócić! Jest to eksperyment, niemniej jednak, jeżeli jesteś w stanie sprawić, że jakaś osoba powie: *„Nie umiem wyjaśnić jednak rozumiem*, to niekoniecznie znaczy, że publiczność *złapie* to od razu; może się zdarzyć, że nastąpi to w dniu wystawy albo rok później. Poniekąd jest to bardzo dziwne, ponieważ ludzie oczekują takiego przekazu, który będzie równoczesny z ich doświadczeniem. A to nie jest prawdą! Nie ma nic wspólnego ze mną! Czy są to twoje doświadczenia? Nie? Moje również nie.

B.P.: Czy widzisz dystans pomiędzy rozumieniem czegoś a umiejętnością *odtwarzania* tego czegoś słowami?

J.B.: Nie może to nastąpić równocześnie. Czy zdajesz sobie sprawę ze wszystkich możliwych skutków lądowania rakiety na Księżycu? Potrzeba dużo czasu. Myślę, że artyści rozwijają się cyklicznie, po długich doświadczeniach – podobnie jak wszystko.

Zadziwiające jest, że od artystów oczekuje się natychmiastowego przekazu, oznacza to, że musimy głosić pewne treści bezzwłocznie. Oznacza to, w rezultacie, że artyście nie pozwala się być wolnym absolutnie!

J.K.: Wysłaliśmy zaproszenia do dwustu ludzi. Wyobraźmy sobie, że nikt nie przyszedł na otwarcie wystawy, ani w ciągu następnych dni. Prace zostały zdjęte, zapakowane do skrzyni. Nikt ich nie widział. Co się z nimi dzieje? Czy – i jak – istnieją?

J.B.: Pytanie to jest skomplikowane, ponieważ mam dwie odpowiedzi: *Tak* i *Nie. Tak,* istnieją – z uwagi na intencję, na ich stworzenie.

Wierzę, że wytwórczość jest treścią, że jest ważna. Poprzez pracę *nad czymś* wytwarza się własne treści. Poprzez wytwarzanie, które znajduje sobie odbiorcę, jakiegokolwiek odbiorcę, choćby jedną osobę, rodzi się znaczenie. Liczba odbiorców ogranicza jedynie znaczenie, lecz nie ogranicza treści. Jeżeli coś wytwarzasz, to jest to rzeczywiste – ma miejsce, zdarza się! Większość rzeczy zdarza się w wyobraźni, lecz wyobraźnia jest dla mnie rzeczywista.

Myślę, że powiedziałem rzecz dość ważną. Wyobraźnia jest czymś odległym, rodzajem niematerialnego świata, lecz jest jednocześnie rzeczą realną, materialną – mogę uchwycić ją w rękę! Nie tak, jak trzymam w dłoni kamień ale tak, jak jestem w stanie mieć w ręku inną osobę. Doświadczyłem tego dzięki wyobraźni. Oddziaływałem na nią i ona na mnie. Doświadczyłem działania wyobraźni własnej i cudzej. Wszystkie dzieła sztuki oddziaływały na mnie w realnym, materialnem sensie.

B.P.: Czy byłbyś skłonny powiedzieć o sobie, że pracujesz dla osiągnięcia określonego celu?

J.B.: Jest w tym ambicja zmiany świata. Ten cel to tylko mała zmiana sytuacji. Dokonana nie siłą fizyczną – lecz przeświadczeniem i przekonaniem. Być może zmiana twojej i mojej osoby we wzajemnej relacji. Taka zmiana: jeżeli coś się wydarza, to staje się!

B.P.: A zmiana zdolności rozumienia?

J.B.: Nie wiem. Zmiana pojmowania...? Tak! Rzeczywistego progu świadomości... Nie, nie zmiana, lecz uczynienie czegoś zrozumiałym, tylko tyle.

B.P.: Zrozumiałym dla ciebie?

J.B.: Nie chodzi tu o moje rozumienie i twoje rozumienie. Istotną rzeczą jest to, czy czynimy coś zrozumiałym. Nie sądzę by świat miał sens. Często znajduję ę się w sytuacjach, które są niezrozumiałe, to znaczy szaleństwem byłoby starać się znaleźć w nich sens.

B.P.: Jeżeli coś ma sens, to nie dlatego, że jest zrozumiałe dla ciebie?

J.B.: Nie. Polega to na tym, że w tej sytuacji każdy zdaje sobie z tego sprawę.

B.P.: Lecz to, co tworzysz jest już indywidualne.

J.B.: Nie wierzę w jednostkową rzeczywistość; rzeczywistość każdego człowieka jest inna? Nie wierzę w to! Wierzę, że twoja rzeczywistość i moja rzeczywistość mogą być bardzo blisko siebie. Mogą być tak blisko, jak tylko możliwe; nie wierzę, że są zupełnie niezgodne. Nie wierzę w to, że wyrażanie wolności jest obroną mojej rzeczywistości przed twoją rzeczywistością. Uważam, że każdy, kto w to wierzy, jest w błędzie. Jest to uwalnianie się i ucieczka, przeciwstawianie się, przybieranie nieprawdziwej twarzy,

idealistyczna postawa wobec świata. Każdy świat jest równie wystarczający, równie cenny. Moja rzeczywistość jest równie dobra jak twoja. Moje doświadczenie dotyczy ludzi, którzy rzeczywiście chcą się porozumieć. Ja chcę! Zgadzam się, że być może tłumaczenie to jest nadto solipsystyczne, ale moje własne doświadczenie również ma sens. Czuję konieczność bycia pozytywnym.

B.P.: A więc nie uosabiasz i nie głosisz swoistej, prywatnej propagandy bądź czegokolwiek w tym rodzaju?

J.B.: Wręcz przeciwnie! Myślę, że uprawiam propagandę cały czas; próbuję coś lansować i robię to bez przerwy. Podobnie i ty postępujesz, nie ze swoimi ideami, lecz z ideami swoich doświadczeń. A więc, oczywiście jest to propaganda!

K.K.: Interesują mnie twoje pierwsze prace. Czy malowałeś, rysowałeś?

J.B.: Tak, mój rodowód to malarstwo, rysunek i rzeźba. Poznałem dzięki temu pryncypia, które nie straciły nic ze swojej aktualności: nadal **maluję, rysuję i rzeźbię**. Są to podstawowe składniki moich prac. Wiele prac to prace fotograficzne bądź prace, w których łączę wiele różnych środków. Nigdy środki te nie łamały koncepcji oryginalnej, lecz jedynie rozszerzały, rozwijały ją. Uważam, że najistotniejszym doświadczeniem jest rysunek. Przestrzeń jest zawarta w rysunku. Rysunek udziela specyficznych, właściwych tylko sobie odpowiedzi na zagadnienia przestrzeni. Wszystko jest rysunkiem!

Jedną z przyczyn, z powodu której interesuję się fotografią jest jej właściwość dominowania, którą pragnę okiełznać poprzez rysunek, poprzez sprowadzenie jej do rysunku i uczynienie jej jego częścią. Chcę uczynić rysunek bardziej rzeczywistym, ale nie dlatego, że fotografia jest przekaźnikiem doskonałym; że jest bardziej prawdziwa i rzeczywista. Przeciwnie, w gruncie rzeczy fotografia zwykła *kłamać* bez przerwy. Rzecz w tym, że przekaz fotograficzny dominuje we współczesnym społeczeństwie i jest ciągle obecny. Jeżeli wodzisz okiem po ścianie, to musisz zdawać sobie sprawę, że fotografia jest już w tym obecna. Być może nie cały czas, lecz od czasu do czasu. Jeżeli patrzysz na coś, co musi być światem bądź jego wyrazem, to już w tym jest obecna fotografia — najłatwiejsza rzecz do odtworzenia **tego** w zmienionej postaci.

K.K.: W swoich pracach często posługujesz się repetycjami słów, przedmiotów itp. Czy ważna jest ich ilość?

Dla przykładu użyłeś 41 rysunków oczu **w Galerii „Wielka 19"**.

J.B.: Za każdym razem robię z tych rysunków nową ininstalację i w ten sposób powstaje nowa praca. Praca ta jest wyznaczona przez architekturę oraz przez wartość warunków w jakich praca będzie widziana.

Zależy to od tego czy jest to w Polsce, we Francji, jaka jest tam przestrzeń, jaki jest widz *możliwy* itd. Naprawdę jest to tak, że są to rysunki, lecz jest to również konstrukcja z nich zrobiona. Rysunek to tylko wehikuł — samo się to narzuca.

J.K.: A więc instalacja jest bardzo ważna?

J.B.: Jest ważna nawet gdybym uważał, że ważna nie jest. Staram się faktycznie uczynić ją ważną w tym sensie, że umieszczam ją w przestrzeni i współdziała z przestrzenią. Takie są doświadczenia każdego, kto wchodzi w pewną przestrzeń. Nikt nie odcina się od świadomego doświadczenia, mówię o tym ponieważ ludzie chcą widzieć sztukę oczami. A to nie jest prawdziwe.

K.K.: Powiedziałeś wiele o przestrzeni i swoim do niej stosunku. Jaką rolę w twoich pracach odgrywa przypadek?

J.B.: Ogólnie mówiąc, praca nigdy nie jest zrobiona dla określonej przestrzeni. Każda moja praca powstaje w studio i dopiero później znajduje się miejsce, gdzie jest eksponowana. Dopiero to miejsce ma określone warunki, właściwości architektoniczne itd., których można użyć. Jakkolwiek bym o tym nie myślał, czy zgadzam się z tym czy nie, warunki te istnieją. Wiedząc o tym, próbuję stworzyć pracę **dla tej przestrzeni**. Wygląda to prawie tak jakbym traktował swoją pracę jak mebel, który gruntownie znam i w pewnym momencie chcę uczynić go **zdatnym dla kogoś** w zupełnie nowej przestrzeni. Dokonuję zmiany miejsca i nowej aranżacji z uwagi na nowe warunki. Ta sama metoda, to samo znaczenie prócz tego, że zmiana wynika z konkretnej i nowej struktury. Obecnie większość moich prac zawiera tę ideę; nie są wynikiem dostosowania się do przestrzeni, lecz jej użycia. Na Wielkiej na przykład: byłem w galerii wcześniej, powstała idea pracy, następnie zrobiłem pracę, która była moją reakcją na tamtą przestrzeń.

J.K.: Czy zrobiłeś kiedyś pracę wbrew przestrzeni?

J.B.: Myślę, że wszystkie moje prace są takie, ponieważ zmieniają przestrzeń; nie usadawiają się w niej wygodnie, lecz zmieniają jej wyraz.

J.K.: A wystawa pt. *Remember* w **Galerii Akumulatory 2** dwa lata temu?

J.B.: W przestrzeni tej pracowało mi się bardzo dobrze. Z mojej pracy próbowałem zrobić integralną część przestrzeni galerii. Pracę tę pokazywałem ponadto dwa razy. Raz wcześniej i raz później. W przypadku wcześniejszym użyłem jej na dużej wystawie w I.C.A. w Londynie z zamiarem generalnego oddziałania na przestrzeń galerii, na jej całą kulturową zawartość. Praca była rodzajem labiryntu. Dopóki nie stanąłeś przed pracą, dopóty twój związek z nią był bardzo luźny; wszystkie prace znajdowały się na białych ścianach, odstępy pomiędzy pracami były wyraźne itd. W momencie konfrontacji praca **przemieniła** się z fotografii, czegoś wiszącego na ścianie, w *mebel*, rodzaj otoczenia. W tej sytuacji traciłeś pewność, czy na pewno jesteś widzem, a także: gdzie kończy się praca a zaczyna się ściana; powstał złożony typ klaustrofobicznego doświadczenia. Użyłem zatem pracy jako pewnego rodzaju metody do generowania myśli o całości wystawy, a nie jedynie o tej jednej pracy.

Po raz drugi pokazałem ją **w Galerii Akumulatory 2** i była to próba jej całkowitego zmieszania z architekturą.

Kiedy pokazywałem ją po raz trzeci było to w dużej i bardzo otwartej przestrzeni: podzieliłem ją na dwie części w taki sposób, że albo widziało się jedną stronę i jedną przestrzeń albo drugą stronę i drugą przestrzeń. Sprzeczność polegała tu na tym, że to, co się widziało, nie było tym, co się wiedziało. To, co widzisz, nie jest tym, co wiesz, a to co wiesz, nie jest tym, co widzisz; sprzeczność ta jest grą, ruchem *do przodu i do tyłu*.

B.P.: Użyłeś w dwóch swoich pracach dźwięku nagranego na taśmę magnetofonową. Jaka jest różnica funkcji dźwięku w obu przypadkach?

J.B.: W każdym przypadku taśma była czymś innym. Na Wielkiej, w pracy *Ich oczy* miała być elementem przeciwstawnym do oddziaływania przestrzeni rysunków – głos

wypełniał przestrzeń. Wiele w pracy przypominało litanię; występowały wyzwanie i odzew, pytanie i odpowiedź. Był to rodzaj kombinacji słowa, obrazu i idei, słowa, obrazu i przedmiotu. Taśm, ogólnie rzecz biorąc, używam jak — w pewnym sensie — wyzwanie i odzew; zapytanie, które się pojawia użyte zostaje jako odpowiedź. Co zatem jest pytaniem? W *Remember* taśma była silnie zintegrowaną częścią pracy; była dwuźródłowym zapytywaniem, była jako opoka dla tej pracy. Patrzysz na rzecz, która zapytuje ciebie czy pamiętasz o czymś jeszcze innym (pytanie jakie sobie zadajesz).

J.K.: Dźwięki, słowa, obraz wizualny — to różne języki. Czy istnieje możliwość przekładu z jednego języka na drugi?

J.B.: Tak. One wywołują się wzajemnie i wzajemnie się konfrontują. Wydaje się nam, że stanowią taką samą przestrzeń, a w gruncie rzeczy jest tak, że nam ją jedynie uświadamiają. Pytanie zadane samemu sobie staje się bardziej krytyczne. Istotne jednak jest, że praca to nie tylko krytycyzm, ale także **wynalazek**. Bez tego nie ma nowych idei. W pewnym sensie, używam pracy jako ekwipażu (rysunek, taśma) dla osiągnięcia celu, a jest nim doświadczenie indywidualne. Nie objawienie jakiejś prawdy, lecz jej doświadczenie. Chciałbym posłużyć się przykładem pracy *Ich oczy*; użyty rysunek jest świadkiem (rzeczywistym bądź wyobrażeniowym) tego, co się zdarza. Patrzysz na rysunki jak na obiekt, ale w którymś momencie stwierdzasz, że to nie ty na nie patrzysz, ale że rysunki „patrzą" na ciebie jak na obiekt. Następuje w dość prosty sposób całkowita zmiana, lecz odbywa się to w płaszczyźnie, która w gruncie rzeczy jest psychologiczna.

J.K.: Któryś z moich studentów powiedział, że relacja pomiędzy rysunkiem, ścianą pokrytą rysunkami, całą pracą, a osobą przebywającą w galerii mogłaby zostać przekształcona w relację ty — widzowie.

J.B.: Zgadzam się w pełni. Jest to relacja bardzo dialektyczna i stale zmieniająca się. Rysunek sytuuje ciebie w miejsce obiektu i otacza z każdej strony. Ty lokujesz rysunek w miejscu obiektu i poddajesz go swej interpretacji. Mechanizm ten działa do przodu i do tyłu w sposób ciągły, lecz ostatecznie widz za pośrednictwem artysty zostaje *wchłonięty* przez pracę. Nie pozostaje już pasywnym obserwatorem, lecz jest faktycznie uwikłany w sytuację, jest rzeczywistym jej ogniwem.

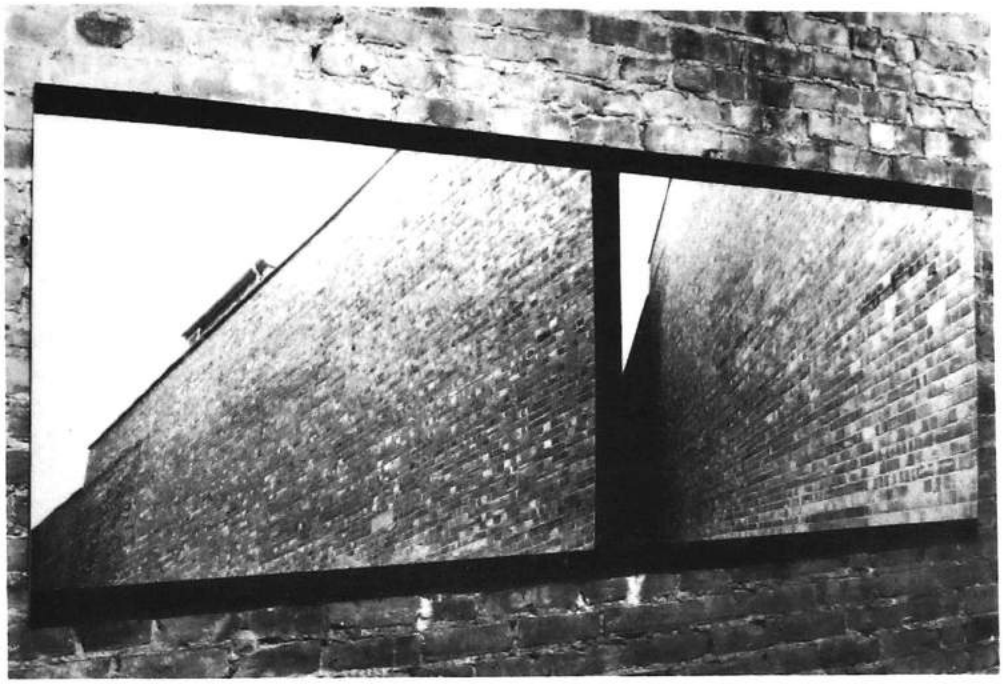
B.P.: Możemy wyobrazić sobie jeszcze inny stan rzeczy: pomiędzy niebieskimi a czerwonymi rysunkami **(Galeria Akumulatory 2)** nie ma nikogo. Rysunki *patrzą* jedne na drugie. Mogłaby to być odpowiedź na pytanie: *Czy praca nadal istnieje, jeżeli widz, bądź jej nie rozumie, bądź jest nieobecny.*

J.B.: Tak, to jest odpowiedź.

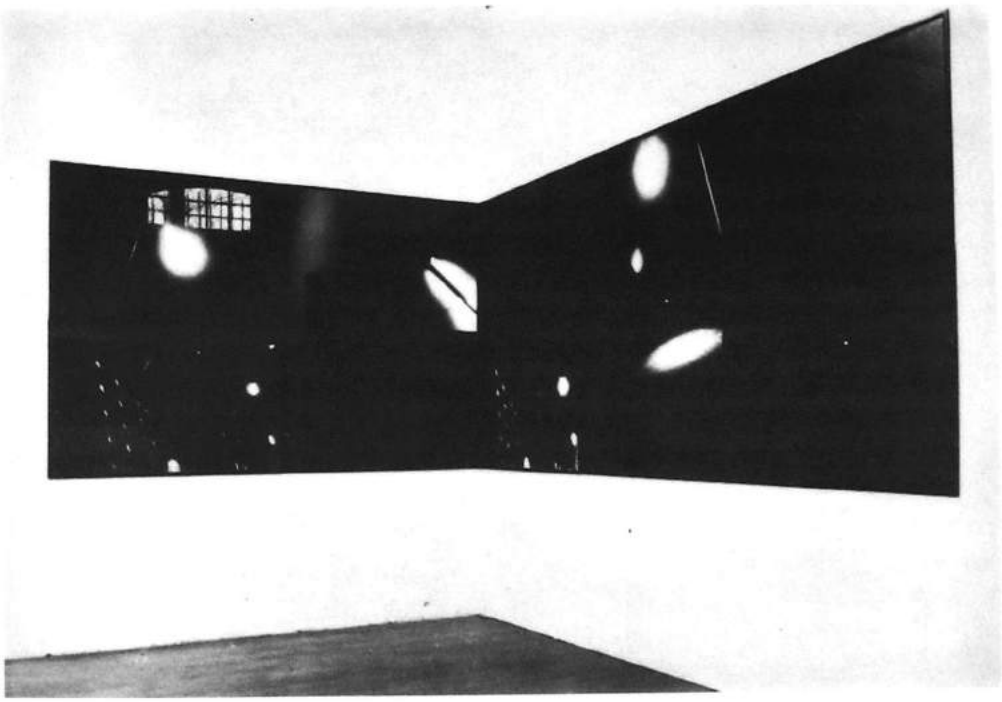
Rozmowa odbyła się w 1981 roku przy okazji wystawy J. Blake'a w Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu.

Opracowanie i tłumaczenie: Bogdan Perzyński

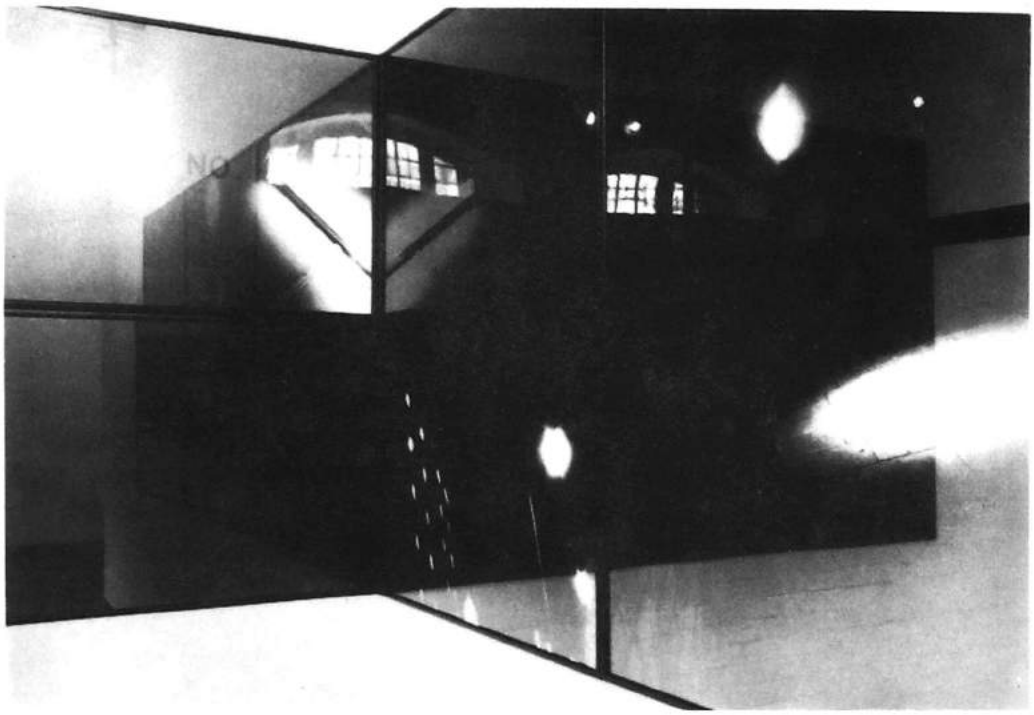
Redakcja: Jarosław Kozłowski



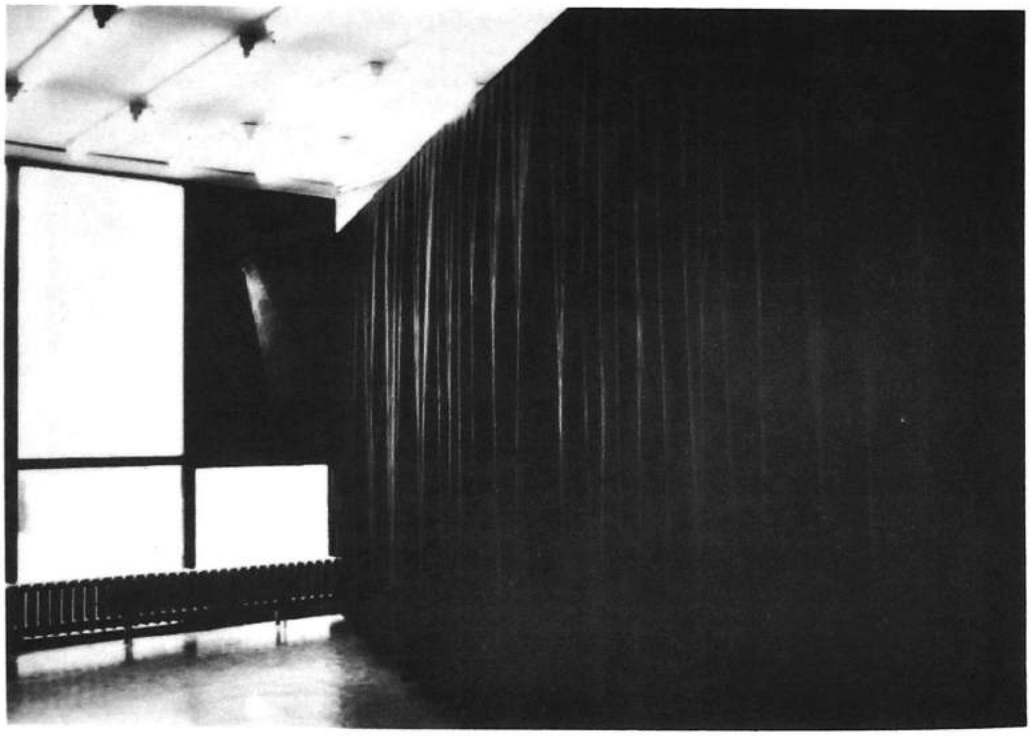
John Blake – „Przekrocz Linię/Oranż" 1978 r.



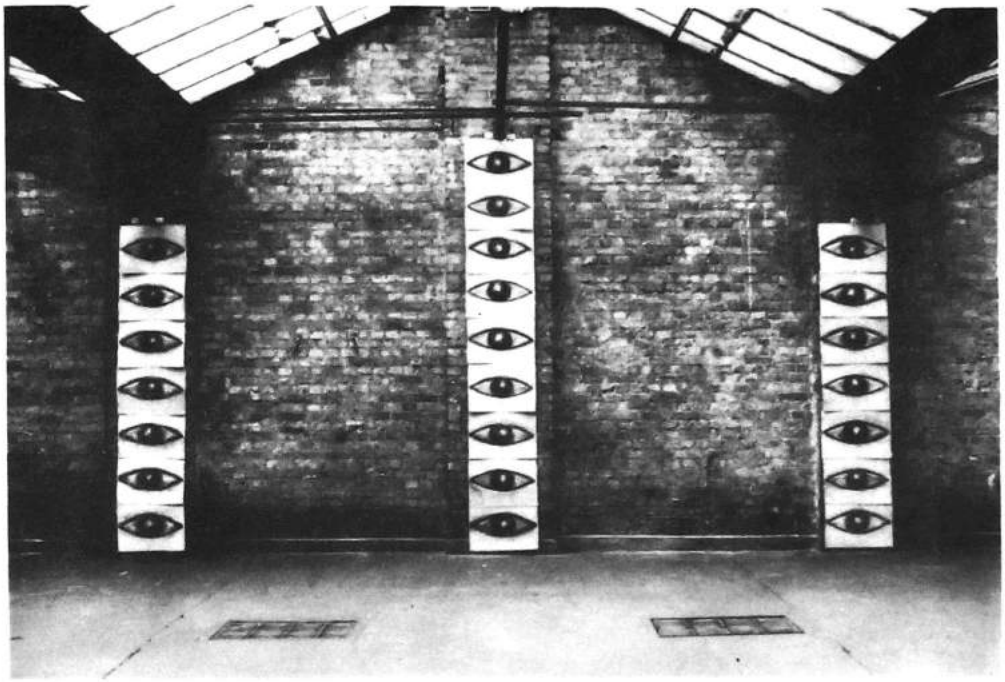
John Blake – „Czarny narożnik" – instalacja fotograficzna, ICA, Londyn 1980 r.



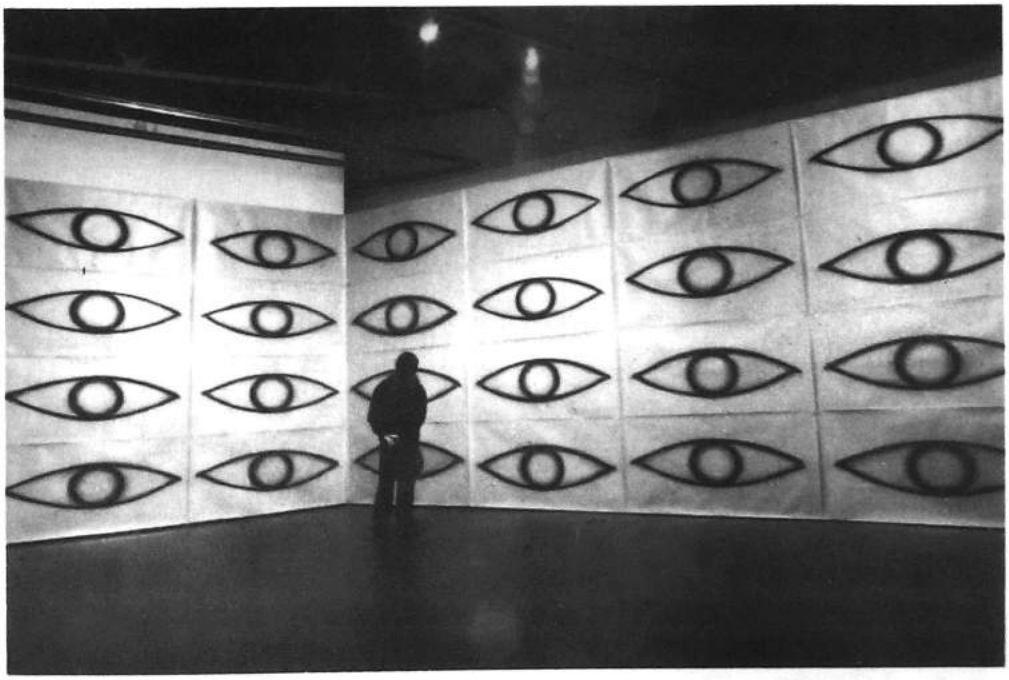
John Blake ,,Czarny narożnik'' – fragment



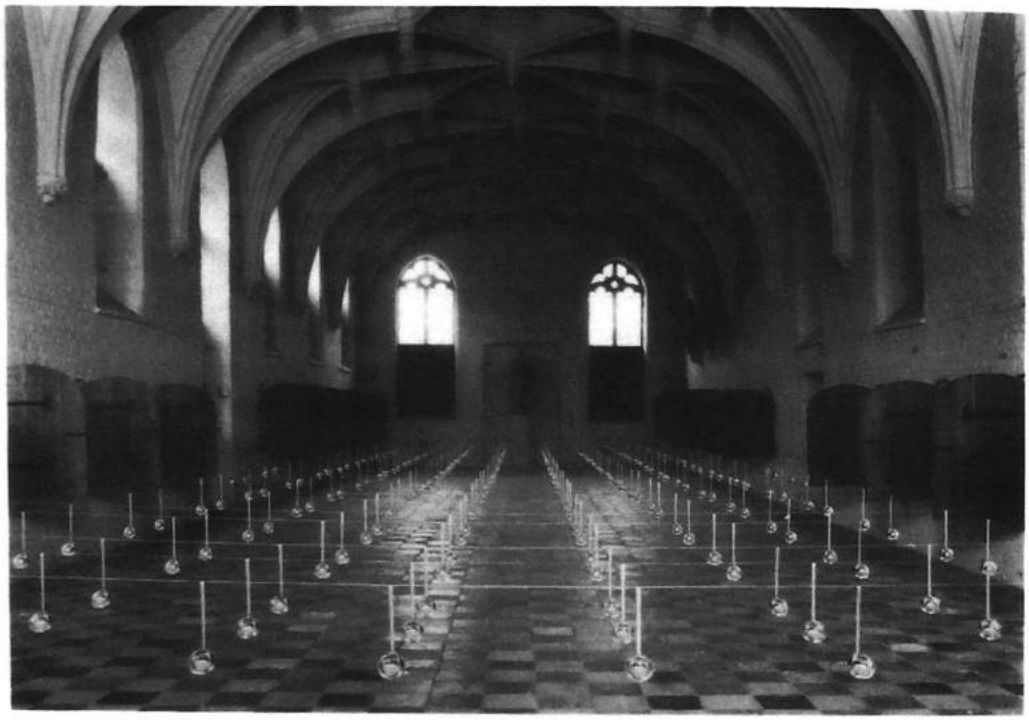
John Blake – ,,Bez tytułu (Rember/Pamiętaj)'' – Galeria Akumulatory 2, Poznań 1980 r.



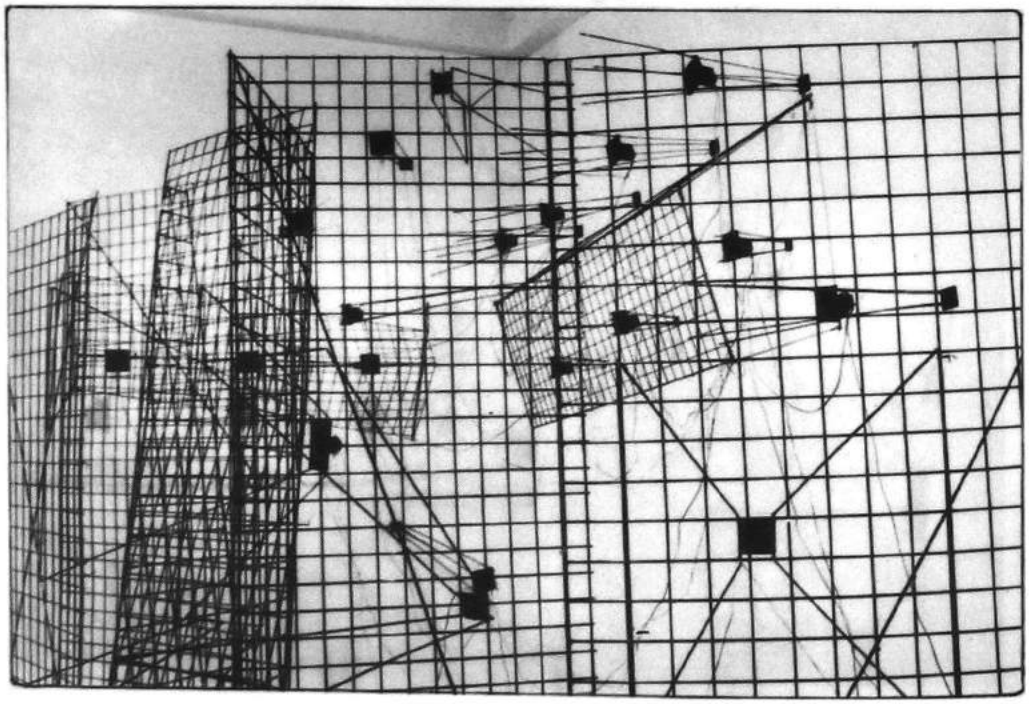
John Blake – „Ich oczy V" – Galeria Akumulatory 2, Wielka 19, Poznań 1981 r.



John Blake – „Ich Oczy III" – instalacja w Birmingham, 1981 r.



John Blake „De Vleeshal in de Vleeshal" — Middelburg, Holandia 1982/1983



John Blake — „Speakers' Corner" — instalacja dźwiękowa, Londonderry, 1984

Jerzy Kałucki

ZWIERZENIA O PRZESTRZENI GEOMETRII

Zajmując się sztuką jako praktyk a nie teoretyk będę opierał się w tym, co zamierzam tu przedstawić głównie na wnioskach z mojej praktyki artystycznej. Zdaję sobie sprawę z kłopotliwości przedsięwzięcia, jako że wypadnie mi swoje wywody odnosić do własnych prac, do dla autora zawsze jest ryzykowne, a w najlepszym zaś razie może wywołać zarzut subiektywizmu. Nie mam jednak innego wyjścia, przeto, by nie stwarzać wrażenia nadmiernych pretensji tego tekstu, użyłem w jego tytule mniej zobowiązującego słowa: zwierzenia.

Przedmiotem tych zwierzeń jest przestrzeń, a ściślej przestrzeń geometrii. Wyjaśnię co przez to określenie rozumiem.

Każdy z nas jest użytkownikiem przestrzeni; ogarniamy ją wzrokiem, poruszamy się, mówimy. Nasze ciało, fizycznie trójwymiarowe, możemy odczuwać jako swoiste relacje przestrzenne. (Szczególnie znamienne są tu znane halucynacje powstające pod wpływem narkotyków). Nie będzie przesadą stwierdzenie, że w dużej mierze doświadczamy istnienia za sprawą przestrzeni. Nazwijmy ją tutaj przestrzenią naturalną. Geometria jest konstruktem myślowym człowieka. Od samego powstania służyła mu za narzędzie poznania świata, była też wielce pomocna w rozwiązywaniu praktycznych zadań. Stanisław Grzepski, autor wydanego w 1566 roku pierwszego podręcznika geometrii w języku polskim, tak zaleca swą książkę: *... Naydziesz też tu jako Wieżę albo co inszego wysokiego zmierzyć, albo dalekość iaką. Na przykład, kiedyby chciał wiedzieć iako daleko do Zamku przez błoto, albo przez wodę.*

Siedemdziesiąt lat temu powstaje Malewiczowski *czarny kwadrat na białym tle* i geometria wkracza do sztuki. Oto, co pisał na ten temat Malewicz: *...dążąc rozpaczliwie do uwolnienia sztuki od zbędnego balastu przedmiotu, szukałem ucieczki w formie kwadratu...Kwadrat który wystawiłem, nie był pustym kwadratem, lecz odczuciem nieobecności przedmiotu"*[1].

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden aspekt tego wydarzenia. Mianowicie po raz pierwszy i pierwszy raz w taki sposób elementy euklidesowego systemu znalazły się, by tak rzec, w całkowicie nowej sytuacji niosącej im nowe przeznaczenia. Miały stać się eksponentami idei sztuki, idei z samej swej natury znacznie bardziej płynnych i trudniej definiowalnych aniżeli ścisłe prawa geometrii. I tak oto powołana dla opisania naturalnego świata

[1] Cytuję za „Kroniką Nowej Sztuki" Adama Kotuli i Piotra Krakowskiego.

geometria użyta została dla stworzenia nowych światów *sztucznych* i w rezultacie stała się czynnikiem sprawczym nowej przestrzeni w sztuce – przestrzeni geometrii[2].

Spróbuję teraz określić właściwości tej przestrzeni. Zasadniczą cechą przestrzeni geometrii jest, że istnieje ona w umyśle człowieka, jest w istocie niematerialna, jest wyobrażeniem, wewnętrzną projekcją. To samo jednak dałoby się powiedzieć o wszelkim odbiorze przestrzeni, wyrażonej na płaszczyźnie. Dlatego trzeba od razu w tym miejscu uściślić sformułowanie. Znane, historyczne systemy obrazowania posiadały własną strukturę przestrzenną zależną od tradycji kulturowej, ukształtowanych nawyków percepcji itp. Jednak o ile można w niektórych z nich wyróżnić udział geometrii (np. perspektywy centralnej w malarstwie europejskiego renesansu) to stwierdzić wypadnie, że służyła ona przede wszystkim strukturalizacji rzeczywistości naturalnej. Otóż przestrzeń geometrii jest nie tylko swoistą przestrzenią stworzoną przez geometrię, ale jest ona także bytem samodzielnym i nie odzwierciedla żadnej innej przestrzeni.

Idąc dalej jej osobliwą cechą jest, że podważa ugruntowane potocznie przekonanie, iż przestrzeń trójwymiarowa jest przestrzenią wyższej rangi niż dwuwymiarowa (tj. płaszczyzna), ta z kolei ma wyższość nad punktem. W przypadku przestrzeni geometrii mniemanie takie jest uzurpacją. Wszystkie możliwe sytuacje przestrzenne są tu równoprawne i równoczesne a ich obraz w każdym punkcie – zarówno dwu- jak trójwymiarowy[3].

W praktyce panuje tu przemienność zależna od decyzji artysty, a jak się okaże – i widza.

Jeżeli nawet z punktu widzenia matematycznego nie jest to rozumowanie poprawne, przecież czyni zadość intuicji artystów. Można powiedzieć, że geometria, za pomocą dość elementarnych w końcu środków, demonstruje Chwistkową *wielość rzeczywistości.*

Wynika z tego wprost, że przestrzeń geometrii posiada jeszcze jedną właściwość: potencjalność. Może ona zawierać nieskończoną liczbę nieujawnionych konstrukcji przestrzennych bądź ujawnionych częściowo, a nawet sprzecznych, niejasnych. W tym sensie jest przestrzenią otwartą, dynamiczną. Zapis tej przestrzeni, będący obiektem fizycznym, jest równocześnie (a może przede wszystkim) obiektem intencjonalnym, egzemplifikacją owej przestrzeni.

Prześledźmy teraz pokrótce, jak przestrzeń geometrii objawia się w sztuce i jakie były jej losy.

Jakkolwiek daleko cofnąć by się wstecz szukając prekursorów, jak choćby Leonardo, którego prekursorstwo jest niemal przysłowiowe podobnie jak starożytnych Greków, istotną cezurą będzie tu fakt uświadomienia sobie przez artystów istnienia tej przestrzeni.

[2] Aby lepiej umiejscowić to określenie, porównajmy je z innym nie budzącym zastrzeżeń. Przyjrzyjmy się zwrotom *geometria przestrzeni* i *przestrzeń geometrii* a stwierdzimy, że ten pierwszy termin wskazuje na dokonywanie pomiaru przestrzeni naturalnej, gdy drugi – na akt kreowania przeztrzeni za pomocą geometrii. W pierwszym wypadku geometria użyta jest by określić świat istniejący a priori, w drugim – aby go stworzyć.

[3] Nie ma żadnych racji, aby nie posiadał też czwartego wymiaru, ale skoro weryfikacja tego jest na razie niemożliwa, nie da się niczego o tym powiedzieć.

Jej przeczucie można odnaleźć u malarzy końca XIX wieku, przede wszystkim u Cezanne'a z jego walcami, kulami i stożkami. Bodaj pierwsi zrobili z niej użytek kubiści, co opisuje **Ernst Gombrich** w swej książce *Sztuka i złudzenie*. Podaje m.in. jak, by przezwyciężyć iluzjonistyczną interpretację *wprowadzali sprzeczne wskaźniki, skutecznie odpierające wszelkie próby stosowania testu na zborność.*
Widać tu wyraźnie wymienione powyżej cechy przestrzeni geometrii. Użycie jej jednak miało charakter komentarza do natury i ograniczało się do zabiegów manipulacyjnych. Kubistom, jak pisze Gombrich, nie zależało na *intensyfikowaniu naszego odczucia przestrzeni* i, nie wiem dlaczego, poczytuje im to za zasługę.

Samodzielny wyraz osiąga przestrzeń geometrii dzięki suprematyzmowi Malewicza i malarstwu grupy de Stijl. Mondrian jak surowy prawodawca pragnie wyrazić w niej normy świata. Mogłoby się wydawać, że kierunkiem, który ją w sztuce najbardziej rozpowszechnił, był konstruktywizm. Mimo to nie mogę oprzeć się wrażeniu, że potraktował ją trochę po macoszemu. Otóż konstruktywistom przestrzeń była potrzebna głównie do tego, by wznosić swe konstrukcje, budować, ich podejście do niej było praktyczno-techniczne, instrumentalne. Np. dla Strzemińskiego obraz był płaską rzeczą i sądzę, że pojęcie przestrzeni poza płaszczyzną rozbijałoby mu unistyczną powierzchnię, zwalczał je zresztą w malarstwie jako element barokowy.

Tu nasuwa się refleksja, której rozwinięcie daleko wybiega poza możliwości tych krótkich, fragmentarycznych uwag. W kręgu kultury europejskiej niemal z reguły przestrzeń jest odbierana jako podporządkowana człowiekowi, niejako oddana mu we władanie (*napełnijcie ziemię i czyńcie ją sobie poddaną* Genezis, I). Odczuwanie jej jako czasoprzestrzeni, której jesteśmy częścią bliższe jest kulturom Dalekiego Wschodu. Mitologia hinduska przedstawia czasoprzestrzeń jako szeroki strumień wydobywający się bezustannie z paszczy wielkiego smoka. W obrazie tym smok symbolizuje teraźniejszość, w której każdy z nas wyrzuca z siebie swą doświadczaną rzeczywistość.

Mówiąc na wstępie o przestrzeni podkreślałem jej zasadnicze znaczenie dla naszego odczucia świata. Przyjmując to można powiedzieć, że przestrzeń jest zakorzenionym głęboko w naszym odczuciu wszechotaczającym pierwiastkiem, który jednak może w naszej świadomości podlegać procesom abstrahowania od realnych sytuacji stając się przestrzenią intencjonalną. Dzięki temu poddaje się on różnorakim zabiegom i interpretacjom, będącym autonomicznymi kreacjami naszego umysłu. Dla sztuki ważne jest, że emocjonalność pierwszego doznania daje się znakomicie przenosić w pole przestrzeni pomyślanej, wyposażonej ponadto we wszelkie możliwości gry intelektualnej.

Nie będę tu analizować środków formalnych służących do budowy przestrzeni w obrazie czy mechanizmów jej percepcji. Są one takie, jakie opisują podręczniki z tego zakresu i nie ma potrzeby by nimi się tu zajmować. Zwrócę tylko uwagę na postać, jaką w obrazie przybiera przestrzeń geometrii.

Przedstawia się ona jako zbiór wzajemnie równoległych płaszczyzn prostopadłych do linii wzroku patrzącego. Liczba ich jest nieokreślona, gdyż pomiędzy *istniejącymi* są też *niewidzialne* czy *nieujawnione*. Ponadto biel płótna może być nie tylko pierwszoplanową płaszczyzną (tożsamą z płaszczyzną obrazu), ale też nieskończoną głębią bez końca,

zawierającą wszelkie możliwe kombinacje form nieujawnionych, prawdziwy potencjalny wszechświat. Jest to uczucie dobrze znane wszystkim malarzom, owa fascynacja czystym, nierozpoczętym płótnem. Odkrycie w tej bieli linii, płaszczyzny koloru, jest aktem uruchamiającym całe ciągi możliwych kontynuacji. I kiedy, idąc za prowadzącym nas instynktem czy kalkulacją, zatrzymamy ten proces w momencie uważanym za optimum wyrazowe (a może lepiej o krok przed tym punktem), mimo to proces ten zachowa nadal swą dynamikę jak świat, który nie zatrzymuje się nigdy w swoim powstawaniu.

Kiedyś, kilka lat temu, mówiąc o moich pracach powiedziałem, że po to tylko są aby przekazać pomysł przestrzenny, czyli są tylko środkiem wizualizacji idei. Obecnie sądzę, że chodzi tu nie tyle o przeciwstawienie materialności obrazu idei przestrzeni co wskazanie, że sam obraz jest przestrzenią.

Zachodzi pytanie czy przestrzeń geometrii może też istnieć poza obrazem, już bez niego. Odpowiedź na to pytanie jest twierdząca. Co więcej można powiedzieć, że przypadek obrazu jest tylko jej szczególnym przykładem. Może ona powstać w przestrzeni naturalnej zawsze ilekroć pojawi się w niej człowiek. Wzajemne przenikanie się tych dwu przestrzeni otwiera przed sztuką kuszące perspektywy.

Dzięki projekcji przestrzeni myślanej na rzeczywistą powstaje obszar, w którym byty obu kategorii wchodzą w bezpośredni kontakt, co ma dla sztuki pierwszorzędne znaczenie. Zmienia to bowiem status obiektu artystycznego i jego funkcjonowanie w naszej świadomości. Ten nowy obszar jest w stanie objąć różne konstrukcje egzystujące dotąd oddzielnie, jak rysunek, rzeźba, malarstwo, fotografia, taniec czy architektura.

Wracając na koniec do geometrii. Jej wkrótce już osiemdziesięcioletnia, samodzielna obecność w polu sztuki wydaje się osiągać niespodziewanie nowy wymiar. Wysunę tu przypuszczenie, że bez niej zaistnienie tego nowego obszaru sztuki byłoby w ogóle niemożliwe[4].

Kandinsky w swoim tekście *Punkt i linia na płaszczyźnie* pisał: *Sztuka abstrakcyjna zdobyła pewną autonomię, lecz wciąż pozostaje przedmiotem* **Prawa Natury** *i jest zmuszona postępować tak jak czyniła to natura, zaczynając skromnie od protoplazmy i komórek, rozwijając się stopniowo ku wciąż bardziej i bardziej złożonym organizmom. Dziś sztuka abstrakcyjna podobnie stwarza mniej lub więcej pierwotne organizmy sztuki, których przyszły rozwój może być przewidywany przez współczesnego artystę jedynie w bardzo ogólnym zarysie, i który jest dlań pokusą i podnietą a także uspokojeniem, gdy patrzy na rozciągającą się przed nim przyszłość.*

Może warto zachować ten optymizm?

---

[4] Porównując z matematyką – takim obszarem dla goemetrii euklidesowej jest topologia.

Andrzej Matuszewski

UROKI ILUZJI

Iluzja to zagadnienie nader interesujące.
Już w samym brzmieniu tego słowa jest coś co przyciąga uwagę, coś wabiącego, wręcz urokliwego.
Coś co nakłania do kontaktu ze światem iluzji, światem zresztą niebanalnym.
Iluzja zaprasza, daje obietnice, wciąga.
Jako przeciwieństwo świata racjonalnego, który rządzi się swoistą liturgią racji obiektywnych.
Świat iluzji jest światem przeciwnym prozaiczności codziennej, przytłaczającej. Otwiera inne perspektywy niezależności.
Iluzja jak tłumaczy jej definicja, jest błędnym postrzeganiem zjawisk, wyłącznie subiektywnym wartościowaniem, nie odpowiadającym obiektywnej rzeczywistości.
Wystarczy niby żeby ją dokładnie obrzydzić, ale racje te nie są przekonywujące.
Obiektywna rzeczywistość jest to pojęcie względne i relatywne. A czy zresztą tak na pewno występuje zawsze w innych przypadkach bezbłędne postrzeganie? I w dodatku ta owa błędność miałaby występować właśnie tylko w iluzji? Zabawny paradoks. A co to jest bezbłędne postrzeganie, to też nie jest jasne. Przeciwnie, nawet bardzo niewyraźne. Ale tak niby tłumaczy się iluzja, ale to nie odbiera jej i nie niweczy szansy jaką daje bytność w niej.
W każdym razie przebywanie w świecie iluzji jest oddechem głębszym. Ileż może ona dostarczać wrażeń, doznań, jakie powstają możliwości i jakże ponętne perspektywy.
Chociażby przez to, że jest to świat niekonwencjonalny.
Inny niż ta obiektywna rzeczywistość.
Bytność w świecie iluzji to miejsce. Definicja miejsca ma cel diagnostyczny. Jest to alternatywność określonego wymiaru. Z tym, że mówiąc o bytności w świecie iluzji należy odróżnić dwa zasadnicze przypadki jej występowania.
Czy też raczej dwie zasadności w jakich iluzja może się przejawiać, występować jako akcent czasowości.
Pierwszy z nich to iluzja występująca przypadkowo, nie prowokowana. Nie chciana nawet a w jakimś zdarzeniu nieoczekiwanym, konstatowana odruchowo, machinalnie.
Coś co wystąpiło nagle, nie wiadomo jak, mija bez śladu po pewnym czasie. Bez wyraźnych następstw, bez konsekwencji większych. Nie jest to przypadek mogący stać się przedmiotem deliberacji.
Druga zasadność jest odmienna w swej strukturze i funkcji. Inny ma walor i odrębne znaczenie. Inna też jest waga tego faktu.

Jest to świadome powoływanie iluzji w wytworzeniu określonego intencyjnie świata, czyli działanie zamierzone.
Tym rządzi już inny a specyficzny mechanizm, jest to świadome powoływanie innej rzeczywistości.
W konsekwencji tworzy się przestrzeń szczególna. Czasami nawet słuszniejszy wariant losu. Powstaje świat odrębny.
Jest to pewna forma mutacji duchowej.
Powstaje zatem przestrzeń iluzyjna, ale spełniająca wymogi wierności sobie w aktach działania, koncepcja innej wyrażalności. Powstaje stan wywołany, stan iluzji, nie występujący zresztą w równaniu z tak zwaną prawdą obiektywną. Zresztą to termin irytujący. Istnienie obiektywnej prawdy jest co najmniej względne.
Są przecież prawdy fikcyjne, w które wierzy wiele ludzi uznając je za prawdy niewzruszone, może zresztą dla samozabezpieczenia w spokoju. Widać jest to potrzebne. Czyli żyją w iluzji.
W tym układzie iluzja jako program jest bardziej czysta.
Jest swoistym punktem odniesienia, dającym możność istnienia w sposobie wybranym.
To co może przynosić iluzja założona celowo jako progam, jest tym co określić można jako replika świadomości.
Jest jeszcze termin znaczeniowo zbliżony, mianowicie słowo fikcja, wyobrażenie któremu nie odpowiada nic w rzeczywistości.
No i dobrze.
Bytność w świecie iluzji, stanowienia intersubiektywne.
Określona całość świata iluzji. Z podwójną a odwrotną determinacją, jest sprecyzowaną intencyjnie sytuacją, w której zdarzenia mogą zostać spełnione właśnie w takim a nie innym układzie.
Naturalnie, stan iluzji nie może powstać w świadomości bezrefleksyjnej, refleksja właśnie powoduje powstawanie świata iluzji jako świata obecności w premedytacyjnym założeniu.
Oczywiście, obecność ta ma specjalne tętno wewnętrzne. Inaczej przebiega modulacja stanowień, inne rysują się kodyfikatory, inaczej funkcjonują interreceptory określające ważności.
Problem tak zwanej prawdy inaczej się wyraża i kształtuje.
Analiza iluzji jeśliby ją przeprowadzać, wskazałaby na to w jaki sposób towarzyszące iluzji inne iluzje łączą się w całość, odwołują się do siebie, pociągają za sobą, wchodzą w powiązania przynosząc znaczenia wspólne.
Nigdy bowiem nie występuje tylko jedna iluzja, sama i osobno. Zawsze są i inne obok, jeszcze nie nazwane.
Iluzję jako określającą przyjmuje się z różnych przyczyn.
Choćby z tego względu, że nigdy wszystko nie zostaje powiedziane do końca, zawsze pozostaje strefa niedopowiedzi, zamierzonych lub też niezamierzonych.
Iluzja wypełnia powstałą lukę, jeśli tak zostanie skierowana. W gruncie rzeczy iluzja jest rozwijającym się horyzontem, jest faktem antropologicznym.

Rozumienie iluzji polega na uchwyceniu jej specyficznej aury, organizm jej jest nie kostniejący.
W czynieniach iluzyjnych istnieć mogą różne motywacje.
Może powstać konstatacja, iż iluzja jedynie potrafi wypełnić przestrzeń wydrążoną przez oczekiwanie na spełnienie.
Byłaby zatem niejako remedium na pustkę.
Byłby to gest samoobrony a nie postrzeganie błędne, gest którego kształt wynika z pragnień.
Powstaje zatem w tej procedurze wyjątkowej określone pole fenomenalne, rządzące się swoistymi prawami.
W żadną iluzję nie wierzy człowiek tak ochoczo jak we własną. W rozumowaniu nad światem w jakim się żyje, zawsze można otrzymać w tej samej kwestii kilka wyników równoległych a nawet symetrycznych.
Taką symetrycznością byłaby iluzja.
Ale trzeba wierzyć że jest ona spełnieniem, ale jednocześnie starać się zachować pewien dystans, co jest niezmiernie trudne. Bowiem oznaczałoby to utrzymanie dystansu do siebie.

Iluzja ma swój własny dynamizm. Jest repartycją luk, pustych miejsc, wypełnia te miejsca puste. Ale nie tylko, jest również całością. Iluzja, choć tak mogłoby się wydawać, nie jest jakimś duplikatem prawdy pewnej, niczego nie naśladuje, jest sama w sobie i dla siebie. Jest własną prawdą, sama jest treścią i treści przybliża. Jest bardziej przezroczysta niż tak zwana prawda obiektywna.
Zresztą problem prawdy, każda prawda, zarówno obiektywna jak i subiektywna są względne, relatywne.
Przynajmniej w świecie iluzji ma to inny przebieg.
Iluzja nie usiłuje sobie niczego przywłaszczać, można ją wprowadzić w zawczasu przygotowany bieg wydarzeń, co tym sposobem zapewnia jej istnienie w wymiarze pożądanym.
Pojawia się lekko, zapraszająco. Interpretacja faktów, to reakcja na niepełność faktów. Na ich wieloznaczność, niejednoznaczności często występujące, co najzupełniej zrozumiałe.
Jeśliby przyjąć, że iluzyjność jest interpretacją, byłoby to powierzchowne zbliżenie do faktyczności iluzyjnej. Bowiem jest ona nie tyle interpretacją co waloryzacją faktów leżących w dyspozycji.
Wprowadzenie iluzji we własną strefę istnieniową, to znaczy poczynienie rzeczywistości iluzyjnej jako formy istnienia, ma znaczenie szczególnym sposobem dla szczególnego pozyskania.
Iluzja ma dużą zdolność krążenia na płaszczyźnie jej wyznaczonej, czyli w polu własnej obecności.
Może pozostawać niewyczerpywalnym skarbcem tajemnym, z którego jak w bajce wyciągać można powiązane z sobą złote monety doznań.

W rzeczy samej, iluzja nie jest niepewnym przekładem innej rzeczywistości. Jest opozycją wobec zewnętrzności, jest poza prozaicznością, ma walor specjalny.
Zakres iluzji jest niezmiernie szeroki, może dotyczyć właściwie wszystkiego.

Mimo, że brzmieć to może paradoksalnie, a paradoks przeczy prawdopodobieństwu, acz bywa że paradoksy przesądzają właśnie o prawdopodobieństwie, nie można uchylić się przed stwierdzeniem, iż w kontakcie na przykład z jakąś osobą wybraną, w warstwie uczuciowej, występuje w pełnym i pięknym rozkwicie iluzja.
Dla tej osoby wybranej zostaje stworzony świat iluzyjny, w którym jej obecność o nim przesądza. Osoba ta niejako zostaje stworzona dla tego świata, jest to po prostu akt twórczy.
Najzupełniej to prawidłowe, stwarzanie kogoś dla siebie.
Nie jest to naturalnie poczęcie fizyczne a metafizyczne.
Istnienie tej osoby w iluzyjnym świecie, to metaobecność.
Nie jest to może tak nazywane w uświadomieniu czasami, ale tak przedstawia się zasadność powoływania kogoś w iluzyjnym świecie. Zatem tu rzecz dzieje się w kategoriach uczuć.
A uczucie już samo w sobie jest iluzją, tyle że o roli niepośledniej, nasycające istnienie przy pomyślnym przebiegu.
Nadto rzecz sama piękna.
Sklepienie ogarniające to wszystko jest zwieńczeniem iluzji.
Choć może ta procedura stwarzania jest okrutna wobec tej osoby? Ta osoba stworzona w iluzji, stworzona dla świata szczególnego, może być swej roli przeciwna. Luksus emocjonalnej obecności może zostać przełożony dążnością do luksusu prozaicznego, potocznego. Nie każdy psychicznie może to bez zniekształceń wytrzymywać.
I wtedy iluzja umiera. Pamięć jak podzwonne.
Wszystkie prawdy są względne i relatywne. Tak zwana pięknie prawda uczuć niczym się nie różni. Jest iluzją acz wysokiej miary. Ale jednak iluzją. Jeśli będzie występowała świadomość tego, wszystko w najlepszym porządku. Jeśli w obustronnym rozumieniu, szczyt szczęścia. Racjonalnie wytłumaczać uczucia nie sposób. Jest to stan irracjonalny.
Nie można racjonalnie wytłumaczyć ani uczucia gniewu, ni nienawiści ani też miłości.
Umysł ludzki często skłania się nie do poznawania świata otaczającego w aktach poznawczych, a po prostu wyraża skłonność do układania sobie w zgodność faktów znanych już, z etykietkami. Manipulacja nie wysoka ale spotykana nader często.
Zazwyczaj te stany iluzyjne nie trwają długo.
Podlegają działaniu czasu jak wszystko dookoła.
Koniec, czyli kres iluzji jest zazwyczaj nader bolesny. Najtrudniej bowiem pogodzić się z utratą iluzji.
Czyżby zatem kres iluzji leżał już w podłożu jej otwarcia?
Tak, z tym trzeba się liczyć.
Nie istnieje nic trwałego, nic nie trwa, wszystko kończy się prędzej czy później.

Iluzja łączy przeciwstawności, dzięki iluzji mogą one współistnieć z sobą. Świat iluzji który łączy, sam jest łączony.
Łączy pewnymi rygorami strukturalnymi, jako że iluzja też posiada określone rygory stanowiące. A jest łączona intencją złączenia.
No a iluzja w innych sytuacjach.
Na przykładzie jakiejś idei. Coś na nieskończonym horyzoncie działań ideacyjnych. Idea, pojęcie graniczne, jakiś model idealny. Zbyt wiele, by nie budziło refleksji. Niemniej trudno nie traktować idei serio, jeśli chce się ją przybliżyć.
Ale tylko biorąc coś serio można w to prawdziwie wątpić.
Sięganie do źródeł świadomości w poszukiwaniu sensu, to funkcja człowieka określająca jego zasadność.
Każda rzeczywistość jest korelatem świadomości i świadomość jest korelatem rzeczywistości.
Tak jak świadomość wykształca się różnie tak i rzeczywistości mogą być różne. Mogą być również iluzyjne.
Rzeczywistość iluzyjna, świat stworzony w tym trybie, może być i samoobroną przed zagrożeniem z zewnątrz, obroną przed samotnością, która bywa doskwierająca w otoczeniu makiet niespełnień i parodii własnych snów.
W życiu istnieje się w przeciwstawnościach oraz konieczności redukcji i konieczności poszerzeń.
Sens redukcji polega na wciąż odnawianym wysiłku oczyszczania. Sens poszerzenia na docieraniu najpełniej do wiedzy o całości istnienia w najszerszym pojęciu jakie możliwe.
Iluzja jest zarówno redukcją jak i poszerzeniem. Co prawda, może i taka refleksja się pojawić, że ten świat iluzyjny jest paradoksalny.
Ale nie w znaczeniu błyskotliwości czynienia a w znaczeniu poniekąd czegoś osobliwego.
Kierkegaard twierdzi, że istnienie ludzkie jest paradoksem.
Idąc dalej, również Syn Boży, Chrystus, schodząc na ziemię stał się paradoksem.(!)
Więc też iluzja może być paradoksem i bardzo dobrze.
A życie całe, czyż nie ma piętna paradoksu?
Dla zachowania wolności wewnętrznej, trzeba uznawać tylko niewiele spośród spraw zewnętrznych.
Eliminować je jak najskrzętniej.
Pomaga w tym iluzja. Jako konstrukcja z premedytacji stworzona. I jako taka jest aktem odmiennej rzeczywistości.

Iluzja ma różne przejawy.
Jest różna w różnych okolicznościach.
Pozostając jednakże nadal iluzją.
Na przykład narkomani też stwarzają sobie iluzyjne światy.
Uporczywie się ich trzymają, nie chcą powrotu w inną rzeczywistość, ta i każda są im obce, nieprzychylne.
Inne to naturalnie iluzje, niemniej iluzje.

W tym przypadku chore, będące maligną, anomalią spowodowaną środkami pobudzającymi. Sztucznymi.
Światy narkomanów są światami wewnętrznej i zewnętrznej destrukcji, stany poza świadomością istnienia i te ich iluzyjne światy są przeciwko nim, ponieważ mają działanie niszczące. Jest to katastrofa mentalna i moralna, jednakże żyją w iluzji. Zatem mogą być i iluzje groźne, niszczące. I takie są również. Ale inne natomiast pełnią inną rolę, nie w narkotycznym transie a będące podniesieniem kreacyjnych urządzeń takich jak wola i rozum.

Może i to zabrzmi nieco osobliwie, ale pewnego rodzaju iluzją są zakony, zakony kontemplacyjne w szczególności.
Jest to przecież stworzony świat iluzji, acz mający tu inne wymiary i inne sięganie. Ale pozostają jednak iluzją.
Oczywiście, iluzja w zakonie ma inną formę przedmiotowości.
Łączy się z tym problem wiary, istotny dla przebywających w zakonie. Wiara jako wymiar idei przyjętej ma w sobie ton iluzyjny, acz stanowić może i stanowi fundament istnienia.
Co prawda określenie iluzyjności w tym przypadku na oznaczenie wiary, mogłoby tendencyjnie umniejszać znaczenie wiary, ale nie umniejsza, i nie ma takiej tu intencji.
Wiara ma swe uzasadnienie w myślach i odczuciach, stać się może celem samym w sobie, być uzasadnieniem kontemplacyjności, materią treści wewnętrznych.
Tutaj termin iluzja nie deprecjonuje wiary jako wiary, mówi tylko o klimacie w jakim ona powstaje.
Natomiast ceremoniał obrządkowy, stosowana parateatralność jako sposób oddziaływania, to wszystko już niedalekie jest od iluzji. Mimo, że ten rytuał obrządkowy jest iluzyjną mądrością. A oczywiście, zrównanie wiary i zakonów z iluzją brzmi jak świętokradztwo, nie będąc nim jednakże.
Potrzeba wiary jest naturalnym odruchem człowieka. Trzeba w coś wierzyć, prymitywne szczepy ludzkie też mają rozwiniętą wiarę w swoje bóstwa i kanony.
Trzeba by wierzyć również w iluzję, iluzja niedaleka jest od mitu, wiara w mity przechodzi przez historię ludzkości.
Inna rzecz, może i wydawać się, że takie uzasadnienie iluzji z takim przypisaniem jej roli, przerasta jej znaczenie.
No ale to tylko takie domniemanie.
Że jest jej przypisywana nadmierność znaczenia. Która sytuuje iluzję w miejscu jej nie należnym, zbyt wysokim.
Otrzymuje rangę, która jej nie przysługuje.
Otóż wcale tak nie jest.
Jest to po prostu zobaczenie iluzji w jej roli niebagatelnej, dostrzeżenie jej funkcji niedocenionej. Acz realizowanej. Przecież iluzja pełni niepoślednią rolę w życiu, nie można jej nie doceniać, bagatelizować.

Zresztą z iluzją mamy do czynienia również w teatrze.
Przecież teatr to pełna iluzja. Czy odbierając spektakl, gesty i słowa, patrząc na scenografię, nie przebywa się w świecie iluzji? Teatr wypłacający pensję jest instytucją, obiektywną rzeczwistością.
Ale teatr jako zdarzenie, już tym nie jest. Jest iluzją.
Trudno się oprzeć wrażeniu, że i sztuka jest iluzją.
Oczywiście, pogląd taki może budzić opory, gniew, ściągać gromy. Ale czy słusznie.
Czy herezją byłoby twierdzenie, że partycypując w sztuce stwarza się sobie własnowolnie świat iluzji?
Wspaniały świat zresztą.
Czy stan doznaniowy sztuki nie jest urzekającą iluzją?
Mają miejsce systemy myślowe, sprzężenie zwrotne, cały mechanizm analityczny. Ale to tylko służy pozyskaniu iluzji.
Najbardziej wnikliwe procesy myślowe, sztuka powstaje w nich, nie przekreślają jej iluzyjności.
Doznanie sztuki powstaje w relacji, relacja może być iluzją i nie ma w tym niczego, co by umniejszało walory i wagę relacji. Może to i ryzykowne twierdzenie poniekąd, ale czy pozbawione racji?
Nieodparcie nasuwa się przeświadczenie, że dzięki tej iluzyjności różne „profile" zdarzeń w sztuce mogą być określane jako profile zdarzenia. Wejście w sztukę to stworzenie dla siebie innej rzeczywistości, innej obecności. W pewnym sensie nierzeczywistej a czy nie jest to sen iluzji?
Iluzja byłaby zatem generatorem promieniowania w określonych procesach. Stwarza się świat myśli i świat innej rzeczywistości, świat doznań szczególnych, dzięki czemu powstaje sztuka. Ów akt iluzyjności czasem przesuwa się w strefę tego co podświadome, co jest stanem granicznym.
Iluzyjność może stać się źródłem płodnych inspiracji, może otwierać rozległe horyzonty.
Inny też wyraz w iluzji pozyskują mierzalne wielkości, jak również forma ruchu myślowego. Naturalnie, mieć to może miejsce wtedy, kiedy iluzja została wybrana świadomie jako program własny. I tak realizowana.
Rzecz oczywista, i w iluzji mają miejsce ewidentne sensy, występuje określona logiczność z przebiegiem własnym.
A czystość procesów ma odmienny wyraz w zasadności. Wyraz stanu iluzyjnego, świadomie wybranego. W specyficznej aurze świadomości czasu będącego w dyspozycji. Czas jest strukturą relacyjną, uporządkowanym zbiorem mnogościowym. Być elementem tegoż zbioru, znaczy być częścią czasu otaczającego.
Zatem będąc częścią tegoż czasu, daje się wyraz jego mnogościom form wyrazowych również przez zbiór iluzyjny.
Iluzja wznosi się na poziom refleksji, ujawniając własne sensy. Czy byłoby szarganiem ołtarza, gdyby się powiedziało, że iluzja jest refleksją filozoficzną?

W pewnych sytuacjach decyzja powołania świata iluzji dla siebie może być nawet heroiczna.
Może być gestem samoobrony.
I nie zawsze jest to pewne, że iluzja powzięta jako program wskazuje na wewnętrzną harmonię, na uładzenie wzniesień psychicznych. A przeciwnie, może u podstaw decyzji takiej występować jakieś rozdarcie wewnętrzne.
I taka ewentualność zaistnieć może.
Powołanie świata iluzji może być rozpaczliwą chęcią zatrzymania czegoś, pozyskania niezbędnego dla siebie. Niemożliwego do uzyskania innymi sposobami. Więc świat iluzyjny.
Również iluzja może pokrywać sobą tragiczne przepaście dzielące od tego co pożądane i potrzebne.
A mosty spinające oddalone brzegi istnieją tylko w iluzji.
Naturalnie, nie muszą wcale występować takie właśnie uzasadnienia, ale występować mogą.
Dodać by jeszcze można do tego, że iluzja może pokrywać odczucie samotności, osobności, dając sobie szansę na złagodzenie tak przykrych odczuć. Istnieje cały przestwór możliwości różnych, skłaniających do powołania świata iluzji. Oczywiście, racji powoływania iluzji nie muszą stanowić wewnętrzne niepokoje.
Może ona powstać z przyczyn najzupełniej innych, po prostu z decyzji nie determinowanej stanami zakłóceń wewnętrznych, a w nieskażonej systematyce poczynań.
Iluzja jest zespołem odmiennych artykulacji, jest innością w mechanizmie stanowień.
Empiria faktów jakie niesie rozwój iluzji, jest to materiał, który o niej stanowi i stanowi o jej ważności.
Prawdziwa metoda osądu musi być dostosowana do natury rzeczy osądowi podlegającej.
Iluzja jest miejscem wyjątkowym, w którym zawiązuje się sensy szczególne.
Ileż to razy można się przekonać, że pewne prawomocności, twierdzenia wydawałoby się nienaruszalne jako zasadnicze, i niezachwiane w realności konkretu obiektywnej rzeczywistości, okazują się o dziwo iluzyjne.
W tym przypadku jest to demaskacja, bowiem nie powstawały one w iluzyjnym świecie a w pozorach innych konkretów i miały być iluzji przeciwstawieniem.
Program powołania iluzji jako zasadności, powołanie świata iluzyjnego, który zgodnie z definicją iluzji byłby tylko przeczeniem obiektywnej rzeczywistości, jest jedynie przeczeniem konwencji czyli stworzeniem świata subiektywnej oczywistości.
Przeświadczenie o obiektywności i subiektywności, to dwa różne stany świadomości, które wyłączają się nawzajem. Określenie obiektywna rzeczywistość ma siłę bezwładu.
Zarzut błędnego postrzegania jest co najmniej względny w tym przypadku i przy takim ustawieniu.
Intencja powołania świata iluzji stanowi autonomiczny akt wykraczania poza sferę stereotypu, w kierunku odmiennej całości.
Jest to pewna reguła gry z samym sobą.

Sens bytu ontologiczny, sens sposobu istnienia, w namyśle odsyła do orzekającej. świadomości.
I w niej zawarta jest koncepcja powołania świata iluzji.
Za przesłankę wszelkich działań człowieka, uznać należy fakt podejmowania decyzji, w których myśl, koncepcja, okazują się w perspektywie formułowaniem swego istnienia.
Może być ono również tak formułowane, w iluzyjnym świecie.
Pozostała z tego tylko nazwa, bo kształt sensu jest szerszy.
Iluzja, której czynnik niezmienny musi być wspólny dla wszystkich wariantów możliwych.
Każde pojęcie posiada własną treść jako możliwość rzeczy. Pojęcie iluzji.

marzec-wrzesień 1982

Traktując powyższy tekst jako wypowiedź autorską, Kolegium Redakcyjne postanowiło nie wprowadzać żadnych zmian i skrótów.

NOTY O AUTORACH

mgr Grzegorz Dziamski (ur. 1955) jest pracownikiem Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu, w PWSSP prowadzi zajęcia z socjologii sztuki i metod upowszechniania kultury plastycznej na Wydziale Wychowania Plastycznego. Autor wielu artykułów poświęconych sztuce i kulturze współczesnej. (Nurt, Integracje, Dialog, Projekt, Student). Autor książki *Szkice o nowej sztuce* – 1984. Założyciel i kierownik Galerii „Maximal Art" w Poznaniu.

doc. dr hab. Alicja Kępińska (ur. 1932) prowadzi zajęcia z teorii sztuki i wykłady monograficzne z historii sztuki, jest kierownikiem Katedry Przedmiotów Filozoficzno-Historycznych na Wydziale Wychowania Plastycznego PWSSP w Poznaniu. Uprawia krytykę artystyczną i teorię sztuki; jest autorką kilkudziesięciu publikacji w zakresie problematyki sztuki współczesnej oraz książek: *Sejmiki w rysunkach Norblina* – 1968., *J.P. Norblin* 1978, *Nowa Sztuka Polska 1944–1978* – 1980, *Żywioł i mit* – 1983.

prof. Józef Flieger (ur. 1922 w Kępnie). Studia w PWSSP w Poznaniu w pracowniach prof. W. Taranczewskiego i prof. E. Wasilkowskiego, dyplom z malarstwa u prof. W. Taranczewskiego uzyskuje w roku 1951. Od roku 1949 jest pracownikiem naukowym PWSSP w Poznaniu. Od roku 1951 bierze udział w wystawach okręgowych, ogólnopolskich oraz w wystawach Sztuki Polskiej za granicą. Ma na swoim koncie szereg wystaw indywidualnych. Jego sztuka wywodzi się z ruchu kolorystycznego w sztuce polskiej.

doc. Jarosław Kozłowski (ur. 1945 w Śremie) – prowadzi V Pracownię Rysunku na Wydziale MGR PWSSP w Poznaniu.
W maju 1981 i ponownie w roku 1984 wybrany rektorem Uczelni. W roku 1972 założył Galerię Akumulatory-2, którą kieruje do dnia dzisiejszego. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych i uczestnik wystaw zbiorowych i sympozjów w Europie, Ameryce i Azji, autor kilkunastu książek artystycznych i tekstów teoretycznych.

John Blake (ur. 1945 w Providance, USA) – artysta amerykański. Studiował matematykę w Carnegie Institute of Technology i w Yale, później malarstwo w Royal College of Art w Londynie. Od r. 1967 mieszka i pracuje w Londynie. Wygłasza odczyty i okazjonalnie wykłada w kilku brytyjskich szkołach artystycznych. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych w Wielkiej Brytanii, Holandii, USA, Francji, Japonii, RFN. W Polsce prezentował swoje prace w Galerii Akumulatory-2 (1980, 1981, 1984), Galerii Krzysztofory (1981) i Galerii R-R (1984). W kwietniu 1981 r. spotkał się ze studentami Wydziału Wychowania Plastycznego PWSSP w Poznaniu.

doc. Jerzy Kałucki (ur. 1931 r. we Lwowie). Od 1981 r. prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale MGR w poznańskiej PWSSP. Aktualnie pełni funkcję Kierownika Katedry Malarstwa.
Autor wielu wystaw indywidualnych (w Poznaniu w Galerii Akumulatory-2 w latach 1973, 1980 i 1983), uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych, sympozjów i spotkań artystycznych. Zamieszczony tekst wygłoszony został w ramach przewodu kwalifikacyjnego na stanowisko docenta etatowego w PWSSP w Poznaniu.

Andrzej Matuszewski (ur. 1924) prezentował swoje dociekania teoretyczne na temat sztuki w ramach cyklu *Artyści wizytujący* w Katedrze Rysunku na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby PWSSP w Poznaniu. Autor kilkunastu wystaw i pokazów indywidualnych, uczestnik i organizator wielu sympozjów i spotkań artystycznych w kraju i za granicą.

KRONIKA

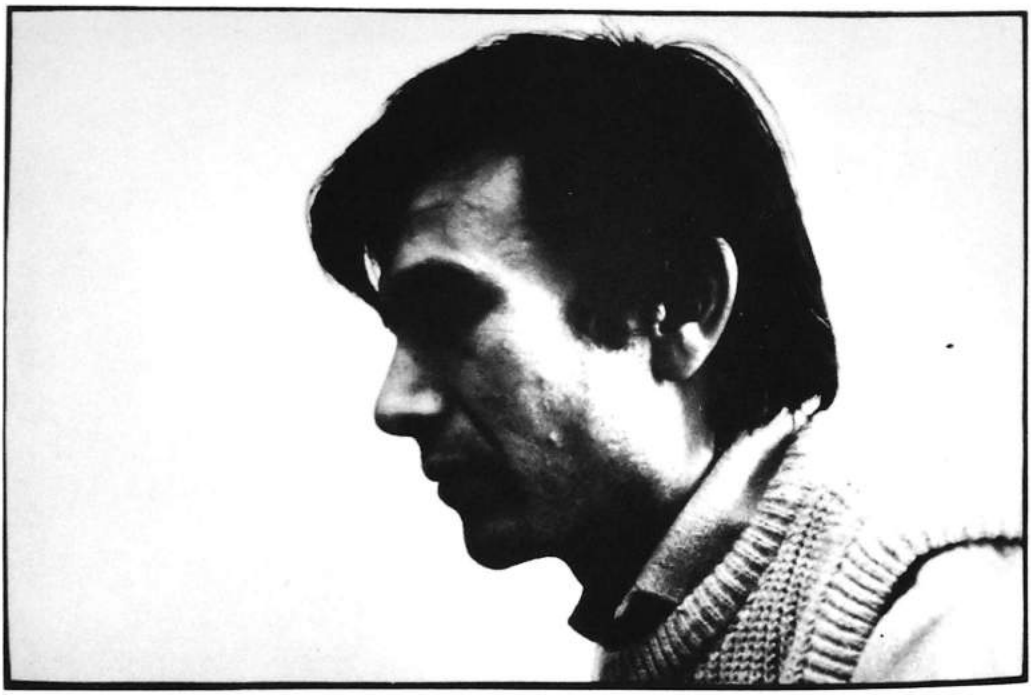
PREZENTACJE POSTAW I POGLĄDÓW PEDAGOGÓW

1) 10 marzec 1983 r.
   doc. dr ALICJA KĘPIŃSKA: *Ogrody*
2) 9 kwiecień 1983 r.
   st. wykł. STEFAN WOJNECKI:
   Działania transracjonalne (prezentacja z udziałem A. Brzezińskiego jako medium)
3) 17 styczeń 1984 r.
   doc. JAROSŁAW KOZŁOWSKI
   Informacja o działalności artystycznej 1982–1984

ARTYŚCI WIZYTUJĄCY

W dniach 22–23 marca 1983 r. filozof i eseista **STANISŁAW CICHOWICZ** z Warszawy wygłosił dla studentów V Pracowni Rysunku doc. J. Kozłowskiego dwa wykłady, z których jeden zatytułowany był *Z kontekstu w kontekst*, a drugi *Cudzym słowem, własną mową*. Pierwszy dotyczył problematyki języka, drugi traktował o cytatach i ich funkcji w mowie.

Również w marcu (29–30) **ANDRZEJ MATUSZEWSKI** z Poznania przeprowadził ze studentami V Pracowni Rysunku seminarium poświęcone roli intuicji w sztuce. Punktem wyjścia do dyskusji i rozmów indywidualnych była autorska wypowiedź **A. Matuszewskiego** pt. *O intuicji*.



Robin Klassnik

ROBIN KLASSNIK, artysta z Londynu od czterech lat prowadzący jednocześnie **Matt's Gallery** przedstawił dnia 12 kwietnia 1983 r. dokumentację slajdową własnej działalności twórczej, której początki związane były ze sztuką poczty. Następnego dnia mówił o aktywności swojej galerii – jedynej tego typu w Wielkiej Brytanii – której ogólna koncepcja wzorowana została na poznańskiej **Galerii Akumulatory 2. Klassnik** pokazał bogaty zestaw przeźroczy z kilkunastu wystaw, jakie miały miejsce w **Matt's Gallery** w ostatnim okresie czasu.

W dniach 10–11 maja 1983 r. spotkał się ponownie ze studentami Katedry Rysunku **WŁODZIMIERZ BOROWSKI** z Warszawy. Podsumowując cykl swoich seminariów przeprowadzonych między kwietniem 1982 r. a styczniem 1983 r. artysta sprowokował dyskusję na temat funkcji szkoły artystycznej i możliwości *nauczania sztuki.*

Włodzimierz Borowski (z prawej)

Goszczący w Poznaniu w związku ze swoją wystawą w Galerii **Akumulatory 2 SEF PEETERS** z Holandii w dniach 10—11 października pokazał studentom Katedry Rysunku zestaw przeźroczy ilustrujących jego dociekania artystyczne. Mówił o aktualnej sztuce holenderskiej, sytuacji społecznej artysty w Holandii, szczególnie zaciekawiając informacją o przyjętym w tym kraju sposobie dotowania artystów.

Sef Peeters (trzeci od lewej) w czasie otwarcia swojej wystawy w Galerii Akumulatory 2

W dniach 25—26 października 1983 r. V Pracownia Rysunku zorganizowała spotkanie z artystą brytyjskim **TONY BEVAN'em**, który zaprezentował dokumentację slajdową swoich obrazów. Komentując je mówił **Bevan** o własnym rozumieniu malarstwa w kontekście tradycji i o swoim stosunku do aktualnych tendencji w malarstwie.

Tony Bevan

NAT GOODDEN z Londynu odwiedził V Pracownię Rysunku w dniach 15–16 listopada 1983 r. Dokonując bardzo precyzyjnej analizy swoich prac rzeźbiarskich, rysunków i instalacji akcentował poznawczą funkcję sztuki i doświadczenia artystycznego. Zwrócił uwagę na możliwości, jakie w tym zakresie stwarzają nowe media używane przez artystów: film, video, dźwięk.

Nat Goodden

Przez trzy kolejne dni stycznia 1984 r. (18–20) artysta duński **ERIC ANDERSEN** jeden ze współtwórców ruchu **FLUXUS**, prezentował w pracowni **doc. J. Kozłowskiego** koncepcje, projekty i realizacje zgrupowane w trzech blokach: *Człowiek i społeczeństwo*, *Przedmioty* i *Wizerunki*. Przy okazji omawiania własnych prac charakteryzował to, co wspólne artystom związanym z **FLUXUSEM**, co istotne w ich postawie wobec sztuki i życia.

Eric Andersen w V Pracowni Rysunku

Pracownia **prof. J. Berdyszaka** prowadziła zajęcia i spotkania wymiennie z pracownią **doc. Ryszarda Winiarskiego** z ASP w Warszawie w roku akademickim 1983–1984. W końcu stycznia 1984 r. przy okazji kolejnego pobytu ze swoją pracownią w Poznaniu **RYSZARD WINIARSKI** odbył spotkanie z pedagogami i studentami, na którym przedstawił podstawowe problemy swojej twórczości i odpowiadał na liczne pytania. Następnego dnia w Pracowni Rzeźby i Otoczenia prowadził zajęcia otwarte dla zainteresowanych studentów, a dotyczące problematyki losowości wobec koncepcji indywidualnej.

Po raz drugi odwiedził w lutym 1984 r. V Pracownię Rysunku **PETER MANDRUP HANSEN** z Kopenhagi. Tym razem rozmawiał indywidualnie ze studentami, bezpośrednio przy aktualnie realizowanych pracach. Odpowiadał również na pytania dotyczące jego wystawy pt. *Wzrastanie rzeźby*, odbywającej się w tym samym czasie w Galerii Akumulatory 2.

Peter Mandrup Hansen

W dniu 24 lutego 1984 r. na zaproszenie Pracowni Rzeźby i Otoczenia **dr HALINA BRZOZA**, pracownik naukowy Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu i PAN w Warszawie mówiła na temat: *twórczości Dostojewskiego jako rodzaju filozofii*. Zainteresowanie wykładem wywołało długą dyskusję koncentrującą się szczególnie na zagadnieniach artykulacji myśli, idei oraz intuicji.

Dnia 20 marca 1984 r. **JOAN JONES** z Nowego Jorku na spotkaniu gromadzącym pedagogów i studentów z różnych pracowni przedstawiła swoje dwa filmy oraz kilkadziesiąt przeźroczy, ukazujących różnorakie aspekty performance'u, który uprawia od wielu lat i który odmienny jest od europejskich doświadczeń w tym zakresie.

Joan Jones na spotkaniu ze studentami i pedagogami PWSSP

DOROTHEE von WINDHEIM, artystka niemiecka, gościła w PWSSP 27 marca 1984 r. Pokazała dokumentację zrealizowanych w kilku krajach prac. Mówiła o ich związku z architekturą, o ich swoistym czasie, o własnym stosunku do tradycji. Duże zainteresowanie wzbudziła technologia stosowana przez artystkę przy ściąganiu starych tynków z fasad budynków.

Dorothee van Windheim

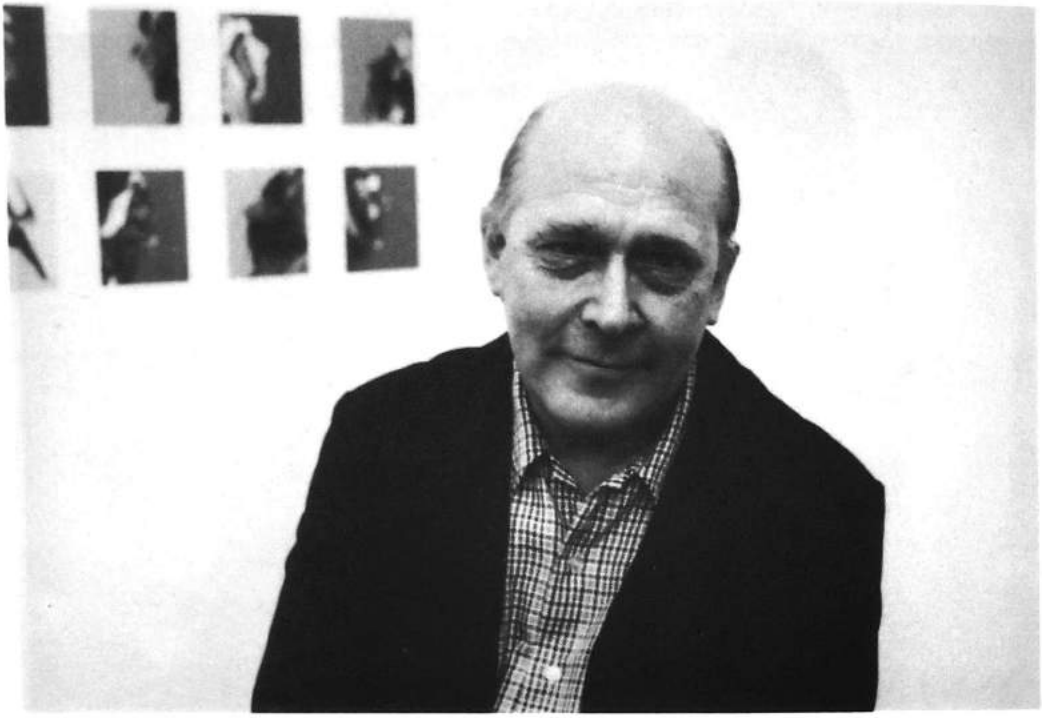
11 kwietnia 1984 r. V Pracownia Rysunku zorganizowała otwarte spotkanie z **RAIMUNDEM GIRKE**, artystą malarzem, profesorem w zachodnioberlińskiej Hochschule der Künste i **WALTEREM STORMS'em**, który prowadzi galerię sztuki współczesnej w Monachium. **R. Girke** na przykładzie swoich obrazów dokonał analizy ważniejszych założeń malarstwa strukturalnego, przypomniał jego początki, scharakteryzował twórczość innych artystów związanych z tym malarstwem. Z kolei **W. Storms** zaprezentował działalność kierowanej przez siebie galerii (z którą m.in. współpracuje **R. Girke**), pokazując duży zestaw slajdów z wystaw i działań artystycznych z ostatnich kilku lat.

Walter Storms i Raimund Girke w rozmowie z Magdaleną Abakanowicz

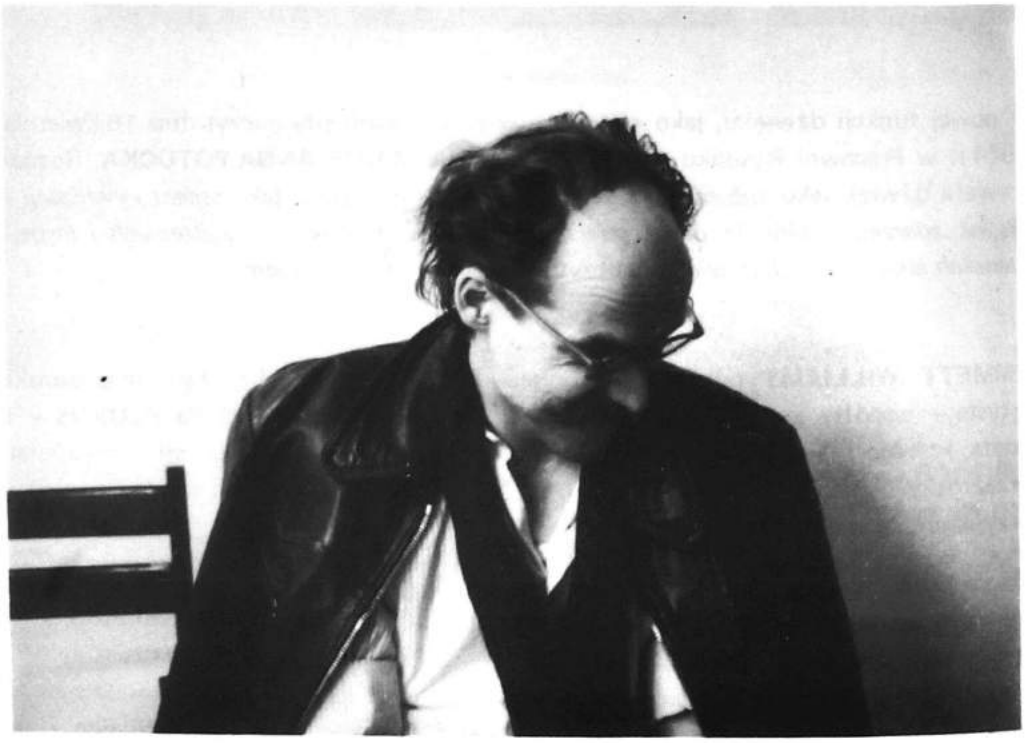
O nowej funkcji dźwięku, jako materiału w sztuce wygłosiła odczyt dnia 16 kwietnia 1984 r. w Pracowni Rysunku doc. J. Kozłowskiego **MARIA ANNA POTOCKA**. Rozpatrywała dźwięk jako *substancję sensualną*, jako *część natury*, jako *aspekt cywilizacji* i *skutek zdarzenia*. Mówiła o *człowieku jako źródle dźwięku* i *urządzeniach i instrumentach jako źródłach dźwięku*. Odczyt ilustrowany był nagraniami.

EMMETT WILLIAMS odwiedził Uczelnię 26 kwietnia 1984 r. Ten amerykański artysta – współtwórca i jeden z najaktywniejszych uczestników ruchu **FLUXUS** – i poeta, którego sylwetkę przedstawiliśmy w poprzednich **Zeszytach**, pokazał kilkadziesiąt przeźroczy swoich prac, mówił o **FLUXUSIE** i artystach, z którymi współpracował i przyjaźnił się w okresie ostatnich 20 lat.

Po raz drugi wystąpił w PWSSP zachodnioberliński twórca **HELMUT NICKELS**. 10 maja 1984 r. wyświetlił kilka swoich filmów, które poddał szczegółowej analizie strukturalnej. Po tej prezentacji wywiązała się długa dyskusja na temat filmu jako tworzywa w sztuce. Wystąpienie **H. Nickelsa** zorganizowane zostało przez pracownię fotografii doc. Wojciecha Bruszewskiego.



Emmett Williams



Helmut Nickels

PLENERY, OBOZY, SPOTKANIA

W lipcu 1984 roku zgodnie z projektem przygotowanym w roku poprzednim w ramach praktyk wakacyjnych Katedry Rzeźby pod opieką doc. **Macieja Szańkowskiego** i st. asyst. **Danuty Mączak** została ukończona realizacja rewaloryzacyjno-przestrzenna cmentarza jenieckiego z lat 1914–1918 w Pile – Leszkowie przez następujących studentów: **Wiesławę Brach, Marka Maciąga, Janusza Marcisza, Irminę Przydatek** oraz **Jolantę Różańską.**

Realizacja rewaloryzacyjno-przestrzenna cmentarza jenieckiego z lat 1914–1918 w Pile-Leszkowie

Realizacja rewaloryzacyjno-przestrzenna cmentarza jenieckiego z lat 1914—1918
w Pile-Leszkowie

Realizacja rewaloryzacyjno-przestrzenna cmentarza jenieckiego z lat 1914—1918
w Pile-Leszkowie

KLUB DYSKUSYJNY w roku akademickim 1983/84

Andrzej Kostołowski – listopad 1983 r.
Artysta w krainie...

Grzegorz Sztabiński – luty 1984 r.
Dlaczego geometria?

Urszula Czartoryska – marzec 1984 r.
Nowa teoria fotografii

Andrzej Lachowicz – kwiecień 1984 r.
Energie niezidentyfikowane w sztuce

Guy Schraenen – kwiecień 1984 r.
Komunikacja marginalna – publikacje i książki alternatywne
Współczesna sztuka Belgii

Marek Ziółkowski – maj 1984 r.
Język jako zjawisko społeczne

GALERIE PWSSP

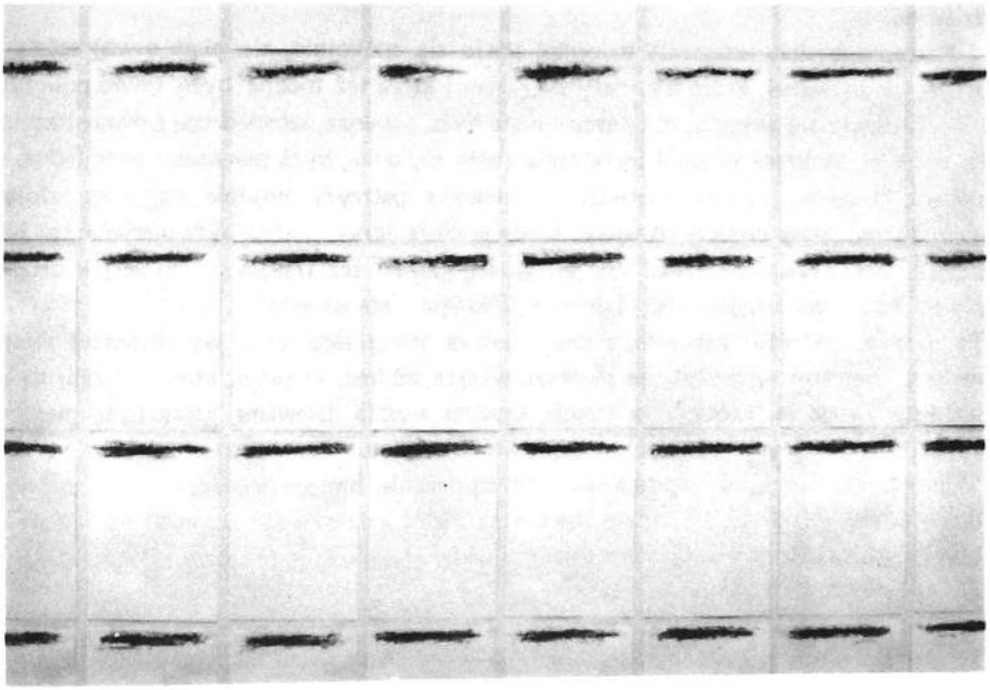
GALERIA AKUMULATORY 2

(prowadzący: **Jarosław Kozłowski, Hanna Łuczak**)

9–12 marzec 1983 r.
autor: **AMIKAM TOREN** (Izrael)
tytuł: *Ani obraz ani drzewo* – wystawa
Materiałem użytym przez **Torena** do tej pracy były kawałki wysuszonych liści. Połączone w różny sposób tworzyły na nowo formę liści o rozmaitej konstrukcji – zgodnej bądź sprzecznej z budową elementów, z których były złożone.

Amikam Toren – „Ani obraz ani drzewo" – 1983 r.

16–19 marzec 1983 r.
autor: **JOANNA ADAMCZEWSKA** (Poznań)
tytuł: *110 x 100* – wystawa
110 x 100 to rozwieszona na ścianie galerii opowieść o reprodukcji zewnętrznej formy pisma. Każda ze stu matryc zawierała *ten sam* tekst złożony ze 110 słów. Egzemplarze odbitek powstałe poza wewnętrznym znaczeniem użytych słów posiadały pojedynczą, własną semantykę negatywu.



Joanna Adamczewska – „110x100" – 1983 r.

23 marzec 1983 r.
autor: **ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI** (Warszawa)
tytuł: *Mniej więcej* – pokaz
Na tle przewrotnego rysunku wykonanego bezpośrednio na ścianie autor – po raz czwarty już występujący w **Galerii Akumulatory 2** – odczytał równie przewrotny tekst literacki, w którym posługując się paradoksem i metaforą powiedział *coś – niecoś* o swojej aktualnej postawie wobec sztuki. Fragment tego tekstu przedstawiamy poniżej:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Musiało to być bardzo dawno. Może trzy lub cztery lata przed wielką suszą a pięć lat po tym jak w sąsiednim lesie pojawiło się stado groźnych i wygłodniałych wilków. I choć to tak dawno, historia którą chcę opowiedzieć ma, jak przypuszczam, związek z

kształtem obecnego porządku rzeczy, a szczególnie z metodą, za pomocą której zwykliśmy ten porządek organizować.

Pewien odległy przodek, zamieszkujący okolice gdzie rosła trawa i wody było pod dostatkiem, miał owce. Niewielkie stadko. Pasł je i poił, a w nocy zamykał w owczarni. Podobnie postępowali jego sąsiedzi, którzy też mieli owce.

Któregoś razu wydało mu się jednak, że stadko jednego z sąsiadów jest jakby większe, innego zaś, mniejsze. I wtedy postanowił policzyć swoje owce.

Pierwsza, druga, trzecia, czwarta, piąta, szósta, siódma, ósma i dziewiąta. Było ich dziewięć.

Następnego dnia wszystkie dziewięć pasło się spokojnie, ale piąta owca, szósta i druga, jak zauważył, które trzymały się razem i które też można było łatwo policzyć bo nie ruszały się zbytnio, były trzy i piąta była pierwszą, szósta drugą a druga trzecią. Nieco dalej, ta która wczoraj była ósmą pasła się sama, była pierwszą i była jedna, a siódma, czwarta, trzecia, pierwsza i dziewiąta patrzyły właśnie na niego stojąc nieruchomo, jakby czekały co powie. Kiedy je także liczył, siódma była pierwszą tak jak ósma i piąta, czwarta była drugą jak szósta, trzecia też trzecią podobnie jak druga, pierwsza była czwartą jak szósta i druga a dziewiąta piątą jak siódma.

To dziwne, pomyślał zapewne, a kiedy jeszcze następnego ranka wyprowadzał swoje owce z owczarni zauważył, że pierwsza wyszła siódma, ta sama, która wczoraj była pierwszą, druga ta, która była trzecią, czwarta wyszła dziewiąta, która była piątą, a potem inne, z których każda była którąś i którąś jeszcze.

Przed wieczorem, po jeszcze kilku próbach liczenia, był już pewien, że jeden to dwa i trzy i cztery i pięć i sześć i siedem i osiem i dziewięć a dziewięć to osiem i siedem i sześć i pięć i cztery i trzy i dwa i jeden a osiem to siedem i sześć i pięć i cztery itd. i że tyle jest i tyle i tyle i tyle a tyle tyle ile tyle.

Słuchał też beczenia swoich owiec. Każda z nich beczała trochę inaczej. Jedna grubo i krótko, druga też grubo ale chrapliwie, trzecia grubo i głęboko, czwarta grubo i miękko, piąta wcale nie grubo za to długo, szósta też nie grubo ale chrapliwie jak druga, siódma beczała też nie grubo ale wyraźnie inaczej niż inne, ósma wyraźnie najcieniej ze wszystkich, a beczenie dziewiątej było suche i drażniące uszy.

Ale ponieważ, jak wiedział już, pierwsza i dziewiąta to ta sama, a zatem i beczenie jego owiec jest takie samo albo każda z nich beczy na dziewięć sposobów, z których każdy jest pierwszym i każdym innym.

Od tego czasu przyglądał się swoim owcom, raz z pewnym niepokojem, kiedy indziej z nieukrywaną dumą, że takie są jak są i że jest ich tyle na wiele sposobów.

Zdarzyło się jednak pewnego wieczoru, kiedy wyszedł na pastwisko aby zapędzić owce do owczarni, że ku jego wielkiemu zdziwieniu, było ich osiem a nie dziewięć. Pośpiesznie przeliczał je od lewa do prawa i od prawa do lewa i zawsze brakowało jednej, zawsze dziewiątej a wszystkie inne, które też były dziewiątymi, były i przyglądały mu się dość obojętnie i sennie.

W nocy myślał o tym.

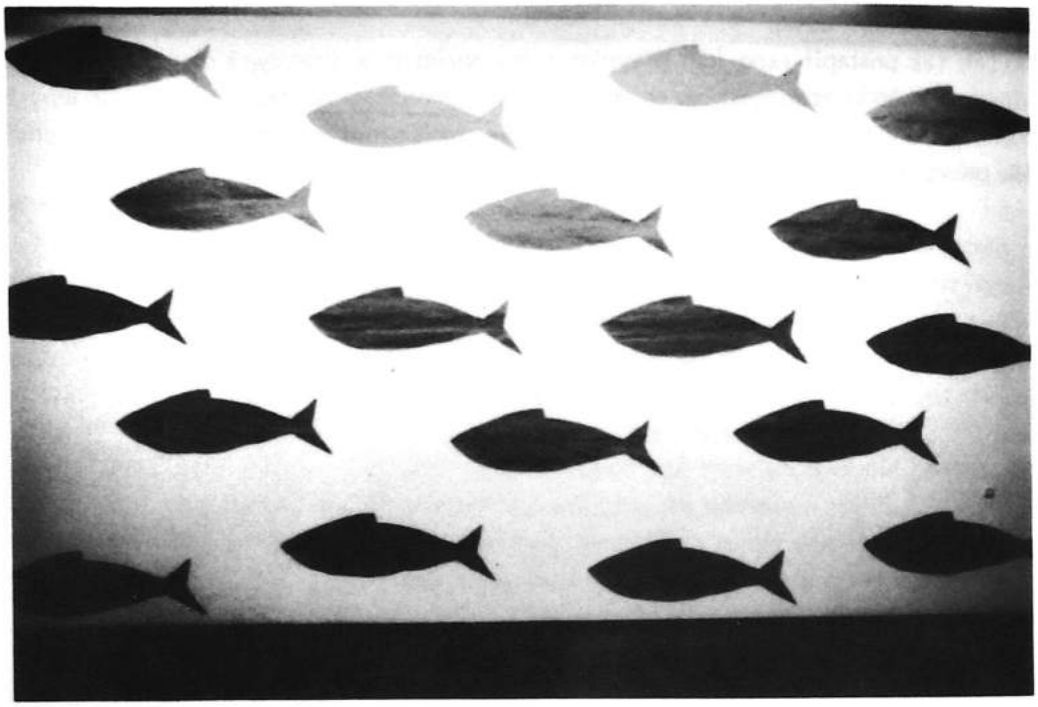
Owca, której brakowało była dziewiąta, ale jak pamiętał, dziewiąta była też trzecią i siódmą i drugą i każdą inną, a te, które były dziewiątymi, a wszystkie nimi były, spały

teraz i było ich osiem. Pomyślał też, że rano, kiedy ponownie będzie liczył swoje owce, może zacząć od brakującej a dalej będzie ta, która dziś była pierwszą, potem ta, która była drugą itd., a jeżeli tak nie będzie to brakująca może być między czwartą a piątą lub między siódmą a ósmą.

Tak też postąpił rano i to przyniosło mu pocieszenie. Brakująca owca zajęła swoje miejsce wśród pozostałych owiec, a było to miejsce tak samo każde jak miejsca innych owiec. Brakująca owca różniła się jedynie tym, że nie można było słuchać jej beczenia. Nie beczała.

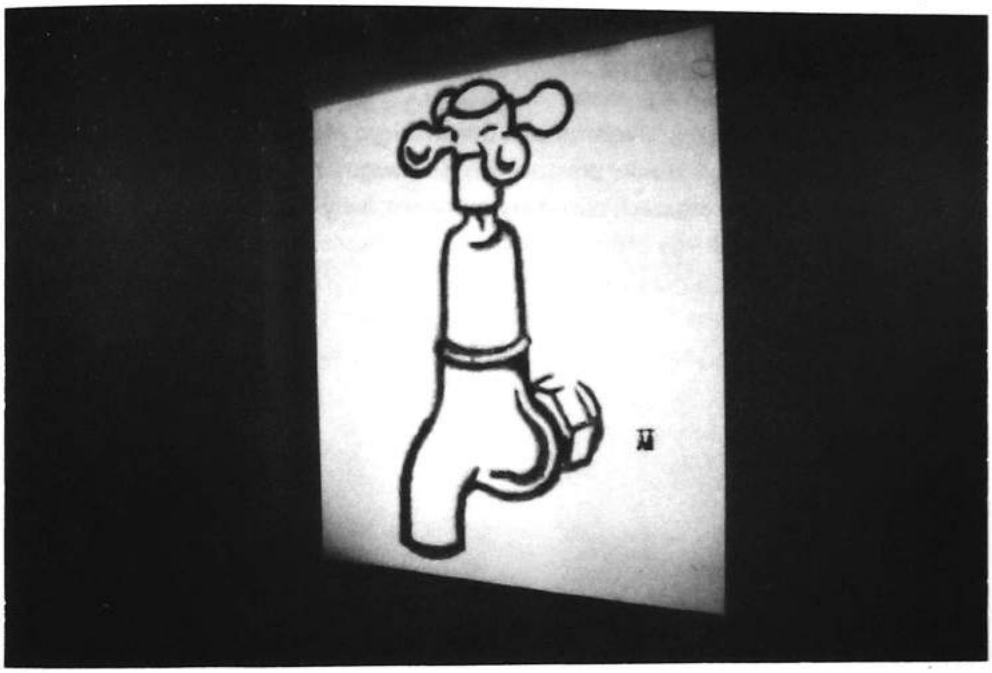
Andrzej Dłużniewski — „Mniej więcej" — 1983 r.

30 marzec — 2 kwiecień 1983 r.
autor: **Mariusz Kruk** (Poznań)
tytuł: *Zdarzenia* — wystawa
Praca składała się z dwóch odrębnych części. Głównym elementem pierwszej były wycięte z szarego papieru sylwety ryb, którymi zaaranżowana została jedna ze ścian galerii; podobną funkcję pełniły froterowe ręczniki w drugiej części.



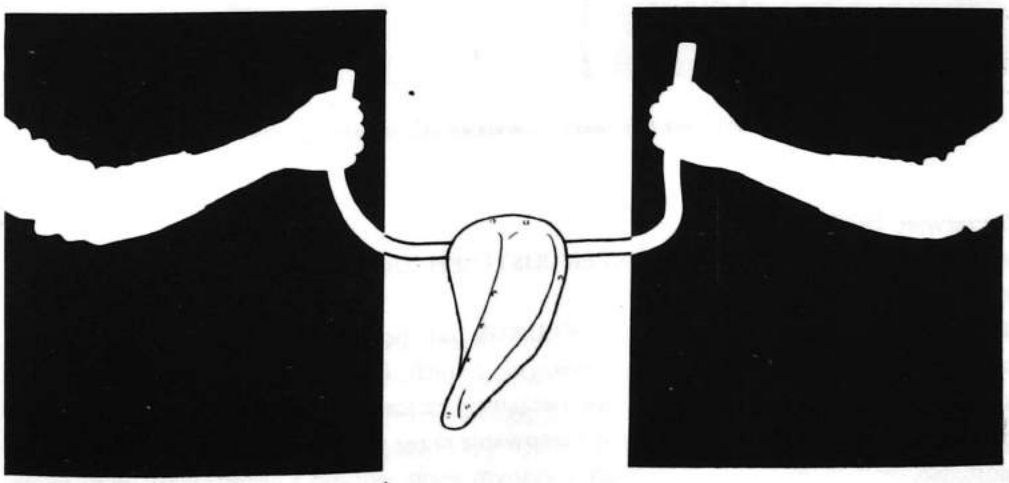
Mariusz Kruk — „Zdarzenia" — 1983 r.

13–16 kwiecień 1983 r.
autor: **ROBIN KLASSNIK** (Wielka Brytania)
tytuł: *TO Be Or Not to Be Original* — wystawa
Punktem wyjścia tej wieloznacznej instalacji był znaleziony stempelek z wizerunkiem kranu. Odciśnięty na papierze, powiększony do ogromnych rozmiarów i zwielokrotniony projekcją slajdową, odrysowany na ścianie, uprzedmiotowiony, a wreszcie zdegradowany napisem *Zwyczajny Przedmiot* stał się bohaterem swoistej rozprawy o prawdzie i iluzji widzenia. W odautorskim komentarzu praca ta była jednocześnie ironicznym przyczynkiem do mitologii oryginalności w sztuce.



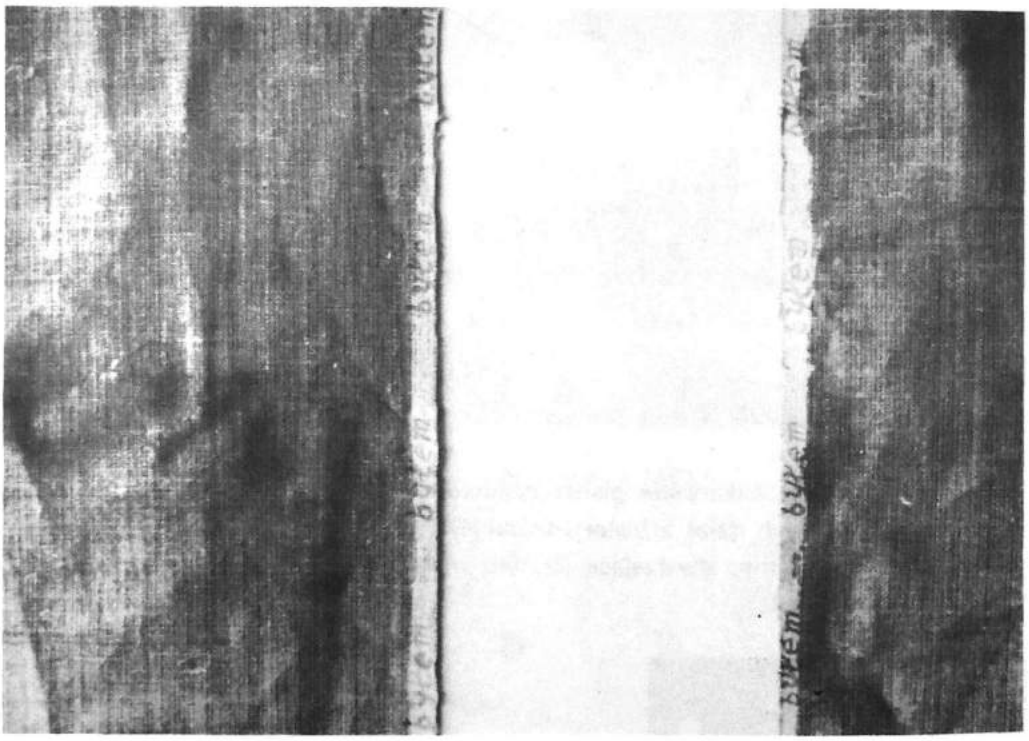
Robin Klassnik — „To be or not to be Original" —

4–8 maj 1983 r.
autor: **SUSAN ORMEROD** (Wielka Brytania)
wystawa
Autorka przedstawiła kilkanaście plansz rysunkowych odwołujących się do znanych, łatwo rozpoznawalnych dzieł z historii sztuki XIX i XX wieku. Dopełnieniem każdego rysunku były fotogramy, stwarzające użytym wizerunkom obrazów nowy, zazwyczaj pragmatyczny kontekst.



Susan Ormerod — 1983 r.

11–15 maj 1983 r.
autor: **WŁODZIMIERZ BOROWSKI** (Warszawa)
tytuł: *Widzieć – czy słyszeć* – wystawa
Na kolejną, trzecią prezentację Włodzimierza Borowskiego złożyły się dwie prace. Jedna z nich to cykl obrazów – ośmiu prostokątów surowego, niezagruntowanego szarego płótna bez ram. Na kilku obrazach pozostały czerwone ślady jakichś rysunków, znaków, zdarzeń. Na marginesie każdego płótna powtarzało się odręcznie napisane słowo: *byłem.* Drugą pracę stanowiły trzy rysunki (również na surowym płótnie) wykonane przez trzy różne osoby, ale z zamkniętymi oczami. Ta praca nosiła tytuł *Tryptyk z przerwami.*



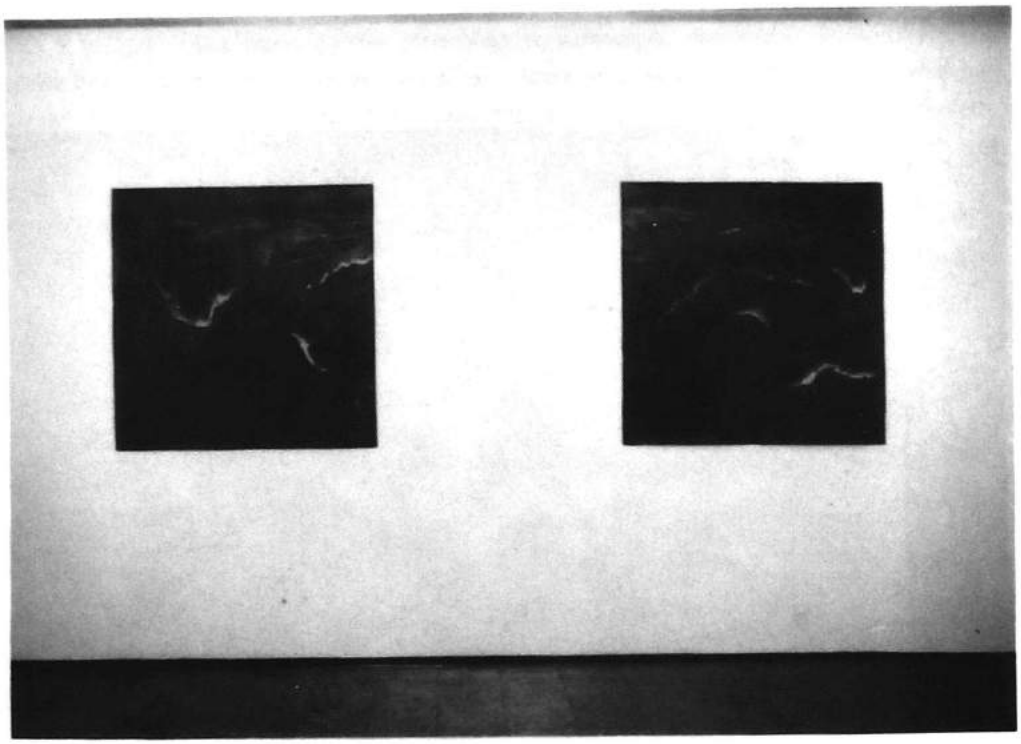
Włodzimierz Borowski – „Widzieć czy słyszeć" – 1983 r.

3 czerwiec 1983 r.
autorzy: **ERIC ANDERSEN I KIRSTEN JUSTESEN** (Dania)
tytuł: *Disconceptions* – pokaz
E. Andersen, związany z ruchem **FLUXUS** od ponad 20 lat, wykonał wspólnie z **K. Justesen** trzy działania. W pierwszym z nich istotną rolę odgrywała reakcja publiczności na zmienność czasu, wyznaczanego rzucanymi na ścianę slajdami; intrygą drugiego była gra między czynnością znakowania przez obu artystów różnych elementów pomieszczenia galeryjnego, a tekstem czytanym przez jednego z uczestników, przy czym często tekst ten komentował akcję, kiedy indziej natomiast był z nią sprzeczny. Idea

trzeciego działania wiązała się z podziałem połówkowym. Do zainicjowanej przez artystów czynności dzielenia wnętrza galerii i znajdujących się w niej różnorodnych przedmiotów żywo włączyła się publiczność.

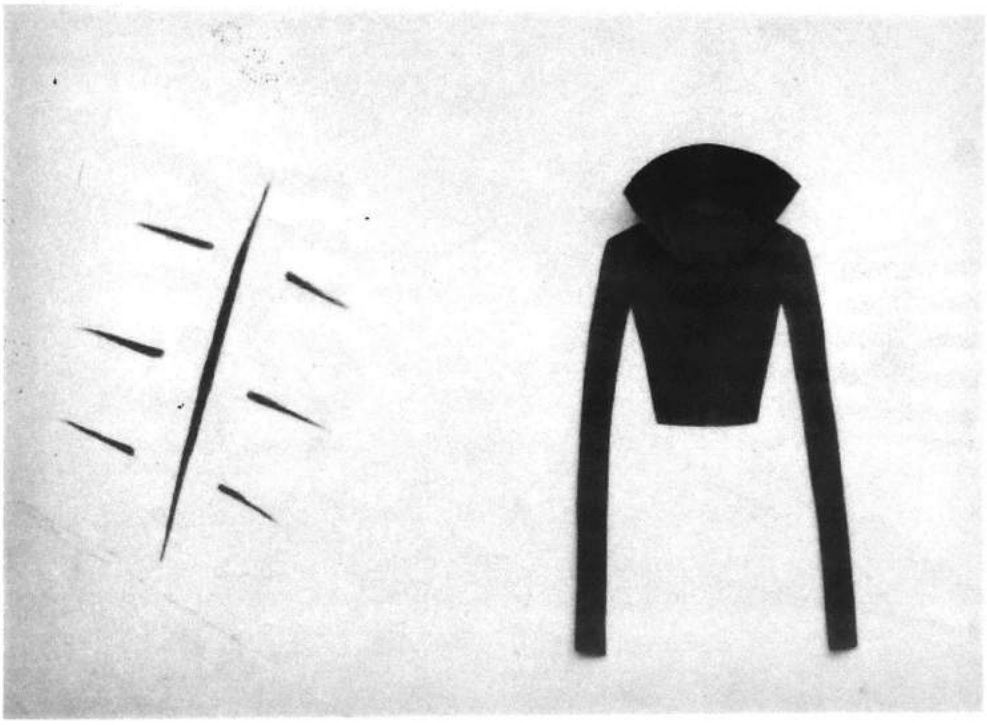
Eric Andersen i Kirsten Justesen — „Disconceptions" — 1983 r.

5–9 październik 1983 r.
autor: **ANDRZEJ BEREZIAŃSKI** (Poznań)
tytuł: *Trzy fale na czarnym Pacyfiku* — wystawa
Autor pokazał swoją najnowszą pracę nawiązującą do cyklu rysunków pt. *South Pacyfic*, zaprezentowanych w **Galerii Akumulatory** sześć lat wcześniej, w r. 1977. Tym razem były to obrazy na luźnym płótnie, wykonane techniką własną, łączącą w sobie elementy malarstwa i rysunku.



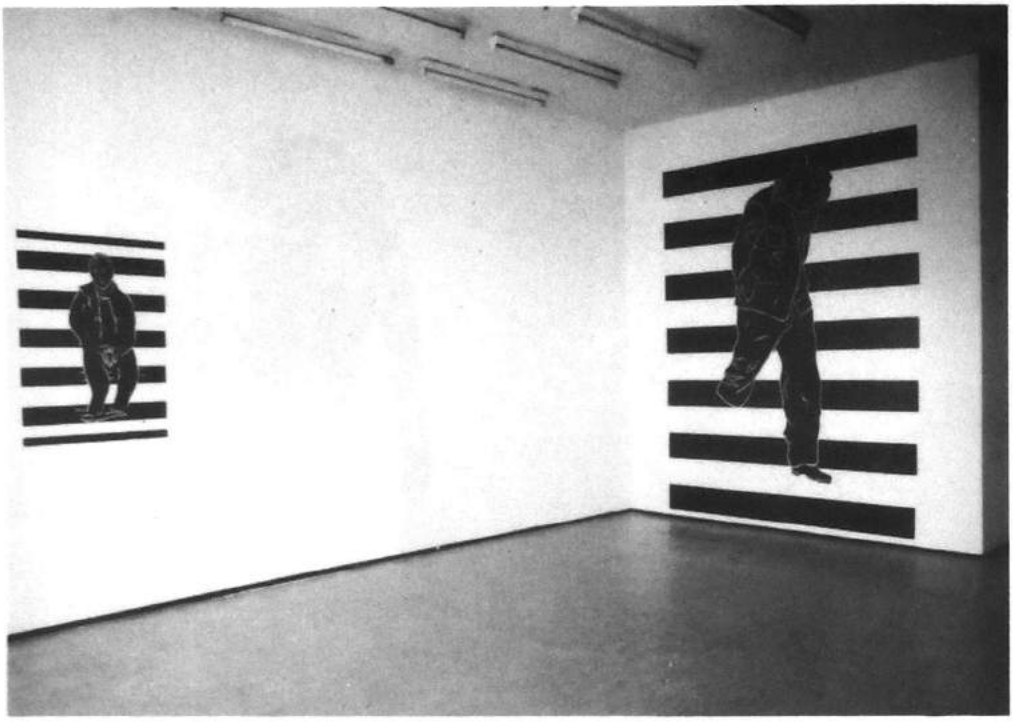
Andrzej Bereziański — „Trzy fale na czarnym Pacyfiku" — 1983 r.

12–16 październik 1983 r.
autor: SEF PEETERS (Holandia)
tytuł: *Fragmenty* — wystawa
Na pierwszą wystawę tego artysty w Polsce złożyły się trzy prace zbudowane z elementów często używanych przez autora, jakkolwiek każdorazowo zestawianych w różnych konfiguracjach. Obok zarysowanej sylwety — uniformu i rysunku na ścianie znalazły się w Akumulatorach dwie realizacje przestrzenne, do których Peeters wykorzystał gotowe przedmioty (stoły).



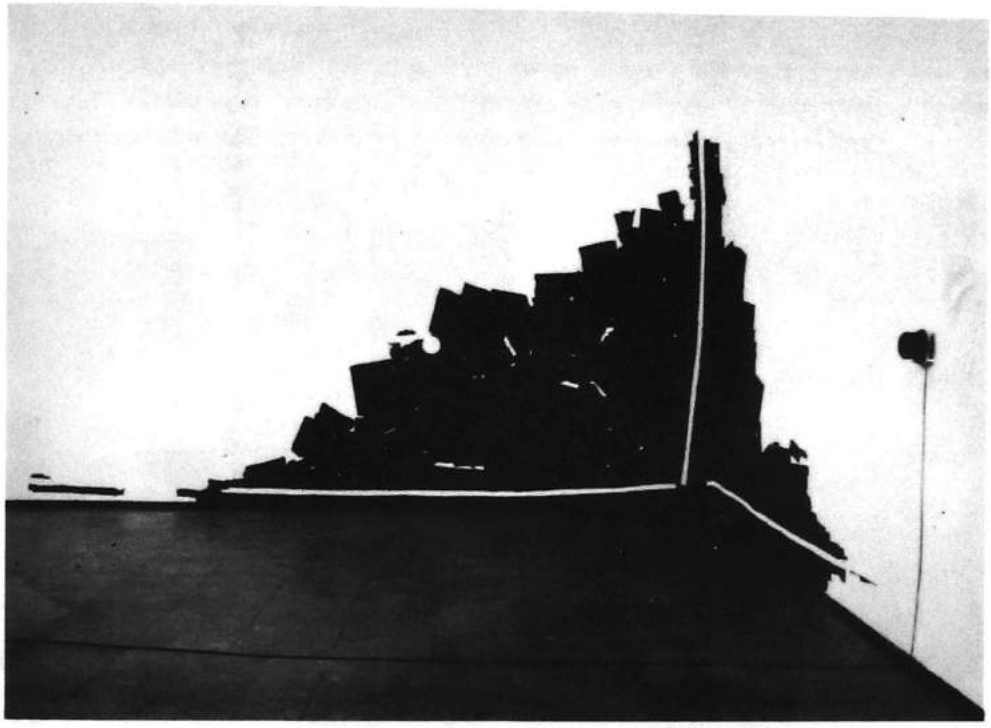
Sef Peters — „Fragmenty" — 1983 r.

26—30 październik 1983 r.
autor: **TONY BEVAN** (Wielka Brytania)
tytuł: *Portrety i emblematy* — wystawa
Tony Bevan zaprezentował trzy wycięte z czarnej, samoprzylepnej folii bezpośrednio na ścianach galerii portrety — emblematy. Stanowiły one interpretację jego obrazów malarskich. Sposób ich rozmieszczenia, wielkość i swego rodzaju związek tematyczny zadecydowały o tym, że mogły być odczytywane jako jedna praca w trzech sekwencjach. Była to pierwsza wystawa tego artysty w Polsce.



Tony Bevan — „Portrety i emblematy" — 1983 r.

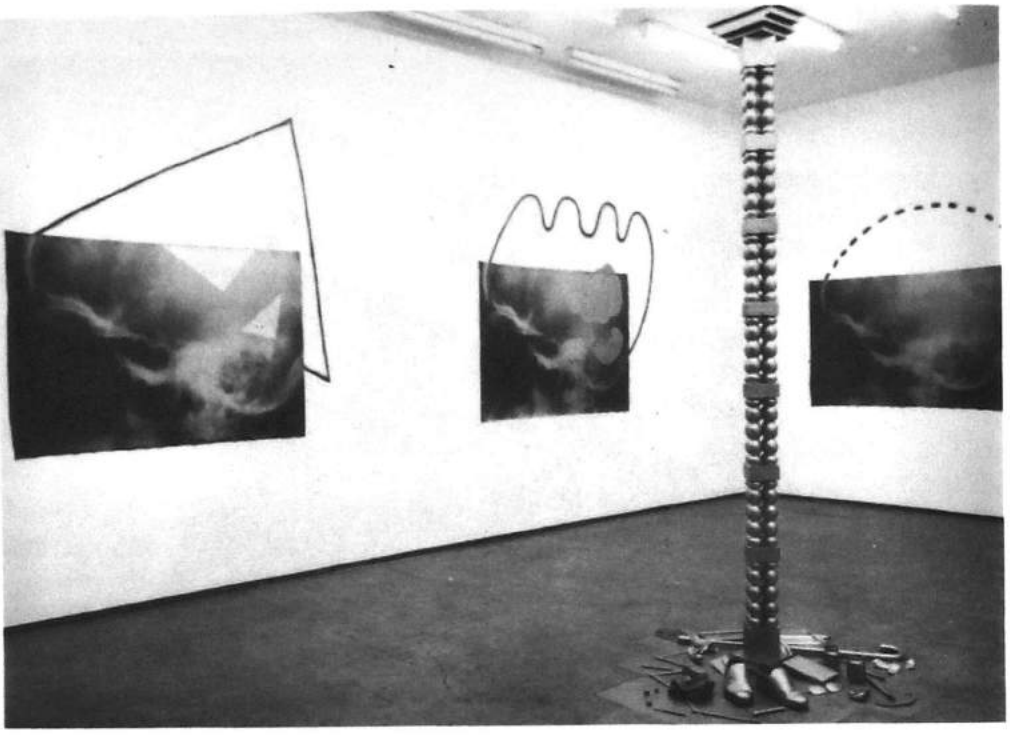
16–20 listopad 1983 r.
autor: **NAT GOODDEN** (Wielka Brytania)
tytuł: *Notacje* — wystawa
Również po raz pierwszy pokazał w Polsce swoją pracę **Nat Goodden.** Zrealizował on instalację wizualno-dźwiękową, w której zarówno fakturalny, położony czarną farbą na ścianach rysunek jak i dźwięk emitowany przez rozmieszczone w różnych częściach pomieszczenia minigłośniki służyły opisaniu przestrzeni galerii i jej deformacji.



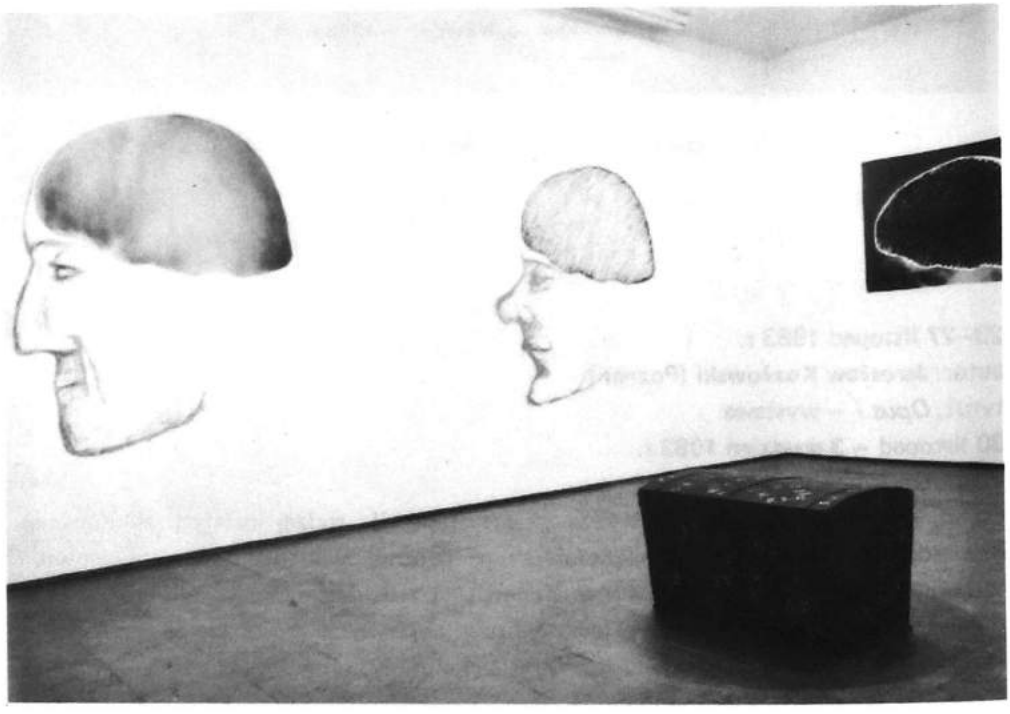
Nat Goodden — „Notacje" — 1983 r.

23–27 listopad 1983 r.
autor: **Jarosław Kozłowski** (Poznań)
tytuł: *Opus I* — wystawa
30 listopad — 3 grudzień 1983 r.
tytuł: *Opus II* — wystawa

Nowa, dwuczęściowa praca **J. Kozłowskiego** stanowiła rodzaj instalacji zbudowanej z różnorodnych elementów: powiększonych na płótnie światłoczułym rentgenowskich fotografii czaszki autora, rysunków stanowiących uzupełnienie wizerunków fotograficznych, pokrytych złotą farbą przedmiotów związanych z osobą względnie dotychczasową twórczością **Kozłowskiego**, złotej kolumny, czarnej, szczelnie zamkniętej skrzyni z kilkunastoma monogramami, różnorakich dźwięków emitowanych przez magnetofony i radio.

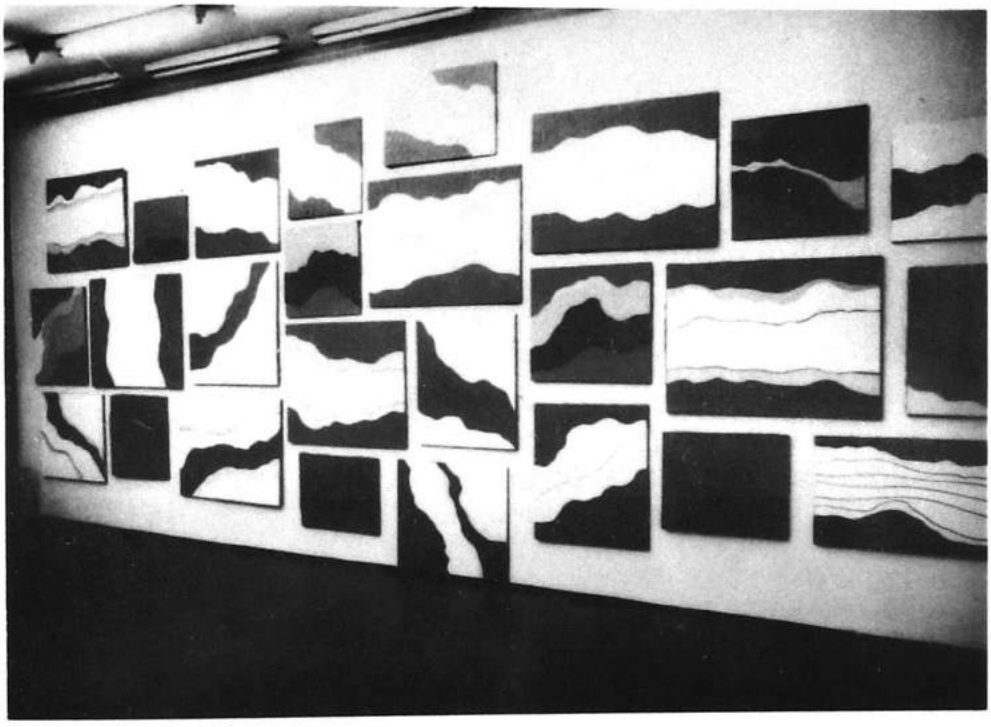


Jarosław Kozłowski — „Opus I" — 1983 r.



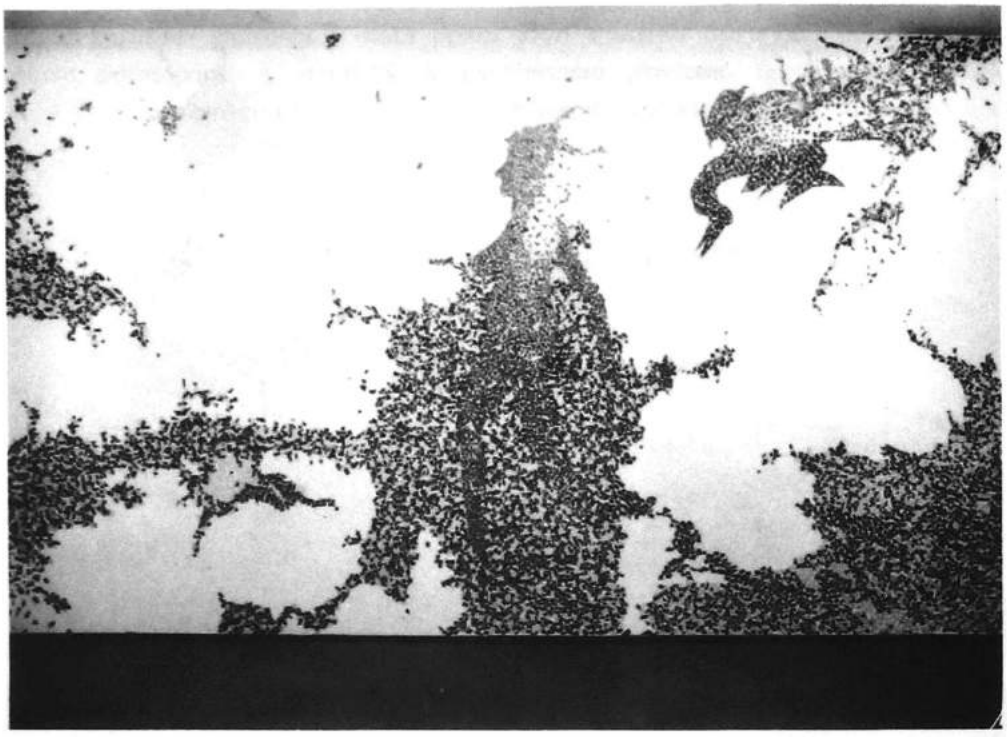
Jarosław Kozłowski — „Opus II" — 1983 r.

11–15 styczeń 1984 r.
autor: **Tadeusz Kalinowski** (Poznań)
tytuł: *Malarstwo* – wystawa
Autor którego twórczość związana była swego czasu z ideologią konstruktywizmu pokazał kilkadziesiąt prostych, oszczędnych w środkach, a jednocześnie bardzo swobodnych obrazów abstrakcyjnych powstałych w ciągu kilku ostatnich lat.



Tadeusz Kalinowski – Malarstwa 1984 r.

25–19 styczeń 1984 r.
autor: **Tomasz Wilmański** (Poznań)
tytuł: *Cienie* – wystawa
Jedna ze ścian galerii rozwibrowana została wielobarwną mozaiką złożoną z małych, kolorowych kawałków papieru, utrzymaną w poetyce sennych wizji, marzeń. Na przeciwległej ścianie dominował namalowany czarną farbą olbrzymi cień postaci autora.

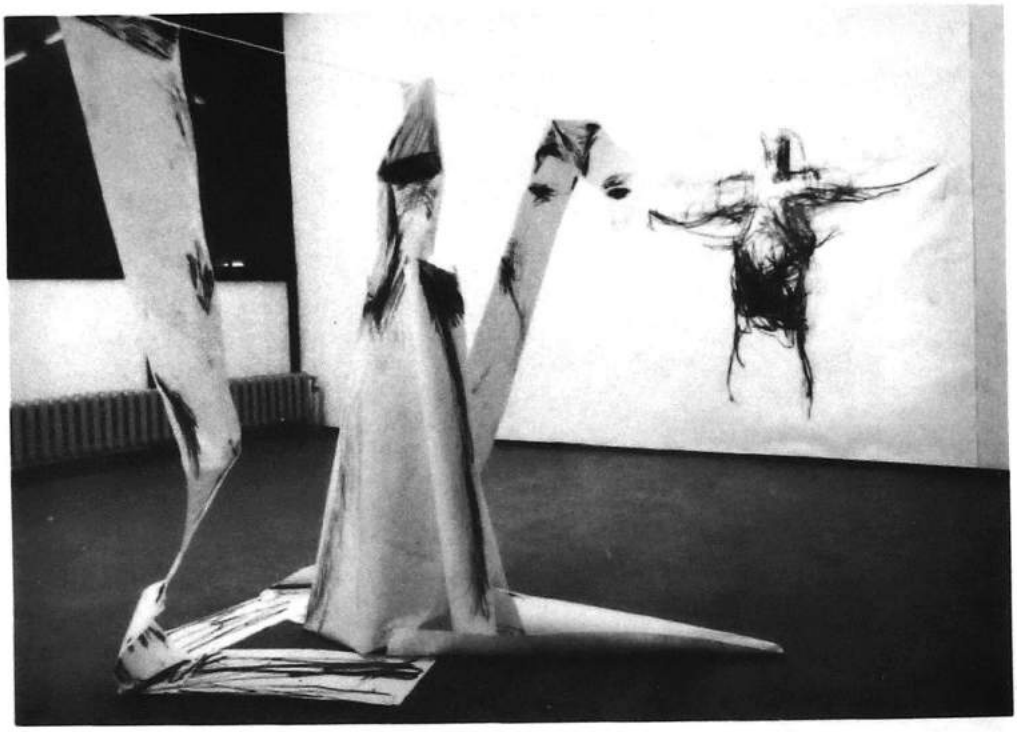


Tomasz Wilmański — „Cienie" — 1984 r.

15—19 luty 1984 r.
autor: **Jerzy Kopeć** (Poznań)
tytuł: *Przebudzenie* — wystawa
Debiutujący tą wystawą **Jerzy Kopeć** zaprezentował kilka rysunków, spośród których jeden — największy, pokrywający okienną ścianę pomieszczenia galeryjnego — miał dla autora szczególne znaczenie bowiem *pomógł wyzwolić się energii ruchu i nasycenia emanującej materię posiadającą światło aktu przebudzenia.*

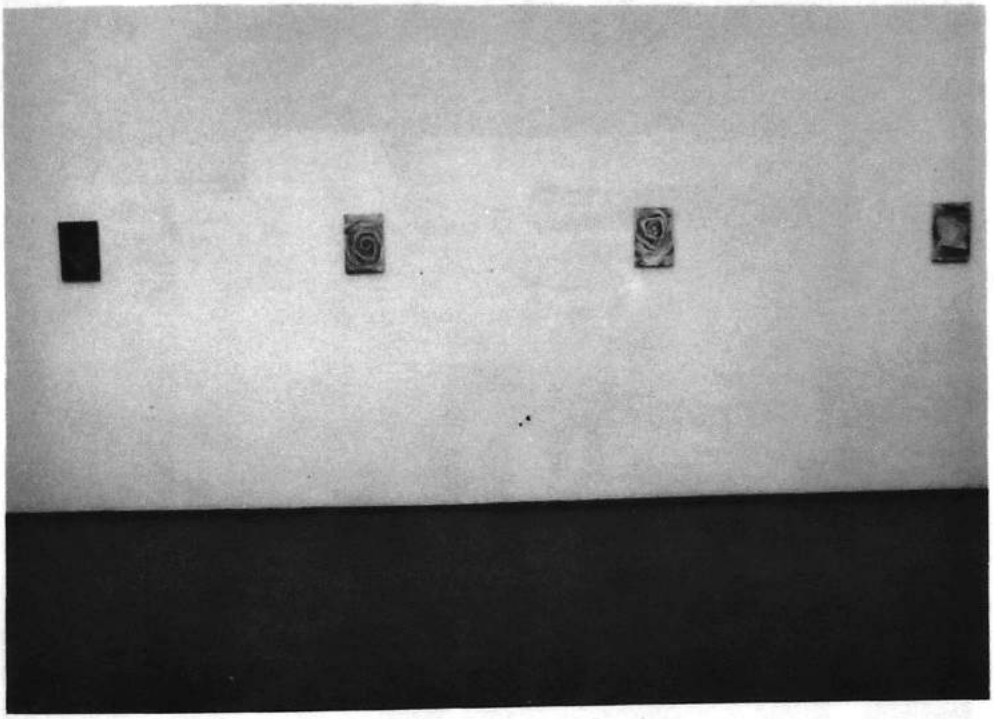
Jerzy Kopeć — „Przebudzenie" — 1984 r.

22—24 luty 1984 r.
autor: **Peter Mandrup Hansen** (Dania)
tytuł: *Wzrastanie rzeźby* — wystawa
P.M. Hansen po raz piąty już prezentował swe prace **w Galerii Akumulatory 2.** Tym razem była to instalacja rysunkowa, której centralną część stanowiła rzeźba z zarysowanego częściowo papieru, nanizana na linę rozpiętą między dwoma rysunkami powieszonymi na ścianach.
W komentarzu autora praca traktowała o procesie twórczym, rodzeniu się idei artystycznej, była swoistą refleksją nad własną postawą w sztuce.



Peter Mandrup Hansen — „Wzrastanie rzeźby" — 1984 r.

24–26 luty 1984 r.
autor: **Lone Arendal** (Dania)
tytuł: *11 małych obrazów* — wystawa
Na swojej trzeciej indywidualnej wystawie w **Akumulatorach L. Arendal** pokazała niewielkiego formatu obrazy olejne, stanowiące zamknięty cykl, w którym każde kolejne płótno rozwijało ideę poprzedniego, dając jednocześnie początek następnemu. Mimo skromnego formatu jedenaście obrazów wypełniło szczelnie przestrzeń pomieszczenia szczególnego rodzaju świetlistością i powściągliwą monumentalnością.



Lone Arendal – „11 małych obrazów" – 1984 r.

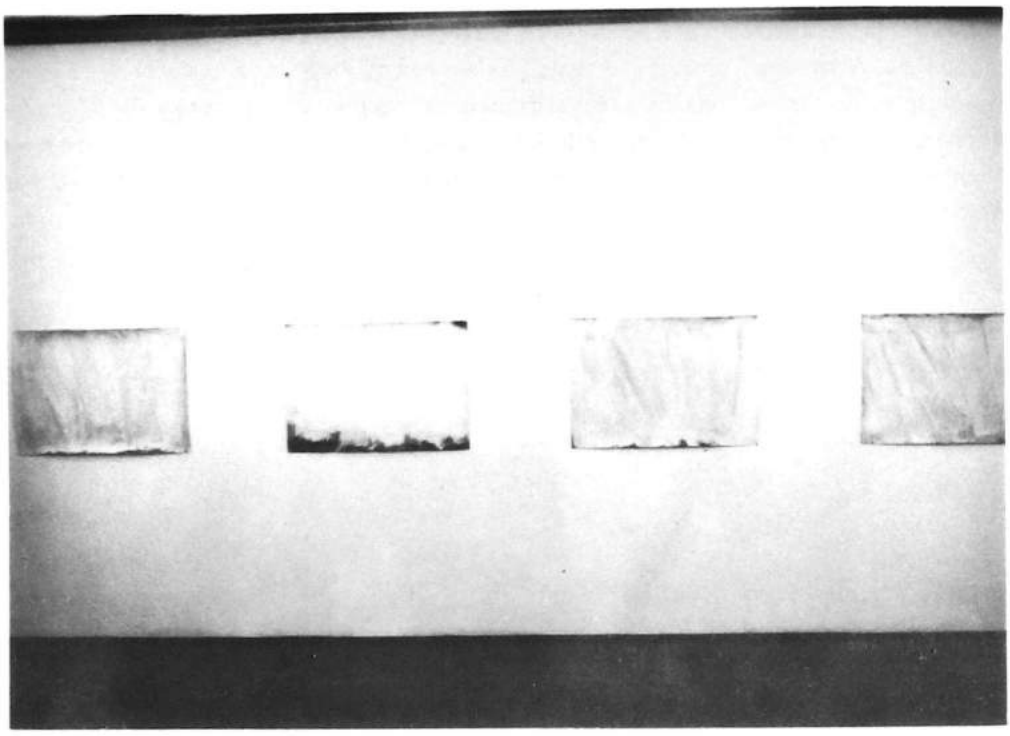
15 marzec 1984 r.
autor: **Joan Jones** (USA)
tytuł: *Camino Sin Nombre* – performance
Joan Jones, artystka zaliczana do klasyków performance'u, po raz pierwszy goszcząc w Polsce wykonała swój najnowszy utwór *Droga bez nazwy*, w którym za pośrednictwem ruchu, dźwięku, słowa, gry z rekwizytami, projekcji obrazów i rysunku opowiedziała w niezwykle sugestywny i pełen ekspresji sposób o przeżyciach matki oczekującej powrotu syna poszukiwanego przez policję.
Performance trwał ponad 1,5 godziny, a obok autorki wystąpiła w nim czarna suczka imieniem Dziura.

Joan Jones — „Camino sin nombre" — 1984 r.

28–31 marzec 1984 r.
autor: **Dorothee von Windheim** (RFN)
tytuł: *Salve Santa Faces* – wystawa
Autorka zaprezentowała pracę poświęconą wizerunkowi twarzy Chrystusa, utrwalonej na chuście św. Weroniki. Temat ten często podejmowany był przez malarzy w różnych okresach historii sztuki i właśnie te przedstawienia zostały „zdjęte" fotograficznie przez artystkę i ponownie *utrwalone* na kilkudziesięciu miękkich, przypominających ową oryginalną chustę, płótnach światłoczułych w skali 1:1. Była to pierwsza wystawa **D.von Windheim** w Polsce.

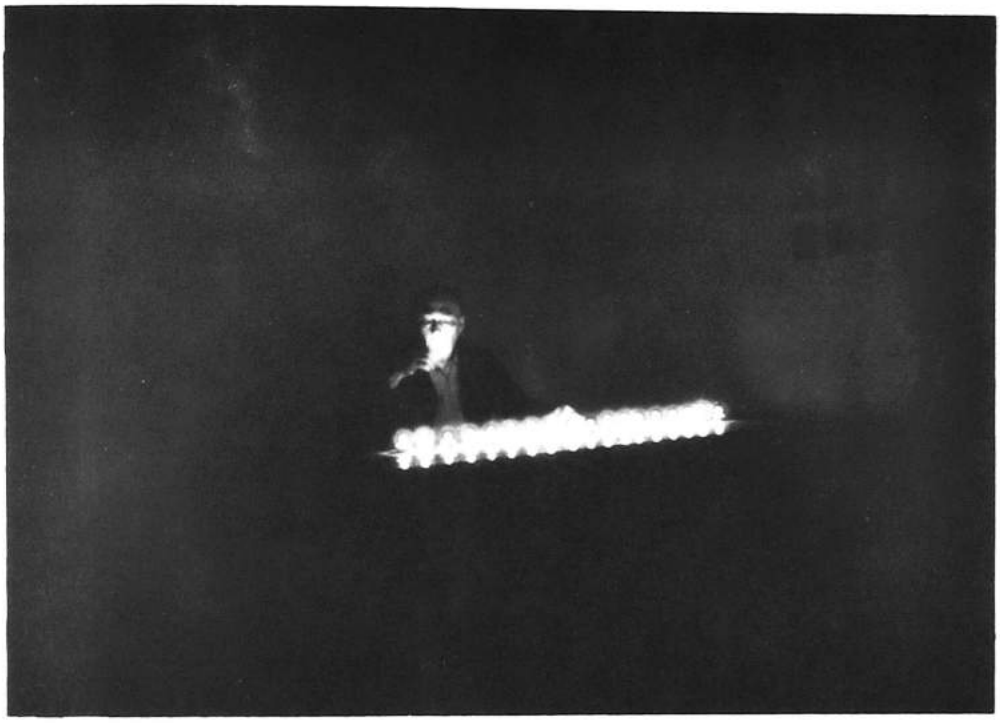
Dorothee von Windheim – „Salve Santa Faces" – 1984 r.

11–15 kwiecień 1984 r.
autor: **Raimund Girke** (RFN)
tytuł: *Malarstwo* – wystawa
Współtwórca malarstwa strukturalnego zwanego również analitycznym bądź fundamentalnym **R. Girke** pokazał kilka obrazów monochromatycznych – temper utrzymanych w tonacji bieli i szarości. Była to również pierwsza wystawa tego artysty w Polsce.

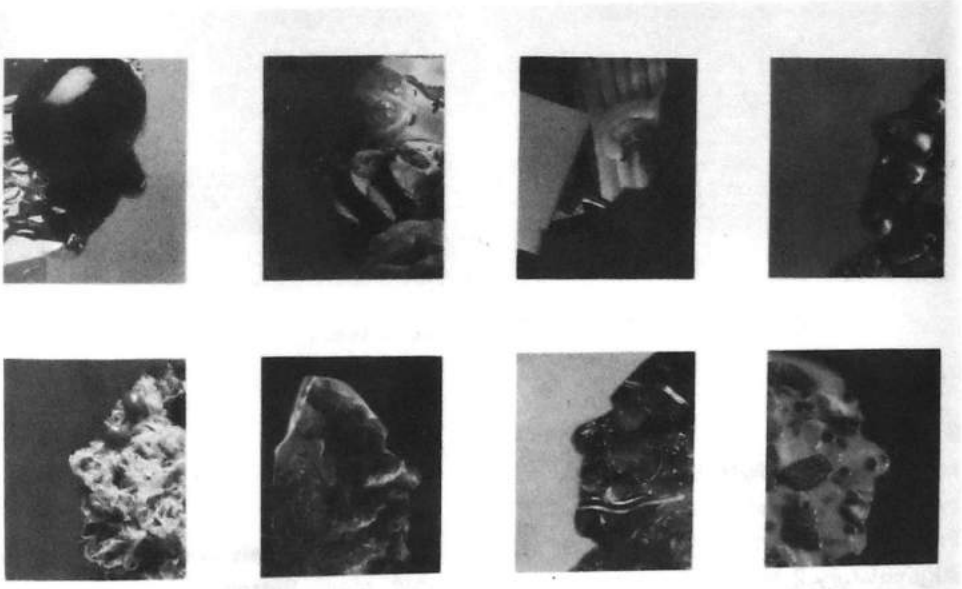


Raimund Girke – „Malarstwo" – 1985 r.

25–27 kwiecień 1984 r.
autor: **Emmett Williams** (USA)
tytuł: *Genesis* – performance
Metamorphoses – wystawa
(rozmowa z nim oraz jego *Antyhistoria Fluxusu* zamieszczone zostały w poprzednim numerze **„Zeszytów"**)
Po raz drugi już goszczący w **Akumulatorach E. Williams** zrealizował krótki, precyzyjnie skonstruowany i oszczędny w środkach performance, którego kanwą było jedno z pierwszych zdań Genesis.
Na wystawę natomiast złożyło się dziesięć plansz, z których każda zawierała osiem ironicznych, zbudowanych z wyciętych z kolorowych czasopism fragmentów reklam rozmaitych produktów żywnościowych, wizerunków głowy artysty. Uzupełnieniem każdej planszy był oparty na paradoksie i nasycony humorem tekst poetycki.

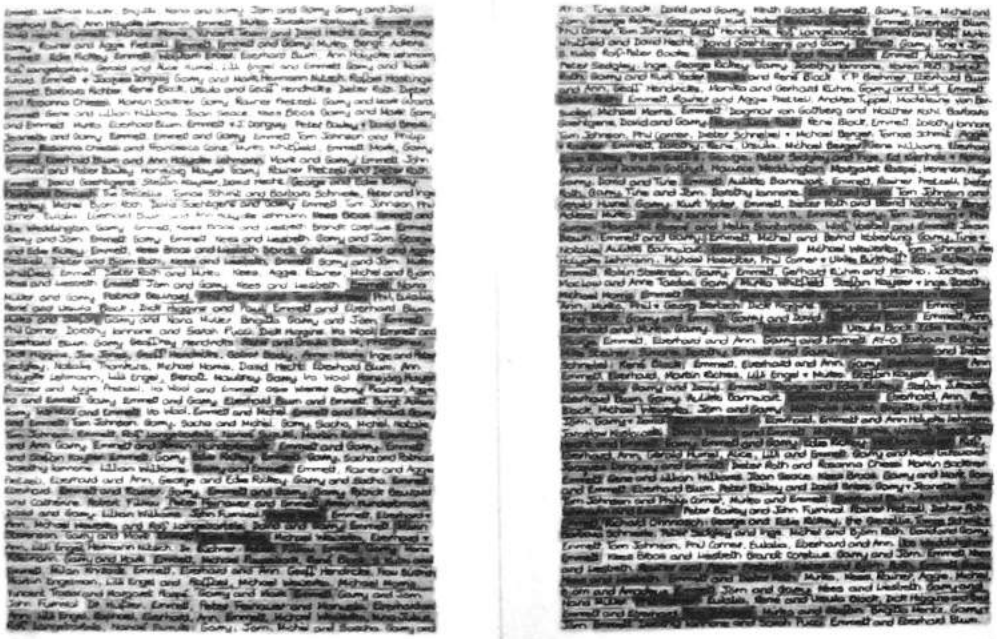


Emmet Williams – „Genesis" – 1984 r.



Emmet Williams – „Metamorphoses" – 1984 r.

27–29 kwiecień 1984 r.
autor: **Ann Noël** (Wielka Brytania)
tytuł: *Conflux* — wystawa
Od kilkunastu lat **A. Noël** prowadzi swoisty dziennik, w którym odnotowuje nazwiska wszystkich poznanych i spotkanych osób, szyfrując kolorem charakter i rodzaj tych zdarzeń. Atrakcyjne wizualnie strony owego intymnego *dziennika* znalazły się na pierwszej wystawie artystki, znanej wcześniej z autorskich książek i działalności w ruchu **Fluxus.**



Ann Noël — „Conflux" — 1984 r.

9 maj 1984 r.
autor: **Helmut Nickels** (Berlin Zach.)
tytuł: *czytać, pisać* — działanie
Po *czytać/pisać* z r. 1981 i *czytać : pisać* z r. 1982 **H. Nickels** zrealizował w **Galerii Akumulatory 2** trzecią pracę z tego cyklu: *czytać, pisać*. Sfotografowana w obecności widzów przy użyciu prostego aparatu (camera obscura) duża okienna ściana pomieszczenia galeryjnego została — po kilkugodzinnym procesie wywoływania i powiększania — przykryta własnym, utrwalonym na przeźroczystej błonie, wizerunkiem fotograficznym w skali 1:1.

Helmut Nickels — „Czytać, pisać" — 1984 r.

GALERIA ON

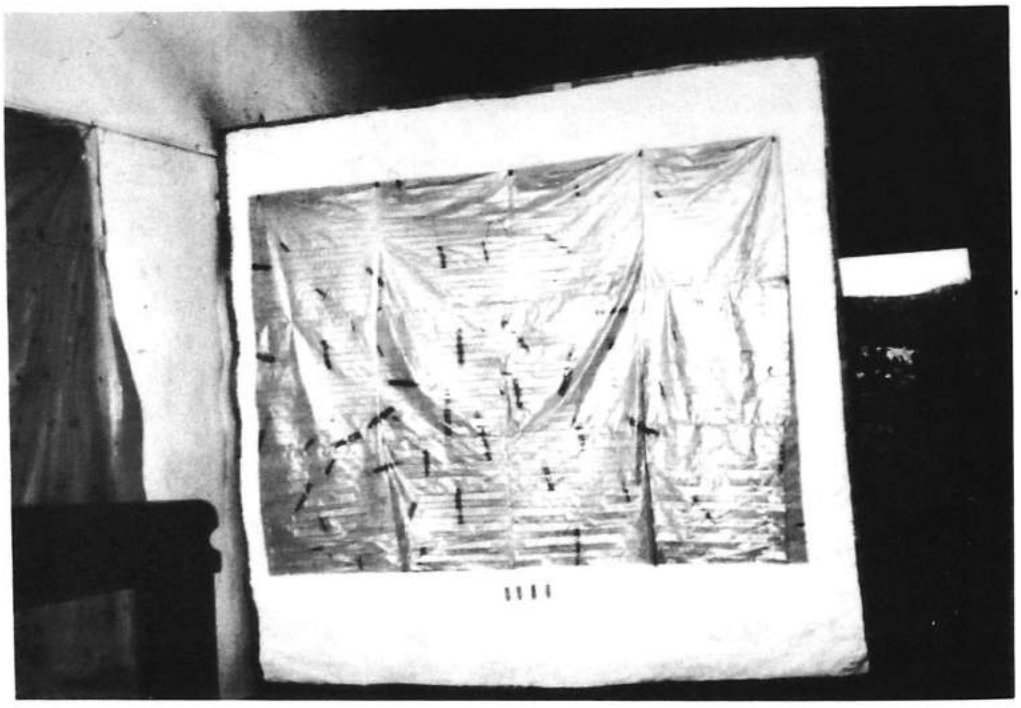
Prowadząca: **Izabella Gustowska**

Andrzej Pepłoński
pokaz prac
3 II – 6 II 1983

W Galerii ON odbyła się wystawa prac malarskich **A. Pepłońskiego.**

A. Pepłoński w sposób niezwykle konsekwentny zamanifestował swoją postawę artysty, który z dystansem i ironią buduje własną wizję świata – świata kalejdoskopowej składanki rzeczy ważnych i nieznaczących, aksjomatycznych prawd wiary, faktów historycznych, obojętnych informacji zatrzymanych w pocztówce i reklamie i własnych śladów – szczególnie znaczących.

Unifikujący wszystko różowy kolor, krążenie w labiryncie prac, rzeczy na przemian ważnych i skrajnie nieważnych, świadczy o niezwykle istotnym przesłaniu **A. Pepłońskiego** odnoszącym się do wszystkiego co tu i teraz – po prostu jest.



Andrzej Pepłoński – prace malarskie 1983 r.

Jacek Wojciechowski
Wyższa konieczność
z cyklu *Bardzo małe aktywności*
3 III 83

W Galerii ON odbył się pokaz **Jacka Wojciechowskiego** z cyklu *Bardzo małe aktywności* zatytułowany *Wyższa konieczność*.
Jest to dziewiąte z kolei działanie artysty – ujawniające aktywność **Wojciechowskiego** w zaznaczaniu własnej obecności i współtworzące to działanie
– poprzez aneksję miejsca,
– wybór czasu,
– autorską identyfikację z kolorem niebieskim,
– w sprzężeniu ludzi i elementów
– w wykonywaniu czynności.

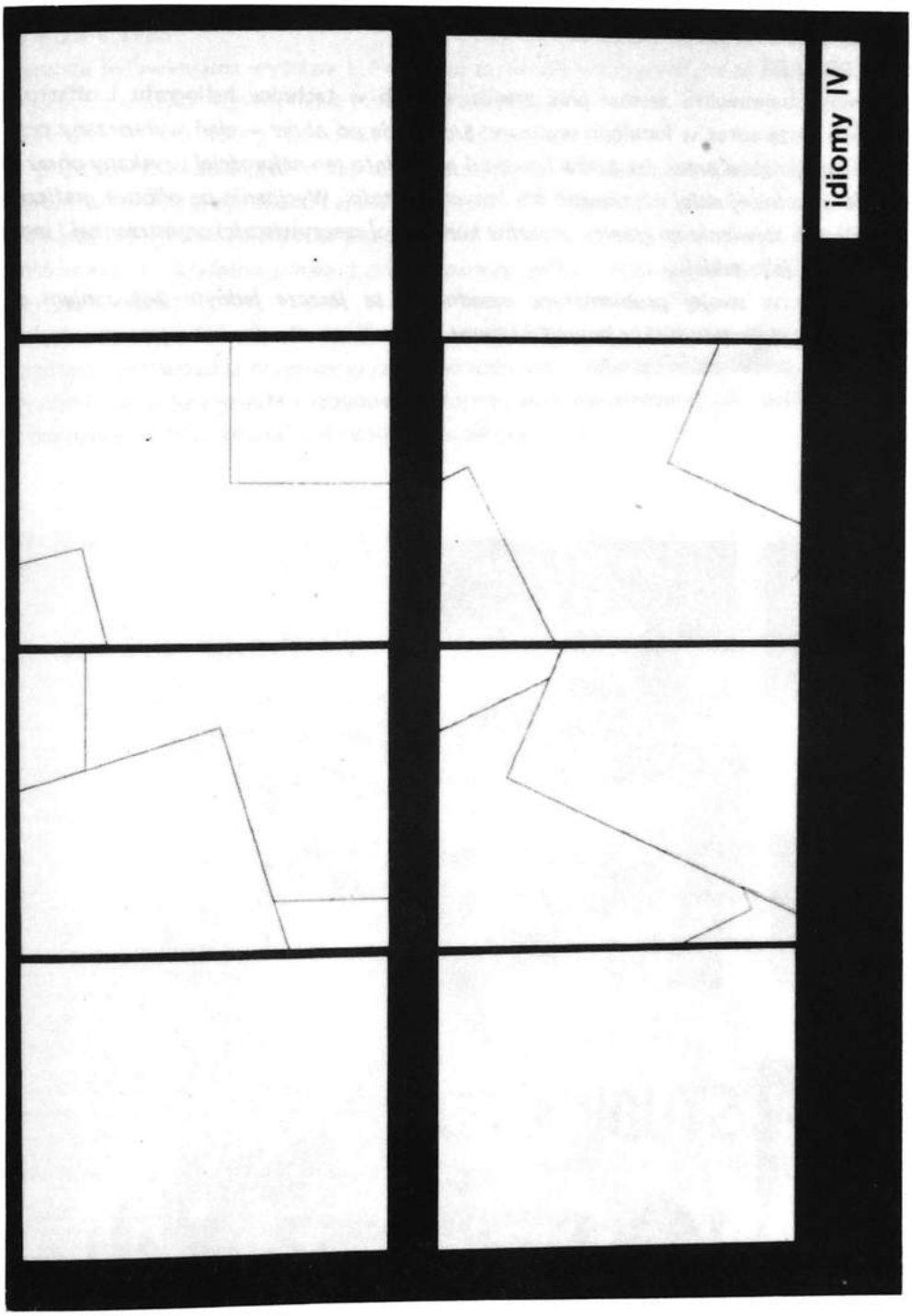
Jacek Wojciechowski – „Wyższa konieczność" z cyklu: „Bardzo małe aktywności"

Wystawa Dokumentacji
i Realizacji Prac. Fotografii W. Bruszewskiego i Koła Naukowego SKOKI 82/83
24 – 26 III 1983

Jedna z prac prezentowana w ramach dokumentacji IX 82. Autor: Mariusz Gill

Leszek Brogowski
projekt pt. *ACTION PAINTING*
31 III 83

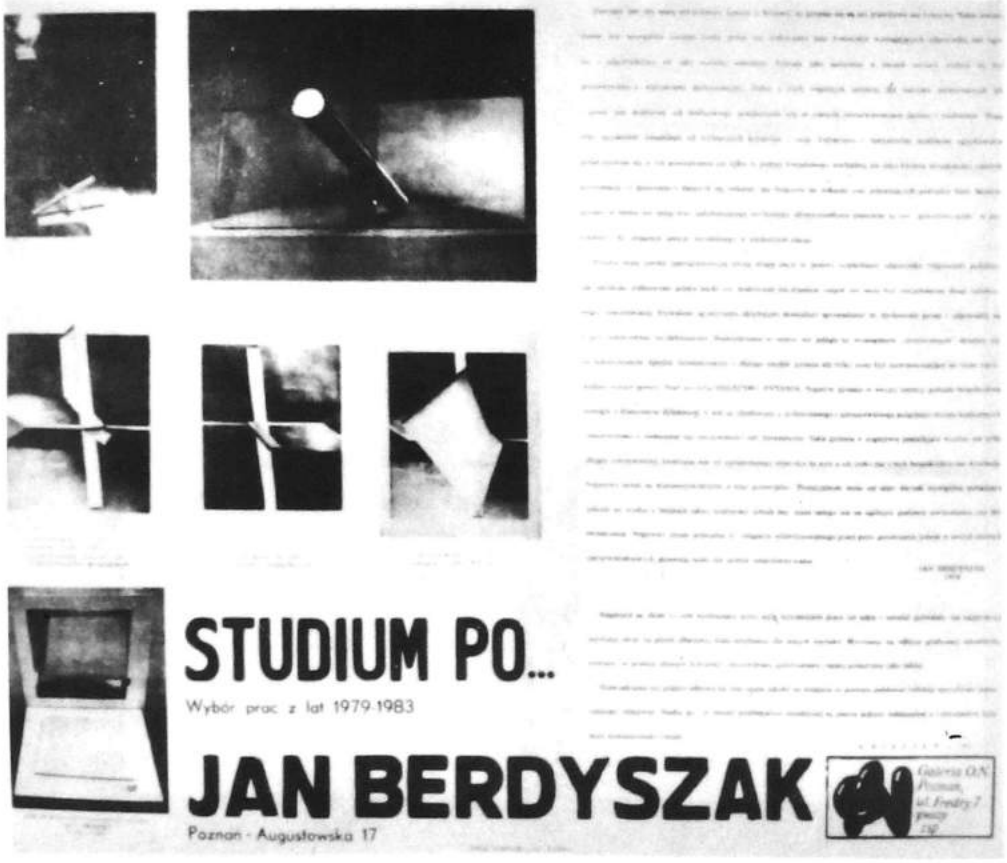
Spotkanie z **Leszkiem Brogowskim** odbyło się w kręgu osób związanych z **Galerią.**
Artysta wykonał prowadzone od lat działanie *action painting* – permanentny proces malowania tego samego obrazu, gdzie poszczególne momenty aktywności pozostają w postaci wąskiego śladu koloru, a każdorazowo malowana płaszczyzna stwarza ciągle nowe możliwości wyboru.
Leszek Brogowski przedstawił dokumentację wcześniejszych realizacji:
Idiomy I, IV, V, VI (1978–1981)
Rozwarstwienie świateł (1979)
cykl *Rozważań rysunkowych* (1980)
oraz *Rysunki z przyjaciółmi* (1981)



Leszek Brogowski – „Idiomy IV"

Jan Berdyszak
STUDIUM PO...
(wybór prac z lat 1979–1983)
21 – 28 IV 83

Wystawa obejmowała zestaw prac zrealizowanych w technice heliografu i offsetu, o których pisze autor w katalogu wystawy: *Sięgnięcie po obraz – cień wytwarzany przez moje wcześniejsze prace (ze szkła i metalu) pozwalało ten najprościej uzyskany obraz na płycie offsetowej dalej użytkować dla innych wartości. Wycinanie na odbitce graficznej umożliwiło stawianie na granicy obrazów konkretnej rzeczywistości przestrzennej i samej przestrzeni jako takiej...*
Studia po...w swojej problematyce zasadniczej są jeszcze jednym wskazaniem a i oswajaniem dylematu niekonieczności i sensu.



Jan Berdyszak – „Studium P^{O}..." (Wybór prac z lat 1979–1983)

Irmina Felińska

(grafika, rysunek)

19 – 23 V 1983

Pierwsza indywidualna wystawa **I. Felińskiej** zawierała prace graficzne podporządkowane rygorom syntetycznego myślenia i prostoty warsztatu.

(sześciany – 1979, 1983) (Uwagi na dzień dzisiejszy – 1983)

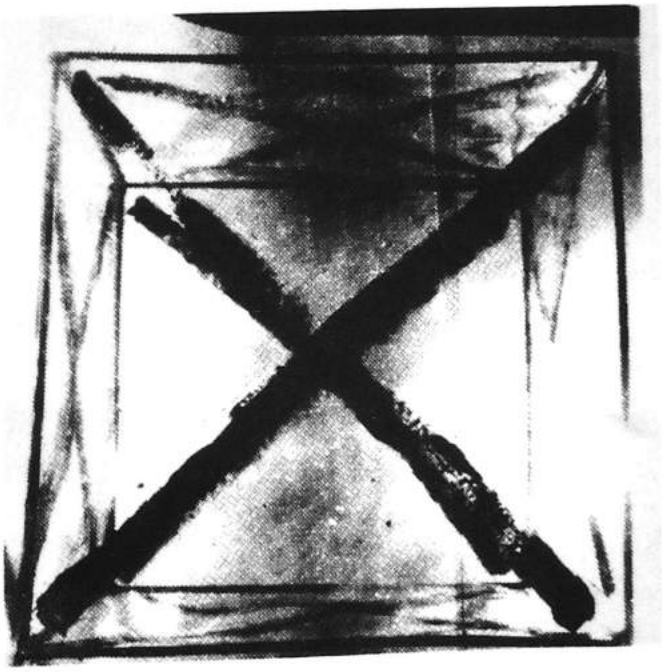
W prostych manipulacjach z zapisami tekstowymi **I. Felińska** doprowadza do zaniku pierwotnej konstrukcji, znaku i znaczenia.

We wstępie do katalogu autorka pisze:

„W oparciu o określone prawa i zasady tworzę własny autonomiczny w swej materii plastycznej świat.

Wzajemne relacje form są dla mnie nośnikiem treści i emocji, a to co pokazuję to tylko fragment możliwości w budowaniu rzeczywistości, gdzie idea przybiera realną formę".

Rysunki charakteryzowała rozbudowana forma, wielowarstwowość jak i wieloznaczność w odróżnieniu od uniwersalności komunikatów graficznych.



Irmina Felińska – rysunek, grafika

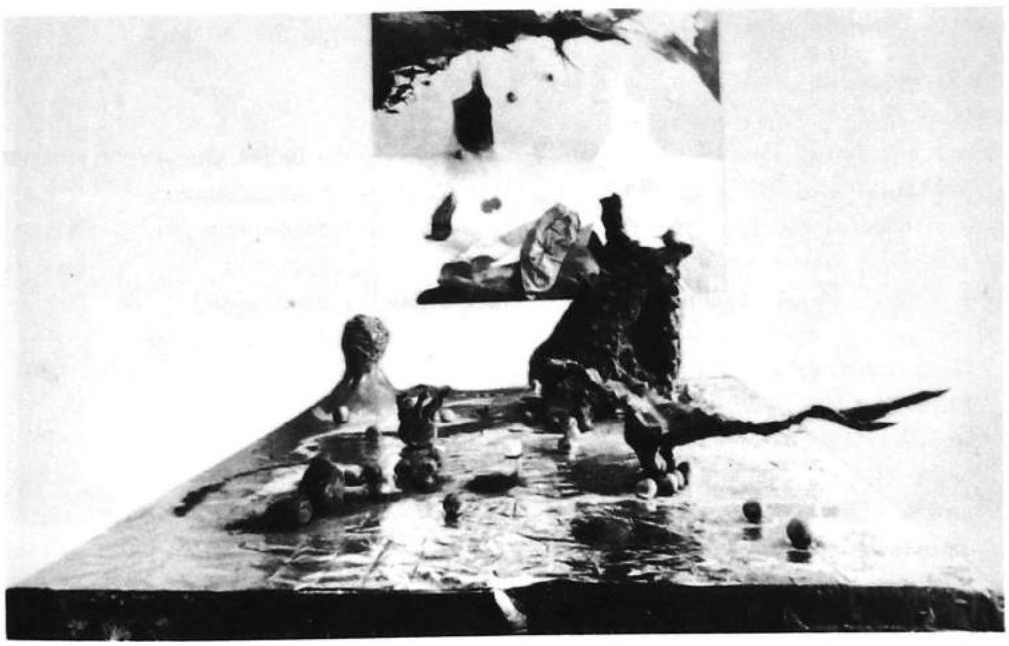
Izabella Gustowska — „Względne cechy podobieństwa" — VI 1983 r.

Izabella Gustowska
Względne cechy podobieństwa
30 – 31.VI 1984

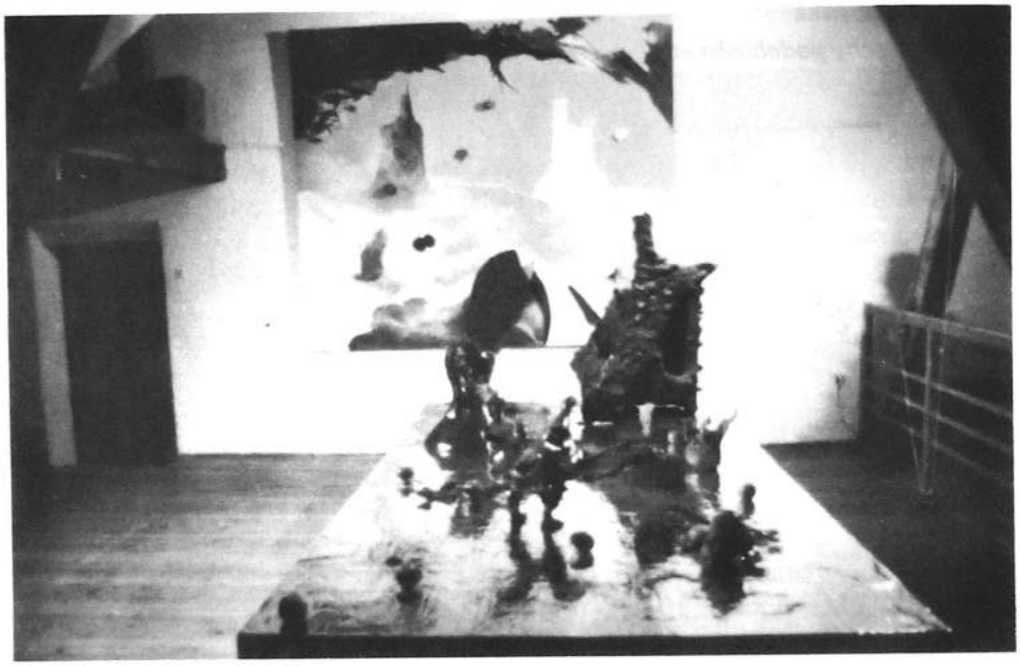
W maju na dwudniowym pokazie w **Galerii ON** przedstawiłam prace z cyklu *Względne cechy podobieństwa*. Zapis prowadzony od 1979 r. do chwili obecnej, w pierwszych pracach bazował na obserwacji cech fizycznych podobieństw, stopniowo przechodząc w fazę *gry* poza mimetyczną rzeczywistość, w odkrywanie różnic, aż po tworzenie sytuacji fikcyjnych poprzez podobieństwo zastępcze, podobieństwo z wyboru (1981) po szukanie w tak prowadzonej grze z rzeczywistością – *sytuacji szczególnych* – rozmów, gestów, spojrzeń, relacji, słów – ...

Robert Sobociński
Martwa natura
6 VI – 8 VI 83

Martwa Natura – **Roberta Sobocińskiego** pokazana w **Galerii ON** to własna interpretacja martwej natury, gdzie przedmioty prawdziwe przeplatają się z obiektami sztucznymi, gdzie rzeczywiste sytuacje budują komentarz do autorzeczywistości swobodnej, nie podlegającej żadnym rygorom kompozycyjnym czy kolorystycznym (poza własną intuicją artystyczną).



Robert Sobociński – Martwa natura – 1983 r.



Robert Sobociński – Martwa natura – 1983 r.

2 x 2x wysokość

26 X 1983

W październiku w **Galerii ON** studenci IV pracowni rysunku (**adj. I. Gustowska, st. asyst. A. Pepłoński**) zrealizowali prace na propozycję *„Galeria – 2 x 2 x wysokość".*

Powstało szereg interesujących instalacji, działań i aranżacji przestrzennych.

Dominowały działania rysunkowe.

(**Alicja Biegaj, Marek Marchiewicz, Tomasz Wojtkowiak, Andrzej Leśnik**)

– interesujące instalacje:
  Danki Dąbrowskiej – Grubość powietrza,
  Dariusza Krupy – Osad,
– intencjonalne obiekty:
  Marka Heliasza – *przesyłka,*
  Joli Kaźmierskiej – *huśtawki,*
  Jarosława Jarnuszewskiego – *kula.*

W niektórych realizacjach wykorzystano architekturę samej Galerii – jak: *określenie przestrzeni* – **Waldemara Wojciechowskiego,**

przestrzeń iluzyjna – **Lidii Maciejewskiej,** szukanie relacji trójkąta – **Bożeny Januszewskiej** i **Katarzyny Wolskiej,**

aż po ciekawe wywoływanie zjawiska – budowania formy światłem – zrealizowanej przez **Macieja Ćwieka.**

2x2xh

Krzysztof Zaworonko
prace z 1983 r.
9 XI – 15 XI 83

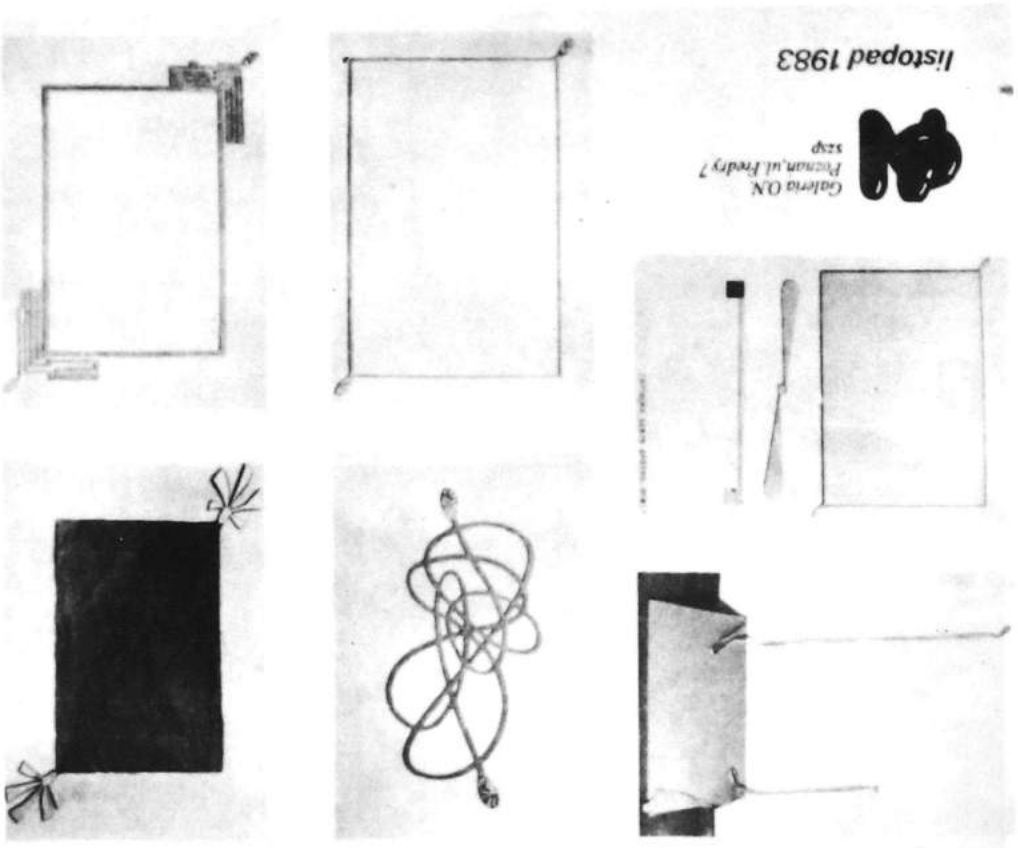
Na swojej pierwszej wystawie **Krzysztof Zaworonko** zaprezentował zestaw prac – obiektów wykonanych z szarego płótna, naciągniętego na ażurowe ramy jak i budowanego ze swobodnych płaszczyzn szarej materii, kształty narożne malowane kontrastowo farbą olejną.

Krzysztof Zaworonko pisze:

Ważny jest kontekst, wzajemne relacje wszystkich prac zarówno w ciągu poziomym jak i pionowym.

...Niech coś jest, a jeżeli, to dobrze.

A jeżeli nie...to proteza słów atrapa...



Krzysztof Zaworonko – prace z 1983 roku

Paweł Łubowski
pokaz prac z lat 1978–1983
24 XI – 30 XI 83

Wystawa obejmowała prace malarskie oparte na aranżowanych sytuacjach fotograficznych *Lalki* 81, *Zmiany powierzchni* 81, *Sztuczne twarze* 80, jak i cykl obiektów *kamienny kalkulator* 1978, *betonowe telefony* 1978.

Mamy więc do czynienia z obrazami obrazów, odbiciami odbić rzeczywistości...
z kwestionowaniem realności obrazu poprzez jego realność...

J. Follaron – ze wstępu do katalogu

Pokaz prac
Klaus Groh
Galeria Rysunku
(*Papiery – Papers*)
15 XII – 21 XII

Pokaz prac
Gerard v. Gleason
Galeria Rysunku
(*Rysunki – dravings*)
15 XII – 21 XII

Paweł Łubowski – pokaz prac 78/83

W grudniu 1983 r. w **Galerii On Andrzej Wielgosz** prowadzący od lat **Galerię Rysunku** – zaprezentował zestawy prac **Klausa Groha** (Papiery) i **Gerarda v. Gleasona** (Rysunki). Oba zestawy charakteryzowała różnorodność koncepcji i użytych środków.

Rafał Strent
Grafika
Malarstwo
24 I – 30 I 84

Rafał Strent pokazał prace graficzne powstałe między 1973 a 1983 r.
Grafiki wykonane w technice akwaforty, akwatinty barwnej są komentarzem – do rzeczywistości – do codziennego życia artysty – do jego fascynacji literaturą – są reakcją na sytuację polityczną.
Najciekawsze prace to zapisy z podróży po Europie – *Martwa natura holenderska 77, Tęsknota za Utrechtem* 77 czy *Dziennik z Mongolii, Nieadekwatność* 80, *Sennik* 1979.

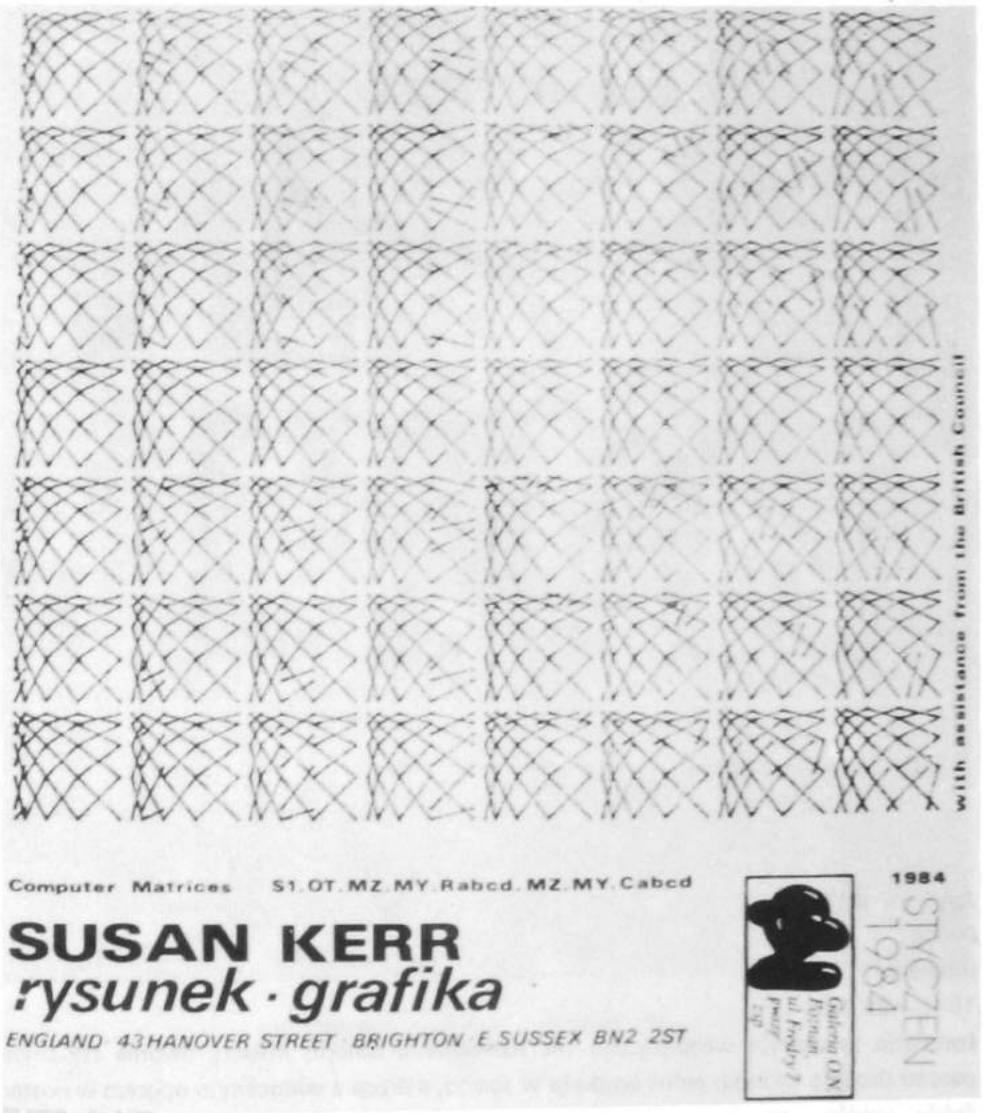
Rafał Strent – grafika 1984 r.

Susan Kerr

Rysunek, grafika

2 II – 9 II 84

W pokazanych pracach **Susan Kerr** wykorzystuje zapis komputerowy, który stanowi podstawę do realizacji rysunków i grafik. Każdy z zapisów komputerowych stwarza możliwość do budowy cyklu rysunkowego opartego na wyborze zmienności układów linii. W wyniku takiej obserwacji powstają cykle prac, w których pierwotny układ ulega powolnym przekształceniom.

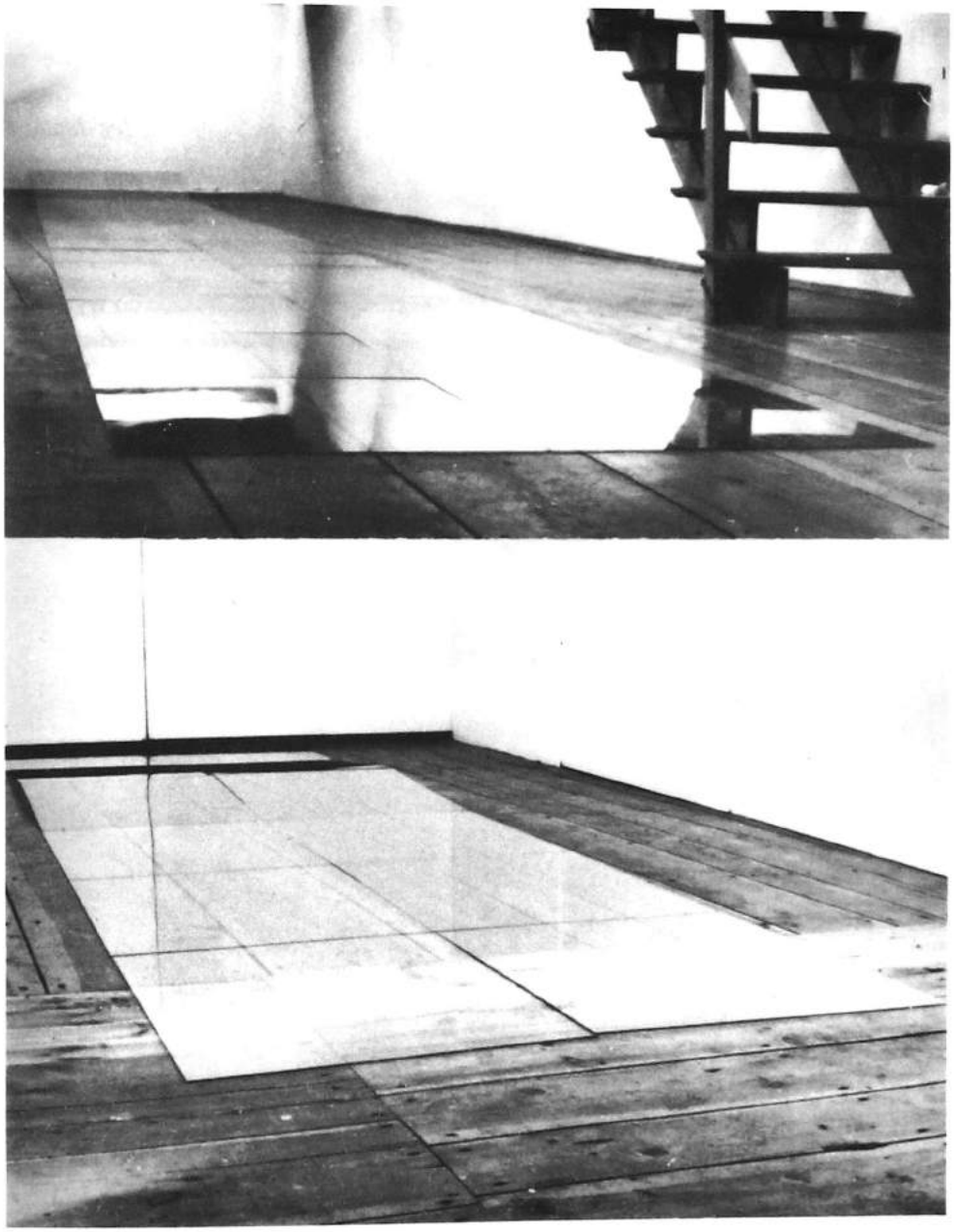


Susan Kerr – grafika, rysunek 1984

Kaspar Th. Linder
Portrety
2 II – 9 II 84
Wystawa **Kaspara Th. Lindera** to cykl *Portretów* – prac fotograficznych z wyraźną interwencją autorską, zmieniającą pierwotny dokumentalny charakter notacji.
Do najciekawszych zapewne przez swój intencjonalny charakter należą manipulacje przeprowadzane na cyklach: autoportretów i autopostaci.

Kaspar Th. Linder – „Portrety" – 1984 r.

Jan Berdyszak
Droga
instalacja
16 II – 22 II 84
Instalacja sytuowała wchodzącego (na rozwidleniu Galerii) między dwoma szklanymi pasami drogi, z których jedna wnikała w ścianę, a druga z widocznym oporem w postaci *fałdy* ginęła pod ścianą. Instalacja swoją materialnością i fikcją a także wagą niesemantyczności pozwalała różnorako reagować i myśleć o *Drodze*.



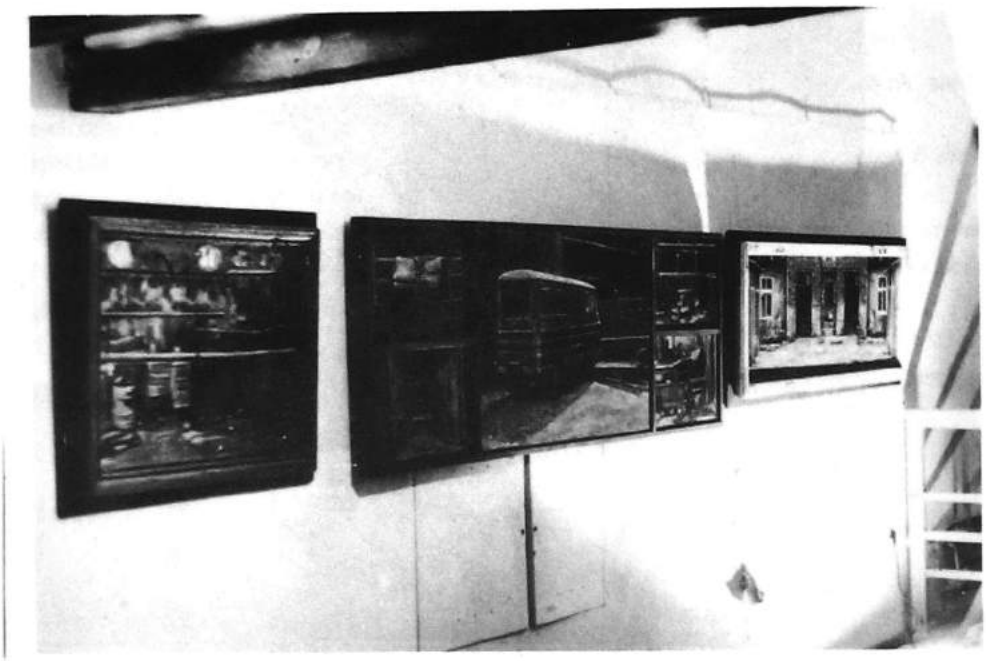
Jan Berdyszak – „Droga" – instalacja 1984 r.

Andrzej Wielgosz
Słownik znaków rysunkowych
23 II – 29 II 84
Artysta zaprezentował zbiór rysunków i książek rysunkowych składających się na prowadzony od 1978 r. Słownik znaków rysunkowych, o którym pisze:
„Wszystkie wartości semantyczne rysunku znajdują się w przedziale między bielą, a czernią.
Działalność rysunkowa polega na systematycznym odnajdywaniu poszczególnych wartości znajdujących się w tym przedziale. Wszystkie niniejsze rysunki wchodzą w skład dużego zbioru o charakterze archiwum – Uniwersum znaków Rysunkowych.
(A. Wielgosz cyt. z katalogu do wystawy)

Andrzej Wielgosz – „Słownik wyrazów rysunkowych" 1984 r.

Jan St. Wojciechowski
Płaski koniec
22 III – 28 III 84
Jan St. Wojciechowski pokazał w galerii cykle prac: serię *Małych katastrof* 1979–1983,
Płaski koniec 1981–1982,
serię *obiektów erotycznych*,
Cięcie szablą beliniaczką,
Dziewczynka z zapałkami,
aż po ostatni cykl ceramicznych odlewów własnej głowy z interwencją koloru. W pracach od pierwszego cyklu, aż po ostatni dominuje autoironiczny komentarz.

Jan Stanisław Wojciechowski — „Płaski koniec" — aranżacja 1984 r.



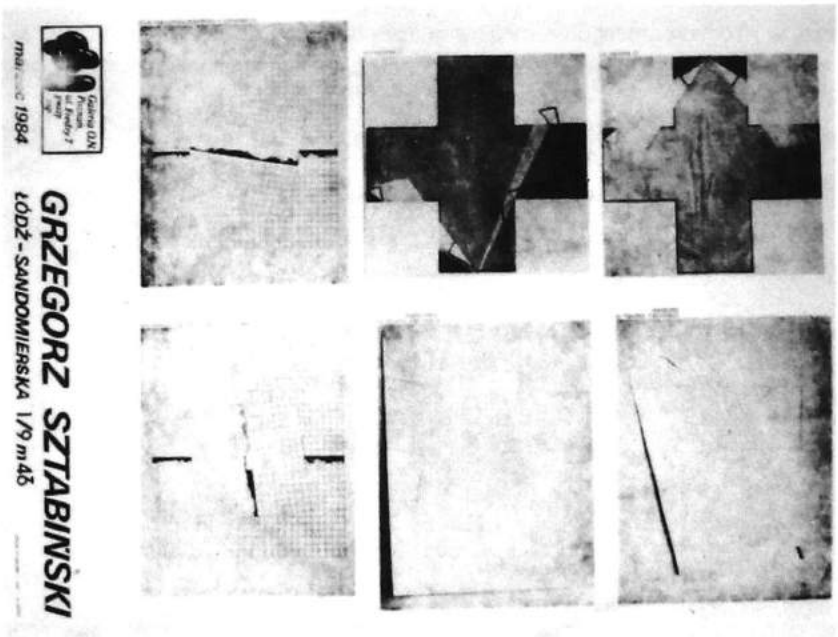
Jacek Rykała — „Pejzaże" — 1984 r.

Jacek Rykała
Pejzaże
29 III – 4 IV 84

Pejzaże – **Jacka Rykały** są zrealizowane w realistycznej konwencji – są jakby dokumentem z codzienności miejsc i sytuacji miasta. Anonimowość zatrzymanych w kadrze chwil z życia interpretowana jest autorsko przez zaznaczenie czerwienią, żółcią lub zielenią stanów szczególnych.

Grzegorz Sztabiński
Rysunki
5 IV – 11 IV 84

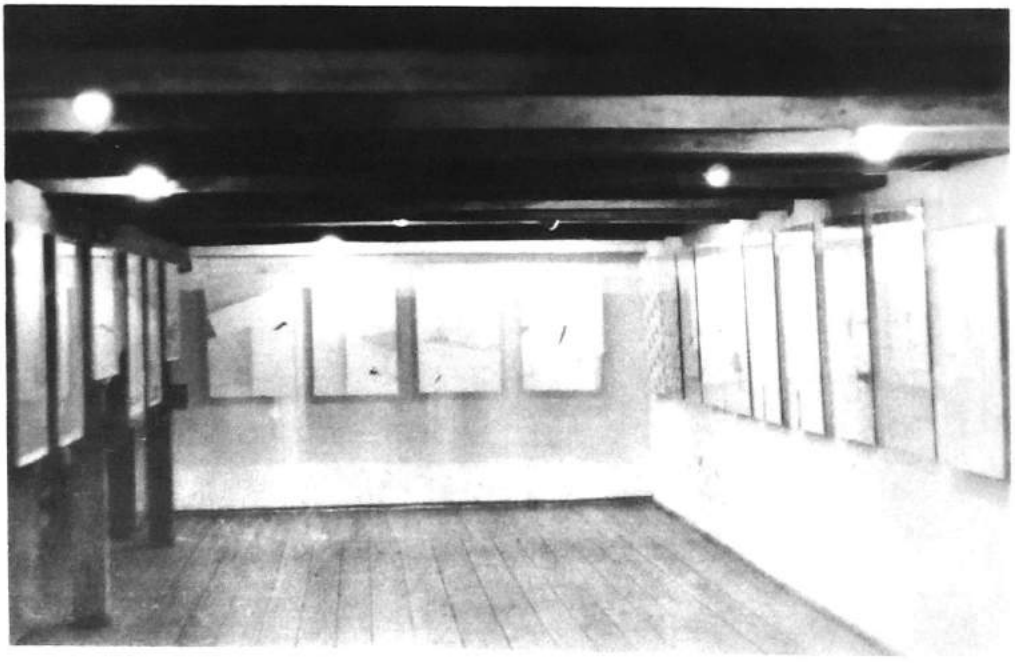
Grzegorz Sztabiński po raz trzeci prezentował swoje prace w **Galerii ON.**
Po raz pierwszy cykl prac *Czas zatrzymany – Czas odzyskany* 1980, następnie *Względność trwania, względność zmiany* 1981, ostatnia wystawa obejmowała 3 cykle rysunkowe:
O obrotach – działania negatywne,
Symbolika krzyża,
O krzyżu.



Grzegorz Sztabiński – rysunki 1984

Cykl *O obrotach* realizowany od 1978 r. należy do podejmowanych sporadycznie przez autora tzw. działań negatywnych. W przypadku cyklu *O obrotach* decyzja autorska polegała na zaakceptowaniu błędu, podtrzymaniu go, i kontynuowaniu. Przyjęciu negatywności uwarunkowanej jednakże przez istnienie pozytywnych uznanych reguł.
W cyklu rysunków *O krzyżu* **Grzegorz Sztabiński** dokonał serii przekształceń kształtu krzyża wg *przyjętego składania rysunków wykonanych na kalce i nałożeniu ich na rysunki czarnej sylwetki krzyża. Sztabiński uzyskał porównanie – stałej wyjściowej formy krzyża z kształtem zmienionym przez zgięcie.* W cyklu *Symbolika krzyża* – **Grzegorz Sztabiński** doprowadził do transformacji kształtu krzyża, sugerując różne znaczenia symboliczne – poprzez manipulacje złożenia kartki przed wykonaniem rysunku, a następnie jej rozłożenie.

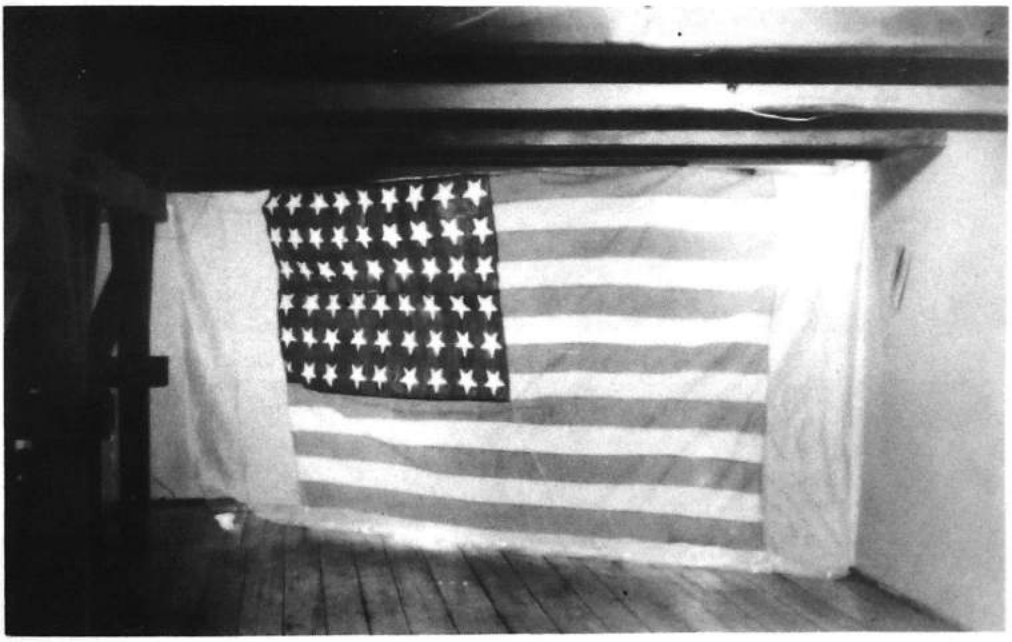
Ewa Zawadzka-Rykała
Grafika, rysunek
26 IV – 2 V 84
Ewa Zawadzka-Rykała prowadzi równolegle zapisy rysunkowe i graficzne.
W cyklach rysunkowych – bardziej konkretnie przez obserwację dotyka codzienności, jednak poprzez wycinkowość pozbawia je ciężaru znaczeń.
Cykl rysunkowy – to permanentne notowanie widoków pękających ścian, tworzących zmienne układy minimalistycznych śladów i całych zagęszczonych *struktur spęknięć*.
Cykle graficzne – to utrwalone gesty, zastygłe plamy w momencie powstawania, to kalendarze, w których szczególne miejsca znaczą umowne autorskie znaki.



Ewa Zawadzka-Rykała – rysunki, grafiki 1984

Nashville
3 V 1984

Andrzej Pepłoński zaproponował instalację zatytułowaną *Nashville.*
Nashville — **Andrzeja Pepłońskiego** to odniesienie do amerykańskiej flagi — ale flagi **Jaspera Johnsa** z 1957 r. — realizacji tak ważnej w sztuce pop-artu, to też 3 prace — jakby mimochodem zanotowane sytuacje rzeczywistości amerykańskiej, to wreszcie autentyczny tekst ścieżki dźwiękowej z filmu Altmana *Nashville* — tekst deklaratywny (ale osłabiony przez dźwięki country i odgłosy codzienności).
To komentarz do rzeczy znaczących, to komentarz do naszej rzeczywistości — dzisiejszego świata.
To autoironiczna wskazówka na potrzebę budowania nowych znaczeń w momencie kiedy sztuka i życie tworzą szczególną jedność.



Andrzej Pepłoński — „Nashville" — 1984 r.

Mirosław Pawłowski
grafika
8 V — 14 V 84

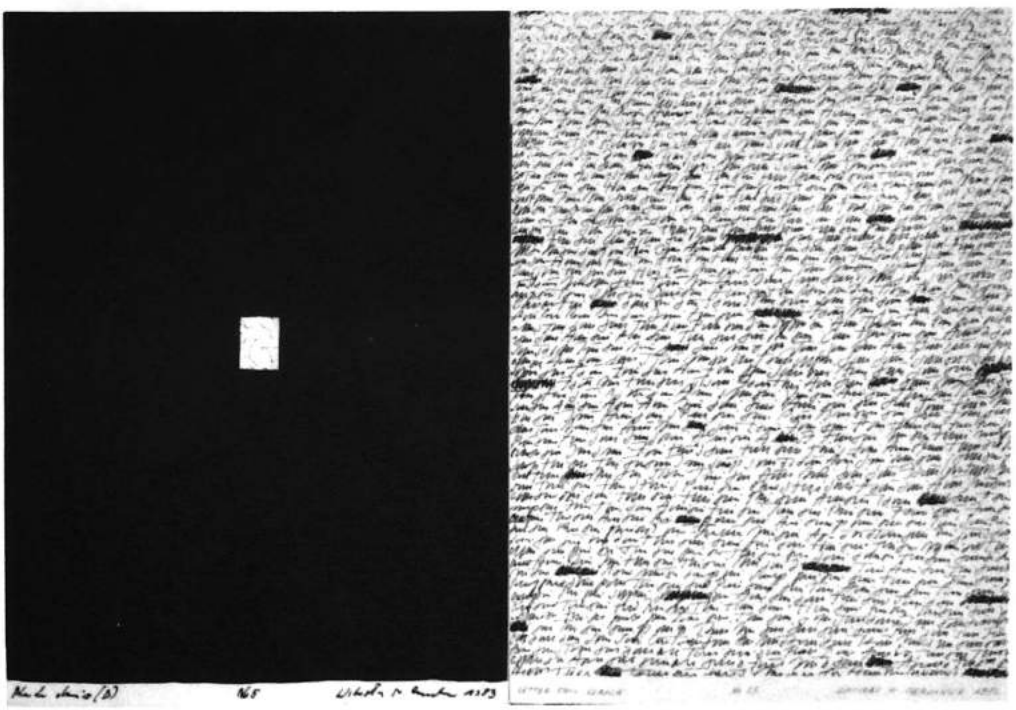
Mirosław Pawłowski (dyplom 81 — PWSSP Poznań) pokazał prace z cyklu — *Fakty notatnik subiektywny* 81 oraz ostatni cykl *Kamuflaże 83/84* realizowane w technice serigrafii.

Mirosław Pawłowski — a. Serigrafia 60x90 Kamuflaż—Ekran II; b. grafika

Autor podkreśla w katalogu: *relację subiektywizm-obiektywizm, zapis obiektywny – zapis subiektywny, wobec rzeczywistości jak i wobec siebie zawarłem w cyklu „Fakty – notatnik subiektywny". Przyjąłem w nim zasadę, że to co w obiegowym pojęciu jest obiektywne określam za pomocą fotografii, a to co „moje" znaczę szybką notatką, rysunkiem starając się, aby rzeczywiście był to zapis chwili.*

(cyt. z katalogu)

Witosław Czerwonka
Listy z Gdańska i inne (1982–1984)
Rysunek
17 V – 23 V 84
Autor zaprezentował cykle rysunkowe zrealizowane w 1980–1984 r.:
Listy z Gdańska – (1982–1983)
Czarne rysunki – (1982–1984)
Maszynopisanie – (1982)
Zapis równoległy – (1980–1984)
Rysunki anonimowe – (1982–1983)
Szukając czerni – (1983)
24 rysunki dla Sol Lewitta – (1984)



Witosław Marek Czerwonka – a. Listy z Gdańska N° 23 – 1982; b. Czarny Rysunek N°5 – 1983

Zrealizował on działanie rysunkowe oparte na wielokrotnym powtarzaniu zapisu druku maszynowego synchronizowanego z nakładaniem równolegle powstającego dźwięku – na taśmie magnetofonowej. Tym samym – doprowadzając do całkowitego zatarcia pierwotnego śladu zapisu i dźwięku, i ujawnieniu nowej struktury tych dwóch notacji.
W komentarzu w katalogu autor napisał:
... moje działania zachowują neutralność, odnoszą się same do siebie i jest to ich samoobrona.

Andrzej Zdanowicz
Zbigniew Kosicki
studenci PWSSP
malarstwo
24 V – 30 V 84

Piotr Kowalski
malarstwo
31 V – 6 VI 84

Marek Zaborowski
grafika
7 VI – 13 VI 84

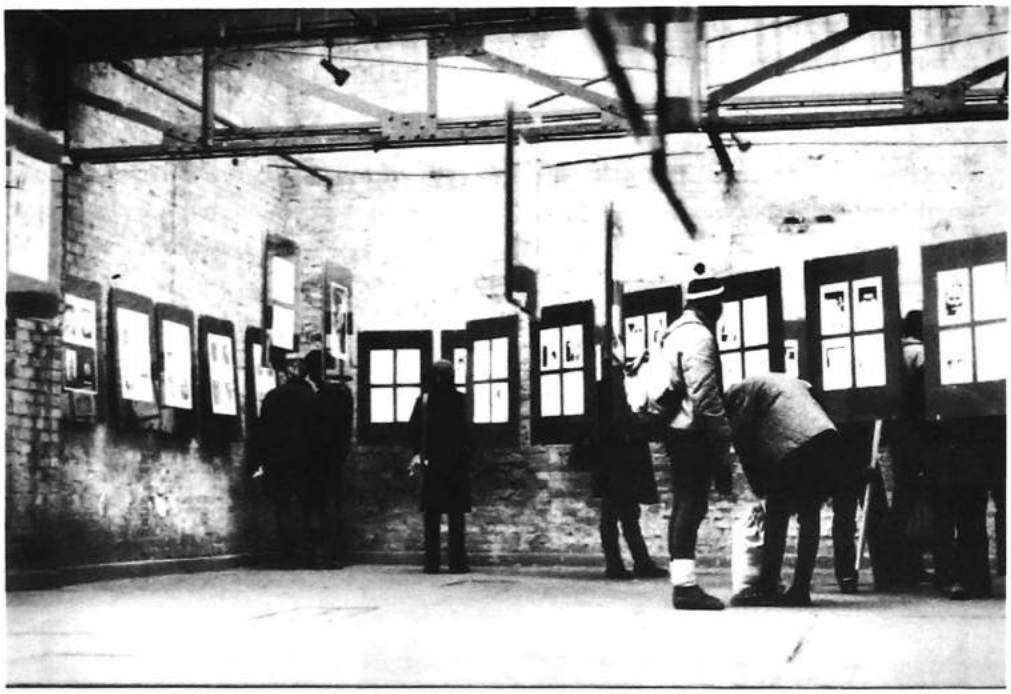
GALERIA WIELKA 19

Prowadzący: **Stefan Ficner, Krzysztof Ranus**

— **Cezary Staniszewski**
Zarys „historii sztuki" w obrazach cz. II
3–5 XI 1983
Wystawa obejmowała pięćdziesiąt fotografii przedstawiających najwybitniejsze przykłady sztuki holenderskiej XVI-XVII w. Dopełnieniem wystawy było zamalowane płótno, obok którego **Cezary Staniszewski** zamieścił na ścianie tekst *„Jest prawdopodobne, że zamalowałem coś zupełnie innego"*.

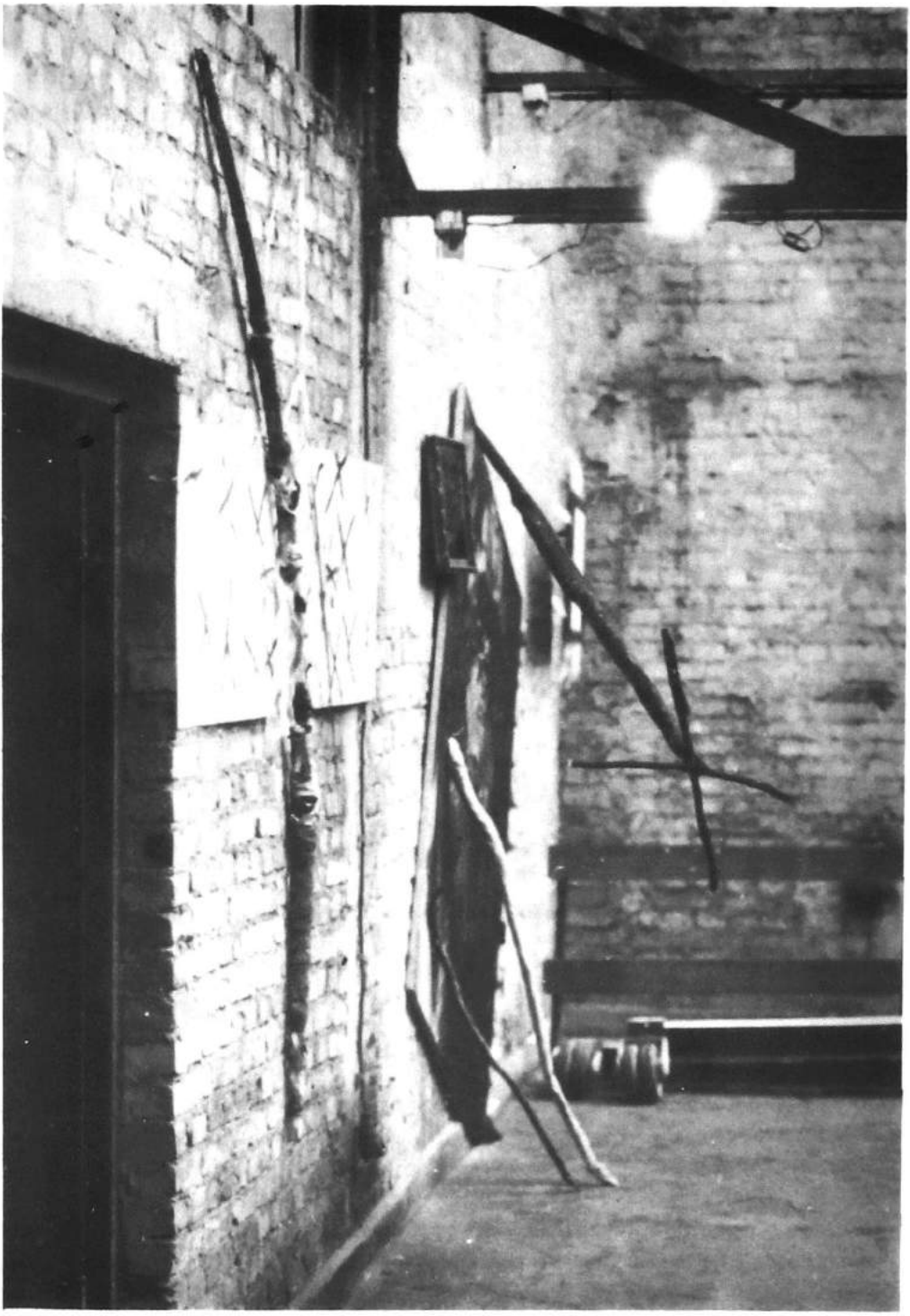
Cezary Staniszewski — „Zarys Historii Sztuki cz. II" — 1983 r.

— **Andrzej Mleczko**
Wystawa rysunków
5–23 XII 1983
Na wystawie zgromadzono ponad 400 grafik, rysunków i komiksów będących przeglądem twórczości artysty na przestrzeni ostatnich pięciu lat. W pełnych ironi i humoru pracach pojawiały się tematy związane z polityką, seksem i obyczajowością.



Andrzej Mleczko — Rysunki — 1983

— **Leszek Knaflewski**
Mariusz Kruk
Piotr Kurka
Krzysztof Markowski
Piotr Postaremczak
Malarstwo
10–17 I 1984
Wystawa obejmowała prace studentów i absolwentów PWSSP w Poznaniu. Były to prace obejmujące zarówno malarstwo na płótnie, jak i próby wyjścia poza tradycyjne formy obrazowania przestrzeni malarskiej. Jednym z przykładów takiego sposobu myślenia była praca L. Knaflewskiego, przedstawiająca kilka drewnianych włóczni oplecionych kolorowymi kliszami.



Wystawa malarstwa – styczeń 1984

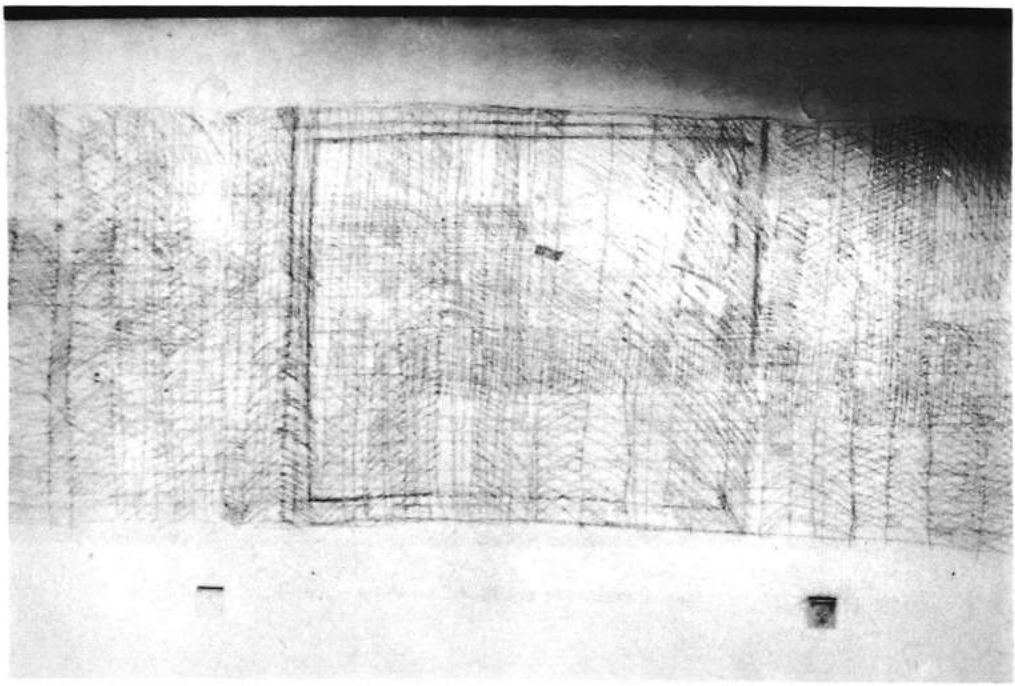
— **Joanna Adamczewska**
Danka Mączak
Jeszcze jedna cegła — fragment
24–27 I 1984
Autorki wypełniły podłogę galerii cegłami zostawiając wąskie przejście dla widzów. Wyjęta ze środka układu cegła została całkowicie wtarta przez jedną artystkę w ścianę galerii, zostawiając ślad wtarcia na ścianie galerii oraz warstwę pyłu ceglanego na podłodze.

D. Mączak, J. Adamczewska — „Jeszcze jedna cegła" — 1984

— **Ewa Twarowska**
Metaforyczne drzewa
21–24 II 1984
Wystawa obejmowała kilkanaście form ceramicznych w kształcie liści. Zostały one zamontowane na ponad 2 m wysokości (o okrągłym przekroju) drewnianych słupach. Stanowiły one nawiązanie do antycznej kolumny z trzonem i kapitelem.

Ewa Twarowska-Sioda — Ceramika — 1984

— **Andrzej Wielgosz**
24–25 II 1984
Rysunek
Artysta zapełnił ściany galerii rysunkami, tworząc bezpośrednio na tynku. Prace wykonane tuszem nawiązywały do poprzednich wystaw tego twórcy w konwencji „Drawing activity".

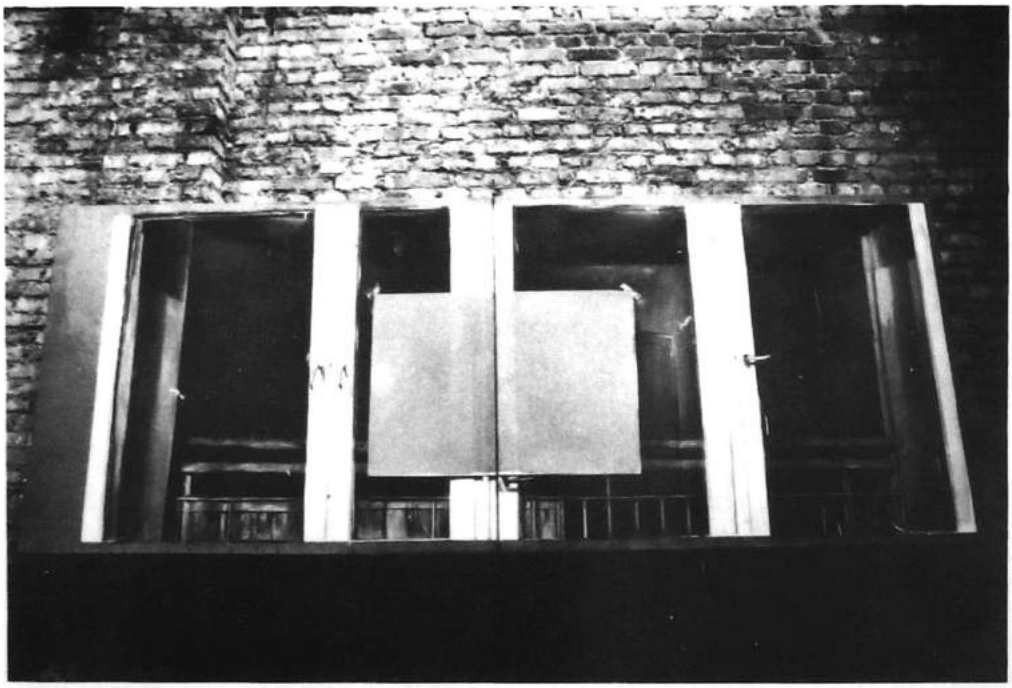


Andrzej Wielgosz – Rysunki – 1984

– **Marek Janicki**
Collage
28 II – 2 III 1984
Marek Janicki zaprezentował cykl *collage'y* wynikających z połączenia techniki sitodruku, fotografii oraz gotowych elementów. Uzupełnieniem tej pełnej koloru i życia wystawy były prezentowane na jednej ze ścian galerii rysunki dzieci artysty.

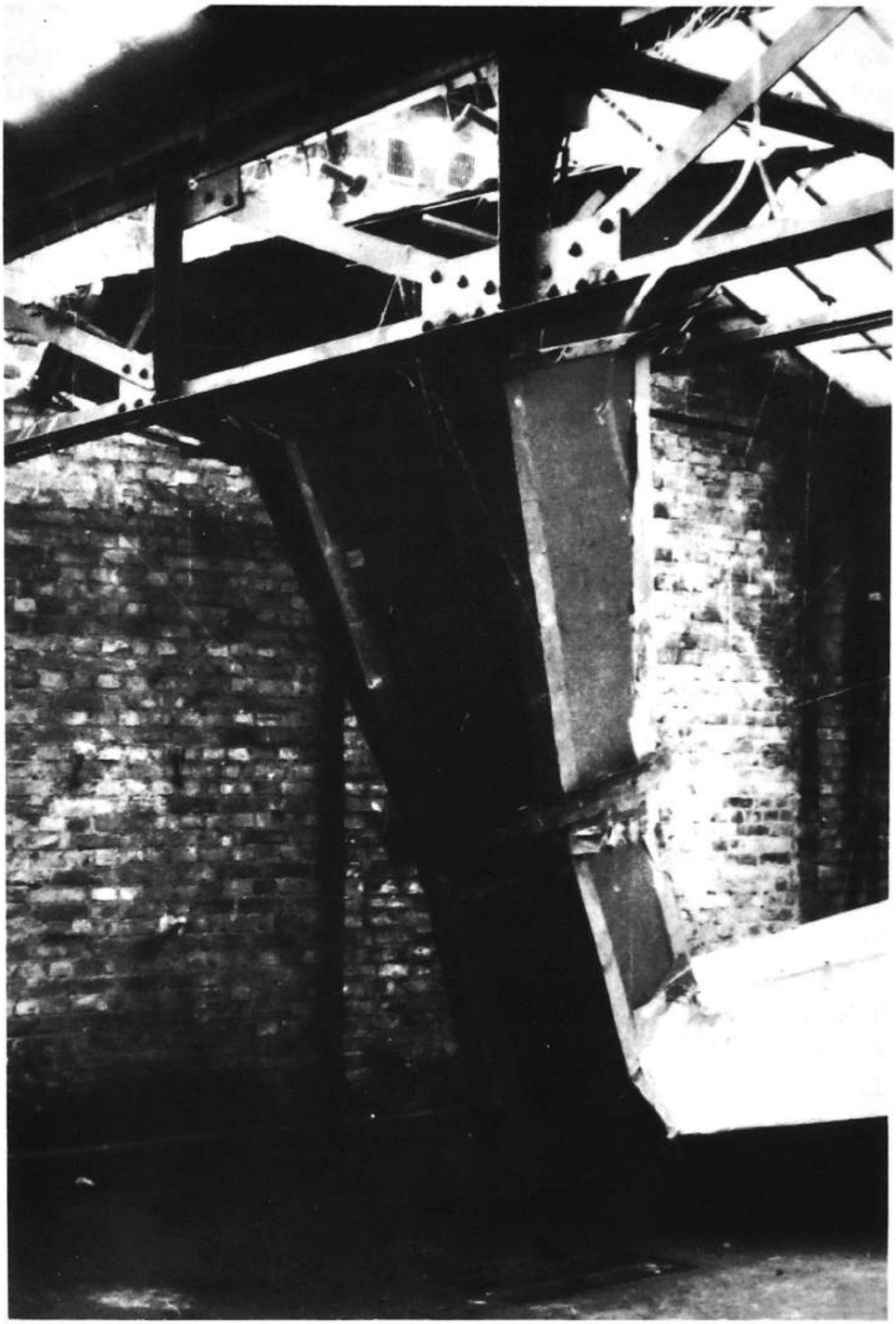
Marek Janicki — „Collage" — 1984

— **Bogdan Wojtasiak**
Malarstwo
6–9 III 1984
Wystawa **Bogdana Wojtasiaka** prezentowała obszar poszukiwań artysty dotyczących wzajemnych relacji koloru i materii malarskiej. Wychodząc od zagruntowanego płótna pokrytego farbą twórca konsekwentnie dążył do czystego przedmiotu jakim był fragment ramy okiennej zamykającej wystawę.



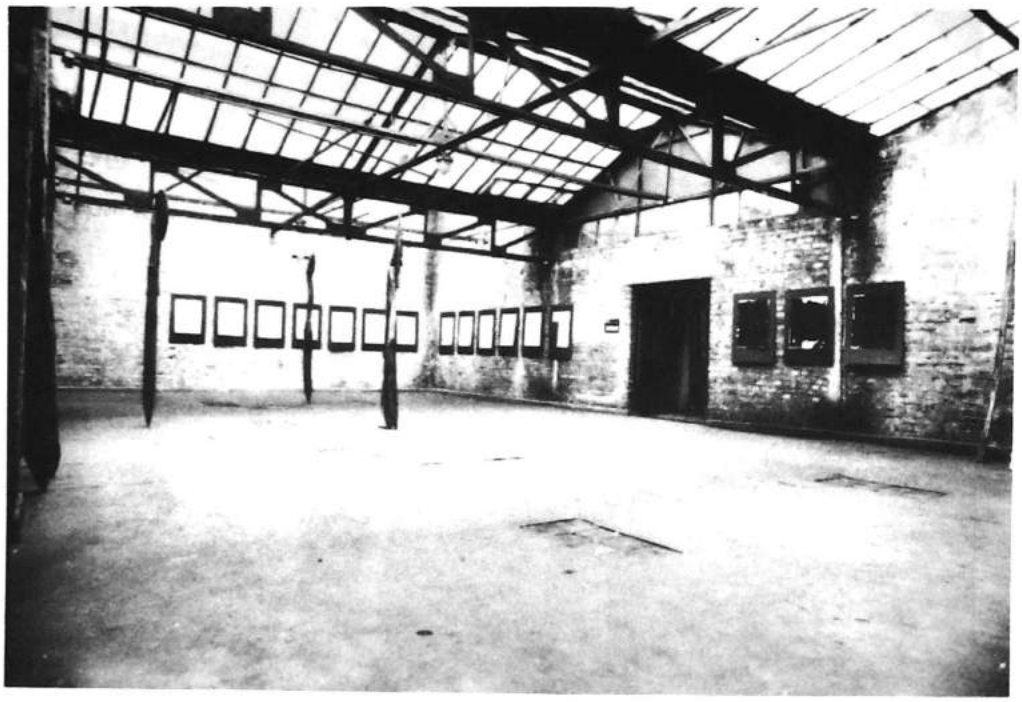
Bogdan Wojtasiak — Malarstwo — 1984

— **Wojtek Kujawski**
Wielka maszyna fonostatyczna
20–23 III 1984
Konstrukcja stworzona przez artystę zbudowana była z desek i płyt pilśniowych, kształtem przypominała *Róg obfitości*. Górna część *Maszyny* wyłożona była wewnątrz *Kobiercem* z kolorowej bibułki i silnie podświetlona – reszta zaś pozostawała w mroku. W bocznej części *Maszyny* twórca umieścił otwór, z którego uczestnicy wernisażu mogli wyciągnąć piwo. Zmuszało to widza do aktywnego udziału w pokazie tworząc atmosferę ogólnej wesołości.



Wojtek Kujawski – „Wielka maszyna" – 1984

– **Wulf Kirschner** (RFN)
Rzeźba
12–15 IV 1984
Kolejna wystawa tego artysty w **Galerii „Wielka 19"** prezentowała prace rzeźbiarskie wykonane w drewnie i ustawione w naturalnym środowisku i poddane działaniu warunkom atmosferycznym. Następnym etapem twórczym było zaprezentowanie ich w pomieszczeniach Galerii. Wystawa obejmowała również cykl rysunków artysty.



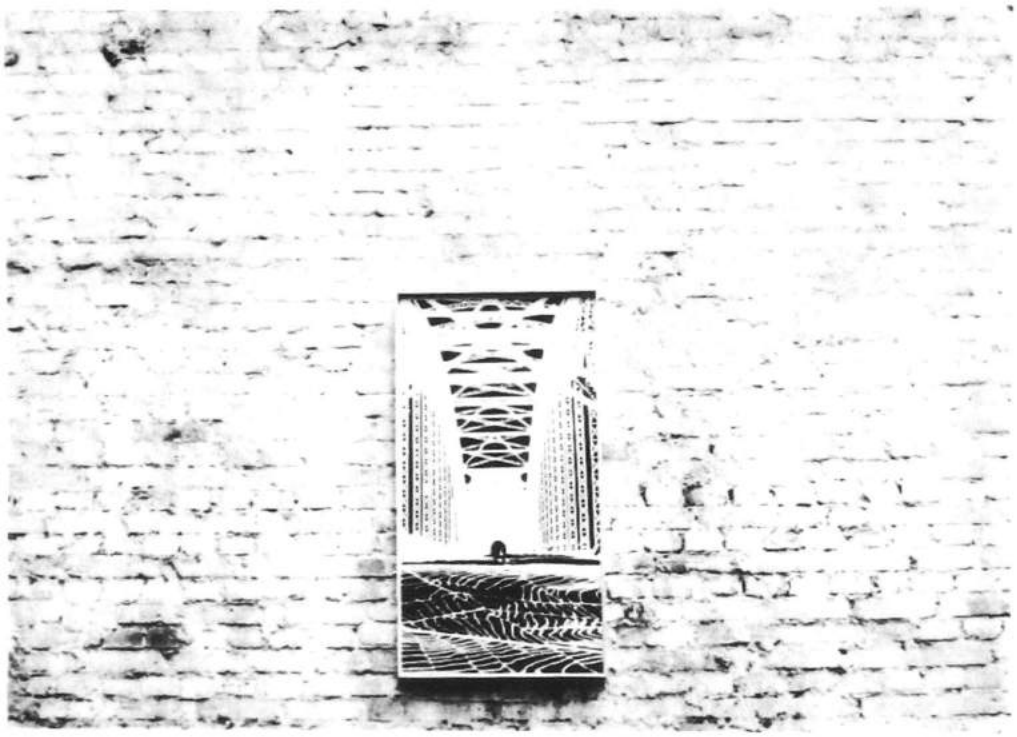
Wulf Kirschner – Rzeźba – 1984

– **Wlasta Barankowa** (CSRS)
Grafika
17–20 IV 1984
Artystka z Czechosłowacji pokazała cykl 30 grafik wykonanych w technice litografii oraz gwasze. Prace autorki były tradycyjne zarówno w formie jak i treści.

– **Mieczysław Król**
Rzeźba
25–28 IV 1984
Mieczysław Król zaprezentował w Galerii kilkanaście rzeźb wykonanych w drewnie i metalu. Część prac nawiązywała do małych form rzeźbiarskich.

Mieczysław Król — Rzeźba — 1984

– **Peter Busch** (RFN)
Aluminium – Bilder
4–8 V 1984
Prace artysty z RFN wykonane były na płytach aluminiowych techniką sitodruku. Treścią nawiązywały do tradycji celtyckiej, Anatolii i innych. Wynikały również z przetworzenia obrazu fotograficznego, dochodząc do jego zupełnego zgrafizowania.

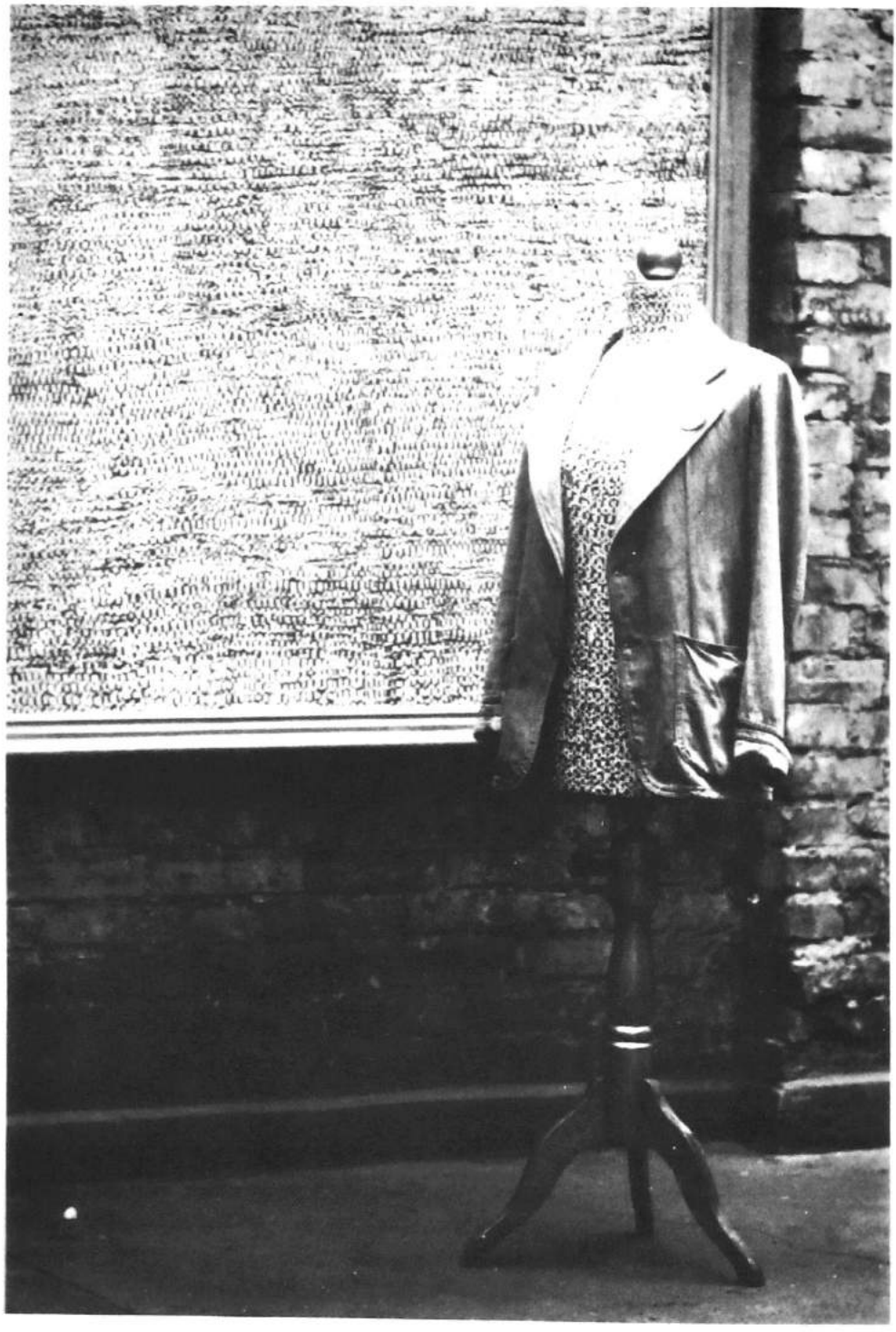


Peter Busch – „Aluminium Bilder – 1982

– **Józef Walczak**
Malarstwo
9–12 V 1984
Kilkanaście prac zaprezentowanych przez **Józefa Walczaka** było odbiciem ostatnich zainteresowań i poszukiwań malarskich tego twórcy. Dotyczyły one w odróżnieniu od innych wystaw malarskich poszukiwań w zakresie kolorystyki i rysunku, rozumianych tradycyjnie.

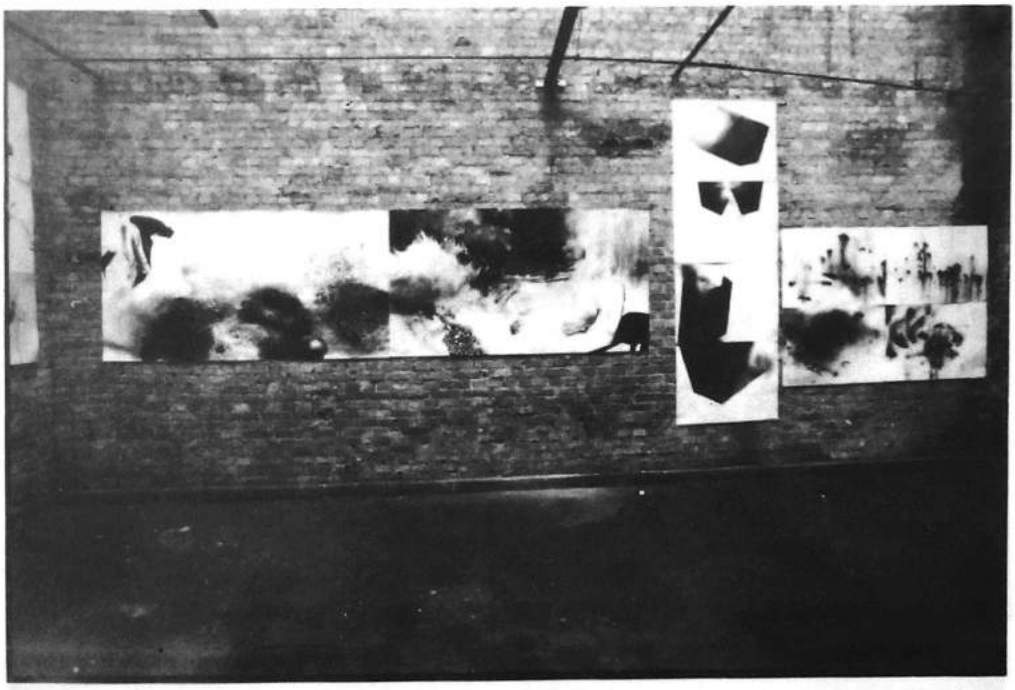
Józef Walczak — Malarstwo — 1984

— **Koło Klipsa**
Leszek Knaflewski
Mariusz Kruk
Wojtek Kujawski
Piotr Kurka
Krzysztof Markowski
Dariusz Młodzianowski
15–21 V 1984
„Koło KLIPSA" wystawa tej grupy była kontynuacją i poszerzeniem pewnych problemów zasygnalizowanych już w poprzedniej wystawie tych twórców. Zaznaczyło się tu silnie i zdecydowanie odejście od tradycyjnej przestrzeni pola obrazowego, w kierunku adaptowania i podnoszenia do roli dzieła sztuki przedmiotów wziętych z innych dziedzin życia.



Koło Klipsa – Mariusz Kruk – 1984

– Pokaz prac z Pracowni doc. **Alfonsa Gielniaka** – *Archiwum*
28 V – 1 VI 1984
Były to prace studentów PWSSP w Poznaniu zgromadzone w archiwum Pracowni Rysunku, prowadzonej pod kierownictwem doc. **Alfonsa Gielniaka**. Zawierała ona prace z lat 1970–1981. Prezentowały one szeroki wachlarz technik rysunkowych tej pracowni. Wystawę zorganizowano w celu upamiętnienia postaci niedawno zmarłego **Alfonsa Gielniaka**, długoletniego kierownika Pracowni Rysunku PWSSP w Poznaniu.



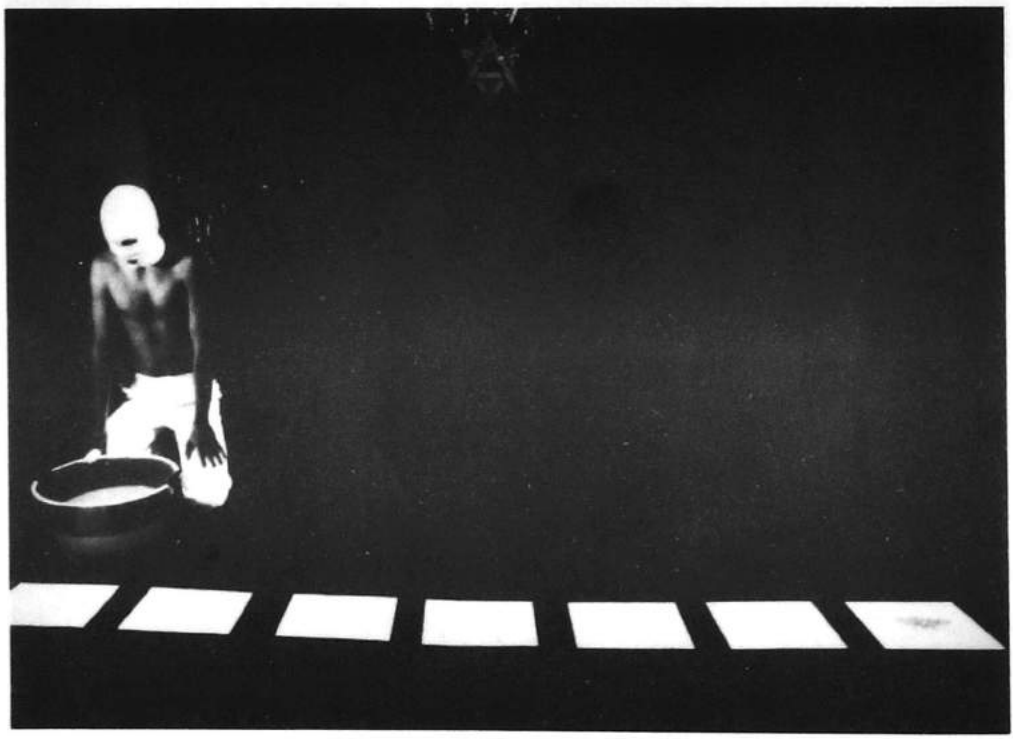
Wystawa prac z Pracowni Alfonsa Gielniaka – 1984

GALERIA AT (AKTYWNOŚCI TWÓRCZEJ)

prow. **Tomasz Wilmański**

Grupa AWACS (Toporowicz, Grzybowski)
2 x Performance
25, 26 IV 1983

25 IV 1983 r. — **Maciej Toporowicz** *Druga próba dojścia*
Ciemna sala, światło, ultrafioletowe, białe kartki papieru ułożone na podłodze w szeregu z cyframi oznaczającymi czas w sekundach, przy pierwszej kartce miednica napełniona wodą, na ostatniej leży piórko. W tle czarna zasłona ze znakiem **AWACSu**. Wchodzi **Toporowicz** z głową zabandażowaną klęka przy miednicy i na dany znak (dzwonek) zanurza głowę w wodzie ręce opierając na kartce. Wykonuje tę czynność analogicznie przy każdej kartce. Czas zanurzenia wzrasta. Ostatnia kartka — czas 90 s. **Toporowicz** wytrzymuje, chwyta piórko, wychodzi. Całości towarzyszy nagrany uprzednio oddech a odtwarzany przez kolumny.
Po pokazie muzyka zespołu „Kryzys".



Maciej Toporowicz (AWACS) — „Druga próba dojścia" — 1983

26 IV 1983 – **Piotr Grzybowski** *Spięcie*

Sceneria pokazu podobna do poprzedniej (**Toporowicza**) – oświetlenie ultrafioletowe, w tle czarna zasłona, farba fosforyzująca.

Członkowie grupy ubrani na biało, głowy zabandażowane.

Na środku stoi stół przykryty gazetami, nad stołem wisi niebieski foliowy worek. Trzy magnetofony, każdy odtwarza inne nagranie.

Powolne narastanie akcji. Moment kulminacyjny – Grzybowski energicznie uderza siekierą w worek, przeraźliwy krzyk, na stół spada rozbite szkło, z worka wylewa się fosforyzująca ciecz, zapada ciemność, słychać tylko słowa niemieckie odtwarzane z jednego magnetofonu.

16 V 1983 – **Mariusz Gill**

Praca **Gilla** opiera się na sytuacji zaobserwowanej w terenie natury. Na realizację zaprezentowaną w galerii składają się: dwa kamienie usytuowane naprzeciwko siebie w pewnej odległości, odlew gipsowy między nimi (odlew tych kamieni zrobiony w terenie natury) fotografia na ścianie dokumentująca sytuację z natury.

Mariusz Gill

10 X 1983 – **Richard Boulez** *Electrographics, Eating Bread, Do you live here?* (Australia)

W pewnej części galerii artysta eksponuje zestaw kolorowych grafik wykonanych metodą kserograficzną. W drugiej części mogliśmy zobaczyć dokumentację fotograficzną performance, którą **Boulez** wykonał wcześniej pt. *Eating Bread* (Jedząc chleb).

W trzeciej części galerii na całej ścianie powieszone były kartki informujące o przestępcach, ich zbrodniach z fotografiami odcisków palców itp.

W czasie wystawy artysta wykonał dwa performance.

Richard Boulez – „Electrographics Eating Board Do You Live Here"

17 X 1983 – **Tomasz Wilmański** *OZO*

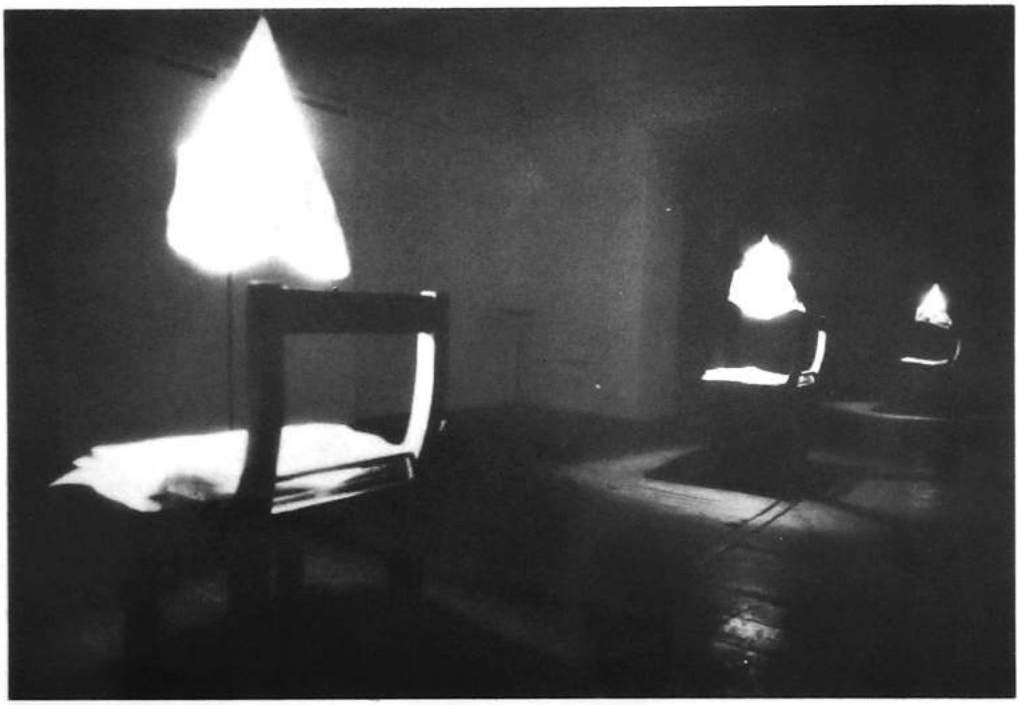
Na wystawę składają się trzy elementy: projekcja czarno-białego slajdu (foto z Berlina Zachodniego) na całą ścianę, duża kalka techniczna z cieniami dzikich zwierząt podświetlana czerwonym światłem, podwieszony w przestrzeni papier z czarnym odciskiem ciała autora.

Zwiedzający wystawę wchodząc w kadr slajdu zostawiają cień na ścianie.

Tomasz Wilmański – „OZO"

28 XI 1983 – **Marian Kobiałka** *Pejzaż malowany na dnie z przewiązanymi oczami*
Artysta eksponuje kilka brystoli w różnym kształcie i kolorze zapisanych tekstami. Niektóre teksty są bardzo niewyraźne. Treścią tekstów są sny artysty.

6 XII 1983 – **Piotr Postaremczak** „..."
Wystawa zrealizowana dokładnie w rok po pierwszym pokazie tego artysty **w galerii AT.** Na wystawę składają się następujące elementy: trzy krzesła postawione w rzędzie w równych odstępach na środku galerii.
Na krzesłach położone są gazety z nadrukowanymi wielkimi kwadratami, na gazetach leży ceramika w kształcie *rybki*. Nad krzesłami powieszone są nisko żarówki osłonięte kloszem z gazet, kable od żarówek do kontaktu lekko zwisają w galerii panuje półmrok, czytelne są tylko krzesła.

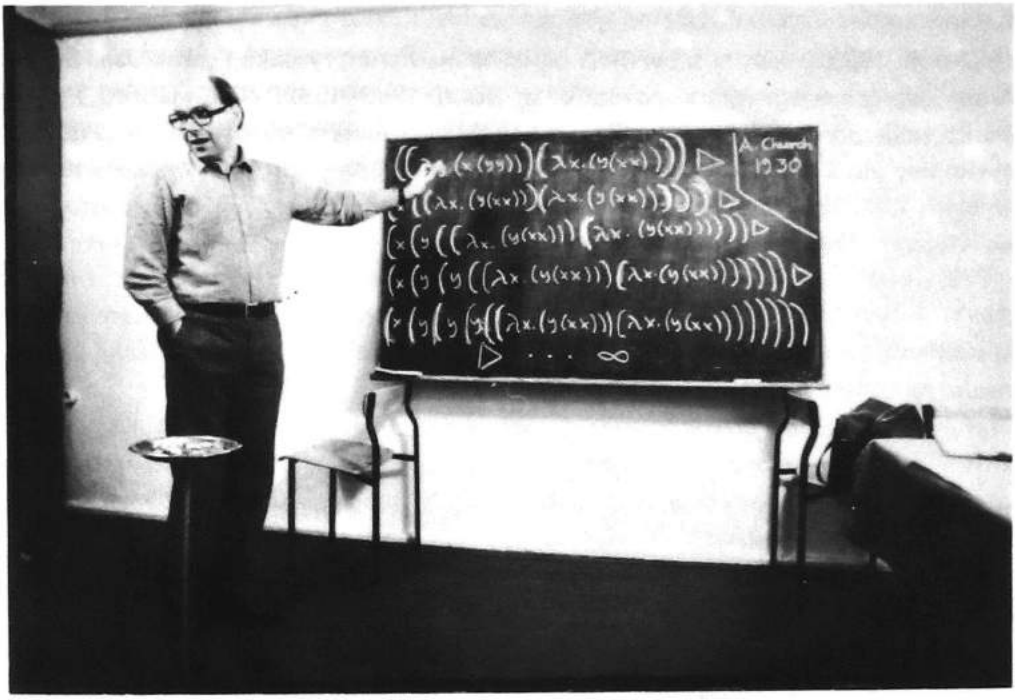


Piotr Postaremczak — „ ..."

27 II 1984 — **Adam Obtułowicz**

A. Obtułowicz, doktor matematyki, pracownik naukowy PAN w Warszawie przedstawia na ścianie w jednej części galerii ciąg odbitek kserograficznych niekończącego się zapisu cenzury, który sukcesywnie zanika. Wpływa na to maszyna kserograficzna. Drugą część galerii zastawiono krzesłami dla widzów, pod ścianą stoi tablica, na której autor pisze, tłumaczy zasadę postępowania przy tej prezentacji.

Na zakończenie odbywa się dyskusja.



Adam Obtułowicz — „ "

13 III 1984 — **Lech Siejakowski** *Malarstwo*

Artysta w ciągu dwóch dni maluje w galerii, na wcześniej przygotowanym papierze, na całej ścianie, obraz.

Punktem wyjścia do obrazu jest odcisk dłoni autora, który jest na wystawie eksponowany na przeciwległej ścianie. Jest to malarstwo nieprzedstawiające.

W INNYCH GALERIACH POZNANIA

BWA

W maju 1983 r. odbyła się w **BWA** wystawa malarstwa, rysunku i grafiki **Jana Świtki.** Autor zaprezentował prace powstałe w latach 1966–1982: cykl malarski *Pojęcia implikowane przez pojęcie Istnienia* z lat 1976/1977, obrazy stanowiące aneks do tego cyklu, dyptyki *Życie i Śmierć* (1979) i *Adam i Ewa* (1979), cykl 12 obrazów powstałych w latach 1980/1981 pt. *Pewnego dnia któregoś roku*, dwa cykle rysunkowe *Zwiastowanie wg Mistrza z Flémalle* (1978) i *Teatr ulicy* (1980) oraz graficzne wersje cykli *Pojęcia...* (1979, 1980) i *Pewnego dnia któregoś roku* (1982). *W postępowaniu twórczym Jana Świtki* – pisze we wstępie do katalogu Jolanta Dąbkowska-Zydroń – *uderza fakt postawienia jako zadania artystycznego problematyki badawczo-refleksyjnej, obejmującej swoim zasięgiem próby zapisu nie tyle osobistych, wewnętrznych doznań, co pokazania zewnętrznego świata, przedmiotów i zjawisk w nim funkcjonujących.* (...). *Wypowiedzi artysty są jakby zadumą nad światem konwencjonalnych wartości, nad życiem ludzkim zdeterminowanym nieustanną alternatywą między progresją a regresją, metamorfozą człowieka i jego cywilizacji".*

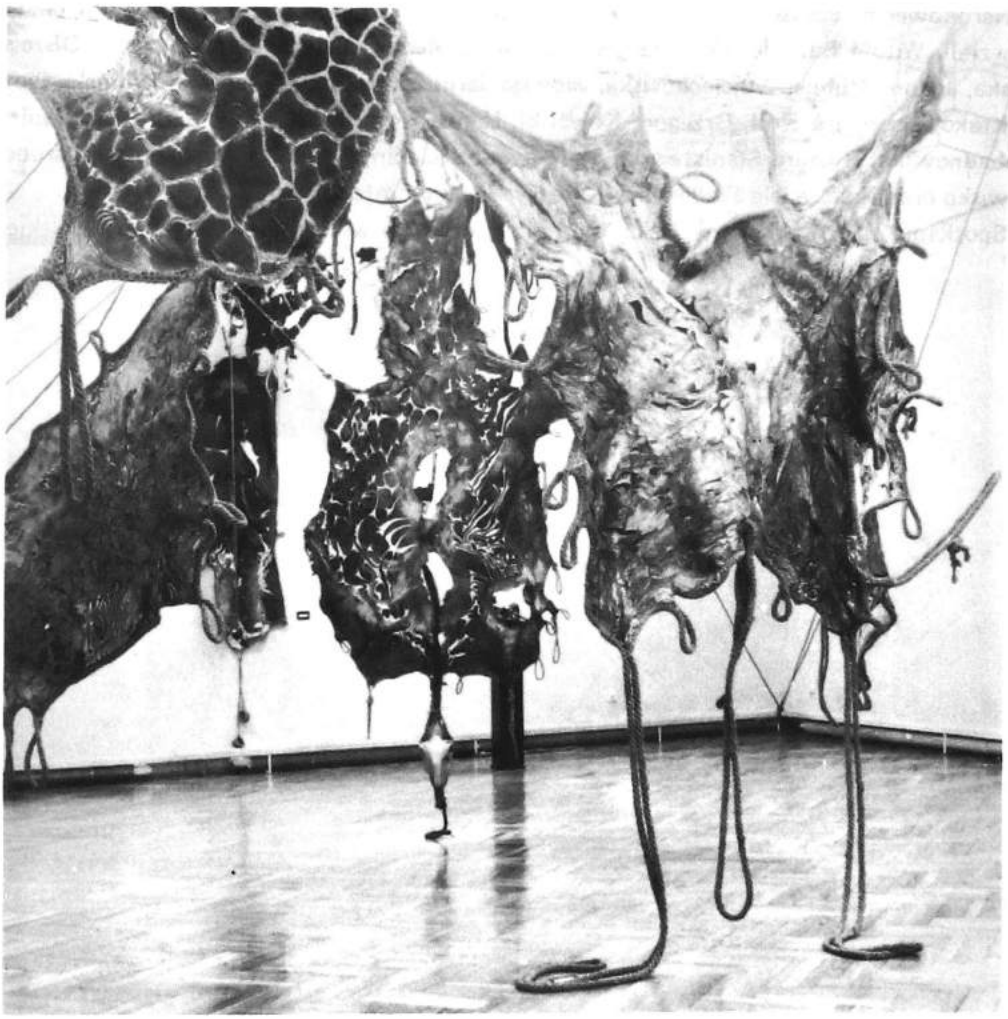
Jan Świtka – Otwarcie wystawy 11 V 1983 r.

W listopadzie 1983 r. odbyła się wystawa *Pojedynek Rytualny Antoni Zydroń — Roland Monteyne*

ANTONI ZYDROŃ o sobie

... Skóra zwierzęcia jest swoiście optymalną formą egzystencji materii. Optymalną, bowiem ukształtowaną w procesie ewolucji i przystosowania do otaczającego świata. Jeśli przyjąć, że sztuka, a raczej jej tworzenie, jest reakcją na otaczający nas świat i otaczającą rzeczywistość, zachodzi tu paralelność zjawisk między formowaniem się natury a kreacją artystyczną.

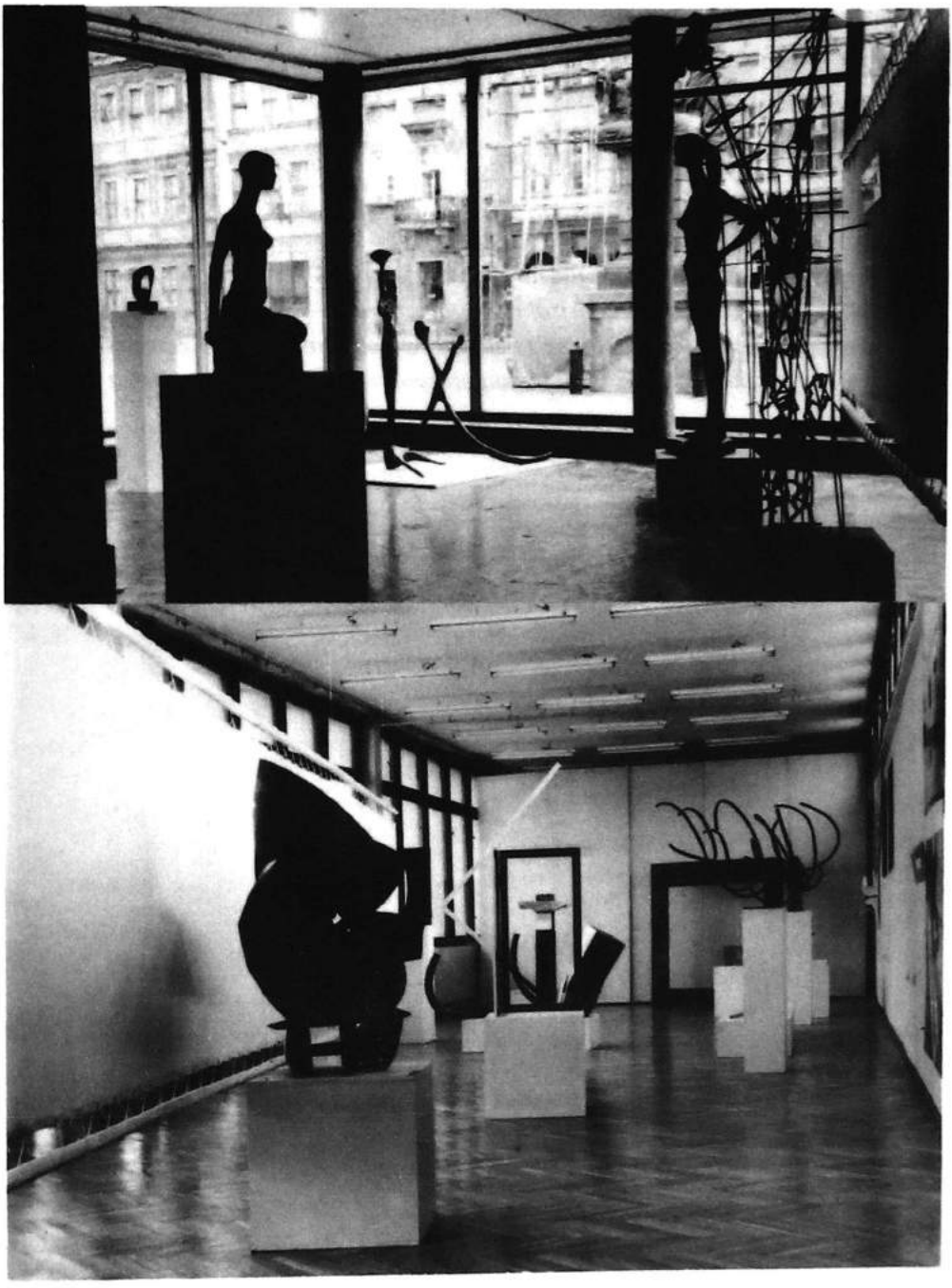
Moja fascynacja dla skór, kości, drewna, wynika z fascynacji naturą a także z faktu, iż te ślady życia, jakże bogate w swojej strukturze, są jednocześnie znakomitym budulcem. Skóra z natury rzeczy opina ciało, wypełnia zatem jakąś jej przestrzeń, z kolei ciało to się porusza i wyznacza przestrzeń.



Antoni Zydroń — „Epitafium dla Żyrafy czyli wspomnienie natury nieujarzmionej".
Fragment Wystawy „Pojedynek Rytualny Antoni Zydroń — Rolland Monteyne"

Moje **„przedmioty artystyczne"** *(nikt, ani ja sam, nie wymyślił jeszcze na nie nazwy) traktuję jako obiekty istniejące oddzielnie lecz także mogące grupować się, tworzyć zespoły i adaptować się do różnych typów przestrzeni czy wnętrz. Wypełniać je czy też kreować tak jak to czynią rośliny, zwierzęta, kamienie czy inne twory natury. Każda aranżacja jest oddzielnym aktem artystycznym i jedną z wielu możliwości w konkretnych warunkach...*

Od 20 IX – 21 X 1984 była prezentowana wystawa pt. **„RZEŹBA POLSKA 1944–1984"**, której komisarzem była mgr **Krystyna Nowakowska.**
Zainteresowanie wystawą i jej problemami spowodowało zorganizowanie przez Katedrę Rzeźby PWSSP i BWA przy pomocy finansowej Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Poznaniu Ogólnopolskiego spotkania, w którym między innymi udział wzięli: **Witold Baczniewski, Grzegorz Dziamski, Marcin Giżycki, Irena Grzesiuk-Olszewska, Joanna Hübner-Wojciechowska, Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, Jaromir Jedliński, Piotr Krakowski, Anna Król, Grzegorz Kowalski, Hanna Kotkowska, Jerzy Ludwiński, Janina Ładnowska, Ryszard Stanisławski, Małgorzata Szelepin, Wiesława Wierzchowska**, środowisko oraz nauczyciele akademiccy Katedry Rzeźby i młodzież.
Spotkanie dało materiał wyjściowy do przygotowania wydawnictwa o rzeźbie polskiej.

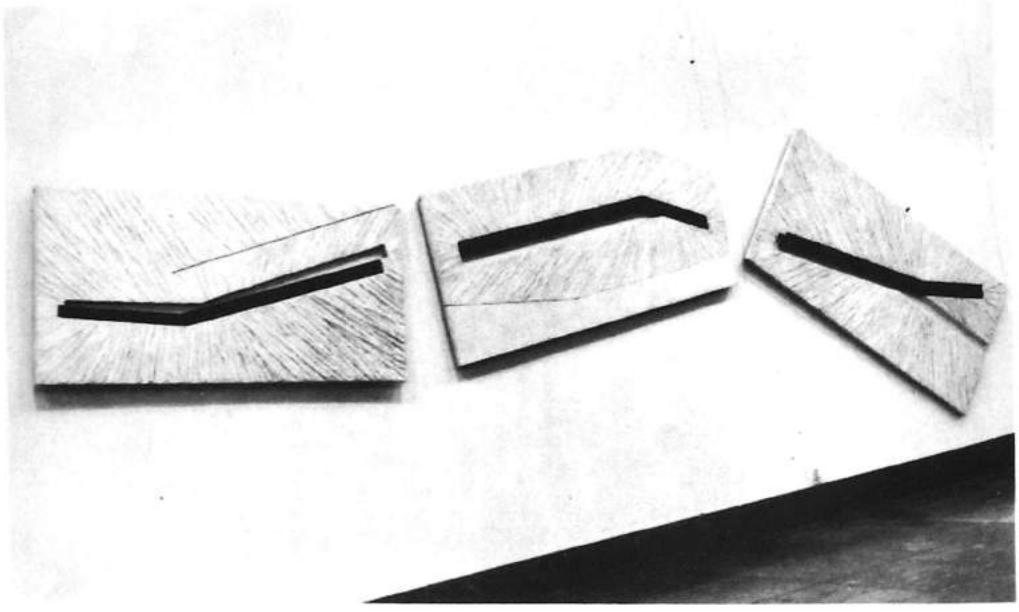


Rzeźba Polska 1944–1984 – wrzesień–październik 1984

GALERIA NOWA

Prowadzący: **Włodzimierz Braniecki**

WŁODZIMIERZ DUDKOWIAK
grudzień 1983 – styczeń 1984
W **Galerii Teatru Nowego Włodzimierz Dudkowiak** pokazał 11 obrazów z lat 1981–1983, *których forma i konstrukcja wynika z reguł wewnętrznych obrazu, z jego immanentnej przestrzeni jak i potencjalnej możliwości kształtowania przestrzeni otaczającej, a znaczenia* **stają się** *nad tymi wspomnianymi wyżej zasadami* – cytat z W. Dudkowiaka.

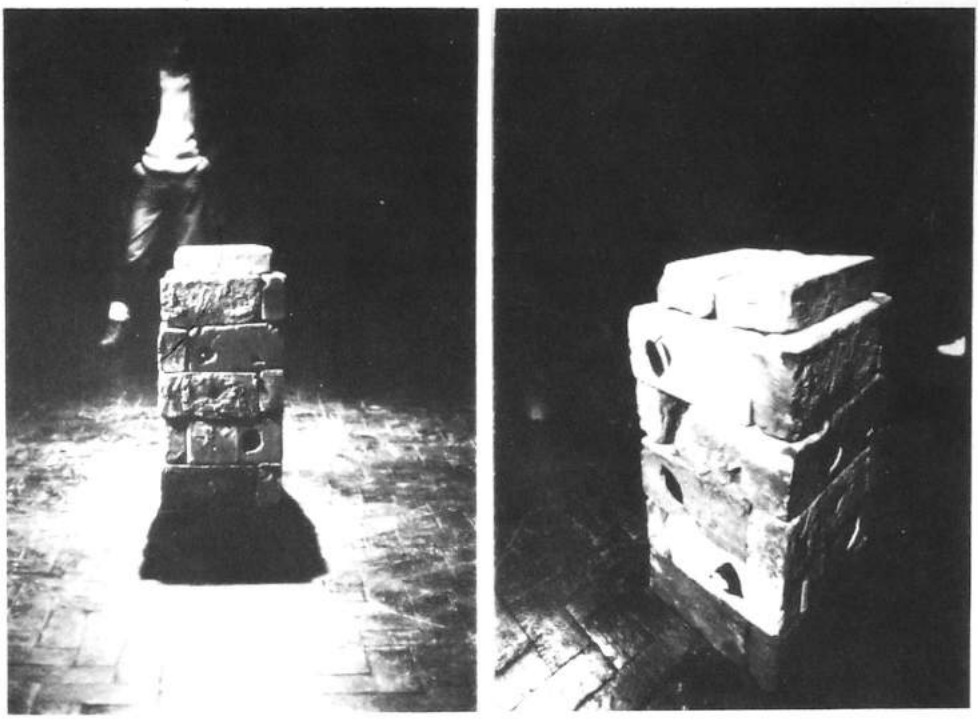


Włodzimierz Dutkowiak – Bez tytułu 81/82 (3x65x160) płótno, akryl

GALERIA 23

ul. Dożynkowa (Klub „Nurt")
Prowadzący: **Cezary Ostrowski**

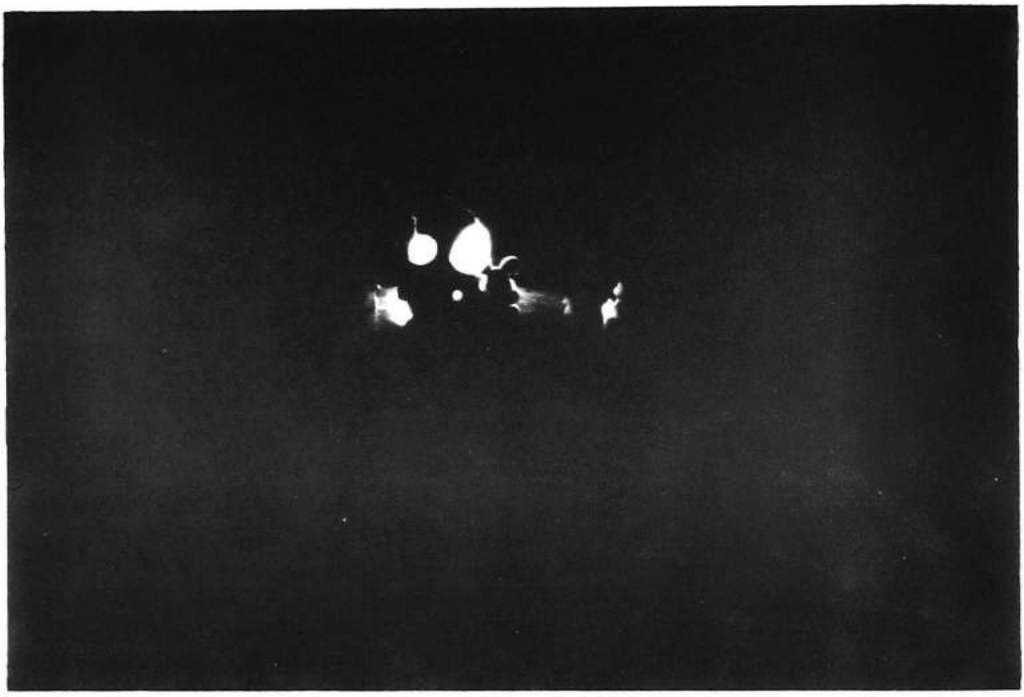
21–23 listopad 1983
Autor: **ANDRZEJ SYSKA**
Tytuł: *Monument*
O wystawie tej autor napisał:
Monument zbudowałem z 27 cegieł ułożonych w prostopadłościan. W kilkunastu cegłach wydrążyłem zagłębienia o głębokości ok. 1 cm, odpowiadające swym kształtem kształtowi liści, które umieściłem w zagłębieniach. Użyte cegły zebrane zostały – podobnie jak i liście – podczas spacerów".



Andrzej Syska – „Monument" – 1983

24 XI 1983
Autor: **RICHARD BOULEZ**
Tytuł: ***„It is best to leave while there is still light"***

12 XII 1983
Autor: **CEZARY OSTROWSKI**
Tytuł: *Coś*



Cezary Ostrowski — „Coś" — 1983

26 III 1984
Wystawa prac studentów IV roku Wychowania Plastycznego.

5 II 1984
Autor: **Krzysztof Gielniak**
Tytuł: *Rysunki*

Krzysztof Gielniak – rysunek – 1984

9–11 IV 1984
I Festiwal Nowej Muzyki

Festiwal Nowej Muzyki 9–11 IV 1984 r.

KONTAKT STUDIO WIZUALNE
UAM COLLEGIUM NOVUM

Prowadzący: **Robert Sobociński**
współpraca: Robert Fizek i Instytut Historii Sztuki UAM

30 IX 1984
otwarcie studia: **ROBERT SOBOCIŃSKI**
Fragmenty prace rysunkowe i collage z 1982 i 1983 roku

12 X 1984
JOLANTA KAZIMIERSKA
Tkaniny aranżacja przestrzeni galerii tkaninami z trawy rosnącej i ściętej.

7 XI 1983
I SESJA
Odczyty: **Robert Fizek:** *Założenia programowe*
Joanna Przybyła: *Kiedy jest się najbliżej sztuki*
Kazimierz Sita i Mariusz Gill: *Kamień*
Maciej Pięta: *Minuta o sztuce*
Robert Sobociński: *Fikcyjna natura sztuki — niemożliwość doświadczenia*
Powstaje lista osób chcących współpracować ze studiem i powstaje koncepcja II sesji pt. *Improwizacja*.

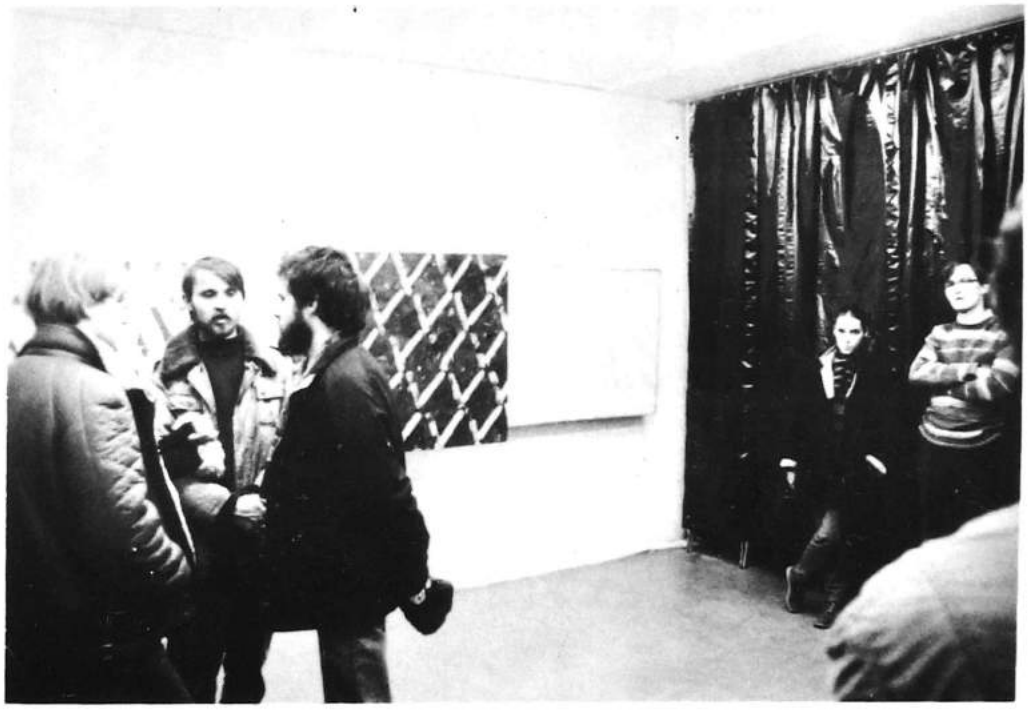
19 XI 1983
II sesja pt. **Improwizacja**
uczestniczyło w niej 18 osób, które poprzednio zgłosiły swój akces.
Program sesji miał charakter inspiracyjny dla programu działania.

30 XI 1983
III sesja
Brali w niej udział uczestnicy I i II sesji, a sesja miała charakter dyskusyjno-warsztatowy i odbywała się w studio oraz na terenie UAM.

17–24 XII 1983

Andrzej Leśnik *Malarstwo*

– pokaz obejmował cykl obrazów powstałych w 1983 r. i podejmował problem granic gestu, geometrii, granic materii i kinetyki.



Andrzej Leśnik – „Malarstwo" – 1983

15–21 XII 1983

Robert Sobociński *Niebo – przebieg dyskretny*

– instalacja złożona z niejednorodnych elementów jak: formy miękkie antropomorficzne, przedmioty codziennego użytku, rośliny, ziemia, pigmenty, światło jako przedmiot itp.

Robert Sobociński – „Niebo – przebieg dyskretny" – 1983

Robert Sobociński – „Niebo – przebieg dyskretny" – 1983

10 I 1984

Joanna Przybyła *Bardzo długi kij*

– Performance z tekstem *Dotknij moich elektrycznych włosów*, odtwarzanym z taśmy.

19–24 I 1984

Robert Sot

ASP Warszawa *Okno*

– instalacja złożona z elementów aluminiowych i drewnianych stanowiących pozorne obrazy i pozorne przedmioty z możliwością przemiennego *czytania* iluzji i *przedmiotowości.*

Robert Sot – „Okno" – instalacja 1984

23–28 II 1984

Sławomir Marzec

ASP Warszawa

instalacja demonstrująca destrukcyjną przestrzeń malarstwa, w której były użyte takie materiały jak: zdrapane farby, stare okno, reflektory i worki igielitowe.

Wszystkie te przedmioty, a także okna galerii były pomalowane *kolorowymi gestami.*

Instalacja obejmowała Galerię oraz przestrzeń ulicy za oknem galerii.

4–7 V 1584

Maciej Pięta *Przestrzenie*

– realizacja rysunkowa konfrontująca znak postaci ludzkiej z różnymi możliwościami aranżacji obrazu, ramy, przestrzeni rozbitych i powierzchni prowadzących do komasacji *znaków – człowiek*.

VARIA

PROGRAMY NAUCZANIA

PROGRAM PRACOWNI PROJEKTOWANIA ARCHITEKTONICZNEGO – KIERUNEK WZORNICTWO PRZEMYSŁOWE

Kierownik Pracowni: st. wykł. **Andrzej Kurzawski**
asystent: **Piotr Czerminski**
Pracownia prowadzi zajęcia ze studentami roku IV i V Kierunku Wzornictwa Przemysłowego Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego.
Program pracowni stawia sobie za cel wprowadzenie studentów do projektowania architektonicznego oraz zapoznanie ich z wybranymi zagadnieniami architektury współczesnej.
Realizacja programu odbywa się w czasie ćwiczeń, które polegają na indywidualnych rozmowach i korektach oraz wspólnym dyskutowaniu wybranych tematów.

Ćwiczenie 1.
rok IV – semestr zimowy
Tematem ćwiczenia jest zaprojektowanie mieszkania. Na przykładzie tego tematu studenci zapoznają się z:
- metodą projektowania architektonicznego,
- schematami funkcji mieszkaniowej,
- metodą określania wielkości poszczególnych funkcji,
- typami budynków mieszkalnych,
- podstawami konstrukcji i techniki budynku mieszkalnego,
- sposobami zapisu graficznego projektu.

Ćwiczenie 2.
rok IV – semestr letni
Tematem ćwiczenia jest zaprojektowanie obiektu o prostej funkcji z zestawu zaproponowanych tematów lub indywidualnie wybieranego przez studenta. Ćwiczenie to może dotyczyć np. „małej" gastronomii, punktu handlowego, przystanku komunikacji zbiorowej itp.
Posługując się wiadomościami zdobytymi w semestrze poprzednim należy:
- dokonać wyboru tematu,
- sporządzić schemat funkcji z określeniem jej wielkości,

– w oparciu o wybrany rodzaj konstrukcji i tworzywo konstrukcyjno-budowlane wykonać projekt koncepcyjny.

W czasie wykonywania tego ćwiczenia przewiduje się wspólne rozmowy i dyskusje nad problemami rozszerzającymi wiadomości o współczesnej architekturze.

Rok V

Przestrzeń zdegradowana i jej sanacja.

Tematem ćwiczenia jest zdegradowana przestrzeń miejska. Na wybranym przykładzie fragmentu miasta należy przeprowadzić analizę, która pozwoli ustalić wnioski i tezy służące do podjęcia prac projektowych proponujących kierunek zmian oraz ewentualnych rekonstrukcji. Ćwiczenie składa się więc z dwóch etapów, pierwszego polegającego na studium tematu w aspekcie charakteru przestrzeni, jej zasad funkcjonowania w tkance miejskiej, jej wartości kulturowych oraz społecznych, oraz drugiego, który będzie stanowił twórczą interpretację wykonanych uprzednio studiów.

Szczegółowe tematy zostaną ustalone indywidualnie ze studentami, a ich wielkość i zakres opracowania powinien dać czytelną i w miarę szczegółową odpowiedź na postawione zadanie. Dopuszcza się wykonanie większych tematów w zespołach studentów.

Równolegle z opracowywaniem tematów, będą prowadzone rozmowy i wykłady z zakresu wybranych zagadnień urbanistyki i architektury.

PRACOWNIA PROJEKTOWANIA ARCHITEKTURY WNĘTRZ

Kierownik Pracowni – prof. Jan Węcławski
Program Kształcenia

1. Celem kształcenia jest przygotowanie studentów do twórczej samodzielnej pracy względnie współpracy w zespołach projektowych związanych z architektonicznym kształtowaniem najbliższego, bezpośredniego otoczenia człowieka, głównie z kształtowaniem przestrzeni wewnętrznej o różnej funkcji.
2. Założenia programowe
   Równoległość kształcenia projektowego integrującego zdolności i umiejętności kreacyjne – koncepcji artystycznej oraz umiejętności techniczno-realizacyjne.
   Rozwijanie zdolności zarówno syntezy jak i myślenia analitycznego jako metod wzajemnie się przeplatających i uzupełniających.
   Przyswajanie studentom sposobów postępowania i metod działania w projektowaniu otoczenia i jego elementów, wspólnych i niezależnych od tematyki i skali rozwiązywanego problemu. Dążenie do ścisłego powiązania kształcenia z nauczaniem – przekazywaniem wiedzy oraz kształtowaniem etycznych postaw. Specyfika kształcenia prowadzonego w katedrze, przygotowanie do przyszłego zawodu – samodzielnej i zespołowej pracy projektowej wymaga położenia nacisku w całej pracy dydaktycznej i wychowawczej na następujące problemy i elementy:
   - na świadomość, że przestrzeń otaczająca człowieka jest wartością niewymierną i musi być traktowana jako **dobro społeczne**
   - na właściwy stosunek, szacunek do istniejącego środowiska naturalnego i kulturowego, do wartości historycznych jako elementów ciągłości kulturowej
   - na rozwijanie głęboko humanistycznych postaw w kształtowaniu otoczenia
   - na świadomość skutków społecznych i wynikającej z nich odpowiedzialności w działalności i podejmowanych decyzjach projektowych
   - na świadomość angażowania społecznych środków dla realizacji potrzeb społecznych jak i na potrzebę bezinteresowności
   - na umiejętność partnerskiej współpracy w zespołach, przy otwartej postawie szanującej odmienne poglądy i prawa autorskie innych przy niezbędnym samokrytycyzmie
   - na poszanowanie własnego i cudzego czasu i wyrobienie nawyku skutecznej i rytmicznej pracy.

3. Zakres problematyki

Tematyka ćwiczeń i prac prowadzonych w pracowni dotyczy przede wszystkim:

- kształtowania środowiska mieszkalnego
- kształtowania wnętrz użyteczności publicznej o różnej funkcji.

4. Formy realizacji programu:

- ćwiczenia projektowe jako tematy rozwiązywane w dłuższych okresach czasu (student może sam formułować szczegółowy temat w ramach ogólnie określonych),
- ćwiczenia klauzurowe,
- ćwiczenia z zakresu technik realizacyjnych związanych z opracowywanymi projektami, (prowadzone równolegle przez st. wykł. R. Machowiaka),
- wykłady, referaty,
- dyskusje związane z problematyką i tematami projektowymi, (każdy student prezentuje i uzasadnia swój projekt całej pracowni),
- konsultacje specjalistów (m.in. zagadnienia konstrukcji).

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO
KATEDRA ARCHITEKTURY WNĘTRZ
PROPEDEUTYKA ARCHITEKTURY

adj. **Henryk Regimowicz**

Program ogólny

Opierając się na założeniu, że studenci Wydziału MGR i Wydziału Wychowania Plastycznego z racji obranego kierunku studiów są przygotowani bardziej do pracy indywidualnej niż w zespołach interdyscyplinarnych, nauczany przedmiot *Propedeutyka architektury* z punktu widzenia merytoryczno-zawodowego ma na celu w swoim programie przede wszystkim *Uwrażliwienie* na architekturę poprzez:

- zwrócenie uwagi na rolę architektury jako sztuki kształtowania przestrzeni
- zwrócenie uwagi na zrozumienie kształtowania przestrzeni jako kompozycji wnętrz architektury i krajobrazu powstałych przy pomocy środków jakie daje nie tylko budownictwo
- zwrócenie uwagi na ujawnienie się poprzez środki plastyczne istnienia w kompozycji przestrzennej treści poznawczych, emocjonalnych i kreacyjnych
- wyjaśnienie istoty dokumentacji architektonicznej i umiejętności jej czytania

W zakresie przedmiotu zakładam następujące formy nauczania:

- wykłady wprowadzające ilustrowane zestawami barwnych przeźroczy
- zadania klauzurowe
- ćwiczenia z korektami i omówieniem

Wykłady wprowadzające ilustrowane zestawami barwnych przeźroczy

Wykład 1 – Przestrzeń ulicy jako przestrzeń *Teatru życia* w mieście

2 – Próba kompleksowego przedstawienia w kilku aspektach ulic jako stref pieszych

3 – Środki kształtujące ulice piesze

II Przykładowe zadania klauzurowe i tematy ćwiczeń

Zadanie 1 – Otrzymany obrys linearny wycinka obiektu architektonicznego wypełnić przy pomocy dowolnej techniki plastycznej

format 70 x 70 cm

czas: 4 godziny

Ćwiczenie 1 – otrzymany obrys przestrzeni ulicy wypełnić tak, aby otrzymać subiektywne wnętrze – *scenografię* ulicy, technika dowolna
format 70 x 70 cm

2 – wyszukać w Poznaniu obiekt lub detal, który jest dziełem sztuki architektonicznej. Przy pomocy dowolnych środków plastycznych *zdegradować* funkcje, formę lub kolor wybranego dzieła architektonicznego, technika dowolna
format 70 x 70 cm

3 – wyszukać w Poznaniu obiekt lub detal, który był dziełem sztuki architektonicznej. Przy pomocy wybranych środków plastycznych *Zrewaloryzować lub zaadoptować* dla nowej funkcji *„zdegradowany"* detal lub obiekt architektoniczny
technika dowolna
format 70 x 70 cm

4 – posługując się np. techniką fotografii lub innymi technikami plastycznymi opracować *katalog* detali architektonicznych, które tworzą *obraz* wnętrza ulicy lub dzielnicy Poznania
format 70 x 70 cm.

SPIS FOTOGRAFII

TEKSTY PROBLEMOWE

Grzegorz Dziamski — Każdy jest twórczy — czyli mail art u progu trzeciej dekady s. 7

1. Ray Johnson (USA) — 1968 r. s. 21
2. Mieko Shiomi (Japonia) 1965 r. s. 22
3. On Kawara (Japonia) 1971 r. s. 23
4. Ken Friedman (USA) 1968 r. s. 23
5. Ben Vautier (Francja) 1968 r. s. 24
6. Robert Filliou (Francja) 1971 r. s. 24
7. Eric Andersen 1967 r. s. 25
8. NET (sieć) s. 25
9. Robin Klassnik — Rzeźba Pocztowa 1972 r. s. 26
10. Guglielmo Achille Cavellini — Ten Ways to make ... s. 27
11. A.de Araujo (Brazylia) 1981 r. s. 28
12. A.de Araujo (Brazylia) 1981 r. s. 28
13. Peter Below (RFN) 1981 r. s. 29
14. Pier van Dijk (Holandia) 1981 r. s. 29
15. Igor Dursin (CSRS) 1981 r. s. 30

SZTUKI NIE DA SIĘ WYMYŚLIĆ — Rozmowa Jacka Waltosia z Józefem Fliegerem

1. prof. Józef Flieger s. 41
2. J. Flieger — „Miejsce" — olej s. 52
3. J. Flieger — „Na stole" — olej s. 53
4. J. Flieger „Prześwit" — rys., tusz s. 54
5. J. Flieger — „Blask" — olej s. 54
6. J. Flieger — „Gąszcz" — rys., tusz s. 55
7. J. Flieger — „Biały" — olej s. 55
8. J. Flieger — „Brzeg" — rys., tusz s. 56
9. J. Flieger — „Pod światło" — akwaforta s. 56

O SZTUCE, UCZELNI I GALERII — Rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Jarosławem Kozłowskim

1. Jarosław Kozłowski s. 57
2. Jarosław Kozłowski — Rysunki Przedmiotowe — Galerie Vor ORT, Hamburg 1979 s. 63
3. Jarosław Kozłowski — Easy Drawings, MATTS GALLERY, London 1982 s. 63
4. Jarosław Kozłowski — Easy Drawings, MATTS GALLERY — London 1982 s. 64
5. Jarosław Kozłowski — Rysunki światło-cieniowe i ich reprezentacje, Galerie Kanal 2, Kopenhaga 1981 s. 64
6. Jarosław Kozłowski — Rysunki swobodne II, Piwna 20/26, Warszawa 1982 s. 67
7. Jarosław Kozłowski — Opus I — Galeria Akumulatory 2, Poznań 1983 s. 67
8. Jarosław Kozłowski — Utwór na Dwa i Jeden — Galeria R—R, Warszawa 1984 s. 68
9. Jarosław Kozłowski — „3 — 153" (Rysunek przedmiotów nieobecnych), Zakład nad Fosą, Wrocław 1984 s. 68

DYPLOM' 84

1. Henryk Ekiert — dyplom z malarstwa — promotor: doc. Jerzy Kałucki s. 71
2. Mariusz Gill — dyplom z rzeźby — promotor: doc. Anna Rodzińska, prof. Jan Berdyszak s. 72
3. Jacek Jagielski — dyplom z rzeźby i rysunku — promotor: prof. Józef Kopczyński, doc. Jarosław Kozłowski s. 73
4. Jan Kolasiński — dyplom z rzeźby — „Horyzont" — promotor: prof. Jan Berdyszak s. 74
5. Jerzy Kopeć — dyplom z malarstwa — promotor: doc. Jan Świtka s. 75—76
6. Hanna Łuczak — dyplom z rysunku i malarstwa — promotor: doc. Jarosław Kozłowski, doc. Jerzy Kałucki s. 77
7. Krzysztof Markowski — dyplom z malarstwa — promotor: adj. Włodzimierz Dudkowiak s. 78
8. Barbara Palacz-Jankowiak — dyplom z „Wzornictwa Przemysłowego" — temat: Piknik w ogrodzie — Zestaw naczyń i sztućców. Promotor: doc. Rajmund Hałas s. 79
9. Maciej Pięta — dyplom z rzeźby — promotor: prof. Jan Berdyszak s. 80
10. Joanna Przybyła — dyplom z rysunku — promotor: doc. Jarosław Kozłowski s. 81
11. Kazimierz Sita — dyplom z ilustracji i typografii — promotor: adj. Grzegorz Marszałek s. 82
12. Robert Sobociński — dyplom z rzeźby — „O Niebie" — promotor: prof. Jan Berdyszak s. 83—84
13. Janusz Zajączkowski — dyplom z „Wzornictwa Przemysłowego" temat: Mebel metalowy na tarasie i w ogrodzie — promotor: doc. Rajmund Hałas s. 85

ROZMOWA Z JOHNEM BLAK'EM

1. John Blake s. 86
2. John Blake — „Przekrocz Linię/Oranż", 1978 r. s. 97
3. John Blake — „Czarny narożnik" (instalacja fotograficzna), ICA, Londyn 1980 s. 97
4. John Blake — „Czarny narożnik" — fragment s. 98
5. John Blake — „Bez tytułu (Remember/Pamiętaj)" — Galeria Akumulatory 2 — Poznań 1980 s. 98
6. John Blake — „Ich Oczy V" — Galeria Akumulatory 2 — Wielka 19, Poznań 1981 s. 99
7. John Blake — „Ich Oczy III" — instalacja w Birmingham, 1981 r. s. 99
8. John Blake "De Vleeshal in de Vleeshal" — Middelburg, Holandia 1982/83 s. 100
9. John Blake — "Speakers' Corner" — instalacja dźwiękowa, Londonderry, 1984 s. 100

KRONIKA

ARTYŚCI WIZYTUJĄCY

1. Robin Klassnik s. 122
2. Włodzimierz Borowski (z prawej) s. 123
3. Sef Peeters (trzeci od lewej) w czasie otwarcia swojej wystawy w Galerii Akumulatory 2 s. 124
4. Tony Bevan s. 125
5. Nat Goodden s. 126
6. Eric Andersen w V Pracowni Rysunku s. 127
7. Peter Mandrup Hansen s. 128
8. Joan Jones na spotkaniu ze studentami i pedagogami PWSSP s. 129
9. Dorothee van Windheim s. 130
10. Walter Storms i Raimund Girke w rozmowie z Magdaleną Abakanowicz s. 131
11. Emmett Williams s. 132
12. Helmut Nickels s. 132

PLENERY, OBOZY, SPOTKANIA

1., 2., 3. Realizacja rewaloryzacyjno-przestrzenna cmentarza jenieckiego z lat 1914—1918 w Pile-Leszkowie s. 133—134

GALERIE PWSSP

GALERIA AKUMULATORY 2

1. Amikam Toren: „Ani obraz ani drzewo" — 1983 r. s. 136
2. Joanna Adamczewska: „110x100" — 1983 r. s. 137
3. Andrzej Dłużniewski: „Mniej więcej" — 1983 r. s. 139
4. Mariusz Kruk — „Zdarzenia" 1983 r. s. 140
5. Robin Klassnik: "To be or not to be Original" — 1983 r. s. 141
6. Susan Ormerod — 1983 r. s. 131
7. Włodzimierz Borowski: „Widzieć czy słyszeć" — 1983 r. s. 142
8. Eric Andersen i Kirsten Justesen: "Disconceptions" — 1983 r. s. 143
9. Andrzej Bereziański: „Trzy fale na czarnym Pacyfiku" — 1983 r. s. 144
10. Sef Peters: „Fragmenty" — 1983 r. s. 145
11. Tony Bevan: „Portrety i emblematy" — 1983 r. s. 146
12. Nat Goodden: „Notacje" 1983 r. s. 147
13. Jarosław Kozłowski: „Opus I" — 1983 r. s. 148
14. Jarosław Kozłowski: „Opus II" — 1983 r. s. 148
15. Tadeusz Kalinowski: Malarstwa 1984 r. s. 149
16. Tomasz Wilmański: „Cienie" — 1984 r. s. 150
17. Jerzy Kopeć: „Przebudzenie" — 1984 r. s. 151
18. Peter Mandrup Hansen: „Wzrastanie rzeźby" — 1984 r. s. 152
19. Lone Arendal: „11 małych obrazów" — 1984 r. s. 153
20. Joan Jones: „Camino sin nombre" — 1984 r. s. 154
21. Dorothee von Windheim: „Salve Santa Faces" — 1984 r. s. 155
22. Raimund Girke: „Malarstwo" — 1984 r. s. 156
23. Emmett Williams: „Genesis" — 1984 r. s. 157
24. Emmett Williams: „Metamorphoses" — 1984 r. s. 157
25. Ann Noël: „Conflux" — 1984 r. s. 158
26. Helmut Nickels: „Czytać, pisać" — 1984 r. s. 159

GALERIA ON

1. Andrzej Pepłoński — prace malarskie 1983 r. s. 160
2. Jacek Wojciechowski — „Wyższa konieczność" z cyklu „Bardzo małe aktywności" s. 161
3. Jedna z prac prezentowana w ramach dokumentacji IX 82. Autor: Mariusz Gill s. 162
4. Leszek Brogowski: „Idiomy IV" s. 163
5. Jan Berdyszak: „Studium P^0 ... " (Wybór prac z lat 1979—83) s. 164
6. Irmina Felińska — rysunek, grafika, s. 165
7. Izabella Gustowska: „Względne cechy podobieństwa" — VI 1983 r. s. 166
8. a. Robert Sobociński: Martwa natura — 1983 r. s. 167
8. b. Robert Sobociński: Martwa natura — 1983 r. s. 168
9. 2x2xh s. 169

10. Krzysztof Zaworonko – prace z 1983 r. s. 170
11. Paweł Łubowski – pokaz prac 78/83 s. 171
12. Rafał Strent – grafika 1984 r. s. 172
13. Susan Kerr – grafika, rysunek 1984 r. s. 173
14. Kaspar Th. Linder: „Portrety" – 1984 r. s. 174
15. Jan Berdyszak: „Droga" – instalacja 1984 r. s. 175
16. Andrzej Wielgosz: „Słownik wyrazów rysunkowych" 1984 r. s. 176
17. Jan Stanisław Wojciechowski: „Płaski koniec" – aranżacja 1984 r. s. 177
18. Jacek Rykała: „Pejzaże" – 1984 r. s. 178
19. Grzegorz Sztabiński – rysunki 1984 s. 179
20. Ewa Zawadzka-Rykała – rysunki, grafiki 1984 s. 180
21. Andrzej Pepłoński: „Nashville" – 1984 r. s. 181
22. Mirosław Pawłowski a. Serigrafia 60x90 Kamuflaż-Ekran II b. grafika s. 182
23. Wirosław Marek Czerwonka
    a. Listy z Gdańska N°23 – 1982 s. 183
    b. Czarny Rysunek N°5 – 1983 s. 183

GALERIA WIELKA 19

1. Cezary Staniszewski: „Zarys Historii Sztuki cz. II" – 1983 r. s. 185
2. Andrzej Mleczko: Rysunki – 1983 s. 186
3. Wystawa malarstwa – styczeń 1984 s. 187
4. D. Mączak, J. Adamczewska: „Jeszcze jedna cegła" – 1984 s. 188
5. Ewa Twarowska-Sioda: Ceramika – 1984 s. 189
6. Andrzej Wielgosz – Rysunki – 1984 s. 190
7. Marek Janicki: „Collage" – 1984 r. s. 191
8. Bogdan Wojtasiak-Malarstwo – 1984 s. 192
9. Wojtek Kujawski: „Wielka Maszyna" – 1984 s. 193
10. Wulf Kirschner: Rzeźba – 1984 s. 194
11. Mieczysław Król – Rzeźba – 1984 s. 195
12. Peter Busch: „Aluminium Bilder" – 1982 s. 196
13. Józef Walczak – Malarstwo – 1984 s. 197
14. Koło Klipsa – Mariusz Kruk 1984 s. 198
15. Wystawa Prac z Pracowni Alfonsa Gielniaka – 1984 s. 199

GALERIA AT (AKTYWNOŚCI TWÓRCZEJ)

1. Maciej Toporowicz (AWACS): „Druga próba dojścia" – 1983 s. 200
2. Mariusz Gill s. 201
3. Richard Boulez: „Electrographics Eating Brad Do You Live Here" s. 202
4. Tomasz Wilmański: „OZO" s. 203
5. Piotr Postaremczak: „..." s. 204
6. Adam Obtułowicz: „..." s. 205

W INNYCH GALERIACH POZNANIA

BWA

1. Jan Świtka — Otwarcie wystawy 11.V.1983 r. s. 206
2. Antoni Zydroń: „Epitafium dla Żyrafy — czyli wspomnienie natury nieujarzmionej". Fragment Wystawy „Pojedynek Rytualny Antoni Zydroń-Rolland Monteyne" s. 207
3. Rzeźba Polska 1944—1984 wrzesień-październik 1984 s. 209

GALERIA NOWA

1. Włodzimierz Dudkowiak — Bez tytułu 81/82 (3x65x160) płótno, akryl s. 210

GALERIA 23

1. Andrzej Syska: „Monument" — 1983 s. 211
2. Cezary Ostrowski: „Coś" — 1983 s. 212
3. Krzysztof Gielniak — rysunek 1984 s. 213
4. Festiwal Nowej Muzyki 9—11 IV 1984 r. s. 213

GALERIA „KONTAKT"

1. Andrzej Leśnik: „Malarstwo" — 1983 s. 215
2. Robert Sobociński: „Niebo — przebieg dyskretny" — 1983 s. 216
3. Robert Sobociński: „Niebo - przebieg dyskretny" — 1983 s. 216
4. Robert Sot: „Okno" — instalacja 1984 s. 217

25.XI. – 2.XII.1990 POZNAŃ

CZĘŚĆ I CAŁOŚĆ

Marzenia senne i wizje, stany rozprzężenia i koncentracji świadomości, twory wyobraźni i fantazji, w których pojawiają się symbole totalności – to praktycznie jedyne dowody istnienia archetypu całości. Jego symbolicznymi przedstawieniami są formy geometryczne, koła, kule, kwadraty, figury podzielne przez cztery lub mające postać krzyża, a także motywy poczwórne, cztery przedmioty lub cztery osoby pozostające ze sobą we wzajemnych związkach. Są to wszystko symboliczne przedstawienia archetypu całości; on sam pozostaje niewidzialny i niewyrażalny, pozostaje siłą czy energią psychiczną motywującą nasze dążenia do całości. Żadna figura ani forma nie może być uważana za wizualny ekwiwalent archetypu całości, ale z drugiej strony, jedynie poprzez obrazy figur i form możliwe jest zbliżenie się do niego. Archetyp całości nie ujawnia się w żadnym przedstawieniu i nigdy nie jest sobą; pojawia się jako potencjalność, brak, ślad tego, co nieobecne, wyparte, zawsze inne, jako poczucie niepełności, jest siłą popychającą jednostkę ku całości, nakazem wsłuchiwania się w głos całości.

Przeszło sto lat temu Nietzsche pisał: "Przeważnie przedstawiają człowieka jako części i szczegóły; dopiero po ich dodaniu występuje człowiek", a przecież celem jest człowiek syntetyczny, cały człowiek, a nie człowiek ułamkowy. Całościowość człowieka utraciła mistyczny charakter, zagubiła się w działaniach, za pomocą których nowoczesny człowiek usiłuje nadać sens swojemu życiu, musi być przezeń dopiero

PART AND THE WHOLE

Night dreams and visions, mystical experiences, products of active imagination and fantasy in which symbols of totality appear – there are practically the only evidence proving the existence of the archetype of the whole. Its symbolic representations are geometrical forms, circles, spheres, squares, figures divisible by four or having the form of a cross, fourfold motives, four objects or four persons in mutual relations. They are all the symbolic representations of the archetype of the whole. The archetype itself remains invisible and inexpressible, remains a power or mental energy that accounts for our drive at the whole. None of the figures or forms can be considered as a visual equivalent of the archetype of the whole. On the other hand, however, only through the images of figures and forms it is possible to approach it. The archetype of the whole does not manifest itself in any representation and it never is itself: it shows itself as the potential, as the lack, trace of whatever absent, forced out, always different, as a feeling of incompleteness. It is a power driving an individual toward the totality and imperative to listen intently to the message of the whole.

Nietzsche wrote over a hundred years ago: "Man is mostly presented in parts and details; only after summing them up a man shows up." while the ultimate aim of mankind is a synthetic man, a whole man and not fractional human being. Totality of man lost its mystical character, it got lost in actions with which a contemporary man is trying to provide

GRZEGORZ DZIAMSKI

stworzona, jest wezwaniem do całkowitej przyjaźni człowieka z sobą samym. I tu nowoczesnemu człowiekowi przychodzi w sukurs sztuka, pozwalająca doświadczyć pełni, stworzyć człowieka jako odrębną, autonomiczną, pogodzoną z sobą całość. Ale jest to doświadczenie dwuznaczne, bo dokonujące się w świecie fikcji i za cenę odrzucenia zewnętrznego świata. Człowiek staje się całością, gdy przestaje podporządkowywać swoje życie jakimś zewnętrznym celom, gdy pozbawia je motywacji, wyzwala z potocznego sensu, gdy nie zastępuje racji bytu jaką jest on sam jako całość jakąś partykularną, cząstkową, najszlachetniejszą choćby racją zewnętrzną, gdy staje się bezużyteczny jak święty dąb z chińskiej przypowieści. "Nie porównuj mnie z drzewami hodowanymi przez człowieka dla ich owoców... Ich własne dary sprowadzają na nie nieszczęście i dlatego nie mogą dożyć swego naturalnego wieku. Tak dzieje się wszędzie, i to jest powód, dla którego od dawna dążyłem do tego, by stać się całkowicie bezużytecznym".

Całość jest nieużyteczna z samej definicji, może być celem, ale nie może być środkiem do czegoś, bo przestaje być całością. Człowiek może dążyć do całości, ale nie może stać się całością, bo to oznaczałoby całkowite wyobcowanie, wstrzymanie się od jakiejkolwiek aktywności, rozpaczliwą samotność. Całościowy człowiek jest fikcją, tak jak tworem poetyckiej fantazji jest Nietzscheański Zaratustra, ale nie jest fikcją dążenie do całości, integrowanie rozproszonych i nieświadomych elementów psychiki zgodnie z intuicyjnym wyobrażeniem kompletnej, pełnej osobowości. Grecy nazywali to intuicyjne poczucie jednostkowej pełni dajmonem, Rzymianie właściwym każdej osobie "geniuszem", a bardziej prymitywne ludy – duchem opiekuńczym, wcielającym się w postacie totemicznych zwierząt. Dopiero po śmierci człowiek staje się całością, kiedy integrujący ludzką psychikę

his life with sense. Such a totality must be created by human being; it is a challenge to make a man friends with himself. At this point art succours a modern man. Art allows him to experience the wholeness, to create a man as a seperate, autonomous and reconciled with himself totality. However, it is an ambigous experience because it takes place in the world of fiction and at the price of rejecting the external world. A man becomes a total being when he stops to subordinate his life to some external purposes, when he deprives it of motivation, sets it free from the commonplace meanings, when he does not replace raison d'être of himself as a whole with some particular, fractional, no matter how noble external reasons, when he becomes useless like a old oak tree from a Chinese tale. "Do not compare me to trees cultivated by man for their fruit ... Their own gifts bring harm to them, and they cannot live out their natural span. That is what happens everywhere, and that is why I have long since tried to become completely useless".

The whole is, by its definition, useless. It can be a purpose but it cannot be a means for anything because then it ceases to be the whole. A man can drive toward the whole but he cannot become a whole because that would carry with it complete alienation, deferment from any activity and desperate lonliness. A total man is fiction just like Nietzsches Zaratustra is a product of poetic fantasy. However, it is not fiction to drive at the whole, at the integrity of dispersed and unconscious elements of psyche in compliance with the intuitive vision of the totality of the whole personality. The Greeks called such intuitive awareness of individual wholeness a "daimon", the Romans– "a genius", and more primitive nations – protective spirit embodied in totemic animals. A man becomes a whole only after his death when the spirit integrating a human psyche moves into a stone,

duch przenosi się w kamień, symbolizujący w wielu wierzeniach niezniszczalność i jednorodność duszy.

Człowiek nie może stać się autonomiczną całością, pozostaje częścią dążącą do całości, i ta jego cząstkowość objawia mu się w snach, marzeniach, tworach aktywnej imaginacji, w przymusie dopełnienia świadomego ja, odnalezienia zagubionej całości symbolizowanej przez platoński mit androgyne. Jedność utracona i ciągle od nowa poszukiwana wyznacza duchową utopię człowieka. Ale dzisiejszy człowiek ma coraz wyraźniejszą świadomość, że całość, do której dąży jest nieosiągalna, jest mirażem świadomości podmywanym przez nieświadome strumienie pragnień. Człowiek skazany jest na nieustanne oscylowanie między częścią i całością, użytecznym i nieużytecznym, świadomym i nieświadomym; jest częścią, która dąży do całości, a zarazem częścią, która opiera się wszelkiej ukształtowanej, w pełni uformowanej całości. Stawia to w nowy sposób problem subiektywności i etyczności, której ontologicznym warunkiem jest wolność, pojmowana wszakże nie jako wolność autonomicznego podmiotu, lecz wolność nieakceptowania czegokolwiek jako skończonego, niezmiennego, niekwestionowalnego czy zamkniętego. Stawia to też w nowy sposób problem sztuki, poszukującej nowych form przejawiania się ludzkiej subiektywności, ustanawiającej nowe relacje między częścią a całością.

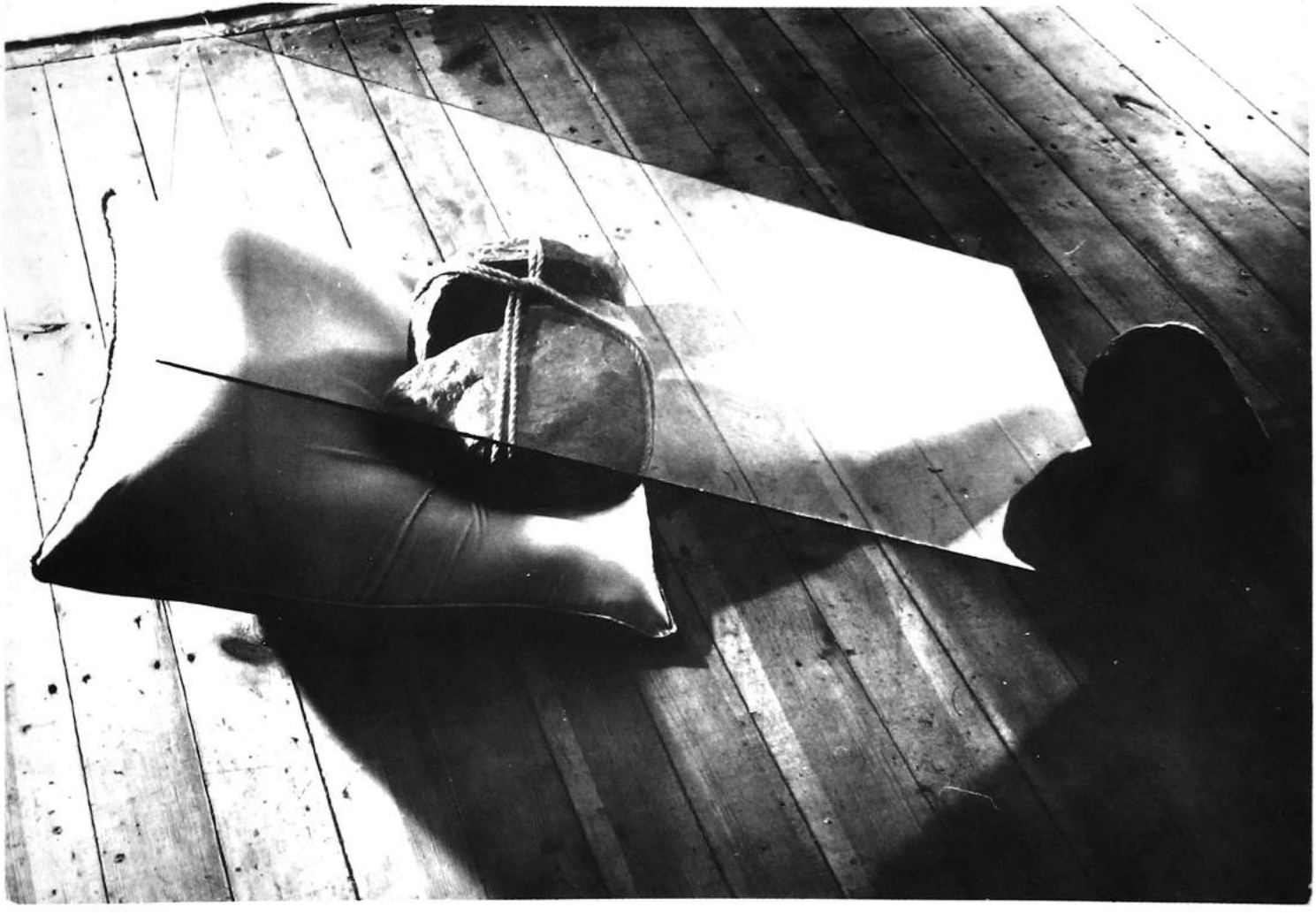
Grzegorz Dziamski

in many primitive beliefs symbolizing indestructibility and homogenity of spirit.

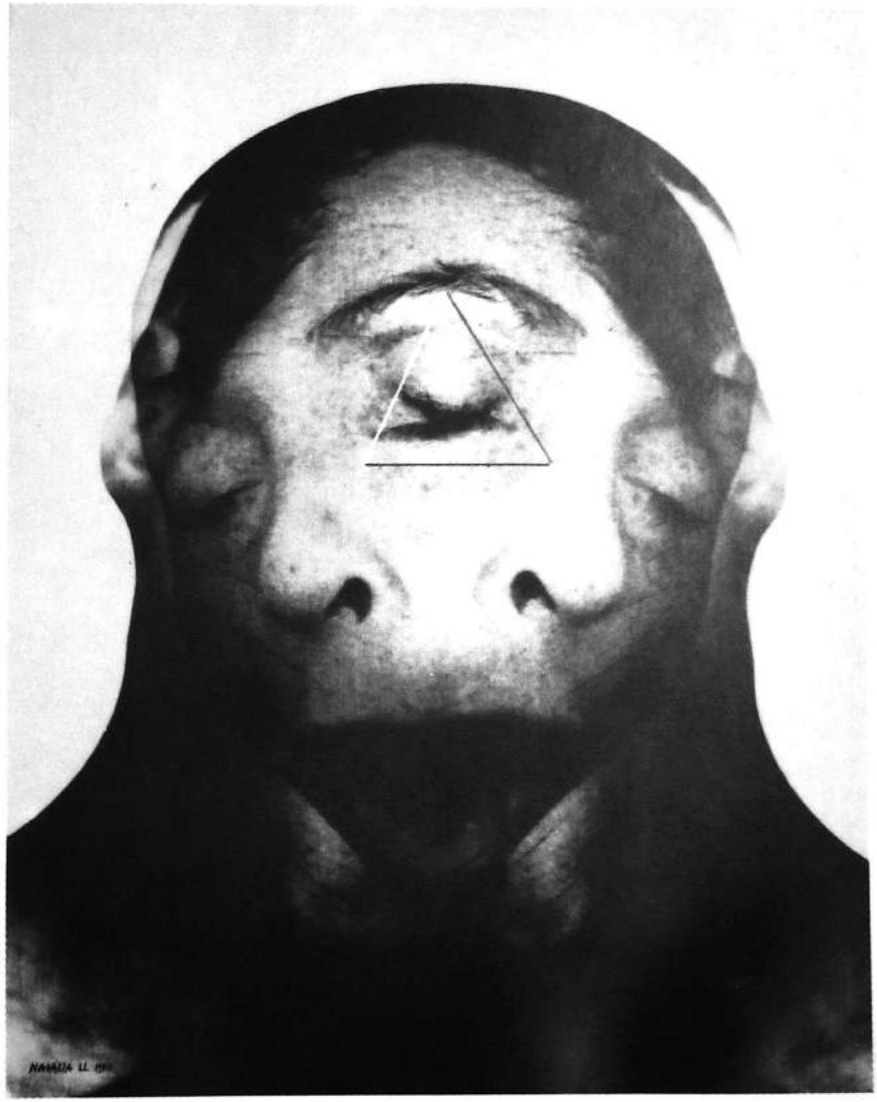
A man cannot become an autonomous totality. He remains a part driving at the whole, and this partiality appears to him in dreams, products of active imagination, in the necessity to complete his conscious ego, in the need to find the lost completeness symbolized by Platos myth of androgyne. Unity lost and continously searched for demarks the spriritual utopia of man. But contemporary man becomes more and more aware that the whole at which he drives cannot be reached, that it is illusion, mirage of consciousness washed away by uncounscious waters of desires. A man is doomed to incessant oscillation between a part and the whole, between the useful and useless, conscious and unconscious; he is a part that drives at the wholeness and at the same time a part that resists any completed formed whole. That sheds new light to the problem of subjectivity and ethicality whose ontological condition is freedom understood not as freedom of an autonomous subject but freedom of unacceptance of anything as the definite, unchangeable, unquestionable or closed. It also sheds new light on the problem of art looking for new forms to manifest human subjectivity, and setting new relations between a part and the whole.

Grzegorz Dziamski

JAN BERDYSZAK



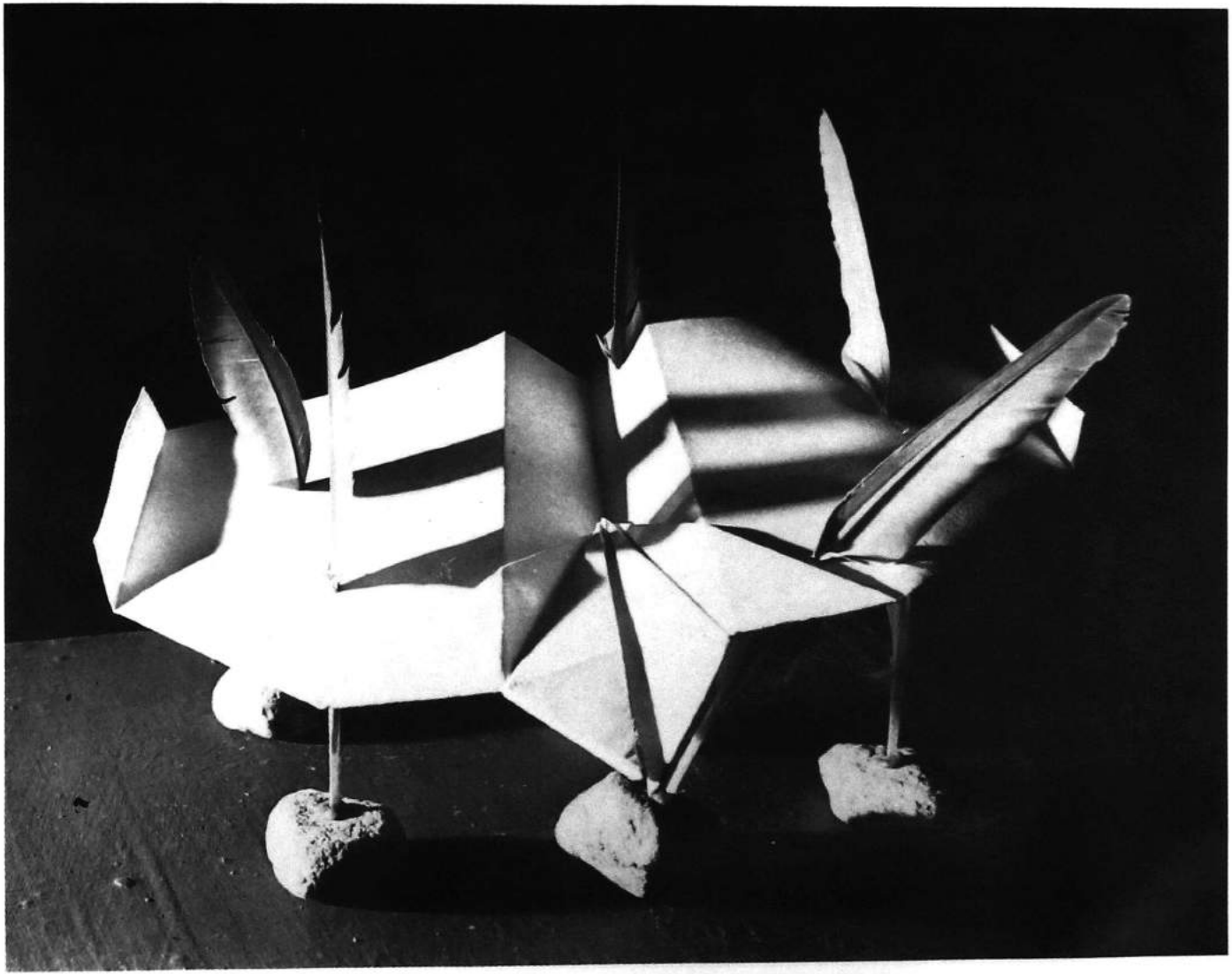
NATALIA L.L.



IZABELLA GUSTOWSKA

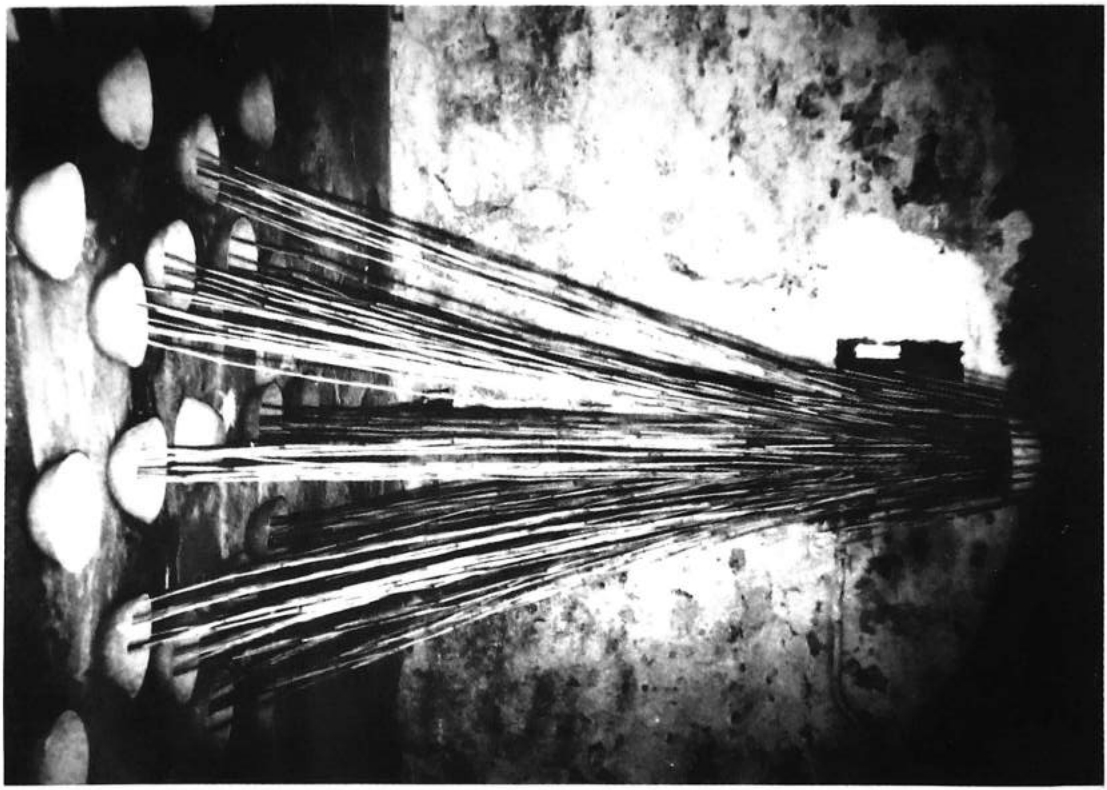
SNY – nasze drugie życie toczące się poza nami.
Nie wiadomo tak naprawdę z jakich inspiracji powstają,
skąd bierze się ich intensywność, powtarzalność,
kolory i dźwięki.
SNY to także nasze opuszczone ciała,
porzucone w pościelach i ogrodach
w gorące lato i chłód zimy.
To rzeczywistość przemieszana z marzeniem sennym,
czasem chwila na granicy wieczności.

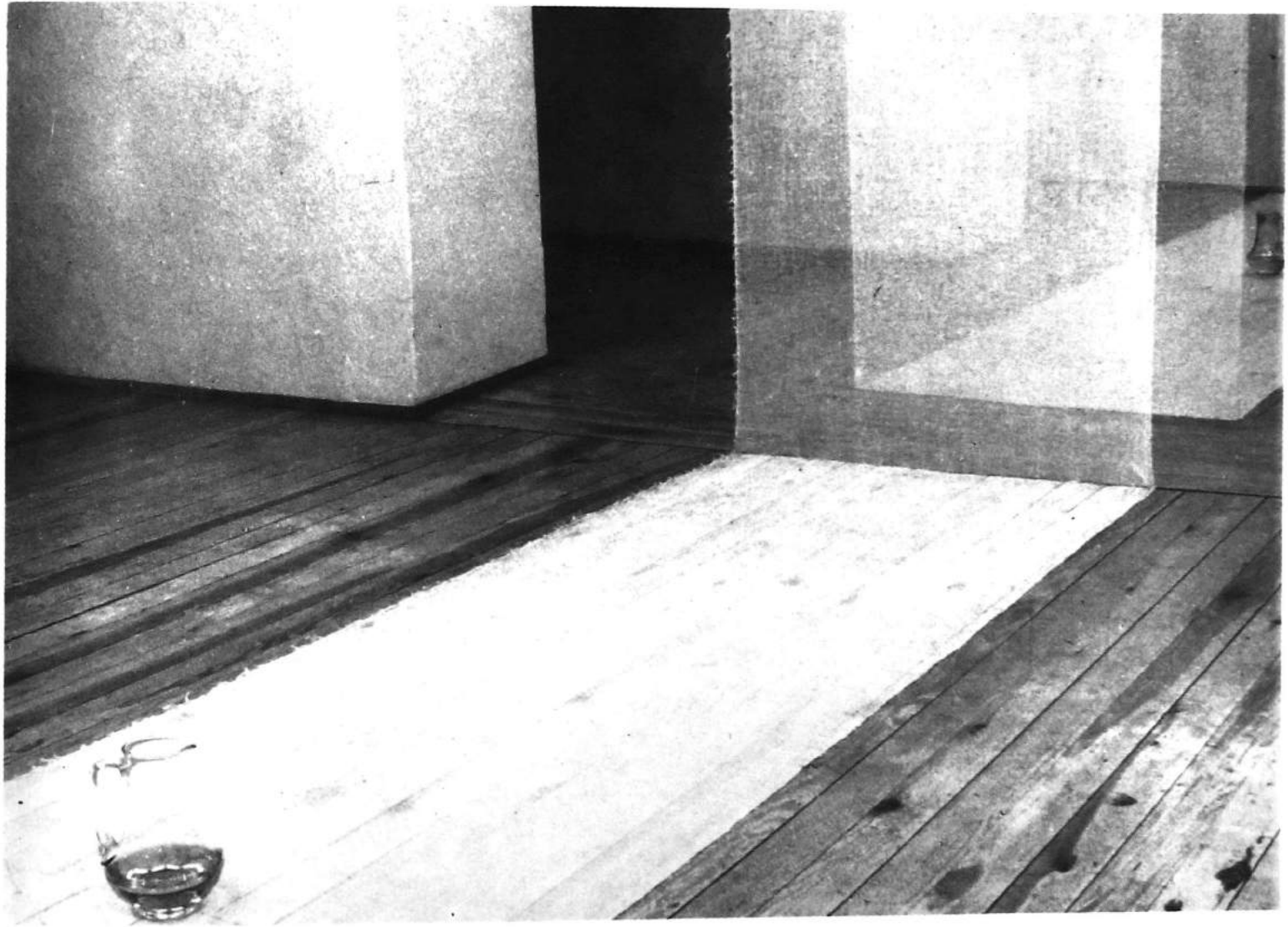
JACEK JAGIELSKI



PIOTR C. KOWALSKI

DANUTA MĄCZAK





KAZIMIERZ SITA

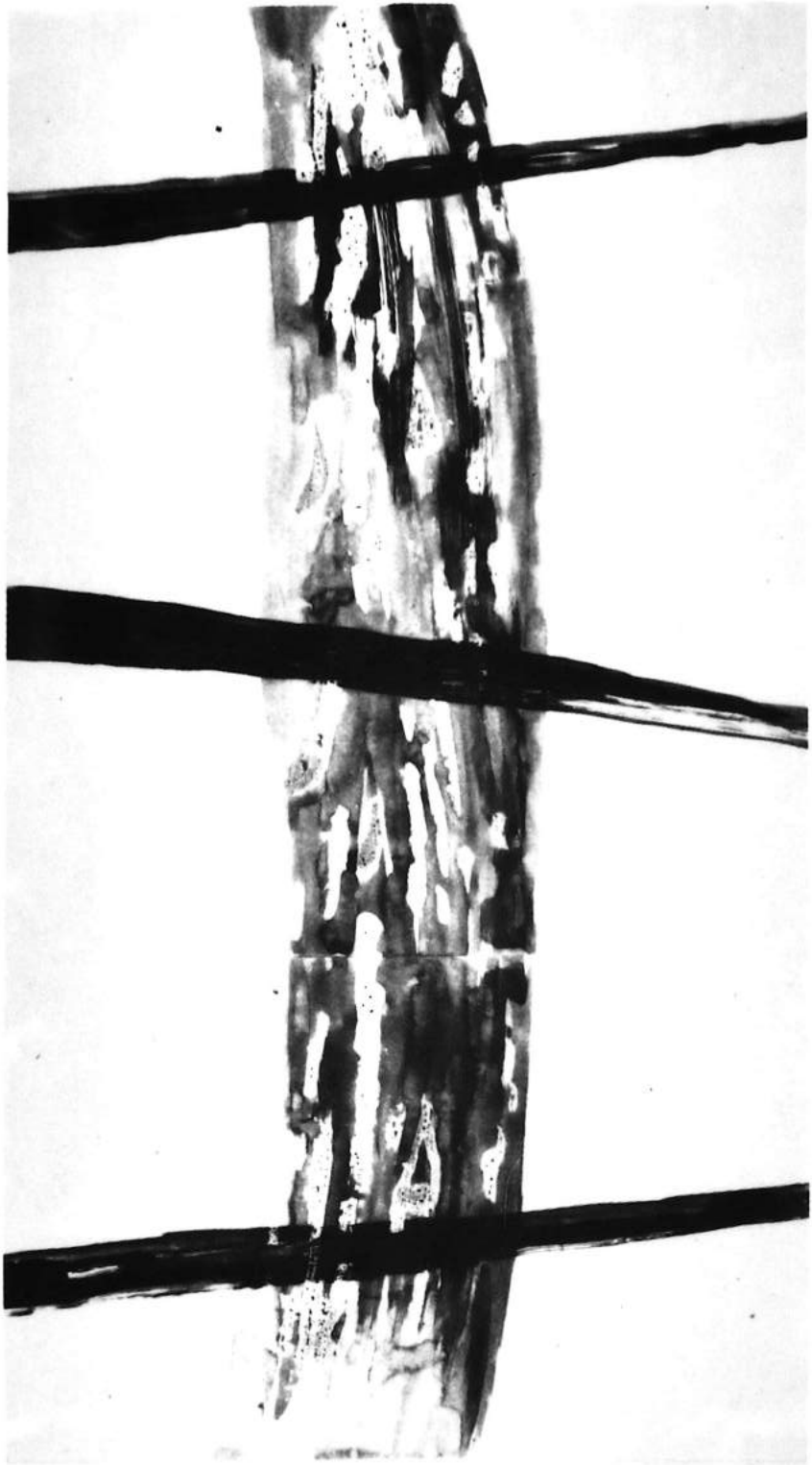
NATALIA L.L.
MĄCZAK
KOWALSKI
SITA
JAGIELSKI
SIKORSKI
BERDYSZAK
DZIAMSKI
GUSTOWSKA
NATALLIA LL
D. MACCAU
BRAK NIEUDZALNA
P.C. KOWALSKI
KAZIMIERZ SITA
J. JAGIELSKI
PROF. J. BERDYSZAK
B. DZIAMSKI
PROF. J. GUSTOWSKA

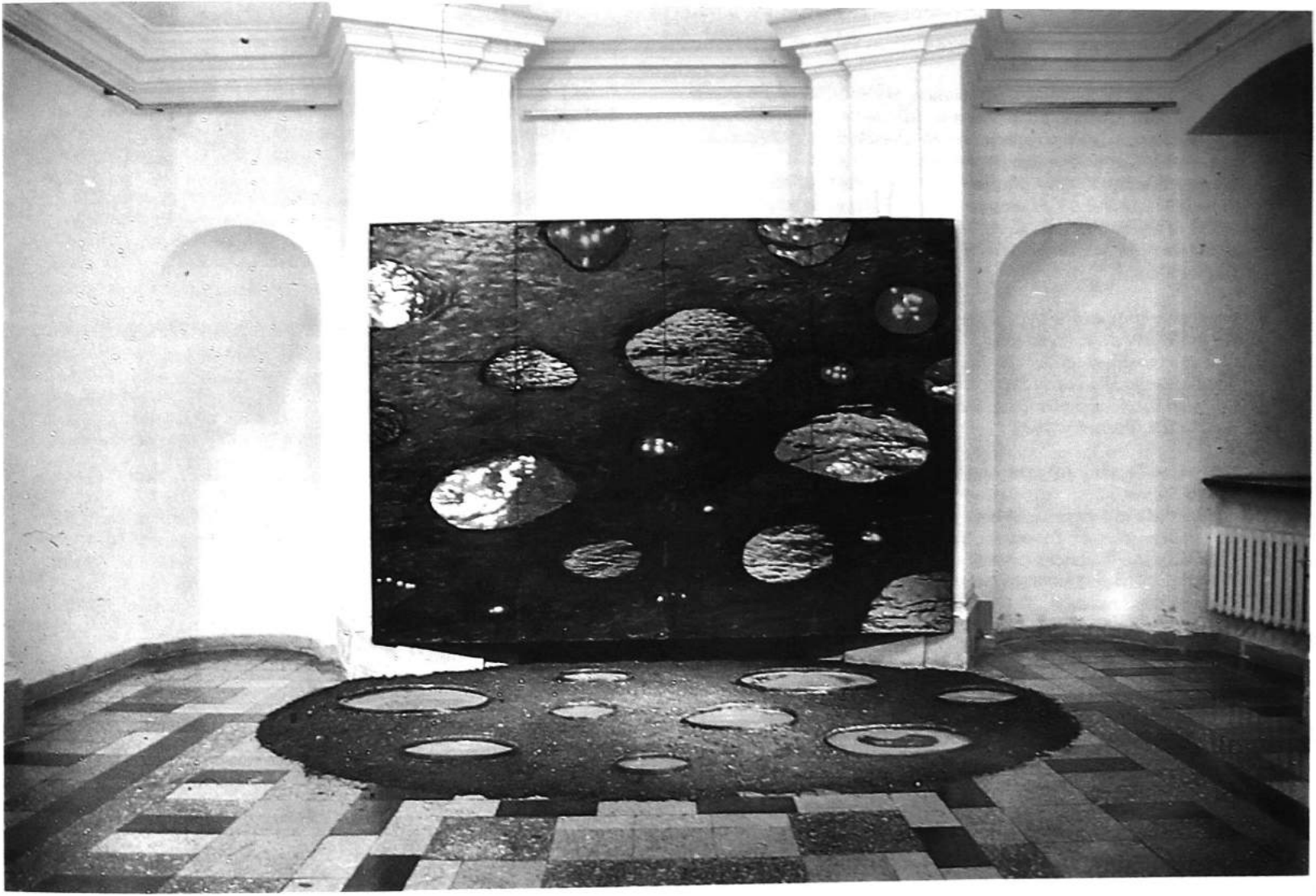
CZĘŚĆ i CAŁOŚĆ

PART AND WHOLE

Mój niemy głos
niepotrzebne gesty
zza zimnej tafli piasku
stoję w oknie
szklane spojrzenia
bezwonne kwiaty
ziemia bez oddechu
tchnienie
delikatną mgiełką
przysłania
piasek rozmnaża się
pękają jego ziarna
piasek nie owocuje
ogrzany ciepłem
wyciągniętej dłoni
przesypany z garści
do garści
zasób
kurczowo
zaciśniętej
pięści
maleje
wypełnia czas

TOMASZ SIKORSKI





Jan Berdyszak

Ur. w 1934 w Zaworach. Studiował w PWSSP w Poznaniu (1952-1958). Obecnie jest profesorem tej uczelni. Uprawia malarstwo, grafikę, rzeźbę, scenografię, sztukę efemeryczną. Posiada stałą galerię autorską w Muzeum Sztuki w Zielonej Górze.
Born in Zawory in 1934. Studied at the Academy of Fine Arts in Poznan (1952-1958). At present he is a professor of that School. Works in the field of graphic art, sculpture, stage design, ephemeral art. Exhibits on permanent basis in the gallery at Museum of Arts in Zielona Gora.

Wystawy indywidualne / *One-man Shows:*
Galeria Wschodnia, Łódź, BWA, Lublin – 1985
Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, – 1986
Galeria Studio, Warszawa, BWA, Łódź, Galeria L'Ollave, Lyon – 1987
Muzeum Sztuki, Zielona Góra, BWA, Katowice – 1988
Galeria ON, Poznań – 1989

Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Air Biennale of Sculpture, Ateny, 1985,1987
Teraz i poza czasem, Dziekanka, Warszawa, 1986
Geometry and Expression, Ateny, 1986
Freiraum, Kunststation, Kleinsassen, 1987
October des Arts, Lyon, 1987
Fotografia Intermedialna, Poznań, 1988
Polish Modern Art, New Delhi, 1988
Null-Dimension, Fulda, 1988
Konkret 9, Nurnberg, 1989
Ecoart, Warszawa, 1989
W hołdzie H.Stażewskiemu, Galeria Studio, Warszawa, 1990

Izabella Gustowska

Ur. w 1948 w Poznaniu. Studia w PWSSP w Poznaniu 1967-1972. Zajmuje się grafiką, malarstwem, instalacją, performance. Od 1979 roku prowadzi galerię ON w Poznaniu. Od 1979 roku realizuje cykl "Względne cechy podobieństwa", a od 1990 cykl zatytułowany "Sny".
Born in 1948 in Poznan. Studied at the Academy of Fine Arts in Poznan (1967-1972). Works in the field of graphic art, installation, painting and performance. Since 1979 has worked on the cycle "Relative Features of Similarity", and since 1990 on the cycle "Dreams".

Ważniejsze wystawy indywidualne / *Major Individual Shows:*
Galeria ON, Poznań, Galeria 72, Chełm -1983
Galeria Kubus, Hannover – 1985
Muzeum Narodowe, Wrocław – 1986
FAB Gallery, Edmonton – 1989
BWA, Poznań, Galeria Studio, Warszawa – 1990

Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bradford, 1979, 1982, 1984, 1986
Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, 1980, 1984, 1986, 1988
Międzynarodowe Biennale Grafiki, Lubljana, 1983, 1985, 1987, 1989
Międzynarodowe Biennale Sztuki, Sao Paulo, 1983, 1987
Kunst mit Eigen-Sinn, Aktuelle Kunst von Frauen, Wiedeń, 1985
Gravures Grands Formate, Liege, Bruksela, 1985
Triennale Sztuki Współczesnej, New Delhi, 1986
Graphica Atlantica, Reykjawik, 1987
Expressive – Art of Central Europe after 1960, Wiedeń, Washington, 1987
XLIII Biennale Sztuki, Wenecja, 1988
Art at the Edge – Contemporary Art from Poland, Oxford, 1988
Polish Perceptions – Ten Contemporary Photographers, Glasgow, 1988
Fotografia Intermedialna, Poznań, 1988
L'Europe des Graveurs, Grenoble, 1989

Jacek Jagielski

Ur. w 1956 w Wyrzysku. Studia w PWSSP w Poznaniu. Dyplom w 1984 roku. Asystent w PWSSP w Poznaniu. Wystawy indywidualne w galerii Akumulatory, AT.
Born in Wyrzysk in 1956. Graduated from the Academy of Fine Arts in Poznan in 1984, where he has worked since then. One–man shows at the Akumulatory and AT Galleries.

Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Pokaz Poznański, Studio, Warszawa, 1985
Obecność wobec kamieni, Foto–Medium–Art, Wrocław, 1986
Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra, 1987
Discreet Views, Odense, 1987
Międzynarodowe Seminarium Sztuki, Warszawa, 1988
Struna, Galeria Działań, Warszawa, 1988

Piotr Kowalski

Ur. w 1951 w Mieszkowie. Studia w PWSSP w Poznaniu (1973-1978). Dyplom z malarstwa w pracowni prof. St. Teisseyrea. Obecnie jest wykładowcą w PWSSP w Poznaniu. Zajmuje się malarstwem.
Born in Mieszkow in 1951. Studied at the Academy of Fine Arts in Poznan (1973-1978). Diploma in painting under supervision of prof. S. Teisseyre. Works in the field of painting, and as a teacher at the Academy of Fine Arts in Poznan.

Ważniejsze wystawy indywidualne / *Major One–man Shows:*
Galeria Wielka 19, Poznań, 1981,1984,1986
Centre International d'Art Contemporain, Paryż, 1983
BWA, Lublin, BWA, Leszno, Dziekanka, Warszawa, Foto–Medium–Art,
Wrocław – 1987
Galeria Test, Warszawa, 1988 Powtórka z historii sztuki,cz.II
Galeria Obraz, Poznań, 1989 Kocham Picassa
Ostrów Lednicki, 1990 Cztery strony świata
Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Salon de la Jeune Peinture, Grand Palais, Paryż, 1982, 1984, 1985
Six Artists from Poland, Mary Porter Sesnon Art Gallery, 1984
W stronę nowej sztuki, BWA, Bydgoszcz, 1985
Spotkania Twórcze Artystów Młodego Pokolenia, Elbląg, 1985, 1987
Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra, 1985, 1987
Artyści Poznania, 1945-1985, Poznań, 1986
Poolse Kunst in Assen, 1986
Arts of Today – International Exhibition, Budapest, 1986

Natalia Lach-Lachowicz

Ur. w 1937 w Żywcu. Studia w PWSSP we Wrocławiu. Od 1964 roku członek ZPAF. Współzałożycielka galerii Permafo (1971 wraz z Andrzejem Lachowiczem). Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, fotografią, filmem, video, performance. Uczestniczka międzynarodowego ruchu sztuki feministycznej. Wystawy indywidualne w kraju i za granicą.
Born in Zywiec in 1937. Graduated from the Academy of Fine Arts in Wroclaw. Since 1964 a member of the Polish Union of Art Photographers. Co–founder of the PERMAFO Gallery (with Andrzej Lachowicz) in 1971. Works in the field of painting, drawing, photography, film, video and performance. Participant of the international feminist art movement. Numerous solo exhibitions at home and abroad.

Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
IX Biennale de Paris, Paryż, 1975
Frauen Kunst – Neue Tendenze, Insbruck, 1975
Kunst als Photographie 1949-1979, Wiedeń, 1979
Międzynarodowe Biennale Sztuki, Sao Paulo, 1979
Polish Photography 1939-1979, New York, Chicago, Warszawa, Łódź, Londyn, Wrocław, Rzym, 1979
Labirynty samoświadomości, Wrocław, 1981
La Photographie Polonaise, Paryż, 1982
Erotik in der Kunst, Monachium, 1983
Self, Bonn, 1987
Biennale Nowej Sztuki, Zielona Góra, 1987, 1989
Polish Perceptions – Ten Contemporary Photographs, Glasgow, 1988
Fotografia Intermedialna, Poznań, 1988

Danuta Mączak

Ur. w 1953 w Potrzymowie. Studia w PWSSP w Poznaniu. Dyplom z rzeźby i rysunku. Obecnie jest wykładowcą w PWSSP w Poznaniu.
Born in Potrzymowo in 1953. Graduated from the Academy of Fine Arts in Poznan. Diploma in sculpture and drawing. Works as a teacher at the Academy of Fine Arts in Poznan.

Ważniejsze wystawy indywidualne / *Major Individual Shows:*
Galeria Akumulatory, Poznań, 1981, 1982
Galeria Wielka 19, Poznań, 1981, 1983, 1984, 1986, 1989
Galeria Dziekanka, Warszawa, 1986
Udział w wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Demarco Gallery, Edynburg, 1986
Polsk–Norsk Kunstprojekt, Lillehsmmer, 1987
Discreet Views, Odense, 1987
Salon Ost, Gaffelser, 1987
Eco–Art, Warszawa, 1989

Tomasz Sikorski

Ur. w 1953 w Warszawie. Studia w ASP w Warszawie (1974--1979). Zajmuje się fotografią, malarstwem, filmem, performance, sztuką multi– i intermedialną. W latach 1979-1987 prowadził (wspólnie z J. Onuchem) Pracownię Dziekanka, interdyscyplinarną placówkę artystycznoedukacyjną działającą przy ASP w Warszawie.
Born in Warsaw in 1953. Studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw (1974-1979). Works in the field of photography, painting, fim, performance, multi– and intermedia art. In the years 1979-1987 ran (together with J. Onuch) the gallery Pracownia Dziekanka in Warsaw.

Ważniejsze pokazy i prezentacje / *Major Shows and Performances:*
Galeria Mała, Warszawa, Foto–Medium–Art, Wrocław – 1983
Pracownia Dziekanka, Warszawa, Kent State University, Kent – 1984
Galeria Promocyjna, Warszawa, Art Institute, Chicago – 1987
Galeria Dziekanka, Warszawa, 1989
SARP,Warszawa, Galeria Promocyjna, Warszawa – 1990
Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Works and Words,de Appel, Amsterdam, 1979
Znak Krzyża,Warszawa, 1983
Mico Wave, Now Gallery, New York, 1985
Teraz i poza czasem, Dziekanka, Warszawa, 1986
Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra, 1987
Co słychać?, Warszawa, 1987
Swieżo malowane, Warszawa, 1988
Polak, Niemiec, Rosjanin, Warszawa, 1989
Transgresje – pogranicze fotografii, Wrocław, 1989

Kazimierz Sita

Ur. w 1961 w Chobienicach. Studia w PWSSP w Poznaniu. Dyplom w 1984 roku. Asystent w PWSSP w Poznaniu.
Born in Chobienice in 1961. Graduated from the Academy of Fine Arts in Poznan in 1984 where he has worked since then.

Udział w ważniejszych wystawach zbiorowych / *Major Group Shows:*
Pokaz Poznański, Studio, Warszawa, 1985
Galeria Działań, Warszawa, 1986
Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra, 1987
Fotografia Intermedialna, Poznań, 1988

JAN BERDYSZAK
„XXX" ISTALACJA, SZYBY, CHLEB, BETON -Galeria LIOLLAVE
1987, LYON

„INNE ŻYCIE", 1987 - 42×140×67 cm, GALERIO ON Poznań

NATALIA L. L.
„FORMA PLATOŃSKA N" – 1990
PHOTOCANVAS +ACRYL 130×105 CM

„GŁOWA WIZYJNA IV"
PHOTOCANVAS +ACRYL 130×105 CM

IZABELA GUTOWSKA
SEN I 1989/90

SEN II - 1990

JACEK JAGIELSKI
OBECNOŚĆ WŚRÓD KAMIENI, 1986
SAMOLOT, 1990

PIOTR C. KOWALSKI
Z cyklu „ŻYWA NATURA"
- Ostrów Lednicki - CZTERY STRONY ŚWIATA - ZACHÓD
1990, MIXTE, 205×360 .cm

Z cyklu „ŻYWA NATURA" -Ostrów Lednicki - CZTERY STRONY ŚWIATA -PÓŁNOC
X WIEK + 1990, MIXTE, 205×360 cm

DANUTA MĄCZAK
„DOPEŁNIAJCIE SIĘ" HORDALAND
KUNSTNER SENTRUM – Norwegia 1989

„TEO-EKO" Galeria AT PWSSP Poznań 1990

KAZIMIERZ SITA
BEZ TYTUŁU

TOMASZ SIKORSKI
INSTALACJA, BEZ TYTUŁU, 1989
(fotografia, olej, ziemia)

Rysunek - BEZ TYTUŁU, 1989 (AKWARELA, OIL STICK, PAPIER)
48×91,2 cm

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213/1985
egz 2

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ008798