

Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980) w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk¹

Fotografia to interesująca i całkiem nowa forma sztuki.

Kryteria estetyczne jeszcze się nie wyklärowały.

Woody Allen, *Annie Hall* (1977)

Najstarsze studenckie kluby powstały na fali postalinowskiej odwilży, tężniące kulturą, wolnomyślicielstwem, wypełnione jazzem i kłębami tytoniowego dymu to warszawskie Hybrydy i Stodoła, krakowski klub Pod Jaszczurami i wrocławski Pałacyk. Pałacyk – dawną neorenesansową rezydencję arystokratycznej rodziny Schaffgotschów² przy ówczesnej ulicy generała Tarentziana, która jeszcze przed II wojną światową należała do gminy ewangelickiej – został oddany Zrzeszeniu Studentów Polskich w związku z przemianami w polityce kulturalnej kraju, jakie dokonały się po Październiku 1956 roku. Władza zdecydowała się na liberalizację, obiecała naprawić błędy i wypaczenia. Klub studencki zainicjował działalność po gruntownym remoncie – 21 listopada 1959 roku.

Zanim w Pałacyku powstała Galeria Sztuki Najnowszej (GSN) – a stanie się to na fali kolejnych przemian politycznych, gdy władza zmiecie bohatera październikowej liberalizacji Władysława Gomułkę, a na czele Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej stanie kolejny reformator: Edward Gierek – istniały tu już pracownia plastyczna, pracownia fotograficzna, sekция propagandy wizualnej i Salon Debiutów. W latach 70. oprócz interesującej nas Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980) w Pałacyku powstały ponadto grupy (grupy twórcze): Format (1972–1976, Czesław Chwischuk, Jerzy Kowalski, Marek Łopata, Wacław Ropiecki, Janusz Wróbel) oraz Sztuka i Teoria (1976–1980, Witold Liszkowski, Andrzej Sapija, Maria Zmarz-Koczanowicz, później: Bogusław Jasiński). Po rozpadzie Galerii Sztuki Najnowszej, traktowanym też jak próba konsolidacji frontu Wrocławskiej neoawangardy³, powstało na krótko Centrum Sztuki Współczesnej (1979–1981)⁴, z połączenia GSN (decyzją Lecha Mrożka, bo reszta kolektywu działała już poza Pałacykiem) ze Sztuką i Teorią (i jego liderem Witoldem Liszkowskim), a w 1981 roku do składu prowadzących CSW doszedł Wiesław Misiek⁵. Ale sprawę podziałów o tyle nie jest prosta, że inny lider GSN – Romuald Kutera, choć nie zgłosił nominalnie akcesu do Centrum Sztuki Współczesnej, uczestniczył w niektórych jego działaniach, jednocześnie angażując się w założonym w kwietniu 1980 przez żonę Annę Kuterę Salonie Sztuki Najnowszej⁶.

1 Tekst powstał we współpracy z artystami GSN i opiera się w dużej części na wywiadach autorki, weryfikowanych – na ile się dało – źródłami pisymi. Napisanie go było prawdziwą szkołą historyczną – stworzenia narracji w oparciu o sprzeczne dane wyjściowe. Pragnę podziękować artystom za wsparcie i podkreślić, iż tekst ten traktuję jako najuczciwszą, ale jednak pionierską przyniarkę (choć mam nadzieję, że również inspirującą pomoc) do późniejszych badań.

2 Por. A. Kuzio-Podrucki, *Schaffgotschowie. Zmienne losy śląskiej arystokracji*, Bytom 2007.

3 Już wcześniej pracowano nad ideą CSW, czego dowodem pomysły konsolidacji neoawangardy wrocławskiej (konkretnie grup GSN, Sztuka i Teoria oraz PERMAFO) na wystawie ulicznej *Prezentacja* z listopada 1978 oraz zeszytu „Sztuki i Teorii” z 1979, w których prezentowano poszczególne grupy.

4 Później Centrum Sztuki Współczesnej przeniosło się do Ośrodka Kultury i Sztuki, gdzie działało do 1983.

5 Historię prawie 30 lat Pałacyku znaleźć można w: J. Michalewicz (wraz z C. Żyromskim), *Pałacyk pełen kultury. Klub, jaki pamiętam*, Wrocław 2012.

6 Por. Z. Korus, *Twórcze upowszechnianie plastyki*, „Student” 1980, nr 14 (275).

Jak się za chwilę przekonamy – na proste pytania o początek, koniec, a nawet skład GSN – odpowiedzi okażą się najbardziej zawikłane. Okazuje się bowiem, że GSN działała (jako kolektyw), zanim powołano galerię w Pałacyku, aktywna też była wówczas, gdy oficjalnie już nie istniała, a Pałacyk stał się siedzibą CSW. Przy takim zawikłaniu nazewnico-instytucjonalnym można uznać wystawę dokumentacji z działalności GSN z maja 1980 na Kongresie Upowszechniania Kultury Plastycznej w Akademickim Centrum Kultury (ACK) Pałacyk – zorganizowaną przez Centrum Sztuki Współczesnej – za ostatnią, podsumowującą działalność Galerii Sztuki Najnowszej⁷. Po tej dacie wszyscy, ostatecznie już, poszli swoimi drogami. Znaczącym prologiem pałacykowej Galerii Sztuki Najnowszej była kuratorska działalność Lecha Mrożka i Piotra Olszańskiego, a także prywatna, Międzynarodowa Galeria Sztuki Najnowszej Romualda Kutery, działająca w jego mieszkaniu. Sam Mrożek zorganizował udział studentów wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dziś: Akademia Sztuk Pięknych) w Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie w 1974 roku, a Mrożek z Olszańskim oraz Henrykiem Zdrojewskim z PWSSP w Gdańsku przygotowali z wielkim rozmachem Międzynarodowy Festiwal Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich *F-Art* w 1975 roku w Gdańsku, uznawany za festiwal młodzieżowej kontrkultury. Jeśli chodzi o epilog po rozwiązaniu GSN, to oprócz założonego – jak już wiemy – w tym samym miejscu w Pałacyku przez Mrożka (i Liszkowskiego) Centrum Sztuki Współczesnej⁸ oraz wspomnianego już Salonu Sztuki Najnowszej Anny Kutery, działającego przy ulicy Jatki

7 O Centrum Sztuki Współczesnej, które wchłonęło GSN oraz Sztukę i Teorię, pisał A. Matynia, *Młodzi plastycy wrocławscy*, „Kultura”, 10 lutego 1980.

8 Choć Romuald Kutera już do pałacykowego Centrum Sztuki Współczesnej nie należał, to jednak pojawił się na otwarciu 28 września 1979 roku i wygłosił referat, a później m.in. prezentował *Działania lokalne* z Anną Kuterą, Janem Świdzińskim i Lechem Mrożkiem, który brał udział w panelu dyskusyjnym na temat działań lokalnych ze Stanisławem Urbańskim i Bogusławem Jasińskim. Artyci poszli własnymi ścieżkami, ale spotykali się jeszcze na wspólnych imprezach.



2. Lech Mrożek, *Czy jeszcze istnieje sztuka?* (fragment aranżacji) [Does Art Still Exist? (fragment of arrangement)], 1979



3. Marek Chełmicki, dyrektor ACK Pałacyk [director of the Pałacyk Academic Culture Centre] (1974–1977)



4. Zbigniew Makarewicz, *II komunikat: budowa świata skonstruowanego* [The Second Communiqué: Building a Constructed World], listopad [November] 1975

pod egidą Państwowego Przedsiębiorstwa Pracownie Sztuk Plastycznych, dodać trzeba jeszcze Galerię Sztuki Najnowszej Romualda Kutery, działającą od stycznia 2008 roku w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim przy ulicy Pomorskiej⁹.

Oprócz sekcji plastycznej, której częścią była GSN, w Pałacyku działały też inne sekcje: teatralna, jazzowa, literacka, filmowa, biblioteczna, imprezowo-rozrywkowa, turystyczna, jeździecka, wydawnicza i oczywiście – „polityczno-naukowa”, a ponadto klub wiedzy o Związkach Radzieckim, Pi-nesca – kawiarnia z dyskoteką, a także redakcja własnego pisma studenckiego „Konfrontacje” – pismo Zarządu Wojewódzkiego Socjalistycznego Związku Studentów Polskich. W Pałacyku mieszkał się Hades z Olimpem – bywali tu prominentni działacze komunistycznego establishmentu i ci pomniejsi, marzący dopiero o politycznej karierze, ale spotkać też można było i Polę Raksę, i Jerzego Grotowskiego. Dla każdego coś dobrego. Być może zresztą właśnie to zaskakujące wymieszanie, dokonujące się także na dużą skalę w blokach mieszkanych budowanych za Gierka – gdzie drzwi w drzwi siedziowały ze sobą mieszkania lekarzy, meneli, prawników, sortowaczy, lumpów, kelnerów i sprzedawców pietruszki – było tak inspirujące dla kultury. Choć dzisiaj myślimy o tym eksperymentalnym społecznym zrównaniu jak o horrorze (a lekarze i prawnicy uciekli już dawno – na ile tylko mogli – do apartamentów i własnych domów), w dziedzinie sztuki takie klasowe przekraczanie granic okazało się niekiedy owocować. Na nim zbudowano też po części kapitał Galerii Sztuki Najnowszej – spotkali się tu młodzi ludzie, którzy nie mieliby chyba szans na spotkanie w innych warunkach ustrojowych. Pałacyk, choć powołany do realizowania

polityki kulturalnej socjalistycznego państwa, ze swoją XIX-wieczną architekturą miał zresztą także wizualną moc wywrotową; na planie serialu o kapitanie Klossie Stawka większa niż życie stała się nawet siedziba Abwehry, a Sala Lustrzana była długo najpiękniejszą salą balową miasta, w której na dodatek pojawiały się ponoć – niezgodne z marksistowską, materialistyczną doktryną państwa – zjawy z przeszłości, straszące późną nocą. Władza co jakiś czas przywoływała do porządku; zmiana użytkownika ze Zrzeszenia Studentów Polskich na Socjalistyczny Związek Studentów Polskich (1973) była częścią przypominania o warunkach systemu. Po remoncie, od października 1975, instytucja Pałacyku działała pod nazwą Akademickie Centrum Kultury Pałacyk. W czasach GSN dyrektorami Pałacyku byli: Marek Chełmicki (1974–1977), Wiesław Misiek (1978–1979), a następnie – już do końca działalności w 1992 roku – Rafał Płomiński. Misiek – już jako były dyrektor ACK Pałacyk i wieloletni działacz kultury studenckiej, a również muzyk jazzowy, organizator Teatru Instrumentalnego – wspominał po latach:

Dziś niektórzy dawni opozycjonisi chcieliby zapomnieć i wykreślić z życiorysu swój udział w wielu tamtych wydarzeniach i imprezach. A przecież selekcja w kulturze jest prosta, bo pozostaje to, co naprawdę było ważne i twórcze. Witek Liszkowski uświadomił mi, że to, co robiliśmy przed dwudziestu laty na ulicach Wrocławia (razem z Lechem Mrożkiem i Romkiem Kołakowskim), dziś odżywa na świecie.

Dodawał natychmiast:

Daleki jestem od upiększania tamtych czasów¹⁰.

Pomieszczenie Galerii Sztuki Najnowszej to prostokąt o powierzchni około 80 metrów kwadratowych (plus biuro i zarazem magazynek) na parterze Pałacyku, z białymi ścianami, profesjonalnym oświetleniem i wyposażeniem

⁹ Ponieważ Romuald Kuter założył Międzynarodową Galerię Sztuki Najnowszej, a Olszański z Mrożkiem Galerię Sztuki Najnowszej, do której Kutera ich zdaniem dołączył w 1976 roku, Mrożek (ale także Katarzyna Chierowska, jako członkini składu GSN) uważają, iż byłoby rzeczniej wobec kolegów, gdyby w Gorzowie Kuter użyskał własnej nazwy, czyli Międzynarodowa Galeria Sztuki Najnowszej, lub przynajmniej gdyby tę kwestię z kolegami z dawnej paczki omówił.

¹⁰ W. Misiek, *16 moich miesięcy* [w:] J. Michalewicz (wraz z C. Żyromskim), *Pałacyk pełen kultury...*, dz. cyt. s. 171.

medialnym (nagłośnienie, rzutniki, projektorzy). Członkowie kolektwu mogli korzystać ponadto z sali widowiskowej, zapraszać w limitowanym zakresie gości (i umieszczać ich w jednym z kilku zaledwie czynnych wówczas we Wrocławiu hoteli), drukować katalogi – co robili z reguły w dwóch językach – polskim i angielskim. Galeria była czynna od 10.00 do 17.00, z wyjątkiem poniedziałków. Nobliwy i solidny wizerunek budynku pojawiał się często na galerijnych drukach, co stanowiło kontrast z fantazyjnym logo Galerii Sztuki Najnowszej. Katalogi – do określonej pojemności – podlegały cenzurze we Wrocławiu, bo miały status „do użytku wewnętrznego”. Powyżej tej liczby stron trzeba było zgodę cenzury uzyskiwać aż z Warszawy, co sprzyjało lapidarności wypowiedzi. Cenzura doczepiła się raz – do Bartka Małysy, który chciał jeść farby w czasie performansu, a rynek przeżywał wówczas, jak się to mówiło, „przejściowe” trudności apropowizacyjne. Akcję uznano za prowokację i zablokowano katalog. Ale performans – oczywiście – się odbył, jako tzw. impreza zamknięta. Choć kolektyw GSN był bardzo zróżnicowany, łączyła ich chęć pokazywania nowej sztuki. Należy podkreślić, że zanim powstała GSN, poszczególni artyści, którzy później wejdą w jej skład aktywnie, działały artystycznie. 15 grudnia 1974 Mrożek i Kuterowie wykonają *Translokację*, polegającą na wysyłaniu „znaku” – słowa „translokacja” przez trzech uczestników akcji przebywających w różnych miejscowościach w Polsce (Białystok, Wrocław, Bielawa) w eter i „nasłuchiwanie” kolejnych emisji. Zaczął Lech Mrożek, od godziny 12.00 do 12.01 odczytując i „nadając” słowo w Białymstoku, od 12.01 do 12.02 to samo słowo przekazywał z Wrocławia Romuald Kuter, a od 12.03 – po odbiorze z Wrocławia –

przekazywała je z Bielawy Anna Kuter. Przed GSN powstały też inne świetne, żywo dyskutowane dzieła późniejszych jej członków (w różnych konfiguracjach), jak: *Przekazywanie kamery* (1974, film 16 mm) Kutery i Mrożka, akcja *Kontakt* (1975, Helebrandt, Kuter, Mrożek), zrealizowana we Wrocławskiej Galerii Fotografii, czy *Publikacja* Kutery (1973, z udziałem Anny Kuter, Mirosława Glińskiego, Piotra Błażejewskiego, Wiesławy Siwickiej). Przyszły kolektyw GSN występował jako studenci PWSSP-74, m.in. na Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie w 1974 roku (w festiwalu w 1973 roku uczestniczył tylko Romuald Kuter z Anną Kuterą). Później pojechali już razem do Nowej Rudy w 1975 roku i do Cieszyna w 1976 roku¹¹. Z kolei Piotr Olszański działał aktywnie jeszcze na *F-Arcie* w 1974 roku, zanim zorganizowali wspólnie z Mrożkiem pamiętne *F-Art '75*. Z Antoszem zbliżyły kolegów zajęcia z Lachowiczem na uczelni. Antosz pojechał nawet z Mrożkiem w teren i uczestniczył w realizacji jego działań artystycznych. Na festiwalach nawiązywali tak ważne w tamtych czasach kontakty, których nie mógł przecież zapewnić nie tylko nieistniejący internet, ale nawet szwankująca komunikacja telefoniczna (z niedostatkiem telefonów stacjonarnych).

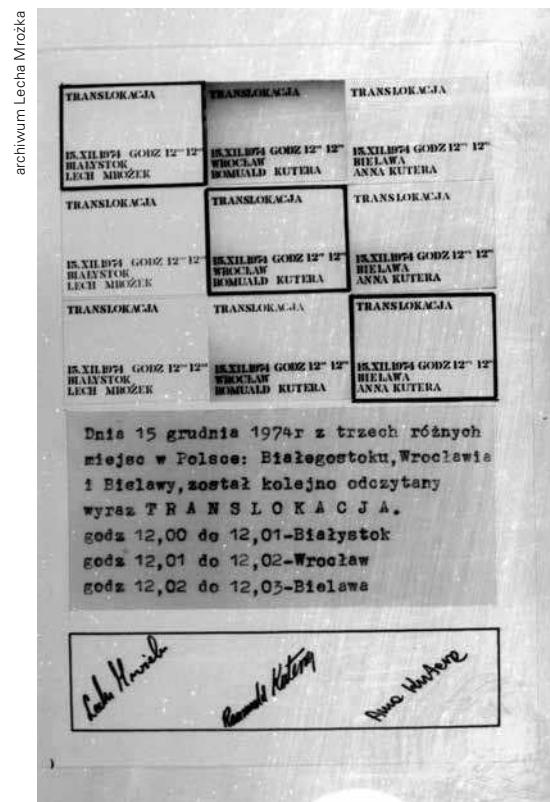
Powstała na dwa lata przed GSN Międzynarodowa Galeria Sztuki Najnowszej (MGSN) Romualda Kuterę zajmowała się tzw. sztuką poczty (choć Kuter firmował jej szyldem także działania i projekty, m.in. *Zamiatanie*

11 Por. M. Giżycki, *Film w poszukiwaniu sztuki aktualnej (szkic wstępny)* [w:] *Materiały do dyskusji. Festiwalowe Centrum Teoretyczne. V Festiwal Studentów Szkół Artystycznych*, Cieszyn 1976, s. 3.

archiwum Lecha Mrożka



5. *Translokacja* [Translocation], Lech Mrożek w galerii Raport, Białystok [Lech Mrożek at the Raport Gallery, Białystok], 15 grudnia [15 December] 1974



6. *Translokacja* (ulotka) [Translocation (leaflet)], 15 grudnia [15 December] 1974

i *Publikacja*). Było to w lutym 1973, gdy do mieszkania Ani Kutery przy ulicy *nomen omen* Sztabowej 27/7 wprowadził się jej świeżo poślubiony – goły i wesoły, jak mawia się kolokwialnie – mąż Romuald (a konkretnie, wprowadził się wówczas do swych teściów). Z galerią współpracowali jednak artyści, którzy nie przejdą później do GSN: Mirosław Gliński, Włodzimierz Dolatowski, Anna Bolcewicz i Piotr Błażejewski. Ideą Kuterów było stworzenie horyzontalnej i otwartej sieci komunikacji pomiędzy zmarginalizowanymi i rozproszonymi artystami europejskimi, a także zwrócenie uwagi na strategie kulturowe i funkcjonowanie sztuki. Choć odległym pierwotnym MGSN była działalność Fluxusu, to przecież wzorzec transformował. Wystarczy przypomnieć, że New York Correspondence School miała już za sobą w momencie powstawania MGSN nawet szacowną wystawę muzealną (Whitney Museum of American Art, 1970, kuratorzy: Ray Johnson i Marcia Tucker). W Europie i we Wrocławiu dla umocnienia ruchu mail art bardzo wpływowa okazała się postać Klausza Groha. W konkretnej sytuacji PRL-u mail art umożliwiał stworzenie niehierarchicznego kolektywu kontestującego spetryfikowany system sztuki, oparty nie tylko na jurorach – arbitrach dobrze smaku, ale i na cenzurze. Mail art umożliwiał przekraczanie granic państwowych, które bywały w PRL-u nieprzekraczalne przez ograniczenia paszportowe. Przyczynił się do zwrotu w stronę odbiorcy sztuki i do podkreślenia znaczenia partycypacyjności w sztuce. Już zresztą samo nazwanie „międzynarodową” galerii nieafiliowanej przy żadnej państwowej instytucji, a mieszczącej się w prywatnym mieszkaniu, było zuchwały wyzwaniem wobec ówczesnych instytucji sztuki. Kuterowie zainicjowali pod auspicjami MGSN akcję-protest *Zamiatanie ulicy* przeciwko specjalnemu traktowaniu artysty (1973, A. Kuta, R. Kuta oraz W. Dolatowski i M. Gliński) na placu Czerwonym (dziś: Jana Pawła II) we Wrocławiu. W ramach akcji przeszli regularne szkolenie itrzymali odpowiednie zaświadczenie. Jako MGSN rzetelnie sprzątali przez godzinę w pomarańczowych uniformach z nazwą galerii. Pojawiły się hasła: *Brud nas otacza* oraz transparent: *Artyści sprzątają miasto*. Przed uzyskaniem siedziby w Pałacyku grupa zapaleńców zdążyła jeszcze zrobić wystawę *Prezentacja Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej* w warszawskiej galerii Remont w 1974 roku (A. Kuta, R. Kuta, W. Dolatowski, A. Bolcewicz, P. Błażejewski, J.H. Kocman, L. Mrożek, D. Burgy, A. de Aquino). A w ramach sieci korespondencyjnej MGSN Kuta dostawał do domu wspaniałe, koncepcyjne, zapisane na kartce papieru, dzieła sztuki, które oglądali potem w gronie przyjaciół i dyskutowali. Np. w kopercie od László Bekego z Budapesztu przyszła informacja sygnowana jego własnoręcznym podpisem: 1.1.1973–25.6.1973 *A period without any artistic activity (if I stand it)*, z przekreślonymi słowami: *if I stand it*. W innym liście Beke informował, że jego kolekcja co prawda nie ma żadnej bazy finansowej i mieści się w kredensie w niewielkim pokoju, ale jeśli ktoś chce naprawdę osiągnąć światową sławę, powinien wysłać do niego dokumentację swojej sztuki. W ten sposób Beke zamierzał zbudować

centrum światowej sztuki w Budapeszcie. W podobny – Romuald Kuta we Wrocławiu¹².

Zreasumujmy kwestię genezy, jej punkty jasne i niemożliwe do wyjaśnienia, co wiąże się także z kwestią rozumienia nazwy Galeria Sztuki Najnowszej, gdyż tu nie ma pełnej zgody: czy chodzi o kolektyw, czy o siedzibę w Pałacyku, czy o zorganizowanie GSN w Pałacyku. Propozycję zorganizowania galerii w Pałacyku dostał Piotr Olszański jeszcze w 1974 roku (trudno dokładniejszą datę dziś ustalić). Na plenerze *F-Art '74* Mrożek opowiadał Olszańskiemu o Wrocławiu i o uczelni. Zaskoczyło go niewiele później, iż Olszański pojawił się we Wrocławiu i oznajmił o swoich przenosinach do wrocławskiej PWSSP. Gdy poznawał miasto, trafił też oczywiście do Pałacyku. Tam dowiedział się o planowanym lokalu na galerię studencką w remontowanej właśnie placówce. Propozycja zorganizowania galerii z pewnością utwierdziła Olszańskiego w tym, że decyzja przeprowadzki z Sopotu była słuszna; naturalnym krokiem było więc podzielenie się radością z Mrożkiem i Kuterą, i potem już wspólne działanie. Ostatecznie to Mrożek zostanie nominalnie kierownikiem galerii i na niego spadnie odpowiedzialność materialna za wszystkie wspólne decyzje¹³. Będąc na etacie nie w Pałacyku, tylko w Zarządzie Wojewódzkim SZSP, Mrożek zajmował się oprócz twórczości także niewidoczna „czarną robotą” – do której nikt się nie palił – prozaicznymi, ale fundamentalnymi dla bytu galerii działańami: nie tylko troszczył się o finanse, również reprezentował GSN na radach programowych Pałacyku, załatwiał sprawy w Zarządzie Głównym SZSP w Warszawie czy zgodę cenzury na wydawnictwa.

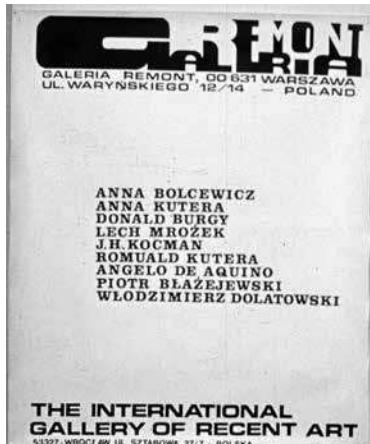
Niekiedy artyści uznawali za datę utworzenia galerii rok 1974, być może dlatego, że wówczas zaczęto już działać razem, a obietnica znakomitego lokalu wystawienniczego nastroje wspólnotowe jeszcze podsycała¹⁴. Organizacja przez Mrożka i Olszańskiego wraz z Henrykiem Zdrojewskim Międzynarodowego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich *F-Art '75* w Gdańsku wraz z *The Symposium of Recent Art* (takie było tłumaczenie Sympozjum Sztuki Najnowszej, zrobione przez Małgorzatę Aftykę, dziewczynę Piotra Olszańskiego) zaważyła zapewne ostatecznie na nazwie Galeria Sztuki Najnowszej. Jerzy Olek i Mirosław Ratajczak dostrzegli konsolidację grupy w czasie pokazu i działań *Afirmacja sztuki we Wrocławskiej Galerii Fotografii*, uznając tytuł wystawy za wyjątkowo wymowny¹⁵. Szczególne przywiązywanie do słowa „najnowszy” było w każdym razie chyba początkowo głębsze od ustalenia precyzyjnej

12 Por. wspomnieniowy artykuł: R. Kuta, *Fotografia, film i wideo – wspomnienia z lat 70. [w:] Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, red. Z. Harasym, A. Lesisz, J. Olek, A. Sobota, Wrocław 1997, s. 59.

13 O prowadzącym Galerię Sztuki Najnowszej Lechu Mrożku pisze: P. Aleksandrowicz, *Awionetką do Wrocławia, „Nowy Medyk”* 1976, nr 9 (262).

14 Rok 1974 jako datę powołania GSN uznają: R. Kuta, *Fotografia, film i wideo – wspomnienia z lat 70.*, dz. cyt., s. 59; W. Liszkowski, *Alternatywni, „Konfrontacje”*, (numer jubileuszowy, poświęcony Pałacykowi), 11 maja 2002, s. 10.

15 J. Olek, *Sztuka afirmowana, „Konfrontacje”*, jesień 1975; M. Ratajczak, *Sedno, esencja, industrialna erupcja permanentnego krytyka, „Wiadomości”* 1976, nr 18 (996).



archiwum Henryka Gajewskiego



7. Prezentacja Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej w galerii Remont w Warszawie
[Presentation of the International Recent Art Gallery at the Remont Gallery in Warsaw], 1974

nazwy – nazwy GSN i MGSN pojawiają się wymiennie. Tu dochodzimy jednak do sporu, bo choć większość źródeł wskazuje, iż to Piotr Olszański z Lechem Mrożkiem, będąc jeszcze studentami, założyli galerię w Pałacyku – oprócz tekstu samych zainteresowanych wskazuje na to także doktorat Bożenny Stokłosy z 1981 roku i relacja dziennikarska Elżbiety Kuglin z roku 1976¹⁶, to sam Romuald Kutter uważa się również za założyciela GSN, a taką wersję znajdziemy też u Zbigniewa Makarewicza w publikacji z 1978 roku¹⁷. Kutter argumentuje, że cały czas koleżki przecież spotykali się, robili wspólne działania

artystyczne, a Mrożek brał ponadto udział w wystawie MGSN w Remoncie:

Mrożek, Olszański byli zainspirowani pomysłami Romualda, jego galerią i tak w naturalny sposób się potoczyło. Wystawialiśmy się wszyscy jeszcze pod szyldem MGSN¹⁸.

Na co Mrożek ma odpowiedź:

Kutter nie wierzył w powstanie GSN, nie wierzył, że Mrożkowi i Olszańskiemu uda się to zrealizować. Dołączył do istniejącej już GSN¹⁹.

Dziś możemy stwierdzić, że artyści różnie rozumieli nazwę – Kutter uważa, że to sprawa kolektywu, a Mrożek z Olszańskim – że choć kolektyw był nie bez znaczenia, to ważniejsze było jednak miejsce, organizacja i program. Ponieważ nie żyje jedna z osób sporu, Piotr Olszański, trzeba dodać, iż genealogię GSN artysta traktował niezwykle poważnie. Już będąc na emigracji w Holandii, ciągle podkreślał, że założycielami GSN byli jedynie on z Mrożkiem²⁰.

Charakterystyczne logo GSN pojawi się na plakacie Sympozjum Sztuki Współczesnej Postawy twórcze '75 na F-Art '75, które zostało zorganizowane

16 Wrocławską Galerię Sztuki Najnowszej założyli w 1975 roku we Wrocławiu studenci PWSSP – Lech Mrożek i Piotr Olszański. Później współpracowali z nimi: Romuald Kutter i Stanisław Antosz. Por. B. Stokłosa, *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszenia plastników w Polsce w latach 1946–1976 (grupy twórcze i tzw. galerie autorskie)*, rozprawa doktorska w Instytucie Sztuki PAN, promotor: doc. dr hab. Marcin Czerwiński, Warszawa 1981 [maszynopis w zbiorach IS PAN, b.s.]. Wersję o Mrożku i Olszańskim jako założycielach GSN czytamy też w artykule: E. Kuglin, *Pałacyk, „Wiadomości”* z 22 stycznia 1976; B. Stokłosa, *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji, „Studia Artystyczne 2 CDN”*, Warszawa 1980, s. 47. Prawdziwość wersji o Mrożku i Olszańskim jako założycielach GSN potwierdza wydana przez belgijskie Cultureel Centrum Berchem publikacja *Poolse avant-garde*, ed. G. Schraenen (1–28 marca 1985), Antwerpen 1985. Pod datą 1975 czytamy: *Foundation of Gallery Sztuki Najnowszej by Piotr Olszański and Lech Mrożek; from 1976 also R. Kutter, Stanisław Antosz; photo art and contextual art*. Co najważniejsze wszak, w dopisku czytamy: *The information was collected by Józef Robakowski (Łódź) and Piotr Olszański (Amsterdam)*.

17 Por. A. Kania, *Galeria Sztuki Najnowszej – reaktywacja* [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej – 2008*, red. R. Kuttera, Gorzów Wielkopolski 2009. Podobnie ujął historię GSN Zbigniew Makarewicz, pisząc, iż GSN działała najpierw pod domowym adresem Kutery, a od 1975 jako oficjalna galeria studencka, por. Z. Makarewicz, *Galerie wrocławskie 1947–1978* [w:] *Wrocławskie galerie sztuki 1945–1978*, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 1978, s. 21. Makarewicz jest bardzo skrupulatnym badaczem Wrocławia, co kwestię komplikuje. Jako o założycielu i jednym z prowadzących Galerię Sztuki Najnowszej czytamy o Kutterze w napisanym przez siebie biogramie [w:] *Noty autorskie* [w:] *Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej 24–26.05.1977, Kazimierz nad Wisłą*, red. Z. Korzeb, Galeria Arcus, Lublin 1977, s. 80; na konferencji był też Mrożek, przy czym w broszurze nie ma biogramu Mrożka, którego tekst jest tam jednak wydrukowany.

18 Z mejla A. i R. Kuterów do autorki, 12 maja 2014.

19 Z mejla L. Mrożka do autorki, 6 czerwca 2014.

20 Taką informację Olszański podał Guyowi Schraenenowi do publikacji *Poolse avant-garde*, Antwerpen 1985. A wcześniej Olszański był autorem pieczętki: *OD – X – 76*, przypominającej Stanisławowi Antoszowi, że dołączył do GSN dopiero w październiku 1976. Przybijał pieczętkę na drukach galeryjnych, gdzie wymieniano radę programową. Oczywiście nie przeszkodziło to, po twardym wyjaśnieniu faktów, w późniejszej komitywie Olszańskiego i Antosza. Razem prezentowali GSN na Węgrzech i się zaprzyjaźnili (a nawet stworzyli wspólny „antyŚwidziński” front).



8. Lech Mrożek, *Interwencja [Intervention]*, 1974

przez Lecha Mrożka i Piotra Olszańskiego i odbyło się 1–10 września 1975 w Gdańsku. Dodajmy na koniec, że gdy Olszański z Antoszem odepiądą z GSN, Kuterowie z Mrożkiem utworzą Grupę Twórczą Galerii Sztuki Najnowszej²¹.

Kutera w 1975 roku, gdy powstawało GSN, z całego kolektywu był zresztą najstarszy (akuratkończył studia) i chyba najsłynniejszy – zdążył wziąć udział w ogólnopolskiej manifestacji nowego pokolenia artystów: wystawie *Sztuka aktualna* zorganizowanej przez Zdzisława Sosnowskiego we Wrocławiu (w ramach V Festiwalu Kultury Studentów Polski Ludowej). Był też już po prezentacji swojej Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej w warszawskim Remoncie (1974). A jego dobra passa będzie trwała długo: w 1976 w *Art Diary* wydawanym przez Giancarlo Politiego pojawi się wśród najważniejszych polskich artystów, jako jedno z najgorętszych polskich nazwisk²². Ale Mrożek nie zasypiał gruszek w popiele! Na jesieni 1975 roku gazeta „Konfrontacje” wydrukowała powstałą w zimnej stylistyczce koncepcualizmu serię zdjęć, na których Mrożek dławie sobie „analitycznie” w nosie, przyglądając następnie bacznie swoim odkryciom. Tak rozpoczęła się na nowo gra o sztukę, wzajemne przekomarzanie i współpraca artystów, którzy już wcześniej ze sobą współpracowali, cenili się i lubili. Było w tym dużo sowizdrzańskiego humoru, ale także analitycznej powagi i społecznego zaangażowania. Program galerii

opracowywano w oparciu o doświadczenia *F-Art '75*, to w związku z nim pojawiła się w GSN poezja wizualna Ewy Partum, twórczość zaprezentuje Andrzej Partum, przyjedzie Niels Lomholt, a Endré Tót, inny uczestnik *F-Art '75*, zarekomendował galerię swoim kolegom na Węgrzech i dzięki temu w GSN odbyły się wystawy poezji wizualnej i sztuki węgierskiej.

Oficjalne otwarcie Pałacyku po remoncie było związane ze zorganizowaniem w październiku 1975 przez Bogusława Litwińca – szefa teatru Kalambur – V Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego – i ze wznowieniem działalności Galerii Młodej Plastyki, działającej przy Kalamburze. To wówczas, równolegle do wystawy *Sztuka jest ciągłą transformacją rzeczywistości* Kutery i Mrożka (firmowanej przez Kalambur, ale otwartej w Pałacyku w lokalu GSN), Litwiniec ogłosił manifest *21 przekonań sztuki otwartej*, pomyślany jako synteza ideałów kontrkultury. W Pałacyku działała też zresztą wówczas grupa fotografów Format, która bynajmniej nie zamykała się w konwencjonalnym rozumieniu fotografii, ale rozwijała ideę happeningów fotograficznych (np. w domu towarowym Renoma w 1973 i 1974 czy ukazując etapy montażu wrocławskiego Międzynarodowego Triennale Rysunku w roku 1974 jako dzieło sztuki). Ten ton oscylacji między kontrkulturą a wpisywaniem się w przemiany modernizującego się socjalistycznego państwa czyni GSN dość typowym zjawiskiem na tle innych autorskich galerii ówczesnego czasu. Podziały między artystami kontrkulturowymi a badającymi nowe media oraz skupiającymi się na metasztuce i aktywności w polu zerowym zdawały się

21 O trójce prowadzących: Annie Kuterze, Romualdzie Kuterze i Lechu Mrożka czytamy w: „Informator Kulturalny”, Wrocław 1979, nr 1, s. 65.

22 W tym samym *Art Diary* Świdziński figuruje jako krytyk sztuki.

zaciągać²³. W 1977 roku Marcin Giżycki oceniał, że to Mrożek wydaje się być postacią wiodącą w tym środowisku²⁴.

Nieco później do składu GSN dołączają Katarzyna Chierowska i Stanisław Antosz (w październiku 1976 mają tu wystawę). W radzie programowej było więc ich nominalnie czterech – Antosz, Kutera, Mrożek i Olszański, a faktycznie – sześcioro, bo były jeszcze Anna Kutera i Katarzyna Chierowska²⁵ (w recenzjach i artykułach z tamtych lat, gdy pisano o składzie GSN, kobiety-artystki były konsekwentnie pomijane). Wkrótce razem zredagują tekst, jak rozumieją swoją misję, w którym wyjaśniają iż:

Galeria Sztuki Najnowszej

- jest ogniwem wymiany informacji w sieci krajowych i zagranicznych galerii ujawniających oblicze współczesnej sztuki,
- prezentuje sztukę młodych, kierując się hierarchią aktualności i oryginalnością propozycji, a nie kategoriami wieku,
- lansuje sztukę racjonalizującą, preferując tendencje oparte na technicznych środkach przekazu,
- poprzez złożoną strukturę działania wychodzącego poza przestrzeń galeryjną (spotkania, warsztaty, sympozja) jest przede wszystkim miejscem prezentacji

23 G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 97.

24 M. Giżycki, *Foto-art i jego realizacje filmowe w Polsce*, „Sztuka” 1977, nr 1.

25 Artystki były konsekwentnie wymazywane nawet ze wspomnień o GSN. Por. np. W. Liszkowski, *Alternatywni*, dz. cyt.

postaw twórczych i tendencji,

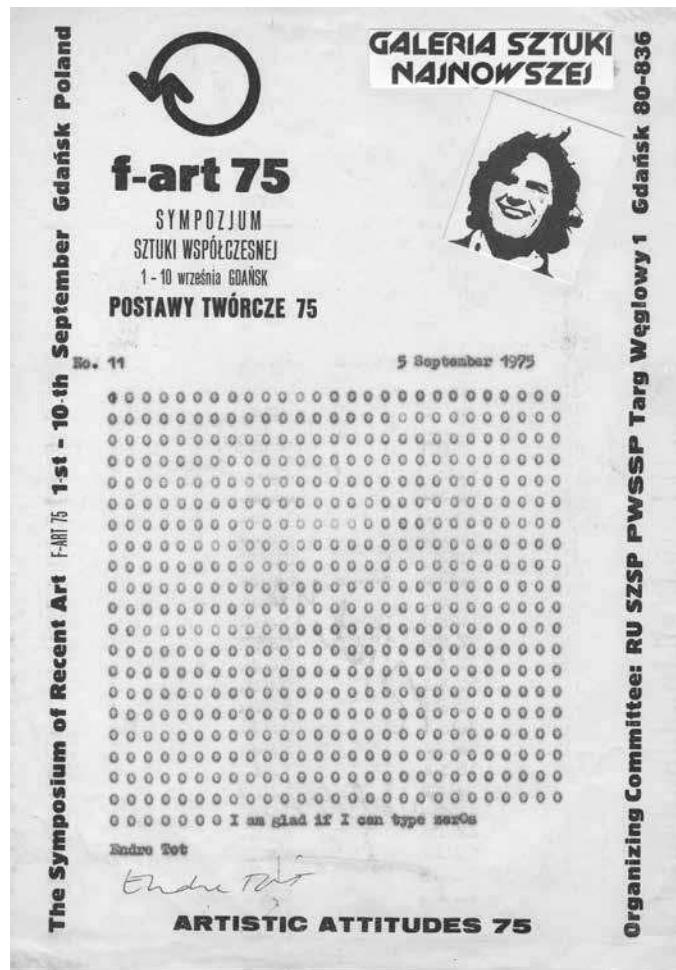
– jest centrum dokumentacyjno-badawczym.

Galeria jest zainteresowana kontaktem z innymi galeriami i artystami zajmującymi się podobnym obszarem poszukiwań. Propozycje wystąpień, dokumentacje, katalogi, teksty teoretyczne prosimy nadsyłać na adres Galerii²⁶.

Mottem jednego z pierwszych wspólnych katalogów kolektywu GSN (Antosz, Kutera, Mrożek, Olszański) było zdanie z Lawrence'a Allowaya, wyczytane w „Art in America” (09.–10.1974): *Art is alienated when it falls under the general law of capitalist production, that is when the work of art is regarded as merchandise*, czyli: sztuka jest wyalienowana, gdy wpada w tryby kapitalistycznej produkcji, to znaczy gdy dzieło sztuki uznawane jest za towar [tłum. A.M.]. Oprócz działania lokalnego, organizowali działania na zewnątrz galerii i pokazywali się jako kolektyw na różnych studenckich festiwalach i przeglądarkach.

Ponieważ nowy lokal GSN używany był początkowo bez oprawy oficjalnych zaproszeń, spontanicznie i w trybie otwartym, trudno też dociec, jaka była faktycznie pierwsza wystawa w GSN. Nie wiadomo nawet, czy liczyć pokaz Kutery i Mrożka pod auspicjami Kalamburu oraz grudniowy *Wstęp do ogólnej teorii sztuki* (1975) Zbigniewa Makarewicza, z jego cyklu performatywnych

26 Druk ulotny, z archiwum A. i R. Kuterów.



9. Endre Tót, *Jestem bardzo szczęśliwy, kiedy mogę pisać zera / I Am Glad That I Can Write Zeros*, F-Art '75, Gdańsk



archiwum Lecha Mrożka



10. Akcja *Sztuka behawioralna* duetu Reindeer Werk [The Behavioral Art action of the Reindeer Werk duo] (Thom Puckey, Dirk Larsen), 1976

wykładów zamierzających zrealizować postulat Stanisława Ignacego Witkiewicza opracowania uniwersalnej teorii, która objęłaby zarówno literaturę, film i wszelkie pochodne kineformy, jak i teatr, operę, balet, muzykę oraz plastykę. Makarewicza interesowały próby uzgodnienia terminologii i ogólnego uwarunkowania kategorii dzieła sztuki, jako wytworu i wzoru (pattern). W Pałacyku przedstawił *II komunikat: budowanie świata skonstruowanego*, a jego częścią były demonstracje performatywne z użyciem łuku.

W obecnej sytuacji – wobec niepełnych źródeł i ulotnej pamięci – przyznać należy, że dokumentacja archiwalna potwierdza otwarcie 1 lutego 1976 roku *Morfologii nowej rzeczywistości* – indywidualnej wystawy Anny Kutery – zestawu fotografii pokazanego wcześniej, w listopadzie poprzedniego roku, w Lund²⁷. Tak więc, póki nie wypłyną inne źródła, musimy się zgodzić, iż dane o pierwszej wystawie w otwartej w 1975 roku galerii pochodzą z roku 1976. Zaraz po Kuterze, w marcu, zaprezentowano Luciano Ori i wtedy też z odczytem wystąpił Stanisław Dróżdż, zaprezentowano nagrania Bernarda Heidsiecka, a w kwietniu zbiorową międzynarodową wystawę z artystami GSN, pokaz grupy Reindeer Werk z Wielkiej Brytanii, pokazy Ewy Partum i Andrzeja Partuma, Nielsa Lomholta i najnowszej sztuki węgierskiej. Program galerii był niezwykle intensywny. Jeśli chodzi natomiast o *Morfologię nowej rzeczywistości*, chciano przybliżyć wrocławskiej publiczności opromienioną sławą szwedzkiej przygody artystycznej wystawę z Lund

młodziutkiej artystki – wówczas jeszcze studentki PWSSP²⁸. Na pokaz wrocławski składały się serie zdjęć, których bohaterem był – co niezwykle oryginalne w konceptualnym języku – mały chłopiec (około sześciu- siedmioletni) zaprzyjaźniony z artystką Wituś, siostrzeniec jej męża). Np. *Bez zamiaru* – kompozycja dziewięciu (3 × 3) zdjęć z serii *Morfologia nowej rzeczywistości* – był dowcipnym niekonkluzywnym zestawem ukazującym sytuację, gdy Wituś siedzi przy stole przed talerzem pełnym jedzenia, bez tytułu zamiaru, by cokolwiek spałaszować. Trudno powiedzieć, czy ta sytuacja impasu i niechęci do konsumpcji (Wituś nawet zamknięty oczy) była ironycznym nawiązaniem do epatującej erotyzmem pracy starszej i słynnej koleżanki Natalii LL *Sztuka konsumpcyjna i Sztuka postkonsumpcyjna* – a ta ostatnia dokładnie w tym samym czasie pojawiła się zresztą na okładce „Flash Artu” (grudzień 1975 – luty 1976). Jeśli nawet Wituś-niejadek nie był świadomą reakcją Anny Kutery na przedstawienie atrakcyjnej i wyzywającej blondynki z kisielem spływającym po ustach i brodzie, to *Morfologia nowej rzeczywistości* dobrze pokazywała inną drogę wizualizacji, jaką obierze Anna Kuttera: pozbawioną pop-artowego fetysyzmu i voyeuryzmu. Wystawy nie przyjęto jednak jednoznacznie pozytywnie, a Jerzy Olek zarzucał artystce wtórność, a nawet nadmierne używanie języka angielskiego w podpisach²⁹. Miesiąc później otwarty w GSN pokaz *Dokument* był wystawą-manifestem, ujawniającym autorski profil GSN poprzez wskazanie

27 Publikacja *Morfologia nowej rzeczywistości*, Wrocław 1975, ma logo Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej i została wydana przed wystawą w Pałacyku. Towarzyszącą serii autorską eksplikację niechętni artystce autorzy uznali za pretensjonalny „infantylny idiotyzm”. Por. A. Baranowski, *Pseudeawangarda – zjawisko szkodliwe, „Konfrontacje”* 1977, nr 19; inni – oprócz infantylizmu i braku wyobraźni – pisali o slangu i bredniach. Por. J. Olek, *Konceptualne brednie, „Wiadomości”* z marca 1976.

28 Warto zauważyć, że jako wystawę kontekstualną uznał Świdziński dopiero wystawę indywidualną Anny Kutery w galerii Znak w Białymostku w kwietniu 1977 – co wiąże się zapewne z faktem, że swój pobyt w Szwecji w 1975 roku uznawał za mający charakter przygotowawczy. Por. *Kalendarium sztuki kontekstualnej [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., s. 85. Jednak Świdziński przyznawał też, że to w czasie pobytu w listopadzie w Lund została ustalona ostatecznie nazwa „sztuka kontekstualna”. Por. J. Świdziński, *Spojrzenie na historię [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., s. 50.

29 J. Olek, *Konceptualne brednie*, dz. cyt. Por. też przypis 27., dz. cyt.

kontaktów oraz kontekstów, w jakich działają jego członkowie. Zaprezentowano tu także dokumentację z imprez artystycznych, w których prowadzący galerię brali udział lub je wręcz współorganizowali (m.in. *F-Art* 1975 Gdańsk, Nowa Ruda 1974, *Video Festival* w Kunstmuseum w Aarhus w 1976 roku). Wystawa *Dokument* wyraźnie wskazała na postkonceptualny rodowód: znosząc różnicę między sztuką a informacją o sztuce, programowo deesencjalizowała samą siebie, odwołując się do działań pozagaleryjnych, a wskazując na dokumentację i własną archeologię, pytała jednocześnie o sposoby gromadzenia wiedzy oraz ich dystrybucji. Nastawieni na kontakt z publicznością i jak najbardziej ekonomiczne przekazanie informacji do wzajemnego dialogu członkowie GSN zdecydowali, że zaprezentowanie ich sposobu myślenia o sztuce będzie lepszą i bardziej funkcjonalną formą niż sklaniające do kontemplacji (a przeto do milczenia) dzieła. Pozostając w nurcie krytyki instytucjonalnej (bo odwołując się do tego, co działa i prawdopodobnie działać się będzie poza miejscem galerii), wystawa dystansowała się więc też od tworzenia dzieł, by przesunąć dyskusje na plan metajęzykowy. Kontynuując zdobycze sztuki konceptualnej, artyści wskazywali na swój punkt wyjścia i jednocześnie na otwartość wobec nowych postaw. Tej programowej wystawy trudno nie uznać za kontynuującą spadek po założonej w 1972 roku Galerii Sztuki Aktualnej (Sosnowski, Bagiński, Marcolla, Haka; GSA zresztą również działała pod auspicjami Zrzeszenia Studentów Polskich), której charakterystyczne cechy Bożenna Stokłosa określiła jako *demonstracyjną separację od tradycyjnej plastyki – od warsztatu artysty rękozielnika, a także od ideologii sztuki jako wielkiej misji filozoficzno-moralizatorskiej*. Ponadto – jak dodawała krytyczka – sama GSA przypisywała sobie *wielofunkcyjność, uważając się za galerię, grupę aktywnie uczestniczącą w sztuce, „demonstrację stanu sztuki” oraz dokumentację „nowej sytuacji sztuki”³⁰*. Przekonania Zdzisława Sosnowskiego, lidera GSA, zmierzały do tego, by artyści wzięli sprawy w swoje ręce i by wprowadzić informacje na temat nowej sztuki w szerszą świadomość społeczną. Z kolei użycie fotografii, filmu i wszystkich technik zrywających z triadą malarstwo – rzeźba – grafika było aż nadto oczywiste; wszak jeszcze w 1972 – w katalogu wspomnianej wystawy *Sztuka aktualna* (Wrocław 1972) – Sosnowski z charakterystyczną pewnością siebie oznajmił:

Stawiamy siebie i wszystkich w sytuacji refleksji nad pozornie błahymi sprawami rzeczywistości, nie naśladujemy mentorów ponadczasowych prawd, malujących bliżej nieokreślone brązowe kadłubki w zawiesistej materii malarskiej³¹.

Jednak w 1975 roku Sosnowski przeprowadził się do Warszawy i luka w organizacji energii młodych ambitnych

artystów czekała na wypełnienie. Giżycki opisał to nieco karkołomnymi metaforami:

[...] ferment zasiany we Wrocławiu owocuje. Po GSA przejęli pałeczkę młodsi koledzy skupieni wokół studenckiej Galerii Sztuki Najnowszej³².

Kolejne kroki podjęte przez młodzież z GSN pokazały, że intensywnie poszukuje indywidualnego oblicza, a pomysł skupienia się na poezji wizualnej okazał się strzałem w dziesiątkę. Seminarium *Poezja wizualna* było pierwszą w kraju na tak szeroką skalę zorganizowaną prezentacją tzw. poezji konkretnej³³. W ramach różnych pokazów zaprezentowano wspomnianego już Luciano Oriego. Ten pochodzący z Florencji artysta był członkiem założonego w Bresci w 1972 Gruppo Internazionale della Poesia Visiva. Stylistyka jego prac oscylowała pomiędzy zapisem partytur muzycznych a grafiką reklamową (tu wykazywał się krytyką konsumpcjonizmu). Gdy przyjechał do Wrocławia, miał za sobą okres współpracy z Johnem Cagem przy operze *Musica Visiva* (1972). W wydanej ulotce rozprawiał się z pochodzeniem poesia visiva od literatury, jej literackiej – a nie plastycznej – genealogii. Muzeum Sztuki w Łodzi skorzystało zresztą z okazji i zakupiło pracę Oriego do swoich zbiorów. Po imponującym międzynarodowym pokazie poezji wizualnej kolejna grupa prezentacji ogniskowała się wokół sztuki węgierskiej – odbyły się wystawy indywidualne i spotkania z artystami: Gáborem Attalai, z Dórą Maurer, Imre Bakiem i Jánosem Brendelem, Miklósem Erdélym, Gyula Pauerem, Péterem Legéndym, a ponadto wielka zbiorowa wystawa młodej sztuki węgierskiej. Niedługo potem odbył się pokaz dokumentacji performansów Mariny Abramović, której twórczość przybliżono w materiałach informacyjnych zapomnianym już dzisiaj określeniem „sztuki niebezpiecznej”. Z polskich artystów trzeba wymienić: w roku 1976 – pokaz Jana Berdyszaka, tuż po powrocie ze Stypendium Fundacji Kościuszowskiej w USA, oraz Jana S. Wojciechowskiego; w roku 1977 – wystawy Zbigniewa Dłubaka, Krystyny Kutyny, Dobrosława Bagińskiego, Zdzisława Sosnowskiego oraz Janusza Haki; w roku 1978 – duetu KwieKulik, grupy studentów z warszawskiej Dziekanki, Henryka Gajewskiego, lidera galerii Remont w Warszawie; w roku 1979 – Jerzego Beresia³⁴, Witolda Liszkowskiego, Zbigniewa Makarewicza i Barbary Kozłowskiej. Oprócz tego – a może przede wszystkim – członkowie GSN pokazywali ciągle swoją własną twórczość, ciesząc się albo wspólnymi projektami, albo prezentując indywidualne ścieżki rozwoju. Z wystaw ważnych, międzynarodowych artystów udało im się zrobić w czerwcu 1976 roku wspomniany już pokaz Mariny Abramović. Artystka co prawda nie przyjechała osobiście, ale przesyłała prace, m.in. zdjęcia z dokamerowego performansu *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975). Przyjechał za to działający w latach

32 M. Giżycki, *Foto-art...*, dz. cyt.

33 Wydano z tej okazji katalog *Seminarium poezja wizualna*, Galeria Sztuki Najnowszej, marzec–kwiecień 1976, Wrocław 1976.

34 Ze względu na cenzurę był to pokaz zamknięty.

30 B. Stokłosa, *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce...*, dz. cyt., [b.s.].

31 Tamże.



11. Michael Snow, Anna Kutera, 1978



12. Niels Lomholt, Anna Kutera, Kopenhaga [Copenhagen], 1975



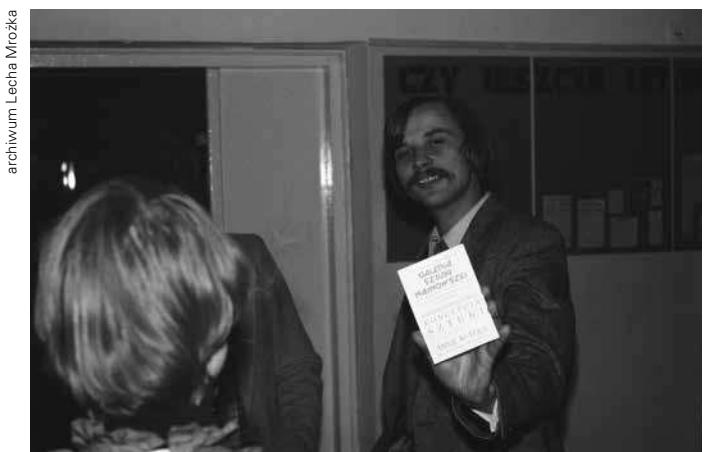
13. Piotr Olszański, Anna Kutera



14. Wykład Andrzeja Partuma, seminarium *Poezja wizualna* [Andrzej Partum's lecture, *Visual Poetry* symposium], od lewej [from the left]: Ewa Partum, Zbigniew Warpechowski, Piotr Olszański, Andrzej Partum, 14 kwietnia [14 April] 1976



15. Andrzej Jórczak, wykład podczas wystawy własnej [lecture during his exhibition], 1977



16. Wiesław Misiek na otwarciu wystawy *Czy jeszcze istnieje sztuka?* [at the opening of the exhibition *Does Art Still Exist?*], 1978

1973–1981 duet Reindeer Werk, czyli Thom Puckey i Dirk Larsen (występowali też w warszawskim Remoncie)³⁵, zafascynowany Arnulfem Reinerem i Josephem Beuysem. Jeden z uczestników ich performansu pisał:

Ten zadziwiający pokaz ludzi psychicznie chorych, a może nadwrażliwych, próbujących porozumieć się z otoczeniem, pokazujących radość i ból, strach, niepewność i zaciekanie, za pomocą najprostszych i najprymitywniejszych gestów i zachowań, zakończyła zaskakująco żywa dyskusja. I właśnie to jest dla imprez w Pałacyku charakterystyczne. Kaźde spotkanie, pokaz, wernisaż nie może być celem samym w sobie, musi powodować ferment myślowy, dawać więcej niż powierzchniową przyjemność wynikającą z biernego uczestnictwa³⁶.

Zorganizowano ponadto wystawę i pokaz filmów duńskiego artysty video Nielsa Lomholta, związanego ze sztuką poczyty, który w latach 70. używał jako swojego podpisu nazwy marki Lomholt Formular Press. Artysta przyjechał z zestawem ankiet socjologicznych. Od kwietnia do maja 1976 trwało wspomniane już sympozjum i pokazy artystów węgierskich. W 1978 roku przyjechał Michael Snow, o międzynarodowej już wówczas renomie.

Należy podkreślić ponadto, iż GSN uczestniczyła przy narodzinach międzynarodowego ruchu sztuki kontekstualnej, zainicjowanego przez Jana Świdzińskiego: byli na pierwszej wystawie w Lund, a potem wspólnie propagowali nową sztukę na F-Art '76 w Gdańsku, na Spotkaniach – Świnoujście '77 w ramach CDN – Prezentacje Sztuki Młodych³⁷ i na licznych imprezach w 1977 roku: marcowym sympozjum *Stany graniczne fotografii* w Katowicach, majowej Konferencji Sztuki Kontekstualnej w Kazimierzu nad Wisłą (główny organizator: galeria Arcus z Lublina) oraz na lipcowej, międzynarodowej konferencji *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* w warszawskiej galerii Remont. A w listopadzie 1977 z Janem Świdzińskim zorganizowali *Działania lokalne na Kurpiach*. Gościli ponadto w GSN kanadyjski odłam kontekstualistów z Centre for Experimental Art and Communication (Suber Corley, Bruce Eves, Amerigo Marras) w maju 1977. W Galerii Sztuki Najnowszej odbyła się też wystawa indywidualna Jana Świdzińskiego – słynny *Kontekst trzeci* (22–27 lutego 1977).

Znakomita siedziba w Pałacyku – w dobrym punkcie miasta, z atrakcyjnym lokalem i z zapleczem finansowym – szybko jeszcze bardziej związała artystów, którzy wcześniej ze sobą sympatyzowali i współpracowali – jak pamiętamy – przy *Translokacji* (1974, A. Kutera, R. Kutera, L. Mrożek), *Afirmacji sztuki* (1975, S. Antosz, R. Kutera, L. Mrożek

i P. Olszański)³⁸ oraz przy *Operacji symultanicznej* (1975, R. Kutera, L. Mrożek, P. Olszański)³⁹ oraz na festiwalach studenckich w Nowej Rudzie oraz w gdańskim F-Art. W logo galerii wykorzystano nowoczesny i wyrazisty – wręcz agresywny – krój liter New Zelek (zaprojektowanych przez Bronisława Zelka, już wówczas na emigracji w Wiedniu). Spodobał się wszystkim, bo nie dość, iż był to pierwszy licencjonowany krój polskiego grafika, to miał przedrostek „new” co brzmiało prawie jak „New Art”. Krojem New Zelek zrobiony był logotyp GSN, pierwsza kontekstualna wystawa w Lund, a potem jako kontynuacja – logotyp CSW. Kroju tego używała też Świdziński do swoich manifestów⁴⁰. Nazwę galerii zresztą często przekręcano – Świdziński i Bereś mówili i pisali z uporem o Galerii Sztuki Nowoczesnej. Na angielski przekładano nazwę jako Gallery of Recent Art. Antonimem „recent” jest wszak nie tylko „old” (stary), ale także – „old-fashioned” (niemodny). GSN szybko przetarł szlaki współpracy i przyjaźni z innymi galeriami w kraju – z galerią Labirynt Andrzeja Mroczka w Lublinie, z galeriami warszawskimi: Remontem, prowadzonym przez Henryka Gajewskiego (z Andrzejem Jórczakiem i Krzysztofem Wojciechowskim do 1977 roku), z Repassagem Elżbiety i Emila Cieślarków, Pracownią Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDIU) tandemu KwieKulik oraz z Małą Galerią Andrzeja Jórczaka, a ponadto z galerią Znak Janusza Szczuckiego w Białymostku, a później – z łódzką Galerią Wymiany. O galeriach tych napisano, że powołyły alternatywny obieg sztuki w Polsce, gdyż pragnęły prezentować wszystko to, co aktualne w sztuce, co dopiero staje się sztuką, pragnęły zwiększać przepływ informacji o najnowszych działaniach artystycznych, umożliwić szerszą konfrontację poglądów, a zarazem ożywić dyskusję na temat nowej sztuki. Innymi słowy, wyprowadzić tę sztukę z dzisiejszej marginalności⁴¹.

Jeśli chodzi o typ galerii, jaki reprezentowała Galeria Sztuki Najnowszej, wypada zgodzić się z Bożenną Stokłosą, że trudno w okresie PRL-u i przy ówczesnej wszechwładzy państwa mówić o galeriach niezależnych, choć termin ten bywa często używany przez specjalistów⁴². Np. Marcin Lachowski używa tego terminu na określenie różnych galerii oficjalnych, rozumiejąc niezależność jako ulokowaną w autonomicznej sferze sztuki⁴³. Galerię Sztuki Najnowszej nazwać należy jednak galerią autorską, z racji

38 Wrocławska Galeria Fotografii prowadzona była przez Kazimierza Helebrandta przy pl. Nankiera 8 (Domek Romański).

39 Kolektyw: R. Kutera, L. Mrożek, P. Olszański, *Operacja symultaniczna: analiza*, The International Gallery of Recent Art, [Wrocław] 5–12.08.1975 [projekt w archiwum L. Mrożka, katalog nie został wydany z powodu braku środków].

40 Nie miał o tym pojęcia Ł. Ronduda, zauważając – pomijając udział Kutery i Mrożka jako projektantów wystawy – typografię używaną przez J. Świdzińskiego w publikacjach manifestu „Sztuka kontekstualna”. Por. tegoż, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Jelenia Góra–Warszawa, 2009, s. 209.

41 G. Dziamski, *Szkice...*, dz. cyt., s. 143.

42 B. Stokłosa, *Mała Galeria – czym była, jak powstała i została zlikwidowana*, <http://www.obieg.pl/teksty/2014> (dostęp: 9 lutego 2014). O polskich galeriach autorskich autorka pisała też w prasie holenderskiej. Por. B. Stokłosa, „Author's galleries" in Polen in de jaren '70: een beschrijving van een nieuwe stroming in de kunst, tłum. F. Hoekstra, „Museumjournal”, januar 1980, serie 25, No. 1, s. 32–33.

43 M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.

- 35 Galeria Sztuki Najnowszej jest wymieniona w CV Thoma Puckeja na jego oficjalnej stronie, <http://www.thompuckey.com/index.php/?curriculum-vitae/> (dostęp: 16 lutego 2014).
- 36 P. Aleksandrowicz, *Awionetką do Wrocławia*, „Nowy Medyk” 1976, nr 9 (262).
- 37 Por. Z. Korus, *CDN – Prezentacje Sztuki Młodych*, „Student” 1977, nr 18 (201).



17. Romuald Kutter, Lech Mrożek, Piotr Olszański, *Operacja symultaniczna: analiza* [Simultaneous Operation: Analysis], 1975

kreowania programu i polityki wystawowej przez radę programową (oraz dokonywanie nieustannych wyborów artystycznych⁴⁴), w skład której weszli nominalnie, jak już wiemy (czyli bez towarzyszących artystek), Antosz, Kuttera, Mrożka i Olszańskiego. Jako „autorską” określił ją również Zbigniew Makarewicz, choć jego klasyfikacja ostatecznie plasuje GSN wśród salonów związków i stowarzyszeń ze względu na patrona, czyli Socjalistyczny Związek Studentów Polskich⁴⁵. Autorski program uwzględniał szerokie spektrum postaw postkonceptualnych, związanych z fotomedializmem, kontekstualizmem oraz metasztką. Szukając dalszej klasyfikacji, oprzeć się musimy na kolejnych ustaleniach Stokłosy. Pisała:

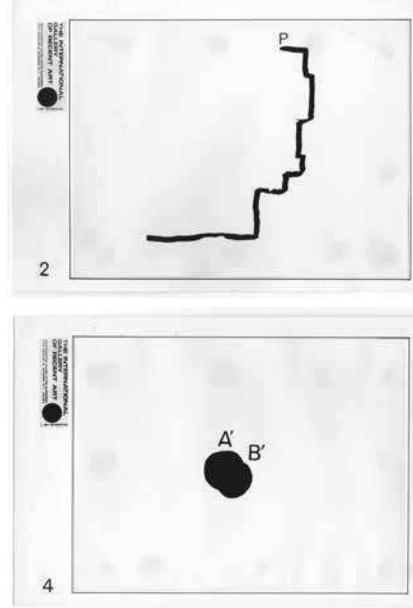
Najbardziej uchwytnie zależności występują pomiędzy takimi galeriami, jak Permafo, Galeria Współczesna i do pewnego stopnia Remont, Znak, Raport i Galeria Sztuki Najnowszej, które nazywam galeriami fotomediów, a z drugiej strony między Biurem Poezji, Adresem i Galerią Sztuki Informacji Kreatywnej. Nazywam je galeriami poczyty. Trzeci rodzaj galerii, które określам galeriami grup, obejmuje Repassage, MOSPAN i Babel. Pozostałe galerie albo łączą w sobie kilka rodzajów działalności twórczej, albo nie przylegają do żadnej z trzech wyróżnionych kategorii⁴⁶.

Badaczka widziała zatem genetyczną zależność GSN nie od MGSN Kutery, ale raczej od galerii PERMAFO, do której oczywiście uczęszczali wszyscy wrocławscy młodzi progresywni artyści. Dla Stokłosy to właśnie PERMAFO zaproponowała w Polsce swoistą, rodzoną wersję

„fotograficznego” konceptualizmu, pozostając najbardziej reprezentatywną dla galerii fotomediów⁴⁷. Faktycznie, kwestia używania aparatu fotograficznego i kamery była dla GSN niezwykle ważna. Już dawno zauważono, że dla rozwoju konceptualizmu i nowej sztuki w Polsce fotografia okazała się tak istotna dlatego, że, detronizując malarstwo, wskazała na nowe sposoby wizualizacji idei oraz wprowadziła nowy język wypowiedzi, oparty o semiologię. Do teorii znaku odwoływać się będzie także związany z GSN Jan Świdziński. Wedle słów Grzegorza Dziamskiego: *Fotografia i znak wzajemnie się wspierają w walce ze starą koncepcją sztuki*⁴⁸. Marcin Giżycki uważało wręcz, że na GSN wpływ wywarł łódzki Warsztat Formy Filmowej⁴⁹, a w 1976 roku pisał:

[...] trudności w dostępie do dostatecznie dobrego sprzętu stanowią ciągle jeszcze u nas znaczącą przeszkodę w upowszechnieniu się video-mediów. Tym bardziej ciekawe wydaje się podejmowanie zapoczątkowanych przez Warsztat Formy Filmowej i Galerię Sztuki Najnowszej akcji szerokiego udostępniania aparatury filmowej lub telewizyjnej uczestnikom imprez skupiających twórców, teoretyków i zwykłych odbiorców sztuki aktualnej⁵⁰.

Co może ważne dla definiowania fotomediów, za istotnych artystów tego nurtu Giżycki uznawał w 1977 roku: Bernda i Hillę Becherów, Bernarda Borgeaud, Luciano Castelliego, Giorgio Ciama, Jamesa Collinsa oraz Katherinę Sieverding i to właśnie tych artystów



archiwum Lecha Mrożka

44 G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna. Galerie autorskie*, [w:] tegoż, *Szkice o nowej sztuce*, dz. cyt., s. 118.
45 Z. Makarewicz, *Galerie wrocławskie 1947–1978*, [w:] *Wrocławskie galerie sztuki 1945–1978*, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 1978, s. 21 i 32.
46 B. Stokłosa, *Artystyczno-spółeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce...*, dz. cyt., [b.s.].

47 Jako o fotomedialnej galerii pisał o GSN także Z. Korus, *Fama*, „Student”, 11–31 sierpnia 1977, nr 16 (199).
48 G. Dziamski, *Przelom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 232.
49 M. Giżycki, *Foto-art...*, dz. cyt.
50 M. Giżycki, *Film w poszukiwaniu sztuki aktualnej (szkic wstępny)* [w:] *Materiały do dyskusji. Festiwalowe Centrum Teoretyczne...*, dz. cyt., s. 3.

można – zdaniem autora – porównać do twórców polskich, takich jak: Stanisław Antosz, Janusz Haka, Romuald Kutera, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Piotr Olszański czy Lech Mrożek oraz Zdzisław Sosnowski. Giżycki podkreślał ponadto, że choć nowe filmy polskich artystów wywodzą się z klasycznych już wówczas eksperymentów w typie Stana Brakhage'a (brak anegdoty, symboliki, akcji, upozowanego piękna) czy Warhola, to ich odmiennosć wymaga dopiero sformułowania kryteriów⁵¹. Jeśli chodzi natomiast o charakterystykę GSN dokonaną przez Bożennę Stokłosę, to nie widziała GSN jako galerii grupy, gdyż – jak je charakteryzowała: *główym dążeniem tych galerii jest skupienie związanych z nimi osób w małe nieformalne grupy społeczne*. A czy frakcje w GSN – pokłócone (jak za chwilę zobaczymy) o status kontekstualizmu – faktycznie utworzyły grupę? Początkowo, jak się wydaje i co próbowałam wykazać, tak to jednak wyglądało. Lubili wspólne działania. 14 sierpnia 1975 roku Jerzy Olek w „Wiadomościach” pisał w tonie wspólnotowym:

Idea grupowości, rozumianej jako „zbiorowa osoba” wspólnoty, zdaje się być reakcją niektórych artystów na wyobcowanie współczesnego człowieka – przytłoczonego zalewem informacji, faktów zdarzeń, koncepcji i teorii, szukającego w niechcianej alienacji ucieczki z płataniiny pozorów, namiastek i niekomunikatywności pozafotograficznych idiomów i mediów aktualnej sztuki. Reakcją jest nawrót do intymności przeżycia i autentyzmu, do międzyludzkiego porozumienia i spotkania, charakteryzujący również pozaartystyczne działania Stanisława Antosza, Romualda Kutery, Lecha Mrożka i Piotra Olszańskiego⁵².

51 M. Giżycki, *Foto-art...*, dz. cyt. Jest to słynny polemiczny artykuł Giżyckiego, w którym Warsztat Formy Filmowej został potraktowany jako genetycznie odrębne zjawisko (gdyż wywodzące się z profesjonalnego kręgu filmowego). Giżycki napisał: *Lachowicz chyba jako pierwszy w Polsce wyraził – w programie galerii PERMAFO w 1970 roku – przekonanie o użyteczności sprzętu filmowego w działaniach współczesnego plastyka*.

52 J. Olek, *Medium: fotografia, „Wiadomości”* z 14 sierpnia 1975. Sami artyści podpisywali się zresztą – jak już wiemy – jako grupa, np. podczas występu na *F-Art '75 – Sympozjum sztuki współczesnej* przy Międzynarodowym Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich w Gdańsku i w zaprojektowanym katalogu *Operacja symultaniczna: analiza* jako autorzy wymieniony jest: kolektyw: R. Kutera, L. Mrożek, P. Olszański. Por. Kolektyw: R. Kutera, L. Mrożek, P. Olszański, *Operacja symultaniczna: analiza*, The International Gallery of Recent Art, [Wrocław] 5–12.08.1975 [projekt w archiwum L. Mrożka, katalog nie został wydany z powodu braku środków].

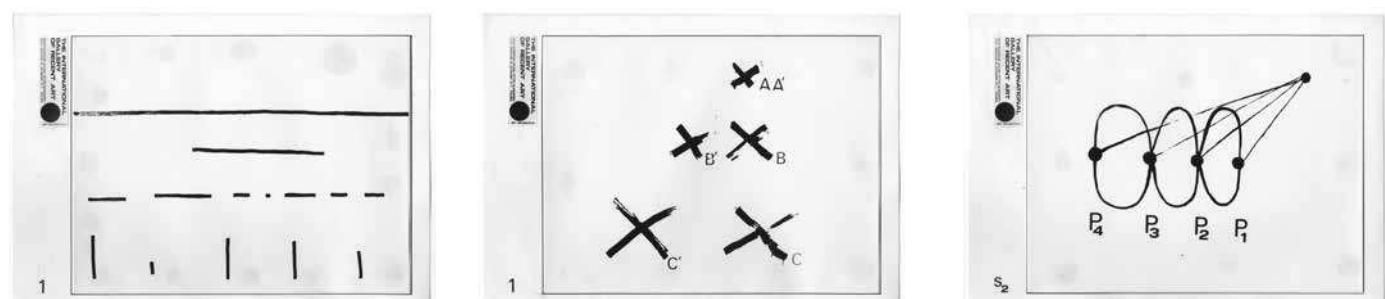
Genezę grupy, podobnie jak później Stokłosa, widział Olek w przełomie w myśleniu o fotografii, jakiego dokonały we Wrocławiu galeria PERMAFO i Galeria Sztuki Aktualnej Zdzisława Sosnowskiego.

Grzegorz Dziamski – podobnie jak Olek i Stokłosa – aktywny uczestnik kultury progresywnej lat 70. – dzielił twórców lat 70. na trzy grupy – po pierwsze: artystów związanych z kontrkulturą, po drugie: tzw. ideologów medializmu, badających nowe media i związane z nim kontekst komunikacyjny, po trzecie: artystów deklarujących po zaobserwowanym zmierzchu awangardy, działalność w polu zerowym i zajmujących się metasztuką⁵³. A choć w drugiej połowie lat 70. te podziały tracą na ważności, to rodowód GSN-u widzieć należy w działańach w typie drugim i trzecim. Jak się ponadto wydaje, Romuald Kutera – co odczytujemy z jego ówczesnych wypowiedzi – myślał o grupie przyjaciół jako optymalnym systemie sztuki w okresie jej intensywnych przemian. Aktywności interpersonalne w niewielkich grupach postulował zresztą wcześniej Jerzy Ludwiński. Kutera uważały, że sens istnienia grupy polega na wytwarzaniu swoistego systemu wartości kulturowych, który można potem weryfikować w szerszym kontekście społecznym⁵⁴.

W latach 70. na polskiej scenie artystycznej dominowały galerie autorskie, zdeklarowane programowo, o radykalnej polityce dotyczącej sztuki, prowadzone przez twórców lub grupy. Na tle „poważnych” galerii nastawionych na osiągnięcie oficjalnego sukcesu instytucjonalnego, z prestiżem muzealnym (Krzysztofory, Foksal), wyróżniały się galerie studenckie, prowadzone przez artystów, finansowane przez organizacje studenckie, a także różne związki: Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), Związek Polskich Artystów Fotografików (ZPAF), Pracownia Sztuk Plastycznych (PSP). Ich celem niekoniecznie był dyskurs historii sztuki, gdyż nie tylko nie mieli takiego zaplecza intelektualnego jak Foksal i Krzysztofory, ale również – co może się z tym wiązało – wykazywali więcej młodzieńczej dezynwoltury. O ile bowiem – jak pisze Dziamski – autorskie galerie lat 60. wyręczały galerie państwowie z zadań, których one nie wypełniały, np. ukazywanie poszukiwań artystycznych czy informowania o nowej sytuacji sztuki, o tyle galerie lat 70. nie korygowały już niewydolnych placówek, ale po

53 G. Dziamski, *Szkice...*, dz. cyt., s. 97.

54 Na szczególnie podejście do grupy twórczej u Kutery zwracał uwagę już G. Dziamski w: tamże, s. 111.



18. Romuald Kutera, Lech Mrożek, Piotr Olszański, *Operacja symultaniczna: analiza* [Simultaneous Operation: Analysis], 1975

prostu negowała cały wytworzony system artystyczny⁵⁵. Jednocześnie, jak zwracał uwagę autor, w drugiej połowie lat 70. młodzież stanowiła blisko 30 procent społeczeństwa, a liczba odbiorników telewizyjnych gwałtownie wzrosła, dochodząc w 1975 roku do liczby 6,5 miliona, tym samym umacniając audiowizualny kontekst kultury. Galerie studenckie, choć zależne od oficjalnego sponsora, walczyły o niezależność poprzez tworzenie otwartych układów dystrybucji i dokumentacji sztuki. Artyści schodzili z koturnów artyzmu, wyzbywali się własności-wartości dzieła sztuki, tworzyli sieci mail art, NET, biura, ośrodki, pracownie działań. Ten oddolny ruch wiązał się z przekonaniem o całkowitym rozminięciu się potrzeb młodych artystów z tym, co mają do zaproponowania oficjalne instytucje. Ale oczywiście alternatywność miała swoje granice: gdy tylko pojawiały ze strony „poważnych” galerii propozycje, nikt raczej nie odmawiał, nawet radykałowie. Rzecz w tym, że takie propozycje przychodziły dość rzadko lub w ogóle.

Galeria Sztuki Najnowszej była galerią studencką i była też miejscem samokształcenia. To tutaj młodzi artyści testowali swoje najróżniejsze pomysły, wystawiali i dyskutowali do bladego światu. Z pewnością część z propozycji artystycznych pryncipialni krytycy uznać mogą za wtórne. *Translokacja* przypominała działania Roberta Barry'ego z falami dźwiękowymi i radiowymi, a także z telepatią, *Zamiatanie ulicy* – działania Josepha Beuysa... Pamiętać jednak należy, że były to prace studentów w komunistycznym państwie, oddzielonym żelazną kurtyną i nawet rzeczy podobne miały tu znaczenie inne i bynajmniej nie wtórne, lecz rewolucyjne. Rama i kontekst działań decydują o wadze tej wczesnej aktywności. Wtórność jest ponadto kategorią z repertuaru modernistycznych inwektyw – podczas gdy, jak się przekonamy, artystom z GSN bliskie stało się postmodernistyczne samplingowanie, zawłaszczenie i *détournement*. Bardzo szybko zresztą ich propozycje – poprzez silną lokalną specyfikę, której nie ukrywali, a wręcz ją eksponowali – stały się oryginalne nawet w ścisłe modernistyczny znaczeniu. Różnice postaw artystycznych, które ostatecznie ich podzieliły, uznawali za ważny element bycia razem. Lech Mrożek ujął to w 1980 roku następująco:

Według stworzonego przez naukowców modelu grupy twórczej, w jej skład winny wchodzić osoby o sprzecznych poglądach w różnym wieku. [...] Tylko w sytuacji sprzeczności poglądów może powstać coś nowego, awangardowego⁵⁶.

Świdziński

Na kształt GSN znaczny wpływ wywarł kontekstualizm Jana Świdzińskiego (1923–2014), współpracującego wcześniej we Wrocławiu z galerią PERMAFO i jej liderami – Andrzejem i Natalią Lachowiczami. Z PERMAFO kolektyw GSN „przejął” zresztą też innego artystę – Zbigniewa Dłubaka (1921–2005), zaintrygowanego kontekstualizmem, któremu nie odpowiadał kierunek, jaki obrała galeria Lachowiczów⁵⁷. To w GSN obserwowali, jak Świdziński z roli krytyka przedziergnął się w artystę (choć był uczniem kolorysty Jana Cybisa, działał wcześniej głównie jako teoretyk) i zmontował kontekstualną grupę⁵⁸, by na długi czas – zanim zajmie się performensem – stać się artystą-kuratorem, prezentującym innych artystów, w coraz to innych sekwencjach i relacjach, a za pomocą takich prezentacji i dyskusji propagując własne koncepcje i robiąc sztukę kontekstualną. A grupa traktowała go trochę jako profesora, z racji wieku, języka, wiedzy, operowania pojęciami logiki, których oni musieli się dopiero uczyć. Ale oczywiście intuicja i twórczość pozwalała na równoprawne dyskusje, a nawet – na wpływy w drugą stronę, gdyż Mistrz niewątpliwe korzystał z kontaktu z młodymi artystami. W tamtych czasach wiele dyskutowali o tym, co robią, ważne były spotkania z Dłubakiem i jego grupą, prywatne rozmowy ze Świdzińskim. Może najważniejsze były rozmowy o funkcjonowaniu sztuki, a w tym ujęciu kontekstualizm wiele im wyjaśniał. Jak powiedział Mrożek:

Sztukę kontekstualną traktuję jako opis funkcjonowania sztuki..., nie propozycję, dyrektywy, jaką sztukę mają robić artyści. Sztuka zawsze była i będzie uwikłana w kontekst, ale ten fakt trzeba było sobie uświadomić. On to potrafił opisać. Potrafił syntetycznie ująć⁵⁹.

To w GSN Świdziński zrobił premierę *Kontekstu trzeciego* (1977), rozprawiającego się ze *Sztuką w kontekście sztuki* (jak głosił tytuł pierwszej części *Kontekstu trzeciego*), a dalej ze *Sztuką w kontekście kultury* (jak głosił tytuł części drugiej) oraz *Sztuką jako działaniem w kontekście rzeczywistości* (wedle nagłówka finalnej części tekstu). Pokaz skłaniał przede wszystkim do wymiany poglądów, gdyż na wystawy Świdzińskiego przychodziło się przede wszystkim, by podyskutować. A było o czym rozmawiać, wszak Świdziński napisał wówczas, że jeśli coś zostanie nazwane sztuką, to jest to sztuka; a także – iż dziś nie robi się sztuki, lecz określa coś jako sztukę. Nie oznacza to, że oprócz tekstów (*Kontekst trzeci* został pięknie wydrukowany w formie plakatu czerwoną farbą na białym tle, w nagłówku użyto czcionki New Zelek) ściany były puste: artysta pokazał wówczas m.in. pracę *Stale mówimy o człowieku*,

57 Akces Dłubaka do prac związanych ze sztuką kontekstualną to listopad 1976. Por. *Kalendarium sztuki kontekstualnej [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., s. 83.

58 Choć w podobnym tonie nie są sformułowane biografie Jana Świdzińskiego, rolę GSN wyraźnie potwierdzają badania w prywatnych archiwach wrocławskich artystów.

59 Z mejla L. Mrożka do autorki, 17 marca 2014.

55 Tamże, s. 119–123.

56 E. Han, *Awangarda w Pałacyku*, „Gazeta Robotnicza”, 9 czerwca 1980.



19. W mieszkaniu Jeana Sellema [at Jean Sellem's flat], od lewej [from the left]: Maria, Jean, Jan Świdziński, 1975



20. Galeria S:t Petri [S:t Petri Gallery], Lund, 1976

J. ŚWIDZIŃSKI



21. Jan Świdziński na wystawie *Contextual Art* [at the *Contextual Art* exhibition], Lund, 1976

w różnych wersjach kolorystycznych. Opowiadał, że zrobił tę pracę w pracowni Kosutha, a właściwie, że zrobiono mu ją według instrukcji, w oparciu o zdjęcie gazetowe.

Można zatem stwierdzić, że podobnie jak galeria PERMAFO, która na samym początku lat 70. za swojego artystycznego mentora wybrała Zbigniewa Dłubaka, niemal dwie dekady starszego od Andrzeja i Natalii Lachowiczów, takim ważnym seniorem-ojcem-patriarchą neoawangardy w GSN stał się Jan Świdziński, średnio o 30 lat starszy od Mrożka, Antosza i Kuter. Ostatecznie stał się powodem rozpadu GSN. Można powiedzieć, że obecność Świdzińskiego nie tyle poróżniła grupę, ile przyspieszyła krystalizację postaw, gdyż po prostu się okazało, iż w drugiej połowie lat 70. odrzucenie malarstwa, poszukiwanie nowego języka sztuki i akceptacja sytuacji postmedialnej nie mogła już być czynnikiem scalającym i wyróżniającym. Choć młodzi z GSN mieli w pewien sposób przetarty szlak podążania za nowymi impulsami artystycznymi poprzez to wszystko, co zdarzyło się we Wrocławiu dzięki inicjatywom Jerzego Ludwińskiego, a potem Andrzeja Lachowicza i Zdzisława Sosnowskiego, jednak kiedy zakładali swoją galerię, Ludwiński od dawna nie mieszkał już we Wrocławiu, a Sosnowski przeniósł się do Warszawy. Z kolei PERMAFO Lachowiczów wypracowało własny krąg artystów, a granie kartami ekshibicionizmu i narcyzmu bardziej chyba jednak młodych z GSN odstręczało, niż fascynowało. Świdziński dawał szansę na międzynarodowy rozmach, na przemawianie współczesnym językiem, bez kompleksu prowincji i bez oglądania się w przeszłość, na sztukę muzealną:

Jeśli sztuka współczesna ma przeciwników wśród tradycjonalistów, to nie oznacza wcale, by tradycjonalisci mieli przeciwników w nas. Ostatecznie my lubimy Rembrandta tak jak oni, lecz oni nie cenią Duchampa. Lubimy Duchampa choćby za to, że starał się, by przestało kursować francuskie przysłowie: „głupi jak malarz”. Nie lubimy jednak imitatorów i nie chcemy być martwymi obiekty mi muzealnymi⁶⁰.

Po latach Świdziński powie znamienne słowa, które trafiają w sedno rozpoznania przyczyny, że tak przywarli do siebie: *Na co właściwie wszyscy się zgadzali? – że trzeba przetrzeć tę szybę, którą nam zafundowano jako pośrednika w kontakcie z rzeczywistością*⁶¹.

Spotykali się najpierw bez wzajemnych zobowiązań i po prostu polubili. Wcześniej widywali Świdzińskiego w PERMAFO, a osobiście Kuterowie poznali go w Nowej Rudzie na Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w roku 1972 lub 1973⁶². Ania Kuter (ówczesna jeszcze Majewska) była świeżo po zdanym egzaminie do PWSSP i pojechała tam jako osoba towarzysząca starszemu nieco Romualdowi Kuterze. Mrożek do Nowej Rudy pojechał dopiero w 1974. Wiele dyskutowali na wspominanym już kilkakrotnie F-Art, czyli Międzynarodowym Festiwalu Studentów Szkół

60 J. Świdziński, A. Mroczek, *Rozmowa „Sztuki”*. Wszystko o „Labiryntie”, „Sztuka” 1984, nr 1.

61 J. Świdziński [w:] *Jan Świdziński* [katalog], Stara Galeria, Lublin 1996.

62 Mrożek nie pamięta, kiedy poznał Świdzińskiego: *Nie pamiętam, czy na wystawie MGSN, w Remoncie, czy w Nowej Rudzie.* (Z mejla do autorki, 25 lutego 2014).

Artystycznych Krajów Nadbałtyckich w Gdańsku w 1975 roku. Dzięki Lechowi Mrożkowi i Piotrowi Olszańskiemu, a także Henrykowi Zdrojewskiemu, sprowadzono wiele interesujących i liczących się osób; poznali Jeana Sellema, artystę związanego z ruchem Fluxus oraz Międzynarodwką Sytuacionistyczną (SI), będącego szefem uniwersyteckiej galerii S:t Petri – Archive of Experimental and Marginal Art w Lund. Zasadą Sellema było wówczas radykalizowanie stanowisk, atakowanie i istnienie poprzez artystyczne ścieranie się oraz ideową walkę. Sellem ze Świdzińskim (który w tym czasie dążył do konfrontacji z Kosuthem⁶³) wpadli na pomysł zorganizowania dużej wystawy sztuki polskiej w roku następnym. Zwiastunem jej miał być pokaz Anny Kutery w galerii S:t Petri i Świdziński zdecydował się towarzyszyć artystce w jej pokazie *Morphology of New Reality* (otwarty 29 listopada 1975 – a powtórzonym, jak już wiemy, w lutym 1976 w GSN), by inicjować dyskusje o sztuce, a jednocześnie uzgodnić w szczegółach przyszłoroczną wystawę. Ale priorytetem były oczywiście dla Świdzińskiego ustalenia odnośnie przedstawienia swojej autorskiej teorii, wtedy nieokreślonej jeszcze jako Contextual Art. Zaproszenie na szwedzki pokaz Anny Kutery miało formę ulotki A3 ze zdjęciami z serii *With no Intension / Bez zamiaru* oraz z krótkim tekstem autorki. Jak sama artystka wspominała po latach o Świdzińskim: *miałam dobrą tubę i to jakoś fajnie poszło*⁶⁴. Na późniejszą wystawę i konferencję *Contextual Art* w tej samej galerii – pierwszą wystawę sztuki kontekstualnej (otwartą 5 lutego 1976 roku) pojechali: Jan Świdziński, Romuald Kuter, Lech Mrożek, Henryk Gajewski, a pokazano ponadto prace: Anny Kutery, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Dłubaka, Andrzeja Jórczaka, Józefa Robakowskiego oraz Ryszarda Waško. Podkreślić należy, że selekcjonerem wystawy był Jan Świdziński, który nie zaprosił na nią Piotra Olszańskiego, a nawet – bo rozważył jego osobę – nawiązał do jego zbyt młodego wieku (Olszański był wszak jeszcze młodszym od Anny Kutery). Stało się więc tak, że Kuterowie z Mrożkiem zaangażowali się w kontekstualizm, a Olszański być może poczuł się odsunięty. Jednak to tylko przypuszczenia⁶⁵.

Niewątpliwie wszak, późniejsze rozłamy w GSN związane

63 Nie jest mi dostępny maszynopis czekającej na publikację książki K. Piotrowskiego o Świdzińskim, jednak w internecie są dostępne liczne artykuły autora, które stanowić mogą uzupełnienie niniejszego tekstu.

64 E.M. Tatar, *Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kuterą* Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki), pismo internetowe „Obieg”, 16 września 2008, <http://www.obieg.pl/rozmowy/4421> (dostęp: 23 lutego 2014).

65 Po latach A. i R. Kuterowie napisały: *Może to nasza wina, że nie ujęliśmy się za kolegami i pozwoliliśmy decydować Świdzińskiemu o składzie na Lund (zresztą to Sellem ograniczył ilość osób).* Świdziński kioniukturnalnie wołał ludziom i warszawiaków (mieli już osiągnięty prestiż i posiadały galerie) niż „hurme dzieciaków z Wrocławia”. Gdyby nie wykluczono Piotra i Staszka, na pewno byliby zagorzali kontekstualistami. Niki nikogo nie zwalczał! Po prostu urażeni, obrazili się i manifestowali swoje odrzucenie jako negację również hasła jako całości. (Z mejla A. i R. Kuterów do autorki, 19 czerwca 2014). Całkowicie przeciwnie zdanie wyraziła na ten temat B. Stoklosa: *Piotr, tak jak ja, choć niezależnie ode mnie, od początku uważał, że kontekstualizm jest artystyczną wydmuszką, a „ruch” kontekstualny narzędziem autopromocji Świdzińskiego na Zachodzie.* (Komentarz na marginesie niniejszego tekstu, wpisany 27 czerwca 2014).

są także z arbitralnym „dziel i rządź” Świdzińskiego. Sellem zorganizował wystawę *Contextual Art* w galerii należącej do Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu w Lund, co pokazuje oczywiście otwartość szwedzkiego środowiska uniwersyteckiego na sztukę współczesną. Wydano też wówczas w 500 egzemplarzach słynną później „żółtą książeczkę” Jana Świdzińskiego *Art as Contextual Art*⁶⁶, w której pojawią się rysunkowe sylwetki i zdjęcia czterech osób od początku związanych z ruchem kontekstualnym, które pojechały do Lund: stojące postacie Henryka Gajewskiego, Lecha Mrożka, Romualda Kutery oraz – siedząca – Jana Świdzińskiego. A dalej w żółtej książeczce pojawią się zdjęcia z wystawy – prezentacje artystów, którzy nie byli osobistością na wernisażu. Warto ten fakt zaznaczyć, bo później takie prezentacje konkretnych osób i dzieł sztuki nie będą bynajmniej oczywiście w książkach Świdzińskiego. Także w piśmie „Avalanche” (1976) mówi się o kontekstualizmie bez artystów z GSN. Sam Świdziński pokazał na wystawie w Lund Korek (Zbigniew Dłubak wykonał w swojej pracowni wedle instrukcji Świdzińskiego – zainspirowanego Duchampem – perfekcyjne technicznie zdjęcie korka od zlewów, „uwalniacz spływu sztuki”, odbitkę 40 × 50 cm), a ponadto działania z fotografią van Gogha oraz ogłosił *12 tez sztuki kontekstualnej*, powieszonych na ścianie w formie powiększonych wydruków (wykonał mu je na miejscu Sellem)⁶⁷. Świdziński przestrzegał zasady powielania swojej sztuki wykonanej według instrukcji przez innych oraz zawłaszczenia sztuki innych. Jak napisał potem w *Kontekście trzecim: Nie robi się sztuki, lecz określa się coś*

66 Estetyka okładki wyraźnie nawiązuje do czarno-żółtych druków galerii PERMAFO, z którą Świdziński był związany na początku lat 70.

67 J. Świdziński, *Art as a Contextual Art*, ed. J. Sellem, Galerie S:t Petri, Archive of Experimental Art, Lund 1976.

22. *Contextual Art*, Lund, 1976





archiwum Anny Kutery

23. *Contextual Art Conference*, CEAC Toronto (Kanada [Canada]), 1976, od lewej [from the left]: Anna Kutera, Joseph Kosuth

jako sztuka⁶⁸. W Konsthall w Malmö, 9 lutego 1976 odbyła się konferencja *Art as Contextual Art* i pokaz filmów (R. Kutery, L. Mrożka, Warsztatu Formy Filmowej). Na warsztaty video pojechali wkrótce (jeszcze w lutym) do Kunstmuseum w duńskim Aarhus, gdzie odbywał się międzynarodowy *Video Festival*. W Lund pokazano trzy filmy Romualda Kutery: *Mirror, Expectation* oraz *HERE*; cztery filmy Lecha Mrożka: *Collection I, Collection II, Signification* i *Projection* oraz film Jana Świdzińskiego *I Am Talking Two Minutes*. Ponadto zaprezentowano dwa slide-show: *HERE* Kutery oraz *Collection in Red* Mrożka. Warsztat Formy Filmowej z Wojciechem Bruszkowskim i Józefem Robakowskim szybko zdystansował się od Świdzińskiego (odejście nastąpiło już w sierpniu 1976, na plenerze w Osetnicy⁶⁹), ale jak pisał później Amerigo Marras, mimo różnic Polacy stali na wspólnym gruncie, jeśli chodzi o materialistyczny światopogląd oraz niechęć zarówno do realizmu socjalistycznego, jak i kapitalistycznego funkcjonowania sztuki⁷⁰. Później w GSN wielokrotnie dyskutowano o nowych trajektoriach, jakie dla ich sztuki zaproponowała Świdziński. Marras uważa, że była to nowatorska propozycja, odrzucająca wszystkie modele sztuki, jakie zaproponowali artyści od czasu modernizmu, w tym teoretyczny interwencjonizm Duchampa, strukturalizm oraz propozycje Kosutha, Fischera oraz *Art & Language*⁷¹. Po latach Łukasz Ronduda wyróżnił dwie grupy realizacji powstałe pod wpływem Świdzińskiego: po pierwsze postkonceptualne prace-bodźce ukazujące relatywizm i kontekstualność komunikacji językowej i po drugie prace wynikające z interwencji w rzeczywistość (tu mieścią się zarówno agresywne i brawurowe działania Witolda Liszkowskiego, jak subtelne „interwencje” Anny

Kutery)⁷². Oprócz dyskusji, Świdziński działał w GSN w bardziej typowy dla artysty sposób – zrobił np. we Wrocławiu performans ze zdjęciem van Gogha *Działania z fotografią van Gogha*, który wcześniej pokazał m.in. w de Appel⁷³. W Szwecji Świdziński dużo rozmawiał ze wspomnianym już Amerigo Marrasem (1947–1999) z Toronto – artystą i czołowym kanadyjskim aktywistą gejowskim, który z kolegami Brucem Evesem oraz Ronem Gillespie założył tam The Centre for Experimental Art and Communication (CEAC), łącząc konceptualizm z punk rockiem oraz radykalnymi działaniami antyhomofobicznymi⁷⁴. Ostatecznie, szwedzkie spotkania zaowocowały wyjazdem Jana Świdzińskiego (i Anny Kutery) do Kanady, gdyż CEAC postanowił zorganizować konferencję poświęconą sztuce kontekstualnej. Wcześniej, w tym samym roku, odbyły się w CEAC m.in. performanse, będącego pod wpływem wiedeńskich akcjonistów, kolektywu Shitbandit z dużą ilością seksu, krwi i energetycznych wrzasków. Miejsce sprzyjało szczególnie kulturze gay punk, cieszyło się opinią miejsca otwartego i pozbawionego snobizmu. W sierpniu prowadzony przez artystów CEAC dzięki państwowemu grantowi w wysokości 55 tysięcy dolarów przeniósł się do nowego budynku przy Duncan Street 23 i swoją skandalizującą sławę podtrzymała wrześniową inaugurującą tygodniową imprezę pod hasłem kanibalizmu; powróciła też „dzika jak zwierzęta” grupa Shitbandit, a ponadto odbył się

72 Ł. Ronduda, *Elastyczność pozwala nam istnieć. Sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego*, „Piktogram” 2006 nr 3, s. 28.

73 W Lund pokazał operacje ze zdjęciem van Gogha jako pracę z komentarzem, nie performans. W wywiadzie z Łukaszem Guzkiem nie mówił o miejscu performansu: [...] *Zrobiłem taką pracę o van Goghi – wziąłem jedynie istniejące zdjęcie van Gogha, widzianego od pleców – i brakuje jednego wymiaru, żeby zobaczyć twarz van Gogha. Zacząłem się tą sytuacją bawić, odwracając zdjęcie. Od dwóch wymiarów do jednowymiarowej kartki od strony krawędzi, po przypuszczenie, że van Gogh istnieje w czterech wymiarach*. Rozmowa Łukasza Guzka z Janem Świdzińskim, „Fort Sztuki” 2004, nr 1. Realizacja pokazana była w de Appel w Amsterdamie w 1976 roku. Por. G. Borkowski, *Działania Jana Świdzińskiego z fotografią, „Phototapeta”* 2003, nr 1. Anna Kutera dodaje, że ręka na fotografii – trzymająca zdjęcie – jest jej własną: *Zdjęcie van Gogha pochodzi z książki, którą kupiliśmy w Muzeum Van Gogha w Amsterdamie w 1986 roku, podczas trwania wystawy „Polish Manifestation” w Drents Museum w Assen (organizowanej przez G. Dziamskiego). Po otwarciu pojedaliśmy z wieńcem Holandię i do Amsterdamu. [...] Roman – wyczulony na paradysy medialne – pokazał Świdzińskiemu to zdjęcie. [...] Roman je zreprodukował z naszej książki i dał Świdzińskiemu, pstryknął gest obrótu, wywołał film i zrobił odbitki u nas w domu w 1986 roku!* (Z mejla A. Kutery do autorki, 25 lutego 2014). W późniejszym meju, z 25 marca 2014 roku, artystka napisała: *Na koniec niewytłumaczalna historia: powiększając odbitki z wystawy kontekstualnej w Lund w 1976 roku – jest czarno na białym – że Świdziński pokazał obrót zdjęcia z van Goghem na tej wystawie (jest to moją ręką wykonany obrót!) Roman też nie wie, jak to się stało. Mrożek z kolei stwierdził, że zdjęcia Świdzińskiego były robione przez Kuterę w lokalu GSN, przed wystawą w Lund, tak samo jak film Świdzińskiego *I Am Talking Two Minutes*. Świdziński narzekał na Dlbaka, który robił mu pamiętny korek, że nie rozumie, jak można robić prace innemu artystie. Ostateczna wersja Kutery brzmi: *Winno być: reprodukcja pochodzi z katalogu do wystawy rysunków van Gogha w Malmö Konsthall 6.06–10.08.1975 roku (podarowana Ance i Świdzińskiemu przez Sellema podczas Anki wystawy w galerii S:tPetri w listopadzie w 1975 roku. Później Anka dala ją J.S. Przed wystawą Sztuki Kontekstualnej wykonałem na prośbę J.S. reprodukcję (co potwierdza Mrożek) i wraz z Anką, która trzyma zdjęcie, wykonaliśmy sekwencję fotograficzną obrotu zdjęcia.* (Z mejla R. Kutery do autorki, 19 czerwca 2014). Cytaty z listów i wspomnienia artystów dedykuję historykom, zajmującym się oral history.*

74 Centre for Experimental Art and Communication Toronto 1973–1980, <http://www.artlyst.com/academic-articles/centre-for-experimental-art-and-communication-toronto-19731980> (dostęp: 23 lutego 2013).

koncert Michaela Snowa na fortepianie, któremu towarzyszył Larry Dubin na bębnach. Intensywność działań w CEAC była wprost niezwykła: nie tylko w dzień, ale niemal każdej nocy działało się tam coś fascynującego. Ważnym punktem programu były pokazy filmów eksperymentalnych. Gdy przyjechali Polacy, trwała jeszcze zjawiskowa instalacja Heather McDonald *Rain Room*, polegająca na tym, że cyklicznie, w zaaranżowanym pomieszczeniu – przypominającym (jak komentowali niektórzy widzowie) skrzyżowanie sauny z komorą gazową – padał deszcz, przy specjalnie spreparowanych nagraniach audio. Cykl deszczu powracał po przerwie na suszenie. Samobójstwo artystki w 1976 roku jeszcze zradycalizuje antykapitalistyczne poglądy Marrasa, który obwinia bezwzględny system komercyjnej sztuki o jej śmierć⁷⁵. Społeczne akcje w CEAC – pod przemożnym wpływem Hermana Nitscha – miały być powrotem do surowego doświadczania cielesności jako fenomenu politycznego. *The Contextual Art Conference* w CEAC w Toronto odbyła się między 10 a 12 listopada 1976 roku. Świdziński z Kuterą zabrali ze sobą prace artystów z Polski i tam je zaprezentowali (Anna Kutera pokazała – wbrew zaleceniom Świdzińskiego, „by nie ujawniać praktyki kontekstualnej” – swoją *Morfologię nowej rzeczywistości*, a ponadto: *Publikację i Afirmację sztuki* oraz zestaw *TU/HERE* Romualda Kutery, a także zestaw fotografii Lecha Mrożka i Zbigniewa Dłubaka pokazanych w Lund oraz foldery GSN⁷⁶). Świdziński był wówczas przeciwko

pokazom polskiej sztuki, gdyż na wstępny etapie formowania ruchu kontekstualnego nie chciał pokazywać prac kojarzących się jednoznacznie z konceptualizmem. Zarówno Sellema w Szwecji, jak i CEAC w Kanadzie, interesowała teoria Świdzińskiego jako narzędzie przeciwwstawiające się konceptualizmowi, a w konsekwencji hegemonii anglosaskiego *art worldu*. Na zachowanym zaproszeniu ze spotkania *Sprawozdanie z Toronto* w ACK Pałacyk dowiedzieć się możemy, że organizatorem konferencji *Art as Contextual Art* w Toronto był... Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Związek Polskich Artystów Fotografików i GSN (ZPAF) wsparł też artystów wcześniej, w ich wyjeździe do Lund). Niewielkie dofinansowanie polskich artystów wiązało się więc najprawdopodobniej z faktem, iż walka z imperializmem została potraktowana poważnie. Tak Szwedzi, jak Kanadyjczycy dążyli do dywersyfikacji sceny artystycznej, próbowali na różne dostępne sobie sposoby podkopać dominację Stanów Zjednoczonych i ich imperializm kulturowy oraz merkantylne traktowanie sztuki. Myślano o możliwościach podważenia społecznej dominacji w strukturze swoich krajów poprzez jej denaturalizowanie, wprowadzanie modelowania równościowego, rozważano różne strategie opozycji. Marras próbował opracować koncepcję osobiście, oddolnie zarządzanej kultury (*self-managed culture*). Zapraszał wcześniej artystów z Argentyny, wspierając ich w walce z tamtejszym reżimem, nawiązał kontakt z Jorge Glusbergiem (1932–2012) z Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Był też – nawiastem mówiąc – miłośnikiem Michaela Snowa, a jako wideo-artysta pozostawał silnie pod jego wpływem; zaszczepił, jak się wydaje, tę inspirację Kuterom (w roku 1978 i potem w 1980 Snow przyjechał do Wrocławia).

75 Por. D. Tuer, *The CEAC was Banned in Canada: Program Notes for a Tragicomic Opera in Three Acts, Mining the Media Archive*, YYZ Books, Toronto 2005.

76 Na zachowanym zaproszeniu z imprezy *Sprawozdanie z Toronto* napisano, że zaprezentowano prace: Z. Dłubaka, A. Kutery, J. Świdzińskiego, Natalii LL, P. Kwieka, A. Lachowicza, R. Kutery, R. Waśki i J. Wojciechowskiego.

archiwum Anny Kutery



24. *Contextual Art Conference*, CEAC Toronto (Kanada [Canada]), 1976, od lewej [from the left]: Jan Świdziński, X, Anna Kutera, Joseph Kosuth



archiwum Lecha Mrożka



25. Sprawozdanie z Toronto w GSN [Report from Toronto at the RAG], od lewej [from the left]: Zbigniew Dłubak, Anna Kadera, Jan Świdziński

Świdziński – jak na to zwracał uwagę Ronduda – propagował kontekstualizm jako „rodzimą ideę, zrodzoną w kontekście ustroju socjalistycznego” oraz „narzędzie walki”⁷⁷; był ponadto negatywnie nastawiony do bezmyślnego powielania estetyki konceptualnej, do czego jego zdaniem sprowadzała się recepcja kierunku w Polsce, przy powszechniej nieznajomości angielskiego. Dokładnie ten aspekt jego poglądów interesował Marrasa. Ponieważ kontekstualizm dystansował się od esencjalnych, stojących poza historią definicji sztuki i pragmatycznie widział w niej wynegocjonowaną społecznie umowę, a jej zdesakralizowane definiowanie pozbawione było założeń metafizycznych, to idealnie wpisywał się w lewicowe debaty sztuki socjologicznej czy zaangażowanej. Na niezwykle burzliwą listopadową *Contextual Art Conference* (1976) do Toronto przyjechali zresztą z Nowego Jorku Joseph Kosuth i Sarah Charlesworth (1947–2013), by bronić konceptualizmu. Jednak Marras jako radykalny aktywista uważało, że koncepcja Świdzińskiego daje większe możliwości społecznego zaangażowania niż konceptualizm w amerykańskim wydaniu. Jak zauważa Dot Tuer, Kosuth z Charlesworth twierdzili, że przypisuje im się stanowisko, które ostatnio porzucili, Kosuth napisał już wszak w 1974 roku esej (*Notes*) on an *Anthropologized Art*, ale też wykazali arrogancję ludzi z Nowego Jorku, którzy nie chcieli dostrzec problemów artystów działających poza wielkimi centrami. Sam Świdziński także jednak został zaatakowany, gdyż jego kilkudziesięciostonicowy tekst nie wystarczał, zdaniem wielu, do sformułowania koncepcji sztuki jako społecznej praktyki. Gwałtowne nastroje uspokajał Hervé Fischer – artysta, współtwórca *art sociologique*. Opierając się na negatywnej dialektyce Adorna, Fischer zaproponował taką teorię i praktykę sztuki, która faktycznie służyć by mogła krytyce społecznej, a nie zamkała się jedynie w zręcznych odpowiedziach-wytrychach, o co oskarżały marksizm⁷⁸. W burzliwej dwudniowej dyskusji – która chociażby już tylko z powodu temperatury obrad stała się sukcesem – wzięły też m.in. udział kuratorka Jo-Anne Birnie Danzker oraz artystka Ellen Maidman. Warto zaznaczyć, że niektórzy uczestnicy siedzieli nieco dalej, na miejscu publiczności, by nie robić wrażenia, iż są

uczestnikami panelu; taką strategię przyjął AA Bronson – członek trzyosobowej grupy The General Idea, John Bentley Mays, działająca kolektywnie para aktywistów Carole Condé i Karl Beveridge, multimedialna artystka Vera Frenkel, artysta i lewicowy aktywista John Scott, tancerz, producent i twórca body art John Faichney czy zafascynowany Antoninem Artaudem i Karolem Darwinem performer Ron Gillespie. Nowojorski odłam Art & Language reprezentował Michael Corris. Nie dojechał Ian Burn (1939–1993), mimo że z racji australijskich korzeni również interesowała go kwestia prowincjonalizmu. Prócz Burna odmówili udziału: Victor Burgin, Peter Kubelka oraz wydawczyni magazynu „Parachute” Chantal Pontbriand (późniejsza autorka wstępu do przedruku *Art as a Contextual Art*)⁷⁹. Przerzucano się ideami marksistowskimi, maoistycznymi i anarchistycznymi, rozważano kulturowy imperializm. Świdziński jakiś czas później cytował wypowiedź Sarah Charlesworth o tym, że w Toronto zebrali się konceptualiści i kontekstualiści, by się bić i zobaczyć, komu z nas uda się zebrać trofea ze sztuki, by zaatakować artystkę:

Na pewno zdziwiłaby się, gdyby ktoś jej powiedział, że nie jesteśmy zainteresowani trofeami. Większość artystów, których znam i cenię, nie jest zainteresowanych trofeami. [...] I to jest zasadnicza różnica między naszą pozycją a pozycją artysty żyjącego w kapitalizmie. Tam to jest groźne, a presja wywierana przez Art Business jest silna. To tłumaczy, dlaczego koncepcja sztuki jako sztuki konceptualnej powstała u nas, a nie na Zachodzie⁸⁰.

Jednak Sarah Charlesworth zainteresowana była wówczas raczej feminismem, podobnie jak para Carole Condé i Karl Beveridge; podobała im się seria *Sztuka stymulowana*, którą tworzyła wówczas Anna Kadera, i artystkę próbowały namówić na feministyczny aktywizm. Zapowiadało się stworzenie feministycznego frontu w Polsce, m.in. z Izabelą Gustowską, jednak z planów tych ostatecznie nic nie wyszło. W książeczce-sprawozdaniu z Toronto *Sztuka kontekstualna w Galerii Sztuki Najnowszej* Kadera napisała, że kanadyjska konferencja dała jej możliwość skonfrontowania postaw artystycznych kobiet-artystek. Od Sarah Charlesworth dowiedziała się o polityczno-społecznym podłożu ruchu wyzwolenia kobiet w USA oraz o różnych obliczach tego ruchu:

O ile tego rodzaju program realizowany przez kobiety ma doprowadzić do poprawy warunków życia i ma pozytywny charakter, to daje się również zaobserwować nagminne wypaczanie hasel liberalizmu, które stwarzają przyjylne warunki do powstawania zwydrośnień typu bojówki gangsterskie, prowadzone przez „wolne kobiety”, terroryzujących społeczeństwo w sposób

77 Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70...,* dz. cyt., s. 204.

78 D. Tuer, *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology and Cultural Resistance*, Toronto 2005, s. 74. Tam szczegółowe omówienie dyskusji.

79 Por. D. Tuer, *The CEAC Was Banned in Canada: Programme Notes for a Tragic-Comic Opera in Three Acts*, „C Magazine”, Fall 1986, No. 11, s. 31.

80 J. Świdziński, *Wstęp [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...,* dz. cyt., s. 13.

jeszcze okrutniejszy niż wielkie mafie w Chicago. Ruch ten rozszerzył się i na Europę Zachodnią, a zwłaszcza w RFN miał on drastyczny przebieg. Ujemny wpływ wykazał ten ruch na kobiety we Włoszech, proponując im oswobождение się spod „jarzma mężczyzn”, nie dając im możliwości zmian konstytucyjnych. Moim zdaniem ruch ten może nieść ze sobą pozytywne efekty, o ile założenia liberalizmu będą miały charakter demokratyczny, humanitarny i pokojowy. Ja na konferencji przedstawiłam sytuację kobiet w Polsce. Z wielkim zainteresowaniem wysłuchano mojej relacji o warunkach życia, pracy i kształcenia kobiet. Podkreśliłam odmienne warunki społeczno-polityczne kobiet polskich, które mają zapewnione prawa, o które walczą kobiety amerykańskie. A działalność kobiet w Lidze Kobiet, czy innych organizacjach społecznych, wytycza im nowe cele, takie jak aktywizacja działalności twórczej na rzecz społeczeństwa. Na polu sztuki nie istnieje podział na artystów ze względu na płeć⁸¹.

Artystka podkreślała, że Świdziński zaproponował ciekawą alternatywę zarówno w stosunku do konceptualizmu Kosutha, jak i sztuki socjologicznej Fischera. W książeczkę-sprawozdaniu *Sztuka kontekstualna w Galerii Sztuki Najnowszej* zamieszczono też oczywiście tekst Świdzińskiego *Sztuka w kontekście sztuki*, a ponadto zreprodukowano prace i wypowiedzi następujących artystów: Romualda Kutery, Zbigniewa Dłubaka, Andrzeja Jórczaka i Lecha Mrożka. Seminarium Warszawskie z Dłubakiem przyłączyło się do frontu kontekstualnego. W związku z takim interesującym rozwojem wydarzeń CEAC postanowił kontynuować promocję kontekstualizmu w Nowym Jorku (odbyły się wieczory kontekstualne w galeriach Artists Space oraz Franklin Furnace), a także zapraszać artystów, którzy wyrażaliby jego idee. Pod kontekstualizm podciągnięto wystawę Katheriny Sieverding zestawiającą ze sobą propagandowe zdjęcia z USA oraz Chin, performanse Mariny Abramović oraz Arnulfa Reinerę, a także trzytygodniową rezydencję Reindeer Werk (Thom Puckey i Dirk Larsen). Tu połączono – jak zwróciła uwagę cytowana już Dot Tuer – kontekstualizm z negującym osobowość behawioryzmem, a właściwie z *behaviour art*⁸². Marras ukuł nawet nowy termin „kontekstualny behawioralizm”, oznaczający społeczną praktykę odmawiającą współpracy w ramach kapitalistycznych struktur sztuki, i wierzył, że wykwitem nowej praktyki artystycznej mogą być grupy łączące walory terapeutyczne z edukacyjnymi. Podciągnął wówczas (24 marca 1977) gejowski *cruising* na nabrzeżu Pier 52 w Nowym Jorku do wzorcowego przykładu kontekstualnego behawioralizmu. Pojawił się też w Toronto termin „contexturalism”, jako połączenie kontekstualizmu ze strukturalizmem. Utworzony „polski front” kontekstualizmu buntował się

81 *Sztuka kontekstualna w Galerii Sztuki Najnowszej / Contextual Art in the Recent Art Gallery* (druk ulotny w języku polskim i angielskim), Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław 1977.

82 Jednak Reindeer Werk polemizowali z radykalnym behawioryzmem B.F. Skinnera (1904–1990).

oczywiście przeciw amerykańskiemu imperializmowi, ale Świdziński intelligentnie pisał – by zdystansować się od komunistycznej nowomowy – o przecistawieniu się *hegemonii w sztuce i w konsekwencji dzielenie świata na centra i prowincje; obojętnie czy centrum będzie się mieścić w Paryżu, czy w Nowym Jorku*⁸³. Na zorganizowanym w 1977 roku w warszawskim Remoncie międzynarodowym sympozjum *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* – inspirowanym przez Świdzińskiego – chodziło m.in. o wypracowanie praktyk i teorii nowej sztuki sprzeciwiających się konsumeryzmowi⁸⁴. GSN pojawiło się w Warszawie całą „kontekstualną” paczką, choć nie uczestniczyli w panelu dyskusyjnym. Świdziński wówczas natomiast podnosił, że na polski front, czyli kontekstualizm, składa się długa, przedwojenna jeszcze, tradycja marksistowska polskiej awangardy, związanej z lewicą, a ponadto polska szkoła logiki i słowiańskie tradycje kontekstualizmu⁸⁵. „Holenderski front” miał wsparcie w galerii de Appel, szwedzki w galerii S:t Petri, polski – w galerii Remont i GSN, a argentyński w CAYC. Zapowiadało się stworzenie silnego światowego ruchu walczącego z dominacją amerykańskiego *art worldu*. Jak pisał Świdziński: *Nie żyjemy w świecie kapitalistycznym, choć kiedyś w nim żyliśmy, i nie marzymy, żeby żyć w nim znowu*⁸⁶. Od czasu przyznania Rauschenbergowi Grand Prix na wystawie na biennale w Wenecji w 1964 roku Europejczycy zdążyli już zobaczyć, jak progresywną sztukę Amerykanie zamienili na pieniądze i przekonanie o własnej wyższości; teraz dołączały się kraje spoza Europy we wspólnej antyimperialnej walce. Z Toronto Świdziński z Anną Kuterą pojechali do Nowego Jorku. Spotkali się ze studentami Kosutha w School of Visual Arts. Kosuth zorganizował im też m.in. spotkanie z szefem dwa lata wcześniej założonego Neuberger Art Museum (przy State University of New York) oraz z Johnem Weberem (1932–2008), dilerem znany z niepoprawności politycznej i upodobań do sztuki konceptualnej, oraz z historyczką sztuki Diane Waldman, która przygotowała prezentację o sztuce kontekstualnej w Guggenheim Museum, pokazując tam prace Świdzińskiego i Anny Kutery. Niewiele ponad dwudziestoletnie serce Anny Kutery zareagowało gwałtownym biciem na możliwość odwiedzenia centrali *art worldu*. Wypożyczenie jej prac przez kuratorkę Guggenheim Museum na prezentację dopełniło chwil szczęścia. Świdziński, który jak sam potem wspominał, był już wówczas „starszym chłopcem”, potraktował nowojorskie peregrynacje z większym dystansem i walecznością; także jako możliwość zebrania informacji o wrogu, z którym będzie się chciał rozprawić. A może należałoby powiedzieć raczej: jako możliwość wprowadzenia danych do gry, w której zamierzał być głównym rozgrywającym.

83 J. Świdziński, *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* (informacja prasowa, maszynopis z archiwum A. i R. Kuterów).

84 Z okazji imprezy w Remoncie opublikowano: J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna / Art as Contextual Art*, Wydawnictwo Art Text, Galeria Remont, Warszawa 1977.

85 J. Świdziński, *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, dz. cyt.

86 J. Świdziński, *Wstęp [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., s. 12.

Tak czy inaczej, Świdziński dalej organizował kanadyjsko-szwedzko-francusko-argentyński aliens artystów, a na paryskie seminarium (z Janem Świdzińskim i Emilem Cieślarem, a ponadto z Peterem Dunnem i Lorraine Leeson z Wielkiej Brytanii, z Paulem Woodrowem i Brianem Dysonem z Kanady, Frankiem Griblingiem z Holandii) zorganizowane przez Collectif d'Art Sociologique i założoną przez nich szkołę Ecole Sociologique Interrogative (Hervé Fischer, Fred Forest i Jean-Paul Thénot) w Paryżu nie pojechał już z Anną Kuterą, ale sam. Przygotowano wówczas w Paryżu manifest-deklarację *Third front against / outside New York* (*Trzeci front poza Nowym Jorkiem*⁸⁷), mający nadzieję na jednoczenie artystów dzielonych przez bezwzględne mechanizmy kapitalistycznego rynku. Pokłosiem paryskiego spotkania był też m.in. wspólny wywiad Fischera ze Świdzińskim dla „Attitude”. Zresztą, na tle konferencji kontekstualnych w Toronto i w Paryżu, kolejna – wspomniana już – konferencja, w warszawskim Remoncie (zorganizowana przez Henryka Gajewskiego), korzystnie się wyróżniła zdaniem Świdzińskiego, gdyż tamte miały charakter marginalny w stosunku do oficjalnej rzeczywistości artystycznej szwedzkiej, kanadyjskiej czy francuskiej (a co się z tym łączyło – dysponowały marnymi możliwościami finansowymi). Polska konferencja nie miała charakteru marginalnego, jak uzasadniał Świdziński, gdyż *rozumienie funkcji sztuki jako działania w kontekście rzeczywistości jest tym, co zasadniczo różni ideologię sztuki w socjalizmie od ideologii sztuki w kapitalizmie*⁸⁸. Faktycznie, rozmach konferencji był niebywały, zaproszono ludzi z ponad 30 krajów. Jednak Henryk Gajewski, który ze strony Remontu wszystko przygotował, stwierdził, iż przeraziła go ilość zakulisowych knowań, potyczek i wojenek podjazdowych, niespodziewanych aliensów i wykluczeń. Manipulowanie plotkami stało się jednym z czołowych działań twórczych, a nielojalność Świdzińskiego wobec młodzieży zaskakiwała:

Świdziński, w tajemnicy przed pozostałymi uczestnikami rodzącego się ruchu kontekstualnego, konferowała całą noc w hotelowym pokoju z Fischerem i Glusbergiem, by rankiem odczytać wspólne porozumienie „podpisane” przez sztukę kontekstualną, sztukę socjologiczną i sztukę latynoamerykańską, wprawiając wszystkich w stan zakłopotania. Konferencja się skończyła, goście zagraniczni wyjechali, a miejscowi robili wszystko, żeby uznać sprawę za niebyłą, mimo że efekty tego spotkania, zarówno artystyczne jak i towarzyskie, były ogromne. Tak, to była moja pierwsza lekcja światowej sztuki i manipulacji w kontekście rzeczywistości⁸⁹.

Sam Marras uważał, że stworzenie polskiego frontu wspomoże polskich artystów w walce z biurokratycznym, komunistycznym państwem, ale dostrzegał trudy

87 Kalendarium sztuki kontekstualnej [w:] *Sztuka kontekstualna...*, dz. cyt., s. 85.
88 J. Świdziński, *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, dz. cyt.
89 H. Gajewski, *I am [w:] Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J. Wojciechowski, Warszawa 1984, s. 12.

konsolidacji ze względu na niezgodność zdań pomiędzy trzema różniącymi się stanowiskami: Świdzińskim, Dłubakiem oraz młodzieżą⁹⁰. Zresztą Marras w tym samym roku pojedzie do Josepha Beuysa – swojego wielkiego mistrza – będzie miał spore problemy w wyjaśnianiu kolegom tego akcesu. Wszak Beuys był raczej artystą głównego nurtu, wkrótce będzie miał nawet wystawę w jednej z centrali artystycznego imperializmu – w nowojorskim Solomon R. Guggenheim Museum w roku 1979. Nieco wcześniej jednak, w 1978, CEAC odmówiono subwencji państwowej. Stało się to po zakwestionowaniu przez policję materiałów w wydawanym przez CEAC piśmie „Strike” z powodu ich pornograficznego i propagującego terroryzm charakteru. W „The Toronto Sun” z 5 maja 1978 roku ukazał się artykuł o tym, jak pieniądze z podatków wspierają ideologię Czerwonych Brygad i spragnionych krwi radykałów. Pojawiły się też w prasie głosy o zboczeńcach i niemoralności. Zniechęcony przywoływaniem do porządku Marras wyjedzie ostatecznie w styczniu 1980 roku do Nowego Jorku⁹¹. A pismo „Strike” w ostatnim numerze poda własną wersję wydarzeń: futuryści działały w faszystowskich Włoszech, Bauhaus w nazistowskich Niemczech, konstruktywiści w komunistycznym Związku Radzieckim..., a CEAC zostanie zakazany w Kanadzie. Jak pisał nieco złośliwie Kazimierz Piotrowski: *Świdziński w tym towarzystwie zachowywał się układnie*⁹².

W lutym 1977 Świdziński ogłosił w GSN wspomniany już tekst programowy *Kontekst trzeci*⁹³, zaczynający się od słów: *Jeśli coś jest nazwane przez jakąś osobę (osoby), grupę – sztuką, jest to sztuka*. Tekst kończył się postulatywnym modelem sztuki w kontekście rzeczywistości, która *przestaje być przedmiotem „opisem” unieruchomionej we wzorach kultury historii, a staje się czynnym podmiotem, relatywizującym kulturę, kulturę, (jako ta) te, które nie mają wartości, lecz je otrzymują w aktualizujących się stale kontekstach rzeczywistości*⁹⁴. Manifest – jak już wiemy – miał formę druków w różnych kolorach, z „zelkowym” logo GSN. A ponad pół roku później, gdy gdzieś daleko toczyły się walki wewnętrz i na zewnątrz Trzeciego Frontu, w Polsce wybrano tymczasową opcję ucieczki w pejaż sielskiej polskiej wsi. 16–20 listopada 1977 zorganizowano z udziałem „starego” (53-letniego wówczas) Mistrza w ciągu pięciu dni roku *Działania lokalne na Kurpiach* (A. Kuta, R. Kuta, J. Świdziński⁹⁵). Dokładnie w tym samym czasie, w nie tak odległym Kassel, na Documenta 6 CEAC zorganizował warsztaty *Violence and Behaviour*, które m.in. przez akty sadomasochizmu spotkały się z odrzuceniem przez znaczącą i opiniotwórczą część artystycznej publiczności.

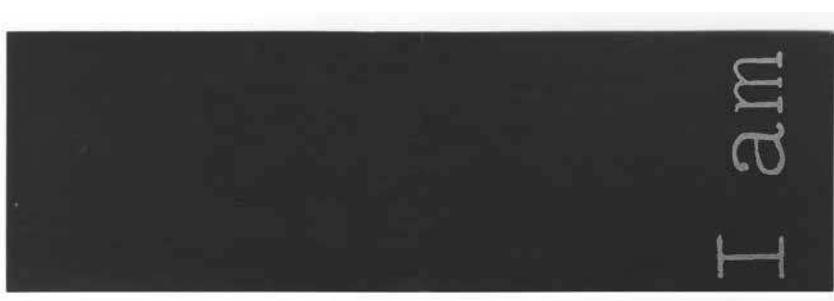
90 A. Marras, *Notes and Statements of Activity...*, dz. cyt., s. 34.
91 D. Tuer, *The CEAC Was Banned in Canada: Programme Notes for a Tragic-Comic Opera in Three Acts*, „C Magazine” 1986, No. 11, s. 34–37.
92 K. Piotrowski, *Debata „In the Context of the Art World” Jan Świdziński w Toronto, IX 1976*, „Obieg”, 13 października 2010, <http://www.obieg.pl/fokus/18947> (dostęp: 28 lutego 2014).
93 J. Świdziński, *Sztuka w kontekście sztuki*, <http://swidzinski.art.pl/konteksty2naj.html> (dostęp: 23 stycznia 2014).
94 Tamże.
95 Mrożek fizycznie nie był na Kurpiach, ale uczestniczył w rozmowach przygotowawczych i w prezentacji *Działania lokalne* w GSN.



26. *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, galeria Remont, Warszawa [Art as an Action in the Context of Reality, Remont Gallery, Warsaw], 1977, od lewej [from the left]: Jan Świdziński, Jorge Glusberg, Henryk Gajewski, Zbigniew Dłubak



27. *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, galeria Remont, Warszawa [Art as an Action in the Context of Reality, Remont Gallery, Warsaw], 1977, po prawej [on the right]: Henryk Stażewski



28. Karta wstępu na pierwszy festiwal sztuki performans w Polsce *I Am*, galeria Remont, Warszawa [Ticket to the *I Am* first festival of performance art in Poland, Remont Gallery, Warsaw], 1978

Niezrażony tym Marras wrócił z Europy z postanowieniem zorganizowania czegoś na kształt Freie Universität w CEAC w Toronto (co jak wiemy, zakończyło się oskarżeniami o wspieranie terroryzmu). Doświadczenie Kurpiów odżyło z kolei w licznych prezentacjach-omówieniach oraz dyskusjach w samym GSN, jak i na wyjeździe – m.in. w lubelskim Labiryncie. Jadąc na polską wieś, Świdziński uznał najwyraźniej, że w PRL-u nie ma miejsca na tak radykalne działania, z jakimi zetknął się w Kanadzie. O ile Marras działania lokalne podejmował w nieartystycznych środowiskach gejów, o tyle Świdziński zdecydował się na działania w wiejskiej rodzinie artystycznej. Po latach Świdziński tłumaczył, że nie interesowali go ani mieszkający w wielkich blokach nieznający się wzajemnie osadnicy, ani ustroj socjalistyczny celujący w tworzeniu bezosobowych grup proletariatu. Wyjaśniał to zaskakujące stwierdzenie następująco:

W gruncie rzeczy były to repliki tego, co tak mocno atakował socjalizm dwa wieki wcześniej, w dobie rosnącego na zachodzie kapitalizmu złagodzonego większą społeczną troską o robotnika⁹⁶.

Świdziński deklarował, że interesowały go „autentyczne” wiejskie wspólnoty, etapy ich przechodzenia w nową rzeczywistość, zmiana norm i wartości, utrata dawnej lokalnej tożsamości i zastąpienie jej nową, narzuconą i represyjną opartą na ideologii nieliczenia się z rzeczywistym interesem jednostki⁹⁷. Dlaczego stara ideologia nie była represyjna (co można uznać za dość zaskakujące, gdy mowa o państwie o długiej tradycji niewolniczego traktowania chłopów) – nie dowiemy się z tych wyjaśnień. Mimo tego wyjazd na Kurpie był niewątpliwie szansą na praktyczne przetestowanie przekonania, że sposobem na wyrwanie się z kręgu monokulturowej dominacji może być powoływanie grup działających lokalnie, które przez swoją wielość i rozproszenie zerwą z mitem jednej, uniwersalnej sztuki dla wszystkich. Postawiono sobie pytania: czy jest jakiś wspólny wyróżnik sztuki, łączący artystów wiejskich i miejskich? Czy sztukę można definiować raczej w kontekście lokalnych działań i grup, które w istocie zupełnie nic ze sobą nie łączy? *Działania na Kurpiach* zaczęły się od zamieszkania u rodziny Bolesława i Marii Olbrysiów we wsi Dębniki. Miejsce to zasugerowano im w Muzeum Regionalnym w Łomży, a pracownicy umożliwiły kontakt z rodziną, znaną w regionie z zamiłowaniem do sztuki i muzyki. Pan Bolesław Olbryś jeszcze przed wojną popisywał się grą na skrzypcach przed marszałkiem Piłsudskim podczas dożynek, a potrafił grać, trzymając skrzypce na plecach. Wraz z synami zajmował się wytwarzaniem mebli i instrumentów muzycznych (sam opracował m.in. konstrukcję składanego łóżka z wysuwaną dolną szufladą do spania dla dzieci). Jego specjalnością

były jednak długie drewniane trąby, tzw. ligawy, które stały się atrakcyjnym towarem dla Cepelii. I tu zaczął się jeden z ciekawych wątków styku kultury miejskiej i wiejskiej – pan Olbryś, by nadążyć za zamówieniami Cepelii, musiał uproszczyć i przyspieszyć technologię produkcji, wykonując instrumenty z niesezonowanego drewna, co oczywiście drastycznie odbijało się na ich jakości. Zerwanie umowy z Cepelią – czyli relacje oczekiwania, możliwości produkcji i dystrybucji oraz jakości „towaru” – to jeden z ważnych tematów, jaki artyści miejscy przedyskutowali z artystami wiejskimi. Choć pochodzili z różnych środowisk, to dla nich wszystkich było oczywiste, że ówczesny instytucjonalny system (muzea, galerie, Cepelia, Desa), ze swoją skostniałą procedurą funkcjonowania i nieadekwatnym do zmieniających się kontekstów systemem wartości, działa hamującą na rozwój sztuki. Nasuwał się wniosek o konieczności zbudowania nowej, niezależnej sieci upowszechniania sztuki. Rozmawiano także o poczuciu piękna i urządzaniu wnętrz mieszkalnych. U Olbrysiów oprócz krucyfiksu wisiała reprodukcja *Hołdu pruskiego* Matejki, gdyż jak wyjaśnił gospodarz – *Prusy mają wiedzieć, gdzie ich miejsce*. Dla artystów przybyłych z niemieckiego do niedawna Wrocławia i tutaj znaleziono ciekawe punkty do dyskusji. Rozmawiano o przenikaniu kultury miejskiej i wiejskiej; w blokach gierkowskich modne były przecież makatki z Cepelii czy tzw. słomianki nad łóżkiem, a na wsi z kolei – dążono do urządzania wnętrz na styl wielkomiejski. Pobyt służył też wymianie informacji o kolejach rodzin, o historiach przekazywanych ustnie – tak różnych od oficjalnych narracji historycznych. Nie obyło się też bez muzykowania, wysłuchania pieśni ludowych regionu i kosztowania regionalnych potraw. Po latach Anna i Romuald Kuterowie wspomnią, że Świdziński miał problem z nawiązaniem kontaktu z rodziną Olbrysiów⁹⁸. Tymczasem Anna Kuter z kobietami i dziećmi prowadziły długie rozmowy na różne tematy związane z rodowodami; oglądano zdjęcia rodzinne, rozmawiano o pracy, domu, szkole, planowaniu przyszłości dla dzieci w relacji do profesji rodziców i ich własnych doświadczeń; porównywali losy swoich rodzin: przesiedleńców i wygnańców. Kuter pokazała też zdjęcia z Witusem z serii *Morfologia nowej rzeczywistości* i dyskutowano o możliwościach interpretacji tych fotografii. Jednym z wniosków było nabranie przekonania, że należy udoskonalić i uaktywnić narzędzia do badania i opisywania nowej sztuki, uwzględniając wszystkie konteksty – nie tylko te, które widać z centrów dużych miast. Miejscy i wiejscy artyści zauważali podobne, przedmiotowe traktowanie twórców przez instytucje „upowszechniania kultury i sztuki”.

Długa dyskusja o wyprawie kurpiowskiej w GSN – do której zaproszono Zbigniewa Dłubaka – skupiała się

96 J. Świdziński, *Kontekstualna praktyka. Działania lokalne* [w:] Jan Świdziński. *Sztuka i jej kontekst*, red. Ł. Guzek i B. Łukaszewicz, Ośrodek Działania Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim i Mazowieckie Centrum Kultury Elektrownia w Radomiu, [b.d.], s. 66.
97 Tamże.

98 Dla mnie i Anki bardzo ważne są kontakty z ludźmi, ciekawość życia innych, zrozumienie postaw i odmiennych celów. Ale aby nawiązać szczególny kontakt, należy się samemu „otworzyć”, czego J.Ś. nie potrafił lub nie chciał (o czym zaświadczają jego realizacje performatywne), albo mówił ogólnie „...o człowieku”, albo odnosił się do aktualnego, osobistego kontekstu „jest jak jest” brzmiącego równie ogólnikowo. (Z mejla A. i R. Kuterów do autorki, 19 czerwca 2014).



29. Jan Świdziński w swoim mieszkaniu przy ulicy Waryńskiego w Warszawie [Jan Świdziński in his flat in ul. Waryńskiego in Warsaw], 1976–1979



archiwum Lecha Mrożka

30. Warsztat-sympozjum *Działania lokalne jako praktyka kulturotwórcza* [The workshop-symposium *Local Actions as Culture-shaping Practice*], pisze [writing]: Amerigo Marras, 1978

na krytyce instytucjonalnej, relacjach instytucji i artysty. Celem było precyzyjne zlokalizowanie własnej sytuacji, uaktywnienie świadomości istnienia pomijanych dotąd kontekstów, by robić sztukę bliższą rzeczywistości. Bo jak pisał jeszcze w lutym tego roku Świdziński: *Rzeczywistość, jako nieustanny proces zmian, zostaje utrwalona, zatrzymana we wzorach kultury. Wzory kultury idealizując historię, nadają jej pozory rzeczywistości*⁹⁹. Z Kurpiów – po obnażeniu nieadekwatnych wzorów kultury – zamajaczyła perspektywa alternatywnych przestrzeni dla sztuki, a w rezultacie – nowego uspołecznienia sztuki w konkretnej rzeczywistości. Ale Kurpie raczej pozwoliły postawić pytania, niż znaleźć odpowiedzi, jak to nowe uczestnictwo w sztuce mogłoby wyglądać. W przeciwieństwie do artystów awangardowych, dążących do utopii – jakiegoś obmyślonego z góry docelowego punktu, wrocławscy artyści na Kurpiach nie chcieli pokazać, że wyprzedzają swój czas. Zamiast wyprzedzania, woleli rolę odsłaniania i analizowania funkcjonujących aktualnie systemów. Trzeba ponadto zauważać, że Świdziński po czasie, w wywiadach, mało mówił o Kurpiach. Może po przemyśleniu doszedł do wniosku, że penetracja środowiska była zbyt pobiczna, a przeto nieco protekcyjna. Napisał o niej, że ludność miejscowa miała własny, tradycyjny system wartości oraz obraz świata, ponadto zauważał ich duży pragmatyzm i dążenie do niezależności, co wiązało się z wszechstronnością; z rolników z łatwością zmieniali się w stolarzy, zegarmistrzów, kowali i ślusarzy. Te starania i wysiłki nie zawsze pomagały przetrwać, więc pozostawała kolejny krok – emigracja do Ameryki¹⁰⁰. Podejście do rodziny Olbrysiów nasuwało wątpliwości szczególnie w kontekście aktywności Grupy Działania w Lucimiu, która nie pojechała na wieś jedynie na tydzień (tak jak oni), ale zżyła się z miejscowością i zaproponowała wspólne, wzbogacające obie strony działania. Być może w wizycie na Kurpiach ukazała się raczej jakaś młodopolska nostalgia za solidarnością, szlachetna chłopomania jak z *Wesela*

Stanisława Wyspiańskiego. Jeśli nawet tak było, to niewątpliwym sukcesem stało się wyrwanie z zamkniętego kręgu miejskiej sztuki i doświadczenie, jak kontekst generuje różne systemy wartości funkcjonujące w konkretnym czasie, miejscu i obszarze. Doświadczenie okazało się ważne dla kolejnych działań, gdyż w maju następnego roku zorganizowano w GSN międzynarodowe sympozjum *Działania lokalne jako praktyka kulturotwórcza*, robiąc przy okazji wystawę prac Kosutha, Charlesworth, McCalla, Condé, czyli „paczki” z sympozjum w Toronto. Ostatnia wystawa Galerii Sztuki Najnowszej, została przygotowana przez jej kontynuatorkę w Pałacyku – Centrum Sztuki Współczesnej – w ramach Kongresu Upowszechniania Kultury Plastycznej *Człowiek wśród ludzi* (1980). CSW wymyśliło sobie kontekst etnograficzno-społeczny sztuki i zestawiło etnograficzne postawy Zofii Rydet, lucimskiej Grupy Działania oraz akcji Kuterów i Świdzińskiego na Kurpiach z wystawą prac Liszkowskiego i Mrożka. W ramach kongresu akcję uliczną *Wyznanie* zrealizował Liszkowski, a równolegle Mrożek realizował swój *Komentarz*. Ogólnopolskie seminarium *Funkcjonowanie sztuki w społeczeństwie* poprowadził Grzegorz Dziamski. CSW zabiegało o wystawę Hasiora, ale ostatecznie do niej nie doszło. Także inne galerie wrocławskie przygotowały na kongres specjalne wystawy. A sam Świdziński rok później wyjechał we współpracy z galerią Janusza Szczuckiego Znak z Białegostoku przeprowadzić kolejną kontekstualną akcję – tym razem we wsi Melnik nad Bugiem. Ciekawe było nie tylko, że wówczas wyraźnie napisał o klęsce (nie udało mu się nawiązać żadnej relacji z miejscową ludnością), ale że dla zobrazowania tej klęski wynalazł formę artystyczną – zdjęć z okna swojego pokoju, robionych w regularnych odstępach. Był to komentarz do niemożności infiltracji odmiennej kultury i jej poznania.

Członkowie GSN mieli świadomość przełomowego charakteru nowej sztuki. W 1976 roku dwudziestotrzyletni wówczas Lech Mrożek pisał:

Sztuka tradycyjna jest próbą zbudowania umownego systemu znaków tak, aby znaczenie nadawane przez artystę mogło być jednoznacznie odbierane przez widza. Artysti sztuki konwencjonalnej opierają się na poglądach swoich poprzedników. Proponuję sztukę jako ciąg sformułowań, z których każde następne wypiera miejsce poprzedniego – tak jak się to dzieje w nauce¹⁰¹.

Jeśli chodzi o koncepcję kontekstualizmu, generalnie należy zauważać, iż na przełomie lat 60. i 70. XX wieku bardzo ważne stały się pytania o początki sztuki i sposoby jej definiowania oraz badania. Pojawiły się koncepcje włączające kontekst do badań, idee dzieła otwartego, popularna stawała się socjologia sztuki czy społeczne historie sztuki. Problem kontekstu zaistniał jako kluczowa kwestia również w minimal art, a odsłonięcie parametrów i ograniczeń miejsca stało się po prostu

99 J. Świdziński, *Kontekst trzeci*, Galeria Sztuki Najnowsze, 22–27 lutego 1977 (maszynopis z archiwum A. i R. Kuterów).

100 J. Świdziński, *Kontekstualna praktyka...*, dz. cyt., s. 67.

101 L. Mrożek, *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia [w:] Czy jeszcze istnieje sztuka?*, oprac. D. Lechki-Mrożek, Wrocław 1978, s. 16.

SZSP A.C.K. «PAŁACYK»

GALERIA SZTUKI NAJNOWSZEJ

50-011 WROCŁAW UL. KOŚCIUSZKI 34
22/2/77 – 27/2/77

KONTEKST TRZECI

SZTUKA W KONTEKSCIE SZTUKI

Jeżeli coś jest nazwane przez jakąś osobę (osoby), grupę — sztuka jest to sztuka.

A)

Prawdziwość współczesnego znaczenia słowa „sztuka” możemy stwierdzić jeżeli znamy sposób posłużenia się nim; nie możemy natomiast stwierdzić, wyróżniając poprzez obserwację cechy charakterystyczne obiektu nazwanego sztuką. Poprawnie określamy nazwę „sztuka” te przedmioty, które zasiadły w kontekście kultury i jej instytucji by stać się sztuką./czadzny przedmiot nabiera znaczenia przedmiotu sztuki, gdy zostanie w tym celu umieszczony na wystawie; gdy zostanie opisany jako dzieło sztuki.

B)

Dokonywane w sztuce współczesnej operacje, prowadzą do tautologii, nie tworzą bowiem nowych znaczeń. Nie robi się sztuki, lecz określa się coś jako „sztuka”.

SZTUKA W KONTEKSCIE KULTURY

A)

Kultura: dorobek (osiągnięcie) ludzkości w rozwoju społecznym. O tym co jest osiągnięciem decyduje społeczeństwo ze względu na swój interes społeczny. Grupa społeczna decydująca o tym co jest osiągnięciem, ustala system wartości.
Kultura wpływa na rzeczywistość, którą tworzymy dając jej wartość do naśladowania.

B)

Wzory kultury. Rzeczywistość, jako nieustanny proces zmian, zostaje utrwalana, zatrzymywana we wzorach kultury./Wzory kultury idealizując historię, nadają jej pozory rzeczywistości.

C)

Rzeczywistość tworzymy na podstawie idei (konceptacji) jakie o niej mamy. Wzory pozornej rzeczywistości prowadzą do konstrukcji przedmiotów o pozornej wartości. Korekta jaką wykonuje rzeczywistość działa ze stałym opóźnieniem.

SZTUKA JAKO DZIAŁANIE W KONTEKSCIE RZECZYWISTOŚCI

A)

Przeстоje być przedmiotem, „opisem” unieruchomionej we wzorach kultury historii.

B)

Staje się czynnym przedmiotem, relatywizującym kulturę, kulturę, tjako taf te, które nie mają wartości lecz je otrzymują w kontekstach aktualizujących się stale rzeczywistości.

26.01.77. JAN ŚWIDZIŃSKI

Introduk. W-wa num. 41221 - 200 - G-6 Th

PRZYLACZCIE SIE DO NASZEGO PROTESTU PRZEĆIWKO PRODU- KCJI BOMBY NEUTRONOWEJ

"*NIĘ POZNALI MY ABY JEDNOSTKI ZAGRAŻAŁY, NASZEMU ISTNIENIU
-PRZECIWNIAWMY SIĘ WYŚCIĄGOWI ZBROJENЬ
-CHIĘDZMIE BUDUJMY SWOJĄ PRZYSZŁOŚĆ, ŻEBY NIKT NIE ZASKOCZYŁ
NAS NOWĄ MOŻLIWOŚCIĄ NASZEJ ZAGEADY
-POŁĄCZMYSIĘ WE WSPÓŁNYM FRONCIE, ABY WSZYSZCY
LUDZIE MOGŁI WSPÓŁDECYDOWAĆ O SWOJEJ PRZYSZŁOŚCI
PODEJMUJCIE AKTUALNE PROBLEMY LUDZKOŚCI*

ПРИСОЕДИНЯЙТЕСЬ К НАШЕМУ ПРОТЕСТУ ПРОТИВ ПРОИЗВО- ДСТВУ НЕЙТРОННОЙ БОМБЫ

"*НЕ ПОЗВОЛИЧУ ЕДИНИЦЫ УГРОЖАЛИ НАШЕМУ СУЩЕСТВОВАНИЮ
-СКАЖЕМ НЕТ ГОНКЕ ВООРУЖЕНИЙ
-СОЗНАТЕЛЬНО СТРОИМ СВОЁ БУДУЩЕЕ, ЧТОБЫ НИКТО НАС НЕ ЗАСТИГ
-НУЛ ВРАСИЛОХ НОВОЙ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ГИБЕЛИ
-СОЕДИНИМСЯ В СОВМЕСТНОМ ФРОНТЕ ДЛЯ ТОГО ЧТОБЫ ВСЕ
ЛЮДИ МОГЛИ СОУЧАСТВОВАТЬ В РЕШЕНИИ СВОЕГО БУДУЩЕГО
ПОДНИМАЙТЕ АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА*

JOIN OUR PROTEST AGAINST THE PRODUCTION OF NEUTRON BOMB

"*LET US NOT ALLOW INDIVIDUALS TO THREATEN OUR EXISTENCE
-LET US OPPOSE TO ARMAMENTS RACE
-LET US BUILD OUR FUTURE CONSCIOUSLY SO THAT NOBODY WILL SURPRISE
US BY A NEW POSSIBILITY OF OUR DESTRUCTION
-LET US JOIN IN A COMM-FRONT SO THAT ALL PEOPLE WILL
BE ABLE TO CO-DECIDE ABOUT THEIR FUTURE
TAKE UP CURRENT HUMAN PROBLEMS*

Organizator: Grupa "Przeciw - Przeciw"
GALERIA SZTUKI
NAJNOWSZEJ
ul. M. Kurylowicza 10/12, Warszawa

ANNA KUTERA
LECH MROŻEK
ROMUALD KUTERA

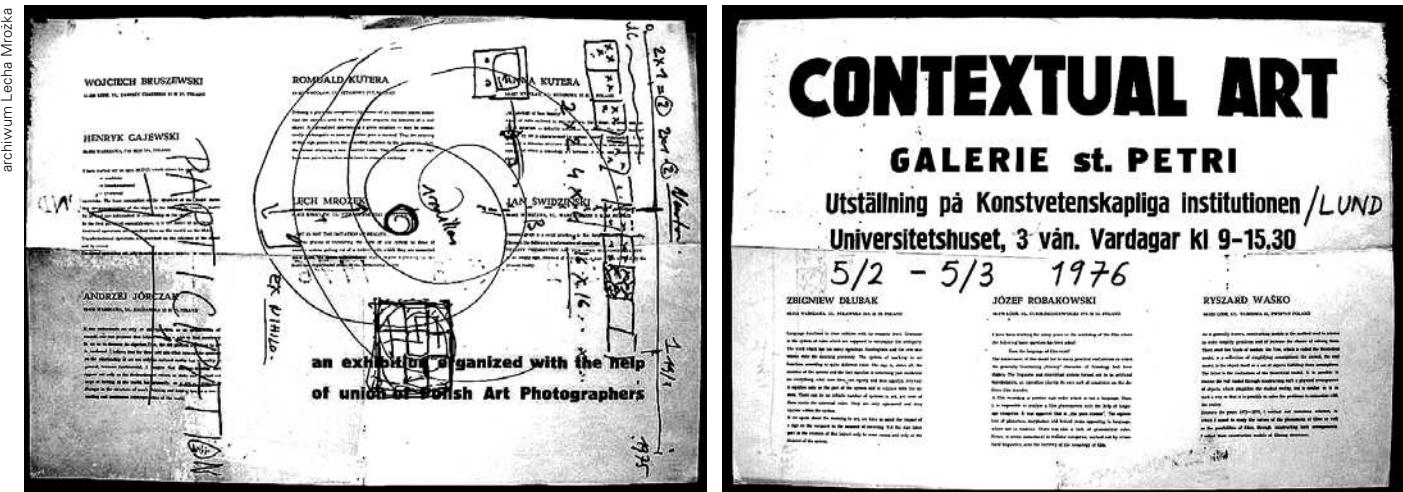
tematem wielu wystaw tego nurtu. Odchodzenie w niebyt modernistycznego paradygmatu z zasadą autonomii obrazu, kontrkulturowa kontestacja wydzielonych instytucjonalnie miejsc dla sztuki – wszystko to nastąpiło, zanim została sformułowana koncepcja kontekstualizmu Jana Świdzińskiego, który domagał się powstania nowej awangardy. W tekście *Potrzeba nowej awangardy* dał wyraz przekonaniu, że żyjąc w okresie przejściowym – gdy stare kody sztuki się zdezaktualizowały i niemożliwa staje się interakcja między obrazami wytworzonymi przez sztukę oraz obrazami wytworzonymi przez cywilizację – trzeba uczestniczyć w formułowaniu nowego kodu sztuki. Nowy kod, podważając zakorzenione mniemania o rzeczywistości empirycznej, jest właśnie okresem awangardy, który trwa, *jak długo nie zostaje zinstytucjonalizowany, jak długo nie zostanie wytworzona nowa estetyka*¹⁰².

Gdybyśmy spojrzaли na kontekstualizm szerzej, widząc go w nurcie istotnych humanistycznych dyskusji lat 70 i nowego definiowania sztuki, nie sposób nie wspomnieć, że argumentów do wyjścia z ustalonych kolejnych dostarczali też archeolodzy. Wszak sam Świdziński przyznawał, że performans stał się jego ulubioną formą wypowiedzi, gdyż odwołuje się do samych początków sztuki, gdy sztuki w naszym rozumieniu jeszcze nie było. Dużą rolę odegrała tu popularyzacja sztuki paleolitycznej, szeroka humanistyczna dyskusja nad koncepcjami André Leroi-Gourhana, która przeniosła się z archeologii na inne dyscypliny, nie tylko historię sztuki, ale m.in. poststrukturalną filozofię. Zwracano uwagę że powrót do początków sztuki działa często ograniczająco, gdyż służy reifikacji – uzasadnianiu niezmiennej i ponadczasowej kategorii „sztuki”. Ale też próbowano udowodnić, że badając sztukę pierwotnego człowieka i pojawianie się nowych technologii, można prześledzić fazy jego rozwoju intelektualnego. W wyniku tych dyskusji sam Leroi-Gourhan, odczytujący jaskinię jako semantyczny tekst, szukał nowej metodologii i statystyczne badania przedstawień wizualnych uzupełniał czynnikiem relacji obrazu do miejsca

i wielopoziomowo rozumianego kontekstu. W ten sposób, przechodząc od formalnej interpretacji indywidualnych „arcydzieł” i stylów, archeologia zaczęła zajmować się kompleksową sytuacją warunków produkcji, funkcji i percepcji. Zamiast „wewnętrznych” raz na zawsze ustalonych stabilnych znaczeń, obraz stał się nośnikiem całych konceptualnych systemów, w których funkcjonował. Znaczenie przestało być funkcją pojedynczego obrazu, a jego rolę postrzegano teraz w ujęciu performatywnym, w relacji do dynamicznego i złożonego kontekstu o charakterze wydarzenia, w którym ważną rolę odgrywa akt uczestnictwa. Gdy Dłubak ze Świdzińskim sformułowali koncepcję znaku otwartego, Alexander Marshack twierdził, że (paleolityczne) obrazy są strukturami otwartymi, miejscem nieustannych palimpsestowych modyfikacji¹⁰³. Jak sądzę, tylko na tle takich ogólnohumanistycznych dyskusji można właściwie zlokalizować i ocenić kontekstualizm. Świdziński, zainteresowany semiotyką i neopozytywizmem, założył sekcję plastyczną przy warszawskim Towarzystwie Cybernetycznym i po prostu nie umknęło jego uwadze, że także konceptualizm – wydawałoby się najbardziej progresywny kierunek lat 70. – nie uniknął esencjalizmu. Podnosił słabość tautologicznego modelu sztuki i zwracał uwagę, że „znak pusty” zyskuje znaczenia w zależności od zmiennych ram kontekstu kulturowego. W specyficznych warunkach PRL-u kontekstualizm ułatwiał rozprawienie się z paradygmatem modernistycznym, który odegrał ważną rolę kulturotwórczą w latach 60., ale w latach 70. widać już było głównie jego wady – kompensacyjny charakter, legitymizujący odgórne sterowanie kulturą przez władzę. Wyabstrahowana z bieżącej rzeczywistości postać postromantycznego wszechwiedzącego geniusza wydawała się młodym artystom wrocławskim śmieszna i pretensjonalna. Kontekstualizm oferował intelektualne narzędzia do przedefiniowania sztuki i roli artysty. To – jak już wiemy – zainteresowało Romualda Kuterę, Annę Kuterę oraz Lecha Mrożka. Natomiast Stanisława Antosza, Piotra Olszańskiego oraz Katarzyny Chierowskiej nie

102 J. Świdziński, *Potrzeba nowej awangardy* (maszynopis z archiwum A. i R. Kuterów).

103 Określenie Alexandra Marshacka. Por. D. Preziosi, *Constru(ct)ing the Origins of Art*, „Art Journal” 1982, No. 4 (42), s. 320–325.



32. Notatki Jana Świdzińskiego na materiałach z wystawy *Contextual Art* w Lund [Jan Świdziński's notes], 1976

przekonywała zupełnie walcząca retoryka „trzeciego frontu”. Wszak Olszański o Australii zaraz po przyjeździe pisał w zupełnie innym tonie, z entuzjazmem: jest najbardziej dynamicznym (kulturowo) krajem Europy Zachodniej. Open car, highway, Sunset desert¹⁰⁴. Nie było w tym śladu aktywizmu. Świdziński po latach miał świadomość, że wprowadzanie niektórych kontekstów w Polsce jest sprawą ryzykowną, jednak chciał się przybliżyć do horyzontu społecznego nawet za cenę uprzywilejowanej pozycji społecznej¹⁰⁵. Jaki czuły punkt Kuterów i Mrożka poruszył zatem kontekstualizm Świdziński? Jak się wydaje, Kuterom odpowiadał rozmach intelektualny oraz możliwość posiadania – że tak to ujmę – towarzyszącego, życzliwego krytyka, spełniającego jednocześnie rolę intelektualnego menadżera. Jako artyści zawierający nadzieję wszelkojowej intuicji, mogli dzięki Świdzińskiemu precyzyjnie verbalizować swoje przeczucia i pomysły. Brakowało kogoś, kto opisze, uzasadni, przeanalizuje nasze dokonania w stosunku do „sztuki światowej” i nada im rangę. I tak rozpoczęła się nasza współpraca – powie po latach Anna Kuttera¹⁰⁶. Ich energia potrzebowała też pozywki w świecie zewnętrznym, gdyż zarówno tautologie konceptualizmu, jak odklejony od codzienności języka wysokiego modernizmu stawały się powoli dwiema stronami tej samej monety. Wyjście z tautologicznego kręgu metakrytyki wydawało się też początkowo – jak można sądzić – atrakcyjne dla Piotra Olszańskiego. Lecha Mrożka, który sam dużo pisał, Świdziński ujął z kolei czymś innym: perspektywą sprawdzania swojej sztuki w różnych sytuacjach-kontekstach, niezamykania się na klimaty przeciętnego inteligenca z klasy średniej o aspiracjach szlachecko-dworkowych. Mrożek pisał ideowo:

W przeszłych okresach historycznych sztuka służyła określonej grupie społecznej. Teraz czas, by zmiany w niej zachodzące nie ograniczały się tylko do grupy artystów; czas abyśmy mogli potraktować je jako społeczny dialog¹⁰⁷.

Mrożek miał świadomość, że kontekstualizm umożliwia krytykę socjalistycznej rzeczywistości od środka, włączając w nią kontekst tejże socjalistycznej rzeczywistości; rozumiał także, że koncepcja „znaku pustego” o niestabilnym znaczeniu jest jak najodleglejsza od oczekiwania establishmentu, w jaki sposób należy operować przekazem wizualnym. Inne więc były motywacje: Kuterowie chcieli życzliwego krytyka i nie mogli trafić gorzej, Mrożek chciał podjąć ryzyko utraty pozycji „młodego dobrze zapowiadającego się artysty”, za cenę przygody. Rozejście się współpracy ze Świdzińskim miało zatem dla ich trójki zupełnie inny smak, ale także Świdziński, który postawił na wysiłek konstruowania na nowo sieci autentycznych,

104 Niedatowany list do B. Stoklosy z jej prywatnego archiwum.

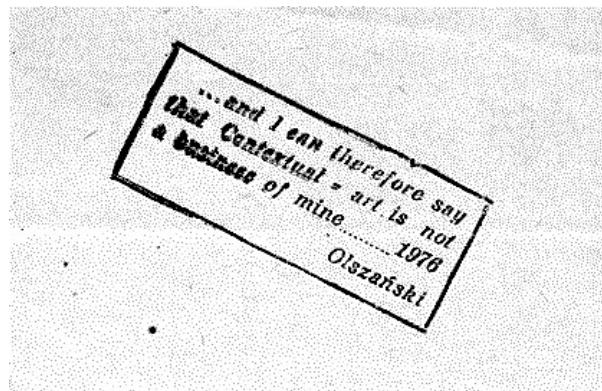
105 J. Świdziński, *Kontekstualna praktyka...*, dz. cyt., s.63.

106 Z mejla A. Kutery do autorki, 29 stycznia 2014.

107 L. Mrożek, *Tradycja, awangarda i mój punkt widzenia* (1977) [w:] tegoż, *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, wydawnictwo Galerii Sztuki Najnowszej, Wrocław 1978, s. 30.

ludzkich kontaktów opartych nie na przymusie, a wzajemnej solidarności¹⁰⁸ z pewnością o sukcesie w gronie poróżnionego GSN nie mógł mówić. Choć generalnie, rolę swą w odkrywaniu kontekstu sztuki polskiej Świdziński widział analogicznie do tego, co robił Ilya Kabakov w Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich.

Świdziński rozdzielił GSN już pod koniec 1976 roku. Bezpośrednim powodem rozłamu było umieszczenie Świdzińskiego w katalogu GSN. Sprawa rozwinięła się na dobre po powrocie z Kanady i USA, gdyż *Sprawozdanie z Toronto* (z Janem Świdzińskim, Zbigniewem Dłubakiem i Anną Kuterą) ze stycznia 1977 pokazało – jak ujął to w zachowanej prywatnej korespondencji Piotr Olszański – patologiczne zmiany ambicjonalne twórcy kontekstualizmu. Trzeba wszak podkreślić dla ściśleści, że już wcześniej, w 1976 roku, Olszański zrobił sobie podłużną pieczętkę z napisem: ...and I can therefore say that Contextual – art is not business of mine.....1976 Olszański i pieczętował nimi swoje prywatne listy. Niechęć do kontekstualizmu Olszańskiego nie była wyjątkowa: na *Spotkaniach – Swinoujście '77* w ramach *CDN – Prezentacje Sztuki Młodych* w gorącej dyskusji kontekstualizmowi w ogóle odmówiono racji bytu, uznając jego postulaty za wtórne i stwierdzając, iż sztuka zawsze działała w jakimś kontekście.



33. Piotr Olszański, pieczętka [stamp], 1976

W związku z takim rozwojem wypadków w 1977 roku część GSN przekształciła się w Grupę Twórczą Galerii Sztuki Najnowszej (1977–1979) w składzie: Anna Kuttera, Romuald Kuta, Lech Mrożek, przyjmując złożenia sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego¹⁰⁹. Pierwszą imprezą, jaką wspólnie zorganizowali, była manifestacja *Przyłączcie się do naszego protestu przeciwko produkcji bomby neutronowej* (15 października 1977). Specjalistyczny wykład i rozdawanie ulotek – a więc nieartystyczne środki wyrazu – zostały tu nazwane sztuką. Za sukces uznano, że działania ich – powtórzono m.in. na Wiosennych Konfrontacjach Młodych w BWA we Wrocławiu w 1978 – publiczność jednoznacznie uznała za sztukę. Potem – jak już wiemy – pojechali jeszcze na Kurpie, a to, co zostało po tamtej wizycie, również nie było „artystyczne”, gdyż były to nagrania wywiadów oraz zdjęcia. Z pewnością z czasem,

108 J. Świdziński, *Kontekstualna praktyka...*, dz. cyt., s. 66.

109 G. Dziamski, *Szkice...*, dz. cyt., s. 147.

po tak szeroko i ambitnie zakrojonej działalności, musiało więc narastać zdziwienie, że Świdziński nie komentuje ich sztuki, nie odnosi się do wspólnych akcji; albowiem nigdy nie doczekały się tekstu o sobie. Świdziński zresztą postępował zgodnie ze swoimi założeniami, że nie działa w sferze estetyki. Pozostały wzmianki, np. w książce *L'art et son context ou fait, qu'est ce que l'art?*, w której wspomina ich w kontekście wyjazdu na wieś i badania wiejskiej społeczności¹¹⁰. Romuald Kutera mógł jedynie gorzko zauważyc, iż Świdziński korzystał z jego przemyśleń i sformułowań („grupa twórcza”, „działania projektujące”, „projekcjonizm” czy „działania lokalne”) oraz inicjatyw w akcjach grupowych. Także Mrożek mógł skonstatować, że pytania Świdzińskiego o sztukę bliskie były jego własnych dociekań. Nie zawsze jest przecież tak, że to młodzi uczą się od starszych...

Choć rozdzielił GSN, Świdziński długo był traktowany jako nadzieja na skonsolidowaną wspólnotę. Wspólnota i kooperatywa – to były również słowa klucze „trzeciego frontu” z Marrasem, Sellemem i Fischerem. Chodziło tu m.in. o kwestię podziału pracy i wymuszanie specjalizacji, które przez wielu zachodnich, lewicowych artystów uważane było za opresyjne i reakcyjne, a system artystów-gwiazd za syndrom ponurego kapitalistycznego karierowicostwa. Świdziński wspominał z żalem, przy różnych okazjach, że polscy artyści nie potrafią się skonsolidować. Sam bardzo chciał ich zjednoczenia, ale, jak się niedługo okazało, pod swoim przewodnictwem, co od razu poskutkowało – jak już wiemy – wycofaniem się Warsztatu Formy Filmowej z m.in. Józefem Robakowskim i Ryszardem Waśką. Romuald Kutera wspomina:

W Lublinie na wystawie *Oferta '77* Świdziński zaproponował nam, że powinniśmy „skonsolidować” nasz związek i ogłosić się Grupą Kontekstualną (anonimową), bez podawania nazwisk – zapanowała paniczna konsternacja... i nasz kategoryczny sprzeciw! Po jakimś czasie Świdziński poprosił mnie, bym wykonał drugi zestaw zdjęć z „Kurpiów” do jego dyspozycji, bo dostał zaproszenie indywidualne na wystawę. Oczywiście wykonałem zdjęcia, lecz pomny na jego sugestie anonimowości zdecydowałem się w kopiować pod powiększalnikiem, we wszystkie zdjęcia podpis: tytuł, data i wszystkie nasze nazwiska, na tyle wielki, by nie dał się odciąć bez uszczerbku na kadrze¹¹¹.

Po tym incydencie Świdziński przestał opowiadać o *Działaniach na Kurpiach*. Często kroć zdarzało się zresztą w grupie GSN, że koledzy, jadąc gdzieś, zabierali prace swoich kolegów, a potem ich nie pokazywali pod byle pretekstem, usprawiedlwiąc się, że nie dało się prac pokazać, bo nie było okazji. Oczywiście prawdziwy powód stanowił fakt, że artysta na ogół zainteresowany jest jedynie swoją sztuką. *To mówienie o grupie, ale parcie na swoje JA, jest jednak chyba odruchem artysty* – powie



34. *Przyłączcie się do naszego protestu przeciwko produkcji bomby neutronowej [Join Our Protest Against the Production of the Neutron Bomb]*, 1977

po latach Mrożek, dodając: *Ja wierzyłem w działanie grupowe, w sukces grupy przy zachowaniu indywidualnego podejścia i poglądów*¹¹². Taką próbą miały być *Działania lokalne*, a potem wspólna prezentacja w Labiryncie. Mimo założenia stworzenia jednego frontu Kuterowie i Świdziński powiesili wówczas dodatkowo swoje indywidualne prace, co skończyło się wyjazdem Mrożka, który nie uczestniczył już potem we wspólnych działańach kontekstualistów¹¹³.

Teorie Świdzińskiego o wspólnym froncie i Kuterów o działańach grupowych, choć nie były sformułowaniami jedynie dla potrzeb teorii, okazały niezwykle trudne przy wprowadzaniu ich w praktykę. Czy porażka działań grupowych jest zatem ostatecznym dowodem ich utopijnego charakteru? Należaałoby chyba przestrzec przed podobną oceną: to bowiem nie trwałość określonego modelu jest symptomem jego powodzenia, ale efekty osiągane w trakcie jego działania. Akcje grupowe międzynarodówki SI, różnych artystycznych kooperatyw i koalicji często miały charakter efemeryczny, co nie umniejsza wartości artystycznej.

Świdziński, Anna Kutera, Romuald Kutera i Lech Mrożek spotkali się po wielu latach niewidzenia dwukrotnie: we wrześniu 2005 roku w galerii Entropia we Wrocławiu na *Spotkaniu kontekstualnym* i w marcu 2009 w prowadzonej przez Romualda Kuterę Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim (bez Lecha Mrożka). Odbędła się wówczas wystawa indywidualna Jana Świdzińskiego *Jest jak jest, performans artysty* oraz spotkanie autorskie.

112 Z mejla L. Mrożka do autorki, 17 marca 2014.

113 To nie była wystawa o działaniach zbiorowych, każdy pokazywał swoje – skomentowali lubelską wystawę A. i R. Kuterowie. (Z mejla A. i R. Kuterów do autorki, 19 czerwca 2014).

110 J. Świdziński, *L'art et son context ou fait, qu'est ce que l'art?*, Quebec 2005, s. 106–107.

111 Z mejla R. Kutery do autorki, 19 czerwca 2014.

Kokon czy kontekst, czyli meandry polityczne

Dla pełnego obrazu kontekstualizmu należy poruszyć kwestie polityczne. Piotr Piotrowski podkreślał, że choć były wschodni blok ma historię bardzo heterogeniczną i trudno mówić o nim jako o całości, to dwa bieguny, po których poruszali się wówczas artyści, są oczywiste i wspólnie – autonomia sztuki oraz krytyka reżimu. Autonomia tworzenia i twórcy sięga do modernistycznego systemu wartości i w żadnym razie nie była apolityczna; odrzucała jednak środki wyrazowe oficjalnej kultury utożsamiane z propagandą. Z kolei praktyki neoawangardy były związane z krytyką istniejącego systemu politycznego, nawet jeśli nie bezpośrednio samego reżimu, to krytyką instytucji, praktyk i dyskursów¹¹⁴. Na tak nakreślonej mapie – z punktu widzenia prezentystycznie określającego się narratora, wiedzącego, że reżim komunistyczny upadnie – z trudem jednak znajdzie się miejsce dla tych artystów, którzy choć nie byli dysydentami, sięgali po neoawangardowe praktyki. Wygląda na to, że tak jak socrealizm wytworzył wokół siebie pewne tabu, które wyrugowało na długo figurację z pola „właściwych” wypowiedzi artystycznych (casus marginalizacji i odkrycia Wróblewskiego czy grupy Wprost etc.), tak lata 70. – opisywane później przez lewe skrzydło bohaterów Solidarności – jawią się jako nieustanny festiwal dogryzania władzy przez neoawangardę. Jak zwykle bywa w podobnych przypadkach (a bardziej prawidłowo nastawieni historycy przecierają oczy ze zdumienia – ile to dysydentów było w Polsce za Gierka w państwowych galeriach), dopiero młode pokolenie krytyków i historyków sztuki, z dystansu, potrafi napisać o sztuce lat 70. w innym tonie. Łukasz Ronduda w *Sztuce polskiej lat 70. Awangarda* zwrócił uwagę m.in. na nurt red art; pokazał znakomite prace KwieKulik – którzy bezskutecznie aplikowali na członków PZPR – filmujące np. pochody pierwszomajowe nie z punktu widzenia zdystansowanego kpiącego obserwatora, ale radosnego uczestnika. Już w wolnej Polsce Zofia Kulik nazwała to, w czym tkwiła, „kokonem”, odnosząc się do serii prac *Działania z Dobromierzem*:

To jest obraz innego państwa, o którym się mówi tzw. komuna [...] nie byliśmy artystami, którzy wprost [...] pokazywali zniewolenie [...], natomiast my sami byliśmy tak uwiklani, powiązani, zniewoleni, zdegradowani jako ludzie, jako obywatele itd., że niejako jako rewanz robiliśmy to na własnym dziecku. I dopiero ten cały kokon jest obrazem tamtej sytuacji¹¹⁵.

Z KwieKulik łączyła GSN ich chęć mówienia z pozycji mieszkańców konkretnego kraju, czasu i miejsca, bez udawania wewnętrznej emigracji. Teoria kontekstualizmu Świdzińskiego – jak pamiętamy – usprawiedliwiała i wręcz



35. Legitymacja z ACK Pałacyk, należąca do Katarzyny Chierowskiej [The Pałacyk Academic Culture Centre ID belonging to Katarzyna Chierowska]

apologizowała wykorzystywanie wewnętrznego kontekstu (choć nie nazywała go kokonem). Artysta, stając się zaangażowanym antropologiem, nie tylko nie kontempluje, nie tylko aktywnie uczestniczy od wewnętrz w badanej rzeczywistości, ale w rezultacie swojej oddolnej lokalizacji, wyzbytej hierarchii i autorytetu, odsłania kontekst „tkwienia” (nieco przedreźniając Heideggera). Gdyby bowiem miał być terapeutą, ekspertem czy szamanem, powróciłby w całej pełni protekcyjno-esencjalny charakter sztuki, który przecież kojarzono z modernizmem. Jednak modernizm przeszedł załamanie nerwowe, które nazywamy konceptualizmem¹¹⁶ i właśnie dlatego powrót do taktyk i strategii, które doprowadziły do tego załamania, był chwilowo niemożliwy¹¹⁷. Jedną ze wspólnych prac obrazujących specyficzny wewnętrzny kontekst-kokon była wspomniana już akcja przeprowadzona 15 października 1977 roku pod hasłem *Przyłączcie się do naszego protestu przeciwko produkcji bomby neutronowej*. Na pierwszy rzut oka projekt wpisał się idealnie w propagandową, antyamerykańską frazeologię państwa (na ulotce można było przeczytać: *Nie pozwólmy, by jednostki zagrażały naszemu istnieniu. Przeciwstawiamy się wyściegowi zbrojeń. Świadomie budujemy swoją przyszłość, żeby nikt nie zaskoczył nas nową możliwością naszej zagłady. Połączmy się we wspólnym frontie, aby wszyscy ludzie mogli współdecydować o swojej przyszłości. Podejmując aktualne problemy ludzkości*). Ta powaga zdecydowanie różniła wrocławską akcję od pacyfistycznych ruchów walczących z wyściigiem zbrojeń w typie holenderskich kontrkulturowych provosów. A jednocześnie niby wpisując się w propagandowe oczekiwania, wrocławska akcja przekreckała cele i postulaty władz. Bowiem *Przyłączcie się do naszego protestu przeciwko produkcji bomby neutronowej* wynikał ze świadomości, iż ten środek rażenia niszczy całe życie, ale sztuka, jak i cała materia, by się jednak ostała. Można by więc powiedzieć, że artystom najbardziej przerzążającą wydała się sytuacja, iż zostaną

114 P. Piotrowski, *From Communist to Post-Communist Tradition [w:] Recuperating the Invisible Past*, ed. I. Astahovska, Latvian Center for Contemporary Art, Riga 2012, s. 20–21.

115 KwieKulik – film dokumentalny, reż. A. Zakrzewska, J. Turowicz, TVP 2011.

116 *Conceptual art as Modernism's nervous breakdown*. Por. T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon Press Ltd London 1998, s. 14.

117 Grzegorz Dziamski jednak uważa, że kontekstualizm Świdzińskiego był marzeniem o modernizmie ze społeczną treścią, przeto nie doprowadził do stworzenia nowego modelu sztuki. Por. G. Dziamski, *Przelom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 235.

sprowadzeni do własnych dzieł. Bomba neutronowa wydała im się skrajną muzealizacją świata i zwycięstwem tego, co w mniej skrajnej formie dokonuje się na co dzień w kulturze Zachodu poprzez całkowite utowarowanie (komodyfikację). Zaprojektowali ulotki w czterech językach i rozdawali przed Pałacykiem we Wrocławiu i na ulicy w Lublinie. Jednocześnie jednak, jak to już podkreślono – choć wychodzili z pozycji artystycznych – wpisywali się w obraz socjalistycznej kultury i jej antyamerykańskich obsesji, przygotowując duże hasła wydrukowane na dużych pasach: *Nie pozwólmy, żeby ktoś za nas decydował czy: Chcemy decydować o własnej przyszłości*. Do Pałacyku zaproszono przy okazji akcji oficera WP kapitana Witosława X¹¹⁸ z Wydziału Propagandowego, który miał prelekcję o środkach masowego rażenia. Także wspomniane wcześniej *Zamiatanie ulicy*, przeprowadzone na placu Czerwonym, tyleż kojarzyć można z *Ausfegen Josepha Beuysa* przeprowadzonym rok wcześniej na placu Karola Marksza w Berlinie Zachodnim, co z autokorekcyjnymi zabiegami, niwelowającymi burżuazyjne rytuały i praktyki sztuki, których dużo znajdziemy w okresie PRL-u. Przy wszystkich tych uwagach należy przyznać, iż forma, jaką przyjęło dzieło, była zaskakująca. Już samo wystawienie w galerii zaświadczenia z pieczętkami Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania we Wrocławiu jako dokumentacji artystycznej nie mieściło się w aprobowanychówczas praktykach artystycznych. Zaświadczenie brzmiało:

W myśl zarządzenia Przewodniczącego Państwowej Komisji Planowania Gospodarczego z dnia 16 IX 1953 r. pkt II § 8 zaświadcza się, że obywatel [...] przeszkolony w zakresie bhp, przechodząc instruktaż wstępny [...] i instruktaż na stanowisku zamiatacza [...] został dopuszczony przez kierownika działu [...] do samodzielnnej pracy na stanowisku zamiatacza.

Ambiwalencja kontekstu, zamieniającego się w kokon, spowoduje, że wiele zaangażowanych w ówczesną rzeczywistość akcji niezwykle dojmująco i prawdziwie ukazuje ówczesny świat. Tej siły nie mają dystansujące się od tamtej rzeczywistości malarskie obrazy (chyba że są to obrazy Edwarda Dwurnika, notabene przyjaciela KwieKulik, czy Jerzego „Jurry” Zielińskiego). Forma ulotek, druków wręczanych ludziom, interwencja w przestrzeni miejskiej były ówczas działańiami radykalnymi artystycznie. Piotr Piotrowski w przywoływanym już artykule *From Communist to Post-Communist Tradition* pisze, że upadek reżimu i zniknięcie dominującej ideologii nie znaczyły wiele dla artystów, bo przecież i tak nie udało się dokonać homogenizacji systemu artystycznego. Wypada się z tym zgodzić, jednak zauważać również należy, iż dla wielu artystów, którzy radzili sobie w poprzednim systemie, zmiana 1989 roku oznaczała niejednokrotnie nie tylko wypadnięcie z zawodu twórcy, ale i tarapaty finansowe, których młody i ortodoksyjny polski kapitalizm

nie chciał zauważać. Jednak myśli Piotrowskiego idą w innym, zaskakującym kierunku, ważnym także dla zdefiniowania, czym była GSN: twierdzi mianowicie, że o ile wcześniej – w PRL-u – artystom udawało się zachować lokalną specyfikę, o tyle scena artystyczna dzisiaj jest, paradoksalnie, dużo bardziej ujednolicona. Dzieje się tak przez dwa ważne punkty odniesienia sztuki globalnej: rynek sztuki i międzynarodowy idiom artystyczny. Standaryzacja sztuki wokół nas dokonuje się – jak sugeruje wybitny znawca sztuki średzkowoeuropejskiej – przez rynek i kolekcjonerstwo i ten kierunek, niesprzeciwiający się homogenizacji, obierażą także ważne polskie instytucje, które deklarowały się wcześniej jako obrońcy lokalnej specyfiki. Piotrowski ma im słusznie za złe, że dokonują dekontekstualizacji lokalnych scen, przykrawając je do zdekontekstualizowanych międzynarodowych standardów (będących w istocie działaniem neokolonialnym) i tę „rewesternizację” (oksydentalizację) nazywa paradoksalnym skutkiem przemian po upadku reżimu. Autor wyśmiewa przekonanie, że dzisiejsza Europa jest kontynentem bez granic, w której jest wystarczająco dużo „dobrych” artystów, mogących na równych zasadach ze sobą konkurować, bez względu, czy pochodzą z tzw. Zachodu, czy ze środkowej Europy, nazywając to kompensacją komunistycznej klaustrofobii: *były Wschód chce być tak mocno jak to tylko jest możliwe inkorporowany do Zachodu i zbytnio się od niego nie różnić*¹¹⁹. GSN pokazywało różną sztukę – oprócz tej intensywnie unaoczniającej kokon – także wiele analitycznych realizacji neoawangardowych, tak w wykonaniu artystów GSN, jak zaprzyjaźnionych artystów (Jerzy Bereś, Jan Berdyszak, Ewa Partum, Andrzej Partum), kontestatorów wchodzących na międzynarodową scenę (np. Marina Abramović czy Michael Snow), a także specyficznie lokalne propozycje rozpoczynające spor ze sztuką światową (kontekstualizm). W tym znaczeniu GSN była galerią w pełni respektującą i podkreślającą lokalną specyfikę, w o wiele większym stopniu niż – by powołać się na Piotra Piotrowskiego – współczesne państwowie instytucje do tego powołane. To prawdziwy paradoks „kokonu”, nieoczekiwanie zmieniającego się z etycznie wątpliwego, w moralnie neutralny, za to poznawczo intrygujący kontekst; z wewnętrznego tkwienia w solidne rozpoznanie warunków takiego utknięcia, którego celem nie jest perswazja i władza. Czy zatem pierwszym kontekstualistą nie był może Kubuś Puchatek, który utknął w norze Królika?

119 P. Piotrowski, *From Communist to Post-Communist Tradition...*, dz. cyt., s. 25.



archiwum Lecha Mroźka



36. *Przyłączcie się do naszego protestu przeciwko produkcji bomby neutronowej [Join Our Protest Against the Production of the Neutron Bomb]*, Oferta '77 [Offer '77], Lublin, 1977

118 Jego nazwisko nie zostało mi udostępnione [przyp. A.M.].

Duch Josepha Beuya

Młodych artystów skupionych wokół Galerii Sztuki Najnowszej łączyły wspólne studia w najbardziej wywrotowej pracowni we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych – u Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975). Mrożek i Kutera wybrali pracownię Mazurkiewicza, bo tam studiowali ich nieco starsi idole – Haka, Sosnowski i Marcolla. A także dlatego, że z Mazurkiewiczem można było porozmawiać, gdyż potrafił powiedzieć „nie rozumiem”, nie zakładał, że wszystko wie lepiej i chciał się też czegoś dowiedzieć od studenta. Sam artysta, uczestnik antysocrealistycznej wystawy-manifestacji w warszawskim Arsenale (1955), urodził się w Düsseldorfie. Może był to jeden z powodów, dla którego interesował się szczególnie najsłynniejszym artystą działającym po wojnie w Kunstakademie Düsseldorf – Josephem Beuensem i jego metodami pedagogicznymi. Notabene obaj walczyli w armii hitlerowskiej – Mazurkiewicz w Kriegsmarine (marynarce wojennej) i Heere (piechoty), a Beuys w Luftwaffe (lotnictwie). Mazurkiewicz spotkał się zresztą z Beuensem w swoim rodzinnym Düsseldorfie w 1972 roku¹²⁰. W czasach gdy był profesorem przyszłych członków GSN, jego działalność artystyczna doszła do krańca artystycznej niespójności. Z jednej strony malował estetyczne modernistyczne płótna, które podobały się kulturalnej elicie miasta, gdyż utwierdzały ją w przekonaniu, że są wyrafinowani i o szerokich horyzontach (półtna wszak były abstrakcyjne i sugerujące bezkres). Z drugiej jednak strony, Mazurkiewicz – który obserwował z oddali działalność swojego niemieckiego kolegi – zaczął rozmyślać o wyjściu poza ramy czystego malarstwa. Było to jednak o tyle trudne, że narodowe kolekcje muzealne podzielone wówczas były schlundnie na trzy działy: „malarstwo”, „rzeźba” i grafika”, a media te wręcz delimitowały pojęcie sztuki. Wentylem bezpieczeństwa dla nie tylko niespójnych, ale wręcz zwalczających się koncepcji: sytuacji prymatu malarstwa oraz sytuacji nazwanej przez Rosalind Krauss „postmedialną”, stała się pracownia artysty w PWSSP. Eksplodowała wręcz wolnością i stała się pionierską pracownią nie malarstwa, lecz sztuki¹²¹. „Niezagospodarowani” młodzi, patrzący na wyzywające i zachwycające dzieła Natalii LL i nieutuleni w żalu, że miasto wcześniej pozbyło się jednego z najlepszych krytyków i animatorów sztuki współczesnej – Jerzego Ludwińskiego – spotykali się w pracowni malarstwa u profesora, który rozumiał, że nie chcą już nie tylko rozstrzygać płócienn po malarsku, ale nawet posługiwać się farbami. Nie było właściwie pomysłu studenta, na który nie godził się Mazurkiewicz! Gdy pomysł artystyczny

wydawał się zbyt szalony i student odchodził z kwitkiem bez szansy na zaliczenie, możliwość akceptacji pojawiała się z reguły za drugim podejściem. Wszak za drugim razem Mazurkiewicz konstatował, że student jest wytrwały i pewny swego, a więc ma kręgosłup moralny, a już samo to należało pochwalić. Kobiece podpaski higieniczne jako tworzywo artystyczne? Proszę bardzo! Poprzestanie na opowiadaniu o sztuce lub pisaniu wierszy? Bardzo proszę! Był jeden warunek – student musiał wcześniej udowodnić, że potrafi być sprawnym rzemieślnikiem. Koledzy profesorowie, którzy niejednokrotnie z trudno skrywaną zazdrością patrzyli na popularność Mazurkiewicza i jego pracowni, ubierali to oczywiście w piękne słowa, takie jak troska o artystyczny poziom i niezgoda na relatywizm w systemie wartości¹²². Mrożek, zanim mu Mazurkiewicz pozwolił na „wyglupy”, musiał namalować portret, martwą naturę i akt. Dopiero po wykonaniu wyznaczonych zadań można się było oddać nieograniczonej twórczości własnej i robić, co komu w duszy gra. Ale studenci przeciągali linę także przy klauzurowych zadaniach Mazurkiewicza. Mrożek np. namalował na tę okazję staruszków wraz z ramą i lamperią (jako portret), doprowadzając widza do konfuzji – jak niegdyś (*toutes proportions gardées*) Rembrandt w Świętej Rodzinie (1664, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel) – gdy namalował religijną scenę wraz z karniszem i zasloną oraz ramą na pierwszym planie – że jednak nie ogląda świętej rodziny, ale namalowany obraz. Mrożek wszedł więc jako student już od razu na poziom metamalarstwa, zadającego pytania o samo malarstwo, jego granice, nie poprzestając na wyrażaniu za jego pomocą jakichś światów. Oprócz tego jako martwą naturę Mrożek namalował telewizor, a wymagany akt został narysowany od tyłu, żeby było zawadiacko i aby nie poddać się bez walki. Potem takie przebojowe „przekręcanie” – które dzisiaj nazywamy strategią subwersywną – zostało młodym artystom we krwi, formalizm był często trampoliną do innych znaczeń, punktem wyjścia do przedreżniania. Tych postmodernistycznych strategii nauczyli się w pracowni późnomodernistycznego malarza, który postanowił swym studentom umożliwić mówienie pełnym głosem – w przeciwnieństwie do niego samego, który o swoim cierpieniu związanym z obowiązkową służbą w Wehrmachcie nie mógł w PRL-u głośno mówić (zupełnie inaczej niż Joseph Beuys, nawrócony nazista-ochołotnik:

122 We wspomnieniach pracującego wówczas na wrocławskiej uczelni Stanisława Rodzińskiego wygląda to następująco: *Jeżeli Karpiński lekaił się zbyt łatwej popularności programu Mazurkiewicza, jeżeli miało za złe skutki tego programu, co sprowadzało się zasadniczo do zaprzestania praktyki malarskiej na rzecz dyskusji, oraz różnych eksperymentów wizualnych, które dzieliły studentów, a demoralizowały wręcz idących na latwiznę, to nie dlatego, że był wrogiem „sztuki nowoczesnej” czy wrogiem Mazurkiewicza. Karpiński wiedział, że zbyt wcześnie odejście studenta od pracy studyjnej, zbyt szybkie zawierzenie tendencjom najnowszym oznacza pewien relatywizm w systemie wartości. Widząc cały blichtr i pustkę osławionej dekady Giera, widząc, że monitor telewizyjny czy nowoczesny aparat fotograficzny staje się osobliwym złotym cielcem niedoświadczonych jeszcze studentów, bał się o spłycenie ich wiedzy i merytorycznych, malarskich umiejętności. Czym innym bowiem były eksperymenty i doświadczenie samego Mazurkiewicza, czym innym zbyt łatwe powielanie jego programu, bez jego wiedzy i świadomości, por. S. Rodziński, Zbigniew Karpiński – malarz i pedagog, „Odra” 1996, nr 10, s. 88.*

120 Informacja o przedwojennej znajomości Mazurkiewicza z Beuensem, uzyskana od A. i R. Kuterów, nie znajduje potwierdzenia w żadnych źródłach; za nieprawdziwą uważa ją też biograf wrocławskiego malarza – Andrzej Jarosz. Por. A. Jarosz, *Alfons Mazurkiewicz: refleksje teoretyczne i praca pedagogiczna: dwa szkice*, Wrocław 1999 oraz *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Wrocław 2011. Panu dr. Andrzejowi Jaroszowi serdecznie dziękuję za udzielenie wyczerpujących konsultacji.

121 Z mejla W. Liszkowskiego do autorki, 15 czerwca 2014.

DZIAŁALNOŚĆ KALNE



LOCAL ACTIVITIES

ANNA KUTERA · JAN ŚWIDZIŃSKI
ROMUALD KUTERA · LECH MROŻEK

GALERIA SZTUKI
NAJNOWSZEJ

A.C.K. PAŁACYK, KOŚCIUSZKI 34
50 011 WROCŁAW, POLAND

PREZENTACJA TOWARZYSZĄCA

co**robimy**

Lech Mrożek

Bartłomiej Matysa

Romuald Kuter

Anna Kuter



12 FESTIWAL
POLSKIEJ MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ
22–26.02.1978
 Państwowa Filharmonia
WE WROCŁAWIU



37. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu [The State Higher School of Fine Arts in Wrocław], pośrodku siedzą [sitting in the middle]: Alfons Mazurkiewicz, Eugeniusz Geppert

kolejny paradoks tamtych czasów). Kutera wszedł do gry o zaliczenie jeszcze ostrzej – namalował zaświadczenie lekarskie i pokazał Mazurkiewiczowi swoją podróbkę i oryginalny dokument. Dostał zaliczenie, bo Mazurkiewicz się pomylił i kopię wziął za oryginał. „Pułapka na Mońka” (czyli na Mazurkiewicza) – jak nazwał ją Kutera, polegała na tym, że oryginał miał nierówno odciśniętą pieczętkę i Kutera poprawił tę niedoróbkę na kopii. A Mazurkiewicz pomyślał, że to studentowi drgnęła ręka. Jak widać, mimo aury nowości, w pracowni rozwiązywano problemy malarskie jeszcze z czasów antycznych, opisane przez Pliniusza w *Historii naturalnej*, rywalizowano bowiem niczym Zeuksis z Parrazjosem.

Mazurkiewicz przez wszystkich, także studentów, nazywany był pieszczołiwie Mońkiem. Ksywka wzięła się stąd (o czym nie wszyscy wiedzieli), że jak sobie wypił, to zasiadał do fortepianu i grał, najczęściej improwizując i wówczas żartowano: „jakiego Chopina mamy”, a ktoś powiedział: „To raczej Moniuszko” i tak zostało – od Moniuszki – Moniek. Moniek, gdy wrócił z Düsseldorfu od swojego słynnego kolegi, propagującego miłość jako terapię po traumie wojennej, żył atmosferą pracowni Beuysa i dzielił się uwagami ze studentami. Wszyscy utrzymywali te niemieckie kontakty w tajemnicy. Wszak w oficjalnej wykładni polityki historycznej

PRL-u Mazurkiewicz przyjaźnił się z lotnikiem Luftwaffe, który bombardował naszych sprzymierzeńców. A to, że sam Mazurkiewicz służył w Wehrmachcie, mogło zostać w każdej chwili zinterpretowane w sposób niszczący jego kruchy status. Służący w Wehrmachcie Ślązacy chyba mieli o tyle łatwiej, że byli w jednym miejscu z podobnymi doświadczeniami i przynajmniej we własnym męskim towarzystwie jakoś sobie „upuszczali” traumy i wspierali się (bo oczywiście już w rodzinach – dla młodszego pokolenia – to często było tabu)¹²³. Oprócz Mazurkiewicza drugą osobą sprzyjającą w PWSSP młodym artystycznym wywrotowcom był Andrzej Lachowicz. Rewolta na uczelni została zastopowana przez nagłą śmierć pierwszego oraz zwolnienie z pracy drugiego. Przed śmiercią Mazurkiewicz zatwierdził jeszcze indywidualny tok studiów dla Mrożka i Antosza – co tyleż ułatwiło im późniejsze studia, co pozwoliło na szybsze pozbycie się demoralizatorów z uczelni. Ale i tak odnotowali pewne sukcesy w deprawacji nieletnich: Ewa Zarzycka i Anka Płotnicka, gdy przychodziły do GSN, były świetnie się zapowiadającymi malarkami. Do czasu, gdy nie połknęły groźnego bakcyla nowej sztuki. Z kraju wyjechali: Sosnowski, Haka, Drabik, Olszański...

123 Za uwagi dotyczące statusu Mazurkiewicza bardzo dziękuję pani dr Joannie Filipczyk.

Kolejna grupa rewolucjonistów, studiująca w okresie stanu wojennego i malująca jaskrawe i psychodeliczne obrazy, miała swoich kolegów postkonceptualistów za okropnych nudziarzy. To poniekąd tłumaczy, dlaczego na uczelni zwyciężył wyrafinowany gust tradycyjnej sztuki. Wiadomo: gdzie dwóch się kłóci, tam trzeci korzysta.

Największym miłośnikiem Beuysa w GSN był być może Piotr Olszański: cenił zarówno jego Wolny Uniwersytet, jak i sposób, w jaki przygotował ciało do życia na naszej planecie, łącząc sztukę i dharmę. W Australii powracał wręcz nieustannie do rozmowy Beuysa z lama Sogyal Rinpoche. Jednak idee Beuysa najbardziej widoczne były w kolektywnym i demokratycznym myśleniu o sztuce Romualda Kutery, także we wspólnej dla obu artystów nutce celebryckiej. Sam Świdziński z kolei już w 1977 roku deklarował, że rozmowa z Josephem Beuysem była go wcale nie interesowała, gdyż niemiecki artysta *politykę zaczyna traktować jako tworzywo manipulacji artystycznych*¹²⁴.

Kutera (R.)

Romuald Kutera (ur. 1949) od najmłodszych lat był nakręcony na sztukę. Nawet szkolne wagary w liceum plastycznym wykorzystywał na wyjazd w plener, by szkicować (oczywiście z nieodłączoną Anną, od 1973 podpisującą się również – Kutera). Uczyła go Krzesława Maliszewska (małżonka Alfonsa Mazurkiewicza), która przestrzegała Ankę, żeby nie przeszkaądała Romkowi, bo on jest najzdolniejszy w szkole. Mieli obniżoną ocenę z zachowania za swoją miłość, która najbardziej kłuła w oczy panią od niemieckiego. Mały Romek lubił się przyglądać pięknym haftom swojej mamy. Szybko nawiązali artystyczne porozumienie i mama kupowała dziecku farby i wszystko, co tylko sobie wymyślił do artystycznych eksperymentów. Dlatego już w szkole podstawowej próbował różnych „dorosłych” technik. Zachował się z tych czasów znakomite realistyczne linoryty przyszłego artysty. Jako cudowne dziecko Kutera nie cofał się przed sowizdrzalskim wykorzystaniem swojego talentu, choć fakt podrobienia biletów na koncert Czesława Niemena w Hali Ludowej tłumaczy dziś raczej permanentnym brakiem pieniędzy niż chęcią popisania się. Pozostaje jednak niezaprzeczalne, że podczas gdy wszyscy koledzy ze studiów zostali wychwyceni na bramce przy wejściu (a był wśród nich też pewien obecny zacny profesor ASP), to jedynie podróbki Kutery okazały się pewniakami. Był też świetny w robieniu napisów do filmów fabularnych (w tych zamierzchłych czasach nie było komputerów i wszystko robiło się odręcznie), gdyż miał niezawodną rękę i nigdy się nie mylił. Czasem zresztą pracowało się w większą ilość osób, np. Anna i Romuald wraz z Lechem Mrożkiem wymyślali wspólnie literictwo do *Żelaznej obroży*

124 J. Świdziński, *Wstęp [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., s. 16

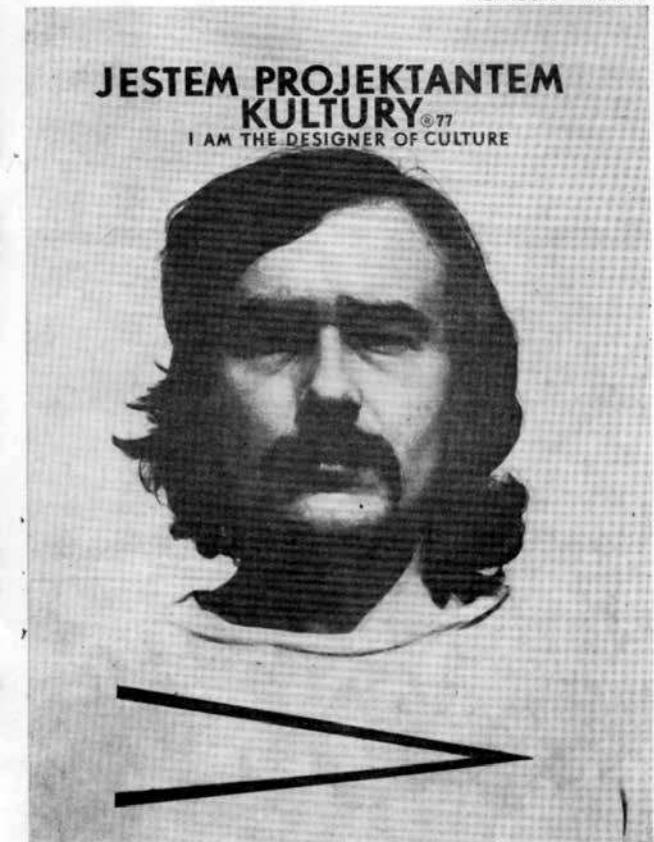
38. Romuald Kutera, *Zejście [Descent]*, Zakopane, 1971



(reż. Stanisław Lenartowicz, 1975). Po wykaligrafowaniu plansz wkładało się je następnie do wyżymaczki od pralki Frania, przekręcał to pan Józek i gdy napisy wychodziły pięknie z wyżymaczki, to się to filmowało. Można powiedzieć, że choć Kutera jako awangardysta walczył z filmem konwencjonalnym, to jako świetny rzemieślnik nie pozwalał, by tradycyjne kino doszczętnie upadło – przynajmniej czołówki i końcówki z tekstem były zawsze na najwyższym poziomie.

Za pierwszą dojrzałą akcję Kutera uznać należy kilkugodzinne działanie *Zegar czasu* na plaży w Darłówku w lipcu 1971 roku, gdy 12 studentów, rozmieszczonych na obwodzie koła w miejscu pełnych godzin (od 1 do 12) i skierowanych do wewnętrz kręgu, wykonywało różne czynności niewymagające przemieszczania się. Rozmawiali, opalali się i czytali, jednak fale zmuszały ich po pewnym czasie do opuszczenia swojego miejsca i zniszczenia konstrukcji zegara. Takie konstruowane, efemeryczne sytuacje powstawać będą też później. Można powiedzieć, że dosadne ukazanie w *Zegarze czasu* działania konkretnego kontekstu, jego realnej obecności i wpływu pokazuje, że późniejsze spotkanie ze Świdzińskim było właściwie zrządzeniem losu. W pewnym momencie wydawało się, że Świdziński i Kutera mówią wręcz jednym głosem. Świdziński zwerbalizował to, co Kutera robił od pewnego czasu.

Jednym z wcześniejszych jego działań były interwencje w konkretne bieżące sytuacje. W grudniu 1971 roku w Liceum Plastycznym im. Antoniego Kenara w Zakopanem – na spotkaniu przygotowującym festiwal Nowa Ruda – Kutera zaaranżował działanie *Zejście*. Miejscem akcji były schody prowadzące z holu na pierwsze piętro. Na drodze z pierwszego piętra, wzdłuż schodów, została rozcięgnięta biała taśma, która prowadziła na środek holu na parterze, gdzie jej końcówka została zwinięta w spiralę. Wokół spirali zgromadzono widownię. Tak powstała scena spektaklu. Założeniem była integracja działań plastycznych i muzycznych, przy czym muzyka miała być wykonywana na wszystkim, co zostało znalezione i było pod ręką, za pomocą najprzeróżniejszych przedmiotów. Wykonawcami tej muzyki konkretnej *par excellence* byli: Andrzej Bieżan, Paweł Kwiek i Jacek Malicki. Działania plastyczne z kolei ogniskowały się wokół drogi wyznaczonej przez białą taśmę. Składały się na nią trzy części: pierwsza – *Praca* (zniesienie 20-kilogramowego kamienia wzdłuż białej linii), druga – *Radość* (taneczny trans na kamieniu obwieszczający zadowolenie po wykonanej pracy; w trakcie tańca następowało rozebranie się, by pomalować ciało, i ponowne ubranie), trzecia – *Praca II* (wyniesienie kamienia tą samą drogą, tyle że idąc do tyłu) sugerowała cykliczne powtarzanie się czynności i ich tyleż rytualno-obrzędowy charakter, co przekleństwo Syzyfa. Zapoznanie wówczas w Zakopanem kompozytora muzyki eksperymentalnej z Warszawy Andrzeja Bieżana, który – jak już wiemy – z kolegami plastykami zaimprovizował wówczas tło muzyczne do akcji *Zejście*, zaowocowało też późniejszą współpracą artystyczną. Po kilku miesiącach Kutera poprosił Bieżana, by współczestniczył w nowym



39. Romuald Kutera, *Jestem projektantem kultury* (katalog, druk ulotny) [*I Am the Designer of Culture* (catalogue, ephemeron)], 1977

eksperymentem. Wysłał mu paczkę zawierającą drewniane szpulki po niciach z prośbą, by wydobył z tych przedmiotów dźwięk. Bieżan odesłał mu szpulę magnetofonową z przebiegiem całego procesu nagrania, w którym uczestniczyli również inni muzycy, m.in. jazzowy perkusista Władysław Jagiełło (1935–2009).

W tych młodzieńczych działaniach widać umiejętności, które artysta rozwinię w niedalekiej przyszłości: nastawienie na wspólnotę i oddolna organizacja działań artystycznych, bez oglądania się na oficjalne instytucje. Widać ponadto zainteresowanie formą instrukcji oraz spontaniczne wykorzystanie „danych wyjściowych”, bliskie improwizacji. Zanim stworzył własną galerię, Kutera był członkiem Galerii Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (w latach 1970–1972). W 1972 roku stworzył koncepcję trop-art, której zadanie widziało we wskazywaniu obszarów niespenetrowanych przez artystów, gdyż takie rozsunięcie perspektywy spowoduje jego zdaniem poszerzenie świadomości artystycznej. Na sporządzonych ulotkach obwieszczał: *Obserwuję przestrzeń we wszystkich jej przejawach, jak również skutki jej istnienia*. Na ulotce podawał też swój dokładny adres zamieszkania, swój wizerunek, zamieszczając schematy obserwacji podzielone na odcinki czasowe i przestrzenne. Za pomocą schematycznych rysunków notował obserwacje dotyczące tak różnych spraw, jak przelot samolotów nad Warszawą, procesy zachodzące w atmosferze i zakrywianie się przestrzeni. Był wówczas zafascynowany astronomią, śledził programy kosmiczne i rezultaty wizualne penetracji

przestrzeni międzygwiazdnej. W ramach samodzielnych obserwacji robił także zdjęcia i krótkie filmy. Powaga zdobywcy przestrzeni międzyplanetarnej kontrowana była różnymi artystowskimi żartami, np. odcisk swojego palca na środku kartki papieru zatytułował *Kartka papieru dotknięta przez artystę w punkcie przecięcia się przekątnych* (30 listopada 1972). Zmultiplikował kartkę na powielaczu niczym relikwię. Relikwię bez aury, jeśli wierzyć koncepcji wyłożonej w eseju *Dzieło sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji* Waltera Benjamina, uznanego paradoksalnie za specjalistę od duchowych praktyk.

Podejmowane od początku drogi twórczej kolektywne działania skłoniły go w rezultacie do stworzenia niezależnego obiegu wymiany informacji o sztuce, w ramach – miesiącej się w jego prywatnym mieszkaniu¹²⁵ – Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej (1973). Korespondencyjny charakter tej wymiany miał swój kontrapunkt we wspólnych działaniach grupki przyjaciół, przeprowadzanych poza przestrzenią galerii. Jej przejawem jest – składająca się z sześciu stron – *Publikacja* (1973) wykonana techniką poligraficzną w nakładzie 200 egzemplarzy, rozumiana jako model analityczny grupowej działalności artystycznej, z precyzyjnym podziałem zadań. Na każdej stronie umieszczono portrety osób biorących udział w realizacji, z opisem wykonanych czynności: Romuald Kutera – koncepcja publikacji, Anna Kutera – zdjęcia do publikacji, Piotr Błażejewski – opracowanie graficzne, Miroslaw Gliński – do druku przygotował, Wiesława Siwicka – tłumaczenia na język

125 A właściwie, bo pamiętać należy o ówczesnych trudnościach mieszkaniowych, w mieszkaniu swoich teściów.



40. Romuald Kutera, *Lusterko I [Mirror I]*, 1973

angielski, Wrocławskie Zakłady Wyrobów Tytoniowych Oddział w Brzegu – dostarczenie papieru do publikacji. Druk *Publikacji* został wykonany podczas pierwszej w Polsce prezentacji urządzenia firmy Rank-Xerox. Sprzęt podróżował po Polsce w 1973 roku w wagonie kolejowym. W 1975 roku Anna Kutera zabrała kilka egzemplarzy *Publikacji* do Ameryki, gdzie pokazywała ją na konferencji *Contextual Art Conference* w CEAC w Toronto (1976), a następnie w Nowym Jorku w School of Visual Arts i na spotkaniu w mieszkaniu Josepha Kosutha. Jak opisywała później mężowi, Kosuth oglądał książeczkę dokładnie, a gdy doszedł do ostatniej strony (*Paper for the Publication provided by...*) podniósł się raptownie i z entuzjazmem w głosie zwołał do Sarah Charlesworth: *Sarah, have a look, it's incredible fantastic! Who made it?* To była dla Kutery najlepsza recenzja tej pracy. Sam artysta o *Publikacji* napisał, że *realizacja ta stanowi syntezę pracy w grupie, gdzie każdy z jej uczestników wykonał określony rodzaj czynności składający się na ostateczną całość. [...] treścią jest przede wszystkim „praca ludzi” i ich emocjonalno-mentalny wkład w ostateczne dzieło*¹²⁶. W 1973 roku powstały też serie błyskotliwych zdjęć przedstawiających proste czynności – rodzaj manifestu młodego artysty, wyrzekającego się patetycznego głosu o sprawach ostatecznych i uniwersalnych. Manifestacyjny charakter tych zdjęć wynikał w dużej mierze z ich autoportretowego charakteru – modelem artysty był on sam i to miało swoją wyrazistą wymowę np. w serii trzech zdjęć *Zejście z cokołu*. Na pierwszym artysta w codziennym stroju, z torbą przewieszoną przez ramię, stoi na pustym piedestale w parku, na zdjęciu drugim – przygotowuje się do skoku i na ostatnim – ląduje na ziemi. Ujęcie lądowania na twardym gruncie, z wygiętą w ruchu sylwetką, zupełnie zapewne nieintencjonalnie przypomina postaci z nowożytnych włoskich fresków. Artysta układa wręcz ciało w formę *figura serpentinata*. W ruchu, uchwyceniu jego dynamiki, dawni włoscy mistrzowie potrafili przekazać przejmującą opowieść o życiu, autentyczną jak każda teatralizowana taneczna choreografia. W końcu, jak powiedział Woody Allen do Diane Keaton o fizycznym aspekcie życia w filmie *Annie Hall* (1977): *Intelektualista może udowodnić, że jest genialny, choć nie ma pojęcia, o czym mówi. Ale ciało nie kłamie.* Ten rodzaj teatralizacji pojawi się w sztuce Kutery – szukającej rudymenłów, powracającej do źródeł ekspresji i jej języka – stąd powrót do własnego ciała. Prostotą i czystością formy ujmują też inne choreograficzne zaprojektowane fotograficzne autoportrety: *Znak otwarty – znak zamknięty* oraz *Wdech – wydech*. Wraz z cyklem trzech fotografii *Zejście z cokołu* podejmują ważny dla sztuki koncepcualnej temat niewidzialności i niemożności reprezentacji. Pusty cokół, wydychane powietrze oraz własny wizerunek jako znak pusty to etapy skupiania się na kwestii dematerializacji. Czy Kutera osiąga tu poziom zaczesnego łobuzerstwa słynnej pracy *Inert Gas* (1969) Roberta Barry'ego, przedstawiającej zdjęcia pejzażu

126 A. i R. Kutera, *Działania zbiorowe w latach 1973–1980* (maszynopis z archiwum A. i R. Kuterów).

41. Romuald Kutter, *Wózek [Pram]*, 1973

kalifornijskiego z wypuszczonymi weń niewidzialnymi gazami? Trudno oczywiście znaleźć miarę do porównania prowokacji. Tak czy inaczej, podobna koncepcyjnie do *Zejścia z cokołu* praca *Niewidzialna rzeźba* Andy'ego Warhola (cokół i tabliczka z napisem) powstanie dopiero w 1985 roku. Ustawiona w nowojorskim klubie, stanęła się miejscem podobnego performansu: Warhol zejdzie z cokołu, zostawiając na nim – w domyśle – swoją aurę. Do tych porównań trafniej byłoby dodać może jeszcze kota z Cheshire, gdyż artysta nie decyduje się na całkowitą niewidoczność, lubi znikać tylko częściowo, ukazując proces i performatywność niknięcia. Najlepiej to może widać w cyklu *Lusterko I* (1973) – na każdej z czterech fotografii widzimy artystę trzymającego tytułowe zwierciadło, którego luna refleksu stopniowo uniemożliwia nam zobaczenie jego sylwetki. Artysta znika w świetle. Bytowanie w sublimującym blasku jest na dodatek zgodne z trzema pierwszymi tezami Sol LeWitta z *Sentences on Conceptual Art* (1968):

1. Artyści konceptualni są raczej mistykami niż racjonalistami. Dochodzą do konkluzji nieosiągalnych przez logikę;
2. Stwierdzenia racjonalne powtarzają stwierdzenia racjonalne
3. Stwierdzenia irracjonalne prowadzą do nowego doświadczenia¹²⁷.

Mistycki charakter poszukiwań i docieranie do nowego doświadczenia widać dobrze w sekwencji czterech fotografii *Wysyłanie obrazów – kontemplatorium* (1973). Artysta rozpala ogień, wytwarza mgłę – dymy, siada w podstawowej pozycji *virasana* (siad bohatera), a następnie w pozycji lotosu (*padmasana*), właściwej dla medytacji, i dokonuje czegoś, co można w przybliżeniu opisać jako kwantowa teleportacja samego siebie. Trudno precyzyjnie opisać rytm przedstawiony w *Wysyłaniu obrazów – kontemplatorium*; niewątpliwie Kutter przybrał rolę jogina pragnącego dzięki medytacji i procesowi vibracyjnej dematerializacji częstek stałych dokonać manifestacji swojego „tęczowego ciała”,

postrzeganego jedynie sercem, a nie oczami. Do dyskursu niewidzialności artysta dodaje sakralne praktyki buddyzmu i hinduizmu, a możliwość zniknięcia bez śladu pozostawia w ambiwalentnym zawieszeniu. Na ostatniej, czwartej, fotografii *Wysyłanie obrazów – kontemplatorium* Kuttera jest jednak ciągle widoczny; możliwe więc, że skoro jednak go widzimy, dysponujemy specjalnymi, „wyższymi” umiejętnościami. Czy zatem artysta zniknął, a widzimy go dzięki uzyskaniu wysokiego poziomu duchowego? Czy może jednak nie udało mu się zniknąć, a nasz poziom duchowy nie jest szczególnie zaawansowany? Na to pytanie nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć. Widzenie i niewidzenie stało się sprawą zależną od rozwoju duchowego, a nie od fizjologicznych uwarunkowań oka i tak pogardzanej przez Duchampa percepcji siatkówkowej i odbioru czysto wizualnego. Artysta stworzył nam intelektualną pułapkę, problematyzując samą kwestię widzenia.

Wózek (1973) to z kolei trójelementowa sekwencja fotograficzna będąca rodzajem przypowieści o nieobliczalnym losie, który stawia przed nami zaskakujące zadania. Na pierwszym zdjęciu widzimy, jak artysta – młody przystojny mężczyzna – spacerując brzegiem rzeki, zauważa coś wystającego nad poziom wody. Na znak, że zauważył tajemniczy obiekt, wskazuje nań laską parasola. Na drugim zdjęciu przyciąga obiekt do brzegu, pomagając sobie parasolem. Na trzeciej fotografii mężczyzna stoi, podobnie jak na pierwszej, na wprost widza, patrząc mu prosto w oczy. Teraz jednak wyłowiony z rzeki rekwizyt – stary, dziecięcy wózek, który trzyma z wyraźną celebrą – powoduje, że widzimy go jak kogoś, kto gotowy jest przyjąć napotkane wyzwania. Piękny, „romantyczny” pejzaż w tle – szeroko rozdana rzeka z piaszczystym skrawkiem plaży i linią horyzontu przesłoniętą gęsto rosnącymi krzakami i drzewami po drugiej stronie wody – jest sceną do opowieści o wyławianiu i przywoływaniu do widzenia tego, co niejawne, skryte i jedynie przeczute. Szerokość rozlanej tafl wody, częściowo ocienionej przez odbijające się w niej groźnie nieregularne formy drzew, a fragmentarnie połyskującej w świetle niczym zwierciadło i odbijającej chmury, czyni klimat całości jednocześnie tajemniczym i groźnym. W niepokojącej parzystości krzewów i ich odbić w lustrze wody oraz chmur i ich refleksów na rzece tworzy się najbardziej niesamowita para stanowiąca

127 1. *Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.* 2. *Rational judgements repeat rational judgements.* 3. *Irrational judgements lead to new experience.*



42. Od prawej [from the right]: Romuald Kutera, Andrzej Lachowicz, Witold Liszkowski na otwarciu wystawy *Racionalizacje gier* [at the opening of the *Rationalisations of Games* exhibition], 1978





43. Romuald Kutera, *TU [HERE]*, w Kopenhadze oraz na promie z Malmö do Kopenhagi [in Copenhagen and on a ferry from Malmö to Copenhagen], 1975

zwornik pola obrazowego: młody mężczyzna i stary, sfatygowany dziecięcy wózek. Kim jest ten mężczyzna, dumnie trzymający pałek dziecięcego wózka w bezludnym, wilgotnym pejzażu? Z wysuniętą do przodu nogą na chwilę zatrzymał się w ruchu, a w ulotnym momencie przybrał do zdjęcia królewską, dumną pozę, władczą i pełną mocy. W sposób tak butny i nieuległy portretowali się myśliwi trzymający flinty i trofea, szlachcice w kontuszu i z szabłą u boku czy hetmani z buławami. Na fotografii gotowy rozkazywać młodzieniec trzyma skromny dziecięcy wózek. Konceptualizm, z którego tradycji artysta wyrasta, odrzucił uniwersalne metafory, jednak Kutera nie czuje się spętany obligacjami wobec tego, co wypada. Wózek to jednak chyba metafora twórcy gotowego na dawanie życia w każdym, zarówno duchowym jak i fizycznym, sensie. To metafora twórcy, który dla spełnienia swojego powołania jest gotowy na wszystko, nawet na zdenaturalizowanie społecznych norm i konwencji. Nie cofnie się wręcz przed tym, co awangardziści traktowali wyjątkowo podejrzliwie: przyjemność wizualną. W czasach gdy ruch feministyczny problematyzował sposoby genderowej reprezentacji, a wiele feministek używało w swojej sztuce nagiego, ale aktywnego – a nie tradycyjnie biernego, podległego mężczyźnie – ciała, także Kutera rozwija genderowe reprezentacje, wszak występuje z „nieprzynależnym” mu kulturowo wózkiem dziecięcym, atrzybutem młodej matki. A jednocześnie narrator jego fotoopowieści to atrakcyjny zawadiaka, gotowy łamać damskie serca. Ponieważ na seksualnie atrakcyjną autoreprezentację polskich awangardzistów (a konkretnie młodego Józefa Robakowskiego) zwrócił niedawno uwagę Paweł Leszkowicz w książce *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945* (2012), warto podjąć ten temat również w kontekście Kutery. Jak widzimy na fotografii z dziecięcym wózkiem – nasz bohater łamie kody reprezentacji, a dbałość o ewokację nastroju niesamowitości dowodzi, iż artysta chce zmierzyć się także z tym, co wyparte.

Niewątpliwie cykle fotograficzne Kutery mają w sobie chłopiczą zadziorność, a nawet bezczelność komunikacji czegoś całkowicie banalnego, przy jednocośnej prostocie szlachetnej formy, co czyni z nich niezwykle wybuchową

mieszankę. Ileż traktatów powstało o spleenie młodych artystów! Nic z tego tutaj nie znajdziemy, bowiem we Wrocławiu – na polskim Dzikim Zachodzie – nie ma spleenu. Ujęty z boku artysta w pracy *Wdech – wydech* po prostu wdycha i wydycha powietrze, pełną piersią, by niewidzialne uczynić widocznym. Teatr gestów powróci w dokamerowej serii *TU* powstałej dwa lata później, a także w filmach; m.in. w *Układach zmiennych* (1974). Rudimentarna ekspresja pojawi się również w artystycznych książkach, każda z autoportretowym zdjęciem artysty patrzącym prosto na widza, jakby w ten sposób chcącym gwarantować uczciwość i powagę działań. W książeczce *12 kolorów – akwarela* każda strona jest wypełniona jednym (pierwszym) gestem pędzla w tytułowych 12 barwach. Z kolei *Bibuły jasnociemne* testują relację słów na sposób odczytania informacji wizualnej: ta sama bibuła podpisana jest maszynowo na kolejnych stronach raz jako „bibuła jasna”, a następnym razem jako „bibuła ciemna”. Uczestniczymy nie tylko w samokształceniu artysty, nabieraniu świadomości w posługiwaniu się narzędziami i medianami; uczestniczymy w nawiązywaniu relacji z widzem i ustanawianiu wspólnych reguł. Dominują tu prostota, pozbywanie się pretensjonalności i zwyczajność. A także – *last but not least* – dowcip, gdyż szczerość wystawiona jest na próbę. Ambiwalencja jasności – ciemności, nieokreśloność takiej cechy, testowana jest w książce poprzez perswazję: czy zgodzimy się raczej z tym, że bibuła jest jasna, czy że jest ciemna? Czy damy się przekonać napisom? Czy w sytuacji sprzecznych napisów pozostanie groza samodzielnego wyboru? O to właśnie chodziło artyście – o wzbudzenie samoświadomości widza i skończenie z bezrefleksyjnym przyjmowaniem wizualnych komunikatów. Podobne problemy pojawią się w działaniach zbiorowych. W *Zamiatańiu ulicy* z 1974 roku chodziło o autentyczną pracę, jak deklarowali artyści, a ponadto w jej ramach o przekroczenie barier środowiskowych wynikających z rodzaju uprawianego zawodu i wykształcenia, co uświadamiało społeczne podziały i niemożność spotkania się ludzi z różnych środowisk i klas właśnie przy pracy. Ten paradoks teoretycznie egalitarnego kraju, jakim był PRL,

został tu poddany refleksji. Międzyludzki kontakt przez sztukę i pracę oraz wymienność podmiotu i przedmiotu sztuki były kontynuowane w innych wspólnych działaniach, np. *Kontakt* (1975), w którym ważne było nawiązywanie wzajemnych relacji, np. poprzez telefonowanie czy spotykanie się (także w drukarni przy realizacji ulotki) i omawianie wspólnych spraw (akcja K. Helebrandta, R. Kutery, L. Mrożka). Punktem kulminacyjnym akcji *Kontakt*, trwającej od 13 sierpnia, był 23 października i spotkanie z publicznością we Wrocławskiej Galerii Fotografii. Częścią dzieła *Kontakt* była też ulotka, w której autorzy anonsowali: *Oczekujemy twojej propozycji – koncepcji – opinii dotyczącej optymalnego kontaktu.*

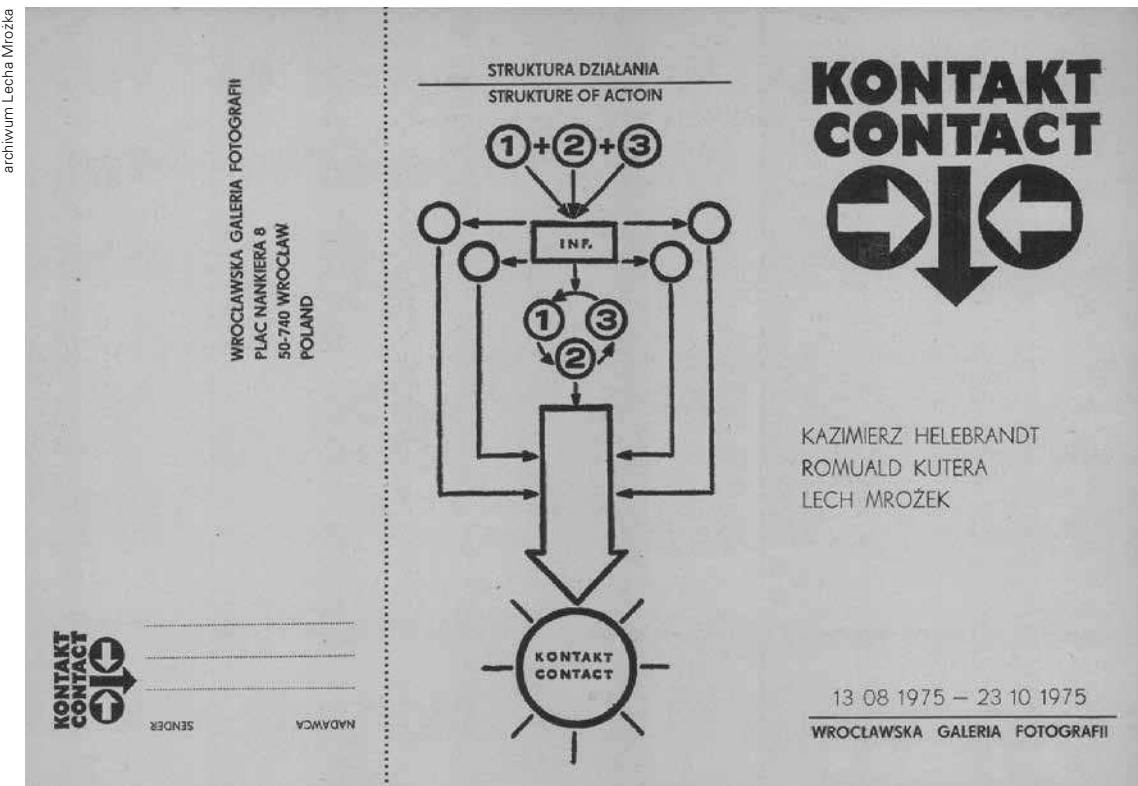
Inne wątki wczesnych fotografii Kutery dotyczą sposobu widzenia przez obiektyw i jego zniekształceń. Tu rekwizytem staje się wspomniane już lusterko, które odbija światło, zamazując kontury i uniemożliwiając zobaczenie czegokolwiek oprócz blasku (*Lusterko*, *Lusterko I*, *Lusterko II*). *Lusterko I* składa się z czterech ujęć ukazujących stopniowo proces całkowitego zaświecenia lustra w aparacie. W filmowej wersji *Lustra* (*Mirror*, 1974, 2'10", czarno-biały film niemy) zaskakuje poetycki liryzm. Niemożliwy, aporetyczny dialog kamery i lustra, w którym lustra „odpowiada” oślepiającą luną świetlną, staje się niepostrzeżenie opowieścią o przechodzeniu „na drugą stronę lustra”. A lustra – zimna, geometrycznie przycięta tafla – gdy puszcza „zajęczki”, wydaje się nadajnikiem jakiegoś nieznanej, kosmicznej inteligencji. Rytmiczność refleksów zdaje się przechodzić w język, gdyż kamera i lustra weszły w zaskakującą synergetyczny system. Kamera chwytą najpierw wielki, olśniewający blask, by zbliżając się powoli do lusterka, ukazać, czym ten blask jest „naprawdę” – prostokątnym przedmiotem. Lecz

następnie, z jeszcze większego zbliżenia, kamera ukazuje odbity w lustrze szeroko rozpostarty pejzaż. Czy wszystko, co widzimy, może zmienić się tak szybko w coś zupełnie innego, wystarczy tylko zmienić media? Jak napisała Jagna Lewandowska, kamera i lustro:

[...] nie pełnią przypisanej im zwyczajowo funkcji mimetycznej, stają się nośnikami przedziwnych kodów semantycznych, których nie sposób rozszyfrować. Widz zaczyna ufać iluzji filmowej, przypisywać znaczenie nadawanemu z różną częstotliwością sygnałowi świetlnemu prowokowanemu przez jednostajny ruch kamery¹²⁸.

Z kolei w filmie *HERE* (1975, czarno-biały, niemy, 6'57") pojawia się kwestia zdefiniowania obecności „tutaj”. W trzeciej części artysta obraca się wokół centralnie ułożonego w kadrze palca wskazującego, jakby próbując bezskutecznie ustanowić *axis mundi*. W części czwartej jak prestidigitator wyciąga karteczkę z napisem: TU z różnych części swojej garderoby: z kieszeni koszuli (lewej, na sercu), zza zamkniętej poły, spod dolnego rąbka oraz z buta, tym samym fragmentaryzując swoje ciało, które nie ma jednego „tu”, gdyż jest polimorficzne. Etos bycia *hic et nunc*, który stanął u początków nowożytnej sztuki europejskiej, gdy tacy florenccy artyści jak Giotto odrzucili ponadczasową idealizację, powraca tu jako zadanie do ponownego wykonania. Jednak nic nie może być tak samo: to już nie malowanie cienia, zaznaczanie trójwymiarowej bryłowatości czy współczesne, niehistoryzujące stroje

128 J. Lewandowska, *Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, „Szum” jesień 2013–zima 2014*, nr 3, s. 91.



44. Kazimierz Helebrandt, Romuald Kutera, Lech Mrożek, ulotka akcji *Kontakt* [leaflet of the *Contact* action], 1975

będą decydować, że jesteśmy tu i teraz. Mając do dyspozycji kamerę i przekaz telewizyjny, musimy od nowa zdefiniować – co to znaczy być tu? Jakimi środkami można „tu” przekazać? Wskazujący palec artysty – właściwy bohater filmu – zdaje się, jak we wszystkich działaniach Kutery, zwracać uwagę na potencję ciała. Artysta i platforma języka sztuki wydają się gwarantami obecności. Jagna Lewandowska pisała:

W *HERE* Kutera obnaża kolejne filmowe złudzenie, pozwalające naiwnie wierzyć, że w relacji z ruchomym obrazem odbiorca pozostaje właściciel własnego spojrzenia. Anonimowy palec wskazuje oglądającym kolejne punkty zaczepienia: przypadkowe miejsce w słowniku, na ekranie telewizora, w pustym pomieszczeniu. Zanim sobie zdamy sprawę z medialnej manipulacji, bezwiednie fiksujemy wzrok na tym właśnie, nieistotnym fragmencie świata przedstawionego¹²⁹.

Oprócz filmu powstała też seria zdjęć pod tytułem *TU/HERE*. Część z nich artysta pokazał na wystawie *Stany graniczne fotografii*, towarzyszącej sympozjum, jakie odbyło się w Katowicach 11–13 marca 1977 roku (powtórzono je miesiąc później we Wrocławiu jako *Fotografia medium sztuki*). Głównym rekwizytem pracy był m.in. leżący kapelusz, pod którym znajdowało się zdjęcie owego kapelusza. Które ze zdjęć odnosi się zatem do „tutaj”? Unosząc kapelusz i odsłaniając miejsce z leżącym zdjęciem kapelusza, artysta w geście magika odsłania kolejną warstwę czasu pretendującego do określenia „tutaj”. Artysta podobnie jak w *Mirror* używa fotografii po to, by dziwić się i nie rozumieć tego, co mu się dzięki aparadowi fotograficznemu przydarza. Fotonarracje Kutery prowokują, gdyż zapisują proces transformacji banału w tajemnicę.

W serii *TU – obiekty ruchome* (1975) przeciwstawiał statyczną rękę trzymającą w dłoni karteczkę z napisem: TU (sfotografowaną jako wychodzący z kadru stabilny element obrazu), pędzącemu w tle pojazdowi. Zabieg ten spowodował po pierwsze unieważnienie przez aparat fotograficzny renesansowej *perspetiva legitima* z równą furią jak niegdyś kubizm. Po drugie wszakże, unieważnił też rodzaj demontażu, jaki wykonał kubizm w stosunku do perspektywy linearnej; odtąd tezy o niewydolności i nieadekwatności reguł przedstawiania świata nie będzie można opierać na najciekawszych nawet indywidualnych intuicjach, gdyż wsparte być muszą scientycznymi, (technologicznymi) dowodami. Aparat fotograficzny dobitnie odsłania, iż zasady opisania rzeczywistości muszą uwzględniać coś więcej poza artystycznym przeczuciem, talentem i raz przyjętym „właściwym” modelem (stylem) reprezentacji świata. Aparat uświadamia artyście, czego nie dostrzega gołym okiem, służy mu do poszerzenia percepcji świata poprzez odrzucenie przedstawionych sposobów jego widzenia.

129 Tamże, s. 91.

Michał Jakubowicz opisywał wieloelementową serię *HERE* – pokazywaną przez Kuterę w Katowicach pod hasłem *Sztuka jest ciągłą dewaluacją swojego znaczenia* – następująco:

Na całość składała się trójetapowa sekwencja ruchu, w trakcie którego anonimowa dłoń podnosiła z ziemi kapelusz z napisem „here”. Pod kapeluszem znajdowała się kartka z polskim napisem: „tu”, co tworzyło zakłócenie semantyczne między dwoma słowami o tym samym znaczeniu, napisanymi w różnych językach. Na trzeciej ostatniej fotografii, kapelusz był wzniesiony pod takim kątem, że angielskie słowo stało się niewidoczne, natomiast kartkę z polskim napisem „tu” można było oglądać w kontekście miejsca, w którym się znajdowała. Interesujące w opisanej pracy posłużenie się systemem znaków językowych służyło ukazaniu problemu związanego z fotograficzną notacją czasoprzestrzeni¹³⁰.

Jednym z ciekawszych filmów wczesnego okresu jest też film *Akceptacja*, na którym autor przedstawił i utrwały niemożliwe: czynność pisania w powietrzu, bez pozostawiania śladów w postaci zachowanego pisma. Tym samym wskazywał na nowe możliwości artystyczne, jakie daje kamera. Była to wręcz dosłowna ilustracja tezy Piotra Olszańskiego: *Jest rzeczą oczywistą, że posługując się mechanicznymi środkami zapisu, możemy stwarzać sytuacje niemożliwe do zrekonstruowania w rzeczywistości poza takim zapisem*¹³¹, co oczywiście nie orzeka o wpływie, a raczej pokazuje powód, dla którego fotomedializm był tak ważnym punktem wyjścia dla artystów GSN. Także *Przekazywanie kamery* (1974, Kuter, Mrożek) rozumieć można jako nawiązywanie dialogu między dwoma twórcami – stwarzanie dzięki sztuce platformy porozumienia. Mrożek i Kuter idą naprzeciw siebie, jeden z nich z włączoną kamerą trzymaną swobodnie na spuszczonej ręce, która filmuje przypadkowe kadry. Po przekazaniu kamery akcja się powtarza. Dzięki więzi emocjonalnej między artystami została jednak zerwana więź między okiem a kamerą; kamera „patrzyła” swoim okiem, gdy przekazywali ją sobie z rąk do rąk. Jednak nie tyle uniezależniła się od nich, co zyskała w tandemie inną rolę: było to niezwykle dobitne ukazanie, że praca grupowa całkowicie zmienia percepcję świata. Kuter podkreślał tu jednak raczej *samodefiniowanie obrazu kamery w systemie bezosobowym*, a nie kolektyw:

Celem pracy było analizowanie filmowego narzędzia przekazu pozbawionego przez nas tradycyjnych sposobów pracy z kamerą filmową (artystycznego komponowania obrazu przez kamerzystę). Kamera zarejestrowała własny obraz, ujawniła bezwładność zapisu i swoją samokreację. A więc kamera sama siebie zaczęła definiować w naszym bezosobowym systemie¹³².

130 M. Jakubowicz, *Medium na białym tle*, Wrocław 2008, s. 20.

131 P. Olszański, [b.t.] [w:] *Art Information. The International Gallery of Recent Art* [b.d.], katalog, druk powielony, z archiwum A. i R. Kuterów].

132 R. Kuter, *Przekazywanie kamery*, maszynopis [b.d.], z archiwum A. i R. Kuterów

CONTEXTUAL ART



**ROMUALD
KUTERA**

**z cyklu prac pt.
„TU“ (HERE)**

04

76

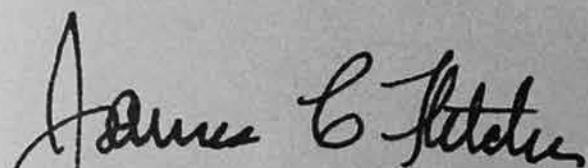
45. Romuald Kutera, *TU/HERE*, 1976

NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION
WASHINGTON, D. C. 20546

archiwum Romualda Kuterę

OFFICIAL BUSINESS

This is to convey our appreciation of the sentiments expressed in your communication regarding the Apollo 17 mission. We are glad to accept your congratulations on behalf of the astronauts, and the many thousands of people in industry, the universities and government who contributed to the success of the flight. Your interest in and support of our national space program is most welcome.



James C. Fletcher
Administrator

National Aeronautics and
Space Administration

AIR MAIL

Romuald Kuttera
53227 Wroclaw
Ul. Sztabowa 27.7
Poland



47. Romuald Kutera, *Spalona trawa [Burnt Grass]*, 1973

archiwum Romualda Kuterę

Powstały trzy wspólne autorskie realizacje tego filmu – pierwsza w 1974 roku, realizacja na kamerze wideo Wojciecha Bruszewskiego w 1978 (która stała się częścią jego filmu *Analizy mediów*, 1971/1978, katalog BWA Łódź) oraz remake z 2009 roku (dopiero później odnaleziono w zbiorach Józefa Robakowskiego starą taśmę z 1974). Pracę należy też chyba rozpatrywać w kontekście wspólnych prac Kuterę i Mrożka, takich jak *Filmowanie i fotografowanie* pokazywanej na wystawie *Afirmacja sztuki* (1975, Wrocławska Galeria Fotografii), czy pracy Mrożka *Dialog*, do której artysta włączył wizerunek kolegi, podkreślając dialogiczny kontekst swojej indywidualnej twórczości.

W 1976 Kuttera – już jako asystent w PWSSP (zatrudniono go po dyplomie w 1975 roku) – wydaje katalog *Afirmacja sztuki*, podsumowując tym znamiennym tytułem swoją działalność z lat 1971–1974 – swoją postawę twórczą i stosunek do rzeczywistości. Składały się na nią dokumentacje i rejestracje prostych czynności oraz działań, z których część miała charakter dokamerowych performansów (termin ten wówczas jeszcze nie był używany). Publikację zamykał list do Romualda Kuterę z National Aeronautics and Space Administration (NASA), dziękujący za zainteresowanie misją Apollo 17¹³³.

133 Po latach twórczość wynikającą z zafascynowania Kuterę przestrzenią kosmiczną zostanie pokazana na otwartej 1 lipca 2014 roku w warszawskiej Zachęcie wystawie *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, kuratorzy: Joanna Kordjak-Piotrowska i Stanisław Welbel.

W latach 1975–1978 roku Kuttera realizuje – jak już wiemy – cykl związany z określaniem miejsca w rzeczywistości TU, na który składają się filmy i zdjęcia. Fundamentalne pytanie – co to znaczy „tu”? – wizualizował w zaskakujący i pomysłowy sposób, od serii, w których skierowanie wzroku w różną stronę decydowało o zmianie miejsca „tu”, po karteczki z napisem: TU umieszczone obok fotografującego się artysty. Tytułowe „tutaj” poszerzał o znaczenie kontekstualne, wirtualne oraz transcendentne. Kartka z napisem: TU staje się projektem niekończącej pracy, artysta używa jej przyjaciołom, by robić z nią zdjęcia, podróżując po Europie. „Tu” uniezależnia się więc od autora, a rozprzestrzenianie się realizacji według instrukcji artysty czyni z pomysłu dzieło żyjące poza konkretnym miejscem „tu”, z którego przemawia artysta. W wyniku przemyślenia miejsca, z którego przemawia, artysta w 1977 roku formułuje koncepcję działań projektujących (czyli projekcjonizmu) jako praktyki, która zawiera się w balansie między doświadczeniem historycznym a świadomością potrzeby zmian. Działania projektujące kierować się mają trzema zasadami: rozpoznaniem uwarunkowań kultury, selektywnym przyjmowaniem wartości kultury oraz pracami projektującymi na rzecz kultury. Nową teorię ogłasza w formie planszy *Anons o działaniach projektujących*. Napisze wówczas afirmując: *wiem, kim jestem, wiem, co robię, wiem, gdzie jestem, wiem, komu adresuję swoją pracę i w jakim celu*¹³⁴.

134 R. Kuttera, *Jestem projektantem kultury* [katalog, druk ulotny] Wrocław 1977.

To był punkt zwrotny, odtąd proces twórczy będzie rozumiał jako działanie zbiorowe; powróci do idei z samego początku swojej drogi twórczej. Projekcjonizm był zaskakującym połączeniem marzeń pierwszej awangardy o zmianie świata oraz prób stworzenia niezależnego, autonomicznego obiegu informacji i struktur społecznych w konkretnej rzeczywistości PRL-u. Hasło: *Róbmy swoje* spopularyzował znacznie później znakomitą piosenką Wojciech Młynarski, ale Kuterę – przynajmniej od czasów założenia Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej – właściwie prześladowała ta właśnie myśl. Można ją nazwać antydeterministyczną postawą ludzi pod presją historii. Pragmatyzm podsuwał pomysły zmian na poziomie codzienności, bez manii wielkości i patetycznej skali.

Stąd koncepcje racjonalizacji w banalnym-niebanalnym biegu życia. Pomyły racjonalizatorskie były tak skromne i prozaiczne, wzięte wprost z potoczności, że mogły wywoływać uśmiech nad mocą sprawczą artystów – „inżynierów dusz” w państwie, które teoretycznie realizowało postulaty awangardowych utopii. Kuterze jednak – jak się wydaje – nie chodziło o demaskatorski, krytyczny politycznie wymiar takich działań, ale czysto ludzki, sprowadzony do bezpośredniości kontaktu. Gdy bowiem „robimy swoje”, jesteśmy razem i wyzwalamy swój potencjał twórczy. Im większa presja zewnętrzna, tym opór codziennego „robienia swojego” pozwala na stworzenie ważniejszego społecznie dzieła; a to stało się ważniejszym kryterium od kryterium estetycznego. W związku z tym Kuter zaproponuje wprowadzenie nowych reguł gry w obieg społeczny i powoła zespół do ich ustalania składający się z ludzi o różnych zawodach i pochodzących z różnych środowisk: Leszek Gęsiak, matematyk, Tadeusz Golachowski, muzyk, Franciszek Nowak, rolnik, oraz współpraca: Romuald Kuter (projekcjonista). Wydrukuje sobie wówczas wlepkę (*sticker*): *Jestem projektantem kultury. Romuald Kuter, 1977*. Będzie ją przylepiał na planszach, do różnych swoich autorskich tekstów, w których podkreślał przede wszystkim wagę działań grupowych oraz generowanie w ich trakcie nowych wartości. Stworzy też szereg zabawnych autoportretów podpisanych: *jestem projektantem kultury*, które wydawały się przekomarzać z modernistyczną wizją samotnego geniusza. Gdyż właśnie rewizja starych systemów wartości artystycznych i aktywizacja działalności twórczej jak największej grupy osób stanie się jego celem. Jedna z plansz, *Grupa twórcza* (datowana: 12 października 1977 – łącząca rysunek (obraz) i tekst – wyjaśniała w sześciu punktach, co artysta rozumie przez kolektyw artystyczny:

1. Grupa twórcza jest współczesną formą działania w układzie społecznym.
2. Grupa twórcza określa swój status z chwilą spolaryzowania jednostkowych stanowisk, które określają ideologię grupy.
3. Grupa ustala cele swojego działania na podstawie jednostkowych alternatyw, wynikających z całokształtu doświadczeń twórczych.
4. Im większe zindywidualizowanie jednostkowych

sposobów osiągania celu, tym szybsze osiągniecie celu przez grupę.

5. Grupa w swej organizacji pracy wytwarza wartości kulturowe, które określają stan świadomości grupy.
6. Praktyka grupy tworzy krąg kulturowy, który ciągle weryfikowany jest w szerszym układzie społecznym¹³⁵.

Alternatywną kulturę artysta pojmował wówczas jako tworzenie poprzez kooperację grup twórczych w zmiennym systemie organizacyjnym. Pragnął demitologizacji sztuki, która nie odpowiada na podstawowe problemy aktualnego życia, ujawnienia konformistycznych postaw artystycznych, przeciwstawienia się artystom mistrzom-idolom, którzy powtarzają stereotypy w celu podtrzymywania własnego mitu, demaskacji prowadzących do alienacji postaw skrajnie indywidualistycznych oraz negowania konsumpcjonistycznych modeli kultury¹³⁶. Powstały *Rozmowy projektujące* (zapisy audio na taśmach). W 1978 roku Kuter powołał Instytut Racjonalizacji Kultury i przedsięwziął na terenie GSN szereg akcji, w tym także dawał wykłady wyjaśniające zasady projekcjonizmu. Można powiedzieć, że Instytut Racjonalizacji Kultury był odpowiedzią Kutera na działania społeczne Josepha Beuysa, które również w pewnym momencie przybrały formy dydaktyczne, z uniwersytetem włącznie. Beuys zdiagnozował powojenną traumę niemiecką jako rezultat braku empatii i zaproponował Niemcom miłość jako terapię. Kuter zdiagnozował powojenną traumę polską jako brak pragmatycznego myślenia i zaproponował Polakom działania racjonalizatorskie. Powołał m.in. zespół mający dokonać racjonalizacji gry w brydża (w składzie Leszek Gęsiak, Tadeusz Golachowski, Franciszek Nowak), gdyż – jak wyjaśniał – problem czwartego do brydża jest dotychczas nieroziwiązany, co hamowało niejednokrotnie rozgrywanie tej intelektualnej gry. Powołany zespół miał ustalić nowe reguły dla trzech osób. Zespół zaproponował po pierwsze: zmniejszyć początkową ilość kart, po drugie – dołączyć do licytacji pewne elementy umożliwiające większe rozeznanie w składzie kart (dwustopniowa licytacja). W trzecim punkcie zespół za pomocą skomplikowanych równań matematycznych odpowiadał na pytanie – jakie są najprawdopodobniejsze rozkłady ilości wziętych lew. Pojawiła się też propozycja strategii, by brać co trzecią kartę z najdłuższego koloru. Działania projekcjonizmu Kuter rozrysowywał na planszach, a także specjalnych mapach i diagramach, informując w nich: *Moja praktyka określa moją ideologię*. Mapy te rozwieszał w GSN i proponował – obok ogólnych dyskusji – także rozmowy w podgrupach, np. rozwązania o czasie zawartym na mapie. Kolejnym etapem aktywności było ukazanie dokumentacji ze wszystkich działań projekcjonizmu. Zaproponował też zresztą inne gry, m.in. grę o nazwie *Trójkat bermudzki*. W działania projektujące włączył artysta

135 R. Kuter, *Grupa twórcza* (maszynopis z archiwum A. i R. Kuterów).

136 R. Kuter, [b.t.] maszynopis zaczynający się od słów *W swojej działalności kulturotwórczej demonstruję...*, (z archiwum A. i R. Kuterów).



48. Romuald Kutera z Janem Świdzińskim w Kopenhadze [Romuald Kutera with Jan Świdziński in Copenhagen], 1973

także *Działania na Kurpiach*, rozumiane przez niego jako zderzenie się sztuki profesjonalnej i amatorskiej. Według artysty praktyka kontekstualna pozwalała skracać dystans między rzeczywistością a poglądami o niej – a to właściwie robił od początku swojej twórczości. Frapowało go funkcjonowanie konkretnej kultury lokalnej, a także zakres wpływów kultury masowej, gdyż ich wzajemne przenikanie można było uchwycić nie tylko w konkretnych wytworach, ale również uchwycić w rozmowach i nawiązanych relacjach, czyniąc to, co być może zostało bezrefleksyjnie przyswojone, czymś żywym i aktualnym.

Działania filmowe doprowadziły Kuterę na początek lat 80. do stworzenia filmu bez kina, czyli filmów czytanych. Nie są bowiem tradycyjnie wyświetlane, lecz w postaci taśm filmowych rozłożone płasko w ciągach obok siebie. Podkreślając swoją materialną tkankę, uczą innego spojrzenia na to, co już znamy.

Romuald Kutera to artysta, który zawsze zaskakiwał, nigdy nie zamknął się w jednej formule. Przekonany o konieczności zbliżenia sztuki do rzeczywistości, zaczął swoją drogę twórczą od oczyszczenia języka do rudimentów, za jaki uznał kolektywne działanie i oddolne tworzenie struktur życia artystycznego. Wysoka kultura plastyczna powodowała jednak, że w pracach programowo surowych i konceptualnych można było odnaleźć tradycję sztuki śródziemnomorskiej. Nigdy nie był ikonoklastą, bo nawet w czysto tekstowych wystawach, jak w składającej się głównie z druków *Dziesięciu definicji*

sztuki (1977), wprowadzał do pokazu swoją postać, aktywną i nierożłączną z tekstem. Okres współpracy ze Świdzińskim nie był z pewnością czasem, w którym młody Kuter biernie słuchał starszego artysty; przeciwnie, jak się wydaje, artystyczna intuicja i twórcza pomysłowość Kutery była ciekawą ofertą i pożywką dla szukającego swojej drogi starszego mistrza. A choć Kuter nie pracował twórczo z myślą o muzeum, z pewnością przyszedł już czas, by przynajmniej takie prace, jak autorski film *Mirror* czy wspólnie z Lechem Mrożkiem stworzony film *Przekazywanie kamery*¹³⁷ uznać za dzieła wybitne. Pamiętając przy tym, że tego, co było najwybitniejsze w tej twórczości – działań kolektywnych – zmuzetralizować się nie da. Projekcjonizm Kutery zrealizował niezależnie od Świdzińskiego zasadę wartościowania dzieła sztuki ze względu na jego społeczny wymiar, a nie poprzez kryteria estetyczne.

137 *Przekazywanie kamery* było ostatnio pokazywane na wystawie *Controlled Image* (kuratorki: Anna Borejczuk, Karolina Harazim, Aleksandra Jach oraz Agnieszka Kilian) w Royal College of Art w Londynie, w ramach projektu *Reel Geographies* zainicjowanego przez studia kuratorskie na Royal College of Art i Uniwersytecie Jagiellońskim.



archiwum Anny Kuterę

49. Anna Kuterka, *Literka „O” [The Letter “O”]*, 1972

Kuterka (A.)

Ania Majewska (ur. 1952), zanim stała się Anną Kuterą, była uczennicą wrocławskiego liceum plastycznego (1967–1972), uznawaną tam za niezwykle zdolną i świetnie zapowiadającą się młodą malarkę. Jako licealistka robiła już znakomite, dojrzałe prace. Na studiach – jeszcze zanim wzięła się za fotografię – dużo malowała. Na pierwszym roku studiów np. malowała w technice olejnej wielkie hiperrealistyczne kompozycje. Obiektem studiów były np. ślubne buty Romualda, które wystawały z chmury, jakby anioł wystawiał nogi. Była z tych hiperrealistycznych prac dumna, zresztą także inni chwalili ją, gdyż znakomicie opanowała już wówczas warsztat malarstwa. Obraz z butami pokazała Mazurkiewiczowi, bo bardzo chciała się dostać do jego pracowni, a – jak już wiemy – toczyła się w PWSSP bezardonowa walka o miejsca w najlepszych pracowniach, w tym – o dostanie się właśnie do Mońka. Ku zdumieniu młodej malarki Mazurkiewicz podszedł do obrazu i odwrócił go do góry nogami, twierdząc, że tak też można półtno oglądać. Skonfundowana tym autorka zaczęła bronić własnej wizji, nie wiedząc, czy w ten sposób nie pograży się w oczach profesora, a on serdecznie się roześmiał i powiedział: *Jest pani dobra. Należy walczyć o swoje racje.* Na drugim roku studiów u Mazurkiewicza wykonywała rysunki przestrzenne z białego brystolu. Nacinała brystol w paski, nacięte arkusze łączyła, wiążąc te paski ze sobą w tryptyki, wycinała różne fragmenty, lecz nie do końca, tak by sterczały w przestrzeni: paseczki, trójkąty, spirale... Były to prace nietrwałe, na kontrze do akademickich rysunków. Oprócz szeroko rozumianego realizmu, w jej malarstwie było też miejsce na eksperymenty. Malarstwo abstrakcyjne wykonywała m.in. na maszynie krawieckiej – wykonując ścieg przy ściegu oraz ścieg na ściegu – na krzyż i diagonalnie – kolorowymi nićmi (jak cerowanie).

By dodać pracy atrakcyjności, szyła na jaskrawo żółtej tkaninie pluszowej. Mięciutki jedwabisty włos po zaszyciu sterczał, stawał się ostry i szorstki. Prace bardzo się podobały i siostra artystki sprzedawała je swoim koleżankom. Inne prace wykonywała na firankach bez ram. Były to jakby widoki przez okno na zewnątrz i do wewnątrz – przedstawiające ujęcie, gdy zagląda się do pokoju (były więc zarówno pejzaże uliczne i parkowe, jak i naga kobieta na łóżku).

Mocno związana z ruchem studenckim, za swój debiut Anna Kuterka uznaje rok 1972, gdy zaczęli myśleć z Romualdem o stworzeniu Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej (co zrobili – jak pamiętamy – rok później) i odtąd intensywnie organizować swoje życie artystyczne, a także kolektywu swoich przyjaciół. Od początku podejmowali działania o charakterze afirmatywnym, przyglądarki się i rejestrowania rzeczywistości za pomocą aparatu i kamery (seria *trop-art*). Kolejnym etapem było rejestrowanie interwencji w zwykłej, potocznej rzeczywistości, a rezultatem – przenikanie się, wręcz utożsamienie rzeczywistości i sztuki.

Wypadły z Romualdem w plener na zdjęcia bardziej traktowała jako pomoc najbliższej osobie niż własną kreację. Wykonała co prawda wówczas sama ciekawe prace, jak Y oraz O z 1972 roku, ale pokazała je tylko dwa razy w Nowej Rudzie i na wystawie na Węgrzech w 1972. Pomyślem wyjściowym dla Y oraz O było poszukiwanie form znaków liter i cyfr w przestrzeni otwartej. Na całość alfabetu artystka nie znalazła cierpliwości (zresztą świeży pomysł pewnie zmieniłby się wówczas w banał), ale zrealizowała literkę O pokazywaną na zmultiplikowanej planszy 100 × 100 cm w formie 25 zdjęć 10 × 10 cm (pełne klatek z aparatu 6 × 6 Pentacon Six TL). Młodziutka artystka (lat 20) ma tu na sobie jeszcze spódniczkę od mundurka szkolnego z liceum. Wyciąga z ziemi kulisty uchwyt



50. Anna Kutera, *Monolog [Monologue]*, 1976



51. Anna Kutera, *Prezentacja* [Presentation], 1975, od góry od lewej do prawej: z Piotrem Olszańskim, Nielsem Lomholtem, Romualdem Kuterą, Kazimierzem Helebrandtem, X, Jerzym Olekiem, X, X, Lechem Mrożkiem [from the top left to right: with Piotr Olszański, Niels Lomholt, Romuald Kutera, Kazimierz Helebrandt, X, Jerzy Olek, X, X, Lech Mrożek]

w formie litery „o”. Mocuje się z literą, a energetyczna obecność artystki unieważnia wszelkie skrupulatne odczytywanie tekstów czy liter. Literka Y pokazywana była w zestawie trzech fotografii (30×40 cm) z różnym ułożeniem rąk, a za tło artystka obrała rozwarte ramiona dźwigu. Koncepcja pejzażu jako tekstu do czytania i sztuki jako informacji została pokazana w charakterystyczny już wówczas dla artystki sposób – lekki i pełen humoru. Inna praca z juveniliów, *Jak makiem zasiał* (zestaw dwóch fotografii 40×40 cm), powstała na wakacjach 1972. Pierwsze zdjęcie przedstawia rękę z nasypanym makiem, a drugie portret artystki z przylepionymi do ust ziarnami. Juwenilia te prezentowano na wystawie w centrum studenckim w Zagrzebiu w 1974 roku.

Jednak już wówczas – od prac analitycznych – wolała prowokacje w stylu *Spójrz mi prosto w oczy* (autoportret z tytułowym podpisem, 50×40 cm), *Śpiewam dla ciebie* (multiplikacja tego samego zdjęcia – portretu z mikrofonem w ręku naklejonym na karton), *Cisza jak makiem zasiał*. Pragnęła zwrócenia uwagi widzów i nawiązania z nimi kontaktu.

To właśnie chęć autentycznego kontaktu spowodowała, że w GSN artystka swoje wystawy dokładnie omawiała lub czytała sporządzone na ich temat autokomentarze. Niestety poza złośliwościami i uszczypliwościami, z jakimi spotkała się *Morfologia nowej rzeczywistości* w kraju – przy niezwykle pozytywnej reakcji zagranicznej, nie doczekała się jakichkolwiek recenzji pisanych. Świdziński nie komentował w ogóle jej prac. Było to stresujące, bo trudno się rozwijać bez jakiegoś odzewu. A przecież przez cykl ten realizowała praktycznie kwestię kontaktu artysty z odbiorcą poprzez dzieło sztuki. Wprowadziła widza w obręb własnego dzieła i rejestrowała wynik tej interakcji. Tak rozumiała zatarcie granicy między widzem-odbiorcą a artystą-dawcą: dzieło sztuki stawało się platformą optymalnego kontaktu. Dlatego w jej dziełach tak ważny był odzew drugiej osoby. Wielkim zastrzykiem pozytywnej energii był wyjazd do Lund, gdy Jean Sellem był zachwycony *Morfologią nowej rzeczywistości*. Zupełnie niepytany powiedział artystce, że jej wystawa była lepsza od pokazu Boltansky'ego (który odbył się w galerii S:t Petri nieco wcześniej) przez swoją czystość i konsekwencję. Najbardziej lubił *Bez tytułu* (serię ukazującą przytulanie się i pieszczenia siedzącej na krześle artystki i Witusia), podziwiał ją za odwagę pokazania uczuć i ciepła. Tego właśnie – jego zdaniem – brakowało purystycznemu konceptualizmowi. Zarekomendował te prace w Królewskiej Bibliotece Sztuki w Kopenhadze i dzięki temu do jej zbiorów kupiono *Układ porównawczy*, na którego poszczególnych fotografiach Witus stoi kolejno z coraz to inną osobą u swego boku. Po zagranicznym zakupie artystka była zmuszona dorobić drugą kopię *Układu porównawczego* na późniejszą wystawę w GSN, tym razem już jednak wystawioną bez czarnych ramek (wisiały pojedynczo w szeregu). Jednym ze sposobów ukazywania tytułowej „nowej rzeczywistości” były tzw. łańcuchy morfologiczne, w których ten sam model (Witus) sfotografowany frontalnie, w kadrze uciętym na wysokość

piersi, zmieniał się – swoją tożsamość i produkowane przez nią znaczenia – poprzez ujęcia w zmieniających się nakryciach głowy (czapka, beret, kapelusz, w serii *Czapki*). Podobny pomysł był w *Języku kwiatów* – tu również zmiana kwiatu w ręce identycznie sfotografowanego Witusia przekładała się na odmienne „czytanie” całości. Innym wariantem pomysłu były proste zmiany ułożenia postaci, np. „przed” i „za” (np. półtem) czy ujmowanie postaci z różnych stron (np. *Zamiar* – dotyczy zamiaru kopnięcia piłki) lub po prostu piszącego kolejne litery imienia i nazwiska (*Imię i nazwisko*). Jedna z prac z cyklu *Morfologia nowej rzeczywistości* nosi tytuł *Dlaczego lampa świeci*, a sposób dochodzenia do tytułu dobrze opisuje otwartość artystki na rejestrację drobnych wydarzeń i niejako wyłuskiwanie ich z potoczności. Praca powstała na podstawie znalezionej negatywu portretu Witka, gdy miał około trzy-cztery lata. Znalezienie negatywu – niczym proustowska magdalenna – spowodowało pracę pamięci: artystce przypomniało się, jak Witek zamęcał wówczas wszystkich wokoło najróżniejszymi pytaniami. W końcu, gdy zapytał: *Dlaczego lampa świeci?*, a jego ojciec odpowiedział wymijająco: *Ty przecież wiesz, chłopiec nieoczekiwanie* odparł: *No pewnie – lampa świeci, by widziała, gdzie stoi*. Tytuł okazał się tak nośny, że w ten sposób zatytuowała artystka całą wystawę, jaką zaprezentowała w białostockiej galerii Znak w 1977 roku.

Z 1975 roku pochodzi *Najkrótszy film świata* – zdjęcie stawiające pytanie o sposób patrzenia na sztukę poza regułami usankcjonowanymi przez historię. Artystka przygląda się jednej, wyciętej, klatce filmu. Jest w intymności spotkania ze sztuką, jaki wykreowała artystka, nastrój Vermeera, dzięki połączeniu badawczości i codzienności, upostaciowanej w młodej kobiecie. W tym samym 1975 roku powstał też film *Prezentacja*, nakręcony podczas Międzynarodowego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich F-Art w Gdańsku. Jest to pierwsza praca z cyklu *Sytuacje stymulowane*¹³⁸, od wprowadzonej tu zasady stymulacji, pobudzania, uruchamiania jakiegoś procesu, ale także od chęci stymulowania widza do zwrócenia uwagi, zainteresowania jakąś sytuacją (która może być prawdziwa lub wymyślona). W skład *Sytuacji stymulowanych* wchodzą ponadto takie prace jak m.in.: *Monolog*, *Jest kwadratowo*, *Psia afera*, *Na przejeździe kolejowym*, *Fryzury*, zrealizowane do końca dekady lat 80. *Prezentacja* polegała na zapraszaniu do stołu artystki znanych jej osób spośród uczestników akcji. Wywoływała imię i nazwisko, mówiąc: *Zapraszam Piotra Olszańskiego, artystę z Sopotu*, a potem kolejno: Lech Mrożek, ..., artysta z Czech, Jerzy Olek, ..., artysta z Węgier, ..., artysta z Jugosławii, Kazimierz Helebrandt, Romuald Kutera i Niels Lomholt z Danii (film jest bez dźwięku, więc trudno dziś odtworzyć pełną listę nazwisk wszystkich uczestników). Intencją akcji było pokazanie przynależności do grupy – to dokumentacja spotkania i jednocośnie wyrażenie radości z możliwości przebywania

138 Zdjęcia z akcji zamieszczone w katalogu: *Anna Kutera, Galeria Miejska, Wrocław 2009*, s. 45.

razem. Każdy z wywoływanych siadał koło artystki i nawiązywała się zawsze inna, subtelna więź między dwiema uczestniczącymi w akcji osobami. Z dzisiejszej perspektywy trudno nie porównać tej realizacji do słynnego performansu *Artist Is Present* (2010) Mariny Abramović, zorganizowanego w 2010 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Uderza zupełnie inny status artystek – Anna Kutera i zaproszeni do współprzebywania z nią znajomi egzistują na jednym poziomie, podczas gdy przed oblicze Mariny wwrócić dopuszczeni zostają ludzie w rezultacie opłaty za bilet i stania w długiej kolejce.

Dostępują łaski spojrzenia w oczy wielkiej artystce w wyniku wielogodzinnego trudu oczekiwania. Na końcu tego łańcucha zdarzeń następuje ponadto konfrontacja (często brutalna, bo mimo ochrony Abramović była też atakowana). U Kutery całość jest pozbawiona sakralnej otoczkii, ale także – konfrontacyjnego charakteru. Nie trzeba dodawać, że polska artystka nie miała też na sobie specjalnie dla niej zaprojektowanej przez firmę Givenchy sukni, nadająccej Abramović królewski charakter i podkreślającej narcystyczny oraz eksibicjonistyczny charakter jej performansu. Chęć nawiązania równoprawnego dialogu – widoczna w filmie *Prezentacja*, pojawi się też w innych pracach z serii *Sytuacje stymulowane*. W 1976 artystka robiła proste wizerunki fotograficzne ujętej frontalnie swojej twarzy, opatrywanej napisami – np. *Stoisz naprzeciw mnie. Zaistniała prawie idealna sytuacja do rozmowy*. Kutera nigdy nie przemawia z podium, z wysokości hierarchii. Na innych zdjęciach portretowych artystki możemy m.in. przeczytać: *Jest 5 stycznia 1975, godzina 20.00. Siedzę wygodnie w fotelu, podczas gdy Romuald robi mi zdjęcie. Ta fotografia różni się od następnej zrobionej 5 minut później*¹³⁹. Na kolejnej fotografii pisała o świeceniu w oczy lampą lub że po prostu nie chce jej się rozmawiać. Na jeszcze innej: *Zbudowałam układ: ja, lampa fotograficzna 220 V, 500 V, aparat fotograficzny Pentacon Six TL, film ORWO czarno-biały, 20 din, Romuald*. Banalny charakter komunikatów był rozwinięciem idei prostych obserwacji. Zmieniała się forma, ale portretowe zdjęcie twarzy, patrzącej wprost na widza przemawiało nieodmiennie intymnym językiem codzienności. Z kolei w 1978 roku w serii *Sytuacji stymulowanych* pojawiły się *Fryzury* – autoportrety w różnych uczesaniach z napisem: *Ja decyduję o swojej fryzurze, a nie dyktatorzy mody żurnalowej*. W pracy tej – w której każda kolejna plansza proponowała inne uczesanie na kolejny miesiąc – następowało zderzenie umieszczonego w tle wystylizowanych zdjęć celebrytek i modelek, z umieszczonym frontalnie autoportretem artystki. A ona za każdym razem miała inne uczesanie, jednak mimo różnic cechowała je całkowita dezynwoltura w podejściu do upiększania własnej osoby. *Fryzury* należy chyba powiązać z zagranicznymi podróżami artystki i antykonsumpcjonistycznymi nastrojami kontekstualizmu. W 1977 w swoim biogramie napisała: *W swojej działalności*

*zajmuję się problematyką feministyczną. Na podstawie tej problematyki lansuję nowy model kobiety kontekstualnej*¹⁴⁰. Jak pamiętamy, w feministycznej odmianie kontekstualizmu walczył m.in. ze schematami wizualnymi, w jakich funkcjonuje obraz kobiety w komercyjnej zachodniej cywilizacji, choć przecież także sam konceptualizm był seksistowski. Szeroki uśmiech na twarzy artystki i energia bijąca z jej wizerunków są przekonywujące: nie mamy wątpliwości, że artystka nie będzie kreować swojego fetyszującącego wizerunku. Ta rzeczowość i konkretność Kutery wprowadza bardzo rzadki ton, gdy myślimy o autokreacjach i autoportretach polskich artystek. Chyba nie ma poza Kuterą przypadku, by artystka się intencjonalnie oszpeciła, a na dodatek zrobiła to z łobuzerskim uśmiechem. Różni się ta praca zdecydowanie w wymowie od najsłynniejszej pracy na temat piękna artystek *Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful* (1975) Abramović, pokazywanej zresztą – jak już wiemy – w GSN. To, co u serbskiej artystki zmienia się w masochizm, u wrocławskiej – jest czystą niezależnością i hultajską dezynwolturą. Również inne feministyczne prace z lat 70. np. *My Voluntary Punishments* (1972) Anette Messager czy zabawna *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) Eleanor Antin, skupią się na cierpieniu, przez jakie trzeba przejść, by ostatecznie dojść do formy normatywnej. Tymczasem Kutera zwiastuje wesołą, beztroską anomię. W *Sesji rozbieranej* (1978) odnosi się do seksualizacji młodych kobiet, ograniczającej je do bycia jedynie obiektem pożądania. Sekwencja siedmiu fotografii rozpoczyna się widokiem siedzącej na krześle przy biurku artystki. Jest poważna, zamyślona, patrząca wprost na widza. Na kolejnym zdjęciu mamy identyczny kadr – widzimy pokój z biurkiem i krzesłem, tyle że z pustym krzesłem. Na kolejnych fotografiach kadr będzie ciągle taki sam, ale na oparciu krzesła pojawiać się będą kolejno poszczególne części garderoby artystki, uwieńczone majtkami i biustonoszem. Najbardziej „gorąca” akcja – striptiz atrakcyjnej dziewczyny – nie rozegrał się na naszych oczach. Artystka dowcipnie wyśmiała oczekiwania widza. Podobnie jak *Fryzur*, także *Sesji rozbieranej* trudno nie rozpatrywać w kontekście praktyk feministycznych i burzliwych dyskusji lat 70. o sposobach przedstawiania kobiet w sztuce. Zamiast być pasywnym obiektem męskiego pożądania, artystka zarządza jego spojrzeniem, zawieszając poczucie przyjemności. Czy jednak wyzwalaając się od podglądaczy, nie wpada w pułapkę fetyszystów? Można powiedzieć, że na drugim biegunie sposobu reprezentacji kobiectego ciała pozostaje Hannah Wilke i jej słynny performans *Through the Large Glass* wykonany dwa lata wcześniej przed Wielką szybą Duchampa w Philadelphia Museum of Art. Wilke, ubrana w elegancki jasny garnitur i kapelusz, wykonała striptiz na oczach widzów, stawiając czoło instrumentalizacji swojego ciała i lekceważąc podstawową muzealną zasadę: nagość kobieca jest tu przecież akceptowalna jedynie w postaci aktu. Jednak choć

139 Fotografia reprodukowana [w:] *Poeticas Visualis*, Museu de Arte Contemporânea Universidade de São Paulo, São Paulo 1977 (napis na fotografii w języku angielskim).

140 Biogram A. Kutery [w:] *Noty autorskie* [w:] *Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...,* dz. cyt., s. 80.



52. Anna Kutera i Romuald Kutera, spotkanie z artystami w EMPiK-u w Białymstoku przy okazji zbiorowej wystawy *Co robimy?*. [Anna Kutera and Romuald Kutera, meeting with artists at EMPIK in Białystok accompanying the collective exhibition *What Do We Do?*], Białystok, 1978

dzieła Wilke i Kutery tak bardzo się różnią – Wilke rozbiera się na oczach widza, Kutera poza zasięgiem jego wzroku – łączy je przejęcie kontroli nad własnym wizerunkiem i świadome nim zawiadywanie. Obie pozostają władcyniami spojrzenia, gdyż nie godząc się na rolę obiektów spektaklu, łamią kody przedstawiania kobiecego ciała. Przebywająca w prywatnym domowym zaciszu Kutera kwestionuje „naturalną” sytuację intymnego podglądactwa poprzez wyreżyserowanie dowcipnego quasi-teatralnego przedstawienia, którego ona sama jest reżyserem. Z kolei Wilke rozbierająca się przed Wielką szybą, której pełen tytuł brzmi *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów*, jednak przedrzeźnia skomplikowaną narrację dzieła Duchampa, bynajmniej go nie kontemplując, co wynikałoby z konwencji zwiedzania muzeum. W obu pracach zawarta też jest podobna nutka ironii i przewrotności, niepozostawiająca wątpliwości, że artystki dobrze się bawiły, a ten łobuzerski nastrój upewnia nas o ich poczuciu wolności.

W serii *Sytuacje stymulowane* powstała też zabawna praca *Jest kwadratowo* (1980), która przedrzeźnia słynne pole równomierne Kaćmy i Lachowicza (eksperyment z widzeniem, w którym na całość sprzętów i postaci we wnętrzu nakleja się kółka, by odebrać widzeniu myślenie fabularne). Artystka stworzyła sytuację, gdy całość jest w kratę i do zdjęcia dopisała pytanie: *Moja droga, czy wszystko musi być kwadratowe?* Generalnie *Sytuacje stymulowane* to zestawy obrazowo-tekstowe, których zamiarem jest dialogiczność, nawiązanie kontaktu z widzem, zaproponowanie tematu do dalszych rozważań. Ten konwersacyjny charakter utrzymany jest w pogodnym tonie, często z poczuciem humoru. Fabuła, wykletą w polskiej sztuce wizualnej po tylekroć – od krucjaty przeciw pogrobowcom Matejki, po filipi kapistów przeciw literaturze – powraca tu w formie odartej z niegdysiejszych pretensji, by wypowiadać się z powagą o duszy i ojczyźnie. Behawioralny, antypsychologiczny charakter zdarzeń ma w sobie lekkość zabawy i urok

TABL. 14 (21). ABSOLWENTKI SZKÓŁ WYŻSZYCH
WEDŁUG GRUP KIERUNKÓW STUDIÓW

GRUPY KIERUNKÓW STUDIÓW	1960	1965	1970	1974
W liczbach bezwzględnych				
OGÓŁEM	7103	8723	19611	34577
w tym:				
Techniczna	1579	996	3364	5018
Rolnicza	568	527	1452	1954
Ekonomiczna	663	767	3567	4840
Prawno-administracyjna	306	659	1273	2119
Humanistyczna	822	1837	3883	5263
Matematyczno-przyrodnicza	865	1330	2753	3174
Nauczycielska	—	—	—	8476
Medyczna	1911	1971	2506	2465
Wychowania fizycznego	152	231	262	536
Artystyczna	224	342	460	536
W % ogółu absolwentów danej grupy				
OGÓŁEM	34,6	34,6	41,6	48,6
w tym:				
Techniczna	20,0	12,2	19,9	21,3
Rolnicza	34,0	28,5	40,9	43,6
Ekonomiczna	28,1	29,1	50,2	63,7
Prawno-administracyjna	29,5	28,9	35,3	42,1
Humanistyczna	52,4	57,5	69,0	74,3
Matematyczno-przyrodnicza	50,6	56,1	59,0	61,0
Nauczycielska	—	—	—	73,6
Medyczna	60,7	62,9	64,7	67,5
Wychowania fizycznego	28,9	39,5	42,3	38,7
Artystyczna	42,9	47,8	50,7	49,2

53. Anna Kutera, *Czy wyraz „kobieta” to rzeczownik, czy przymiotnik?*, fragment referatu [*Is the Word ‘Woman’ a Noun or an Adjective?*, fragment of the report], 1977

niemych filmów – obrazów poprzedzielanych planszami, z napisami dopełniającymi sens opowieści. Takie tekstowo-wizualne filmowe widzenie można też zaobserwować we wcześniejszych pracach artystki. *Dialog* (1973) powstał równocześnie jako zestaw fotograficzno-tekstowy i film. W filmowej wersji (5'19", niemy, czarno-biały film, powstały na zaliczenie semestru w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych, której kierownikiem był Leszek Kaćma, a jego asystentem Andrzej Lachowicz) artystka zaczepia przechodniów na ulicy konwencjonalnymi zwrotami („Dzień dobry”, „Która godzina?”). Zaczepki pojawiają się na początku w formie planszy, jak w starych filmach przed ery dźwięku. Napisy są zestawione z różnymi sytuacjami, jakie spotykają artystkę, gdy je zadaje. Niewspółmierność języka wizualnego i tekstu nie tylko ilustruje rozbiór logiczny uniwersalnej rozmowy¹⁴¹, ale ukazuje wypełnianie osnowy tekstu działaniem, które rozsadza jej jednoznaczność. W filmie tym artystka dokonuje też wplecenia dwóch elementów związanych ze swoją sztuką – w sekwencji *Prezentacja* Kutera pokazuje przechodniom swoje dzieło sztuki, a w sekwencji *Gdzie jest ulica Anny Kutery?* wprowadza chyłkiem swoje nazwisko w przestrzeń publiczną. W zaczepianiu widza artystka bardzo starannie

przestrzega retorycznego rytuału: uprzejme przywitanie prowadzi do sytuacji wzajemności, gdyż prezentacja dzieła sztuki jest przestrzenią wspólną, gdzie następuje interakcja. Następnie, zgodnie z rytuałem, przychodzi czas na informację zwrotną, czyli dowiedzenie się czegoś od widza (stąd forma pytania). Na koniec zaś następuje równie uprzejme pożegnanie, oprawiające wspólną przestrzeń w pozytywną energię i wzajemny szacunek. Subtelne i ironiczne interwencje w przestrzeń publiczną mają w sobie ciepło chroniące całość zarówno przed puryzmem konceptualnych analiz, jak i nihilizmem końca sztuki. Fabularność będzie charakterystyczna także dla filmów Antosza & Andzi z GSN, lecz o ile dla Kutery ważna będzie energia płynąca z autentyczności i bezpośredniej szczerości przekazu, to Antosz & Andzia wykreują zdystansowany od siebie sceniczny image, bawiąc się tekstami kultury. Choć i u Anny Kutery zdarzały się prace inspirowane pop-artem, a konkretnie Andym Warholem i tricksterskie zawłaszczenia: w 1976 roku wykonała serię portretów Witusia wydrukowanych w różnych kolorach na ręcznikach i obrusach firmy Bielbaw. Każdy portret na górze miał logo firmy Bielbaw, na dole napis opisujący kolory wydruku, np.: *Jesteś niebiesko-czarny, Jesteś zielono-czerwony*, a ponadto drukowane napisy: *Contextual art 1976, 53-327 Wrocław, ul. Sztabowa 27/7 POLAND* oraz pośrodku – podpis artystki.

141 J. Lewandowska, *Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, dz. cyt., s. 92.

PYTANIE :

- Moja droga, czy wszystko musi być
KWADRATOWE?



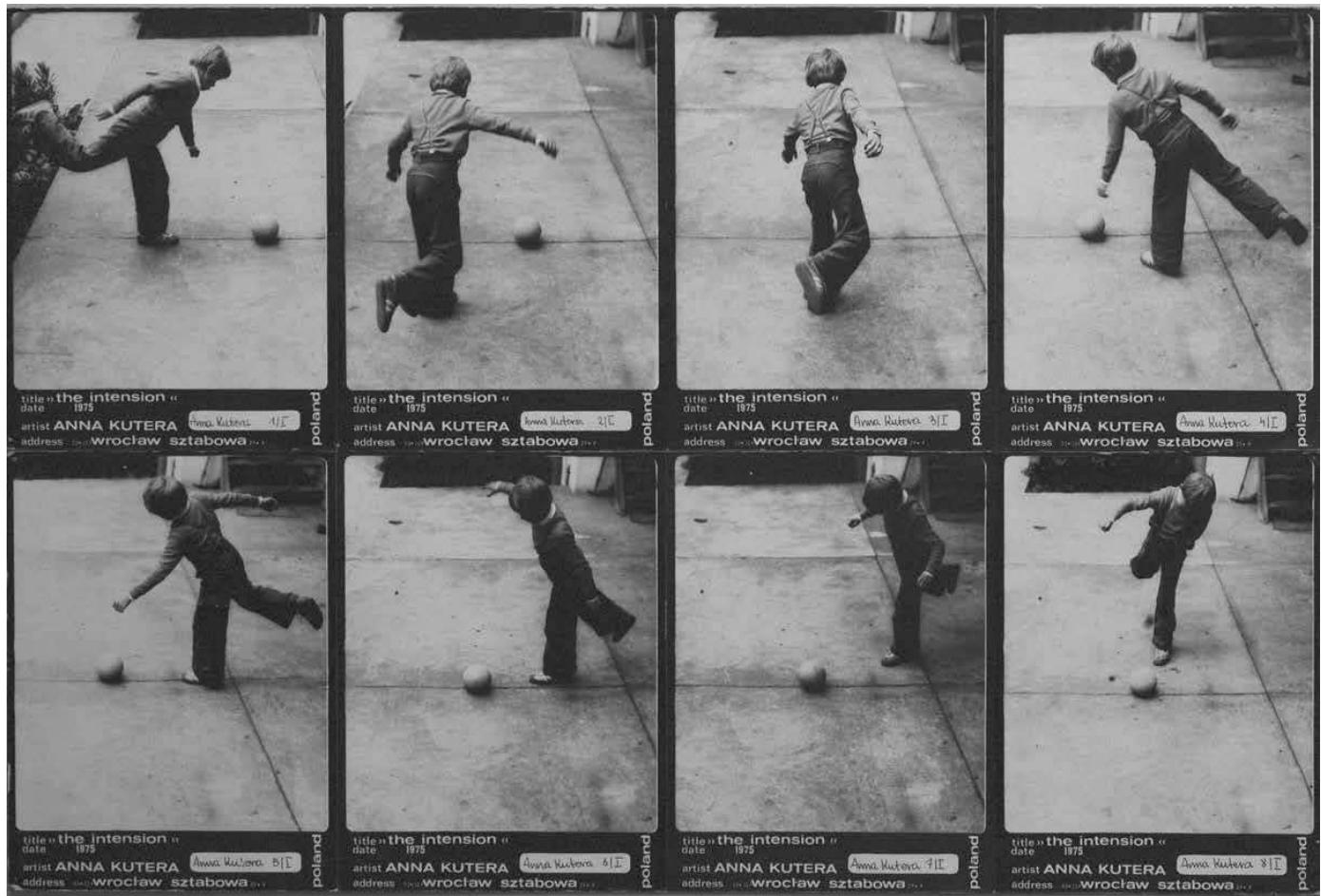
ODPOWIEDŹ :

- Kochana, ależ skądże !



Z CYKLU „SYMPCJA SYMULONUM” ANNA KUTERA 1980

54. Anna Kutter, *Jest kwadratowo*, 1980



55. Anna Kutera, *Zamiar [góra], Język kwiatów [dół]*, z cyklu *Morfologia nowej rzeczywistości* [Intention (top), Language of Flowers (bottom) from the series *Morphology of New Reality*], 1975

Jedyną chyba ponurą i metaforecznie „cięzką” pracą Anny Kutery jest *Na ogniu i betonie* z 1977 roku – instalacja przestrzenna w formie gry w szachy. Pionki zostały spersonifikowane, przypominają żywe organizmy, lecz pozbawione członków umożliwiających samodzielne poruszania się. Co więcej, podłożem – polem szachownicy jest tu ogień i beton, co określa dramatyczne, beznadziejne wybory poruszania się po szachownicy i nadzędne pytanie: kto gra tymi pionkami? Po latach artystka tak mówi o *Na ogniu i betonie*:

Sama nie wiem, co sądzić o tej ponurej pracy. Pracę tę szykowałam na jakąś ważną międzynarodową wystawę młodej fotografii w Niemczech (nie pamiętam szczegółów), [...] została zatrzymana na odprawie celnej i nie wyjechała z kraju. (Sądzę, że została „prawidłowo” odczytana przez cenzorów!). Odzyskałam ją dopiero po kilku miesiącach uporczywego domagania się zwrotu¹⁴².

Z ogromnym, niespodziewanym odzewem spotkała się dopiero *Psia afera* (1977) Anny Kutery; stała się kijem w mrowisko, a sama artystka znalazła się w ogniu dyskusji. To na jej skutek nadaje całości znamienny tytuł. Chciała w pracy poruszyć kwestię kompetencji ludzi – artystów, krytyków czy tzw. zwykłych odbiorców – przy decydowaniu o powstaniu i nazwaniu czegoś mianem dzieła sztuki. Interesowała ją także zderzenie intencji artysty z oczekiwaniemi na jego temat, a także rola miejsca ekspozycji. Jednak praca nie jest prostym powtórzeniem gestu Duchampa – przemieszczenia przedmiotu z obszaru nieartystycznego do galerii. Artystka od początku zdecydowała się włączyć tu narastające kontrowersje. Jej dzieło ma charakter otwartej i żywej struktury, niepodatnej na robienie replik. Wycinki prasowe weszły w skład pracy jako plansze, kolejne jej elementy, a epilogiem jest sytuacja-zdjęcia członków komisji (też w formie planszy), gdy Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych podejmuje decyzję o zakupie dzieła. *Psia afera* żyje nadal, bo – gdy pojawi się jakieś wydarzenie związane z dziełem – z pewnością powstanie kolejna część dzieła. To nie artysta decyduje bowiem o zakończeniu pracy, ale odzew społeczny. W tym znaczeniu artystka dała jedynie pierwszy impuls formie – jej rozwój postępuje już wedle logiki sprzężenia zwracnego z publicznością. To ono decyduje o ostatecznym kształcie. Punktem wyjścia były dwie fotografie zobaczone przez artystkę w witrynie zakładu fotograficznego w Świnoujściu. Nie miały statusu dzieł sztuki, raczej ekscentrycznych fotograficznych wybryków, mających zadanie przyciągnąć publiczność: jedno zdjęcie przedstawiało bowiem psa w meloniku, a drugie – w chustce i okularach. Sugerować to miało zapewne, że zakład wykonuje fotografie kobiet i mężczyzn oraz ich czworonożnych pupili. Artystka kupiła zdjęcia i – jak potem napisała – zmieniła warunki kontekstowe, czyli wystawiła zdjęcia w galerii sztuki. Te inne warunki zdecydowały oczywiście nie tylko o tym, że fotografie stały się czymś

innym, ale przy okazji zmieniona też została ich wartość. Częścią prezentacji stały się gderliwe połączanki Alfreda Ligockiego o pracy Kutery zamieszone w „Fotografię” pod wymownym tytułem *Manowce awangardy*¹⁴³ oraz Andrzeja Baranowskiego pod równie dobrzynym – *Awangarda zjawisko szkodliwe*¹⁴⁴.

W maju 1977 roku artystka nie mogła wziąć z kolegami z GSN udziału w Konferencji Sztuki Kontekstualnej, zorganizowanej w Kazimierzu nad Wisłą przez lubelską galerię Arcus. Przesłała jednak tekst, przygotowany w związku z refleksją nad ogłoszeniem przez ONZ roku 1975 rokiem kobiet, który został włączony do wydrukowanych materiałów pokonferencyjnych. Zatytułowany zaskakująco *Czy wyraz „kobieta” to rzeczownik, czy przymiotnik?*, artykuł posługiwał się danymi z rocznika Urzędu Statystycznego, w formie tabel. Po zapoznaniu się z informacjami, jak wygląda udział procentowy kobiet w różnych typach kształcenia, artystka swoje wnioski podała w formie pytań:

1. Dlaczego więc wciąż wyróżnia się lub jak kto woli dyskryminuje je ze społeczeństwa?
 2. Kto wciąż na nowo porusza zagadnienie tej odmienności?
 3. Czy istnieje „odmienność”, a jeśli tak, to na czym ona polega? [...]
 4. Dlaczego różnice pojawiają się dopiero w momencie podejmowania samodzielnych zadań?
 5. Dlaczego istnieje spadek zaangażowania kobiet w dziedzinach, które świadczą o postępie cywilizacyjnym?
- Problemy zawarte w pytaniach prześledzić można w działalności artystycznej. W szkolnictwie artystycznym średnim kształci się 62,1% dziewcząt, w wyższym 49,2%, a w ZPAP jest już tylko 45,8%.
6. A ile z tych kobiet pracuje aktywnie twórczo?
 7. Co było powodem międzynarodowych tendencji feministycznych w sztuce?
 8. Czyżby same kobiety dążyły do alienacji?¹⁴⁵

Artystka, niewątpliwie zainspirowana spotkaniem z Sarah Charlesworth (czemu dała wyraz, jak wiemy, już w sprawozdaniu z Toronto), po powrocie z Ameryki próbowała zastosować metodę kontekstualną w specyficzny i oryginalny sposób – nie do zwykłych działań terenowych, ale poprzez pytanie o tożsamość podmiotu twórczego. Ciekawa była forma artystycznej prezentacji – plansze, tabele, dane statystyczne oraz samo podejście do kwestii feminizmu.

W lutym 1978 zaproszono kolektyw GSN do prezentacji swojej sztuki na XII Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej w Filharmonii Wrocławskiej. Wystąpili wraz z organizatorem wystawy, Bartkiem Małysą. W katalogu

143 A. Ligocki, *Manowce awangardy*, „Fotografia” 1977, nr 3.

144 A. Baranowski, *Awangarda zjawisko szkodliwe*, dz. cyt.

145 A. Kutera, *Czy wyraz „kobieta” to rzeczownik, czy przymiotnik?* [w:] *Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., od s. 68.

Co robimy? przygotowanym z tej okazji w podobnym – poważnym – duchu Kutera deklarowała, że w swojej pracy zawiera odpowiedzi na pytania, które ją nurtują w życiu codziennym. Sztuka nie jest przeto dla niej wytchnieniem od trosk, a artystę określa *problem*, jaki stawia przed sobą jako jednostkę twórczą, bez względu na użyty środek do określenia tego problemu¹⁴⁶. W tym samym 1978 roku artystka – w ramach wymyślonej przez siebie wieloalternatywnej koncepcji sztuki – zrealizowała sześcioelementową (plansze 100 × 60 cm) pracę *Na przejeździe kolejowy*, na którą składały się dzieła na ten sam temat wykonane w pięciu różnych stylach: malarstwo naiwne, nowa figuracja, konceptualizm, foto-medium-art oraz tekst w ramach „sztuka-tekst-kontekst”. W komentarzu artystka napisała, że to co zrobiła, jest odbiciem rzeczywistości w sztuce, które z kolei jest rzeczywistym obrazem sztuki w rzeczywistości kulturowej. Zobrazowane wydarzenie było bardzo skomplikowane. W ostatniej pracy można przeczytać:

W czasie oczekiwania na przejazd koń z zaprzęgu ugryzł stojącego przed nim rowerzystę, ten w odruchu obronnym uderzył konia w chrapy. Koń szarpnął wóz w tył, a wystające deski z cofającego się wozu wybiły przednią szybę w aucie. Zaintrygowana wydarzeniem kobieta, przywiązała kozę do szlabanu i poszła na miejsce wypadku. W tym czasie przejechał pociąg i szlaban podniósł się, dusząc uwiązaną kozę.

Żadna inna wersja oprócz pracy kontekstualnej nie daje tak szczegółowych informacji oraz nie dysponuje możliwością przeprowadzenia wnioskowych badań rzeczywistości. Bowiem dopiero w owej ostatniej pracy, kontekstualnej, artystka przeprowadziła szczególną analizę zdarzenia w oparciu o samodzielnie postawione pytania: 1. Kto jest sprawcą wydarzenia 2. Kto jest poszkodowany? 3. Jakie niepodane szczegóły wydarzenia byłyby istotne w ustaleniu sprawcy i poszkodowanych? 4. Jakie cechy charakteru uczestników zajścia zadecydowały o skutkach? Następnie analizuje kolejno sytuację, gdy sprawcą wypadku jest koza, rowerzysta, woźnica, kierowca auta i maszynista. Pracę czytać można co najmniej dwójako – z jednej strony ukazuje język sztuki jako element gry w polu kulturowym, z drugiej zaś – w ramach wolnej gry artystka zdecydowanie opowiada się za kontekstualizmem, gdyż najpełniej zbliża się do rzeczywistości. A jednocześnie praca ta pokazuje atrakcyjność i ograniczenia różnych języków sztuki; nie będąc bowiem nudną analizą zależności między ideologią a wyborem językowym, pokazuje świat jako niedającą się sprowadzić do uniwersalnego idiomu wielowymiarową i wielokulturową strukturę. Uказując dystans do wszelkich artystycznych idiomów, artystka dokonuje dezideologizacji sztuki, odbierając gestom artystycznym aurę boskiego

natchnienia i sprowadzając je do uwarunkowań (i kontekstów) kulturowych.

W 1980 roku powstaje *Remenant* – wieloplanszowa praca, w której Kutera dokumentuje zbieranie – w ciągu pięciu minut – wszystkiego, co jej wpadnie w ręce, poprzez otwieranie szuflad i szafek. Następnie artystka metodycznie spisała wszystkie przedmioty i podzieliła na zestawy fotograficzne: te, które są niezbędne (jak żelazko, buty, kubek...); te, które mogą się przydać (jak dekoracyjny młynek do pieprzu czy ozdobny dzbanuszek) oraz zupełnie nieprzydatne (odłamane elementy jakichś urządzeń, zjedzony przez psa pojedynczy kapeć, sprężynka od nieznanego urządzenia). Praca znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Anna Kutera z okresu GSN to artystka ujmująca szczerością, prostotą i lekkością. W repertuarze jej środków wyrazowych pozostają bynajmniej nie tylko fotografie i filmy, ale także działania w przestrzeni publicznej i analizy społeczne. Jej zasługą jest m.in. włączenie tematyki dziecka do z gruntu patriarchalnego i purystycznego konceptualizmu (coś takiego dla sztuki za żelazną kurtyną zrobiła nieco później Mary Kelly), znalezienie unikatowego tonu własnej *écriture féminine* (pisma zdystansowanego zarówno od damskego syndromu ofiary, jak maskulinizmu). Jej subtelne interwencje w przestrzeń publiczną były tyleż walką o nową przestrzeń dla sztuki, co o zredefiniowanie roli artysty w społeczeństwie. Była jedyną polską kontekstualistką, dzielącą ze Świdzińskim i kolegami radość z rozprzestrzeniania się po świecie jednego z ciekawszych neoawangardowych nurtów o polskiej proweniencji. Emanująca z jej prac radość życia i optymizm, przy jednoczesnym wytrwałym poszukiwaniu nowej formy, adekwatnej do zmieniających się nieustannie czasów, czyni z niej dziś klasyka progresywnej sztuki lat 70.

146 A. Kutera, [b.t.] [w:] *Co robimy?* [katalog], red. A. Kutera, R. Kutera, B. Małysa, L. Mrożek, prezentacja towarzysząca XII Festiwalowi Polskiej Muzyki Współczesnej, 22–26 lutego 1978, Państwowa Filharmonia we Wrocławiu, Wrocław 1978, [b.s.].



56. Anna Kutera, *Bez zamiaru*, z cyklu *Morfologia nowej rzeczywistości* [Without Intention, from the series *Morphology of New Reality*], 1975



archiwum Lecha Mrożka

57. Lech Mrożek na wystawie *Contextual Art* [Lech Mrożek at the *Contextual Art* exhibition], Lund, 1976

Mrożek

Lech Mrożek (ur. 1953) już jako student PWSSP wierzył, że poszerzenie języka sztuki przez użycie nowych mediów mechanicznych poszerza nasz sposób myślenia o zamieszkiwaniu świata. Tworzą się bowiem nowe sytuacje, które wcześniej były nie do pomyślenia, a wówczas dzieło sztuki może nieść zapowiedź nowych form życia, zaś wykorzystanie telewizji pozwala na sięganie w głębsze rejony świadomości człowieka dzięki pobudzaniu percepcji nie tylko wizualnej, ale i kinestetycznej, a być może również stereognostycznej¹⁴⁷. Rozszerzając pole swoich zainteresowań na codzienność i rzeczywistość, zaczął używać środków, które stopniowo wykluczały go z etosu i aury przynależnej artystom; obok fotografii, filmów, nagrań audio oraz autokomentarzy pojawiły się kalendarze oraz pocztówki, a nawet dyskusje i zwykłe rozmowy z ludźmi, określane mianem „działali lokalnych”. Choć trudno takie zejście z koturnów wysokiej sztuki uznać za sukces w dzisiejszym kapitalistycznym sensie, to jednak uprzejmo można, że sukcesem Mrożka było rozprzęgnięcie się tej sztuki w życiu i zupełna niemożność wchłonięcia jej przez oficjalne instytucje (dyskurs akademicki, kolekcja muzealna). Tak zresztą komentował radykalną neoawangardę lat 70. w Polsce Łukasz Ronduda – odniosła sukces, bo nie została zmuzerealizowana¹⁴⁸. Swoją aktywność analityczną i kontekstualną Mrożek ulokował w różnych grupach społecznych miast i wsi, w środowiskach, zarówno artystycznych, jak i np. studenckich czy robotniczych. Badał formy zachowań i systemy wartości jednostek oraz grup społecznych (np. rodziny). Późniejsze milczenie Mrożka nie może nie zostać docenione – tak dałoby się strawestować słynne stwierdzenie Beuya o Duchampie. To milczenie uznać bowiem należy za wierność własnemu rozumieniu sztuki, kwestionującemu myślenie kategoriami towaru oraz własności. Historycy sztuki po zmianie ustrojowej 1989 roku wpisali tego typu definiowanie w rubrykę „utopia”. Dzisiaj jednak, po pierwszym zachłyśnięciu się obiegim

komercyjnym, nadszedł chyba moment na odkurzenie eksperymentów artystycznych lat 70. i przyswojenie ich nieprzemijającego dziedzictwa, określonego obecnie przez Mrożka – z perspektywy czasu – jako „naiwny realizm”. Jak się zresztą wydaje, to właśnie owa „naiwność” (przez Zofię Kulik nazwana „kokonem”) jest kluczowym elementem tego dziedzictwa. Gdyż w niej zawiera się walka ze standaryzacją globalizmu i z homogenizacją sztuki. Walcząc o nowe rozumienie sztuki z „przeżytkami historii”¹⁴⁹, zaledwie dwudziestoletni artysta dystansował się jednocześnie od polityki, uważając, iż dopóki jego twórczość nie stanie się działaniem politycznym skierowanym konkretnie przeciw komuś/czemuś, to nie zainteresuje urzędników kultury. Ta polityczna quasi-neutralność artysty obejmowała jednak zarówno klasowe analizy, jak i badanie społecznych kontekstów sztuki. Zarzucono mu „brak dzieła sztuki”, „agitowanie”, a nawet – „wychodzenie na ulice”¹⁵⁰. Co do braku dzieła – nazywanego przez artystę nieco pogardliwie „dziełkiem” – należało to faktycznie do założeń artysty. Jedną z form pokazów, w tamtych czasach, były projekcje slajdów. Artysta miał prace tylko w wersji na diapozytywach, zupełnie nieznane z publikacji, gdyż druk kolorowy był poza zasięgiem technologiczno-finansowym. Pokazy slide-show składały się z kilkunastu, kilkudziesięciu obrazów. Dotyczyło to takich serii, jak: *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia* oraz *Czy jeszcze istnieje sztuka?* czy *Kolekcja w czerwieni* (*Collection in Red*). Sama forma pokazu slajdów nawiązuje oczywiście do nieartystycznej formy wykładu czy pogadanki, ma w sobie więc potencjał tyleż edukacyjny, co subwersywny. Brawurowo zostało to wykorzystane w *Collection in Red*. Seria, w jednej z trzech wersji składała się – oprócz tytułu czerwonej planszy z napisem: *Collection in red* – z powtarzających się trzech par obrazów: fotografii nieba oraz tej samej fotografii nieba z naniesionymi na nią czerwonym napisem: *sky, sky,*

147 L. Mrożek, *Sztuka, społeczeństwo i mój punkt widzenia* (1977) [w:] tegoż, *Czy jeszcze istnieje sztuka?* [wydawnictwo Galerii Sztuki Najnowszej], Wrocław 1978, s. 33.

148 J. Soldenhoff, *Przeciw „kryzysowi sztuki”*, „Odgłosy” (Łódź), 1980, nr 9 (1160).

58. Lech Mrożek, *Siedzę obok Elżbiety* [I'm Sitting next to Elizabeth], 1974

fotografii ręki oraz tej samej fotografii, w której na ręce pojawiły się czerwone napisy: *the hand, the hand* oraz zdjęcia płyty, powtózonej w wersji ze zwielokrotnionym czerwonym napisem: *the record, the record*, farbą na płycie. Autor sprowadzał, w bardzo grubiański i zupełnie nieuzasadniony sposób, obrazy nieba, płyty i ręki – niemające ze sobą zgoła nic wspólnego – do wspólnego mianownika „red” – tytuowej czerwieni kolekcji. Można oczywiście powiedzieć, że niebo, rękę i płytę coś łączy ze sobą – szczególnie, że Mrożek użył niebiańsko wspaniałej winylowej płyty Czesława Niemena i jego *Akwareli*. Nie łączy ich jednak z pewnością to właśnie, co stało się powodem stworzenia kolekcji: kolor czerwony. Został on brutalnie zaaplikowany na niebieskim niebie, czarnej płycie winylowej i czystej dłoni. Na dodatek artysta użył koloru w taki sposób, jakby przygotowywał się do filmowania horroru: nierówne, krwisto ociekające farbą litery rujnowały piękny widok nieba, demolowały płytę, czyniąc ją bezużyteczną, i oszpecały rękę. Sarkazm tej kolekcji zawiera się już w estetyzującym tytule, nawiązującym zarówno do klasycznych modernistycznych realizacji typu *Symphony in Grey and Green: The Ocean Whistlera*, jak i awangardowych radykalnych, ostatecznych stwierdzeń – butad w rodzaju *Czysty czerwony kolor Rodczenki*. Artysta zadziałał tak, jakby zamykający malarstwo gest Rodczenki, który miał nakłaniać do stwarzania nowych rodzajów sztuki, wyczerpał po latach swój kreatywny potencjał i trzeba było na nowo zachęcić widza, by nie zamykał się w starych konwencjach. Powrócić tu można do słynnej odpowiedzi Duchampa Stieglitzowi, który w 1922 roku rozważał status fotografii jako sztuki: *Doskonale wiesz, co myślę o fotografii. Chciałbym zobaczyć, jak powoduje, że ludzie nienawidzą malarstwa, aż coś innego nie uczyni fotografii nieznośną*¹⁵¹. Mrożek w *Collection in Red* niewątpliwie odpowiada na ten postulat Duchampa, gdyż malarstwo jest tu czymś niszczącym, barbarzyńskim i uniemożliwiającym dotarcie do tego, jak jest. Jeśli Świdziński chciał teoretycznie

przetrzeć szybę, by zobaczyć rzeczywistość, to Mrożek praktycznie pokazywał malarstwo na szybie (w zdjęciu z niebem ujętym z okna) jako realną przeszkodę w percepции.

Zacznijmy jednak od początku, czyli czasów dzieciństwa. Choć talent plastyczny młodego Lecha odkryto jeszcze w szkole podstawowej, a rozpoznanie potwierdziła profesor Danuta Zimny we Wrocławskim liceum nr XI, dla pochodzącego z rodziny robotniczej chłopaka (mieszkali na Sępolnie, przy Sierakowskiego 25) decyzja o kosztownych studiach plastycznych bynajmniej nie była oczywista. Co równie ważne, mieszkający w sąsiedztwie robotnicy z Polaru, Delta Hydral i WSK, których codziennie o tej samej porze mikrobusy woziły do zakładów pracy, stanowili równie naturalny kontekst dla rodzących się artystycznych aspiracji, jak świat artystycznych instytucji. Wątek ten złośliwie nazwać można oczywiście wątkiem Janka Muzykanta, jednak z socjologicznego punktu widzenia warto posłużyć się raczej terminem Pierre'a Bourdieu reprodukcji habitusu i odtwarzania struktury społecznej. Ponieważ to temat grząski, związany z polityczną oceną PRL-u, zacząć można zręczniej od piłki nożnej (która odegrała ważną rolę też później, w opowieści o duecie A&A) i Kazimierza Deyny. Poprzestańmy więc jedynie przy tym porównaniu na stwierdzeniu, oczywistym dla miłośników „Kaza”, że pochodzenie społeczne bywa ogromnym napędem do sukcesu. W przypadku Mrożka odegrało też ponadto istotną rolę, gdy przedziergnął się w artystę-etnografa i zaczął działać w terenie, poza obiegiem galeryjnym. Nie odnajdziemy w jego działaniach śladu protekcyjności czy misjonarstwa, odnajdziemy za to wiele inwencyjności, która rozsadzała ramy kulturalnych przyzwyczajeń i nawyków. Nie chodzi wszak też o to, co Hal Foster nazwał w ramach etnograficznego modelu „narcystyczną odnową” (*narcissistic self-refurbishing*), gdyż pozycja narratora u Mrożka – wobec faktu, że nie przywiązywał się do formy i poszukiwał najróżniejszych sposobów dotarcia do różnych grup społecznych – była otwarta i fluktuowała. Do dzisiaj zresztą wiele prac Mrożka właśnie dzięki unikatowej formie zachowuje moc kulturowej transgresji, a napięcie ja – inny odgrywa w tym roli zasadniczą. Twierdzę zatem, że robotnicze pochodzenie

151 You know exactly how I feel about photography. I would like to see it make people despise painting until something else will make photography unbearable. Cyt. za: *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. M. Sanouillet i E. Paterson, Oxford University Press, New York 1973, s. 165.

mogło ułatwić zdystansowanie się od anachronicznych i prowincjonalnych, modernistycznych aspiracji profesorów na uczelni i jednocześnie ułatwić sproblematyzowanie i zdenaturalizowanie zarówno drobnomieszczańskiej, jak i postszlachecko-inteligenciekiej estetyki (jakkolwiek szerokie i niełatwne do precyzyjnego ujęcia są to pojęcia). A właśnie zmierzenie się z estetyką w formach wizualnych, szukanie archetypów, sposoby obrazowania świata (także przez dzieci) staną się jednymi z ważniejszych wątków twórczości Mrożka. Jednocześnie jakoś od samego początku Mrożek był przekonany, że skoro Wrocław miał zupełnie różne dzieje od innych miast w Polsce, trzeba tę inność raczej podkreślić, niż zatrzeć. Najogólniej mówiąc, chodziło o wymyślenie sztuki na nowo – w mieście, gdzie ciągle było jeszcze wiele powojennych ruin, a sztuka kojarzyła się raczej z wojennym trofeum i szabrem, istniało miejsce na nowatorstwo. Miasto – jak je widziano w latach 70. – nie przytaczało tradycji sztuki. Na swój użytek młodzi wrocławianie często porównywali swoje miasto do Nowego Jorku i sytuacji sztuki amerykańskiej, gdzie mieszały się różne poglądy, różne tradycje i kultury. Tak jak oni chcieli ukraść ustabilizowanym centrom (najpierw polskim: z Krakowem i Warszawą) ideę sztuki nowoczesnej (by strawestować tytułem znanej książki Serge'a Gibaulta). A w robotniczych dzielnicach na Sępolnie nie wisiały na ścianach obrazy na płótnie. Pierwszy rok studiów Lech Mrożek spędził w pracowni Władysława Kamińskiego, ale zauważał już wówczas studentów Mazurkiewicza i Kaćmy oraz Lachowicza, m.in. starszego od siebie Romualda Kuterę, a także Dobrosława Bagińskiego, Zdzisława Sosnowskiego, Janusza Hakę, ich Galerię Sztuki Aktualnej oraz ich wystawę w PWSSP i na placu Solnym w lokalu MPK. Dostał się do wymarzonej pracowni właściwie dzięki Geppertowi, który na przeglądzie kwalifikacyjnym w obecności Mazurkiewicza stwierdził: *Nu... on będzie malował*. Choć się pomylił, ułatwiło to Mrożkowi dostanie się do wymarzonej pracowni. U Mazurkiewicza starał się jak mógł, żeby tradycyjnym medium odjąć nawykowe myślenie. Zadanie z rysunku wykonywał np., gnąc kartki „ingres” i eksponując załamania. Zresztą nawet działania samego Mazurkiewicza odbierał przekornie, uważając, że



59. Witold Liszkowski, *Współczesność*, akcja przed Muzeum Narodowym we Wrocławiu [Contemporaneity, action in front of the National Museum in Wrocław], 1981

niektóre z jego prac są ironiczne, np. praca Mazurkiewicza na Triennale Rysunku, wykonana na krośnie malarstwa. Interpretował to jako zaplanowane, niemal konceptualne działanie. Przy całej przekorze nie miał jednak poczucia, że coś burzy i niszczy – prowadziła go raczej świadomość inności. Na dyplom w 1977 roku (po śmierci Mazurkiewicza, gdy studiował już w trybie indywidualnym, podobnie jak Stanisław Antosz) Mrożek przeszedł do pracowni Konrada Jarodzkiego i tu obronił obowiązkowy dyplom z malarstwa, a z malarstwa w architekturze i urbanistyce u profesora Mieczysława Zdanowicza. Natomiast u Leszka Kaćmy, w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych (był tu od drugiego roku) zrobił poszerzony dyplom. Przygotował profesorom na obronę dyplому białe rękawiczki, by mogli – nie brudząc pracy teoretycznej (bo w szkole ze względu na rzeźbę było pełno kurzu) – oglądać ją oprawioną w białe płótno. Ta sterility i biały „nie-kolor” były oczywiście manifestem zdystansowanego bycia cool. Samo malarstwo na dyplom też nie miało charakteru poszukiwań kolorystycznych rozstrzygnięć, lecz łączyło język wizualny i werbalny; obraz słońca namalowany-napisany został słowem „słońce” na błękitnym tle. Z dystansu kilku metrów widać było obraz słońca, a gdy się podchodziło bliżej, odczytać można było napis, wykaligrafowane słowo „słońce”. Mazurkiewicz nauczył studentów, że muszą umieć bronić tego, co zrobili, bronić swojej postawy i po prostu mówić o swojej sztuce, wyjaśniać i proponować konkretne interpretacje. To także była pewna nowość, bo prawdziwy malarz uważa, że malarstwo powinno bronić się samo. A oni mówili, przekonywali, pisali objaśnienia. Nowe formy wymagały autokomentarza. Było to nie tylko ważne dla kreowania sytuacji towarzyskich, ale uczyło dyplomacji, prowadzenia polityki. Na dyplomie więc Mrożek sprytnie powiedział, że reprezentuje podobny rodzaj sztuki nawiązujący do lettryzmu, jak siedząca w komisji Wanda Gołkowska (1925–2013).

Ale zanim doszło do dyplomu w 1977 roku, młody artysta już działał jako menadżer Galerii Sztuki Najnowszej i dużo wystawiał. W 1973 roku – gdy tylko dostał się na studia – zaczął cykle fotografii *Measurements* (1973–1975), *Intervention* (1973–1974), *The Sound Photography* (1972–1973), rok później pojawiły się kolejne cykle: *Turn* (1974–1975), *Alfabet* (1973–1975), *Relacje* (1974), *JA* (1974), *Rzeczywistość* (Ogólnopolski Przegląd Grafiki Studenckiej – nagroda) oraz *Another*, w 1975 *Dialogue* (1975–1976), *No Identifying!* (1976), *Art Is Not Imitation of Reality* (1975) i *Size* (seria od listopada 1975; Konkurs Fotografii Polskiej, Gdańsk, nagroda), a w 1976 – *Relations*. W *Size* Mrożek „ujawniał” format odbitki fotograficznej i rodzaj manipulacji czernią poprzez ukazanie swojej sylwetki z gestami rąk wpisującymi się bądź w rozmiary papieru, bądź w rozmiar pojawiącej się czerni. Następnie podczas produkcji w ciemni artysta naświetlał swoją sylwetkę, a potem, przysłaniając, doświetlał do czerni. Pozostawała ona pod czernią niewidoczna dla odbiorcy, ale jednak tam była, ukazując, jak procedury wywoływanie wpływają na kontekst i sposób widzenia fotografii. Angielski tytuł *Size* odnosił się do wielu znaczeń tego



60. Lech Mrożek, interwencja w przestrzeni miejskiej, z cyklu *Komentarz* [intervention in cityscape, from the series *Comment*], Muzeum Narodowe we Wrocławiu [National Museum in Wrocław], 1981

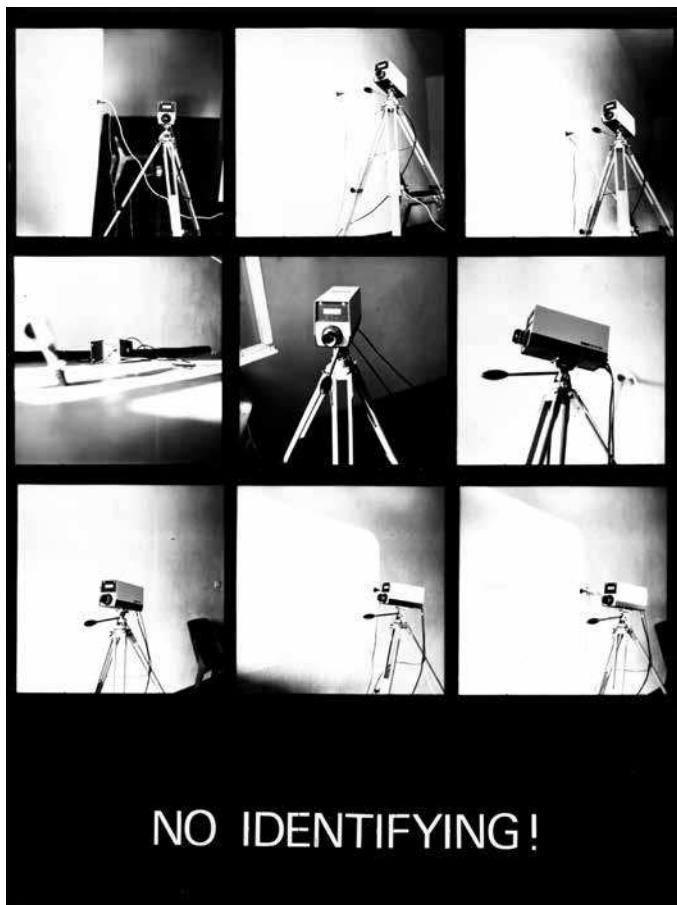
słowa: wymiaru, formatu, miary oraz wielkości. Wpisując postać w samo medium fotografii i granice widoczności, jakie wyznaczały brzegi odbitki fotograficznej oraz procedury jej wywołania w ciemni, przenosił akcent z estetycznego oglądu człowieka – jaki reprezentował model witruwiański – na technologię i nowe media jako determinanty współczesnego modelu człowieka. *Size* pokazuje zatem, jak obraz człowieka jest uzależniony od technologii i jak ta technologia właśnie stanie się decydującą w „mierze wszechrzeczy”. Konieczne stało się więc porzucenie „prac ręcznych”. Gdy w „*Studencie*” z 1977 roku rozpisano ankietę o roli sztuki najnowszej – pytano m.in. o to, czy istnieje w sztuce najnowszej więź ze sztuką tradycyjną oraz czy konflikt między „manualistami” a zwolennikami sztuki mentalnej (ikonoklastami) jest zapładniający. Pytania zilustrowano zdjęciem z wystawy Lecha Mrożka, opatrzonym podpisem – jego kredo: *Czas, abyśmy mogli potraktować sztukę jako formę społecznego dialogu...*¹⁵². Ten dialog również odbywa się powinien dzięki wykorzystaniu technologii. Stąd narzędziami artysty oprócz aparatu fotograficznego, kamery, stanie się magnetofon z mikrofonem.

Rezultatem praktyki artystycznej była z kolei refleksja teoretyczna. Opublikował artykuły: *Pytanie. Co to znaczy fotografia?* w „*Nurcie*”, *Nadmiar stereotypów* w „*Studencie*” oraz *Czy jeszcze istnieje sztuka?* w „*Integracjach*”¹⁵³. Brał

152 „Student” 1977, nr 19 (202).

153 L. Mrożek, *Pytanie. Co to znaczy fotografia?*, „Nurt” 1976, nr 11 (139); tenże, *Nadmiar stereotypów*, „Student” 1977, nr 19 (202); tenże, *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, „*Integracje*” 1979, nr 5.

61. Lech Mrożek, *No Identifying!*, 1976/1977



udział w przygotowaniach do pierwszej wystawy sztuki kontekstualnej w szwedzkim Lund w 1976 roku, a jej prezentacja stała się ważnym punktem w artystycznym rozwoju artysty, gdyż później uczestniczył niemal we wszystkich ważniejszych prezentacjach tego nurtu. W Lund przekonał się, że to co pokazywali, miało wyraźny aspekt kontekstualny, bowiem w ich sztuce wszysko było inne właśnie dlatego, że odnosiło się do innej rzeczywistości: *inne tematy, problemy, inna technika, inna rzeczywistość na fotografiach, filmach... inna mentalność...*¹⁵⁴. Gdy zobaczył w Lund plakat z Marksem jadącym na motorze, zrozumiał, iż te same pojęcia i słowa są w istocie znakami pustymi, wypełnianymi różną treścią w różnych sytuacjach.

Praca *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia* (1976) zaczęła się od pomysłu: pokazanie prac z przekrywioną perspektywą. Kolejnym, naturalnym etapem była wystawa-aranżacja prac umieszczonych po skosie na ścianach w galerii. Z kolei dokumentacja z tego pokazu posłużyła do zrobienia prac na czerwonym tle – wieloelementowej instalacji z plansz z naklejonymi zdjęciami zestawionymi z tekstem¹⁵⁵. Większość wertykalnych plansz miała czerwony kolor, zestawiony z bielą kartek zapisanych tekstem na maszynie i czarno-białymi zdjęciami, co nadawało całości charakter zbliżony do estetyki konstruktivistycznej. A jednocześnie historyczna formalizacja została przedreżoninga przez innego rodzaju przekaz – zamiast jednoznacznego i motywującego przesłania, pojawiła się wyraźna sugestia różnorakich i wręcz sprzecznych odczytań. Pomyśl był niesłychanie prosty i bardzo zadziorny – w estetyce propagandowej (czyli zachęcającej do jednakoowego i „poprawnego” myślenia) artysta ukazał „niepoprawne” wykonane zdjęcia (np. z dekoracją ujętą na ukos), które mówiły odrębnym głosem, podkreślającym, że w sztuce nie może być mowy o zobiektywizowanym systemie rozumienia, gdyż recepcja zależy od bardzo wielu czynników. Zamiast wspólnotowych hasł, pojawiały się napisy sugerujące nieskończoną możliwość interpretacji, np.:

To co zrobiłem znaczyło dla mnie coś/znaczyło coś dla kogoś.

To co zrobiłem znaczy dla mnie coś/znaczy coś dla kogoś.

To co zrobiłem będzie znaczyć dla mnie coś/będzie znaczyć coś dla kogoś.

To co zrobiłem znaczy dla mnie coś/znaczy coś innego dla kogoś.

To co zrobiłem znaczyło dla mnie coś/teraz znaczy coś innego.

To co zrobiłem znaczyło/znaczy/będzie znaczyć dla mnie/kogoś coś, tworzy ciągle zmieniający się intersubiektywny pogląd na to co zrobiłem¹⁵⁶.

154 Z mejla L. Mrożka do autorki, 16 lutego 2014.

155 L. Mrożek, *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia*, „Konfrontacje” 1977, po wystawie *Fotografia medium sztuki*, 22–24.04.1977 (dysponuję jedynie wycinkiem prasowym – przyp. A.M.).

156 L. Mrożek, *Komentarz*, praca datowana na 6 stycznia 1977, [pisownia oryginalna].

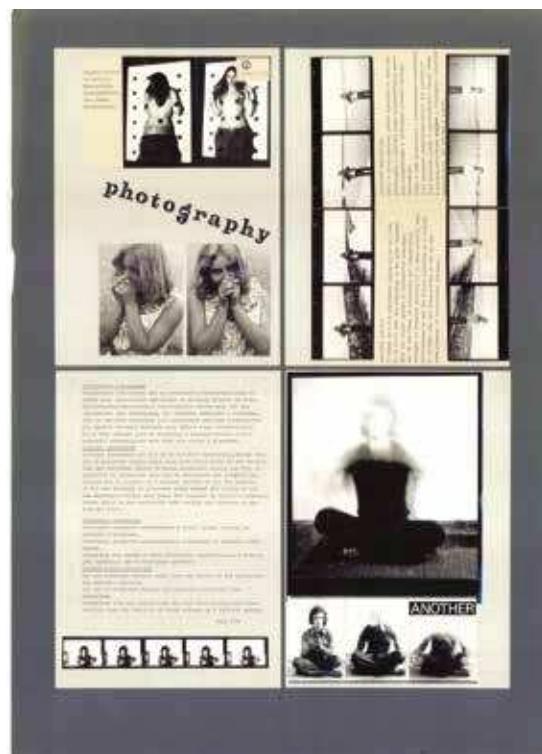
Jak pisał, ciągle zmieniał się intersubiektywny pogląd na własne działania. Zdjęcia przedstawiały niby zwykłe sytuacje, np. artystę siedzącego przy stole czy na kanapie, ale ujęte skośnie. Za coś takiego można było być zwolnionym z pracy – gdyby np. kamerzysta TV zrobił coś tak krzywo, toby go wyrzucili z telewizji, lub fotograf – gdyby tak kogoś przedstawił – to były oczywistości formalno-warsztatowe. Mrożek kontestował rzemieślnicze powinności artysty (jego maestrię warsztatową), a jednocześnie wbudowywał w dzieło konfrontacyjną różnorodność, czyli – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – agonizm: *Życie jest dla mnie działalnością społeczno-polityczną stale związaną z moją praktyką artystyczną*, ale jednocześnie: *To, co dla mnie jest teraz bardzo ważne i potrzebne, dla was może nie znaczyć nic*¹⁵⁷.

Seria *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia* zmieniła radykalnie późniejszą estetykę prac artysty; przypominały plansze-gazetki ścienne, nie były oprawiane. Gdyż skoro nawet w instalacji oglądano fotografie jak obrazki, to z takiej recepcji artysta wyciągnął wniosek, że z widzem można porozmawiać za pomocą plansz-gazetek powyklejanych z różnych materiałów: fotografii, maszynopisów, przedruków... W serii tej biegły dwutorowo wątki słownych komentarzy dotyczące prezentowanych własnych prac artysty oraz strategia zawieszczania współczesnej ikonosfery, w tym dzieł innych artystów i dialogowania oraz zestawienia na nowe sposoby powielonych prac i komentarzy w nowych kontekstach. Plansze miały charakter słowno-obrazowych notatek, zostały oprawione znacznie później, przede wszystkim na wystawę Kongresu Upowszechniania Kultury, choć zdarzało się też wcześniejsze „przymusowe” oprawianie na potrzeby wyjazdowych i plenerowych prezentacji. Tytuł wyraźnie wskazywał na niestabilność znaczeń, a forma spełniała te obietnice: obrazy i słowa w najróżniejszych konfiguracjach zapraszały do stwarzania własnych narracji.

„Asemblingowe” kolekcje najróżniejszych druków pojawiły się więc na wystawie *Biografia* (z dowcipnym podtytułem *Fra menty*¹⁵⁸), w lubelskim Labiryncie (wrzesień–październik 1977). Tytuł odnosił się do faktu, że artysta zaaranżował własne życie w formie plansz. Zrobił z życiorysu wystawę na quasi-propagandowych afiszach – tym samym ironicznie ofiarowywał się społeczeństwu – komponując wycinki z tego, co wcześniej robił. Jednym z elementów słowno-obrazowej składanki był tekst o charakterze kredo, skomponowany w dużej mierze na zasadzie negacji. Artysta powtarzał jak mantrę: *Nie interesuje mnie...*

i wyliczał w nim, że nie interesuje go wytwarzanie sytuacji i przedmiotów do estetycznej kontemplacji, proponowanie odbiorcy emocjonalnych stanów i doznań artysty, fakt jednostronnego komunikowania odbiorcy przez artystę, działanie skierowane tylko do specjalistycznych grup: krytyków, teoretyków, artystów czy osób zainteresowanych sprzedażą sztuki, działanie korzystne tylko dla twórcy i zmieniające tylko jego świadomość, sztuka

archiwum Lecha Mrożka



62. Lech Mrożek, *Biografia [Biography]*, 1977

odcinająca się od problemów życia, kontynuacja schematów i stereotypów, twierdzenia wskazujące na to, co jest sztuką. Jednak koda kredo była zdecydowanie afirmatywna – interesowało go bowiem z kolei świadome i racjonalne działanie wpływające na rzeczywistość oraz aktualizacja postawy wobec niej, a ponadto wymiana informacji z otoczeniem i forma społecznie użytecznego życia. Przede wszystkim zaś, jak pisał: *Społeczna użyteczność mojego działania decyduje, czy jest ono sztuką*¹⁵⁹. We wrześniu 1977 oznajmił znacząco: *nie istnieje już problem bycia artystą i tworzenia w obszarze sztuki. Najważniejsze staje się działanie w ramach własnej i umożliwianie uzyskiwania samoświadomości innych ludzi, tak aby każde działanie mogło stać się ich własnym wyborem*¹⁶⁰. Koledzy uznali to za strzał w stopę. Nikt tak daleko nie chciał się posunąć. Bycie artystą wiązało się wszak z przyjemnościami. Mrożek jednak się upierał: *Sądzę, że w przyszłości nie musi istnieć sztuka, a już na pewno nie będzie ona potrzebna w formie, w jakiej poznaliśmy ją w przeszłości*¹⁶¹. To są bardzo ważne zdania, w kontekście pojawiającego się następnie pytania: *Czy jeszcze istnieje sztuka?* Mrożek nie negował bowiem samej twórczości, lecz istniejący instytucjonalizm sztuki i jego uwikłania.

Wśród plansz pokazanych w Labiryncie znalazły się notatki odręczne, pomysły różnych realizacji do ewentualnego wykonania w przyszłości (pod hasłem

159 L. Mrożek, [b.t.] tekst zaczynający się od słów *Nie interesuje mnie sztuka jako wytwarzanie przedmiotów*, [w:] plansze-gazetki z wystawy *Biografia*, Galeria Labirynt, Lublin 1977 (z archiwum L. Mrożka).

160 *Co robimy?* [katalog], red. A. Kutera, R. Kutera, B. Małysa, L. Mrożek, prezentacja towarzysząca XII Festiwalowi Polskiej Muzyki Współczesnej, 22–26 lutego 1978, Państwowa Filharmonia we Wrocławiu, Wrocław 1978, [b.s.].

161 *Spór o współczesny obraz sztuki* [katalog wystawy], Ogólnopolskie Warsztaty Twórcze Płock '79, organizator wystawy Galeria Sztuki Najnowszej we Wrocławiu, Wrocław 1979.

157 Z archiwum L. Mrożka.

158 Artysta wyjaśnił jednak, iż brak literki „g” to sprawa słabego kleju, a nie zamierzenia.



archiwum Lecha Mrożka



63. Lech Mrożek, *This Time Describes Another Situation*, wideo [video], Kunstmuseum, Aarhus, Dania, 1976

Sztuka jest ciągłą transformacją rzeczywistości), odniesienia do zrealizowanych działań (m.in. akcji *Kontakt*, 1975 – Helebrandt, Kutera, Mrożek – we Wrocławskiej Galerii Fotografii), a także seria autoportretów *Contextual Art* – skadrowanych frontalnie ujęć twarzy artysty – których odczytanie zmieniało się dzięki różnym napisom pojawiającym się w tle, które kolejno głosiły: *contact; with her, with Her; made in Poland; exposition in Sweden; Galeria Sztuki Najnowszej; contextual art.; this time describes another situation; this place describes another situation*. Na planszy pojawił się też „dialog” – gdyż tak brzmiał napis w tle, gdy artysta zebrał swoje zdjęcie autoportretowe z podobnym portretem Romualda Kutery. Wspomniane zdania: *this time describes another situation* oraz: *this place describes another situation* były też zapisywane na performansie dokamerowym, problematyzując miejsce i czas nie tylko nagrywania filmów, ale także jego oglądą przez widza. Mrożek kontynuował tu swoją radykalną refleksję o widzialności-niewidzialności sztuki oraz sposobach jej istnienia w teraźniejszości. Na wystawie *Stany graniczne fotografii* (1977, powtórzonej, jak pamiętamy, we Wrocławiu jako *Fotografia medium sztuki*) pokazał serię zdjęć notujących zapis wspomnianych dwóch zdań (*This time describes another situation* i *This place describes another situation*). Pierwsza realizacja pokazywana publicznie powstała, nawiasem mówiąc, na *Video Festival* w Kunstmuseum w Aarhus w 1976 roku. Michał Jakubowicz pisał o tym działaniu:

Fotografia posłużyła tu jako nośnik sensu określonego słownie, a także jako sposób rejestracji faz procesu powstawania następujących po sobie napisów. Żadna

z pojedynczych fotografii nie przedstawała całości formułowanego komunikatu. Zdanie pisane było w nieskończoność. Fotografia stała się zapisem procesu i paradoksalnie nie stanowiła o językowej mobilności fotografii (jak może chciał tego autor), a spotęgowała wizualny charakter komunikatu tekstopowego. Artysta zaznaczał: *Sztuka istnieje TERAZ, nie może istnieć w przeszłości ani w przyszłości*¹⁶².

Autoportrety zawsze służyły Mrożkowi do sugerowania sytuacji i kontekstów, wbrew tradycji genre'u zobowiązującego do charakterystyki u modela tego, co wyjątkowe. Używał swojej twarzy w zestawieniu z twarzą Kutery, by sugerować dialog i koleżeńską wymianę twórczych idei. We wzajemnym kontekście dwóch artystów stawało się jednym podmiotem twórczym, nadzieję na przezwyciężenie izolacji artysty oraz podziału na artystę i widza. W podwójności realizowali ideę wspólnotowości, która była propozycją innego tworzenia oraz innej recepcji sztuki, opartej na nieustannej wymianie. Innym, wielokrotnym autoportretem, było skomponowane z kwadratowych zdjęć-kafelków tableau, w których twarz Mrożka pojawiała się w kadrze mozaikowo sfragmentaryzowna, ukazana częściowo, niekoniecznie w ujęciu na wprost widza, ale „wychodząc” z boku czy z góry, co w zestawie dawało efekt kalejdoskopowy. Choć artysta odzegnywał się od estetycznej delektacji, to ten analityczny autoportret – mówiący tyleż o niedoskonałości widzenia, co niemożności uchwycenia pełnej prawdy – jest piękną medytacją o młodości i jej otwartości na

162 M. Jakubowicz, *Medium na białym tle*, dz. cyt., s. 21.

wielość możliwych do przebycia w życiu dróg. Generalnie jest jednak błędem mówienie o przedstawieniach siebie w twórczości Mrożka jako autoportretach, są bowiem zaprzeczeniem chęci uchwycenia niepowtarzalnych cel modela. Przeciwnie – fotograficzny wizerunek artysty był wykorzystywany jako znak pusty, napełniany prowizorycznymi i fluktuującymi znaczeniami, gdyż jak pisał na jednej z plansz: *Człowiek sam w sobie znakiem nie jest. Znakiem jest natomiast obraz człowieka, np. fotografia. Znaczenie słów TU, TERAZ ustala się każdorazowo w określonym kontekście. Tak samo dzieje się z fotografią postaci. Nadajemy jej właśnie to jednorazowe znaczenie.*

Po studiach, od listopada 1977 roku, większość działań kontynuował pod hasłem *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, określonych niestłusznie – bo patetycznie – przez Zygmunta Korusa „rozpaczliwym wołaniem”¹⁶³. Miał one charakter rozważań tekstowo-obrazowych, ale także zaczepek; artysta wyprodukował m.in. kartki pocztowe z tym pytaniem, by każdy mógł się wypowiedzieć i w dowolne miejsce (w tym oczywiście do artysty) przesłać swoją odpowiedź. W grudniu tego roku wydał zbiór swoich pism pod tym samym tytułem, zbierając także teksty, które występowały w jego pracach od 1974 roku¹⁶⁴. Plansze tekstowo-obrazowe, jakie wówczas wykonywał, zmieniły estetykę konstruktywizmu na pop-artowską, a jaśniejszy, jakby zaróżowiony kolor czerwony zestawiany został dekoracyjnie z zielenią dużych liter, składających się na dręczące artystę pytanie o istnienie „sztuki”. Ale oczywiście traktowanie tych prac w kategoriach estetycznych dla samego Mrożka jest dość chybione. Na jednej z plansz z tej serii wyjaśniał, iż aby stworzyć autentyczną sytuację, odpowiadającą rzeczywistości, w której się żyje, należy zrezygnować z przestarzałej formy sztuki, gdyż nie pełni już ona funkcji pobudzania świadomości ludzkiej. Deklarował, że w związku z tym rezygnuje ze sztuki jako pojęcia ukształtowanego w procesie historycznym, gdyż obecnie jest ono jedynie złudzeniem i „historycznym pozorem”, utwierdzanym przez mechanizm kapitalizmu (*art world*). Sztuka od dawna przestała mówić o sprawach najważniejszych, dlatego zdemaskowanie mistyfikacji powinno konsekwentnie doprowadzić do odrzucenia pojęcia „sztuki”. Pod hasłem *Czy jeszcze istnieje sztuka?* powstały też plansze – kalendarze – książeczki oraz plakaty. Zdjęcia w kalendarzu Mrożka dotyczyły wystaw kontekstualnych, a teksty nie były bynajmniej ani horoskopami, ani przypomnieniem imienin. Na jednej ze stron *Czy jeszcze istnieje sztuka?* pojawiają się zapisy przypadkowo wychwyconych rozmów z autobusu: „przyjechał autobus – staruszka wsiada – ale to chyba nie ten numer – „czemu ta stara chce wysiądać” – „czemu ta stara się tak pcha” – czemu ci ludzie tak się pchają – „nie umiesz patrzeć!” – następny wypadł z kursu – na przystanku tłok – zawsze będą się pchać”. Obok reportażowo uchwyconych sytuacji,

kolejny – umieszczony na planszy nieco poniżej – zapis rozmów dotyczy wizyty w jakiejś podkrakowskiej wsi: „ – ciągle aktualne są tu święta, również religijne – choć często w niedzielę trzeba pracować – istnieją silne więzi rodzinne – w trakcie „Lechu, chcesz kawy” – to już czwarty raz – potem – „pójdziemy na zabawę?” – tak, zabawa to popularna rozrywka wśród młodzieży – tak samo jak imienia przyjaciół – dla starszych zostaje telewizja – ”. Napisy te miały charakter bezpośredniej notatki, gdyż zanotowano je pismem odręcznym. Rozwinięciem prac na papierze były powstałe w latach 1979–1981 prace na płótnach, łatwe do rozwieszenia w różnych miejscach (nie mylić z obrazami na płótnie): *Mój kontekst, Rozmowy, Nie mogę wszystkich Was zaprosić do swojego pokoju, Odnajdywanie*, w których artysta stosował zestawienie fotografii z komentarzem słownym, zapisami rozmów, tekstami o sztuce... Dosadne i bezceremonialne określenie „szmaty”, jakim Mrożek się sam wobec tych prac posługuje dzisiaj, dobrze podkreśla jego nieustające poszukiwania estetyczno-formalne, o których już wspomniano. „Szmaty” wisiały we wnętrzach i na ulicach m.in. w Płocku, Bydgoszczy i oczywiście we Wrocławiu. Ich zaskakującą formę – połączenie gazetki ściennej z rozwieszonym praniem (a więc całkowicie wykreowaną, nieodnoszącą się do zastanych form sztuki) – można widzieć jako szukanie jakiejś „pierwotnej” formy w konkretnych społeczno-ekonomicznych warunkach, a nawet jako rodzaj *art brut*. Jej kreowanie wiązało się z szukaniem kulturowej i tożsamościowej różnicy, z niezgodą na propagandową homogenizację Polaków (co kryło się m.in. w przerażającym haśle doby Gierka: „jedność moralno-polityczna narodu”). Z jednej strony mają w sobie estetyczną anarchię artystów debiutujących w latach 80. (np. grupy Luxus), z drugiej – w warstwie koncepcyjnej bliżej im do np. Josepha Kosutha.



163 Z. Korus, *Całościowego spojrzenia na świat. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Zygmunt Korus, „Integracje” 1979, nr 7, s. 52.*

164 L. Mrożek, *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, oprac. D. Lechki-Mrożek, Wrocław 1978.

64. Lech Mrożek, z cyklu *Mój punkt widzenia nie jest twoim punktem widzenia* [from the series *My Point of View Is Not Like Yours*], 1976

Z kolej etnograficzne zapisy codzienności

Polaków – podejmowane przez niego wyprawy z aparatem fotograficznym i magnetofonem – można również nazwać szukaniem rytuałów i obyczajów, które miałyby moc mitotwórczą, produkującą współczesną kulturę wizualną. Plansza z zapisami z autobusu i podkrakowskiej wsi została zestawiona z czarno-białą fotografią przedstawiającą dość typowo wyglądającą kuchnię z tamtego okresu, z prostymi sprzętami, lodówką, kalendarzem na ścianie i namalowanym szlaczkiem, oddzielającym dolną część pomalowaną farbą olejną (żeby było praktycznie i łatwo zmywać) od górnej. Taca, miski i kubki nie układały się na zdjęciu w wymyślną martwą naturę i ta bezpretensjonalność i brak artyzmu mówiły wiele o sytuacji estetycznej Polaków, były demystyfikacją, która miała ambicje opisać i dotknąć rzeczywistość – także poprzez znalezienie adekwatnej formy. Inna, fioletowa tym razem, plansza, była montażem trzech wycinków prasowych i zdefragmentaryzowanego pytania: *Czy jeszcze istnieje sztuka?* w postaci dużych, wykaligrafowanych: UKA?. Ucięcie liter pytania wskazywało na równie fragmentarną odpowiedź zawartą na planszy i konieczność ciągłego, procesualnego zbliżania się do niedefinitywnej odpowiedzi. Jeden wycinek dotyczył repertuaru teatrów i kin oraz muzeów, przy czym przy muzeach pojawiła się sucha notatka: *nieczynne*. Drugi wycinek dotyczył UFO nad Brazylią, sąsiadujący w gazecie z relacją z zakończenia obrad II Forum PRL – RFN (śmieszność tego sąsiedztwa została świetnie wychwycona przez artystę). Trzeci wycinek, zatytułowany *Czy śmierć sztuki?*, był relacją z wywiadu z francuskim filozofem i estetykiem Mikelem Dufrenne, jaki ukazał się w paryskim „Le Monde”. Inna, jasnoszara plansza, z dużymi czarnymi literami na górze: ZY JES zestawiała reprodukcję obrazu Wiesławy Pasik *Zalew Wiślany*, namalowanego na plenerze we Fromborku w 1975 roku (jak głosił podpis), ze zdjęciami, które również podnosiły problem pejzażu – były to fotografie *Przełamywanie pejzażu* Ireneusza Kulika i Ryszarda Tabaki. Kolejna szara plansza, z literami: ZCE IST, zestawiała wycięte, wydrukowane wiersze Janusza Gałka z letrystyczną poezją Stanisława Dróżdża i zdjęciami Zbigniewa Dłubaka. Na następnej planszy, z napisem: NIEJE SZT wiersz Bogusława Żurakowskiego Coś o prawdzie sąsiadował z reprodukcją obrazu Rajmunda Ziemsiego oraz ze stroną miesięcznika „Odra” z reprodukcją pracy Urszuli Bąk *Artykulacja 3* (1977, drzeworyt i sitodruk). Inna plansza z: ZCE IST zestawiała dwie reprodukcje zdjęć Jerzego Olka (*Nieskończoność czerni i bieli* z 1976 roku i *Każda fotografia* z 1977) z wierszami Jana Twardowskiego (*Przeszłość i Nareszcie*) i reprodukcją obrazu Henryka Wańka (*Wyspa śmierci*, 1972) oraz Grzegorza Koterskiego *Epizod VI* (1975). W omawianej serii forma sugeruje nieskończoność dociekań, montaże nie mają charakteru konkluzywnego, żadna kolejna praca nie wyczerpuje odpowiedzi na postawione sobie pytanie. Artysta wykonuje na każdej z prac montaże, wykorzystując – oczywiście bez żadnej autoryzacji – prace innych artystów. To nie tylko zapowiedź popularnej w latach 80. strategii zawłaszczenia (*appropriation*),

wycofanie się z patriarchalnego, poważnego autorstwa do radosnego samplingowania (choć z poważnym pytaniem w tle), ale także konsekwentnie kontynuowane odrzucenie tworzenia „arcydzieł” czy „dziełek” na rzecz bezpretensjonalnej notacji rzeczywistości. Prace te nie mogły się znaleźć w żadnym muzeum w PRL-u (może etnograficznym?), gdyż nie miały koniecznej dawki „artyzmu”. Jednak to właśnie prace Mrożka – czy KwieKulik, czy Zygmunta Rytki – najcenniejszą charakteryzują czas, w którym powstały – gdyż nie zamknięły się w wieży z kości słoniowej. Można powiedzieć, że to właśnie brak tej wieży (czy „egzoszkieletu”) uczynił ich tak bezbronnymi wobec maszyny historii sztuki. Prace Mrożka dodatkowo różni jednak autentycznie dialogiczna struktura aktywności. Opublikowany jeszcze w 1975 roku *Zapis zwielokrotniony* to broszura – „propozycja artystyczna” – analizująca tautologicznie „zapis zwielokrotniony” poprzez wielorazową notację – odręczną, fotograficzną, filmową – tytułu, także w wersjach, gdy napisy nachodzą na siebie i sprawiają, że odczytanie jest niemożliwe. Na końcu publikacji artysta zostawił stronę (z zaznaczeniem, że można ją odciąć) dla własnej aktywności lektora i widza, gdyż, jak pisał: *Umożliwiam kontynuację zapisu, proponując współdziałanie.* [...] *Realizacja propozycji artystycznej umożliwia włączenie się do procesu w każdym etapie działania, jak również podjęcia formy współdziałania pozytywnego – jakkolwiek wymaga ono skierowania wysiłków różnych podmiotów na wspólny cel¹⁶⁵*. A wspomniane „różne podmioty” to grupa ludzi, którzy otrzymali kopie publikacji: Gábor Attalai, Piotr Bernacki, Klaus Groh, Romuald Kutera, Niels Lomholt, Andrzej Partum, Ireneusz Pierzgalski, Robert Rehfeldt, Endre Tót, Goran Trbuljak oraz – Lech Mrożek. W 1979 ukuł dla swojej aktywności termin: „demontaże” i kontynuował typową dla siebie dialogiczność – tym razem poprzez zapisy pytań artysty (oznaczonych letrasetowym A) i odpowiedź odbiorcy (oznaczonych letrasetowym O). Paradoksalnie, choć dialogi te w zapisie całkowicie pozbawione są artyzmu (pisane ręcznie na kartkach papieru), trudno nie uznać, iż nawiązują do dialogicznej struktury wypowiedzi klasyka awangardy – Pieta Mondriana *Dialogu o neoplastycyzmie. Demontaż I* – przygotowany na *Forum Fotografii Ekspansywnej* w Krakowie (1979) oprócz migawkowo-reportażowych zdjęć z ulicy zawierał m.in. następujący dialog:

A Jako artyści pytamy siebie, jak powstały/powstają, rzeczy sztuki, jakie one są i jaką mają strukturę? Jaką mają zdolność wpływania na inne rzeczy?

O Jako odbiorca pytam o ich użyteczność?

A Jako artyści rewidujemy zakres znaczenia słowa sztuka. Pytamy o nowe związki sztuki, o to jaka ona jest, a jaka powinna być?

O Jako odbiorca uważam, że jest to ratowanie nieostrego już terminu i pojęcia sztuki.

A Jako artyści chcemy, aby sztuka oddawała przynależny

¹⁶⁵ L. Mrożek, *Zapis zwielokrotniony / Manifold notation*, Wrocław 1975 (druk ulotny). W oryginale błędny zapis nazwiska: Robert Rehfeldt (1931–1993) jako: Rehfield.

jej fragment rzeczywistości, aby go odzwierciedlała – nie zawsze wiedząc, o jaką rzeczywistość chodzi. O Jako odbiorca mówię, że modyfikacja sztuki nie zastępuje nam jej działania. Pytam – jaką rzeczywistość chcą odzwierciedlać lub zmieniać artyści, skoro ciągle spotykamy jej odmienny kształt, zmieniający się w czasie?¹⁶⁶

Ostatnia wypowiedź, jak widzimy, wyraźnie pokazuje, że nawiązanie do formy klasycznej awangardy miało służyć zasygnalizowaniu rewizji celów sztuki progresywnej. Mrożek zapytywał retorycznie, jak można znaleźć jedną właściwą formę dla czegoś w ciągłym ruchu, wskazując w warstwie metaartystycznej na subwersję jako metodę demontażu wszystkiego, co anachroniczne. W warstwie obrazowej przypadkowość ujęcia sytuacji ulicznej – unikanie metafor i „decydujących momentów” – zostało z kolei skontrowane przez użycie czerwonego „artystycznego” filtra, zmieniającego bezpretensjonalną wypowiedź w propozycję artystyczną. Sens tej unifikującej estetyki zdjęć z czerwonym filtrem demontały z kolei dialogi, domagające się zmiennej formy. Demontaż działał więc poprzez dialogiczny charakter tekstu i obrazu, poprzez dialogiczny charakter tekstu oraz poprzez dialog formy z jej historycznymi poprzednikami; nowa propozycja artystyczna wyłaniała się na naszych oczach nie „organicznie” – poprzez stwarzanie genialnej i unikatowej formy – ale agonicznie, w ścieraniu się i walce.

Z racji swojego punktu wyjścia, który uwrażliwił go na kontekstowo-środowiskowe determinanty jednostki, Mrożek wierzył w sztukę dla wszystkich i „obniżanie progów” galerii, by wpuszczać tam najróżniejszą publiczność, ale też zaczepiać ją w miejscach do sztuki nieprzeznaczonych. Miał np. wystawę w klubie robotniczym przy ulicy Kromera, na którą przyszli autentyczni robotnicy; by się tak jednak stało, to artysta wcześniej do nich przyszedł, do ich klubu, ich kawiarni, tak samo jak do kawiarni studenckiej w Pałacyku, gdzie robił spotkania-pokazy zamiast w galerii, do której studenci musieliby się specjalnie wybrać. Do jakiegoś momentu akceptował, że do GSN przychodzą

166 Z archiwum L. Mrożka.

65. Lech Mrożek, wystawa w Klubie Robotniczym Jedynka [Art of Fact, exhibition at the Jedynka Worker's Club], Wrocław, 1981
archiwum Lecha Mrożka



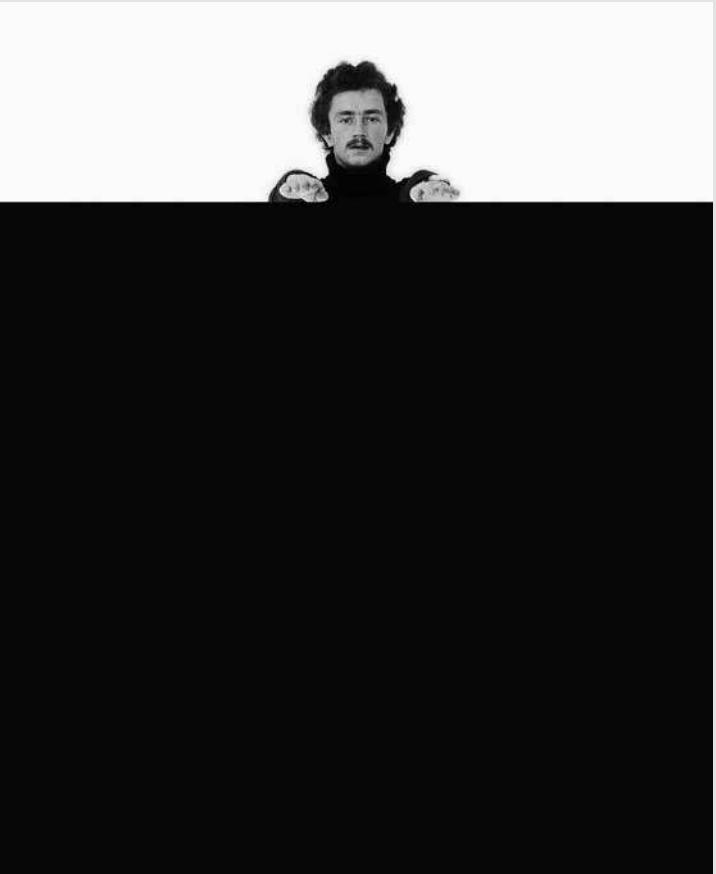
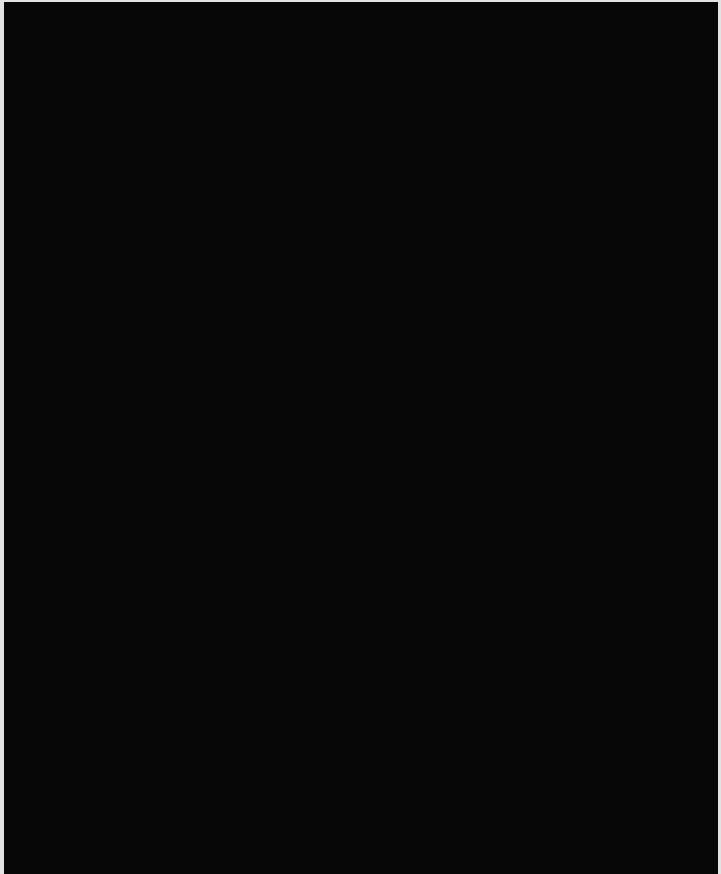
ciągle ci sami ludzie – potem zaczęło go to denerwować. Myślał o ucieczce z białego kubika galeryjnego i zaczął to realizować, wychodząc na ulicę, wieszając tam swoje prace dla zwykłych przechodniów. Był w tym konsekwentny, bo jeszcze w 1975 roku pisał: *Ciągłe badanie przekazu (znaku) wizualnego stwarza możliwości lepszego porozumienia między artystą a odbiorcą, które jest jednym z naczelnych problemów sztuki*¹⁶⁷. Interesowało go opisanie rzeczywistości taką, jaka ona jest tu i teraz – bez składnika „aspiracji”, zmieniających dzieło w pretensjonalny gadżet w niby-nowoczesnym stylu oraz bez składnika tradycyjnej formy realistycznej, będącej dla niego symbolem protekcyjności wobec „klasy niższej”. Z biegiem lat coraz bardziej zależało mu na dotarciu do ludzi poza galerią. A sama galeria uświadomiła coś, co go dusiło – że sztuka to obieg zamknięty. Praktykowane przez Mrożka wyprawy etnograficzne określone zostały znacznie później, w ramach krytyki instytucjonalnej, jako strategie wyjścia (*exit strategies*)¹⁶⁸. W lipcu 1978 pojechał do wsi Barwałd Górnego koło Krakowa, by spenetrować środowisko różnych wytwórców – stolarzy, tapicerów, szewców... jakby teskniąc do sytuacji, iż twórca robi rzeczy funkcjonalne i przydatne, związane z biegiem życia i ze społecznością, której jest częścią¹⁶⁹. Ten protest przeciw alienacji sztuki i artysty przerodził się w pytanie o rudymenty: kiedy rzemiosło staje się sztuką, co powoduje że tworzymy, czy w konkretnych codziennych sytuacjach możemy zaobserwować taką naturalną wolę twórczą, czy możemy ominąć *art world* i stanąć u początku, po prostu wymyślić sztukę wśród niewielkiego ludzkiego kolektywu, tylko dla niego? Ale też, z pola widzenia nie umknęła mu kwestia zasadnicza, odkąd wszedł w obszar refleksji postkonceptualnej: czy artysta-jako-producent ma jeszcze rację bytu. Refleksja nad tym, co przeżył i zobaczył w Barwałdzie, przybrała jak zwykle u niego formę łączącą zdjęcia z tekstem; przy czym oczywiście teksty nie były podpisami, ale tworzyły

167 L. Mrożek, [b.t.], [w:] *Afirmacja sztuki* [katalog], Wrocławska Galeria Fotografii, Wrocław 1975, [b.s.]

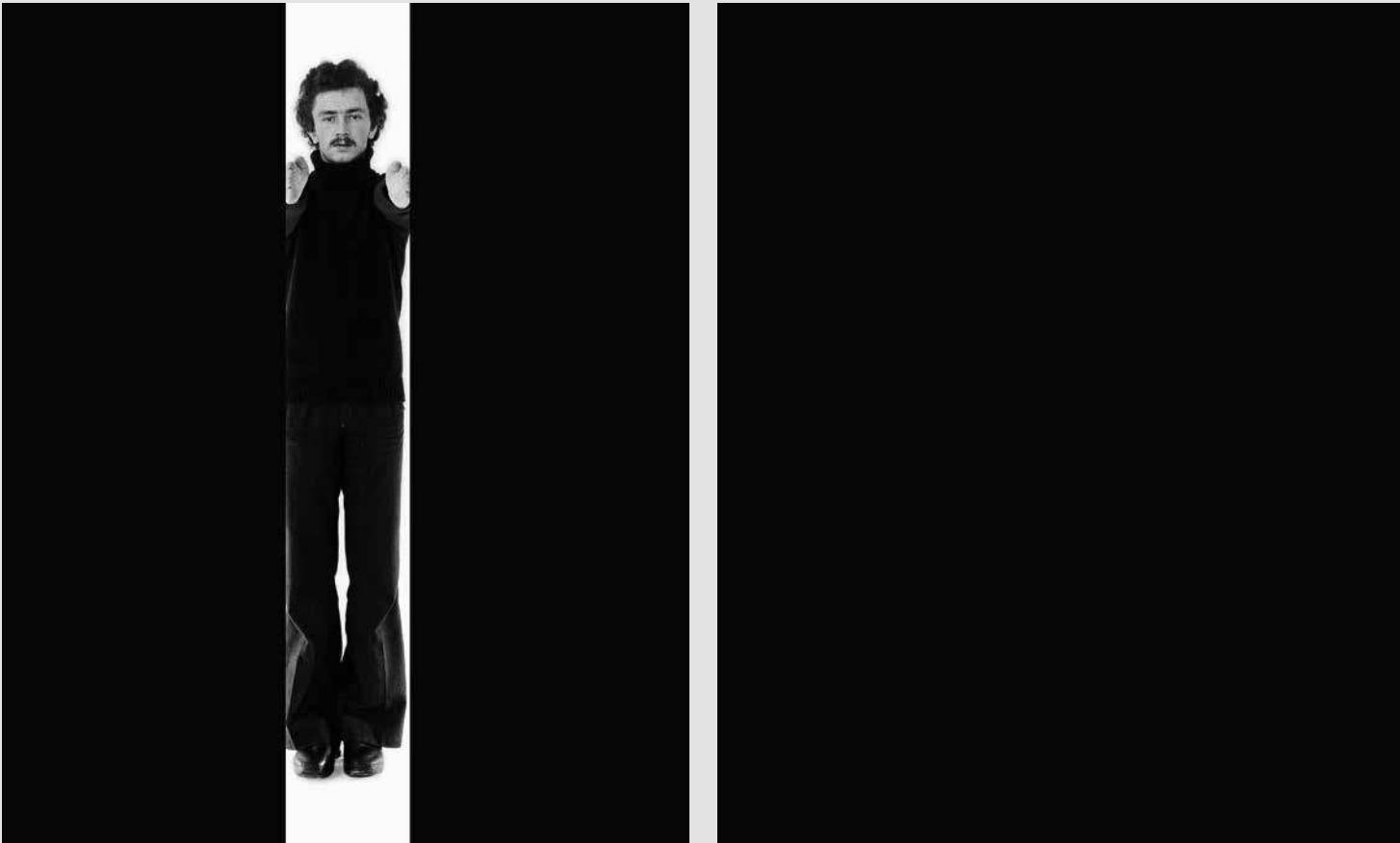
168 Jest to tytuł całego rozdziału w książce A. Alberro, B. Stimson, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press 2009.

169 Rezultatem peregrynacji była wystawa i katalog *Lech Mrożek – mój kontekst*, Mała Galeria PSP-ZPAF, Warszawa, lipiec 1979.





66. Lech Mrożek, *Size*, 1976





67. Lech Mrożek, z cyklu *Komentarze*, działanie w trakcie akcji Witolda Liszkowskiego *Wyznanie*, w ramach Kongresu Kultury Plastycznej [from the *Comment* series, during Witold Liszkowski's action *Confession* as part of the Fine Arts Congress], ulica Świdnicka [Świdnicka Street] Wrocław, 1980

z obrazem intelektualne, poznawcze napięcie, w którym równie ważne było to, co nie zostało napisane. Jest to o tyle istotne, że „strategie wyjścia” często dziś operują spójnymi koncepcjami i funkcjonalnym zestawem porad (np. współczesny kolektyw Wochenklausur efektywnie pomaga wykluczonym i rozwiązuje problemy społeczne); tymczasem Mrożek, po sokratejsku nieuzbrojony w to, czego jest pewien i co wie, ośmiał się ukazywać raczej swoje wątpliwości, dzielił się swoją niezgodą na spójność zinstytucjonalizowanego i sklasyfikowanego świata. Pytanie stanie się wręcz ważniejsze od odpowiedzi. Nie chodziło mu bowiem o upowszechnianie wiedzy, ale o powstawanie nowej świadomości¹⁷⁰, dlatego podstawową formą była dla niego rozmowa, nastawał się na wymianę; forma jego sztuki przybierała więc kształt „nieprofesjonalny”. Można ponadto zauważyc, że choć wierzył w obejście opresyjnego formatowania *art worldu* i w wyzbycie się przesądów dotyczących sztuki, w swoich „strategiach wyjścia” z obiegu galeryjno-muzealnego ciągle jednak absolutyzowała sztukę. Jeśli nie zabrzmi to zbyt zawile: chciał sztuki, choć sztuki, która nie jest sztuką. Jedno ze zdjęć z Barwału przedstawało dziecko z łopatą, w zawadiackiej czapeczce, przekopujące gliniaste błoto, a tekst mówił o tym, jak niegdyśsze przedmioty użytkowe (gliniane garnki) zmieniają się dzisiaj w dekoracje. Można zaryzykować, iż ten tekstowo-obrazowy zestaw sugerował, iż między zabawą z gliną a cepeliowską dekoracją w postaci ludowego siwaka ozdabiającego meblościankę w bloku rozpościera się zgoda na porzucenie własnej kreatywności. Dziecko na zdjęciu zapewne za chwilę się nauczy, że zabawa w glinie jest bezcelowa, a by mieć coś

pięknego w domu, wystarczy zajrzeć do sklepu i kupić to, co mają inni.

Demontaże po raz kolejny zachęciły artystę do wyjścia poza galerię – do galerii amatorskich, klubów robotniczych, kawiarni i do przestrzeni miejskiej. To co robił w przestrzeni miejskiej, swoje działania „outdoorowe”, nazywał kolej komentarzami. Były to adnotacje do rzeczywistości, uwagi dotyczące ludzi, stereotypów, rzeczywistości sztuki, określonej fotografii. A potem komentował jeszcze te komentarze. Komunikaty kierował do odbiorcy poza obszarem sztuki – jej instytucji (galerii); najczęściej dwuznaczne, umieszczane specjalnie np. na elewacji Muzeum Narodowego czy PWSSP, ale też w oknie wystawowym, na trawniku czy klombie. Olbrzymi napis: *Nie zawsze jest prawdą to, co nam wygodnie za prawdę uważa* (maj 1981), jaki Mrożek zamontował na frontonie Muzeum Narodowego za pomocą dźwigu, robi ciągle dzisiaj – widziany jedynie na dokumentującej fotografii – ogromne wrażenie. Artysta wykorzystał patronat Związku Polskich Artystów Plastyków i Ośrodka Kultury i Sztuki, by zrealizować to przedsięwzięcie, które porównać można do znacznie większych i kosztowniejszych realizacji Barbary Kruger, Lawrence'a Weinera czy Jenny Holzer, wpisujących się w świat zachodnich reklam, by przemycić osobisty przekaz w zawiązczonym przez marki i firmowe logo świecie lub zamacić czystość języka konsumeryzmu. Baner Mrożka, powstały zupełnie niezależnie, odnosi się rzeczą jasna do innej rzeczywistości, stąd jego forma trafnie negocjuje z ikonosferą schyłkowego PRL-u. Transparent na Muzeum Narodowym w oczywisty sposób dialogował z jego kolekcją i reprezentowanymi przez nią wartościami. Przypomnijmy, że nawet wystawę jednego z najsławniejszych wrocławskich artystów neoawangardowych – zmarłego w 2009 roku Stanisława

170 Lech Mrożek – mój kontekst, Mała Galeria PSP-ZPAF, Warszawa, lipiec 1979, [b.s.].

Dróżdża (który, jak już wiemy, miał jedną z pierwszych wystaw w GSN) – pokazano we Wrocławskim Muzeum Narodowym kilka lat po wspaniałej prezentacji na 50. biennale weneckim (2003), w roku... 2009. Swoim banerem Mrożek odsłaniał zgrzyt w aksjologicznych relacjach z instytucjonalnymi autorytetami¹⁷¹. Dosadność tej akcji zrozumiemy lepiej, gdy wspomnimy, iż Mrożek współpracował wówczas z Witoldem Liszkowskim. Baner *Nie zawsze jest prawdą to, co nam wygodnie za prawdę uważać* wraz z całą fasadą Muzeum Narodowego Liszkowski zamienił w tło do swej dynamicznej akcji *Współczesność*, którą najtrajniej określić można kolokwialną nazwą „zadyma”. Przed muzeum stanęły krzesła, stoły, sterty sprzętów z porozwieszonymi, postawionymi i bezładnie ułożonymi na nich fotoobjektami Liszkowskiego, wielkimi fotograficznymi odbitkami swoich prac utrzymanych w estetyce postkonceptualnej. Artysta przyniósł też profesjonalne nagłośnienie i trzymając w ręku mikrofon, zaczął brawuro zaczepiać przechodniów, opowiadając zarówno o swojej sztuce, jak i ogólnym sensie twórczości, niepokojach egzystencjalnych, a nawet fantazjach seksualnych. Wystawa zamienia się powoli w spektakl. Artysta cytuje wielkich filozofów i teoretyków kultury, ale również opiniuje bieżącą politykę kulturalną. Wchodzi na stół i z tak zaimprovizowanej sceny pyta: *Czy możliwa jest ciągła twórczość?, Czy możliwe jest totalne odzwierciedlenie rzeczywistości?, Czy sensowne jest ukazywanie rzeczywistości za pośrednictwem różnych sztucznych form artystycznych?* To, co za bramą muzeum wydaje mu się jedynie okruchem i namiastką rzeczywistości. Skanduje hasła: *wolność, miłość, twórczość, słuchanie, dotykanie, życie.* Wraz z zagęszczaniem się tłumu rośnie temperatura spektaklu; na zachowanych zdjęciach widać żywą reakcję publiczności, w tym dramatyczne trzymanie się za głowę jednego z widzów i wskazywanie palcem na różne części wystawy przez innych przechodniów. Napięcie sięga zenitu, gdy Liszkowski podpala swoje prace. Podpala też stos krzeseł służących mu do rozwieszenia zdjęć. Podczas wrzucania prac do ognia pojawia się dym. Artysta zaczyna się krzucić. Artystyczne, metaforyczne autodafe zamienia się w realne, bolesne poparzenie. Pytanie o prawdę i wyznawane wartości stają się kwestią, za którą płaci się, jeśli nie życiem, to na pewno zdrowiem. Nagrodą jest obecność lub artystyczny niebyt w instytucjach kultury. Tutaj warto wrócić do banera Mrożka, który stał się komentarzem nie tylko do tego, co wewnątrz Muzeum Narodowego, ale też do ekspresywnej akcji Liszkowskiego. Kontrast między powściągliwością pracy Mrożka i brawurą Liszkowskiego wzmacnia wspólne działanie tej antyinstytucjonalnej prowokacji, wymierzonej m.in. w politykę muzealną.

171 Witold Liszkowski napisał o Mariuszu Hermansdorferze, który został dyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu dwa lata później: *Wiem, że zapamiętał moją akcję, przypomniał mi o niej w 2009 roku podczas mojego pokazu w Muzeum Narodowym (zaprosił mnie Kutter, była to inauguracja Działu Nowych Mediów). Inaugurowałem również swoją wystawą i plenerową projekcją działalność GSN w 2008 roku w Gorzowie Wielkopolskim. Tak to się osobliwie płacze.* (Z mejla W. Liszkowskiego do autorki, 14 czerwca 2014).

W innych akcjach zdarzało się podobnie: Mrożek spokojnie kaligrafował swoje hasła, Liszkowski zaś swoje komentarze wykrzykiwał do mikrofonu podłączonego do wzmacniacza, zwielokrotniąc swój wizerunek za pomocą wielkoformatowych fotografii, a u stóp stawiając nieodłączny kanister z benzyną. *Widzieć świat i rzeczy takimi, jakie są naprawdę* – to natomiast baner Mrożka na fasadzie PWSSP (maj 1981) i oczywiście trudno go nie odnieść do oceny poziomu edukacyjnego macierzystej uczelni. Dla gmachu Rotundy Racławickiej Mrożek wymyślił baner: *Nowe sytuacje zmuszają do udzielania nowych odpowiedzi* (maj 1981). Komentarze te oczywiście nie były jednoznaczne, miały wiele odniesień: do studentów PWSSP, do arbitralnie prezentowanej sztuki w muzeum, do ówczesnej sytuacji politycznej obrazu Wojciecha Kossaka i Jana Styki, pozostawiając jednak zawsze widzowi margines do własnej interpretacji. *Życie jest kasą, życie powinno być jej złodziejem* – ten cytat z Tadeusza Peipera w formie plakatu pojawił się z kolei na okrągłych słupach ogłoszeniowych, które dzisiaj prawie już znikły z pejzażu miasta. Z kolei w Płocku w 1979 roku w witrynie zakładu krawiecko-kuśnierskiego Eleganca, niedaleko doniczki z kwiatami, pojawił się plakat przedstawiający parę starych ludzi z pytaniem: *Czy jeszcze istnieje sztuka?* Taki sam, nieco wcześniejszy (plakaty te artysta rozwieszał od 1977 roku)

68. Lech Mrożek, interwencja w przestrzeni miejskiej, z cyklu *Czy jeszcze istnieje sztuka? [intervention in cityscape, from the series Does Art Still Exist?]*, Wrocław, 1978



zawiązał na budce telefonicznej, wyglądając jak ogłoszenie o zaginięciu kogoś bliskiego. Zgrzebność formy była wprost proporcjonalna do estetyki otoczenia. Jedno z zachowanych zdjęć pokazuje przechodniów, którzy na ulicy 1 Maja (dziś Gdańską) w Bydgoszczy idą obok rozwieszonych, niczym pranie na sznurku, płócien, do których przyklejono różne zdjęcia, opatrzone napisem: *Mój kontekst*¹⁷². Na PRL-owskiej ulicy pokazy artystyczne były czymś niespotykanym; pytanie, do kogo należy miasto i odzyskiwanie przestrzeni publicznej, wymagało nowego języka artystycznego; pojawi się on na większą skalę – jak wiemy – wraz z Solidarnością. A choć Mrożek interweniował w przestrzeń miejską od roku 1978, skwapliwe skorzystał z tego krótkiego okresu wolności przed stanem wojennym, bo to wówczas powstały największe formatowo prace w miejscach publicznych.

Nośniki techniczne były dowolne (plansze, transparenty, porozkładane tabliczki, tablice typu szanuj zieleń, płyty), ale komunikaty, ich wygląd oparty w większości na fotografii i tekście, znacznie różniły się od znanej rzeczywistości. U schyłku lat 70. i na początku lat 80. w PRL-u nie było reklamy outdoorowej z różnymi typami nośników, tym bardziej nie znano koncepcji reklamy drażniącej (*teaser*). Były oczywiście transparenty propagandowe, ale w okresie schyłkowego Gierka raczej okolicznościowo, z okazji świąt państwowych; biało-czerwone, z dominacją tej drugiej barwy. Dlatego można mówić zarówno o subwersji języka propagandy oraz reklamy, jak i o wykorzystaniu formy różnorakich ogłoszeń czy kulturalnych plakatów. Najistotniejszy wydawał się czynnik działania z zaskoczenia, z komunikatem umieszczonym w miejscu do tego nieprzeznaczonym. Bo przecież gdy Mrożkowy „komentarz” pojawiał się na tablicy-słupie ogłoszeniowym, stanowił komunikat różny od zwykłych ogłoszeń. Jednym z częściej powtarzających się motywów było wspomniane już zdjęcie siedzącej, starej, znużonej życiem pary małżeńskiej, opatrzonej pytaniem *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, z podtekstem oczywiście: czy dla nich ona jeszcze istnieje. Tego typu – skromniejsze od banerów prace – Mrożek umieszczał w przestrzeni publicznej bez pytania o pozwolenie. Dlatego można w jego twórczości sprzed ponad 30 lat widzieć zarówno działalność typu oddolnego (street-art), jak i dostrzec potencjał na tworzenie sztuki publicznej, np. wielkoformatowych artystycznych kampanii billboardowych, jakie od końca lat 90. wykonywała w Polsce Galeria Zewnętrzna AMS.

Część outdoorowych działań robił z innymi artystami (m.in. wspomnianym już Liszkowskim), realizując akcje w przestrzeni miejskiej i plenerach oraz wystawy i „performanse uliczne”. A wcześniej – jak pamiętamy – działał ze Świdzińskim i Kuterami. Warto więc przy okazji zastanowić się nad kolektywem, jak go rozumiał Mrożek. Jak się wydaje, krótkotrwałość i efemeryczność grup, w których uczestniczył, wynikała z cech przywódczych takich osobowości jak Kuter oraz Świdziński. Trudno

172 Chodzi o imprezę *Sztuka faktu* w Bydgoszczy w lipcu 1981. W dyskusji brał udział m.in. Janusz Bogucki i Jerzy Ludwiński, był też pokaz Akademii Ruchu.

po latach na podstawie dokumentacji stwierdzić z całą pewnością, ale – jak się wydaje – Mrożek był faktycznie osobą, której zależało na dialogu inaczej rozumianym niż jego koledzy; nie ogłosił się wszak „projektantem kultury” (jak Kuttera) ani nie budował skrupulatnie swojego przywódczego wizerunku (jak Świdziński). To nie teoria, ale praktyka twórcza, dialogiczne przepracowywanie kontekstu, było dla niego najważniejsze. Aż ciśnie się twierdzenie, że to Mrożek (a nie Świdziński) zrealizował najlepiej postulaty contextual art, właśnie poprzez nieustanne próby zmierzenia się oddolnego z codzienną estetyką i świadomością Polaków. Potraktujmy to stwierdzenie jako roboczą tezę, do weryfikacji przez późniejszych badaczy.

Mrożek robił też filmy, samodzielnie i wspólnie z Kuterą. Uważał, że klasyczny narracyjny film jest balastem, który utrudnia właściwe spojrzenie na medium. Jak sądził, inaczej jest z wideo, które przez swoje stosunkowo krótkie istnienie nie doświadczyło jeszcze zbanalizowania i wypaczenia sposobów użycia. W tej sytuacji proponował wykonywanie rudimentarnych czynności, m.in. przysłaniania ręką kamery filmowej, kamery wideo oraz aparatu oraz naśladowania przez ruch kamery ruchu innych przedmiotów, czynności (kamera jako łyżka, kamera jako maszyna do pisania). W każdym z przypadków zdecydował się na niewielkie manipulacje umożliwiające przez konkretne narzędzie – w przypadku kamery filmowej zdecydował się na zmianę czasu rzeczywistego, a w przypadku kamery wideo – na wprowadzenie dźwięku, który nie ma odpowiednika w tym, co widzimy¹⁷³. Serię eksperymentalnych filmów nazwał *Testi*¹⁷⁴. O filmach tych pisał Marcin Giżycki, że charakteryzuje je swoisty empiryzm, gdyż są to w dużej mierze ćwiczenia sprawdzające wcześniej postawione tezy, np. w *Teście IV* chodziło o wykazanie niedoskonałości kamery jako receptora (przy szybkim ruchu kamery obraz staje się abstrakcją), a w *Teście V* o niemożność uchwycenia szczegółów niemających związku z akcją¹⁷⁵. Natomiast filmy z serii *Kolekcja* (I, II, III) to zbiory filmowanych statycznych obrazków, do których zestawienia Mrożek użył efektu zaciemniania projekcji (obrazu) do czerni lub rozjaśniania do bieli. Artysta stosował zabiegi redukcji przysłony w obiektywie, co dawało efekt kręcenia pejzażu zimowego oraz efekt płynnego przejścia na tle białego śniegu od ujęcia widoku do ujęcia nowego widoku (detalu). Były to filmy mało „filmowe”, które jednak trwały w czasie i były oglądane na ekranie; zaprzeczając przekornie klasycznej teorii filmu, właściwie na nowo odkrywały to medium. Marcin Giżycki napisał o *Kolekcjach*, jako o nieskomplikowanych operacjach logicznych, prostych działaniach na zbiorach, których elementami są statyczne obrazy¹⁷⁶. Swój stosunek do filmu prezentował

173 Opis w: *Video-Art* [katalog], Galeria Sztuki LDK Labirynt, Lublin, 5–6 października 1976.

174 Wczesne filmy Kutery, Olszańskiego i Mrożka omówiono w katalogu GSN wydanym z okazji prezentacji na I Międzynarodowym Przeglądzie Etiud Studenckich, Filmów Krótkometrażowych i Filmów Eksperymentalnych *Kino Młodych*, Rzeszów–Łańcut 1976.

175 M. Giżycki, *Foto-art...*, dz. cyt.
176 Tamże.

też w filmie *3 × 10*, który składał się z 10 sekundowych sekwencji filmowanych statycznie napisów: *10 seconds presentation of the text; 10 seconds presentation of the film; 10 seconds presentation of an object of art*. Dokonywał zatem wprzegięcia filmu jako medium do sztuki, ale rozumianego inaczej, nie filmu jako sztuki tylko jako medium dla sztuki nie filmowej, ale jego sztuki. Próbował dojść do rudimentów, szukając odpowiedzi na pytanie, bez czego nie ma filmu w sensie technicznym. Odpowiadał sobie, że narzędziem filmowania jest kamera, a narzędziem filmu jest projektor. Film *Sześć źródeł światła* praktycznie pokazywał taką odpowiedź. Filmował pięć różnych lamp, żarówek i wykonał mechanicznie wycięte otwory w taśmie filmowej. To właśnie one stały się szóstym źródłem światła, jakim jest projektor. Notabene – jak pamiętamy – także Romuald Kutera i Anna Kutera stawiali sobie pytania o film, a ich odpowiedzi dotyczące rudimentarnych działań filmowych były zupełnie inne: *Najkrótszy film świata* Anny Kutery, a potem *Filmy czytane* Romualda Kutery (1981–1993) stawały akcent na materialność samej błony filmowej. Z kolei formalną kontynuacją filmowych *Kolekcji* był film *Relacje*. Po odsłonięciu obiektywu widać było inny obrazek, motywem było okno-widok za oknem, a akcją zasłanianie i odsłanianie obiektywu, tak jak zasłanianie oka, relacje OKO-OKNO-KAMERA. Generalnie, gdy artysta coś robił, to na różne sposoby szukając lub wręcz „zagęszczając” temat, np. film *My Point of View Is Not Like Yours* był taką formalną próbą zwrócenia uwagi na wielość punktów widzenia: kamera z ujęcia kartki z tytułem wykonywała obrót o 360 stopni, filmując małą uliczkę Sierakowskiego (gdzie wówczas mieszkał artysta), ale po wyjściu kamery z ujęcia kartki widok ulicy był przekrywiony (tak jak na fotografiach z tej serii prac), a na ulicy właściwie nic się nie działo w sensie filmowym, tylko ruch liści, cieni. Jedyną akcją było przejście przypadkowego przechodnia. Kamera, kończąc obrót, wracała do ujęcia kartki, na której tytułowy napis był jak na początku filmu ujęty „prawidłowo” w poziomie. *Symulacje* to z kolei film, w którym kamera utożsamia się z przedmiotami lub wykonywanymi przez nie ruchami. Tak więc kamera udaje: lampę – bo świeci z ekranu światłem filmowanej lampy, łyżkę – bo udaje jej ruch, lusterko – bo dziewczyna, patrząc w jej obiektyw jak w lusterko, maluje oczy, mężczyznę – bo dziewczyna całuje jej obiektyw, torbę – bo widoczny na ekranie obraz jest wynikiem niesienia jej jak torby... Wszystko było realizowane niezwykle prostymi środkami.

Gdybyśmy szukali analogii działań Mrożka do sztuki w anglosaskim *art worldzie*, to znaleźć można przykłady nie tylko równoległego myślenia, ale także pierwszeństwa polskiego artysty, nawet w stosunku do tak słynnych dziś artystów, jak wspomniani już twórcy z Pictures Generation (wspomniani Holzer i Kruger) czy Joseph Kosuth. Mrożek stosował bardzo wcześnie strategię *appropriation*, używał wielkoformatowych teaserów w przestrzeni publicznej, a wielokrotnie ponawiane próby znajdowania alternatywy dla tradycyjnego obiegu muzealno-galerijnego lokując dużą część jego twórczości w obrębie krytyki instytucjonalnej. Mam jednak nieodparte wrażenie, że takie porównania

archiwum Lecha Mrożka



69. Lech Mrożek, interwencja w przestrzeni miejskiej, z cyklu *Komentarz* [intervention in cityscape, from the series *Does Art Still Exist?*], Wrocław, 1981

z anglosaskimi artystami i używanie bezkrytyczne tamtejszej metodologii odsłaniają jedynie kompleksy i neokolonialne ślady, deprecjonując w istocie twórczość Mrożka, w której ciągły przedmiotem troski był bieżący – nieupiększony – kontekst rzeczywistości lat 70. Radykalne strategie neoawangardowe zostały wchłonięte przez rozwinięty kapitalizm (czego dowodem gwiazdorska dziś pozycja Kosutha czy Holzer – choć oni też przecież walczyli z mainstreamem). Natomiast upadający PRL-owski komunizm nie był w stanie jedynie przeszkodzić realizacjom Mrożka.

Mrożek rozpuścił sztukę w życiu. Równie radykalnie jak Świdziński wierzył, że sztuka działa poza estetyką. Równie ekstremalnie wierzył w niemożliwe. Tyle tylko, że Świdziński nigdy nie chciał wyjść poza obręb sztuki, a jego teoria kontekstualna skierowana przeciwko hegemonii innych była w gruncie rzeczy motywowana chęcią zajęcia ich miejsca. Świdziński wiedział, że tylko w *art worldzie* można funkcjonować jako artysta. Mrożek nie chciał się pogodzić z brakiem alternatywy dla komercyjnego układu sztuki.



archiwum Izabeli Olejnik

70. Piotr Olszański

Olszański

Piotr Olszański (1954–1987) – *the young beanpole Pole*, jak określił przyjaciel jego szczupłą i wysoką sylwetkę¹⁷⁷ – był nieco młodszy od A&A (Antosza & Andzi) i znacznie bardziej zainteresowany muzyką. Poza tym, jako jedyny w kolektywie GSN znał bardzo dobrze angielski. Do Wrocławia przeprowadził się już na studiach aż z Sopotu (mieszkał tam przy alei Słowackiego 28), uznając, że w stolicy Dolnego Śląska więcej się dzieje niż na Wybrzeżu. Na decyzji zaważył na pewno Andrzej Lachowicz (ówczesny w Polsce najbardziej przez niego ceniony artysta i wykładowca)¹⁷⁸, ale także możliwość zorganizowania z rozmachem galerii autorskiej. Nie zagrzał tu długo miejsca. Po obronie dyplomu jako dwudziestopięciolatek przeprowadził się w 1979 roku do Amsterdamu. Później, po pięciu latach spędzonych w Holandii, wyjechał do Azji (która zafascynowała go możliwością wymknięcia się polaryzacji: nacjonalizm kontra kapitalistyczny internacjonalizm¹⁷⁹), a następnie do Australii¹⁸⁰. W okresie wrocławskim utrzymywał, wraz ze swoją ówczesną dziewczyną Małgorzatą Aftyką, dość bliskie stosunki z Andrzejem i Natalią Lachowiczami¹⁸¹.

Młodszym kolegom z PWSSP wryło się w pamięć jedno z wystąpień Olszańskiego na którymś z przeglądów semestralnych, które przeszło do miejscowej legendy. Otóż artysta wyjaśnił ówczesnej komisji, że miał namalować obrazy – po ustaleniu programu działań z profesorem Alfonsem Mazurkiewiczem – zgodnie z instrukcją udzielaną mu na bieżąco telefonicznie przez kolegę z Gdańska. Po tej informacji wszyscy umilkli, czekając na to, by pokazał swoje dzieła. Gdy nic takiego nie nastąpiło, przedłużająca

177 W tłumaczeniu: *młody Polak, szczupły jak tyczka od fasoli*.
Por. G. Alexander, *Sparagmos*, The Experimental Art Foundation, Adelaide 1989.

178 Informacja pochodząca od B. Stokłosy z mejla z 8 lutego 2014 roku, od drugiej połowy lat 70. pozostającej z nim w przyjaźni.

179 Por. *Piotr Olszański, Mizja-Za-Pa, Part I: Science*, interviewed by Kurt Brereton [exhibition catalogue], Performance Space, Sydney 1984.

180 Sam Olszański pisze o tym w liście do B. Stokłosy ze stycznia 1985. Z M. Aftyką Olszański rozstał się w 1976 roku. Natalia LL opisała go następująco: *Piotra Olszańskiego pamiętam, szczupły, wysoki chłopak o ciemnoblond włosach. Inteligentny, interesującco się z nim rozmawiało na spotkaniach i wernisażach.* (Z mejla Natalii LL do autorki, 25 lutego 2014).

się ciszę przerwał Władysław Kamiński (uczeń Eugeniusza Eibischa, nieznoszący sztuki najnowszej) i spytał: *No to gdzie są te obrazy?* Olszański wyjaśnił, że zepsuł się telefon. Jednak zaliczenie od Mazurkiewicza otrzymał. Tym samym być może przetestował na profesorze, czy pomysł na sztukę przez telefon, jaki zaproponował Walter de Maria w Kunsthalle w Bernie w 1969 roku na słynnej wystawie Haralda Szeemannia *When Attitudes Become Form*, może znaleźć swoją kontynuację we Wrocławiu kilka lat później¹⁸². Na dyplom w 1978 roku Olszański przygotował pracę mającą – wedle jego własnych słów – *charakter postkonceptualnego zielenika* z rysunkami na bazie fotografii, naklejonymi kłosami, trawami i malowanymi hiperrealistycznymi biedronkami i muszkami oraz opisami w języku łacińskim i żartobliwymi komentarzami. O pracy nad obrazami napisał:

Okazało się, że mam przyjaciół, którzy za butelkę wódki przychodzą do mnie wieczorami i pomagają mi malować trawkę. Mimo tego robota idzie bardzo powoli. [...] Na dyplom pokazuję obrazy i pod każdym slajd. Założenie: hiperrealizm „wysiada” przy zetknięciu z „prawdziwą” rzeczywistością. Teza: coś o mimetyzmie (?! co?). Hipoteza: podważenie teorii Lucacsa o odbiciu rzeczywistości w sztuce¹⁸³.

A gotowy już dyplom skomentował:

Zrobiłem też żart (z mojego punktu widzenia), który został niezwykle poważnie potraktowany przez komisję. Otóż na oknach pomieszczenia, w którym wisiały moje prace, na oknach, a właściwie na szybach napisałem letasetem moje nazwisko, jako gest anektowania tego, co jest za oknem. Gołkowska i Jarodzki pozwolili sobie skomentować to jako *krok dalej niż Duchampa ready mades*¹⁸⁴.

182 O sztuce przez telefon por. m.in. E. Kac, *Telepresence and Bio-Art.*, w rozdziale *The Aesthetics of Telecommunications*, University of Michigan Press 2005, szczególnie od s. 23.

183 Z listu P. Olszańskiego do B. Stokłosy, 22 maja 1978.

184 Z listu P. Olszańskiego do B. Stokłosy, 14 czerwca 1978.

Za dyplom dostał piątkę.

Jak już wiemy, Olszański spełniał się nie tylko w indywidualnej twórczości artystycznej, ale także w organizacji wystaw i różnorakich działań, w których trzeba się było wykazać umiejętnością współpracy, wynajdywaniem ciekawych artystów, aranżowaniem zapadających w pamięć wydarzeń. Jeśli zaś chodzi o samodzielna twórczość, to jak wszyscy członkowie GSN był artystą przekraczającym granice tradycyjnych mediów. Obok malarstwa, rysunku, filmu, fotografii specjalizował się w efemerycznych, improwizowanych wystąpieniach. Gromadziły sporą publiczność, a były transmedialnymi pokazami, otwartymi na uczestnictwo widzów. Każde z nich stwarzało sytuację spotkania w przestrzeni wypełnionej niekoniecznie dziełami autorskimi: nie odtwarzał przecież własnej muzyki, a bywało też, że wyświetlał cudze slajdy; w każdym razie dokonywał technologizacji wnętrza, czasem na granicy psychodelii: muzyka, światło, obrazy, performatywna aktywność artysty spręgnięta z reakcją publiczności tworzyły niezapomnianą całość. Montował swoje efemeryczne wystąpienie i nawigował w czasie jego trwania po zawieszonych dziełach, kreując nową sytuację artystyczną i krótkotrwałą wspólnotę uczestników. Nie atakował przy tym kapitału kulturowego użytych dzieł (jak to robili poprzez *detournément* sytuacyjności). Preferował zmianę i m.in. dlatego jego sztuki nie da się sprowadzić do obiektów. Akcję, którą zademonstrował w kwietniu 1977 roku w warszawskiej Dziekance, pt. *W jazzie i fotoarcie*, nazwał np. „wystawą-wystąpieniem autorskim”, tak jakby sama wystawa mogła sugerować statyczny, nudny i anachroniczny pokaz obiektów.

Dla artystycznych „fundamentalistów” działania Olszańskiego były nie do przyjęcia. Np. dla wielu jazzmanów skupionych wokół studenckiego festiwalu *Jazz nad Odrą* (który notabene odbywał się również w ACK

Pałacyk) graniczyły z profanacją i bluźnierstwem. Podobnie traktowali je organizatorzy tego festiwalu, co go frustrowało i nie dodawało skrzydeł, a nawet skłaniało do ucieczki z miejsca, gdzie starano się przestrzegać tradycyjnego podejścia do jazzu¹⁸⁵. Olszański preferował akcje multimedialne, z dużymi projekcjami naściennymi, użyciem kilku źródeł dźwięku (np. dwóch adapterów, magnetofonu), komentarzami i rozmowami na żywo. Łączył w nich zainteresowania designem – rozumianym w najszerzym, neoawangardowym, sensie jako organizacja sposobu życia – oraz jazzem. W filmach wprowadzał stopniowo wyrafinowaną muzykę „nowego” jazzu, co różniło go od dzieł kolegów.

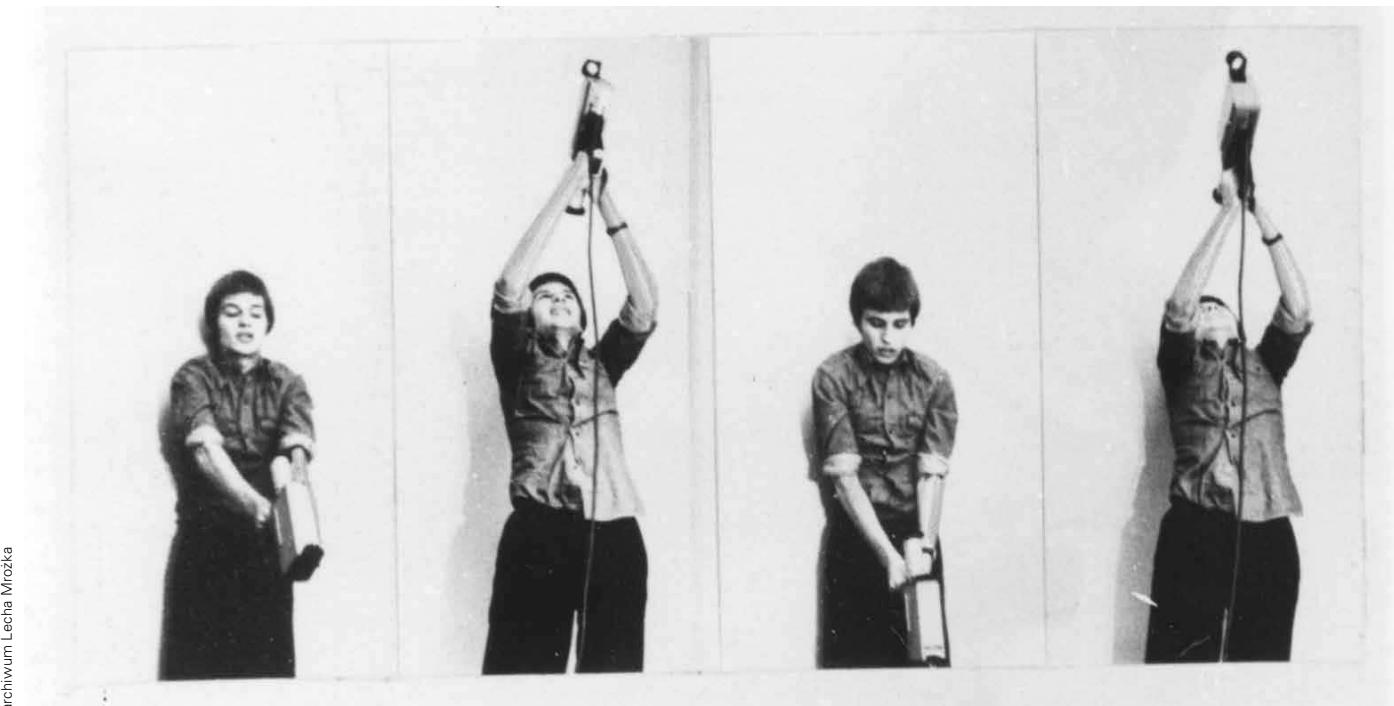
Później rozwijał swoje zainteresowania muzyką, co ostatecznie doprowadziło go do *sound works*. Na krótko zaś przed wyjazdem do Holandii wymienił ulubionych wykonawców, których wybrał do swoich nowych filmów: *mam już konkretnych wykonawców jak Gato Barbieri [...], jego quasikawiarniane utwory ze śpiewem jak gdyby ptaszków, b. słodkie, ale cholernie inteligentne i wyszukane*¹⁸⁶. Miał też satysfakcję, że w warstwie dźwiękowej jest tak duża różnica między filmami Sosnowskiego a Haki – preferującymi pop lub Rolling Stonesów – a jego wyrafinowaną muzyką „nowego jazzu”. *Jest to b. ważne spostrzeżenie, dlatego na różowym papierze pisane*¹⁸⁷. Z kolei z Australii już w 1985 roku donosił, że jego *sound research* wchodzi w następną fazę, że obecnie pracuje z ukraińskim chórem i sпроводza

185 Informacja od K. Chierowskiej.

186 Z listu P. Olszańskiego do B. Stokłosy, niedatowany.

187 Tamże. Badaniem genealogii twórczości współczesnych artystów wizualno-dźwiękowych zajmuje się obecnie m.in. Daniel Muzychuk; w latach 70. w Polsce takie eksperymenty uprawiali niektórzy artyści, m.in. członkowie Warsztatu Formy Filmowej. Są to ciągle jeszcze badania pionierskie i potrzeba czasu, by tego rodzaju twórczość Olszańskiego przeanalizować.

71. Piotr Olszański, *Synergia – podnoszenie [Synergy – Lifting]*, 1975





72. Piotr Olszański, Marina Abramović, Marinka; Amsterdam, 1979

swoje zainteresowania raczej do muzyki niż do *sound art*¹⁸⁸.

W GSN owocem dźwiękowych poszukiwań Olszańskiego była prezentacja francuskiego prekursora poezji dźwiękowej Bernarda Heidsiecka, który zresztą wolał określać swoje działania jako „poezję-akcje”. Olszański zaprezentował Heidsiecka wraz z jego kolegami-letrystami – współpracującymi z Brionem Gysinem – François Dufrêmem oraz Henri Chopinem. Ponadto Dufrêne – tak jak Olszański – interesował się filmem eksperymentalnym. Olszański był niezastąpiony w wygłaszaniu słowa wstępnego – ta konwencja, całkowicie wyeksploatowana w sztuce oficjalnej, w jego wykonaniu zmieniała się w artystyczną interwencję, w której znikała granica między zdystansowaną interpretacją dzieła a jego artystycznym zawłaszczeniem, skutkującym powstaniem nowego dzieła sztuki. Tym samym unieważniał dystans między produkcją a konsumpcją, nadawcą a odbiorcą. Także już później, gdy pracował dla amsterdamskiej galerii de Appel, szukał w sztuce nieustannego pędu, a także sposobów, by dokumentować to, co ze swej natury niestałe i przemijające.

Wystawy i eventy artystyczne realizował równolegle do uprawiania twórczości, choć bliższe prawdy byłoby chyba twierdzenie, że wystawy organizował wcześniej, niż zaczął być artystą, gdyż GSN współprowadził przecież jako student.

188 Z listu P. Olszańskiego do B. Stoklosy, niedatowany, ale Olszański pisze w nim o trzech latach swojego pobytu w Australii.

W Dziekance zaprezentował np. prace Rogera Cutfortha¹⁸⁹ i Giorgia Ciama, a jego szeroka znajomość artystów awangardy była dla GSN niezwykle użyteczna. Strategia artysty-kuratora była przez niego testowana, m.in. także później, na emigracji, gdy pracował przy *Works and Words* i redagował katalog (z Josine van Droffelaar)¹⁹⁰. W szeregu manifestacji, pokazów i spotkań pod wspólnym tytułem *Works and Words*, we wrześniu 1979 roku (zorganizowanych przez de Appel, a pokazanych w różnych miejscowościach Amsterdamu, m.in. w Fundatie Kunsthuis, Filmmuseum i Stedelijk Museum) ukazano takie działania z Polski, Czechosłowacji, Węgier i Jugosławii, których autorzy próbowali ustalić to, co było niemal niemożliwe: stałe punkty odniesienia w rozproszonym i niesformalizowanym świecie wschodnio-europejskiej neoawangardy. Z Polski – oprócz Olszańskiego –

189 Roger Cutforth w mejlu z 3 lutego 2013 roku napisał mi, że nie był wówczas w Polsce: *I didn't travel there so I must have mailed the films to Piotr. [...] 1977 was still a dynamic time for concept art and there was a lot of interaction between artists facilitated by being able to mail ones work to different countries. The only listings I have around then are below; „Artists' Super 8 Films”, Artists Space, New York 1977; „Photo as Art”, Contemporary Art Museum, Zagreb, Yugoslavia 1976.* (Ponieważ nie podróżowałem tam, więc z pewnością wysłałem filmy do Piotra. [...] Rok 1977 był dynamicznym czasem, jeśli chodzi o sztukę koncepcyjną i było wiele obopólnych oddziaływań, ułatwionych faktem, że prace można było wysłać pocztą do różnych krajów. Jedyną spis, jakim w tym momencie dysponuję, to: *Artists' Super 8 Films*, Artists Space, New York 1977; *Photo as Art*, Contemporary Art Museum, Zagreb, Yugoslavia 1976). [łtm. A.M.]

190 Zofia Reznik, doktorantka Uniwersytetu Wrocławskiego badająca sztukę lat 70., zwróciła mi uwagę, iż przy wystawie pracowała jeszcze jako kuratorka Aggy Smeets, za co pani Zofii serdecznie dziękuję.

w wystawie wzięli udział m.in.: Jerzy Bereś, KwieKulik, Paweł Kwiek, Teresa Murak, Andrzej Paruzel, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Waśko oraz silna grupa byłych i aktualnych wrocławian: Janusz Haka, Romuald Kutera, Andrzej Lachowicz, Witold Liszkowski, Lech Mrożek, Natalia LL, Zdzisław Sosnowski. Taki zestaw nazwisk do polskiej historii sztuki wejdzie dopiero połowa wieku później, można więc powiedzieć, iż wybory Olszańskiego, z perspektywy lat, się sprawdziły. Z kolei na wystawie *The Image of Man in European Arts since 1945*, zorganizowanej przez Olszańskiego w Fundacji Kunsthuis (17 maja 1979 – 29 czerwca 1979; współpraca: Rik Vermuelen i Cornelia Hoedaman), tacy polscy artyści jak Natalia LL oraz Zdzisław Sosnowski wystąpili obok Allena Jonesa, Wolfa Vostella czy Anne i Patricka Poirierów; pokazywał ich więc w artystycznym kontekście nieosiągalnym w zbiurokratyzowanym świecie sztuki oficjalnej w PRL-u (poza oczywiście skromnymi pokazami w galeriach autorskich – np. w Foksalu, Akumulatorach, Labiryntie, Remoncie czy Wschodniej). Niwcząc kody prezentacji sztuki, czynił z wystawy – jak tylu artystów jego pokolenia – nowe medium; ale też nigdy wcześniej nie było sytuacji, by lekkie, na papierze lub taśmie powstałe prace bez problemów dało się wysyłać pocztą lub można było na miejscu po prostu wykonać performans.

Z dzisiejszej perspektywy, biorąc pod uwagę, jak bardzo Olszański zaangażowany był w relacje międzyludzkie, można powiedzieć za Nicolasem Bourriaudem, że to, co robił, wypełniało się w estetyce relacyjnej. Intuicyjnie szukał bowiem nie idealnej, zamkniętej formy-klejnotu, lecz interaktywnej wymiany energii, którą inicjował jako organizator („stage-manager”). Pomyślana jako odtrutka od systemu sztuki schyłkowego PRL-u, nie miała wiele wspólnego ze spektaklami kuratorskimi końca lat 90. i początków nowego tysiąclecia na świecie, promowanymi przez komercyjne galerie i utrwalającymi dominującą kulturę. Nic, oprócz oczywiście intelligentnego wchłonięcia przez logikę kapitalizmu neoawangardowych praktyk lat 70.

W Australii Olszański przebywał aż do samobójczej śmierci w 1987 w Bondi (Sydney)¹⁹¹. Jego imię wymawiano tu śmiesznie, obco i sapiąco „Pee-otter”, gdyż zbitka spółgłosek czyniła z jego imienia dźwięk niezwykle obcy i niewymawialny. Jego poniewierka zaczęła się w Amsterdamie, gdzie mieszkał i biedował pospolu z takimi artystami jak Marina Abramović i Ulay. Najpierw miał swój kącik z pryczą w suterenie de Appel, gdzie rury ogrzewania i kanalizacji przebiegały wzduł ściany. Janusz Haka zapamiętał z wizyty u niego w Amsterdamie ogromny entuzjazm z przeintelektualizowanym, romantycznym nastawieniem do roli sztuki w przyszłości rasy ludzkiej¹⁹². W Australii prowadził działalność artystyczną – m.in. w kwietniu 1983 roku zrealizował w Adelaide Contemporary Art Society performans. Uprawiał też malarstwo, bardzo

często zmieniając style – np. nawiązując zarówno do ekspresjonizmu, jak i do zimnej geometrii. W swoich kompozycjach odwoływał się do nieustannie szkicowanych rysunków transformatora Tesli, cewek i kondensatorów. Zafascynowany był wówczas tak odległymi od siebie artystami jak Albrecht Altdorfer, Paul Gauguin i James Whistler ze względu na ich zainteresowanie światłem i sposob, w jaki ukazują je w dziele¹⁹³.

George Alexander – pisarz, kurator i edukator, długoletni kurator w Art Gallery of New South Wales – poświęcił mu – chcąc oswoić się z utratą przyjaciela – książkę *Sparagmos*, nominowaną później do Victorian Premier's Literary Award for New Writing¹⁹⁴. Pisał o niezwykłym zaangażowaniu Piotra w sztukę, nazywając go „art insomniac”¹⁹⁵ (mniej więcej: sztukoholikiem) – gdyż jeśli akurat nie malował, to kręcił filmy lub zajmował się nagrywaniem dźwięku na taśmy (jego własny utwór *Mizja-Za-Pa*¹⁹⁶ australijscy przyjaciele odtworzyli mu na pogrzebie¹⁹⁷) lub projektowaniem elektrycznych obwodów na fantazyjnych, obsesyjnych rysunkach.

193 Por. Piotr Olszański, *Mizja-Za-Pa*, dz. cyt.

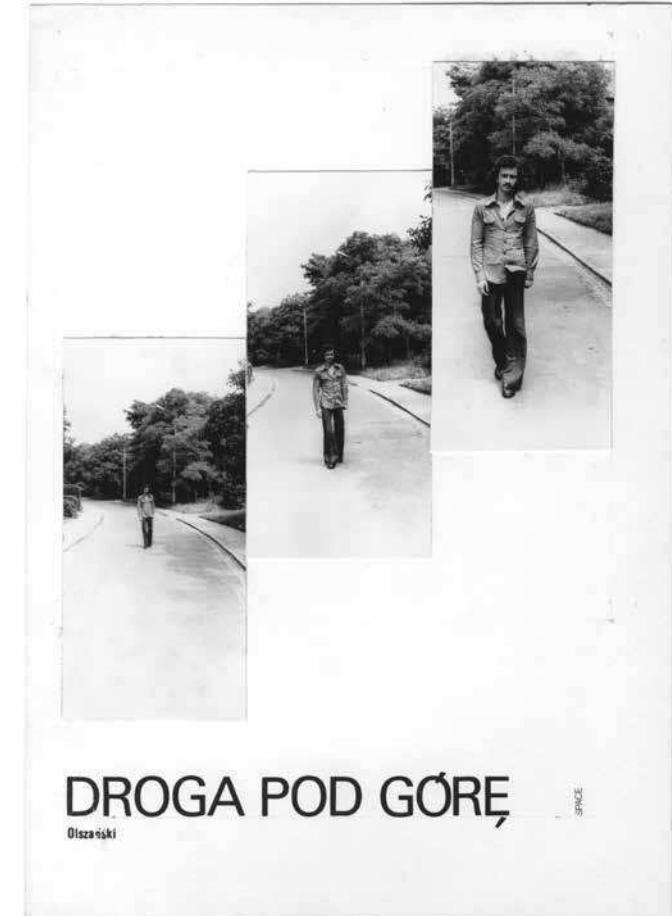
194 Kontakt z George'em Alexandrem nawiązałam dzięki pomocy profesora Andrew McNamary z Queensland University of Technology, za co mu serdecznie dziękuję. W książce *Sparagmos* są właściwie dwa utwory i jedynie pierwszy z nich, *Ringing the Bell Backwards*, jest bezpośrednio poświęcony Olszańskiemu.

195 W dosłownym, niezręcznym tłumaczeniu: *artystycznie bezsenny*.

196 Transkrypcja różna w różnych źródłach, pojawia się także jako *Miza-Za-Pa*.

197 Podczas pogrzebu artystę wspominali: Tony Bond, główny kurator sztuki współczesnej w Art Gallery of New South Wales w Sydney, Robert Owen, przyjaciel i artysta, oraz żona Jill Scott, artystka.

73. Piotr Olszański, *Droga pod górę [Uphill Road]*, 1975



archiwum Lecha Mrożka

DROGA POD GÓRĘ

Olszański

SPRZECIE

191 Dane dotyczące australijskiego okresu P. Olszańskiego ustaliłam dzięki uprzejmości Elżbiety Barczewskiej z Biblioteki Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

192 Z mejla J. Haki do B. Stokłosy, 5 marca 2014. Na zacytowanie fragmentu wyrazili zgódę nadawca i adresatka.

W interesującym nas okresie wrocławskim oprócz działań-eventów Olszański wykonywał też prace postkonceptualne, wykorzystując w nich język fotografii. Jedna z nich, *Relacje*, przedstawia zestawione w dwóch rzędach po dwa leżące prostokąty: to – czytając od góry – sfotografowany napis „drzewo” i fotografia drzewa oraz poniżej – dwa sfotografowane napisy „fotografia”. *Relacje* – odnosząc się w oczywisty sposób do sztuki Josepha Kosutha – różniły się od niej formą, zbliżoną do poezji wizualnej. W innej pracy z tej serii w trzech rzędach po dwie fotografie od góry można było zobaczyć: na górze dwa zdjęcia drzewa, niżej – dwie fotografie przedstawiające napis „drzewo” oraz na dole – dwie fotografie przedstawiające napis „fotografia”. W autokomentarzu do serii czytamy:

Po sprowadzeniu znaków językowych i fotograficznych do wspólnej formy znaku (fotografii) otrzymujemy znak łączony o nowej wartości semantycznej. Znaki semantyczne (napis „fotografia” i napis „drzewo”) oraz znak mechanicznego środka przekazu – fotografia drzewa tworzą spójny układ znaczący, w którym występują wielowarstwowe korelacje implikacji i odniesień. Jedną z nich jest tautologia fotografi wyrażona w przystawaniu napisu „fotografia” do formy tego znaku (fotografii). Sytuacja powyższa jest spowodowana możliwością zawierania w znakach kodu fotografii innych znaków, reprezentujących różne kody. Wskazywałoby to na pewne szanse wykorzystania mechanicznych środków zapisu do tworzenia nowych systemów przekazu artystycznego¹⁹⁸.

W lekkiej i zabawnej pracy *Droga pod górę* wykorzystano trzy zdjęcia przedstawiające idącego drogą Lecha Mrożka, każde coraz ciasniej kadrujące sylwetkę, a ułożone tak, że forma ich aranżacji tworzy trzy jakby wspinające się stopnie. Inny trójczłonowy zestaw fotograficzny *Przejście na drugą stronę*, był – jak pisał Jerzy Olek – równoczesną, zwrotną projekcją widoku i powidoku¹⁹⁹. Piotr Olszański jest ponadto autorem serii zdjęć pejzażowych – o różnej ostrości oraz stopniu widoczności i rozpoznawalności kształtów – opatrzonych napisem: *This situation which now you are looking is still existing beyond its record* (1975), które z jednej strony odsyłały do rzeczywistości pozaartystycznej, z drugiej – ukazywały manipulacje, jakich dokonuje fotografia (wydawały się najbardziej bezpośredni i przezroczysty środek wyrazowy). Serię rozpracowującą mechanizmy wizualnej manipulacji nazwał *Telewizja mentalna* i realizował także na taśmie filmowej oraz video. Z kolei seria zdjęć morza z napisami:

198 P. Olszański, [b.t.], tekst zaczynający się od słów *Jest rzeczą oczywistą...*, maszynopis, b.d., był eksponowany (wraz z *Relacjami i Drogą pod górę*) na wystawie *Afirmacja sztuki* (S. Antosza, R. Kuter, L. Mrożka i P. Olszańskiego) we Wrocławskiej Galerii Fotografii (późniejszej Foto-Medium-Art), prowadzonej przez Kazimierza Helebrandta przy placu Nankiera 8 (Domek Romański), w lipcu i sierpniu 1975 roku, z archiwum L. Mrożka. Recenzję z wystawy napisał J. Olek, *Medium – fotografia, „Wiadomości”*, 14 sierpnia 1975.
199 J. Olek, [b.t.] [w:] *Art Information. The International Gallery of Recent Art* [b.d.], katalog, druk powielony, z archiwum A. i R. Kuterów.

Symphony no. 7 czy *Symphony no 2* zestawiona została ze zdjęciem przedstawiającym pustkę – biel kartki: całość pytała więc o to, co słyszmy, patrząc na obraz, badając asocjacje muzyczne i szerzej – dźwiękowego pola obrazowego, jego zawartość mentalną odmienną od tego, co faktycznie przedstawiono na obrazie.

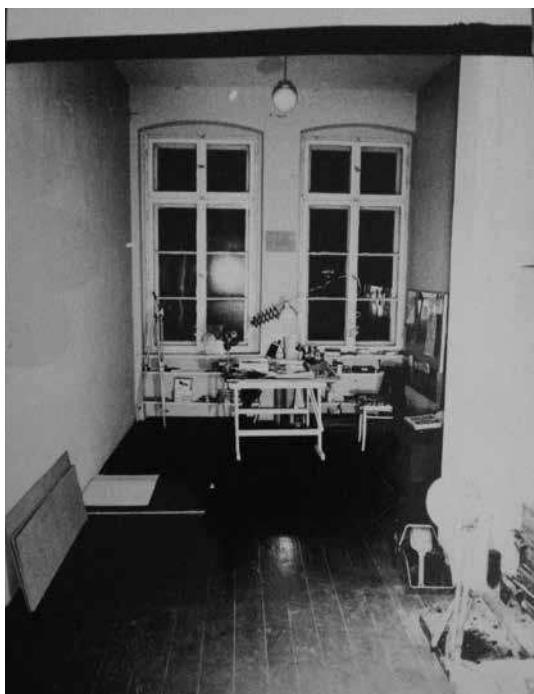
Olszański, podobnie jak A&A, nie tylko kręcił filmy 16 mm, ale miał też ambicje teoretyczne. I podobnie jak A&A bardzo świadomie wpisywał się w sztukę swojego czasu, w tym sztukę za żelazną kurtyną. Jego zachowany w archiwum Mrożka maszynopis z 1977 roku jest precyzyjną diagnozą etapu, na jakim się znalazł film strukturalny, z nużącej liczbą powtórzeń i autoplagiatołów. Spowodowane to było – zdaniem Olszańskiego – na dłuższą metę niesprawdzającym się samoograniczeniem – narzuconą sobie barierą niewpuszczania rzeczywistości pozafilmowej i skupieniem się na badaniu samej wyabstrahowanej struktury filmowej. Do tego momentu diagnoza była identyczna – jak pamiętamy – z oceną Antosza & Andzi. I podobnie jak oni, artysta proponował inny stosunek do rzeczywistości pozafilmowej, stanowiącej tym razem właściwy punkt odniesienia – np. przekonywał, że filmy, które w warstwie morfologicznej związane są specyfiką środków technicznej reprodukcji, w warstwie ikonicznej mogłyby nawiązywać do kultury masowej. W żadnym razie nie postulował oczywiście powrotu do klasycznej fabuły, ale np. rejestrowanie sytuacji, w której czas trwania i konstrukcja filmu zależą od rzutów kostką do gry. Innym punktem wyjścia z impasu, w jaki wpadło kino strukturalne, były dwie projekcje równoległe i stworzenie dialogu międzyobrazowego²⁰⁰. Wedle oceny Marcina Giżyckiego wyróżnikiem Olszańskiego stało się *dążenie do ścisłego zespolenia kamery z człowiekiem, tak, aby uczynić z niej „miękkie narzędzie”* (termin artysty) – *przyrząd odzwierciedlający sprawność i kondycję organizmu użytkownika*²⁰¹. W 1975 roku nakręcił siedmiominutowy film dźwiękowy *Synergia – podnoszenie* (czarno-biały, 16 mm), w którym sfilmował się, jak podnosi kameralę i trzyma ją w wyprostowanych rękach nad głową aż do momentu wyczerpania. Jednocześnie głośno wymierza takt. W filmie tym – co komentował też trafnie tytuł – chodziło mu o synergię elementów rejestracji z podmiotem i jego narzędziem. W podobnym filmie *Synergia* (1975, 3 min, czarno-biały, 16 mm), autor filmował siebie trzymającego w każdej z wyciągniętych i wyprostowanych rąk kamerę. Początkowo kąt rozwarcia obu rąk wynosił 90 stopni, ale ciężar narzędzi implikował sposób filmowania i długość filmu: u zmęczonego artysty kąt rozwarcia ramion się powiększał. Komentował swój dokamerowy tautologiczny performans następująco:
Kamera filmowa staje się przedłużeniem możliwości instrumentalnych podmiotu, gwarantując nadal obiektywność rejestracji ujawnia indywidualne predyspozycje fizyczne

200 P. Olszański [b.t.], tekst zaczynający się od słów *Profesjonalny film eksperymentalny...* [w:] *Stale zajęcie. Realizacje filmowe fotoart*, Biuro Wystaw Artystycznych – Galeria LDK Labirynt, Lublin 23–24 marca 1977, [b.s.].
201 M. Giżycki, *Foto-art...*, dz. cyt.



74. Piotr Olszański, akcja z cyklu *W jazzie i foto-arcie* [action in the series *In Jazz and Photo-art*]

archiwum Izabeli Olejnik



75. Wrocławska pracownia/mieszkanie
Piotra Olszańskiego [Piotr Olszański's studio/flat in
Wrocław]



76. Piotr Olszański, akcja z cyklu *W jazzie i foto-arcie* [action in the series *In Jazz and Photo-art*]



archiwum Bożeny Stokłosy

77. Piotr Olszański z Bożenną Stokłosą
[Piotr Olszański with Bożenna Stokłosa]

użytkownika²⁰². W *Antropotechniczmie filmu* (1975, 2 min, czarno-biały, 16 mm) modelka przymyka oczy analogicznie do przymykanej przysłony obiektywu kamery filmowej. Wyjaśniał, że istnieją antropotechniczne analogie działania narzędzia, jakim jest kamera, i organizmu człowieka, czyli np. zmysł wzroku – kamera, oraz pamięć – zapis magnetowidowy: *w związku z tym nie możemy tego rodzaju urządzeń traktować jako w pełni mechanicznie obiektywnych, autonomicznych w stosunku do człowieka...*²⁰³. W *Znakowaniach* (1976, 2 min, kolor, 16 mm) pokazano, jak kamera przyciskana do ciała zostawia ślady obiektywu, znacząc fizyczną twardość aparatury. W *Telewizji mentalnej* (1975, 2 min, taśma wideo ½ cala) na ekranie monitora pojawia się naprzemiennie banalna codzienna sytuacja i napis (plansza): *Ta sytuacja, na którą teraz patrzysz, istnieje wciąż jeszcze poza swoim zapisem.* Jak pisał o swej pracy Olszański:

Poczucie równoczesności odtwarzania i odbioru przekazu TV zmniejsza autonomię emisji, odnosząc taki zapis bezpośrednio do pierwotnego. Stworzenie pozorowanej, bezpośredniej emisji przeczy jej „przezroczystości”, akcentując tym sam zasadniczą jej istotę. A więc, poprzez zapis konwencjonalnej, typowej dla potocznego doświadczenia sytuacji, funkcjonujący w czasowym oderwaniu od zarejestrowanego pierwotnego, wzbudza w mentalności odbiorcy łańcuch asocjacji nadających zapisowi status autonomii²⁰⁴.

W *Zakłóceniach znaczących* (1974, 3 min, czarno-biały, 16 mm) na ekranie pojawia się twarz mężczyzny, która po chwili zostaje zakłócona innym obrazem, konkretującym się w portret dziewczyny. Okazuje się, że to pierwszy obraz – twarz mężczyzny – jest zakłoceniem drugiego. W wersji wideo *Zakłócenia znaczące II* (1975, 2 min, taśma wideo ½ cala), gdzie doszedł dźwięk, dodatkowo pojawiają się zakłócenia dźwięku, związane z przełączaniem kamery. W pracy *My* (1975, 6 min, taśma wideo ½ cala) artysta zestawia siebie realnego, filmującego się, z sobą pojawiającym się na monitorze. Próbuje nawiązać

z sobą-innym dialog. Olszański wykonał ponadto film *Gry społeczne – dialogowe możliwości przekazu video* (1975, 20 min, taśma wideo ½ cala).

We wspólnej pracy – wspomnianej już wielokrotnie – *Operacja symultaniczna: analiza* (1975), podpisanej jako kolektyw Kutera-Mrożek-Olszański i pokazanej w Gdańsku na Międzynarodowym Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich *F-Art '75*, artyści jednocześnie na identycznych planszach wykonywali rysunki analizujące relacje między podmiotem, rzeczywistością a jej zapisem. Ich celem było „czynne reagowanie artystów na stale zmieniającą się rzeczywistość”, gdyż całość powstała w pędzącym pociągu²⁰⁵. Na zdjęciu w katalogu widzimy sytuację wyjściową: na oknie pociągu wyklejone zostały dla trzech osób z grupy trzy ramki do obserwacji zmieniającej się za oknem rzeczywistości. Kutera wyodrębnił trzy rodzaje operacji: czynne, myślowe i analityczne, rysując sytuację ogólną w postaci schematu, w którym zderza się układ stały z układem dynamicznym. Mrożek dokonał czynności kodowania, w którym elementy rzeczywistości przemieszczają się w określonym czasie i kierunku w różny sposób względem jakiegoś układu odniesienia i formalizując te relacje czasowo-przestrzenne za pomocą matematycznych grafów. Olszański skonkretyzował obserwowaną rzeczywistość i wprowadził termin „pojazd”, który jest obserwowany, a jego ruch jest zapisywany bez pretensji do obiektywności, za pomocą zapisu wektorowego. Całość operacji była – można powiedzieć – typową sytuacją artysty w plenerze, ale rejestrującego rzeczywistość widzianą nie zgodnie ze schematem idealnego oglądu nieruchomego obserwatora, lecz z okna jadącego pociągu, gdy rzeczywistość wymyka się z prostych klasyfikacji i jednoznacznego poznania. Celem było wykazanie anachroniczności dotychczasowych języków notacji, a także zademonstrowanie faktu, że ścisłe myślenie, odnoszące się do abstrakcyjnego zapisu matematycznego także ponosi kłeskę – trzy symultaniczne zapisy okazały się wszak zupełnie różne. Dopiero wspólne symultaniczne działanie artystyczne wnosiło do sprawy nowe aspekty – pokazywało nie tylko nieuchwytność naszej wiedzy o świecie, ale także – co z tego wynikało – brak wspólnego języka do opisania świata. Częścią realizacji był krótki film z akcji-działania.

Zdjęcie z akcji, którą Olszański zrobił już w Amsterdamie, dobrze charakteryzuje rodzaj energii, który włożył w GSN. Pewnego dnia w 1980 roku, ze sprzętów w swojej pracowni zbudował piramidę i wspiął się na nią, by móc dostać się do okna. Wyskoczył z niego spontanicznie na ulicę i w momencie gdy jeszcze frunął, a nogi nie dotknęły gruntu, zrobiono mu zdjęcie. Fotografia wydaje się trawestacją słynnego *Skoku w pustkę* Yvesa Kleina – fotomontażu z 1960 roku. Olszański naprawdę unosi się w powietrzu, robi rzeczy niemożliwe.

202 Z kartki (makiety) przygotowanej przez P. Olszańskiego do wydawnictwa GSN, które się nigdy nie ukazało (z archiwum L. Mrożka), s. 12.

203 Tamże, s. 13.

204 Tamże, s. 13.

205 A. i R. Kutera, *Działania zbiorowe w latach 1973–1980* (maszynopis z archiwum A. i R. Kuterów).



78. Piotr Olszański, *Rejestracja sześciu sekund* na wystawie zbiorowej *Afirmacja sztuki* [Registration of Six Seconds at the *Affirmation of Art* collective exhibition], Wrocławska Galeria Fotografii, Wrocław, 1975



79. Piotr Olszański, *Falling*, 1980



80. A&A, *Happy end, pocałunek* [*Happy End, Kiss*], fragment, 1976

Antosz & Andzia

Antosz & Andzia (A&A), czyli duet Stanisław Antosz (1949–2004) i Katarzyna Anna Chierowska (ur. 1953) oraz Piotr Olszański (1954–1987) uformowali drugie skrzydło GSN, które z czasem okaże się nieprzejędnane wobec kontekstualizmu Świdzińskiego. Już wcześniej różnili się stosunkiem do ikonosfery mass mediów oraz medialnej kreacji własnego wizerunku. Mieli w sobie pokłady ironii, nie wierzyli więc w neutralność, rudymantarną „czystość” i autentyczność sztuki; dlatego odpowiadała im raczej postawa trickstera oraz przekraczanie granic między sztuką a życiem w ramach starannie opracowanego kodu. Dopiero w wykreowanej przestrzeni czuli się bezpiecznie. Antosz na studiach miał np. okres, gdy malował w stylu holenderskim i ubierał się w charakterze tamtej epoki. Najbardziej rozpoznawalnym rekwizytem duetu A&A stał się jednak kolt – zabawka Antosza z dzieciństwa, którą przywiózł z Francji (Andzia miała dla odmiany straszak). Gangsterskie atrybuty A&A dopełniał nomadyczny image Olszańskiego, chłopaka w nieustannym ruchu i w rozjazdach, zafascynowanego możliwościami, jakie dawał status artysty w przaśnej rzeczywistości PRL-u, spektaklem sztuki

i dzaniem się. Błyszceli, a jednocześnie – paradoksalnie – kontestowali w sposób tricksterski złotą młodzież i dandysów – królów życia, których sporo pojawiło się w latach 70. w młodej sztuce polskiej. Różniła ich od nich właśnie ironia. Czasem tworzyli trio, jeżdżąc wspólnie na imprezy artystyczne, np. na sesję dotyczącą języka filmu, wideo i fotografii w Koszalinie²⁰⁶. Jako o osobnym skrzydle myśleli o sobie już wówczas, w latach 70. Na jednej z niedatowanych ulotek²⁰⁷ Chierowska, pisząc o dwóch skrzydłach, określa pierwsze (Kutera, Mrożek) jako będące pod wpływem kontekstualizmu Świdzińskiego, a drugie (Antosz, Olszański) – nazywa „racjonalnym”, czego trudno nie uznać za ironiczy przytyk w stosunku do kolegów. Trio drwiło ze Świdzińskiego nieustannie, uważając, iż chciał się dzięki GSN wylansować na Zachodzie i poszukiwał chętnych do pospiesznie montowanego w drugiej połowie lat 70. ruchu kontekstualnego w Polsce. Warto zauważyć

206 List od Henryka Laskowskiego, zastępcy kierownika ds. kultury Zarządu Głównego Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej z 5 lipca 1977 skierowany do Piotra Olszańskiego, Katarzyny Chierowskiej i Stanisława Antosza (z archiwum K. Chierowskiej).

207 K. Chierowska, *Galeria Sztuki Najnowszej przy ACK Pałacyk* (druk ulotny, niedatowany, z archiwum K. Chierowskiej).



81. A&A, *Beach Killer*, z serii [from the series] *Murderer*, 1976

ponadto, że zgodnie ze zwyczajem tamtych lat, Chierowska we wspomnianej ulotce pomija kobiety działające w GSN (Annę Kuterę i siebie).

A&A to – najkrócej – Szczepcio i Tońcio z Bonnie & Clyde w jednym. Z tymi pierwszymi łączy ich tradycja lwowskiego humoru, tak ważna w powojennym zburzonym Wrocławiu (gdzie nie było do śmiechu!), z tymi drugimi – których znamy w wersji kinowej Arthura Penna z 1967 roku, z rolami Warrena Beatty i Faye Dunaway – stylizowana elegancja i poczucie, że będąc na marginesie społeczeństwa, mogą stworzyć swój świat, nieprzystający do obowiązujących reguł. Bowiem bycie artystą i przestępca jest tu dziwnie zbieżne – i właśnie tę zbieżność po łobuzersku i kuglarsku penetrują Antosz & Andzia. Czy żeby wejść do historii sztuki, trzeba stać się gangiem? To pytanie, stawiane do dzisiaj w najróżniejszy sposób – także poprzez demaskowanie tajnych spisków – rzadko jest formuowane z dystansem, w sposób tak pełny humoru i wdzięku.

Chierowska z Antoszem poznali się na pierwszym roku studiów w 1972, w 1973 zamieszkali razem, a ich pierwszy wspólny występ nastąpił w 1974 roku – gdy byli jeszcze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Stało się to na Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie.

Chierowska dzięki rodzicom artystom weszła w środowisko artystyczne już jako dziecko. Matka – Czesława Chierowska – była projektantką odzieży, a ojciec – Józef Chierowski (1927–2007) – był pierwszym

absolwentem wrocławskiej uczelni i miał dyplom numer jeden – pracował w PWSSP najpierw jako asystent projektanta Władysława Winczego (został nim już jako zdolny student), a w 1976 roku objął stanowisko kierownika Katedry Wzornictwa. Jednak – choć zaprojektował wiele mebli i wnętrz – chyba najbardziej znany był z projektu fotela numer 366, który wykonał na początku lat 60. To od tego mebla – służącego im nie tylko za siedzisko, *miejsce do kontemplacji ekranu telewizora, za statyw aparatu fotograficznego*²⁰⁸ czy podpórkę – dzieła Antosza & Andzi określili mianem „photelart”.

Dzieciństwo i młodość upłynęły Chierowskiej w poniemieckiej kamienicy z lat 30. XX wieku, przy ulicy Jarzębinowej 24/26 (m. 12), gdzie mieszkali artyści z PWSSP – profesor rzeźby Antoni Mehl z żoną Katarzyną, malarką, i córką Ewą, rzeźbiarką, prowadzili dom otwarty, mieszkał tam też Mieczysław Zdanowicz (prowadził pracownię Ceramika w Architekturze i zajmował się fotografią), Borys Michałowski – profesor rzeźby, z żoną Marią, a w mieszkaniu poniżej mieszkał profesor Władysław Wincze, architekt wnętrz. Życie na Jarzębinowej – przemianowanej w pewnym momencie na Jarzębiakową – było gwarne i pełne ciekawych ludzi, bo dom był zawsze otwarty dla przyjaciół. Tu, w swoim domu rodzinnym, młoda Kasia (właściwie wtedy jeszcze Ania, pieszczołwie zwana Andzią) poznawała kulturalną

208 K. Chierowska, *Photelart A&A – historia powstania i działalności 1974–1978* (druk ulotny, niedatowany, z archiwum K. Chierowskiej).

elitę miasta. Rodzice Andzi przyjaźnili się ze „Stedem” – pisarzem Edwardem Stachurą, ojciec miał też znajomości w sferach teatralnych, muzycznych i operowych.

Naturalnym poznaniem warsztatu fotografa stały się serie zdjęć, jakie robił małej Andzi przyszywany wujek, Zdzisław Holuka, artysta fotografik (znany m.in. z dokumentacji Sympozjum '70), który z rodzicami grywał w brydża. Do momentu, kiedy stracił wzrok, zrobił przyszłej artystce wiele zdjęć, pokazywał je zresztą na kilku wystawach, a ponieważ przy okazji eksperymentował z tymi zdjęciami w ciemni, jego fotograficzne manipulacje wywarły duży wpływ na Katarzynę Annę. Był najwspanialszym instruktorem i doradcą fotograficznym. Wychowała się pod dużym czarno-żółtym obrazem *Spotkanie* swojego późniejszego profesora Alfonsa Mazurkiewicza. A skoro najwybitniejsi wrocławianie byli dla niej przyszywanymi wujkami, których znała nie od strony stanowisk i tytułów, ale codzienności, jej wejście w sztukę stało się naturalne i oczywiste. Holuka, tak jak rodzina ojca Chierowskiej, pochodził ze Lwowa. Lwowski rodowód ma też artystyczny pseudonim Andzia – po prostu tak Katarzynę Annę nazywała babcia. Gdy mama, jako projektantka w Zakładach Przemysłu Odzieżowego „Bobo”, producenta ubrań dziecięcych, wyjeżdżała na trzy dni do Piławy Górnej, ojciec w czasie jej nieobecności wprowadzał Andzię w życie. Chodzili np. do Klubu Związków Twórczych na Rynku Głównym; tam poznała najwybitniejszego wówczas krytyka awangardowego Jerzego Ludwińskiego. Obracała się generalnie w towarzystwie nie tylko wybitnych, ale także starszych osób. Śpiewała w zespole klubu Pod Jaworami (prowadzonym przez Aleksandrę Waligórką – Lesię, żonę Andrzeja) rockową poezję śpiewaną, teksty Adama Asnyka i Andrzeja Waligórskiego. Gdy szykowała się do egzaminu na uczelnię, przygotowywała i robiła jej korektę z rysunku profesor Józef Hałas – kolega rodziców ze studiów, a malarstwa uczyła ją Katarzyna Mehl – sąsiadka, wdowa po profesorze Antonim Mehlu (zm. 1967). Andzia przyjaźniła się z ich córką Ewą (która w 1970 roku zamieszkała w Amsterdamie). Ojciec miał też oczywiście ciemnię fotograficzną i to od ojca dostała (do dyspozycji, a nie na własność – co podkreśla po latach) swoje pierwsze aparaty fotograficzne: najpierw smienę, a później słynny czeski flexaret z dwoma obiektywami, formatem zdjęć 6 × 6 i 6 × 9 oraz z tzw. swobodnym, ręcznym przesuwem błony fotograficznej, co zainspirowało potem A&A do eksperymentów, m.in. z ostrością. Nie interesowała ich już bowiem perfekcyjna fotografia, ale badanie możliwości percepcyjnych. Od poznania się A&A najwięcej godzin spędzały w ciemni. Chodzili też dużo do kina, DKF-ów Politechniki, Klubu Technika, NOT-u, najczęściej na Saure, Kuroswę, Buñuela, Polańskiego i Cassavetesa. W ich dziele odcisnęła się fascynacja aktorstwem i reżyserią Clint Eastwooda, Johna Cassavetes i jego aktorów: Geny Rowlands i Petera Falka (Falk i Cassavetes spotkali się zresztą w jednym odcinku serialu *Columbo* – tak ważnego w twórczości wrocławskich artystów). A&A cenili twórczość brytyjskiego artysty mieszkającego w Stanach – Jamesa Collinса. Był on jednym



82. Spanielka BEA [BEA the spaniel]



83. Anna Markowska z fotelem numer 366 projektu Józefa Chierowskiego [Anna Markowska with armchair no. 366, designed by Józef Chierowski]

z orędowników postmodernistycznej sztuki narracyjnej – wraz z m.in. Billem Beckleyem, Johnem Baldessarim, Peterem Hutchinsonem, Williamem Wegmanem. Popularność tego typu sztuki zawdzięczamy dekadę później takim artystom, jak Richard Prince czy Sophie Calle. Collins oparł się na ikonografii świata reklamy i mody i tworzył opowieści fotograficzne (*photo-narrative art* lub tzw. *story-art*²⁰⁹) oscylujące między postmodernistycznym zawłaszczeniem typowym dopiero dla lat 80. a pop-artem lat 60. To opowieści nie tylko o kobiecie i mężczyźnie, ale również traktaty o mocy i sposobach spojrzenia oraz wizualnej przyjemności. Collins wystawał sporo we Włoszech, był artystą cenionym przez Giancarlo Politię i poprzez czytany w Polsce „Flash Art” także i tu popularny. A&A fascynował też turyński artysta Giorgio Ciam (zm. 1996), jego działania z własnym wizerunkiem i tożsamością, zmierzające do ukazania siebie jako kogoś innego, nieznanego, oraz ironiczna teatralizacja. Fotografia jako scena dla *innego*, innego w sobie – zrealizowana m.in. w jego cyklu transformacji *Essere un altro* – to było im bardzo bliskie. Popularny w tym czasie w Polsce był także Guglielmo Cavellini (zm. 1990), żartobliwie – jak sam mówił „samo-uhistoryczniający” swoją twórczość – poprzez różne wymyślone zdarzenia, np. retrospektywę w Pałacu Dożów w Wenecji, którą sfingował poprzez fałszywą dokumentację fotograficzną. Cavellini rozwijał ideę plakatów, druków i wystaw, jakie się pojawią w najznamienitszych muzeach świata, by uczcić 100-lecie jego urodzin. Performatywną fotografię związaną z konstruowaniem tożsamości (w tym z transgenderowymi przebierankami) robił też zresztą Ulay, którego wraz z Abramović poznala Katarzyna Anna (mieszkali w lofcie z Olszańskim) w Amsterdamie. Zeczytawali się ponadto w Márquezie i całej literaturze iberoamerykańskiej – wówczas wydawanej w kultowej serii Państwowego Instytutu Wydawniczego – ale także w Chomskim i McLuhanie. Słuchali muzyki Claptona, Janis Joplin, Jimiego Hendrixa, Ten Years After, chodzili na Jazz

209 Termin ten, choć w związku z innymi artystami, przypomniał ostatnio „Ha!art” 2011, nr 34, czyniąc z niego temat całego numeru. Por. też *American Narrative/Story Art: 1967–1977*, ed. P. Schimmel, Contemporary Arts Museum Houston, 1978.

photelart®

a&a
antosz and andzia



**GALERIA SZTUKI
NAJNOWSZEJ**
50-011 Wrocław ul. Kościuszki 34
SZSP Akademickie Centrum Kulturalne „Pałacyk”

84. Plakat wystawy A&A w GSN [A&A's exhibition poster at the RAG], 1976

nad Odrą, a gdy stali się parą, projektowali sobie podobne ubrania i bardzo dbali o wspólną aparycję, bardzo *glamour*. Czytali kolejne tomiki „Literatury na Świecie”, które mama Katarzyny Anny kupowała spod lody w Piławie. A rodzina Antosza przesyłała mu z zagranicy „Flash Art” i „Artforum”.

Antosz z kolei przed studiami plastycznymi studiował historię sztuki. Urodził się w Polsce, bo jego ojciec nakłonił swą brzemienną żonę, by ich syn przyszedł na świat w kraju przodków. Jednak właściwie wzrastał jako Francuz, gdyż rodzina szybko wyjechała z powrotem do Francji. Powróciła dopiero po latach, a ponieważ zachodnim repatriantom zaoferowano dobre warunki – jego ojciec był górnikiem z okręgu Lille – zamieszkały w Gorcach w ówczesnym powiecie wałbrzyskim, przy ulicy Warszawskiej 15. Antosz we wszystkich dokumentach podawał, że urodził się w Gorcach oraz że do szkoły podstawowej we Francji uczęszczał w latach 1958–1959, ale prawda o jego narodzinach i dzieciństwie owiana była tajemnicą. Tak to wspomina Katarzyna Chierowska, której Antosz wyjawił w zaufaniu tajemnicę rodzinną:

Rodzice Stasia urodzili się we Francji i mieli obywatelstwo francuskie. Ojciec Stasia, wielki polski patriota (tak go ironicznie Stasio nazywał), wymyślił, żeby Stasio urodził się w Polsce i miał polskie obywatelstwo. Jako że był z przekonania socjalistą, to polska propaganda powojenna skusiła go do przyjazdu w powyższym celu do PRL – na zasadzie – się zobaczy,

jak to będzie. Jako, że było nieciekawie (czasy stalinowskie itp.), matka Stasia, nie znając polskiego, bardzo cierpiała i chciała wracać do Francji, więc po kilku miesiącach wrócili do Francji jako obywatele francuscy – nie mieli z tym problemu. Jak stalinowski reżim padł, postanowili, że ponownie przyjadą do PRL-u i tak się stało²¹⁰.

Młody Antosz od razu, bez znajomości języka, wskoczył do polskiego liceum²¹¹. Początkowe problemy językowe wiązały się z faktem, że jego matka (w przeciwieństwie do ojca) bardzo słabo mówiła po polsku, co zresztą spowodowało też jej późniejszą złą adaptację w nowej ojczyźnie. A choć sam Antosz szybko nauczył się płynnie mówić po polsku, to grasejował, z emfazą wymawiając „ą” i „ę”, oraz miewał problemy z ortografią. Pozostał mu też zwyczaj mówienia po francusku, gdy chciał, by nie wszyscy go rozumieli. Jeszcze zresztą jego notatki ze studiów na historii sztuki były głównie po francusku. Ojciec przyszłego artysty walczył w Résistance, był niezwykłym człowiekiem, o szerokich horyzontach i wyrazistych poglądach politycznych. Po przyjeździe do Polski wyrzucił z przekonaniem paszport francuski. Antosz jeszcze we Francji był bardzo dobrym uczniem, wykazywał upodobanie do poezji i pisania. Niewątpliwie zawód malarza nie był wymarzony przez rodziców Stanisława dla ich jedynego syna. Dlatego początkowo nawet utrzymywał, że studiuje architekturę. Wiersze pisał zielonym atramentem. Napisał do szuflady kilka książek poetyckich. Świadczy rysował. Był prawdziwym dandysem-hippisem, ze starannie wymyślonym image'm, na który składały się eleganckie koszule z żabotami, kamizelki, aksamitne spodnie, pożyczane od przyjaciół i wielbicielek jeszcze z historii sztuki, miękko falujące włosy i bujne zawsze elegancko przycięte wąsy, dodające całości przekory. Był starszy od Katarzyny, lecz studiowali na tym samym roku (choć Stanisław na malarstwie, Katarzyna na Wydziale Szkła i Ceramiki). We wcieleniu holenderskim Antosz malował kopie obrazów XVII-wiecznych, a Piotr Olszański jako dobry kolega zabrał je jednorazowo, kiedy wyjeżdżał w 1978 roku, do Amsterdamu. Jedno alter ego artysty pozwalało – do czasu – na funkcjonowanie innego. Dokładnie tak, jak na zdjęciach ulubionego włoskiego artysty – Giorgia Ciama, który potrafił się przedstawić zdublowany – jak jeden z „nich” stoi na ramionach drugiego z „nich”.

Antosz & Andzia stali się nierozłączni. Postanowili być razem we wspólnej pracowni malarskiej i wybrali oczywiście Mazurkiewicza – bo była to najwspanialsza, najciekawsza pracownia w tamtym czasie. Ale pierwsze wspólne prace zrobili na studiach jeszcze na zaliczenie z zajęć w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych profesora Leszka Kaćmy (notabene Iwojaka, jak ojciec Andzi). Były to dwa kalejdoskopy *The Magic M*. Jeden kalejdoskop był graniasty, w kolorze zielonym (miał trójkątne otwory z obu

210 Z mejla K. Chierowskiej do autorki, 11 września 2014.

211 Opieram się na wspomnieniach K. Chierowskiej; w życiorysie zachowanym we wrocławskiej PWSSP Antosz podaje enigmatycznie, że chodził w Polsce do szkoły podstawowej „do 1963”.

stron) i służył do robienia zdjęć „kalejdoskopowych”, zaś drugi, okrągły, był klasyczną tubą długości ok. 40 cm. W obu oczywiście sami powycinali lusterka i dobrali drobne przedmioty i szkiełka, które potem się multiplikowały w oku widza, formując wspaniałe ornamenty. Było przy tym wiele zabawy. Prace na zaliczenie u profesora Leszka Kaćmy – tzw. „kaćmówki” – zainspirowały ich do zajęcia się przekazem wizualnym niepochodzącym ze sztuki wysokiej. I szybko też stało się jasne, że zdjęć się nie oprawia w ramy. Rama stała się synonimem starej, anachronicznej sztuki.

Ich logo A&A – (zapisywane często także małymi literami: a&a) – powstało jako żart z konsumpcyjnego społeczeństwa, w którym artysta stawał się marką. Takie logo miał Haka (jego logotyp zawierał nawet znaczek ® i znaczek ten pojawiać się będzie później także – okazjonalnie – przy „photelart”®, KwieKulik, a pseudonim Natalia LL również oscylował wokół nazwy firmy. Między pejzażem artystycznym a korporacyjnym zacierała się wszak granica – modernistyczna, artystowska sygnatura zmieniała się w pozbawiony złudzeń o jej odrębnym rynkowym statusie graficzny znak towarowy. Młodzi artyści wpisywali się tym samym ironicznie w rozwijający się marketing doby Gierka, z takimi firmami jak Elwro, Diora, Radoskór, Tonsil czy Romet. A&A najczęściej miało poniżej anglojęzyczne rozwinięcie, pisane małymi literami: „antosz and andzia”, a dopełniało całości równie enigmatycznie brzmiące – tak po polsku jak angielsku – hasło „photelart”.

Wspólne życie zaczęli przy Jarzębinowej, w domu rodzinnym Chierowskiej – bo to wydało się najprostsze przy ówczesnym niedoborze mieszkań – wszak mieli tam wszystko, czego potrzebowali. Nie tylko ciemnię, mogli też dowolnie puścić wodze fantazji przy urządzeniu wspólnego

gniazda. Zdecydowali się wówczas na styl japoński (bo był ekonomiczny: „japońskie” parawany zrobili sami), a niskie, ascetyczne wnętrze wypełniono matami, starym stolikiem, któremu obcięły nogi, bordowymi poduszkami oraz rozrzuconą gdzieś w zaplanowanym nieładzie ceramiką Krystyny Cybińskiej. Była tam też z nimi nieodłącznie spanielka BEA (modelka photelartu), która szybko polubiła nowego pana i wprawiała go w dobry nastrój, śpiewając do wtóru sygnału Telewizji Katowice. Młodzi zakochani szybko stworzyli wówczas własny świat, by odróżnić się wyraźnie od innych: sprawili sobie kimona uszyte na miarę, on nawet czesał sobie z tyłu japońską kitkę. Zrobili również japonizujące zdjęcia. Antosz założył stroje samurajskie (miał kolegę w Muzeum Narodowym), co nie wyglądało do końca poważnie, bo był wysoki i te stroje były dla niego za małe. Choć japoński epizod trwał krótko, bo zdecydowali się na wyprowadzkę i mieszkanie niezależne, pozostało im głębokie przekonanie o konieczności budowania własnego świata i dopiero wewnątrz niego robienia sztuki.

Ich pierwsze wspólne publiczne wystąpienie nastąpiło jednak nieco później, na wspomnianym już Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie w 1974 roku (nie ma ich co prawda na plakacie festiwalu, autorstwa Lecha Mrożka, ale naprawdę nie dostarczyli materiałów). Pojechali tam jeszcze za rok (1975, Antosz wystawał też wówczas swoje indywidualne prace), a w 1976 – na inną wspaniałą imprezę: Festiwal Studentów Szkół Artystycznych do Cieszyna. Debiutując w 1974 w Nowej Rudzie, pokazali dwie prace w formie planszy. Pierwsza – *Historycznie* – była rodzajem archiwum, z fragmentami starych zdjęć z lat 20. i 30. z rodzinnych

85. A&A, *The Magic M*, 1974





86. A&A, *Koncentracja* [Concentration], 1975



archiwum Katarzyny Chierowskiej

zbiorów, w formie postarzonych specjalnie reprodukcji. Niestety praca się nie zachowała, artystce pozostało jedynie trochę zdjęć, których nie umieściła na planszy, oraz oryginały. Druga plansza – *Koncentracje* – ukazywała zmultiplikowane portrety A&A. W dwóch poziomych pasach zakomponowano po trzy zdjęcia. Po bokach fotografie przedstawiały konwencjonalne portrety, ujęte nieco z prawej i lewej strony twarzy (jakby widziane prawym i lewym okiem), zaś pośrodku te dwa widoki zbiegały się. Nakładając bowiem negatywy odwrotnie na siebie w ciemni, uzyskiwało się, w zależności od pozycji modela, albo efekt braku środkowej części ciała, czy w przypadku portretu braku nosa, albo efekt dwóch nosów (lub troja oczu). Oprócz portretów Chierowskiej i Antosza trzecią pracę z serii *Koncentracje* ukazywała Chierowską w całej postaci stojącą na tle bramy, analogicznie zmultiplikowaną na środkowym ujęciu. Dwa lata później w manifeście *Photelart* A&A skomentowali swoje eksperymenty z „nieprawidłowo” zrobioną fotografią. Uznali wówczas, że okazały się cennym doświadczeniem, które wpłynęło na zrozumienie, jak można poszerzać pojemność przekazową środków mechanicznych. Oceniali jednak sceptycznie, że tak jak to poszerzenie poprzez morfologiczne zakłócenia jest w gruncie rzeczy jednokierunkowe, tak również nadużywana przezroczystość i czystość przekazywanych informacji nie spełniała pokładanych nadziei. Dlatego po takich juweniliach wybrali ostatecznie umiarkowane dozowanie „zanieczyszczeń” w niektórych znakach, przenosząc zainteresowanie na *napięcia wynikające z relacji między cechami różnych mediów w jednym znaku, oraz na napięcia międzyznakowe*²¹².

Wcześniej w ich twórczości pojawiły się nawiązania do komedii slapstickowej z jej wyolbrzymionymi aktami przemocy (znamy ją także z realizacji innych słynnych: Abbott i Costello, Flip i Flap czy animowany duet Tom i Jerry). Taka inspiracja w oczywisty sposób eliminowała potrzebę tekstu; zmieniała się w choreograficznie rozplanowany pokaz relacji miłosno-wojennej, rodzaj

tańca z uciekającą „ofiarą” (Andzią) i goniącym ją „prześladowcą” (Antoszem). Często pojawiające się przebrania sportowe pary bohaterów sugerują ironiczne zdystansowanie zarówno do narracji romantycznych, jak i wojennych. Także wiara w realność przedstawionych scen została podważona: nieustanne powtórzenia i poprawianie ujęć natrętnie przypominają, że chodzi raczej o grę z konwencją i unaocznienie schematów narracyjnych. Widzowi zamiast przynoszącej *katharsis* wiary w kino ostała się tylko sama przyjemność oglądania – jednak ta przyjemność też jest spuntowana ironicznie: wszak to radość z czyegoś nieszczęścia. Odgrywająca atrakcyjną ofiarę Chierowska ma wisielczy humor, pozując efektownie do rozstrzelania. *Plunderdog* (1975) to sekwencja czterech zdjęć w malowniczym pejzażu ukazująca zabicie właścicielki w celu porwania psa. Cztery zdjęcia starczają za cały *Storyboard*: na pierwszym mamy dziewczynę z psem, na drugim strzelającego młodego mężczyznę, na trzecim – pies obwąchuje zwłoki właścicielki i na ostatnim – król umarł, niech żyje król – przestępca jako nowy pan suczki (w tej roli wcieliła się spanielka BEA) dumnie pozuje w identycznych, legitymizujących świeżą własność, dekoracjach. Taki scenorys może, ale nie musi, być fundamentem późniejszego filmu; tu zyskał samodzielny żywot jako faza koncepcyjna – rodzaj komiksu fotograficznego. Na podobnej zasadzie rozpisany jest scenariusz *Get Cap Murderer* (1977) – tu mężczyzna zabił dziewczynę, by fetyszystycznie nałożyć sobie na głowę jej czapkę z daszkiem. *Get Cap Murderer* dzięki użyciu poruszonych zdjęć świetnie nadają się też do efektownej animacji (*photomatic*) ze sceną pościgu. *Storyboardzista*, tak jak twórca reklam, nie był uznawany w latach 70. za poważnego artystę, a taki podział – na wielkich artystów-twórców formy i sprawnych rzemieślników, którzy pracowali w usługach i zawodach pomocniczych – był niezwykle silny. Warto jednak zauważać gwoli ścisłości, że choć zdjęcia A&A mogą zostać użyte jako scenorys, same powstawały po szczególnym scenorysie. Najpierw opracowano bowiem scenariusz i potem Antosz – który był świętym rysownikiem – wszystko rozrysowywał. Niestety, rysunki Antosza – jak się wydaje – zginęły.

W duecie obowiązywał podział pracy: Antosz pukał i suszył zdjęcia, podpisywał wszystko letrasetami,

212 Antosz & Andzia, *Photelart*, Wrocław 1976 [druk ulotny w formie broszury o formacie A4, na samizdacie, na wewnętrznej stronie okładki dokładny adres autorów: aleja Jarzębinowa 24/26, m. 12 oraz informacja: wszelkie prawa zastrzeżone przez duo Antosz & Andzia].

a także – jako silniejszy – przycinał plansze, a Chierowska obsługiwała rzutnik (bo Antosz miał słaby wzrok i astygmatyzm), pisała na maszynie, jej domeną były też kostiumy, a ponadto lubiła się bawić scenografią. Natomiast co do zdjęć, siedzenia w ciemni, wywoływania i obmyślania scenariusza, w tym także wykonywania przerywników w formie pseudoreklam – była całkowita równość, wszystko robili razem. Jeśli chodzi o dokumentację, to spadała raczej na Chierowską, bo Antosz w tym czasie wolał dyskutować z kolegami. Także publicznie bardziej udzielał się Antosz, Chierowska pozostawała zawsze w cieniu, o krok w tyle, wpatrzona w swojego przystojnego narzeczonego.

A&A sami robili też wywoływacze, mieli wręcz alchemiczne formuły różnych roztworów, z którymi eksperymentowali. By dostać potrzebne składniki, trzeba było zjeździć wszystkie hurtownie chemiczne we Wrocławiu i okolicach. W 1976 roku napisali, wspomniany już, precyzyjny manifest swojej sztuki *Photelart* – najpierw krótki (w lutym), a potem w formie kilkunastostronicowej broszury-samizdatu (wrzesień–listopad) – sytuując swoją twórczość na przecięciu dyskursu naukowego i artystycznego.

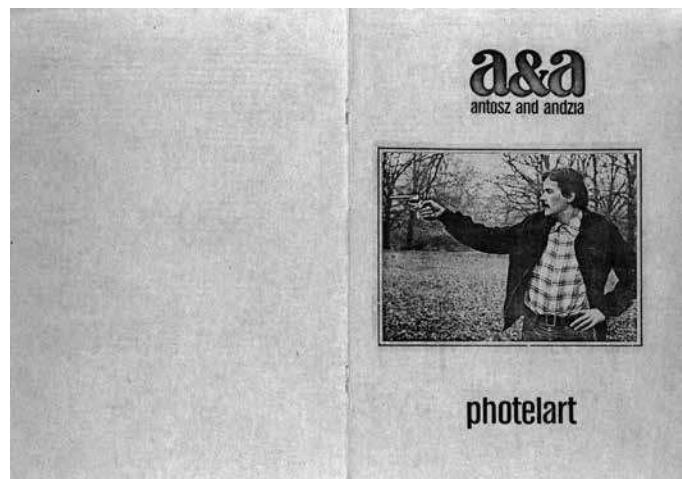
W samizdacie *Photelart* – wydanym własnym sumptem poza Galerią Sztuki Najnowszej – widzieć oczywiście należy prefigurację bogato rozwijającego się alternatywnego ruchu wydawniczego artzinów w latach 80. Na okładce *Photelartu* stał ujęty profilowo w planie amerykańskim Stanisław Antosz z wyciągniętą ręką i wymierzonym pistoletem. Był to fotos z filmu *To Move Along* (1976). Już sama okładka nadawała poważnemu tekstowi łobuzerski charakter, a zaczynający manifest cytat z Immanuela Kanta wprowadzał widza w konfuzję – czego właściwie może oczekwać po tak zaskakującym zestawieniu? Z dyskursu naukowego Antosz & Andzia przejmowali racjonalność, ale z zastrzeżeniami dotyczącymi mechanistycznej translacji osiągnięć nauki i akceptacją limitów sztuki, która nie może pretendować do wniosków tak prawomocnych, jak rezultaty nauk przyrodniczych i ścisłych. Sztuka – zdaniem autorów – wyprodukowała bowiem abstrakcyjny system znaków ukierunkowany na ludzi, będący pewną konkretną konstrukcją bytu, odległą od rzeczywistości obiektywnej. Dlatego sztuka jest, a w każdym razie może być – jak pisali – *metodycznym poznaniem, którego treść nie jest (nie może być) obligująco pewna i powszechnie prawomocna*²¹³. Sztuka i nauka mają jednak wspólnego wroga – ich przeciwnieństwem jest bowiem „niemetodyczne mniemanie”. Z dyskursu artystycznego przejmowali zgodę na jej specyficzną rolę w poznaniu ludzkim, dystansując się wszakże od traktowania jej jedynie w kategoriach estetycznych. Sztuka dla nich to – zgodnie z marksizmem – część ludzkiej nadbudowy nad bytem, jednak – zdecydowanie niezgodnie z marksizmem, po dysydenku – ten byt nie jest w sztuce odzwierciedlany, ale formalizowany. Pierwszy rozdział *Photelartu*, zatytułowany *Rzeczywistość przyrodnicza a rzeczywistość ludzka*, podkreślał wagę perspektywy badawczej podmiotu, podlegającej

istotnym ograniczeniom, uniemożliwiającym dostęp do obiektywnego „pozaludzkiego istnienia materialnej rzeczywistości”. Artyści wskazywali ponadto na dynamikę świadomości percepcyjnej, uniemożliwiającej dawanie „jakichkolwiek odbitek rzeczywistości”. W formie niskonakładowego, domową metodą opublikowanego manifestu artystycznego dystansowali się więc także od marksistowsko-leninowskiej teorii poznania z jej założonym obiektywnym charakterem prawdy. Pisali: *Wnioszenie o własnościach rzeczywistości na podstawie treści (czy danych) strukturywanych przez świadomość percepcyjną jest zawodne*²¹⁴. Teorię odbicia, głoszącą, że poznanie ludzkie jest odwzorowaniem w świadomości człowieka obiektywnie istniejącej rzeczywistości, podważali, wskazując na faktor świadomości. A robili to, opierając się na lekturze „Studiów Filozoficznych” – czołowego czasopisma filozoficznego ówczesnego czasu, wydawanego przez Polską Akademię Nauk, którego redaktorem naczelnym był Leszek Kołakowski. Pisali, iż poznanie człowieka wynika z szeregu niezmierzalnych warunków oraz z aktualnych możliwości poznawczych. A choć przyznawali jednocześnie, że dążenie do obiektywizacji jest motorem ludzkiej działalności, to osiągnięcie celu jest w istocie niemożliwe ze względu na dystans dzielący poznający podmiot od przedmiotów poznania. Ponadto pełna obiektywizacja równałaby się unicestwieniu chwalebego działania i zastąpienia go zamiast tego „formuły świadomości absolutnej (nieludzkiej)”. Rozdział kończy się mocną konkluzją: „*Człowiek poznający ustała by miejsca „człowiekowi, który wie” – nie sądzimy, aby to miało być celem człowieka i mówiącej o nim filozofii*²¹⁵. Nietrudno zauważyc, że „nieludzka świadomość” tych, którzy wiedzą – to świadomość aparatczyków-doktrynerów „naukowego marksizmu”, nauczycieli oficjalnej wykładni wszelkiego poznania w PRL-u. Rozdział drugi, *Sztuka jako abstrakcyjna konstrukcja znakowo-znaczeniowa*, pyta o rolę sztuki w ludzkim poznaniu oraz o sposoby jej odczytania. Tutaj z kolei wyczuwamy wykształcenie Antosza jako historyka sztuki, gdyż manifest powołaże

214 Tamże, s. 1.

215 Tamże, s. 4.

87. A&A, okładka manifestu *Photelart* [*Photelart manifesto cover*], 1976



się na poziomy interpretacji zaczerpnięte z pism Erwina Panofskiego. Na podstawie jego teorii autorzy dochodzą do wniosku, że o ile na etapie prostego rozpoznania techniczno-ikonograficznego wszystko jest sprawdzalne, o tyle na kolejnym poziomie – semantyczno-ikonologicznym, gdy chodzi o rozpoznanie skomplikowanej tradycji i duchowej formacji artysty – skazani jesteśmy na literackie, emotywne i nie do końca weryfikowalne przypuszczenia, poruszanie się na granicy magii. Dlatego w ostatnim czwierćwieczu XX wieku – jak pisali autorzy – „najmniej pozbawiony słuszności” wydaje się nurt racjonalistyczny i analityczny jako osnowa nowych propozycji. Pisali tak z całą świadomością, że dotychczasowe dokonania tego nurtu niekoniecznie są interesujące, a mechaniczne przenoszenie myśli Chomsky’ego bywa jałowe. Przy okazji – niejako mimochodem – dokonali miażdżącej oceny twórczości Art & Language oraz kontekstualizmu Jana Świdzińskiego, by wystąpić z własną propozycją analitycznej sztuki – photelartu, również umieszonej we wspomnianym nurcie racjonalnym, ale niepretendującą do stworzenia radykalnego systemu tautologicznego.

A&A próbowali zatem zdystansować się zarówno od sztuki tradycyjnej, jak i rozpoznać swoje miejsce w pejzażu neoawangardy. Ich wybór padł na *ars ludens* zamiast „sztuki mądrej” – jak to ujęli w manifeście. Choć wymagali od photelartu uchwycenia praw rzeczywistości jedynie pośrednio i częstkowo, za pomocą właściwych sztuce modeli abstrakcyjnych, to uznawali jednocześnie, że mogą – przy wszystkich ograniczeniach – zrobić coś, co niedostępne jest nauce. Rozdział trzeci *Photelart* wyjaśnia, jak A&A rozumieją swoją rolę na konkretnych przykładach ich działań, zaczyna się wszakże od kilku zręcznych, pomyślanych hasłowo definicji:

Photelart nie jest koncepcją pragmatyczną, behawioralną, psychologiczną ani empiryczną, ale racjonalistyczną. Photelart to racjonalistyczne studia w sztuce przy pomocy racjonalnych metod, odwołujących się do modeli analitycznych. Photelart stara się uchwytywać powszechnie prawa leżące u podstaw obwodów logicznych umysłu i sztuki. Photelart rozpatruje swe modele *in abstracto*, a nie *in concreto*. Photelart jest sztuką foto-filmowo-tv opartą na morfologicznej i przekazowej elastyczności środków mechanicznych. Photelart jest budowaniem homeostatycznych zbiorów znaków na bazie technicznej i fotogenicznej natury foto-film-tv. Photelart jest tłumaczeniem znaków przy pomocy znaków-interpretantów i jest procesem ustalania znaczeń metodą analizy wewnętrznych praw konstrukcyjnych w zbiorach. Photelart ustala więc prawa koegzystencjalne zbiorów. Photelart zakłada istnienie w sztuce jedynie relacji znakowej: znak = znak interpretant = znaczenie. Photelart nie jest zainteresowany kategoriami rzeczywistości: czasu, miejsca, przyczyny, następstwa itp.

Photelart operuje konstytutywnymi dla siebie kategoriami formalnymi: równoważności strukturalnej, jednoczesności i zależności interpretacyjnej. Photelart rozpatruje uwarunkowania przedmiotowe jako wtórne w sztuce – jest bowiem dociekaniem praw sztuki na modelach formalnych²¹⁶.

Dwuosobowemu kolektywowi A&A odpowiadał oddźwięk na ich dzieło – ich samych i ich prace: była to mieszanina podziwu i śmiechu, zazdrości kontrowanej żartem. Byli piękni, zakochani w sobie, nierożĄczni, reprezentujący jakiś lepszy świat... A jednocześnie wszystkie te aspiracje były w grubych nawiasach, śmiały się także z samych z siebie i swoich marzeń. Ich sztuka była fetyszystyczna, wykorzystująca język reklamy i mody, ale wszechobecny ton ironii problematyzował ostentacyjny voyeuryzm. Ich sztuka była też analityczna, przy czym badała nie tylko język mediów, ale także – na poziomie metasztki – sztukę, która ten język bada. Cieszyli się, gdy na ich wystawach i projekcjach filmów słyszać było głośne śmiechy. Nie byli idealną parą księżniczki i księcia z bajek dla średniorozwiniętych dziewczynek – lecz duetem urwipołciów i huncwotów. Ich wesoła, łobuzerska i zadziorna sztuka nie ujawnia *ani prywatnych zasad moralnych autorów, ani nie dotyczy rzeczywistych związków międzyludzkich*²¹⁷ – jak pisali, by wyjaśnić przekraczanie granic, także tzw. dobrego smaku, i zdyskredytować tezę, że czerpią przyjemność z dręczenia słabych i upośledzonych. Bronili prawa artysty do lekkości i absurdzu. Oto np. w filmie *Hump* Antosz morduje wesołą i niewinną garbuskę, by odebrać jej wrotki i samemu na nich pojeździć (choć jak się na koniec okazuje – nie umie na nich jeździć), a w filmie *Master of the Chase* Andzia wyrusza na polowanie z psem, wypuszcza go na trop, ale ostatecznie zabija psa. Przykłady te dobrinie wskazują, że szukali sowizdrzańskiej formy, by mówić o sprawach poważnych w sposób tricksterski.

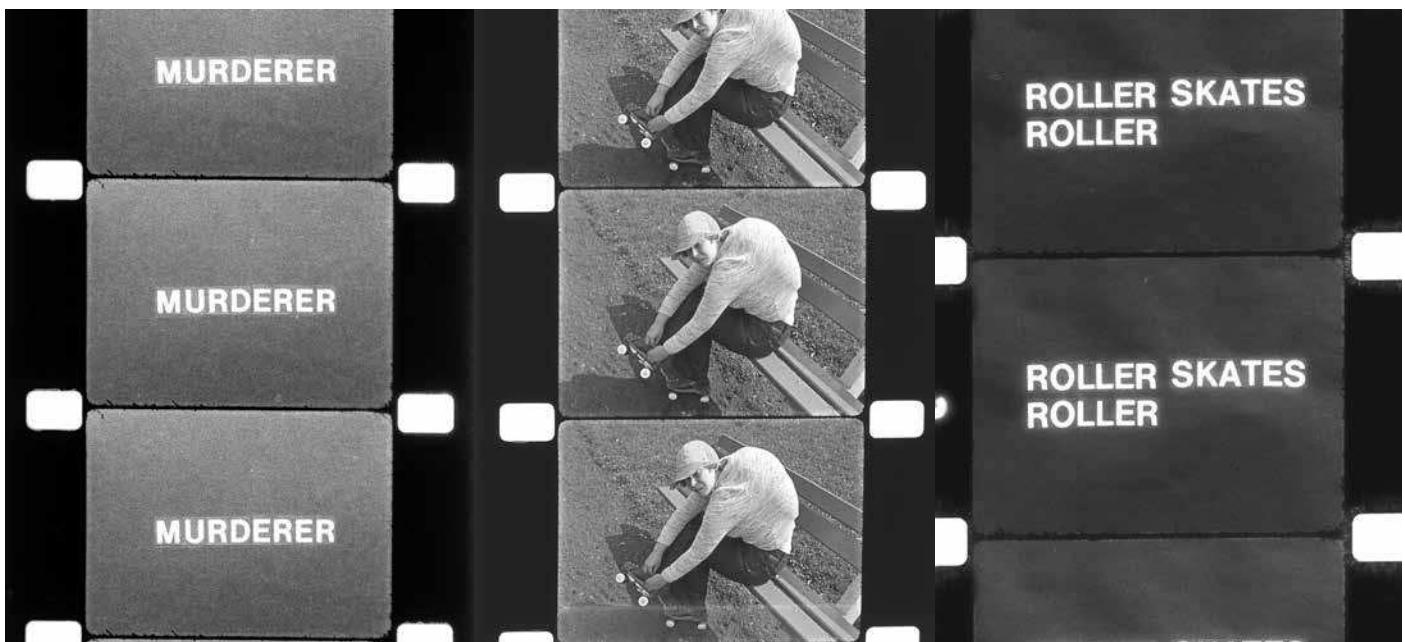
W teoretycznych założeniach dotyczących filmu z dziedziny photelart podkreślali paradoks treści i paradoks czasu. Paradoks treści polegał na tym – jak wyjaśniali – że choć fabuła nie odnosi się do rzeczywistości, a zdarzenia prawdziwe zostały przekodowane (więc została dokonana filmowa pseudorekonstrukcja rzeczywistości), to w efekcie film konstruuje spójny „mit o rzeczywistości”²¹⁸. Paradoks czasu polega zaś na specyficznej świadomości recepcyjnej człowieka, który dokonuje dynamicznej projekcji zdarzeń nawet przy dysponowaniu kilkoma kadrami. Metoda chronofotograficzna pozwala więc na redukcję i selekcję zdjęć, po to, by akcja działa się między kadrami. Różnica między czasem rzeczywistym, czasem ekranowym a czasem widza jest zatem umowna, gdyż wynika z fizykalnego analizowania filmu, a przedtem jego technicznego konstruowania²¹⁹.

216 Tamże, s. 11.

217 Tamże, s. 13.

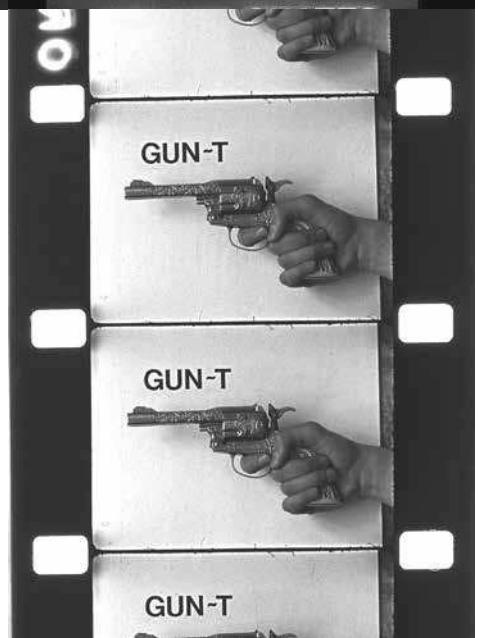
218 Antosz & Andzia, *Koncepcja filmu Photelart*, 1975 [druk ulotny, z archiwum K. Chierowskiej].

219 Tamże.



88. A&A, *Roller Skates*, z serii [from the series] *Murderer*, 1976

archiwum Katarzyny Chierowskiej



90. Katarzyna Chierowska, 1975



89. A&A, *Hunter*, z serii [from the series] *Murderer*, 1976





91. A&A, dokumentacja z instalacji wideo, z serii *Murderer* [documentation of the video installation, from the series *Murderer*], F-Art '75, Gdańsk

Adoptowanie przez artystów w latach 70. „gorszych” technik, flirtowanie ze sztuką użytkową, było oczywiście krytycznym gestem wobec spetryfikowanego systemu artystycznego. A choć rewolucję zaczęli we Wrocławiu artyści nieco starsi – jak już była o tym mowa – to przetarcie szlaków przez Natalię LL czy Zdzisława Sosnowskiego dodało młodym impetu i odwagi. W *Get Cap Murderer* plenerem był stary wrocławski cmentarz, ale w poszukiwaniu atrakcyjnych lokalizacji A&A jeździli też poza Wrocław – jedna z sesji odbyła się np. w Kaplicy Czaszek w Czermnej koło Kudowy, inna nad morzem, poszukiwali też różnych strojów – pojawiły się np. w starych strojach narciarskich (choć Antosz nie jeździł na nartach), na łyżwach czy jako mieszkańców Dzikiego Zachodu (tu Antosz miał kowbojki i atrapę starego kolta). W sekwencji zdjęć A&A *Assault on the Snowman* (1975) w mordercę śnieżnego bałwana wciela się Chierowska; opowieść spuntowana jest zabawnie wypaleniem odprężającego papierosa przez zabójczynię. Plakat przedstawiający elegancko i ekspresyjnie upozowaną artystkę strzelającą do śnieżnego bałwana zapada w pamięć i powraca jako jedno z trafniejszych opisów sytuacji, w jakiej tkwili młodzi artyści w czasach Gierka. W *Murderer Gymnastics* (1975) mamy z kolei dwie akcje równolegle – gimnastykę dziewczyny i zabójcze działania mężczyzny. Cztery sceny czytamy ekwiwalentnie, jak w klasycznej narracji z romańskich Drzwi Gnieźnieńskich – akcji z prawej strony odpowiada domykająca jej sens akcja ze strony lewej. Z kolei w *Forrest Murderer* (1976) uwypuklono najbardziej to, co nazwane zostało wcześniej atrakcyjnością ofiary – jej szczupłe giętkie ciało prezentuje się bardzo pociągająco, zwisając bezwładnie z gałęzi, rozpostarte z rozwianą burzą blond loków na tle trawy. Atrakcyjność ofiary można uznać za fatalistyczny komentarz do dokamerowego wideoperformansu Mariny Abramović *Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful* (1975) – ale można oczywiście mówić o równoległej diagnozie, gdyż A&A nie mogli znać wówczas tego filmu (zdjęcia na wystawie Abramović w GSN pojawiły się pod koniec czerwca 1976). Kolejnym elementem zabawy w zbrodni było wydrukowanie plakatu, w którym Antosz oferował sumę 100 tysięcy dolarów za dostarczenie mordercy – żywego lub umarłego – jego ukochanej Andzi²²⁰. Choć częściej w obrazkowych opowieściach ofiarą bywała Andzia, to oprócz wspomnianego *Assault on the Snowman* zdarzało się, że i ona stawała się bezwzględną Bonnie. Tak było w przypadku trzydziestoowej sekwencji *Sniper* (1975). Tu, ubrana w elegancką wieczorową suknię z odkrytymi ramionami i w buty na wysokich obcasach (w stylu dziewczyn z ABBY), artystka strzela na trzy różne wyrafinowane sposoby odsłaniające jej nieodparty czar. Szczególnie zabawne i powabne – przy jednocośnem puszczeniu oka do widza – jest strzelanie spod odkrytego kolana.

220 W oryginale niebieskie litery na białym tle głosiły: *100 000 Dollars Reward! The murder of our late beloved Andzia is still at large. A reward is offered and will be paid for the apprehension and delivery at this art galery, dead or alive, of Antosz.*

Parodii stereotypowych kobiecych ról jest w duecie A&A zaskakująco wiele. Najbardziej zaskakującą jest zbieżność z *Untitled Film Stills* (1977–1980) Cindy Sherman, opowiadającej bardzo podobnie o przemocy wizualnej mediów poprzez wykreowanie „portretów” stworzonej przez siebie bohaterki, odwołujących się do narracyjnych schematów kina. Sherman uświadomiła nam ponadto, że właściwie o niczym nie potrafimy już opowiadać bez hollywoodzkich podpórek narracyjnych. W przypadku A&A tym podstawowym schematem fabularnym była opcja pięknej ofiary i estetyzacja przemocy. Działo się to w czasach gierkowskich, zaczynającego się w Polsce konsumpcjonizmu, i było diagnozą zmiany w pojmovaniu otaczającego świata, który stał się towarem. Tym bardziej smuci, że sztukę tę odkrywamy dopiero po latach, gdy język jej opisu został stworzony gdzie indziej²²¹. Sami artyści odwoywali się zresztą świadomie do francuskiej artystki Nicole Gravier (ur. 1949), której słynny cykl *Myths and Cliches* (1971) odnosił się do idei piękna, szczęścia i sukcesu propagowanego przez kulturę popularną i media. Bliska im była ironia Gravier, a także posługiwanie się zawłaszczonej obrazami m.in. z popularnych seriali kryminalnych. Jednak – jak pisali – artystka pomija typowe cechy obrazu telewizyjnego, którym się posługuje (np. „kształt ekranu i jego przeobrażenia”), skupiając się jedynie na treści fabularnej obrazów²²². Różne traktowanie zawłaszczonej obrazów przez Sherman, Gravier oraz A&A dobrze widać na przykładzie jednego z tematów artystycznych przeróbek i analiz A&A – popularnego serialu kryminalnego *Columbo*, opowiadającego o świecie ludzi sukcesu, żyjących we wspaniałych rezydencjach w Los Angeles. Z jednej strony trudno nie odnieść się do fabuły i jej recepcji w PRL-u doby Edwarda Gierka. Taki sposób mieszkania stał się w szybko bogacącej się wówczas Polsce niedośignionym wzorem. Ale w tym rajskim świecie obfitości, który zauważał także niemajętny abnegat – porucznik Columbo – niemal w każdym odcinku podkreślając wrażenie, jakie zrobiła na nim willa podejrzanej, był właśnie ten jeden straszny cień – mrok bezgranicznej chciwości i rozbudzonego apetytu, by posiadać więcej i więcej. A to okazywało się diagnozą także – o dziwo – środowiska artystycznego lat 70., które aspirowało do świata celebrytów, a nie przymierających głodem genialnych autsajderów. Inspirowały oszałamiające kolejne losu starszej od Antosza o 12 lat Barbary Piaseckiej, która wcześniej od niego ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, a w 1971 została żoną milionera Johna Sewarda Johnsona I i żyła w świecie, jaki przedstawał serial. Wnętrze ich oszałamiającej bogactwem posiadłości w Princeton, w stanie New Jersey,

221 Sztukę lat 70. konsekwentnie penetruje Ł. Ronduda i dopiero w jego tekstach znajdziemy wzmianki o A&A. Por. 1,2,3... *Awangarda. Film/sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum*, red. Ł. Ronduda, F. Zeyfang, Warszawa 2007 oraz Ł. Ronduda, *The Films of Polish Women Artists in the 1970s and 1980s – From the Archive of Polish Experimental Film, „Artmargins”* (online), 1 March 2004, <http://www.artmargins.com/index.php/archive/216-the-films-of-polish-women-artists-in-the-1970s-and-1980s-from-the-archive-of-polish-experimental-film-> (dostęp: 23 stycznia 2014).

222 Antosz & Andzia, *Photelart*, dz. cyt., s. 12.



92. A&A, *Plunderdog*, z serii [from the series] *Murderer*, 1975

spodobałoby się z pewnością zarówno dekoratorom z serialu *Columbo*, jak i wrocławskim królom życia. To, co wydawało się tak odległe, stało się przecież codziennością dla Basi Piaseckiej, której dziwnym zrządzeniem losu udało się wyrwać z PRL-u. Reprezentowała polskie marzenia wyjeżdżających na Zachód, bo z biednej emigrantki w ciągu dosłownie kilku miesięcy jej status zmienił się diametralnie – stała się jedną z najbogatszych kobiet na świecie. Swoją drogą, tzw. nowe media, na jakie postawili młodzi artyści wrocławscy, wymagały niebotycznie drogich – zachowując proporcje ich statusu majątkowego – kamer, aparatów fotograficznych, taśmy filmowej i materiałów do jej obróbki czy przyzwoitych, oczywiście zagranicznych, papierów fotograficznych. Każda nierówność posiadania w tym względzie w PRL-u – świecie tzw. *urawniłowki* (ros. zrównania) – była odczuwana boleśnie, gdyż zdobycie pożądanych dóbr wymagało nie tylko sprytu i determinacji, ale i odpowiednich znajomości oraz całego splotu okoliczności, którego nie sposób było przewidzieć. Gdybyż przynajmniej wszyscy pracowali na eneradowskich materiałach fotograficznych ORWO! Niestety, członkowie elitarnego Związku Fotografików Polskich – do którego akces był bardzo limitowany – pracowali na Agfie, i już sam ten fakt frustrował. Bo różnice w jakości odbitek były widoczne gołym okiem i doprowadzały do białej gorączki, pomimo deklarowanego nieskupiania się na jakości. Co innego jednak własna, zaplanowana artystycznie dezynwoltura, a co innego lichota i dziadostwo. Jednak istnieje też, a może raczej przede wszystkim – jak już zauważylismy wyżej – druga strona, gdy chodzi o interpretację *Columbo* przez duet A&A – strona niefabularna, związana z analizą obrazu telewizyjnego. Specyfika wyświetlania na monitorze, poświata, energia przekazu, proporcje ekranu – to także były komponenty przekształceń obrazów dokonywanych przez A&A. Przy czym warto zaznaczyć, że nie mieli kolorowego telewizora, a jedynie czarno-biały, polski. O wczesnych działaniach A&A Jerzy Olek pisał:



93. A&A, *Get Cap Murderer*, z serii [from the series] *Murderer*, 1975

Nic więc dziwnego, że mass-man traci w końcu rozeznanie w nieogarnionej ikonografii śmiertnika wieloprzemysłowej cywilizacji, że nie potrafi się już swobodnie poruszać w gąszczu stale na nowo preparowanych wartości, poglądów i idei, którymi ustawnicze karmione jest przez skomercjalizowane mass media społeczeństwo obfitości, społeczeństwo wtłoczone w tryby hipnotycznego działania środków masowego komunikowania, społeczeństwo zniewolone funkcjonowaniem publikatorów służących mu za jedyną tkankę łączną²²³.

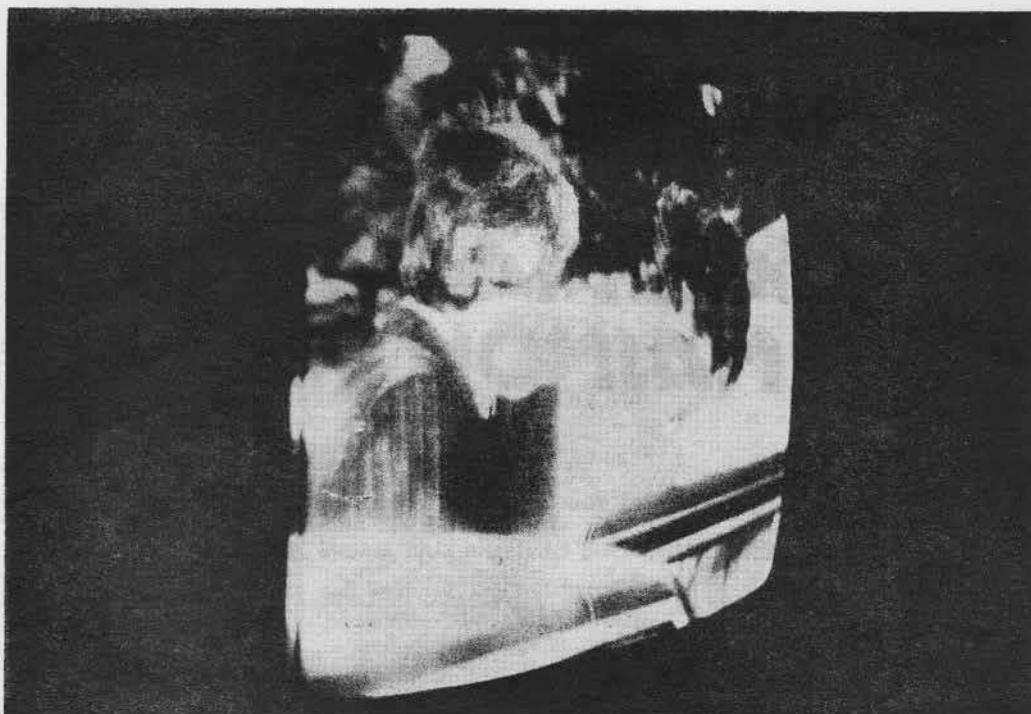
Sherman i Gravier zakładały idealną, przezroczystą percepcję treści, A&A skupiali się bardziej na „brudach” i „nieczystościach” przekazu, tak jakby ich prowincjalne usytuowanie do wszelkich zabaw z przekazem mediów dorzucały jeszcze jedną – zabawę w głuchy telefon, w zabrudzenia i zniekształcenia informacji nadawanych „ze źródła”. To niewątpliwie bardzo dowcipne spuentowanie sytuacji, jaka dzieli artystów z „centrum” i z „prowincji”. Sami artyści pisali o tej różnicy, że o ile Gravier dokonuje selekcji fabularnej, w której istotne są elementy egzystencjalne, ekspresywne i kulturowe, o tyle oni zajmują się krańcowo różną warstwą filmów:

Nie analizujemy nigdy elementów fabuły, ale wprowadzamy przekształcenia morfologiczne i morfologiczną selekcję cech przekaźnika (tv), a obecność sympatycznego bohatera filmu w preparowanym przez nas znaku foto-tv, tzn. pewien kształt tej postaci pełni funkcję podwójną: elementu skalarnego, ułatwiającego porównywanie innych cech znaków, a również wprowadza bardzo ważną w sztuce warstwę specyficznego dowcipu i humoru²²⁴.

223 J. Olek, [b.t.] [w:] *Art Information. The International Gallery of Recent Art* [b.d., katalog, druk powielony], z archiwum A. i R. Kuterów; Olek wymienia jedynie Antosza, ale nie ustaloną, czy Antosz robił podobne działania przed stworzeniem duetu A&A.

224 Antosz & Andzia, *Photelart*, dz. cyt., s. 13.

„COLUMBO”, maj 75 — maj 76, seria III



94. A&A, *Columbo*, strona z katalogu wystawy w GSN [catalogue page from an exhibition at the RAG], 1976



95. A&A, *Skier Killer*, z serii [from the series] *Murderer*, 1977

Artyści podkreślali ponadto, że nie interesuje ich warstwa etyczna przekazu. Ten analityczny charakter widać również w pracy *Environmental Open-Circuit Video*, w której A&A ujawniają strukturę zapisu wideo. Film pokazywano m.in. na ważnym przeglądzie *Video-Art*, w galerii Labirynt w Lublinie 5–6 października 1976 roku i opisano w towarzyszącym katalogu. We wstępie Józef Robakowski napisał programowy tekst pod wymownym tytułem *Video-art – szansa „podejścia rzeczywistości”*. W *Environmental Open-Circuit Video* kamera filmuje wykład Antosza, który na tablicy w klasie rysuje kredą plan rozstawienia poszczególnych urządzeń *environment*, składający się na cały system wideozapisu: kamerę, magnetowid i monitor, a także aparat fotograficzny w rękach Andzi, która wszystko fotografuje. Kamera zapisuje obraz na taśmie, którą następnie magnetowid odtwarza na monitorze, uwidaczniając ponownie strukturę całego procesu. Powstaje tautologiczny układ zamknięty. Otwiera go Andzia, która jakby z zewnątrz systemu robi zdjęcia. Na końcu dokumentacji pojawia się napis: *the happy end* z wizerunkiem szczęśliwych artystów. Ich radość wynika prawdopodobnie z tego, w jaki sposób potraktowali suchy schemat filmu strukturalnego; znudzeni czystym strukturalizmem zaczęli obdarzać go ponownie emocjami i treścią. Andzia, wchodząc zawadiacko z zewnątrz do autotematycznego schematu, robi psikusa, włamując się do strukturalnego filmu, który wcześniej wymyślili. Wstrzeliwanie się w system i hackowanie systemu – to były ich częste zabawy w przestępcołów, grasujących po awangardowym hermetycznym języku. W innej pracy na monitorze pojawia się kolejno Antosz z koltem oraz sekwencja napisów: *I can kill her; The camera looks at me; I am in the VTR; I am in the camera too.* Stopniowo ujawnia się gra z widzem – jaką wiele lat później wykorzystał Woody Allen w *Purpurowej róży z Kairu*. Jednak inaczej niż u amerykańskiego komika, Antosz, tkwiący w wirtualnym świecie, ujawnia też swoją bezsilność: nie może się zabić – jak głosi napis. Ugrzązł w monitorze. Kochankowie są uwięzieni w dwóch różnych rzeczywistościach, choć zgodnie z formułą hollywoodzką *happy endu* udaje się im w końcu połączyć (bo zamiar zabicia okazał się tym razem metaforą miłosnego zdobycia). Ich czupurne uśmiechy, gdy pojawiają się w końcu razem, tuż obok siebie na monitorze, to zgrabna puenta metafilmowych zabiegów ukazujących kształtowanie się kondycji medium i wyobrażeń o nim.

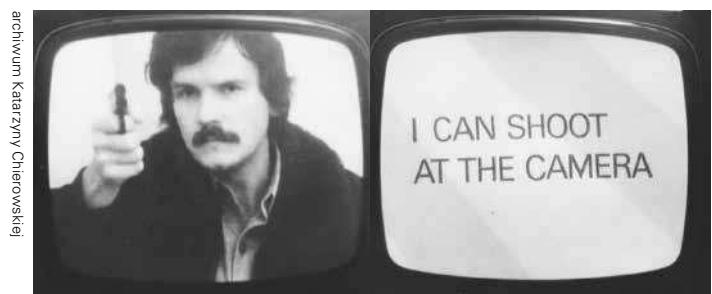
Można powiedzieć, że ostra konfrontacja nowego o nim wyobrażenia z jego własnymi granicami to – w przypadku działań A&A – lekko podany traktat o świadomości artysty i jego środków; kamerą ujawnili strukturę – schemat, jak działa cały system telewizji. Zamknięta (*closed-circuit*), oficjalna – działa w zamkniętym obiegu, filmując statyczną wewnętrzną i ustaloną rzeczywistość. Oni zaś, przekornie, postanowili otworzyć system, dokonać „włamu” do *closed-circuit video*, zgodnie ze swoim gangsterskim image'm.

W związku z popularyzacją telewizji w latach 70. w PRL-u dokonywał się wówczas proces zjednoczenia tego, co obwieszczała partia z ekranów, z tym, co działało się po drugiej stronie ekranu. Zjednoczenia – jak pokazały

kolejne lata i upadek reżimu – które nigdy się nie dokonało. W jakiś dziwny sposób widać to także na filmach A&A. Obraz strzelającego z telewizora, prosto w widza, Antosza i kolejno pojawiającą się – jak w niemym kinie – tablica obwieszczająca, że nie może zabić, jest zabawnym podsumowaniem propagandowych zabiegów telewizji PRL-u. Podsumowaniem – dodajmy – wykonanym przez artystów, którzy unikali politycznych deklaracji i stronili od sztuki zaangażowanej.

Rozstali się na wiosnę 1978 roku. Jako duet A&A przetrwali niecałe cztery lata. Precyzyjnie należały jednak powiedzieć, że zanim się rozstali, porzucili wcześniej rodzaj sztuki, który wspólnie uprawiali. Finansowa niemożność, by pracować w kosztownej sztuce medialnej, okazała się nazbyt frustrująca. Katarzynie co prawda w 1977 roku, podczas robienia dyplomu w hicie w Szczytnie (szkło przemysłowe), zaproponowano pracę projektanta szkła z nawet niezłą pensją, ale musiałaby wówczas wyjeżdżać na kilka dni w tygodniu. Szczytna, za Kłodzkiem, blisko czeskiej granicy, to jednak ponad 100 kilometrów autobusem. Wybrała wówczas duet A&A zamiast częstych wyjazdów. Czary goryczy dopełniły... XI Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej i transmisje meczów z Argentyny, które Stanisław oglądał z mamą Katarzyną.

Mecze odbywały się w nocy i nad ranem, a Katarzyna Anna nie mogła nawet spokojnie spać. Przyjaciel domu, Andrzej Waligórska, który nigdy nie był kibicem, specjalnie kupił już wcześniej kolorowy telewizor dla przyjaciół i znajomych, bo prowadzenie otwartego domu zobowiązywało, a cały kraj ogarnęła piłkarska gorączka. Przez krótkie chwile telewizyjnych transmisji należeliśmy do kraju zwycięskich wojów i Sarmatów, czemu przeczyła naoczna rzeczywistość kraju-satelity Związku Radzieckiego. Polska grała wówczas w grupie B – z RFN, Tunezją i Meksykiem. Sukcesy Polaków w futbolu – remis z Niemcami i wygrana 3 : 1 z Meksykiem po bramkach Bońka i Deyny oraz z Tunezją po bramce Laty – wydały się Katarzynie Annie kompensacją niepowodzeń na innych polach. Choć zazwyczaj przechodziła do porządku dziennego nad faktem, że ludzie dzielą się na kibiców futbolu i tych, których futbol nie interesuje – a ona należała zdecydowanie do tej drugiej grupy – to w jakiś dziwny sposób te mundialowe sukcesy i entuzjazm jej partnera uznała za zdradę wobec sztuki. Mimo że to przecież Antosz był bardziej bezkompromisowy. Futbol to może



96. A&A, dokumentacja z instalacji wideo podczas sympozjum *Stale zajęcie* [documentation of a video installation during the symposium *Permanent Occupation*], Galeria BWA Labirynt [BWA Labirynt Gallery], Lublin 1977

była jego ucieczka od niedającego się ukryć faktu – że nie udało im się poruszyć świata – ani jak Andy Warhol, ani jak Kazimierz Deyna. Ich wspólny przyjaciel, Zdzisław Sosnowski, podszył się pod popularnego bramkarza o tym samym imieniu i nazwisku, i błyśczał w Warszawie.

We Wrocławiu jakoś szybciej niż w stolicy zaczęło być jednak widać, że PRL – z jego nieodłączną propagandą sukcesu – chylił się ku upadkowi, zaczynał się kryzys, wszystkiego zaczęło brakować. Duet A&A borykał się już od dawna z niedostatkiem uniemożliwiającym nie tylko tworzenie sztuki, ale wręcz przeżycie. Ten przełomowy mecz, który zakończył photelart, Stanisław oglądał jednak na Jarzębinowej, jakby po to tylko, by chronologii całości dzieła A&A nadać idealną formę koła, powroto do punktu wyjścia. Gdyż tym samym photelart zakończył się dokładnie tam, gdzie zaczął. To samo po czterech latach stało się czymś innym: ich stylizacje i przebieranki najpierw skutecznie zasłoniły skrzeczącą rzeczywistość, ale po latach bezwzględnie odsłoniły jej dojmującą wszędobylskość. Mundialowe szaleństwo rozdzieliło ich na zawsze, gdyż ukazało dobrze, że emocje i entuzjazm są już poza ich wspólnym światem, wymknęły się spoza starannie stwarzanych dekoracji. Była oczywiście jeszcze sprawa różnicy zdań w GSN, która ich nie skonsolidowała, bo gdy Antosz bezkompromisowo postanowił odejść z galerii, pozbawili się wspólnie ważnego punktu oparcia. A ze strony Antosza granicą nie do przejścia – jak już wspomniano – był kontekstualizm Świdzińskiego, który jego zdaniem zatrął atmosferę w GSN. Zaistniała zasadnicza różnica zdań z Kuterami, którzy chcieli zmienić GSN w galerię sztuki kontekstualnej. Tymczasem dla Antosza propozycja kontekstualizmu była jeszcze bardziej fikcyjna i utopijna niż najradikalniejsze propozycje pragmatyczno-analityczne. Pragmatycy opierają się jego zdaniem na pobożnym życzeniu, wierząc, iż w sztuce jest możliwe określenie znaczeń odpowiadających rzeczywistości, a przy wypełnianiu tzw. pustych znaków istnieje prawdopodobieństwo odnalezienia właściwego znaczenia. Nie dość wszak, iż Świdziński *nie jest w stanie powiedzieć, jakie to prawdopodobieństwo*²²⁵, pisali Antosz i Andzia, to w rezultacie kontekstualizm, pretendując do naukowości, nie daje wyników zadawalających ani z naukowej, ani z artystycznej perspektywy, gdyż skupiając się na subiektywnej i okazjonalnej „rzeczywistości”, poszukuje znaczeń, o których z góry wiadomo, że będą względem bytu i praktyki społecznej fikcyjne²²⁶. Choć dla Antosza wyjście z galerii było utratą gruntu pod stopami, nie chciał się zgodzić na obecność Świdzińskiego i postawił sprawę na ostrzu noża. A skoro nie było już jego galerii... nie pozostało nic innego jak oglądanie meczów i zmiana roli z króla życia w obserwatora królów życia na szklanym ekranie. Impas i porażka, którą można było ukryć pod maską entuzjazmu i sukcesu. Bez galerii Antosz & Andzia nie mogli już nawet z prawdopodobieństwem grać tej roli, którą dla siebie wymyślili. Antosz wyjechał

z Wrocławia najpierw do Zielonej Góry, a później do Żar. Jego samodzielna twórczość była całkowicie różna od sztuki Antosza i Andzi. Skupił się na malarstwie i rysunku, rezygnując z roli awangardzisty i przechodząc na pozycję artysty szukającego inspiracji w sztuce dawnej, żarskim pejzażu oraz lokalnych legendach i literaturze²²⁷.

Na rolę, jaką Antosz & Andzia grali w duecie, składał się, oprócz „prawdziwej” twórczości – pokróćce powyżej omówionej – także ich osobisty, wyjątkowy styl glam inspirowany trendami lat 70. i dawną modą, ze starannie dobieranymi rekwizytami, projektowanymi i „upolowanymi” ubraniami. Tak jak Natalia LL miała imponującą kolekcję czarnych okularów, tak oni – zestaw fantazyjnie dobieranych kapeluszy, wyrafinowanie odszytych żakietów. Pomocna w tym była zarówno mama Katarzyny, która była projektantką, ale także prywatny krawiec przy ulicy Jedności Narodowej, który realizował ich modowe fantazje. Najbardziej wystrzałowe okazały się garnitury z „załatwionego” (bo niczego wówczas nie można było po prostu kupić) pięknego szarobłękitnego aksamitu ze spodniami-dzwonami i dopasowanymi marynarkami z szerokimi klapami i kieszeniami z patkami, w stylu Młodej Polski. Byli zjawiskowi, gdy szli w podobnych garniturach przez ulicę Świdnicką, pełniąą wówczas funkcję modnego deptaka. Kasia miała jeszcze wtedy bardzo długie włosy, które później ostrzygła na krótko i rozjaśniła, być może zgodnie z zasadą specjalisty od kryminałów Alfreda Hitchcocka, że blondynki bardziej nadają się na ofiary – a przecież taka była jej rola w dziele duetu A&A. Antosz z kolei starał się nie nosić okularów, choć miał problemy z wzrokiem i astygmatyzmem. Ale miał fatalne oprawki (nie było wówczas wyboru) niepasujące do stylizacji. Ubierali się też w stylu dżinsowym. A kiedy stały się modne spodnie tzw. szwedy, to mieli oboje takie same, szaleńczo szerokie w kolorze fiolet electric, a do tego np. dopasowane, noszone na wierzch, bluzy z napami, identycznie skrojone, ale w innych kolorach (on khaki, a ona szary) – które udało im się kupić w domu towarowym Renoma. Występ top-glam à la Moda Polska zrealizowali na wyjeździe, gdy pojechali do zaprzyjaźnionej galerii Labirynt w Lublinie – Antosz kupił sobie garnitur w Modzie Polskiej, à la włoski mafioso, a ona z kolei wystąpiła w lśniącym golfiku, dżinsach wywijanych w mankiet, z fantazyjnie przerzuconym boa (z królika! który sama uszyła), w kapeluszu, z kozakami w kolorze marchewki na dużym obcasie i z dodającymi fasonu rękawiczkami. A jednocześnie – trzeba to dodać –

227 Po wyjeździe z Wrocławia Antosz zatrudnił się w zielonogórskiej Desie. Po dwóch latach przeprowadził się wraz z żoną Urszulą do Żar, gdzie dostał mieszkanie, pracując odtąd jako plastyczny dla urzędu miasta, i odegrał dużą rolę kulturotwórczą dla środowiska, eksplorując lokalne mity i legende, utrwalając lokalny pejzaż, animując kulturę. Uprawiał malarstwo sztalugowe i ścienne, rysunek, ilustrację książkową. Tworzył teki rysunkowe architektury i miejskich wędrówek, Częstochowy, Gozdnicy, Kamiennej Górze, Gubina; były one powielane w sporych nakładach. Sprawował patronat nad ekslibrisem przy bibliotece miejskiej w Żarach, ponadto pisał słowa wstępne do katalogów Salonu Jesiennego. Namalował Drogę Krzyżową do kościoła parafialnego pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Żarach. Pisał też wiersze (nie zostały dotąd wydane). Oprócz Polski wystawał również w Niemczech. Zmarł 4 września 2004. Pożegnanie zmarłego odbyło się w Żarach, a pochowany został w Boguszowie-Gorcach. Informacje od wdowy po artyście, Urszuli Antosz.

225 Tamże, s. 7.
226 Tamże.

byli biednymi studentami, pracowali w studenckiej spółdzielni Robot, zarabiając grosze, i cieszyli się, gdy dostawali nagrodę pieniężną za bardzo dobre oceny na koniec semestru; trochę wyciągali od rodziców, którzy zarabiali niewiele (Chierowscy nie mieli ani samochodu, ani dywanów, telewizor kupili jako ostatni w kamienicy). Pentacon Six TL A&A kupili z komisu, dzięki własnej pracy. Ich przebieranki były ironiczną kontestacją i komentarzem do złotej młodzieży i nieco starszych artystów z tzw. Warszawki czy Łodzi, ale także z Wrocławia, którzy mieli pieniądze, samochody, futra itp. – a oni te ciuchy do przebieranek kombinowali z dużym wyrzeczeniem i np. do Lublina kupili „kostiumy” w Modzie Polskiej dla żartu. Dlatego też polubili porucznika Columbo poruszającego się zdezelowanym autem, które tylko teoretycznie było luksusowym kabrioletem – Peugeotem 403 Grande Luxe.

Warto dodać, iż zaobserwować można też było znaczące różnice w stylu z nieco starszymi artystami awangardowymi, którzy nosili teczki-aktówki i ubierali się nieco manierycznie tylko na czarno, z czarnymi okularami, co nadawało im wygląd gangsterów-biznesmenów. Katarzyna Anna nie miała aktówki, tylko własnoręcznie zrobioną, „techniką własną akrylową” dużą torbę z gazety²²⁸.

Generalnie, choć wydaje się, że mówienie o deseniu i kroju żakietów nie należy do historii sztuki neoawangardy, to jednak wrocławskie pary zakochanych były zupełnie wyjątkowe w latach 70. W starszym pokoleniu Natalia LL i Andrzej Lachowicz, a potem Sosnowski z Marcollą, Halina i Janusz Haka, Kuterowie, Mrożek z różnymi

dzieńczynami, zanim pojawiła się ta jedyna, Dorota – byli tak piękni, zjawiskowi, że nie można się było za nimi nie obejrzeć na ulicy. Haka z żoną ubierali się zresztą identycznie, chodzili w takich samych furmańskich kożuchach i mieli buty na obcasach. Krytyczka warszawska Bożenna Stokłosa, zaprzyjaźniona z GSN, na sympozjum w Koszalinie w 1978 występowała w superbutach na wysokich obcasach, podrasowanych specjalnie dla niej przez Piotra Olszańskiego dżinsem przymocowanym do podeszwek. Robiła taką furorę, że Zygmunt Rytka zrobił jej i Piotrowi dużą serię zdjęć, które można by zatytułować – *Piękní ludzie w sztuce*. Bo wszystkich tych strojów nie kupowało się generalnie w sklepach, za duże pieniądze. Te stroje się obmyślało i produkowało we własnym zakresie. Neoawangarda lat 70. podjęła eksperymenty surrealistów z heteroseksualną *amour fou*, służącej im – na fali rewolucji seksualnej, która się wówczas w Polsce dokonywała (w 1976 roku wyszła *Sztuka kochania* Michaliny Wiślickiej, a wcześniej powstawały tzw. fotografie intymne Natalii LL) – do wyzwolenia się z drobnomieszczańskich ram konwencji działania. A jednocześnie eksponując swoją miłość, nie robili tego wprost, wymyślona ironizująca forma była ich ratunkiem przed ekshibicjonizmem, który uznawali za banalny i jałowy.

Jakość sztuki Antosza & Andzi powoduje, że choć grają gangsterów – jesteśmy zawsze sercem po ich stronie. Ich dowcip, osadzony w tradycji lwowskiego humoru, będzie charakterystyczny także dla młodszej pokolenia artystów wrocławskich. Przed krasnalami Majora były śnieżne bałwany Antosza & Andzi.

228 Lech Mrożek, który dystansował się od postawy glam, przekornie wspomina, że miał czarną dyplomatkę, w której trzymał projekty katalogów do cenzury i pisma do Zarządu Głównego SZSP o dofinansowanie działalności GSN.

97. Katarzyna Chierowska, Stanisław Antosz, 1975



Wnioski końcowe

Jak dowcipnie zauważył antwerpski kurator i wydawca Guy Schraenen w 1985 roku, Polska jest jednym z niewielu krajów, gdzie słowo „awangarda” nie ma pejoratywnego znaczenia²²⁹. Przygoda w Galerii Sztuki Najnowszej to kilka lat na początku artystycznego życia Stanisława Antosza, Katarzyny Chierowskiej, Anny Kutery, Romualda Kutery, Lecha Mrożka i Piotra Olszańskiego. Mieli wówczas niewiele ponad 20 lat. Zaskakuje obfitość i jakość tego dzieła, tworzonego w dużej mierze jeszcze w czasie studiów. Zaczęli od ustanowienia nowych zasad produkcji i dystrybucji sztuki – dlatego Międzynarodowa Galeria Sztuki Najnowszej Romualda Kutery, znajdująca się w jego prywatnym mieszkaniu, jest tak ważna dla genealogii i tożsamości GSN. Po tak radykalnym antyinstytucjonalnym działaniu stworzenie galerii studenckiej z solidnym zapleczem instytucjonalnym należy uznać za próbę przełożenia praktyk anarchistycznych w kontekst konkretnej rzeczywistości. Należeli do pokolenia pragnącego stwarzać w sztuce sytuacje – jak ujął to jeszcze w 1973 roku Dobrosław Bagiński – by aktywność odbiorcy kierować bardziej na podawanie w wątpliwość języka sztuki, niż przezuwanie informacji o stanach emocjonalnych twórców²³⁰. Mrożek zaś w 1977 roku napisał dość podobnie, iż nie interesuje go jednostronny przepływ: proponowanie odbiorcom stanów emocjonalnych artysty i zmiana jedynie własnej świadomości ani w ogóle sztuka jako kontynuacja zaproponowanych i utrwalonych przez jej historię schematów i stereotypów²³¹. Tu zresztą także przebiegała linia sporu w obrębie GSN, gdyż A&A zajęli się m.in. twórczym eksplorowaniem stereotypów. Marcin Giżycki wspólny wyróżnik GSN widział w postawie badawczej, w której narzędziami były film i fotografia, a przedmiotem – relacje zachodzące między rzeczywistością, przekaźnikiem a odbiorcą; choć treść przekazu nie miała początkowo większego znaczenia, z czasem się to oczywiście zmieniło²³². Niedoświadczonej młodzieży udało się nad podziw dobrze – dzięki prywatnym kontaktom wypracowanym przez Mrożka i Olszańskiego przy organizacji Międzynarodowego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich F-Art '75 w Gdańsku oraz Kutery w Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej – wpisać galerię w sieć najważniejszych i najgorętszych debat, jakie toczyły się w latach 70. w Europie. Pojawiali się tu zarówno neoawangardowi artyści z krajów-satelitów ZSRR (przede wszystkim Węgier), jak i zza żelaznej kurtyny. Choć punktem wyjścia nowego języka i definiowania sztuki stał się przełom konceptualny, artyści należą do pokolenia, które próbowało wyjść z zaklętego kręgu refleksji metaartystycznej, skupionej na tautologiach. Jedną z terapii

było wprowadzenie fotonarracji, często o dość zuchwałym charakterze, gdy porównamy te fabuły z klasycznymi opowieściami sztuki polskiej (zarówno tymi XIX-wiecznymi, jak i międzywojennymi). Narrator dzieł powstacych w kręgu GSN to chuligan zawłaszczający dorobek innych i przedreżniący język propagandy, a jednocześnie empatyczny artysta-etnograf i radykalny teoretyk (Mrożek), performerka, solidna badaczka danych statystycznych i równocześnie organizatorka przypadku, ankieterka i kolekcjonerka proponująca nowe sposoby uczestnictwa w sztuce (A. Kutera), gangsterzy-tricksterzy, analizujący język mediów i krejący w jego obszarze własną markę (A&A), oraz inicjator zaskakujących działań-rytułów, pytających o język sztuki, performer i filmowiec wychodzący od radykalnej kontestacji zastanej kultury i krytyki instytucjonalnej (R. Kutera). Zredefiniowali pojęcie sztuki, a jej formą stało się nawet nawiązywanie kontaktu z drugim człowiekiem, przy czym Mrożek upierał się przy wypracowaniu wspólnie nowej świadomości, a Kutera – że tę nową świadomość przeniknął nieco wcześniej od innych, jako artysta-projektant kultury.

Nic w każdym razie nie jest przewidywalne i dobrodusze, natomiast sporo w tych pracach zadziorności, przekory, ale również – wesołej zabawy i radości. Obok prac dwuwymiarowych (serie fotografii czy plansz) powstało wiele filmów, a także wspólnych działań o charakterze efemerycznym oraz interwencji w przestrzeń publiczną. W wielu przypadkach przekraczano granicę między dziełem a życiem – taką autokreacją było stworzenie duetu A&A, których samo pojawienie się w przestrzeni publicznej było obmyślanym spektaklem. Ale też ich sztuka – choć dystansowała się od kontekstualizmu Świdzińskiego – uświadamiała konstrukcjonizm tożsamości, jej zależność od mass mediów oraz popularnej ikonosfery. A&A deesencjalizowali dzieło poprzez skupienie się na błędach i pomyłkach transmisji oraz poprzez strategię podszywania się pod nieistniejące postacie filmowe. Z jednej strony ich materiałem wyjściowym był stereotyp, z drugiej – odpad, a recykling takiej ikonosfery doprowadził do sytuacji, gdy śmiejąc się z siebie, śmiali się z sytuacji, w której się znaleźli. Prace artystów GSN nie zostały równolegle wchłonięte przez polską historię sztuki, gdyż nie istniał w latach 70. adekwatny język opisu i analizy tej sztuki; pojawi się dopiero wraz z nowym pokoleniem historyków sztuki, które rozpozna strategie twórców swojego pokolenia i zobaczy w generacji GSN ich protoplastów. Choć w pewnym momencie GSN stała się galerią kontekstualną, to jak się wydaje, poszczególni artyści poszliby podobną drogą twórczą i bez Świdzińskiego. Kwestia działania grupowego, uczestniczącej obserwacji, obniżenia zawartości sztuki w sztuce (tj. artyzmu), czyli zbliżenie się do rzeczywistości – co powraca w tytulowym cytacie niniejszego eseju jako „przetarcie szyby” – zwrot ku rejestracji codzienności i refleksja nad rolą artysty jako kuratora – wszystko to realizowali członkowie GSN, zanim spotkali Świdzińskiego. Rozumieli kontekstualizm na swój sposób: jako analizę i opór; analiza warunków miała

229 G. Schraenen, *About Avant-garde, Excerpt from Interview Straight from Recorder [with H. Gajewski]* [w:] *Poolse avant-garde*, dz. cyt.

230 D. Bagiński [b.t.], katalog Galerii Sztuki Aktualnej, II Festiwal Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie, Nowa Ruda 1973.

231 L. Mrożek, *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, druk ulotny, Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław sierpień 1977, z archiwum Lecha Mrożka.

232 M. Giżycki, *Foto-art...*, dz. cyt.

SZSP Akademickie Centrum Kulturalne »Pałacyk«



GALERIA SZTUKI NAJNOWSZEJ

50-011 Wrocław ul. Kościuszki 34

SEMINARIUM

POEZJA WIZUALNA

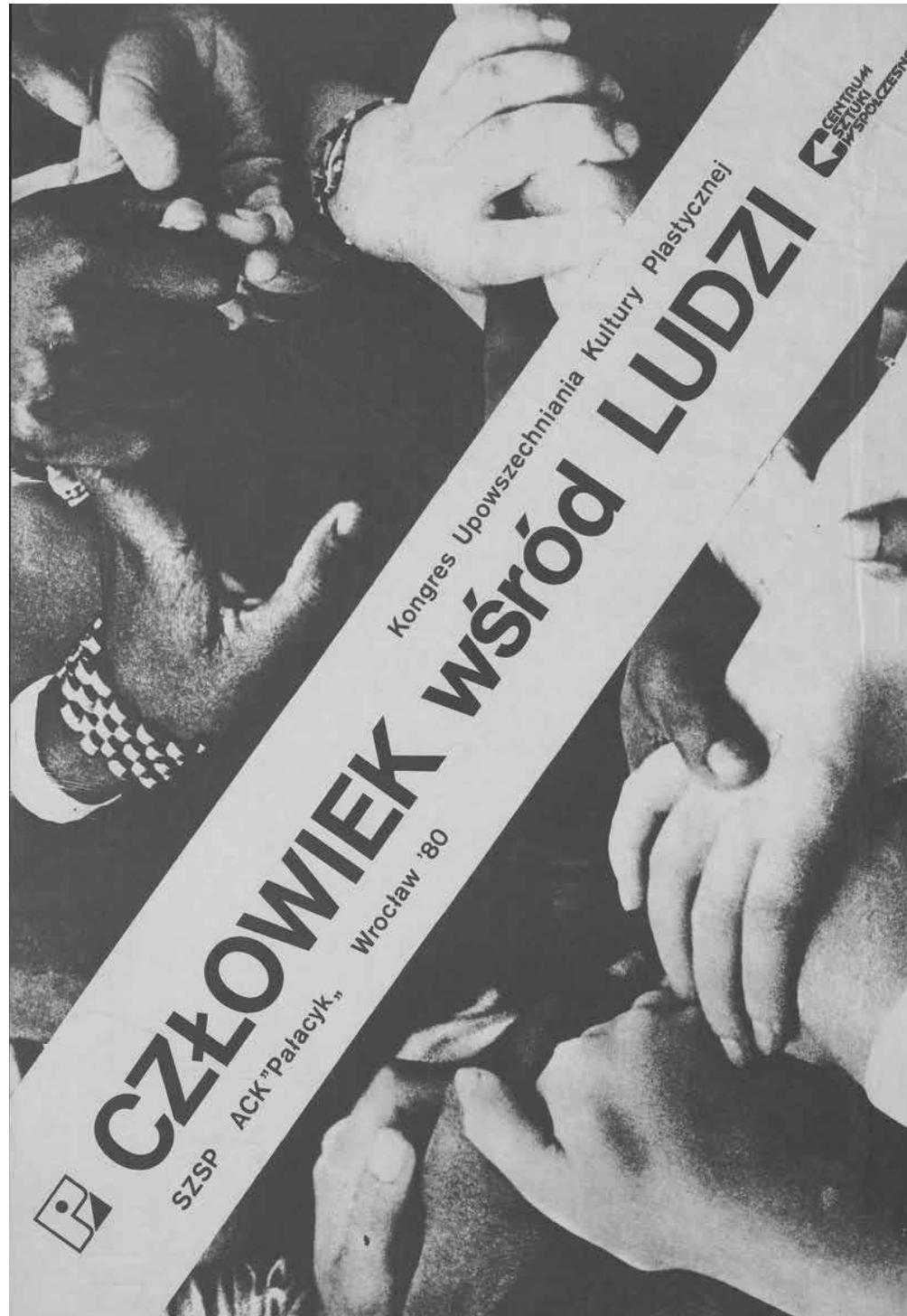
23.03.76 g.18 „wernisaż wystawy LUCIANO ORI

6.04.76 g.18 wernisaż wystawy ANNY BOLCEWICZ

13.04.76 g.18 nagrania autorskie BERNARD HEIDSIECK
i otwarcie wystawy prac:

Miroslav Todorović, Anna Kułera,
Gólasz Tóth, Endre Tót, Gorski Juri,
Adriano Spatola, Piotr Olszański,
Romuald Kutera, Giulia Niccolai,
Lech Mrożek, Laboratório de
Comunicação Experimental em
Arte de Idéia e do Ideal.

14.04.76 g.18 Wernisaż wystawy i spotkanie
autorskie z EWA PARTUM
i ANDRZEJEM PARTUM





98. *Człowiek wśród ludzi*, wystawa w ramach Kongresu Upowszechniania Kultury Plastycznej [Man Among People, exhibition held as part of the Congress for Promoting Fine Arts], ACK Pałacyk [Pałacyk Academic Culture Centre], 1980



służyć oporowi przeciwko determinizmowi. Przy czym – co należy dodać, by nie popaść w patos – realizowali ów determinizm na poziomie zero, czyli poziomie codzienności. Zasadą było, że nic rzekomo oczywistego wcale tekić nie musi, a zatem denaturalizowali niekontrowersyjność. Anna Kutera nie musiała się upiększać (*Fryzury*) – wbrew twierdzeniu, iż *Artist Must Be Beautiful*, Instytut Racjonalizacji Kultury Romualda Kutery przekonywał, że nie trzeba grać w brydża we czwórkę, Lech Mrożek nie musiał w ogóle używać oczu do swoich działań plastycznych (zapisy audiorozmów *Czy jeszcze istnieje sztuka?*), a nawet niekonoklastycznie nastawiony Kutera niekiedy się z nim zgadzał w tej kwestii (*Rozmowy projektujące*, audio). Zainteresowania Mrożka i Kutery kwestiami granicznymi (kiedy kończy się „teraz”, co znaczy „tutaj” w zmedializowanym przekazie) i mechanizmami widzialności oraz możliwością ukazania-zasugerowania niewidzialności powodują, że artyści ci należą do ważnych analityków mediów swoich czasów, tworzących samoświadomą metafotografię. Podkreślić też należy wagę działań kolektywnych, stanowiących jedną z form redefinicji twórczości artystycznej i detronizacji romantycznego geniusza. Realizowanie dzieł w horyzontalnym dialogu z kolegą artystą, bez nacisku na własny autorytet, uznać należy za rewizję stylu sygnaturowego pierwszej awangardy, jej utopii, która okazała się czczą obietnicą. Ta rewizja dokonywała się sukcesywnie od czasów powojennych. W interesującym nas tu okresie lat 70. podać można przykład chociażby Christiana Dotremonta, lidera grupy CoBrA i promotora kolektywnych działań, który z Pierrem Alechinskim wykonywali jednocośne działania malarskie-performanse, nawiązując do ideału dwugłównej hybrydy bicéphale; chodziło im bowiem o dwugłową,

dialogiczną strukturę samego dzieła, gdyż duet był u nich uprzywilejowaną, doskonalszą organizacją od autorytarnej jednostki²³³. Tak można też spojrzeć na wspólne działania Kutery i Mrożka, Antosza i Andzi (a także większej niż duet grupy twórczej), gdyż one także odżegnywały się oczywiście od sygnaturowego dzieła i budowania konsekwentnego „stylu”, tak ważnego w komercyjnym obiegu. Choć przypadek A&A jest o tyle bardziej złożony, że kolektyw A&A badał możliwość zaistnienia artystycznej marki, dokonując przekornej nadindentyfikacji (by użyć późniejszego terminu spopularyzowanego przez Slavoja Źižka). Warto nadmienić, iż dialog z innymi artystami i kolektywna praca dokonywała się niekoniecznie poprzez bezpośrednie ich ze sobą obcowanie; bywało, iż medium stawały się fale radiowe (Kuterowie i Mrożek) lub telefon (Olszański) – można na formy te patrzyć jako prekursorskie do późniejszej *telepresence art* i działań w internecie.

Działania grupowe Świdzińskiego to hasło, które artysta wprowadził z dużym rozmachem na arenie międzynarodowej, a jego atutem był kompletny brak kompleksów wobec kolegów z Europy Zachodniej; ta tradycja (której chyba można – paradoksalnie – nazwać szlachecko-sarmacką, przez swoją zadziorność, odrębność i postawienie na lokalność, i równie zaskakująco: brak wiedzy o innych środowiskach w kraju sprzyjał oryginalności) na długo rozpalała głowy młodych artystów, potwierdzała ich dumę z tego, co robią tu i teraz. Świdziński posuwał się przecież nawet do współczucia artystom amerykańskim, że żyją w bezwzględnym kapitalizmie: *Artyści amerykańscy, od lat wyalienowani*

233 *Cobra singulier pluriel: les œuvres collectives, 1948–1995*, Tournai 1998.

przez działanie istniejącego układu sztuki jako luksusowego towaru, nie potrafią znaleźć wspólnego języka z własnym społeczeństwem²³⁴. Co w aliansie ze starym mistrzem było niezwykle fascynujące, to uczestnictwo w światowym ruchu, który podjął walkę z dominującą kulturą. Kulturowa wojna polsko-szwedzko-francusko-kanadyjsko-argentynska, na jaką poszli ze Świdzińskim, była walką z anglosaskim kulturowym neokolonializmem (choć – dodajmy gwoli trzymania się faktów – działało się to w czasach, kiedy opozycja demokratyczna w Polsce walczyła bynajmniej nie z kapitalizmem, ale z komunizmem i radzieckim kolonializmem).

Można powiedzieć, iż w takim „nieprestiżowym” ignorowaniu centrów kulturowych i ich hierarchii podejmowali marzenia Andrzeja Wróblewskiego, który swoją sztukę również chciał wpisać w układ horyzontalny, szukając drogi pomiędzy Holandią, Jugosławią i Meksykiem, by zapisywać to, co uniwersalne i zmarginalizowane jednocześnie. Członkowie GSN wierzyli w możliwość obrania trzeciej drogi, pomiędzy opozycyjnymi systemami komunistycznym a kapitalistycznym; te marzenia – które okazały się utopią – wróciły zresztą w dyskusjach po upadku komunizmu, a szukanie alternatyw rozpalająco na przełomie lat 80. i 90. XX wieku myślenie nie tylko artystów-aktywistów (w tym wspominanego już Josepha Beuysa), ale i polityków. Kwestie, jakie sobie wówczas postawiono, obecnie – w dobie postępującej globalizacji – pozostają jednak niezwykle aktualne. Dzisiaj z kolei mówimy przecież o konieczności budowania horyzontalnych relacji kulturowych, bez ustawicznego aspirowania do kanonu mainstreamu. Peryferyjność położenia nie przekłada się w żaden sposób – jak zdążyliśmy się przekonać – na jakość sztuki. Kolektyw GSN wierzył w to i dlatego stworzył tyle zaskakujących, świeżych, niezwykłych dzieł. Świdziński nazwał to, co robili w latach 70., szansą dla sztuki polskiej na wyjście z zaścianka, która została zmarnowana z powodu niemożności zorganizowania silnej grupy potrafiącej zrezygnować z nadmiernego indywidualizmu na rzecz wspólnej reprezentacji oraz braku krajowego wsparcia i zaplecza²³⁵. To, czego z kolei Świdziński nie dał młodzieży z Galerii Sztuki Najnowszej, to tekstów o ich sztuce, których z pewnością oczekiwali wobec towarzyszącego krytyka. Choć jeszcze w 1976 roku Mrożek stwierdził, że w obecnej dobie został zaburzony podział między teorią a praktyką: *Tak więc teoria sztuki jest jej praktyką – jest sztuką*²³⁶, to niejako wbrew temu status Świdzińskiego w GSN początkowo wydawał się statusem teoretyka. Na ich oczach jednak Świdziński przesunął się na pozycję artysty, zaś wrocławscy członkowie Galerii Sztuki Najnowszej stali się jedynie przykładowym i wymiennym elementem jego sztuki. To brak tekstów spowodował dzisiaj, że tak trudno po latach odtworzyć fascynującą historię Galerii Sztuki

Najnowszej. Ale akurat o to trudno mieć pretensje do Świdzińskiego – nigdy wszak nie pełnił w grupie takiej roli, jak np. Mieczysław Porębski w Grupie Krakowskiej czy Jerzy Ludwiński w galerii Pod Moną Lizą; on był po prostu artystą, który dzieła swoich młodszych przyjaciół-artystów zawłaszczał w efemerycznych działańach własnego autorstwa. I to on miał być po nich zapamiętany. Tak się też do tej pory niestety działało, zgodnie z intencją mistrza. Odkrywanie praktyk neoawanagardowych lat 70. jest dziś radosną przygodą, bo nieznane szerzej dzieła artystów GSN to dzieła znakomite. Wydanie w 1987 roku książki o ambicjach podsumowujących drugą dekadę lat 70. – *Sztuka młodych 1975–1980*, trafiło już bowiem w próżnię: inni nowi młodzi zawłaszczali przestrzeń sztuki i trzeba było czekać, gdy zainteresowanie latami 70. powróci²³⁷. W radości, że tak się dziś stało, jest i nuta goryczy dotycząca naszych czasów – czy faktycznie nie za bardzo uwierzyliśmy bowiem dzisiaj w mainstream, który oni z taką fantazją kontestowali? Trzecia droga i „trzeci front” oscylowała wszak między utopią a realną opozycją i to właśnie tego ducha oporu i przekory nawet najbardziej zatwardzali pragmatycy szukający dziś w GSN. Jak pisał w 1977 roku Amerigo Marras:

W kapitalistycznych społeczeństwach, hegemonia wyspecjalizowanych artystów jako kulturowych bohaterów, arcykapłanów wyalienowanych dyskursów jest manifestacją konkretnej społecznej i ekonomicznej dominacji: ideologii klasy. Dyskursy i takie manifestacje sztuki są interalicowane, a w rezultacie stają się bez znaczenia dla innych członków społeczeństwa²³⁸.

Choć GSN odeszła od sztuki konceptualnej, ochroniła jej etos – sztuka nie była tu towarem, a na nowo zdefiniowana przestrzeń dzieła objęła zarówno widza, jak i obszar poza wyspecjalizowanymi instytucjami (choć w relacji z galerią), poddając analizie proces wytwarzania sztuki. Przede wszystkim jednak artyści Galerii Sztuki Najnowszej nie byli artystami aspirującymi, kandydatami czekającymi na werdykt i rozpoznanie establishmentu, lecz samoorganizującymi się podmiotami, które dla siebie na nowo sztukę, w nieustannym sporze, definiowali.

234 J. Świdziński, *Wstęp [w:] Sztuka kontekstualna. Materiały z Konferencji Sztuki Kontekstualnej...*, dz. cyt., s. 13.
235 J. Świdziński, A. Mrożek, *Rozmowa „Sztuki”*. Wszystko o „Labiryncie”, „Sztuka” 1984, nr 1.
236 L. Mrożek, *Teoria a praktyka sztuki* (1976) [w:] tegoż, *Czy jeszcze istnieje sztuka?*, dz. cyt., s.8.

237 *Sztuka młodych 1975–1980*, red. A. Aratyn, K. Banachowska, K. Grela, J. Leszin, Warszawa 1987.
238 A. Marras, *Notes and Statements of Activity...*, dz. cyt., s. 34.