

Redaktor naczelny / Editor in Chief – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Anka Leśniak

Redakcja / Editorial Board – Józef Robakowski,
Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Jana Orlova,
Małgorzata Kaźmierczak.

Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka,
Grzegorz Klaman, Krzysztof Gliszczyński,
Roman Nieczyporowski.

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński,
Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek
Brogowski, Bogusław Jasiński, Anna Szyjowska-Piotrowska,
Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski,
Cornelia Lauf, Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne
Swartz, Henar Riviere, Jin-Sup Yoon, Magda Radomska, Paweł
Leszkowicz

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents / Galerie dédiée à
Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes

Koncepcja i prezentacja / Idea and Form of Presentation /
Conception et présentation – Leszek BROGOWSKI
e.mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / Cooperation
Université Rennes 2, Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/
incertain-sens](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens)



Projektowanie, skład / Design, typesetting
Norbert Trzeciak, <http://www.norberttrzeciak.com>

Wydawca / Publisher

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / Office

Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 791 123 939, e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / Distribution

e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / Cooperation

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

Druk / Print

SOFT VISION Mariusz Rajski
Ustowo 39, 70-001 Szczecin

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja*

w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną).

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is published under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website.
<http://www.journal.doc.art.pl>

Table of Contents

SPIS
TRE-
SCI

EXHIBITING POLISH ART ABROAD: CURATORS, FESTIVALS, INSTITUTIONS

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/22

Red. / Edited by Małgorzata KAŻMIERCZAK

5-7

Introduction

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/2

1

How Is it Going? Or, the Need to Build Relationships in the Field of Art

11-23

Bernadeta STANO, The Thaw, or Warming in
Cracow's Artistic Community Relations with the
West, and Consequences to Art

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/3

25-33

Katalin BALAZS, Paraphrase as an Act of Art:
Some Aspects in the Work of the Łódź Kaliska
and the Substitute Thirsters Artist Collectives

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/4

2

Branding Polish Graphic Arts

37-33

Mateusz M. BIECZYŃSKI, An Escape from
Socialist Realism. State-Organized Overseas
Exhibitions as the Road to Fame of the Polish
School of Posters

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/5

49–33

Jeannine HARDER, Polish Posters at the 1948 International Poster Exhibition in Vienna

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/6

3 Polish Art in Scandinavia and Great Britain

65–75

Karolina KOLENDA, Władysław Hasior in Sweden: Reassessing Peripheral Neo-Avant-Garde Networks Through Horizontal Art History

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/7

77–91

Camilla LARSSON, The Politics of Appearance: Tadeusz Kantor Exhibiting in Sweden 1958–2014

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/8

93–113

Anna DZIERŻYC-HORNIĄK, From a Demarcation Line to a Living Archive. Documentary Exhibitions of the Foksal Gallery in the British Isles

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/9

4 Overseas

117–127

Łukasz BIAŁKOWSKI, A Firecracker, a Light at the End of the Tunnel? The First Polish Programme of Residential Stays for Artists in the USA

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/10

129–143

Małgorzata KAŻMIERCZAK, Freedom Is Not Free. The USA-Poland Project *Julieta 484* and Its Social-Political Background

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/11

5 Polish Art in a Global Context

147–157

Krzysztof SIATKA, Hamdi el Attar and Kassel's *Stoffwechsel* Shows of the Eighties: Notes on the Off-mainstream Presence of Polish Artists

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/12

159–167

Maciej GUGAŁA, Entangled in Contexts: Ten Years After the *Side by Side* Exhibition in Berlin's Martin-Gropius-Bau

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/13

169–176

Jarosław LUBIAK, Recognizing a Polish National Idiom in Global Art: Two Exhibitions of Polish Contemporary Art Abroad

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/14

VARIA

181–233

Tomasz ZAŁUSKI, Najbardziej Efemeryczna ze Sztuk. Wczesne Realizacje z Użyciem Wideo w Lubelskich Galeriach Labirynt i BWA w Latach 1976–1984

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/15

235

English Summary

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/16

237–253

Łukasz BISKUPSKI, Materialistyczna Analiza Kulturoznawcza: Refleksja Metabadawcza

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/17

255

English Summary

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/18

257–283

Jakub BANASIAK, Arka. W Stronę Społecznej Historii Galerii Labirynt i BWA Lublin (1969–1993)

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/19

285

English Summary

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/20

BOOKS

289–294

Łukasz GUZEK, *Henryk Gajewski. Od Konceptualizmu do Sztuki Interpersonalnej*

doi:10.32020/ArtandDoc/27/2022/21

EXHIBITING POLISH ART ABROAD: CURATORS, FESTIVALS, INSTITUTIONS

INTRODUCTION

Edited by
Małgorzata KAŻMIERCZAK

Throughout the twentieth and twenty-first centuries, numerous exhibitions contributed to the development of scholarship and the promotion of Polish art, increasing its presence in international art-related discourse. This special issue of *Art and Documentation*, explores the curatorial, institutional, artistic, and cultural contexts of international exhibitions of Polish art. It examines global and local impacts, trajectories of development across periods of political and social turmoil, as well as multiple narratives formulated by various actors, both individual as well as collective. It covers a long period – from the late forties up to the present, and therefore also examines times when creating international contacts was very difficult. Currently, the presence of Polish art in the international art circuit is mostly determined by finances, but some issues remain the same – the artists and curators try to define the position of Polish art in relation to the ‘centre’ as well as to other peripheral milieus.

The set of articles starts with the subsection entitled “How Is it Going? Or the Need to Build Relationships in the Field of Art.” The text by Bernadeta Stano, “The Thaw, or Warming in Kraków’s Artistic Community Relations with the

West, and Consequences to Art” focuses on the time after the 1956 Thaw and sheds light on state subsidised travel by artists born in the thirties who debuted during the Thaw and who were active in the Kraków community – the Nowohucka Group and the Second Kraków Group members. The following article by Kata Balázs. “Paraphrase as an Act of Art: Some Aspects in the Work of the Artist Collectives Łódź Kaliska and the Substitute Thirsters” analyses the connections between the Hungarian Substitute Thirsters (1984-1992) and the Polish Łódź Kaliska (founded in 1979) groups. The article underlines some aspects of the cooperation methods between the two groups and their activities in producing DIY samizdat publications and especially their relationship with paraphrase as a genre, aiming at re-creating and re-enacting paintings from the 19th century that serve as national symbols in both countries. These articles are followed by two texts (subsection “Branding Polish Graphic Arts”) that focus on the Polish Poster School: “An Escape From Socialist Realism. State-Organized Overseas Exhibitions as the Road to Fame of the Polish School of Posters” by Mateusz Bieczyński and the more specific “The International Poster Exhibition Vienna 1948” by Jeannine Harder. The

Polish poster artists in the worst time of Stalinism (1945-55) had relative freedom, in comparison to other art fields like painting or sculpture. The International Poster Exhibition in Vienna was the starting point for the worldwide popularity of Polish posters, especially in the fifties and sixties.

The next sub-section, “Polish Art in Scandinavia and Great Britain,” refers to Polish Art in Scandinavia and Great Britain and consists of three texts: “Władysław Hasiór in Sweden: Reassessing Peripheral Neo-Avant-Garde Networks Through Horizontal Art History” by Karolina Kolenda, “The Politics of Appearance: Tadeusz Kantor Exhibiting in Sweden 1958 - 2014” by Camilla Larsson, and “From a Demarcation Line to a Living Archive. Documentary Exhibitions of the Foksal Gallery on the British Isles” by Anna Dzierżyc-Horniak. The first two texts draw on Piotr Piotrowski’s concept of ‘horizontal art history.’ Karolina Kolenda examines the exhibitions of Władysław Hasiór’s work in Sweden to reconsider the mapping of Neo-Avant-Garde art in Europe. She also proposes a reading of Hasiór’s work through the lens of environmental art history. Camilla Larsson analyses the exhibitions by Tadeusz Kantor in Sweden and proves that he has mainly been perceived as a Polish artist, even though the ideas of Polishness have shifted over time, mainly shaped by a centre – periphery logic. Anna Dzierżyc-Horniak analyses the contacts between the Foksal Gallery run by Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, and Richard Demarco (Scottish art promoter who opened Great Britain to Polish art). She proves that the network of personal friendships built across the Iron Curtain developed into institutional cooperation and concrete artistic projects.

From the north of Europe we move “Overseas” – to the USA, to read two texts: “A Firecracker, a Light at the End of the Tunnel? The First Polish Programme of Residential Stays for Artists in the US” by Łukasz Białkowski and “Freedom Is Not Free. The Poland-USA Performance Art Project *Julieta 484* and Its Social-Political Background” by Małgorzata Kaźmierczak. The first text’s purpose is tracing the history of

Polish art residencies operated by the Kościuszko Foundation since the seventies, and focuses especially on the first decade of the programme to delineate its organization, as well as the artists’ motivations and attitudes. Małgorzata Kaźmierczak recalls a Polish-USA performance art project *Julieta 484* – which resulted in a co-operation between the Castle of Imagination Performance Art Meeting in Poland and the Mobius Group in Boston and took place in historically important spaces such as Modelarnia in Gdańsk or a demobilized submarine *Julieta 484* in Providence, RI. It is the only text in this set dedicated solely to performance art (the position of which is special, as performance artists need to be present in the space to practice their art).

The collection of articles is closed with three texts on “Polish Art in a Global Context,” arranged chronologically. The first text by Krzysztof Siatka “Hamdi el Attar and Kassel’s *Stoffwechsel* shows of the Eighties: Notes on the off-mainstream presence of Polish artists” again uses the horizontal methodology and examines the presence of certain Polish artists within three shows set up by Hamdi el Attar: *Stoffwechsel* (1982), *MuKu – Multimedia Kunst* (1985), and *Künstlergruppenzeigen Gruppenkunstwerke* (1987) in the contexts of the artistic, political, and existential reality of Poland after the introduction of Martial Law in the country. Maciej Gugała, in “Entangled in Contexts: Ten Years After the *Side by Side* Exhibition in Berlin’s Martin-Gropius-Bau” examines the largest Polish-German exhibition and the largest display of Polish art in Germany to date. The author analyses its meaning in the political, museological, artistic contexts as well as the exhibition’s possible aftermath. Finally, Jarosław Lubiak, in his article “Recognizing a Polish National Idiom in Global Art: Two Exhibitions of Polish Contemporary Art Abroad” writes about the most recent exhibitions: *State of Life: Polish Contemporary Art within a Global Circumstance* organised by the Muzeum Sztuki, Łódź, Adam Mickiewicz Institute at the National Art Museum of China in Beijing in 2015, and *Waiting for Another Coming*, a joint presentation of Polish and Lithuanian artists, shown first at

the Contemporary Art Centre in Vilnius in 2018 and then at the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw (October 25, 2018, to January 27, 2019). He uses the exhibitions as a case study to reflect on defining and locating Polish contemporary art in the context of global art. He refers to Jean-Jacques Lecercle's philosophy of language to create a theoretical framework based on three concepts: minor language, refraction and conjuncture.

This set of articles merely begins mapping the presence of Polish artists in the international circuits. As mentioned above, chronologically they cover a period since the post war Stalinism, until present. The conditions under which artists and art promoters created the international contacts are, of course, varied. The above texts also discuss all media, each of them having its own peculiarity. Nevertheless, this collection of articles underlines the fact that art cannot flourish in isolation and that the creating of international contacts is one of the most vital powers for art. This is something that in today's globalised world seems obvious, and is what artists have always practiced – on an institutional, as well as on a personal level.

1

**HOW IS IT
GOING?
OR, THE NEED
TO BUILD
RELATIONSHIPS
IN THE FIELD
OF ART**

Bernadeta STANO

Pedagogical University of Kraków

THE THAW, OR WARMING IN KRAKÓW'S ARTISTIC COMMUNITY RELATIONS WITH THE WEST, AND CONSEQUENCES TO ART

As asserted in the *Introduction* to the book *Podróże artystyczne. Artysta w podróży (Artistic Travel. The Travelling Artist)*, “The phenomenon of artistic travel and the travelling artist remains an essential artistic and historical fact in the history of art.” Nonetheless, progress in research regarding travelling artists in the period analysed here (i.e. the second half of the fifties) is far from impressive. The recent Association of Art Historians’ publication, *Wędrowanie sztuki (Art on Tour)* illustrates this point. Its authors explore journeying in terms of work-related migration, grassroots art community development, or predefined field work outside the studio rather than travel-related exploration. Accordingly, in 2013, the Zachęta National Gallery of Art raised the previously unexplored theme of artistic travel during the so-called cold war. Speakers at the conference accompanying the exhibition *Map: Artistic Migrations and the Cold War* (curator: Joanna Kordjak-Piotrowska, November 30, 2013 – February 9, 2014), among other things, discussed the role of Paris and London, as well as the story of selected artists and art critics abroad. In this particular group of exhibition protagonists, only a few hailed from Kraków – those whose accomplishments had already become part of 20th-century art history, and thus described in biographies and/or monographs with a focus on their art

(consider Tadeusz Kantor, Andrzej Wróblewski, Maria Jarema) usually specifying dates, circumstances and artistic consequences of foreign travel. This is why I believe that it would be worthwhile for this paper to investigate the activity of lesser-known artists from the same circles, those who had been offered stipend opportunities to travel abroad shortly after graduating from Kraków's Academy of Fine Arts, for whom the aforementioned artists comprised commendable role models in terms of their aspirations. The young artists in question formed the so-called Nowohucka Group (also known as the Group of Five), and officially became Kraków Group members on March 8, 1961.¹ Notably, the works of artists from the Group of Five were shown at various exhibitions of the collective. They included the exhibition of the Group’s initiator Barbara Kwaśniewska (first collective exhibition), Danuta and Witold Urbanowicz, Julian Jończyk, Janusz Tarabuła, Jerzy Wroński, Lucjan Mianowski (first and fourth exhibition) and Jerzy Kałucki (fourth collective exhibition and a show in London). While having never declared affiliation with the Group of Five, Mianowski’s name was featured in the document proclaiming its formation in 1956 – this was due to the fact that immediately after the Group had been established, he took part in their first exhibition at the Dom

Plastyków (Art and Design Centre). I am taking the liberty to include him in this paper: not only did he learn and practice at the same Academy studios; he also (ever since the first mentioned exhibition) remained close to the Group of Five, among other things, by showing his works with them at a collective exhibit in June 1961, at the Krzysztofory Palace.

Before I proceed to explore specific developments and their outcomes, I would like to identify my field of study which spans three disciplines: twentieth century history of art, the sociology and the geography of art. Clearly, a focus on the lives and works of artists is self-evident only for the first field listed. An art historian would primarily point to the period spanning all researched phenomena: in the case of artists described herein, the period of the so-called Thaw. Its presence in the article's title is dual in purpose, firstly referencing the process of easing the rules imposed through the socialist state's cultural policy, for purposes described herein in terms of issuing permits and funding travel for art community members; secondly, the label afforded to the period from 1956 until 1960 by reference sources over several decades.² The period has not been identified and recorded with any great precision – similarly, there was no single genre that would classify the work of all contemporaneous artists, albeit most painters mentioned herein would choose matter painting as their preferred technique.³

Nonetheless, the travel theme identified does give rise to an obligation to employ terms typical for fields represented by the two other identified sciences. A sociologist would most certainly be interested in aligning travel with how artists functioned with regard to their essential reference group: the art community. In the context of travel explored herein, however, there is another motive expressed by sociologists focusing on institutionalised education. "Travel complements and augments the process of teaching art."⁴ Marian Golka writes in *Socjologia sztuki (Sociology of Art)*, listing an entire array of quotes from artists across the ages as proof in another publication

(*Nauczanie sztuki. Cele-formy-metody; Teaching Art. Objectives-Forms-Methods*).⁵ Furthermore, the capacity of artists to travel and their ability to circulate their works was influenced by their public acceptance of state cultural policy, in other words, by expressing worldviews and political beliefs aligned to the expectations of the state. Their public attitude was thus of fundamental importance for their acceptance as recipients of state funding (scholarships). The phenomena at hand can also be considered in the context of a ritual, as it were, expanding the scale of art circulation, and developing a sense of habit in art recipients in terms of recurring exploits with regard to overall direction and purpose.⁶ I had hoped for descriptions of artists listed by Marian Golka and Andrzej Osęka to reveal a motif identifying an artist on the road, or travelling artist – yet this did not happen, as in all likelihood prior to the founding of the academy of arts, the phenomenon had been naturally associated with artistic professions and not seen as noteworthy.⁷ Once the education system changed and the need for education *on the road* (at private studios or royal courts) vanished, artistic travel lost its attribute of a necessary condition to making an artistic career.

Organisers of the artistic travel exhibition *Map: Artistic Migrations and the Cold War* (mentioned above) at the Zachęta National Gallery of Art suggested a clear take on travel from a geographical perspective. The phenomenon's spatial (or territorial) analysis was expressed in the visualisation of the titular map, and discussions employing the phrase 'migration,' however overstated.⁸ My paper will primarily focus on three locations: Kraków (and, indirectly, Nowa Huta⁹) as a permanent location; and Paris and London – metropolises visited by artists and hosting exhibitions of their works. I will also reference the artists' birthplaces.

The Thaw in Travelling

In the context of the 1996 exhibition *The 'Thaw.'* *Polish Art ca. 1956* at the National Museum in Poznań, Piotr Piotrowski somewhat critically declared, "After the socialist realism intermission, artists began travelling to Paris to visit *Art Informel* exhibitions, which had by that point lost their fresh touch."¹⁰ Tadeusz Kantor, whose works were obviously shown at the *The 'Thaw'* exhibition, had already 'organised' a passport for himself as early as 1947, arriving in Paris via Switzerland. Following in Kantor's footsteps and following his advice, Maria Jarema (known also as 'Jaremianka,' which is how fellow artists would call her – translator's comment) went travelling to Paris for three months, having previously tasted the climate of the 'Mecca of artists.'¹¹ Kantor had in a way blazed the trail for Jaremianka by having attended the 1955 Theatre Festival¹². Already under the new circumstances of the Thaw, in the autumn of 1956, she resubmitted scholarship applications. Her application was accepted after several months; she was given a scholarship, reimbursement of medical expenses, and permission to take twenty artworks with her; she would later offer them to friends or sell them to art galleries. When in Paris, Jarema visited exhibitions and permanent museum collections, maintained old and established new contacts, and – obviously – painted. Some Group members had already been abroad by then – others, like her, took advantage of scholarship-funded travel. Her stay in Paris coincided with an exhibition showing some of her works opening at the Musée National d'Art Moderne. This brief account of Jarema's journey is included as a symptomatic example for the older generation of artists (debuting before World War II) who were able to travel thanks to Ministry of Culture and Art officials' awareness of their accomplishments.¹³

While travel scholarships were most certainly a form of reward and recognition, they were not the only path to temporary stays abroad. Artists could also be part of foreign delegations, e.g. accompany Ministry of Culture

and Art officials, travel on invitation by foreign institutions, or take part in cultural exchanges – notably, however, prior to 1958 the latter were organised chiefly under agreements entered into by local art unions, and only involved opportunities to travel to such countries as the Soviet Union, Bulgaria, Czechoslovakia, the German Democratic Republic, Romania, Hungary, Korea and Mongolia. Exchanges requiring no foreign currency advances, all costs covered by participants themselves, were recorded separately. The names and destinations of artists travelling abroad were always recorded in *Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków (Newsletter of the Association of Polish Artists and Designers)*.¹⁴ The contemporaneous realities of the socialist state's cultural policy merit a concise commentary at this juncture; whenever planning to travel, artists were confronted with a strict set of rules. This was a period of frequent structural changes within the Ministry of Culture and Art. In 1948, ministerial structures were expanded to include an Office for Foreign Cultural Relations; two years later, its activities were suspended, related competencies entrusted to the Ministry of Foreign Affairs, the Office reinstated in 1957. Yet the gradual post-1956 unfreezing of international relations was key to the process of awarding foreign scholarships to creators and researchers of culture.

In the year 1957, the scholarship campaign was experimental in nature: in all probability driven by a wish to make up for all the 'lost' years, the Ministry awarded multiple foreign scholarships – yet thwarted by foreign currency restrictions, it found itself unable to deliver stipend contract obligations already by the fourth quarter of that year. Consequently, Minister Karol Kuryluk issued a relevant Ordinance of March 18, 1958, regulating the form and manner of scholarship approval and stipulating new criteria.¹⁵ He further explained in an accompanying memorandum that while the volume of scholarships would be reduced, time spent abroad by scholarship recipients would be extended.¹⁶ Applications could be submitted to the Minister by authors' unions, artistic associations, institutions of science and culture reporting to the

Ministry, and directors of relevant organisational units at the Ministry. The Office for Foreign Cultural Relations handled all organisational affairs for scholarship recipients. The aforementioned Ordinance stipulated that particularly talented individuals should be considered as candidates potentially valuable to Polish cultural evolution in view of their considerable artistic and academic achievements. No mention was made with regard to themes or chosen artistic style – consequently, persons whose travel plans had been previously obstructed because they did not engage in art conforming to state cultural policy could count on being included as well. Nonetheless, in this particular aspect the Thaw did not last long: the subsequent Ordinance of February 21, 1959 proclaimed by the new Minister Tadeusz Galiński made the scholarship application procedure much more complex, bureaucratising approval proceedings.¹⁷ It also mentions the selection procedure of candidates for scholarships awarded by foreign authorities and institutions. Twelve artists travelled under the new procedure in 1959 – very few, given the overall membership of the Association (over 4,000), and, as previously mentioned, considerably fewer than in 1957 or 1958 (103 and 26 visual artists with approved travel scholarships, respectively).

The French direction of foreign relations during the Thaw merits mentioning as well – so-called French Government stipends are most frequently mentioned as circumstances allowing young artists' foreign travel.¹⁸ While a pertinent agreement on scientific and cultural exchange had been entered into by and between Poland and France as early as 1947, it remained a 'dead letter' (theoretical) law throughout Stalinist times. Respective contacts were reinstated pursuant to a memorandum signed by both parties in February 1958.¹⁹ Issues of customs clearance for the carriage of artworks abroad were regulated in the year 1959 as well – single copies of artworks by members of individual Association of Polish Artists and Designers sections were customs-exempt. It was also agreed that each artist shall have the right to

take a set of his or her works when travelling abroad, provided that the Association was duly notified, and pursuant to a permit by the Ministry and art conservation authorities.

While not in any way associated with or required by scholarship award procedures, regular travel practices included writing letters to acquaintances back home, as well as delivering reports and talks on return, publishing articles, and showing works created abroad and/or inspired by foreign experiences. Art-related travel circumstances apart, non-professional private events equally well-known to the Kraków community were held as well, such as Tadeusz Kantor and Maria Stangret's wedding ceremony planned for Kantor's successive stay in Paris in the spring of 1961.

Every journey and subsequent account by a well-known artist encouraged and motivated others. Kantor, Jaremińska, Stern or Marczyński's travels were a guiding beacon for the younger generation, letting them know that it is worth their while to live abroad, however briefly, or even take a trip to see things only shown in poor-quality magazine reproductions. Regrettably, even after 1955 it was far from easy to secure permission for travel, passport or funding – the latter condition indispensable to young artists, unless they had their own money or had relatives abroad ready to take them in. The group of artists born in the early thirties included Kraków-born Marian Warzecha, a 1957 graduate of the Faculty of Stage Design at the Academy of Fine Arts in Kraków, who joined the aforementioned artists as co-founder of the Second Kraków Group. I am mentioning him herein as a representative of the Group of Five generation and contributor to foreign episodes, albeit in a different part of Europe: in Rome, where (in emulation of Kantor, as it were) he married Teresa Rudowicz.²⁰ Notably, this was a private trip rather than travel in the framework of a scholarship, which obviously does not mean that the artists did not engage in admiring, seeking inspiration in, or creating art in daily life. This, however, was an isolated case of a person so young, immediately embarking on a long journey.

The Twilight of the Thaw. Young Artists in Travel

Before exploring the history of other 1956-57 graduates of artistic faculties at the Academy of Fine Arts in Kraków, I should offer a brief description of their pre-academic years: only Janusz Tarabęła was born in Kraków, the others grew up elsewhere and chose Kraków as their place of residence. Danuta Urbanowicz arrived from the whereabouts of Radom; Witold Urbanowicz spent his childhood years in the so-called Eastern Borderland; Julian Jończyk was born in Szczekociny and went to school in Sosnowiec; Jerzy Wroński hailed from the village of Biskupice near Lublin; Lucjan Mianowski was originally from Strzemieszyce and went to school in Będzin; Jerzy Kałucki was born in Lviv, Barbara Kwaśniewska in Warsaw. To individuals not born in Kraków, their origins also meant that after the relative stability of university years, they had to face a difficult period of securing permanent residential quarters. Settling locally was both a challenge and artistic exploration theme for the young artists, all around 25 at the time. The motif was most intensely examined by Lucjan Mianowski (see e.g. *Przeprowadzka (Moving House)*, lithograph, 1957; *Mieszkanie anioła (An Angel's Flat)*, oil on canvas, 1959; *Czarne wnętrze (Black Interior)*, collage, 1958). The artist's studio, back in "old" Kraków, in a tenement house at Kościuszki Street, was a theme also reflected in paintings by the Urbanowicz duo, who would soon thereafter marry (Witold Urbanowicz, *Srebrny (Silver)*, 1959, Danuta Urbanowicz, *Murek (Wall)*, 1959/60, both works: mixed technique). Young Academy of Fine Arts graduates would gradually become self-sufficient. Nowa Huta would become the place of residence – and, accordingly, artistic work – for five artists (Jończyk, the Urbanowicz duo, Wroński and Mianowski). While it would soon (in 1951) lose its independent municipal township status, it is noteworthy that when travelling abroad, all five would be leaving a young district, then in the throes of dynamic development and generally considered modern, though unfinished.

Group initiator Barbara Kwaśniewska was the first to leave and settle in Paris permanently in the autumn of 1958. While not having received an Academy Diploma, she began studying in Paris under Johnny Friedlaender at his studio. Julian Jończyk made tenacious efforts to stay in touch with her. In fact, it is his foreign travel that remains best-documented, thanks to his profuse correspondence with other members of the Group. We know that he completed his curriculum in June 1955, passing the final exam one year later before the State University Diploma Committee at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Kraków. In the spring of 1956, he was issued written permission to travel abroad and continue university studies, conferred upon him in recognition of his academic accomplishments at the Faculty of Painting by Professor Czesław Rzepiński, Rector of the Academy of Fine Arts at the time.²¹ The aforementioned favourable circumstances notwithstanding, Jończyk could travel to Paris on a French Government stipend only in November 1960, as the original permission did not include funding for the endeavour. The artist's letters penned over his four Parisian months allow certain conclusions regarding his pursuits. Financial matters remain at the forefront: the purchase of canvas panels took up a sixth of his entire scholarship. Jończyk's other activities included visiting exhibitions; already familiar with matter painting debuts – his own and his friends' – in Kraków (Krzysztofory Palace, February-March 1960, Second Group exhibition; and International Press and Book Club, Nowa Huta, September 1960, third exhibition), he followed local matter paintings with great interest as well. Having viewed an École de Paris exhibition, he reported on the works he had seen to Jerzy Wroński in great technical detail, attaching his own sketches to the description. He was equally enraptured by classics of modern painting at the Musée d'Art Moderne de Paris, a location he had, as mentioned above, known only from albums or magazines. Following in Jaremińska and Stern's footsteps, he was quietly planning to journey

to Italy as well.²² Several days later, he would summarise his opinions on current art in a letter to Janusz Tarabęła: “These are, simply, symptoms of extraordinary vividness – ranging from terrible kitsch to good-quality art.”²³ He believed that the former included, among other things, collections and montages of ready-made objects; today, we would refer to them as assemblages and associate them with new realism. On the other hand, he considered experimenting with motion, a hugely interesting topic, given its potential suitability for theatre or architecture. He also focused on the genuine local art market, a phenomenon he could not have experienced in Poland, while declaring himself to be painting “for posterity (usually for pleasure).”²⁴ Yet Joęczyk’s primary quests in Paris involved traditional art. He lavishly contemplated Jean Dubuffet’s retrospective in another letter he penned one month later. “Everything I had rather enjoyed at gallery exhibitions has now become ludicrous. [...]” He goes on to add, “I am completely broken.”²⁵ His correspondence included general observations as well: “All things considered, Paris is ugly – yet it does have a certain something that escapes definition, palpable only after one has spent some time here. A certain rhythm, things slight and elusive – living in Paris has its own special charm.”²⁶

Danuta Urbanowicz would follow in Joęczyk’s footsteps – yet she left nearly two years later, in late 1962. Awarded a similar stipend for one month, she extended her stay to eight months thanks to Mateusz Grabowski, a gallery owner in London who purchased several of her paintings.²⁷ One year later, Witold Urbanowicz travelled to Paris as well, staying four months. Of the three artists, only Danuta was successful in organising a solo show of her works in the Chinese quarter, at La Galerie Mouffe. She was offered another show at the Galerie Lara Vincy but she would have to stay longer in Paris – or have her works brought over from Poland.

The intensity of her activities can be compared with Lucjan Mianowski’s travel in the framework of a scholarship. In all likelihood,

Mianowski had ‘earned’ his time in Paris by having graduated with honours from the Academy of Fine Arts in Kraków, his Diploma in lithography supervised by professor Konrad Szrednicki; and with a Sopot Biennial award he received in 1957. His stay, or rather two stays – in the years 1959-1960 and 1963-1964 – were distinctly educational in nature, the artist continuing his studies at the École Supérieure des Beaux-Arts, in Professor Pierre Clairin’s lithography studio. The first French Government stipend brought him a show at the Parisian Libraire Celtique (1959), the second one – at the Galerie Lambert (1964). His continued studies offered him an opportunity to explore Europe further: already by the early 1960s, he had temporarily stayed and worked in Denmark, Sweden and France and elsewhere. One might ask why the others did not travel as well to perfect their skills and establish new contacts. The answer is rather simple: having married and raised families, Wroński and Tarabęła had slightly different priorities at the time.

The Artistic Outcomes of Travel

Before I proceed to discuss the issue, let me quote Tadeusz Kantor; this particular utterance became legendary in the community. He was giving a talk at the Krzysztofory Palace immediately upon returning from Paris; Janusz Tarabęła, attending the address (November 1958), heard him say, “Ladies and gentlemen, new lands have been discovered,” and shared the news at once with all colleagues.²⁸ One may justifiably assume that Kantor was referring to matter painting, one of the many varieties of *art informel*. Roughly one year later, Jonasz Stern returned from Rome; commentators on changes in Polish painting would also interpret his return as influential in terms of inspiring or enhancing the genre of painting in his home milieu.²⁹ One can therefore be assured that interest in new forms of creating art had preceded the time of the Group of Five travelling to Paris on stipends. Young artists did not have to be exposed to works by

Burri or Tàpies – reproductions easily available in art magazines – to introduce early technological novelties in 1959, especially as textured paintings (including those by Jadwiga Maziarzka or Jan Lebenstein) had been shown at exhibitions in Poland already. The young were swift to assimilate such observations with their own explorations based on the memory of places they had encountered themselves. Many years later, Jerzy Wroński – having never left Kraków during the Thaw – would offer excellent and detailed explanations of these interdependencies: “My bas-reliefs have much in common with the nature of spaces I was brought up in – the gently undulating fields and sandy roads ...”³⁰ Yet this is not the crux of this paper in terms of the development of Matter painting in Poland. One should rather be asking whether visiting Paris might have affected the evolution of art created by young painters at the time.

I fail to observe any major watershed in Jończyk’s art, the artist mesmerised and intimidated by Dubuffet’s paintings. The collage cycle titled *Confetti* that he painted immediately upon returning, was but an extension of his intimate 1960 *Interiors (Wnętrza)*. Pondering the entire course of Jończyk’s career in retrospect, one might detect consequences of travel and a critical approach to multiple expressions of modern-day art in the fact that the artist began gradually abandoning painting in favour of experimenting with motion in space (performance) and light. A much better measure of ‘travel-related’ change is offered by contemporaneous studies and experimentation by Danuta Urbanowicz and Lucjan Mianowski – their stays in Paris were the longest. In Danuta’s case, post-university works include the cycle *Pleśnie (Moulds)*, and paintings *Wall*, 1960, and *Przejście (Gateway)*, 1959. The painter was seeking inspiration in the haptic cognisance of her immediate surroundings. In *Moulds*, fabrics and other glue-infused materials became a uniform plastic mass resembling the title-referenced deposits. They may well have brought *art informel* associations to mind, albeit with the riot of colours missing. She created her

next series in the attic-studio at Kościuszki No. 48, her workplace for around 10 years. One of the preserved works – *Wall* – is a chunk of wall plaster against a background of hardened lace, the latter pronounced in a subtle bas-relief effect. Introduced a year later, *Epitafia (Epitaphs)* greatly differed from the previous works. Logic and brightness took over in compositions of non-painting materials, their structure somewhat imprecise. Pieces of corroded or flaky enamel-covered steel were coupled with swathes of thick cloth and joint compounds, their sandy texture clearly visible. Composition divides would usually run along lines parallel to edges of paintings, a distinct centreline of symmetry mirroring the parallel projection. The artist gradually expanded her array of fabrics to include soft textiles, shreds and scraps of lace, knitted fabrics, tassels, and embroidery. This is the technique she employed, among others, in the cycle *Gry (Games)*, which includes the paintings *Zestawienia materii (Combinations of Matter)* and *Układy pionowe (Vertical Arrangements)*, both dated 1962. The purpose of individual pieces in her works is akin to that of materials used by Braque and Picasso in their collages: to construct the object-image, enhancing its texture and colour. On the other hand, the compositional discipline and eschatological titles suggest that this was no simple or intentional application of non-painting substance, with its *vanitas* symbolism concealed in the very essence of degraded matter. What, therefore, had Urbanowicz’s stay in Paris yielded? No spectacular change, that is unquestionable: while her Parisian compositions had also included similar ready-made materials, the possibility of picking up delicate lacework and ornamental steel pieces at local flea markets drove the artist to experiment. She began creating ‘soft’ fabric paintings; regrettably, they have never been returned to Poland, their titles suggesting no literary tropes (*Obrazy – Images*). Yet they are visibly larger in format, richer in shade, and inspired by geometry. Urbanowicz herself would write many years later that while her intent had been to abandon array centrelines, the materials

themselves forced her to adopt a specific discipline in composition. She also attempted to sneak in figurative motifs (torsos and heads) – yet that particular trope in her oeuvre would become more intense only post - 1967.³¹ Interestingly enough, the joints between individual materials – seams, welds, rivets, nails – are distinct in all her Parisian works. These elements may be associated with the experience the artist had developed in Professor Jacek Puget's sculpture teaching studio, and/or her brief stage design episode at the *Widzimisię* puppet theatre in Nowa Huta – yet first and foremost, they may well be interpreted as a metaphor of manual labour well done. Consequently, were I to attempt a laconic description of the direction followed by Urbanowicz in her genre, I would be inclined to use phrases such as 'improvement' and 'perfection.'

Mianowski's case, given his successful debut, was rather similar. Prior to his graduation, during plein-air work, he had discovered provincial themes, he gradually began expanding to include landscapes and Nowa Huta *petit genre* scenes. His paintings and prints from the series *Małe miasteczka nie są nudne* (*Small Towns Are Not Boring*) comprise a mix of a dismal yet grotesque vision of socialist realism in an unfinished district, with a hint at positive emotions – artists were given an opportunity to settle down there, after all. His images include the simple places in which he and his colleagues were mentally rooted. It goes without saying that he was connected with the contemporaneous matter painters of Kraków through a sensitive perception of detail; yet Mianowski's frames usually encompass entire objects and silhouettes, including a repertoire of exaggerated gestures and facial expressions. He would only become more attentive to the matter of objects (buildings) when in Paris, translating them to the language of graphic art. Immediately upon graduation, Mianowski was discovered as a promising printmaker with a passion for lithography – offset printing in stone which he would soon replace with zinc sheet metal. This was the direction of artistic development he decided to focus on in Paris. His attempts would be duly

expressed in the cycle *Katedry* (*Cathedrals*) of the early sixties. His *Katedra Miasto* (*Cathedral – the City*, 1960) carries the visible mark of an individual's enchantment with a metropolis. The fine proportions of the Notre Dame cathedral, in the shadow of which Mianowski would explore the art of the West, would define the rhythm of divisions in his other works in the cycle – even once pinnacles were replaced with bulbous domes (*Katedra ikonograficzna*, *Iconographic Cathedral*, 1961, lithograph), naves and fissures of the transparent façade filled with figures from the crowd, living or dead (*Katedra wykopalisko*, *Cathedral – Excavation*, 1961, lithograph). The artist also created dwelling-related prints, on the margins, as it were, of the principal cycle: consider *Mieszkanie Anioła w Paryżu* (*The Flat of an Angel in Paris*, 1960), a formal and ideological extension of the earlier *Black Interior* (1958) and *An Angel's Flat* (1959).

To summarise this particular trope, one may definitely conclude that this generation, only able to travel once the Thaw had reached artistic circles, was already well prepared (in terms of content viewed, read and heard) for what they should pay attention to in Paris. With favourable conditions, they could all spread their wings and make Paris their own studio. Critically referred to as capitalist consumerism in the propaganda of poorer socialist states, the affluence of receiving countries (France, Italy) was conducive to experimentation and technique improvement. Other ancillary factors included the absence of censorship and the free market ambience, the latter a shred of hope for even the tiniest profit.

Young Painters' Works at Foreign

Exhibitions

“An artist’s position in the community is best captured through the geographical reach of his or her oeuvre,” Aleksander Wallis pointed out in the 1964 sociological study of artistic life in the early days of socialist Poland.³² While he attributed clear symptoms of snobbery to such attitude, it did not prevent him from declaring that “the success of an artwork beyond its native territory is a litmus test of the scale and standing of its artistic value.”³³ No wonder that all Polish painters, age notwithstanding, dreamed of their works being shown by a highly regarded gallery in a reputable foreign centre. Even participation in collective exhibitions, usually considered of lesser significance, could spike jealousy among colleagues in the art community. Individual artists’ plans and aspirations notwithstanding, members of all sections were also supported by the Association of Polish Artists and Designers, abetted and supervised by the Foreign Exhibitions Committee of the Minister of Culture and Art.

Other advantages of such activity included the artists’ physical presence when their works were shown, especially on opening nights, all providing ample opportunities for making new contacts. Maria Jarema’s case of 1957 is sufficient proof of how important and rare it was to obtain ministerial permissions to take works abroad. Alternative solutions involved creating works locally with the use of whatever was available or affordable, with intent to show the finished pieces (and potentially sell them, allowing the artist to stay abroad for a longer time). Consider Danuta Urbanowicz. Her work was made easier by the fact that she frequently decided to reuse her materials.

There was one other option for artists to make a name for themselves in Western Europe, or even further afield: sending works to be shown on exclusive invitation by foreign institutions. In the case of the group of artists from Kraków, two such developments are noteworthy, both slightly outside the framework of the Thaw timewise (1962). One

involves their works having been shown as part of a travelling exhibition of the Kraków Group in the US (*The First American Exhibition of Polish Painting by the Kraków Group*), the other – a show in London in April. The latter proved to be much more significant to the Group’s history. Invitations were most probably extended in view of the artists having joined the Kraków Group, and not least because West European art dealers and critics had had the opportunity of viewing young artists’ works when visiting Poland in September 1960 for the Seventh Congress of the AICA, International Association of Art Critics, especially at the Group of Five exhibition at Nowa Huta’s International Press and Book Club.

Titled *Artists from Poland*, the exhibition at the Grabowski Gallery was open to visitors from April 25 until May 19, and was warmly received by English and Polish critics, as evidenced by 11 reviews. Wroński, the Urbanowicz duo and Tarabuła apart, other abstract artists – Tadeusz Dominik, Jan Lebenstein, Leon Śliwiński, Jerzy Kałucki and Henryk Stażewski – showed their works as well. The reviews were understandably interesting, offered outside Polish territory and thus unencumbered by ideological censorship. One review referred to these works with a phrase explicitly evoking past times: “socialist abstractionism,”³⁴ whereas Stanisław Frenkiel criticised socialist realism and post-impressionists in harsh terms in an article in the cultural weekly *Wiadomości*, describing the former as “slowly giving up the ghost since the October mutiny,” and the latter as “having grabbed lead positions in artist unions, exhibition juries and art academies...”³⁵ Comments of the kind would have been out of the question in the Kraków press. It is also intriguing that despite the artists themselves not having been present at the exhibition, commentators were relatively well-informed of their achievements back home; they even quoted from the catalogue of the second collective Group exhibition at the Krzysztofory Palace, referencing artist’s commentaries probably provided for purposes of the London show.³⁶ In emulation of

comments following the Group's show in Kraków, an anonymous London Chronicle reviewer of the *Gazeta Niedzielną* weekly, published for the local Polish community, wrote of the gravity of the young artists' proposals, contrasting their programmatic monochromatism and the process of shedding blackness with practices engaged in by older participants of the show.³⁷ In all of the lengthier interventions and similar to Polish critics, reviewers provided an abundance of detailed comments concerning the artwork's technique, seeking parallels to famous paintings from other parts of Europe, Spain in particular.³⁸ These comparisons were not the only courteous gesture extended to guests from Poland – further advantages began by inviting them to show their works at a Gallery established in 1958 in London's Chelsea district. Having been already accepted and recognised in Kraków, their accomplishments were revitalised in the context of Polish artists living and working in London, known to the Polish community in the United Kingdom, as well as other authors from around the world discovered by Mateusz Grabowski.

I believe that the young artists of Kraków would have subscribed to sociologist Marian Golka's statement that "artistic travel, spending time at a particular location is a blend of leisure, pilgrimage and academy,"³⁹ albeit they usually forfeited the first of the three for reasons of the limited time they were given in their metropolises of choice. They undertook a pilgrimage to places anointed by the permanent presence of artefacts known from stories and reproductions, to the cradles of modern art. As shown herein, they would have found it difficult to survive in the western world for any extended time, work with dignity or accept the art market rhythm as their own. By living alone – a significant circumstance, as they would usually stick together in Kraków – they surrendered any chance for creating even a sliver of a new community. Their scholarship travels took place several years after their momentous debuts in Kraków, bringing no change to the overall direction of their interests; Jończyk may be the sole

exception, given his substantial metamorphosis in later years. Working abroad in rented studios was conducive to experimentation, enriching their techniques and highlighting the quality and diversity of painting and printmaking – fields they had already selected for their work. They would revisit their scholarship travel destinations in later decades, having stabilised their position in Poland, found employment at universities, and/or established gallery contacts – yet they would return as inspiration-seeking tourists or guest artists at collective exhibitions.

Notes

¹ The Second Kraków Group was established after World War II. The consolidation of the group of the Moderns was finally resulted in the creation of the Second Kraków Group, which came to life as an association in May 1957. The new Kraków Group took as its headquarters the basement of the Krzysztofory palace, which housed a gallery and a coffee house. Members of the Group did go through various fascinations, including pop-art, the happening, or matter painting, the last one being associated with inclusion of the members of the Nowohucka Group, which was influenced by the informalism, in the Kraków Group.

² Piotr Piotrowski, "Odwilż / The Thaw," in *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r. / The Thaw. Art ca. 1956*, edited by Piotr Piotrowski (Poznań: MNP, 1996), 9-35.

³ Matter painting (French: Haute Pâte, lit. 'thick paste') also known as Matterism refers to a style of painting that emphasizes the material qualities of paint through heavy impasto. The style marked a return to impulses characteristic of abstract expressionism. Matterism first emerged in Paris in the 1940s in the work of Jean Dubuffet and Jean Fautrier. The style reached widespread popularity in the 1950s.

⁴ Marian Golka, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Difin, 2008), 94.

⁵ Marian Golka, *Nauczanie sztuki. Cele - formy - metody* (Poznań: PWSSP, 1991), 52-53.

⁶ *Ibidem*, 136.

⁷ See: Marian Golka, *Socjologia artysty* (Poznań: Ars Nova, 1995), 57-89; Andrzej Osęka, *Mitologie artysty* (Warszawa: PIW, 1978).

⁸ "The titular 'migrations' pertain not only to the artists themselves and their official and semi-official foreign trips but also to the phenomenon of travelling works and wandering ideas. The time frame – arbitrarily adopted – begins in 1947 (the moment of intense cultural exchange, primarily with France, under an official scholarship programme) and ends in 1959 (the height of the 'expansion' of Thaw-era Polish modernism in the West)," accessed 19.01.2023, <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/mapa-migracje-artystyczne-a-zimna-wojna>.

⁹ Nowa Huta was created in 1949 as a separate city near Kraków, on terrain repossessed by the Socialist government from the former villages of Mogiła, Pleszów and Krzesławice. It was planned as a colossal center of heavy industry. The city was intended to become an ideal city for Socialist propaganda, and populated primarily by industrial workers. In 1951, it became a part of the city of Kraków as its new district, and in the following year, construction of tramway connections was underway.

¹⁰ Piotr Piotrowski, "Odwilż / The Thaw," in *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r. / The Thaw. Art ca. 1956*, edited by Piotr Piotrowski (Poznań: MNP, 1996), 9.

¹¹ She had previously visited Paris in the years 1937-38 accompanied by other Association of Polish Artists and Designers scholarship recipients and supported by funding from friends at the time. See: Agnieszka Dauksza, *Jaremianka. Biografia* (Kraków: Znak, 2019), 185-96, 330-31, 81-83, 500-41. In response to her first letter to the Ministry of Art requesting a foreign scholarship, Jaremianka received permission to travel to London, yet she did not find that satisfactory and ultimately did not go for reasons of currency shortages. One year later, she was promised funding for a scholarship in Paris, yet the proceedings were extremely lengthy and tedious. When she finally managed to travel, she also visited her brother in Rome.

¹² Piotr Juskiewicz, "Wyprowa po socmodernizm: Kantor w Paryżu w 1955 roku" / "The Quest for Socmodernism: Kantor in Paris in 1955" in *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi / Artists and Krakow. Studies dedicated to Tomasz Gryglewicz*, ed. Jan K. Ostrowski, et al. (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2022), 143-150.

¹³ Other noteworthy members of the Kraków Group officially formed in 1956 include Erna Rosenstein, whose stay in Paris coincided with Jaremianka's (1947) and Jonasz Stern's (1949-1950). Paris apart, other travel destinations had begun appearing on artists' schedules during the Thaw. In 1959, Stern visited Italy (on a Ministry of Culture and Art scholarship); Tadeusz Brzozowski travelled briefly to Berlin and Dresden in 1956, and one year later – to Italy. He travelled to Paris in 1960, taking the opportunity to visit Switzerland and Vienna as well. In 1956, Jerzy Nowosielski journeyed to Italy in 1956, and to France in late 1958 / early 1959.

¹⁴ See: *Biuletyn ZPAP*, no. 2 (1959): 27-30; *Biuletyn ZPAP*, no. 4 (1960): 12.

¹⁵ *Biuletyn Ministerstwa Kultury*, 19.04.1958, no. 5, item 47, 4.

¹⁶ *Ibidem*, item 58, 10-11.

¹⁷ *Ibidem*, no. 5, item 47, 3-4.

¹⁸ Patryk Pleskot, *Intelektualni sąsiedzi. Kontakty historyków polskich ze środowiskiem „Annales” 1945–1989* (Warszawa: IPN, 2010), 19.

¹⁹ *Ibidem*, 110.

²⁰ He stayed in Rome from December 31, 1958 until mid-1960. See: Anna Budzałek, "Marian Warzecha – Zbiór otwarty. Oczami kuratorki," in *Marian Warzecha*, ed. Robert Wolak (Kraków: MNK, 2020), 11.

²¹ Marek Czeremański found Julian Jończyk's documentation in the Archives of the Academy of Fine Arts in Kraków when working on his M.A. thesis (*Obrazy i pokłady malarstwa w dorobku Juliana Jończyka – Paintings and Visual Layers in Julian Jończyk's Oeuvre*), supervising professor: B. Stano. He defended the thesis at the Institute of Graphic Art and Design of the Pedagogical University of Kraków in 2020.

²² Julian Jończyk, "List do Jerzego Wrońskiego, 20 listopada 1960," in *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, ed.

Marta Tarabuła (Kraków: Galeria Zderzak, 2000), 186-87.

²³ "List do Janusza Tarabuły, 28 listopada 1960," 187.

²⁴ "List do Jerzego Wrońskiego, 19 grudnia 1960," 190.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, 189.

²⁷ See: *Danuta Urbanowicz. Obrazy*, (Kraków: Galeria Zderzak, 1993), Exhib. cat., 20-22.

²⁸ The event was referenced in numerous publications, i.e. Marta Tarabuła, "Kalendarium Grupy Nowohuckiej," in *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, ed. Marta Tarabuła (Kraków: Galeria Zderzak, 2000), 181.

²⁹ The issue of the ostensible sequence of these events was analysed by Marta Tarabuła in *ibid.*, 182.

³⁰ Jerzy Wroński, "Biała deska," *ibidem*, 172.

³¹ See: *Danuta Urbanowicz. Obrazy*, 21.

³² Aleksander Wallis, *Artyści – plastycy. Zawód i środowisko* (Warszawa: PWN, 1964), 78.

³³ Ibidem.

³⁴ "Polskie życie kulturalne. Gwasze Bohusza Szyszki. Artyści z kraju w Galerii Grabowskiego," *Orzeł Biały*, 3.05.1962, 8.

³⁵ Stanisław Frenkiel, "Spacer po galeriach," *Wiadomości [London]*, 10.06.1962, 4.

³⁶ A., "Konstrukcje i abstrakty z Polski," *Dziennik Polski [London]*, 7.05.1962, 5.

³⁷ J. Ch., "Artyści z Polski w Galerii Grabowskiego," *Gazeta Niedzielną [London]*, 13.05.1962, 5. See also: Maciej Gutowski, "Wiadomości plastyczne. Wystawa w Krzysztoforach," *Dziennik Polski*, 6.03.1960, 4.

³⁸ Marjorie Bruce-Milne, *The Home Forum*, 2.06.1962, 6.

³⁹ Golka, *Nauczanie sztuki. Cele - formy - metody*, 53.

Bibliography

Biuletyn ZPAP, no. 2 (1959).

Biuletyn ZPAP, no. 4 (1960).

Biuletyn Ministerstwa Kultury, 19.04.1958.

Biuletyn Ministerstwa Kultury, 4.04.1959.

A. "Konstrukcje i abstrakty z Polski." *Dziennik Polski [London]*, 7.05.1962, 5.

Bruce-Milne, Marjorie. *The Home Forum*, 2.06.1962, 6.

Budzałek, Anna. "Marian Warzecha – Zbiór otwarty. Oczami kuratorki." In *Marian Warzecha*, edited by Robert Wolak, 7-14. Kraków: MNK, 2020.

Danuta Urbanowicz. Obrazy. Kraków: Galeria Zderzak, 1993. Exhib. cat.

Dauksza, Agnieszka. *Jaremianka. Biografia*. Kraków: Znak, 2019.

Frenkiel, Stanisław. "Spacer po galeriach." *Wiadomości [London]*, 10.06.1962, 4.

Golka, Marian. *Nauczanie sztuki. Cele - formy - metody*. Poznań: PWSSP, 1991.

Golka, Marian. *Socjologia artysty*. Poznań: Ars Nova, 1995.

Golka, Marian. *Socjologia sztuki*. Warszawa: Difin, 2008.

Gutowski, Maciej. "Wiadomości plastyczne. Wystawa w Krzysztoforach." *Dziennik Polski*, 6.03.1960, 4.

J. Ch. "Artyści z Polski w Galerii Grabowskiego." *Gazeta Niedzielną [London]*, 13.05.1962, 5.

Jończyk, Julian. "List do Janusza Tarabuły, 28 listopada 1960." In *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, edited by Marta Tarabuła, 187. Kraków: Galeria Zderzak, 2000.

Jończyk, Julian. "List do Jerzego Wrońskiego, 19 grudnia 1960." In *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, edited by Marta Tarabuła, 189-90. Kraków: Galeria Zderzak, 2000.

Jończyk, Julian. "List do Jerzego Wrońskiego, 20 listopada 1960." In *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, edited by Marta Tarabuła, 186-87. Kraków: Galeria Zderzak, 2000.

Juszkiewicz, Piotr, "Wyprawa po socmodernizm: Kantor w Paryżu w 1955 roku" / "The Quest for Socmodernism: Kantor in Paris in 1955" In *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi / Artists and Krakow. Studies dedicated to Tomasz Gryglewicz*, edited by Jan K. Ostrowski, Andrzej Szczerski, Marek Walczak, Marek Zgórniak, 143-150. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2022.

Kasperowicz, Ryszard, Jacek Jaźwierski, and Marcin Pastwa, eds. *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2010.

Osęka, Andrzej. *Mitologie artysty*. Warszawa: PIW, 1978.

Piotrowski, Piotr. "Odwilż / The Thaw." In *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r. / The Thaw. Art ca. 1956*, edited by Piotr Piotrowski, 9-35. Poznań: MNP, 1996.

Pleskot, Patryk. *Intelektualni sąsiedzi. Kontakty historyków polskich ze środowiskiem „Annales” 1945–1989*. Warszawa: IPN, 2010.

"Polskie życie kulturalne. Gwasze Bohusza Szyszki. Artyści z kraju w Galerii Grabowskiego." *Orzeł Biały*, 3.05.1962, 8.

Tarabuła, Marta. "Kalendarium Grupy Nowohuckiej." In *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, edited by Marta Tarabuła, 177-85. Kraków: Galeria Zderzak, 2000.

Wallis, Aleksander. *Artyści – plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa: PWN, 1964.

Wroński, Jerzy. "Biała deska." In *Malarstwo materii 1958-1963. Grupa nowohucka*, edited by Marta Tarabuła, 169-72. Kraków: Galeria Zderzak, 2000.

Kata BALÁZS

acb ResearchLab, Budapest

PARAPHRASE AS AN ACT OF ART: SOME ASPECTS IN THE WORK OF THE ŁÓDŹ KALISKA AND THE SUBSTITUTE THIRSTERS ARTIST COLLECTIVES

The Substitute Thirsters (Hejettes Szomlyazók) were a group of artists active between 1984 and 1992, founded by István Elek (Kada), Balázs Fekete, Attila Nagy, Péter Kardos (who distanced himself from the group in 1985), and Tibor Várnagy, who knew each other from an art workshop.¹ Three more artists joined later on: Balázs Beöthy (1985), Attila Danka (1987) and Rolland Pereszlényi (1989). The name – with spelling mistakes referencing the cult of ‘genius dilettantes’ in the eighties – is of biblical origin: “Blessed are those who hunger and thirst for righteousness,” from the Sermon on the Mount (Matthew 5:6), and may also be a reflection on the circumstantial bureaucracy of the socialist system, as well as on the traditions of inevitable ‘substitution’ dominant in the Eastern European Neo-avant-garde.²

In the summer of 2017, two complementary exhibitions opened, providing a comprehensive presentation of the activity of the group throughout the eight years of its existence. With a periodization based on these two exhibitions, the first, ‘underground’ period of their activity can be dated between 1984 and 1987 (presented at the exhibition *Rügyfakadás / Budburst* at the New Budapest Gallery, from 31 May until 3 September 2017), and their second period, showing signs of

gradual institutionalization between 1987 and 1992 (*A kopár szík sarja / Sparse Alkali Flats* at the Ludwig Museum between 14 July and 10 September 2017). Not only did these exhibitions feature some reconstructions, they also unearthed a number of works believed to be missing or forever lost, shedding new light on the ‘alternative’ art of the eighties.

The Substitute Thirsters deserve special attention owing not only to their uniqueness amongst the numerous groups active during the late Kádár-era,³ but also to the diversity of their artistic approaches (painting, graphic art, installation, living art, literature, self-published samizdat⁴ journals and artistic books, music, film), the collective nature of their practice, as well as their instinctive congruence with the idiosyncrasies of the period’s local and international art worlds and shifting status in sync with the change of regime (from underground to ‘overground’).

Their relationship with the Polish artist group Łódź Kaliska (founders: Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Andrzej Wielogórski, and Andrzej Kwietniewski as a ‘resting member’ since 2007) is particularly worth highlighting from this network. This short paper underlines some aspects of the cooperation

methods between the two groups and their relationship with paraphrase as a genre. The Polish artist group's members⁵ are practically the only artists in the region whose activities – except for, perhaps, some of Milan Knížak's art show a number of similarities with the Substitute Thirsters.

Tibor Várnagy took a key role in establishing the connection. Várnagy who was the head of the Liget Gallery, one of the centres of experimental art of the eighties, between 1983 and 2022 met Józef Robakowski in Budapest in 1986, as a participant in the 2nd International Portfolio exhibition curated by John P. Jacob at Liget Gallery. Várnagy remembers the encounter:

I showed him our *Világnézettségi Magazin* (Worldviewership Magazine), which immediately brought a smile on his face, spurring him to tell us about a similar Polish samizdat published by the Łódź Kaliska group under the title *Tango*. He invited me to participate in the First International Videoclip Festival in Łódź, organized by him in January of 1987. I set off on a harsh winter day, arriving in Poland to find the country in a state of emergency, with a 10/11 pm curfew in place. Those were the days of the infamous Jaruzelski era. It was an adventurous trip, at times a bit frightening, but generally high-spirited, and peppered with house parties, giving me a chance to meet the members of Łódź Kaliska and many other Polish colleagues. We exchanged publications with Łódź Kaliska. The difference between their *Tango* and our magazine was that while ours was primarily based on graphic reproduction techniques, theirs – partly due to their involvement in film and photography – relied far more heavily on photographic means. Like us, they used a mimeograph for printing the text, and also made use of screen printing, stamp printing and sometimes lino printing as well. They had started publishing *Tango* a few years earlier than we launched our *Világnézettségi Magazin*,

but both periodicals had their last issues printed before 1987. Another similarity between the two groups was that like us, they were also keen on making parodies, paraphrases and persiflage. Moreover, both groups were eager to involve colleagues in producing their publications, performances and actions. Artists from outside their group (among others, Jolanta Ciesielska, Zbigniew Libera, Zofia Łuczko, Jacek Kryszkowski, Zygmunt Rytka) were featured in *Tango* and in their actions, just like in our *Világnézettségi Magazin*.⁶

The daredevils of the Jaruzelski-era named their group after the Łódź train station in 1979. The first time they visited Hungary was in 1989, two years after being invited by Tibor Várnagy.⁷ A few days before their opening (*Nie Pierdol* □ *Ten Years of Łódź Kaliska*, in the scope of which they made a paraphrase of Goya's *Third of May 1808* in collaboration with members of the Substitute Thirsters), they participated in one of the openings of the exhibition *Fractions* (at which, incidentally, the Beöthy-Várnagy duo exhibited the work *Polack Wenger*, made in 1987 for the *Węgierska Sztuka Młodych* exhibition in Warsaw, reminiscent of the works of Oldenburg or even Szajna) and a collective action painting event.⁸

In turn, the Substitute Thirsters were invited to Łódź in December and gave an impromptu concert at the legendary artist-run space, the Wschodnia Gallery.⁹ Wearing dressing gowns, the men played music on found, modified or recycled objects (a dustbin, lid, pot, plastic pipe): they interpreted banal pop hits and various songs, including a Mozart paraphrase rehearsed with composer Gábor Litván, pounding the ad-hoc instruments with beef shin bones, which seemed more like a musical piece of absurd theatre, diffusing the strict and serious boundaries of performance as a genre, and according to some recollections, thus ironically commenting on the untenable conditions that characterized Poland in the eighties. Łódź Kaliska visited Hungary on several other occasions,¹⁰ and in 1999 they even

made a paraphrase of Mihály Zichy's monumental romantic painting *The Triumph of the Genius of Destruction* in the artist's birth place at the Zala Museum.

Łódź Kaliska operated at Strych (Attic), one of the places that were established against the Avant-garde/Neo-avant-garde traditions that had often become dogmatic by the end of the seventies. These places, like Wschodnia Gallery, Józef Robakowski's Exchange Gallery, usually operated in the apartments of the artist-organizers. Strych was one of the centres of the Polish new wave *Kultura Zrzuty* (Pitch-In Culture), of which Łódź Kaliska was an active participant between 1982 and 1988, and the location where the *Tango* samizdat was published. In the nineties, the 'revitalization' of the street where Strych was located is also linked to the group, more specifically to the activities of Marek Janiak and Andrzej Kwietniewski. The most important 'art club' of Łódź was opened here. The Łódź Kaliska pub, one of the city's must-see attractions, has postmodern interior design solutions, and is decorated with the group's artwork. It essentially functions as the Łódź Kaliska Museum, and its realization, in sync with the group's activities, carries many contradictions bordering on self-irony and memorialization.

Their initial period of the Polish group was spent in the underground scene, similarly to the Substitute Thirsters. They were also an open community, and the kinship between their samizdat *Tango* and the *Világnezettségi Magazin* (in A4 and A3 format, mixed media, published monthly then irregularly in 100 copies) is as indubitable as the similarity in the subversive and insolent spirit of both communities, incessantly mocking the bureaucratic socialist institutions. Nevertheless, their use of media was different: from the beginning, Łódź Kaliska's primary interest lay in technical media, that is, photography and film. From 1980/81, it turned to Dada-based gestures, happenings, communicating through manifestos as the Substitute Thirsters did, through the two manifestos created during their existence. The film academy of Łódź certainly played a role in this, as this was where the revival of Polish cinema

began, not to mention the presence of video art (Józef Robakowski): these were the roots of the activity of Łódź Kaliska. The Substitute Thirsters as a community used photography less frequently, they tended to use graphic media and painting as their point of departure, and installation and action art as their means of expression. Their film made in 1990 (*The Private Life of the Substitute Thirsters*) has been lost, but many videos of the group's actions survived, including the reconstruction of the original action painting on the Eastern side of the former Berlin Wall (1990).

Łódź Kaliska's Dadaist, or more precisely, Duchampist basic stance is more consistent than in the case of the Substitute Thirsters, which was not dominated by a specific approach or artistic interest. Łódź Kaliska made direct references to Duchamp's works throughout their activity (such as *The Bride Stripped Bare* at Liget Gallery, a direct reference to *The Large Glass* in 1999). The two groups also had different ideas about collective work: for Łódź Kaliska it was important to name the originators and creators of each piece, documenting each work by Łódź Kaliska both as co-authored and individual creations. In terms of their interest in paraphrases, however, the two groups are similar. At the same time, from 1986, the Substitute Thirsters turned to historical painting and the national theme with more frequency, whereas Łódź Kaliska only began to study traditional Polish patriotism and Catholicism, Polish historicism, the cultural history of specific national events or figures after the regime change, around the time of its institutionalization, and still finds endless inspiration in these.

This was evidenced by their latest exhibition entitled *Prophets' Parade*, which was presented by the New Budapest Gallery in 2016. The pixelization of Jan Styka's allegorical-historical painting *Polonia*, commemorating the 'May Constitution' of 1791, and the presentation of a wall preventing viewership is part of their project dealing with the cult of Adam Mickiewicz, the author of *Pan Tadeusz*, one of the 'three bards' of Polish romantic literature (along with Krasiński and Słowacki). Mickiewicz was born and grew up





1. Substitute Thirsters and Łódź Kaliska together, *Fractions/Frakciók*, Stúdió Gallery, 1989. Photographer: István Halas

Courtesy of Tibor Várnagy

2. Substitute Thirsters and Łódź Kaliska together, *Fractions/Frakciók*, Stúdió Gallery, 1989. Photographer: István Halas

Courtesy of Tibor Várnagy

3. Łódź Kaliska re-creating Mihály Zichy's *The Triumph of the Genius of Destruction* at Zala Museum, 1999. Photographer: Marek Grygiel

Courtesy of Tibor Várnagy

4. Substitute Thirsters / Hejettes Szomlyazók, Galeria Wschodnia, Łódź, 1989. Photographer: Boleslaw J. Kapuściński

Courtesy of Tibor Várnagy



5. Substitute Thirsters / Hejettes Szomlyazók and their work *The Condemned Cell*, Stúdió Gallery, 1986. Photographer: Tibor Várnagy
 Courtesy of Tibor Várnagy

in the Lithuanian territory of the Polish-Lithuanian state under Russian rule. Thus the work, evoking the perception of history by the painting, also reflects on the aspects of national canons marked on the axes of language and geography and the culture connected to Poland, which actually did not exist on the map and was divided between Austria, Prussia and Russia. In 1999, the paraphrase of Jan Matejko's painting (1878) commemorating the victory over the Teutonic Knights of the united Polish-Lithuanian army, which also included various peoples, the *Battle of Grinwald* (1410), was created with the participation of the public, effectively drawing attention to the myths of the heroic battle/historical glory. *Polonia* was originally in Lwów (today Lviv, Ukraine), then, in accordance with the Potsdam Conference (1945),

which annexed Galicia to the Soviet Union in the east and 'enriched' Poland with parts of Germany in the west, it was taken to the 'reclaimed' Wrocław, to the basement of the museum. Thus, the fate of the picture also reflects on post-war Polish history.¹¹ The foreground of their interest is therefore the questioning of the canon of romantic-historical painting and literature, as well as the cult of genius that accompanies it, i.e. the objectified and symbolic forms of the transformation and interpretation of historical events into a heroic national past. In the eighties, Łódź Kaliska used photography as a tool, making classical genre pictures with the contribution of their friends, drawing on outstanding works from the world history of fine art. Such were the appropriation of Delacroix's *Liberty Leading the People* or Goya's

Third of May 1808, which put great European revolutions and paradigm shifts in art into quotation marks and reflected on the devolving of such 'iconic' sights.

The Substitute Thirsters' oil paintings (initially their collective work was dominated by this technique, until it was replaced by paper-based works and installation after 1986) and their collectively edited samizdat publication (1984-85) reflect this approach the best. Kada (István Elek) shared literary inclinations that had an important role in wording the slogans of the magazine, most of which he had previously realized in the form of posters, and he was also actively engaged in tasks around the 'production' of the publication. Evocative of the lyrics of some pop hit, the title of the painting *I Take Your Blackbirds into My Heart* (1984), for instance, is characterized by the mixing of different cultural contents or layers. In this case, the work of Gyula Konkoly from 1968, *A Rose Speaks More* can be considered an antecedent, also marking the place of Pop Art among the antecedents integrated into the program of the Substitute Thirsters, but we can mention the works produced during the collaboration of János Vető and Lóránt Méhes, i.e. Zuzu-Vető, in the early eighties. Substitute Thirsters' painting *The Summer Of My Youth* employs a wealth of artistic and cultural references constructed like a montage. Its axioms were based on powerful visual content with graffiti-like catchy and often lyrical linguistic solutions, which ignores orthography altogether (see for example the lack of punctuation in the text written for their exhibition *Second Wave* at the Bercsényi College in 1985). This includes the juxtaposition of (hoax) news inspired by the language of the period's press, art brut, figures resembling children's drawings. Such solutions appear on their co-authored paintings and the 'journal-paraphrase' pages of the *Világnézettségi Magazin*¹² (printed using a DIY silk screen made of a window frame and some fabric stretched across it) almost in the spirit of Cut'n'Mix, based on linguistic and cultural code-switching.¹³

The Substitute Thirsters 'period of great installations' took place in this context, entailed

by a switch to paper-based pictures, forcing the artists to use recycled, easily accessible, 'poor' materials and a 'penniless aesthetic.'¹⁴ In 1987 they were invited to East Berlin for a group exhibition with East German artists. Their paraphrase of Grünewald's *Isenheim Altar*, or rather its sculptural 'analysis,' was made for this occasion. The contradictions of the last years of socialism are well illustrated by the fact that in 1986 their exhibition in Komárom was banned and in 1987 they were forced by a police intervention to shut down Plato's Cave operated together with the Swapseriesgroup, but in the same year they received a government invitation to participate in the exhibition in Germany.¹⁵ In 1988, they made their piece *Döbling* for the annual exhibition of the Studio of Young Artists, and ended up winning the Studio Award with this total environment, which emphasized the narrative quality of the group's works more than anything before.¹⁶ The found objects (lamps, temperature charts, signs) taken from the building of the Döbling asylum before its reconstruction, (the home of Count István Széchenyi in the last years of his life in the mid-nineteenth century) actually display the environment of the story being narrated (the last days of Széchenyi). Other paraphrases include a since destroyed textile object paraphrasing *Picnic in May* by Pál Szinyei-Merse, as well as a paraphrase of El Greco's *The Penitent Magdalene* (1991) made for an exhibition at the Museum of Fine Arts, which was eventually left out of that selection by the curator. This work features the strongest fusion between the narrative intent, so typical of the Substitute Thirsters' practice, and the performative element, also present in all of their projects: the collage-like piece is transformed into a stage design or meditational tool once chairs are placed in front of it.

However, this was all preceded by the creation of *The Condemned Cell* in 1986. With this project, the paraphrases and quotations that had formerly used the media of painting and graphic art were transferred into three-dimensional space. Two members of the Substitute Thirsters (Balázs Fekete, Tibor Várnagy) were admitted to the Studio of Young Artists, and

under their authorship the group managed to exhibit at the yearly Studio exhibition that would pave the way for an institutional breakthrough. Their choice of **Munkácsy** was at once a critical gesture and homage. On the one hand, the officially promoted taste had set forth examples of Hungarian historical painting (and the events these artworks recalled) as ideals of good, honourable, socialist ethics to comply with, and Munkácsy was chosen by the very aesthetic of socialist realism as a standard for Hungarian artists. On the other hand, when the Substitute Thirsters made the paraphrase of *The Condemned Cell* out of ‘poor materials,’ they actually just acted on the inspiration they got out of the genius loci (the venue of the Studio ’86 exhibition was the Historical Museum at the Buda Castle in the vicinity of the Hungarian National Gallery, where nineteenth century Hungarian historical paintings are kept among other things). The original painting also used the ‘privy’ device of doublespeak: it preserves the tragic memory of the fallen revolution and independence war of 1848/49, just like the award-winning painting by Viktor Madarász, *The Mourning of László Hunyadi* (also paraphrased by the group), or *Péter Zrínyi and Kristóf Frangepán in Prison at Wiener Neustadt* (also paraphrased by the group). *The Condemned Cell* – and the entire cycle *My homeland, My homeland...* – reminds the spectator of national tragedies, fallen and retroactively manipulated revolutions (1711 – Rákóczi War of Independence, 1848, 1918 – Aster Revolution, 1919 – Hungarian Soviet Republic, 1956...).

Through the various techniques applied and figures made of rusty scrap metal found at the waste disposal site just outside Kisörspusztza, the Substitute Thirsters also put historical tragedies within quotation marks, metaphorically referring to the shoddy, ‘ramshackle’ nature of Hungarian reality that had already emerged during that period as a result of the slackening of the economy; private repair services, dismantled components built into holiday homes, ramshackle insulations made of materials from who knows where, crop up among the associations raised by the installation. The use of materials in *The Condemned Cell* led Thomas Wulffen to the conclusion with regard to the installation made for Bethanien¹⁷ – which elevated the group’s activity into the forefront of

the international scene together with Wulffen’s article in *Kunstforum* – that it should be regarded as an example of the ‘penniless aesthetic’ characterizing Eastern European art, what is more, as an anarchistic, extravagant one at that.

In terms of the operation of the two artist collectives, many other aspects could be raised, like the formulation of gender issues (see Tibor Várnagy’s *Ass print*, which was first published in *Világnézettségi Magazin*, and Adam Rzepecki’s *Project Pole Father Memorial*, 1981), the defining context of the new wave in their operation, or about their conceptual art heritage. This short text attempted to raise some aspects regarding paraphrase as a metalanguage and its meaning in socialist Central Europe in the work of two groups that present clear similarities in their artistic approach.

*

The article is a complemented and modified version of my two previously written texts, using the translations made by Dániel Sipos and Kata Balázs: Kata Balázs, “A valóság barátságos ellenfelei. Megjegyzések a Hejettes Szomlyazók történetéhez / Friendly Opponents of Reality. Notes to the History of the Substitute Thirsters,” in *Hejettes Szomlyazók: Borgyíngó*, ed. Hejettes Szomlyazók (Budapest: acbResearchLab, 2018), 14-105 and “Prófétaparádé. Łódź Kaliska térben és időben,” *Tranzitblog.hu* published electronically 13.11.2016, accessed 29.07.2022, <http://tranzitblog.hu/profetaaparade/>. All translations by Kata Balázs.

Notes

- ¹The establishment of the Lajos Vajda Studio and its heyday in the eighties also support the decisiveness of autodidacticism in the era.
- ² Substitution due to economic circumstances (e.g. using ‘poor materials’) is a phenomenon well-described in József Havasréti, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex, 2006), 132–54.
- ³ The Kádár era or regime is the common name for the years between 1956 and 1988 in Hungary. It is named after János Kádár (1912–1989) who was the leader of the Hungarian People’s Republic from his installment by the Soviet Union during the 1956 Revolution and Freedom Fight and his retirement in 1988, subsequently followed by the regime change. Kádár was responsible for the execution of the revolution’s prime minister, Imre Nagy and his fellows as well as the merciless retaliation after the suppression of the revolution. From the early sixties, the Kádár system transformed into a ‘soft dictatorship’ under the motto ‘who is not against us is with us’ opposed to the motto of Mátyás Rákosi’s fifties Stalinist dictatorship (‘who is not with us is against us’).
- ⁴ Samizdat is grassroots self-publishing that comprises secretly copied (often created, translated, edited) and distributed literature banned by the state. Samizdat is created in order to avoid censorship and provide access to information free from political propaganda. It is mostly used while referring to underground self-publishing activities in the former Eastern Bloc.
- ⁵ <http://www.c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>, accessed 25.07.2022.
- ⁶ Tibor Várnagy. “Part 1 (1968–1989).” Interviewed by Kata Balázs. *Review of Hungarian Photography*, no. 2 (2021): 29. Translated by Zsófia Gregor. Originally published as Kata Balázs, “Beszélgetés Várnagy Tibor képzőművésszel I. 1968–1989,” *Balkon*, no. 3 (2019).
- ⁷ <http://www.c3.hu/~ligal/hszvszk.html>, accessed 25.07.2022.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ It happened during the martial law period that alternative art life flourished in Poland, confined into apartments, and at several artist-run spaces. In Łódź the avant-garde collection established by Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro and Henryk Stażewski became the foundation of this tradition.
- ¹⁰ *Lofasznamurze/Lófaszafalon*, Liget Gallery, 1999; *New pop*, Liget Gallery, 2004, *Vesszenek a férfiak* (Down with Men), King St. Stephen Museum, Székesfehérvár, 2010; *Profétaparádé/ Prophets’ Parade*, New Budapest Gallery, 2016.
- ¹¹ The conditions of the *Prophets’ Parade* exhibition include the fact that at the same time the *Wild West. The History of Avant-garde Wrocław* exhibition was on view at the Ludwig Museum. It outlined the local cultural structure operating during the harshest deficit economy. By explaining the history of the Wrocław collective Pomarańczowa Alternatywa (Orange Alternative), conceived as an ‘extension’ of LUXUS or Solidarity, the exhibition enriched political gestures with artistic elements, and presented the activities of various art punk and new wave groups that helped to clarify the historical and cultural background of the eighties.
- ¹² For the detailed chronology of *Világnézettségi Magazin*, see Andrea Tarczali, “Világnézettségi Magazin (Tanulmány és dokumentáció),” (2002), Manuscript.
- ¹³ Havasréti, *Alternatív regiszterek*, 170.
- ¹⁴ Thomas Wulffen, “Stellvertretende Dürstende. Künstlerhaus Bethanien 18.5–28.5.1989,” *Kunstforum International*, no. 102 (1989): 323–24.
- ¹⁵ In the history of Łódź Kaliska, we find examples of clashes with the authorities after the regime change. In 1998, they were arrested in Florence, when they took illegal photographs for a paraphrase of Botticelli’s *The Birth of Venus* in the Uffizi. In 2004, as part of their New Pop series, which uses magazine aesthetics, they replaced the Polish national heraldic symbol, the crowned eagle with a naked female figure, causing a media scandal.
- ¹⁶ My attention was recalled on this aspect by Balázs Beöthy. Public reading as a performative activity closely linked to storytelling spans across the activity of the Substitute Thirsters, from the texts read at their Kondor-evening at Plato’s Cave through the *Women’s Matinee* reading that accompanied the *Perpetual Calendar* (1987) to the readings at the series of openings that declared the dissension developing nationwide and within the group (*Fractions*, 1989; the exhibition was rearranged by teams of two formed within the group each week, with a new opening each time).
- ¹⁷ Wulffen, “Stellvertretende Dürstende.”

Bibliography

- Balázs, Kata. “Beszélgetés Várnagy Tibor képzőművésszel I. 1968–1989.” *Balkon*, no. 3 (2019): 11.
- Balázs, Kata. “Profétaparádé. Łódź Kaliska térben és időben” *Tranzitblog.hu*. Published electronically 13.11.2016, accessed 29.07.2022, <http://tranzitblog.hu/profeta-parade/>.
- Balázs, Kata. “A valóság barátságos ellenfelei. Megjegyzések a Hejettes Szomlyazók történetéhez / Friendly Opponents of Reality. Notes to the History of the Substitute Thirsters.” In *Hejettes Szomlyazók: Borgyíngó*, edited by Hejettes Szomlyazók, 14–105. Budapest: acbResearchLab, 2018.
- Havasréti, József. *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex, 2006.
- Tarczali, Andrea. “Világnézettségi Magazin (Tanulmány és dokumentáció).” 2002. Manuscript.
- Várnagy, Tibor. “Part 1 (1968–1989).” Interviewed by Kata Balázs. *Review of Hungarian Photography*, no. 2 (2021): 29.
- Wulffen, Thomas. “Stellvertretende Dürstende. Künstlerhaus Bethanien 18.5–28.5.1989.” *Kunstforum International*, no. 102 (1989): 323–324.

2

**BRANDING
POLISH
GRAPHIC
ARTS**

Mateusz BIECZYŃSKI

Magdalena Abakanowicz University of the Arts Poznan

AN ESCAPE FROM SOCIALIST REALISM. STATE-ORGANIZED OVERSEAS EXHIBITIONS AS THE ROAD TO FAME OF THE POLISH SCHOOL OF POSTERS

Introduction

The Polish School of Posters has been described in a number of academic publications. However, none of them seems to have exhausted this topic and none has even managed to provide a clear definition of this artistic phenomenon. Although the name 'Polish School of Posters' is constantly repeated in references to the experimental poster art of the Polish post-war period, it neither refers to a closed set of works nor is it represented by a clearly identifiable group of artists. There are several reasons why the term still escapes any scientific description. Firstly because, from the very beginning, the Polish School of Posters formed with no defined contours. Jan Lenica, who is credited to have invented this term, did not define it. What Lenica did was to narrow the Polish School of Posters to a certain group of artists who,

in some of their works, showed "a tendency to use visual metaphors and a reluctance to be purely decorative."¹ The second reason stems from the first and is related to the continuous circulation of this term in programmatic, critical, propagandistic and academic publications, none of which have clarified it as a concept with a clear definition.² Thirdly, it is because poster art was determined after the Second World War by many circumstances and historical events which have still not been fully investigated.

The fact is that the Polish post-war poster gained a worldwide reputation for its formal and stylistic diversity as well as for the development of a specific visual language and its use of a means of expression that derived from painting. The Polish School of Posters has become a globally recognised brand. It formed between 1947 and 1966, i.e. in the period immediately following the Second World War, which included the horrors

of Stalinism (1945-1953). The circumstances in which the Polish School of Posters emerged may seem surprising from today's perspective. After all, at that time Poland was one of the countries of the Eastern Bloc, where, following the example of the Soviet Union, the model of official art was centrally decreed in accordance with the guidelines of the doctrine of socialist realism. Still, Polish authorities - to a certain extent - allowed artistic experiments and graphic design not to have to conform to the assumptions of state propaganda. "Even in the worst period of Stalinism designers managed to use metaphors and allegories."³ The question that comes to mind is "how was this even possible?"⁴

The attempt to answer this question will be present throughout this article, however, more specific research questions will also be posed. The very fact that the Polish communist party allowed a certain amount of artistic freedom for poster artists does not explain the circumstances under which works they created had a chance to appear in a wider, international context. After all, if Polish posters had not been presented abroad, Polish poster art would not have gained international recognition. Therefore, it will be crucial for this paper to analyse why Polish post-war posters – particularly culture and film posters – gained worldwide attention. The support of the communist government was essential in this process. The state promoted Polish poster art in two ways: by organising a number of official exhibitions abroad, and by supporting the organisers of the 1st International Poster Biennale held in Warsaw in 1966. The relationship between cultural events at home and abroad is a fact that does not need to be proven, but its detailed characterisation still requires in-depth research. It seems obvious that without overseas exhibitions of Polish posters organized by the state, the International Poster Biennale would not have been established. On the other hand, without the Biennale, Polish poster art would, at best, remain a local phenomenon waiting for its future discoverer and would not have been appreciated by international audiences that quickly. However, the organisation of overseas poster exhibitions was not free from tensions and

the outcome of the "negotiations" between artists and the authorities could never be determined.

This paper consists of several parts. The first part is dedicated to the theoretical and practical sources of the term 'Polish School of Posters.' It presents the ways in which it has been understood so far. The second part is devoted to the role of overseas exhibitions in shaping the worldwide reputation of Polish posters. The third part describes the consequences of the worldwide recognition of the Polish School of Posters – the organisation of the First International Poster Biennale in Warsaw and the emigration of many poster artists. The fourth analyses the international reception of the Polish poster and presents the international relations of the community of Polish designers. The paper ends with a summary that attempts to indicate the connection between all previously described aspects which make up the characteristics of the reasons for the fame of the post-war Polish poster abroad.

The Polish School of Posters – Theoretical and Practical Sources of the Notion

The history of the Polish post-war poster begins in 1944. Together with the arrival of the Red Army that accompanied the Polish Army, "the activity of the Propaganda Poster Workshop of the Propaganda Department at the Main Political and Educational Management Board of the Polish Army intensified."⁵ In the following year, with the re-establishment of institutions and political and social life, culture posters – mainly for film and theatre - began to appear alongside propaganda posters. At this early period, Film Polski (a state-run organization that produced and distributed films) played an important role in creating favourable conditions that led to designing 'artistic posters.' In 1945, graphic designers like Erik Lipiński and Henryk Tomaszewski managed to negotiate a wide margin of freedom for designing film posters.⁶ This created the basis for an area of

publicly subsidised poster production which was not subject to the strict cultural policy guidelines of the emerging socialist state. Even after the adoption of the doctrine of socialist realism in Poland, which “was proclaimed after 1949 (...) by the then Minister of Art and Culture Włodzimierz Sokorski”⁷ culture posters remained – at least to some extent – the last stand of artistic freedom. This freedom meant that artists could follow their own formal-stylistic aspect and could also select the means of expression, the content and the interpretation of a given cultural event.

This early period is considered to precede the formation of the Polish School of Posters. Several events from that time, however, are worth mentioning. Already in that period, Polish posters were recognised abroad, which drew the attention of the authorities to this particular field. The most notable event of that period is Henryk Tomaszewski's triumphant participation in the International Poster Exhibition in Vienna in 1948. The artist won five gold medals.⁸

A further periodisation of the so-called golden period of Polish post-war poster art is proposed by Andrzej Turowski:

The beginnings (...) of the Polish School of Posters can be traced to the years 1950-1952 and refer to classes taught by Mroszczak and Tomaszewski at the Academy of Fine Arts in Warsaw and to works by Fangor. They all searched for a separate space for posters within the framework of the prevailing doctrine of socialist realism. The second wave began with the thaw of 1955-1956. Poster artists reached their peak period in the early 1960s. This period ended in 1964, when the Polish Communist Party curbed artistic freedom. That was the period of the greatest artistic achievements of Lenica and Młodożenec. Sometime later, Cieślewicz, Starowieyski and Świerzy followed suit.⁹

Many researchers consider the poster for *The Walls of Malapaga* created by Wojciech Fangor as the first work of the Polish School

of Posters. The ‘School’ can be understood as a certain section of the Polish post-war poster art (mostly culture posters, particularly film posters) that to a huge extent differed from the dominant design trends in post-war Poland. However, an abbreviated and metaphorical way of thinking in poster creation manifested itself earlier than 1952. Tadeusz Trepkowski's poster for the film *Ostatni etap (The Last Stage)* from 1948 paved the way for future film posters. The author used a simple but very resonant metaphor of a broken poppy flower. The flower was presented against a striped background illustrating genocide in the concentration camps during World War II. The strategy of reductionism in conveying by means of a simple sign the essence of the work's content would be very characteristic for the Polish poster in the later stages of its evolution.

Both works – by Trepkowski and by Fangor – allow us to understand the importance of the style of creation that derived from painting in the characteristics of the Polish School of Posters. Principles of this style were formed in the post-war period between 1945 and 1948, so even before the official introduction of socialist realism in Poland. In other words, artists that created the Polish School of Posters usually had professional backgrounds in painting. They mixed the aesthetics of painting with the conciseness and simplicity of posters. It allowed the development of features like painting gesture, linearity and vivid colours as well as the sense of individual personality, humour and imagination. The Polish poster made the distinction between a designer and an artist less clear. The line between them became blurred. Despite the similarity of the artistic means used, each of the artists belonging to this group developed their own individual style.

Zdzisław Schubert, Andrzej Turowski and Mariusz Knorowski claim that the Polish School of Posters ended in the mid-1960s. Their theory has a purely symbolic dimension, as, paradoxically, it was around that time when the Polish poster art reached its peak, which was reflected in the organization of the First International Poster Biennale in Warsaw in 1966. Of course, painting-

like posters using metaphors did not cease to be created overnight. Schubert, Turowski and Knorowski refer rather to the advent of new, different tendencies in design connected with the introduction of montage and photography. Leading artists representing new trends were Marek Freudenreich, Leszek Hołdanowicz and Bronisław Zelek.

Overseas Exhibitions Organised by the State and the Recognition of the Polish School of Posters

The first overseas successes of post-war Polish poster art were not closely linked to the cultural policy of the state. Although the involvement of political structures in the selection of the national representation for the already mentioned International Poster Exhibition in Vienna in 1948 cannot be completely unnoticed, Tomaszewski's success was the result of his own talent and not of state patronage. For the Polish Communist Party it was a clear sign that Polish artists have significant, internationally recognized achievements in the field of poster design. Worldwide professional magazines like *Graphis*, *Art and Industry*¹⁰ and *Modern Publicity*¹¹ published favourable texts describing the phenomenon of Polish poster art. They juxtaposed Polish posters with posters created in the West that were confined by the restriction of 'commercial' regimes. As a result, Polish authorities expressed more interest in Polish poster art and began active promotional campaigns abroad. As early as 1949, Polish posters were exhibited in Prague (*Výstava polského plakátu*, Uměleckoprůmyslové Muzeum, 1949). It was merely a small taste of the promotional actions of 1950, however, when exhibitions of Polish posters were held in Berlin (*Ausstellung Polnische Plakate*, Kunstbibliothek Berlin, 1950), Brussels (*Affiches polonaises*, Palais des Beaux-Arts, 1950), Budapest (*Lengyel Plakátművészet*, Kiallítás, Iparművészeti Muzeumban, 1950), Bucharest (*Afişului Polonez*, Sala Ministerului Artelor, 1950),¹² Oslo (Polske

Plakater, place of the exhibition unknown, 1950),¹³ (Utställning av Polska Affischer i Stockholm, Kulturhuset, 1950) and Vienna (*Polnische Plakate*, Ausstellung in der Wiener Kunsthalle, 1950). Exhibitions were first held in the capital city and later in other parts of the country. For example, the exhibition held in Berlin in January was the inauguration of the German tournée. By late March, Polish posters were presented in other East German cities like Leipzig, Halle and Magdeburg. Between April 1950 and December 1951, posters were exhibited also in West Germany – in Baden-Baden, Konstanz, Düsseldorf, Frankfurt am Main, Hamburg, Nuremberg, Munich, Stuttgart, Mannheim and Wiesbaden.¹⁴

There was a steep decrease in the number of exhibitions in the years 1951-1953. This fact can be linked to the temporary tightening of the state's cultural policy aimed at strengthening the dogmas of socialist realism. However, through the exhibitions organised in 1950, Polish authorities managed to achieve some of the goals of their international policy. Above all, the communist party wanted to soften its image before the signing of the agreements approving Poland's western border on the Oder river.

However, the idea of exporting Polish poster art abroad was quickly revived. As early as 1954, the Polish authorities made active efforts in this regard. Polish posters were exhibited at official overseas exhibitions in Copenhagen (*Den Danske Plakatudstilling* Kobenhavn, place of the exhibition unknown, 1954), Moscow (*Wystawka polskich kinopłakatów*, place of the exhibition unknown, 1954), Pardubice (*Vystava současného polského plakátu*, place of the exhibition unknown, 1954) and Prague (*Vystava polsky plakát*, Dom Uměleckého Průmyslu, 1954). In 1955, exhibitions of Polish posters organised by the Central Bureau of Artistic Exhibitions (a national agency founded to organise artistic events under the state patronage) could be viewed by the public in Brussels (*L'Affiche polonaise*, *Poolse Affiches*, Palais des Beaux-Arts), Bucharest (*Expositia Afişul in Republica Popolara Polona*), Kiev (*Wystawka polskiego obrazotwórczego mistjctwa*, place of the

exhibition unknown), Minsk (Wystawka polskaga wyjawlenczaga mastactwa, place of the exhibition unknown), Tournai (L'Affiche polonaise, place of the exhibition unknown) and Washington (An Exhibition of Polish Posters, Polish Embassy in Washington). The year 1956 brought exhibitions in Budapest (Lengyel Plakat-művészeti Kiállítás, Nemzeti Szalon), Buenos Aires (Affiches Polacos, Galeria de Arte Rose Marie), Göteborg (Polsk Affisch Konst, place of the exhibition unknown), Mexico City (100 Carteles de la Nueva Polonia en Mexico, Galería Pemex), New Delhi (Polish Art Exhibition, Lalit Kala Akademi), Nuremberg (Polnische Plakate, Stadtarchiv Nürnberg), Vienna (Das polnische Plakat, Museum für Angewandte Kunst) and a couple of Italian cities (Mostra Cartelloni Cinematografici Polacchi / L'affiche polonaise du cinéma). Between the years 1957-1970, another 45 exhibitions of Polish poster art were organized abroad under the auspices of the Polish government.¹⁵ Apart from Europe and the US, Polish posters were exhibited in New Delhi (*Exhibition of Polish Posters*, The Indian Academy of Fine Arts, 1959), Rio de Janeiro (*Cartazes poloneses*, Museu de Arte Moderna, 1959), Beirut (*L'Exposition d'affiches polonaises*, place of the exhibition unknown, 1961), Havana (*El Cartel Polaco*, Palacio de Bellas Artes, 1962), three cities in New Zealand: Wellington (National Art Gallery Wellington, 4-24 February 1963), Christchurch (Robert McDougall Art Gallery Christchurch, 18-31 March 1963) and Auckland (Dunedin Public Library, 22 April - 5 May 1963; Auckland City Art Gallery, 27 May-16 June 1963), Mexico City (*El Arte de Cartel Polaco*, Museo Nacional de Arte Moderna, 1964) and Veracruz (*El Arte del Cartel Polaco*, Galeria del Teatro del Estado, 1964), Tokyo (*Posters of Poland*, State Modern Art Museum, 1966) and Ankara (*Polonyagravürveafissergisi*, GüvenMatbaasi, 1967).

The list only includes exhibitions that were accompanied by a printed catalogue. Actually, the number of such events was higher. However, trying to provide the exact number of exhibitions is less important than analysing their content, functions and trying to assess their contribution

to establishing the worldwide fame of post-war Polish poster art.

A closer look at these exhibitions and the works presented there leads to the conclusion that:

(...) in the international exhibition practice [Poland] pursued a strategy of differentiation. The catalogues of Hungarian and Romanian exhibitions contain almost no film posters by Eryk Lipiński and Henryk Tomaszewski of international renown, especially for French, English or American films. In contrast, these two graphic designers were represented at exhibitions in Brussels, Oslo and Stockholm with thirteen and fourteen works respectively. This means that the exhibitions in the socialist countries were more closely aligned with the unified artistic doctrine of their own country within the communist bloc, while the exhibitions in the non-socialist countries were more thematically and stylistically diverse.¹⁶

Regardless of the proportion of cultural and propaganda posters presented at each exhibition, however, all of these presentations combined have contributed to building a worldwide brand of Polish poster art. It should come as no surprise, then, that Polish poster artists very quickly began to be individually invited to participate in review exhibitions abroad, by the world's leading cultural institutions. One example is the presentation of works by Roman Cieśliewicz, Jan Lenica and Wojciech Zamecznik held in 1961 in the New York Museum of Modern Art at the exhibition entitled *Film Poster*.¹⁷ What contributed to the positive reception of their works, was the fact that posters were mostly previews of foreign films familiar to American audiences.

The Opposite Side of Cultural Policy – the Warsaw Poster Biennale and Emigration

The rising prominence of Polish posters, which was the ‘flagship’ of the state's cultural policy during the People's Republic of Poland, translated directly into the recognition of individual artists as well as into the establishment and development of contacts between artists in Poland and abroad. The rising demand led to two clear tendencies that somehow stood in opposition to the ideas behind organizing official exhibitions abroad. It is because they resulted in the integration and strengthening of the community of poster designers in Poland and in some members of the Polish School of Posters leaving the country.

Strengthening the Polish community of poster designers led to the idea of establishing in Poland an international event dedicated to artistic posters. Successful negotiations between artists and the authorities resulted in a compromise. It allowed for the launching in Warsaw, in 1966, of the 1st International Biennale of Poster. This event was a celebration of art but did not really suit the Communist Party, the organizers faced many obstacles:

Let us mention that perhaps even during the communist times there were thoughts of stopping the event. No wonder. Many of the things going on in the posters and displayed in Warsaw at the time might have annoyed the communists, especially as crowds flocked to this particular event every time. It was for these reasons that one of the posters about Amnesty International by Roman Cieślęwicz was once not allowed to be exhibited.¹⁸

Marszałek's observations reveal a certain paradox. The establishment of the International Biennale broke the state's monopoly on organizing poster exhibitions. Contrary to state-managed exhibitions abroad, exhibitions of international

posters in Poland could not be fully controlled. The organization of the Biennale in Poland turned the tables. Artists co-decided on the selection of artists and guests. Suddenly, artists coming from the West were allowed to exhibit their works in Poland. Among them were some Polish artists that had emigrated, partly due to political reasons. Presenting works of foreign artists opened Poland to content that was not fully in line with the official political agenda of the socialist state. Such a situation posed a threat to the Polish Communist Party. There were numerous examples of censorship. A poster by Roman Cieślęwicz for Amnesty International was not exhibited due to the ban on the establishment of NGOs in the Eastern Bloc. However, not all liberal influences could be stopped.

From the artists that formed the Polish School of Posters, the first ones to leave the country were Wojciech Fangor (1961), Roman Cieślęwicz (1963) and Jan Lenica¹⁹ (1963). However, the real emigration wave of Polish poster artists began in the 1970s. Among the artists who decided to emigrate were: Waldemar Świerzy (1970), Wiktor Górka (1970) and Bronisław Zelek (1970). The younger generation of artists also made use of the reputation of Polish poster art. One of them was Krzysztof Lenk who emigrated in 1979. Although he gained recognition as a creator of diagrams, he also created some excellent film posters commissioned by state agencies.

In 1970, Waldemar Świerzy, Wiktor Górka and Bronisław Zelek left for Cuba on a contract between friendly socialist states. They were to teach design workshops for graphic artists working for the Cuban political bureau. However, they did not stay there long, as they found it difficult to adjust to the reality of Fidel Castro's revolutionary state. Instead, they relocated to Mexico where Górka decided to stay. Świerzy spent a few months there and went to live in Florida. Zelek returned to Europe and decided to settle in Vienna. What is interesting is the fact that most of the artists that emigrated taught, at least for some time, at art universities. For example, Jan Lenica was a lecturer at Harvard University, Cambridge (USA) in 1974. He later served as the

head of the Faculty of Animated Film at a university in Kassel (1979–85) and worked as a professor at the Higher School of the Arts in Berlin (1986–1994).²⁰ In the years 1973–75, Roman Cieślewicz was the head of the Studio of Visual Forms at Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris, and in the years 1975–96 he served as the head of the diploma atelier of graphic arts at Ecole Supérieure des Arts Graphique.²¹ Wojciech Fangor was, in the years 1965–1966, a lecturer at Bath Academy of Art in Corsham (Wiltshire, UK). Between 1966 and 1999, Fangor lived in the US where he taught in leading universities: Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J. (1966–1983) and the Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (1967–1968).²²

For many years, Górka taught at Mexico's leading universities, for which he was later awarded a special prize by the Mexican Biennale of Poster for his contributions in the development of Mexican art of design.²³ Świerzy established commercial contacts that resulted in commissions for cartoon and poster presentations with gangster motifs in film genres.²⁴

Apart from the aforementioned poster artists, many others decided to leave Poland, e.g. Jan Sawka (he lived in France from 1976, and in 1985 relocated to the US), Andrzej Krajwski (left for the US in 1985) and Rosław Szaybo (in the years 1966–88 he resided and worked in London, and upon returning to Poland started working at the Warsaw Academy of Fine Arts).

In the context of these successes of Polish designers in exile, one could risk saying that official foreign exhibitions of posters were, for them, a ticket to freedom. However, it is worth mentioning that most of them maintained contact with the Polish design milieu. They continued to carry out domestic commissions for posters and other types of graphic design, including book and record covers. Some like Wiktor Górka would regularly visit Poland and engage in numerous initiatives. They can therefore be viewed as unofficial ambassadors of the Polish poster abroad. They played a key role in reaffirming the reputation of the Polish School of Posters.

The Polish School of Posters from the International Perspective

The diaspora of Polish poster artists tightened cooperation with foreign artistic circles, which facilitated contacts for the organizers of the next editions of the Warsaw Biennale. Poster artists that emigrated regularly participated in exhibitions held in Poland. Many of them won prizes and distinctions at the Biennale in the following years. For example, Roman Cieślewicz was awarded a prize at the 5th International Biennale of Poster in Warsaw in 1974, even though he was a member of the jury at that event.²⁵ Jan Lenica, who also lived abroad, was on the jury of the Seventh Poster Biennale.

Poster artists that chose to stay in Poland constituted the backbone for a network of artistic and project relations. Emigres that taught abroad presented works of Polish poster artists to their students which developed interest in the Polish poster not only among poster artists but also among young creators who had not yet graduated. This interest was not purely theoretical; on the contrary, it resulted – perhaps surprisingly from today's perspective – in a search for opportunities to come to Poland to participate directly in the academic classes conducted by renowned Polish poster designers. One of the artists who achieved the status of a mythical teacher from behind the Iron Curtain was Henryk Tomaszewski. He drew foreign students like a magnet. Tomaszewski was the head of one of the two studios of posters established at the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1952. He remained an active academic teacher until 1984. Throughout the thirty years of his teaching career, he cooperated with many generations of designers. His students were popular poster artists like Mieczysław Wasilewski, Jan Młodożeniec and Maciej Urbaniec. They continued to develop the tradition of Polish graphic design in the field of the poster.

“The fame of the Polish poster and the international recognition of poster artists started to draw foreign trainees to the Academy of Fine

Arts in Warsaw, just like before the war.”²⁶ The most numerous group were the French. The first one to arrive was Michel Quarez in 1961. “Upon returning to France he encouraged other talented graphic designers to come to Poland.”²⁷ Among other French artists that came to Warsaw were: Alain le Quernec, Bruno Koper, Thierry Surfis, Guy Mocquet and Vanessa Vermillon. In the 1960s, artists like Pierre Bernard and Gérard Paris-Clavel (founder of the group Grapus) and many others followed in their footsteps. Andrzej Klimowski deserves a special mention as he came to Warsaw from London twice: in the academic year 1973/74 and 1974/75. He was a son of Polish emigrants. He was considered to have continued the traditions of the Polish Poster school abroad although he did not grow up in the reality of communist Poland. Upon his return to the UK, Klimowski spent years teaching at the Royal College of Art in London. As Zdzisław Schubert observes:

Klimowski quickly adapted to Warsaw and began to design posters for films and theatre plays. Before he left Poland in 1980, Klimowski created dozens of works. Even after going back to London he never broke ties with Polish publishers and from time to time we can see his posters in the streets. His works do not clearly show traces of fascination with works by Tomaszewski or Lenica, however, they clearly strike a dialogue with the works of Cieśliewicz through the similarities between matter and the use of photomontage.²⁸

It was not only Klimowski that achieved significant success after returning to his country of residence. Most of the more than 60 trainees of Tomaszewski were listed among world's leading designers. Their success only drew more people to the Polish School of Posters.

Many of the trainees, after returning to their countries, quickly rose to the top of the designers in their circles. However, putting their posters together leads to a surprising

reflection: despite all the individual styles of each of them, the spirit or atmosphere of Tomaszewski's and Mroszczak's studio emanates from almost all of these works (except Klimowski, who has already been mentioned, but this is a special case). We are dealing here not only with the same kind of thinking – which is understandable – but also with a cheerful, sometimes even humorous or slightly ironic tone – a feature so characteristic of Polish poster art.²⁹

Former trainees of Tomaszewski maintained their ties to Poland. This is especially visible in the list of people who joined the jury of the subsequent editions of the International Biennale of Poster in Warsaw.³⁰ In 1988, Gerard Paris Clavel (France) became a member of this prestigious jury, in 1994 Pierre Bernard (France), in 1998 Alain Le Quernec (France), and in 2000 Andrzej Klimowski (Great Britain). However, the twentieth edition of the Warsaw event was particularly rich in former Tomaszewski trainees. The jury included: Thierry Sarfis (France), Marjatt Itkonen (Finland), Radovan Jenko (Slovenia) and Karel Mišek (Czech Republic). The only juror who did not have an internship at the famous poster studio of the Warsaw Academy of Fine Arts was Marcin Mroszczak, who represented Poland but defended his diploma at Tomaszewski's studio. These examples show how important the reputation of the Polish poster had become.

Meanwhile, the tendency for Polish graphic artists to leave the country continued into the 1970s. Interestingly, many of them found a common language with foreign artists who had completed an apprenticeship with Tomaszewski. One example is Ewa Maruszczyńska, who left for France immediately after her studies, where she later founded the graphic design studio Zanzibar't together with the previously mentioned Thierry Sarfis. We may risk a claim that the interest in Polish design among foreigners was reflected in the reputation of those who left Poland for other countries. It significantly facilitated their start in the new environment.

Conclusion

The aim of this paper was to present the role of official state-funded foreign exhibitions of post-war Polish posters organized in the years 1947-1970 in the development of the worldwide reputation of the so-called Polish School of Posters. Organizing exhibitions in cities around the world made the participating artists more popular. Those exhibitions also allowed the development of contacts with foreign artists, which contributed to the creation of the first worldwide event dedicated to poster art. The 1st International Biennale of Poster held in 1966 contributed to the wide scope of artistic freedom in poster creation in Poland. By treating posters as works of art, the awareness of design circles abroad was awoken. As a consequence, Polish creators achieved the possibility of emigrating on beneficial terms. When they arrived at their destinations, they did not share the fate of accidental travellers, but were able to continue their artistic work. What's more, they continued to work on the improving of the reputation of Polish poster art, inspiring the idea of 'artistic design' in masses of students, many of whom later came to Poland, one of the Eastern Bloc countries behind the proverbial Iron Curtain, for internships with the legendary masters led by Tomaszewski and Wasilewski. Such internships had many outcomes. Artists who participated in them transferred the 'Polish' way of thinking into their national artistic circles and maintained contact with the Polish artists, submitted entries for the following editions of the Biennale and accepted invitations to be members of the jury.

Polish graphic artists coined an attractive slogan that inspired artists around the world to create their identities. The slogan goes: 'posters are works of art.' It expressed the conviction about the value of individual style that could be seen even in works created on commission. What's more, commissioned works allowed the creators to interpret the topic in an individual way. From the national point of view, good reputation and fame earned abroad by the creators of the Polish School of Posters consolidated achievements in the field of

artistic freedom. As posters became an attractive tool of propaganda that could be exported by the People's Republic of Poland, Polish poster artists, unlike their peers from other fields of art, did not need to strictly follow the rules of state's cultural policy. They were able to escape socialist realism. Artists who decided to escape in a physical way (to emigrate), not only defected formally, but also ideologically and organizationally.

Both dimensions of the escape from socialist realism find a common denominator in the term 'Polish School of Posters' – a term that has no clear-cut framework, although it functions as an axiom in many studies. Official exhibitions abroad and the emigration of Polish poster artists seem to have had a direct impact on the international recognition of the Polish poster art, even though they remain in clear ideological opposition to each other. This opposition is probably the reason why these two elements of the history of the Polish poster art have been described separately. This paper, however, tries to demonstrate the existence of a strong direct relationship between them – a feedback loop.

*

This text was prepared as part of the research project *Polish school of posters - origin, evolution, continuation, tradition* financed by the National Science Center (NCN) under the OPUS program, research project number: 2018/31/B/HS2/03805.

Notes

- ¹ Jan Lenica, "Polska szkoła plakatu," *Polska*, no. 1, 1955, 11. All the translations from Polish sources by Mateusz Bieczyński.
- ² Por. Mariusz Knorowski, "Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii," *Teologia Polityczna* published electronically 11.06.2019 <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu>, accessed 28.07.2022; Zdzisław Schubert, "Plakat," in *Odwilż. Sztuka ok. 1956 roku*, Edited by Piotr Piotrowski (Poznań: MNP, 1996), 121-28; Andrzej Turowski, "Polska szkoła plakatu' en question," (2004), Typescript.
- ³ Krzysztof Lenk, *Krótkie teksty o sztuce projektowania* (Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria, 2011), 23.
- ⁴ Katarzyna Matul posed this question in the title of her book on the organisation of the 1st International Poster Biennale in 1966 as she pondered the points of view of artists and authorities, see: Katarzyna Matul, *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie* (Kraków: Universitas, 2015).
- ⁵ Schubert, "Plakat," 121.
- ⁶ Krzysztof Dydo, *Polski plakat filmowy. 100 lecie kina w Polsce = Polish film poster: 100th anniversary of the cinema in Poland* (Kraków: Krzysztof Dydo-Galeria Plakatu, 1996), 37-38. Exhib. cat.
- ⁷ Schubert, "Plakat," 122.
- ⁸ Lidia Becela, ed., *Who's who in Poland: a biographical directory comprising about 4.000 entries on leading personalities in Poland and information on major state, political, diplomatic, scientific and artistic institutions, and organizations* (Warszawa: Interpress, 1992), 900.
- ⁹ Turowski, "Polska szkoła plakatu' en question," 2.
- ¹⁰ Charles Rosner, "Posters for Art Exhibitions and Films: A Lesson from Poland," *Art and Industry* 46, no. 278 (1949): 52.
- ¹¹ David Crowley, "An art of independence and wit: the reception of the Polish Poster School in Western Europe," in *100 lat polskiej sztuki plakatu / 100th Anniversary of Polish Poster Art* (Kraków: BWA, 1993), 25-29.
- ¹² *Catalogul expoziției afișului polonez*, Sala Ministerului Artelor, București, 1950, exhib. cat.
- ¹³ *Katalog den Polske Plakatutstilling*, Oslo, 1950, exhib. cat.
- ¹⁴ Jeannine Harder, "Polnische Plakatkunst als Medium transnationaler Kunstkontakte und Kulturpolitik im Ost-West-Konflikt," *Themenportal Europäische Geschichte*, published electronically, accessed 29.07.2022, <https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-28529>.
- ¹⁵ In 1957 exhibitions were held in Berlin, Helsinki, London, Stockholm, Zagreb; in 1958 in: Karlove Vary; in 1959: in New Delhi and Rio de Janeiro; in 1960 in: Amsterdam, Budapest and Ottawa; in 1961 in: Beirut, Mannheim and New Delhi; in 1962 in: Havana, Munich and Ostrava; in 1963 in: Copenhagen, Moscow, Hertogenbosch and Wellington; in 1964 in: Belgrade, Mexico City, Rome, Vera Cruz; in 1965 in: Frankfurt am Main, Köln, Oberhausen, Hertogenbosch; in 1966 in: Basel, West Berlin, Edinburgh, Stockholm, Tokyo and Washington; in 1967 in: Ankara, Hamburg, Innsbruck and La Chaux-de-Fonds; in 1968 in: Barcelona, London and Mexico City; in 1969 in Parma, in 1970: in Turin.
- ¹⁶ Harder, "Polnische Plakatkunst."
- ¹⁷ MoMA exhibition entitled *Film Poster* was on display from 14 December 1960 to 23 February 1961, see: https://www.moma.org/collection/works/5000?artist_id=5894&page=1&sov_referrer=artist, accessed: 12 may 2021.
- ¹⁸ Grzegorz Marszałek. "O plakacie, reklamie i wolności." Interviewed by Karol Szymoniak. *Nurt*, no. 8 (1995): 4.
- ¹⁹ Marcin Giżycki, "Jan Lenica," in *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, ed. Jacek Mrowczyk (Kraków: 2+3D, 2017), 232.
- ²⁰ Ewa Czerniakowska and Tadeusz Kujawski, *Jan Lenica – Labirynt* (Poznań: MNP, 2002), 254. Exhib. cat.
- ²¹ Joseph S. Czestochowski and Janina Fijałkowska, *Contemporary Polish Poster in Full Color* (New York: Dover Publications, 1979), iv.
- ²² Ewa Gorzadek, "Wojciech Fangor," *Culture.pl*, published electronically 12.2004, accessed 29.07.2022, <https://culture.pl/en/artist/wojciech-fangor>.
- ²³ Ian Haydn Smith, *Selling the movie: the Art of the Film Poster* (London: White Lion Publishing, 2018), 173.
- ²⁴ Ewa Gorzadek, "Waldemar Świerzy," *Culture.pl*, published electronically 04.2006, accessed 29.07.2022, <https://culture.pl/en/artist/waldemar-swierzy>.
- ²⁵ "Jurorzy Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966-2012," accessed 29.07.2022, <http://www.postermuseum.pl/biennale/jurorzy/>.
- ²⁶ Zdzisław Schubert, *Mistrzowie i uczniowie plakatu* (Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, 2008), 139.
- ²⁷ Anna Grabowska-Konwent, "Henryk Tomaszewski," in *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, ed. Jacek Mrowczyk (Kraków: 2+3D, 2017), 169.
- ²⁸ Schubert, *Mistrzowie i uczniowie plakatu*, 145.
- ²⁹ *Ibidem*, 146.
- ³⁰ "Jurorzy Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966-2012."

Bibliography

- Becela, Lidia, ed. *Who's who in Poland: a biographical directory comprising about 4,000 entries on leading personalities in Poland and information on major state, political, diplomatic, scientific and artistic institutions, and organizations*. Warszawa: Interpress, 1992.
- Crowley, David. "An art of independence and wit: the reception of the Polish Poster School in Western Europe." In *100 lat polskiej sztuki plakatu / 100th Anniversary of Polish Poster Art*, 25-29. Kraków: BWA, 1993.
- Czerniakowska, Ewa, and Tadeusz Kujawski. *Jan Lenica – Labirynt*. Poznań: MNP, 2002. Exhib. cat.
- Czestochowski, Joseph S., and Janina Fijałkowska. *Contemporary Polish Poster in Full Color*. New York: Dover Publications, 1979.
- Dydo, Krzysztof. *Polski plakat filmowy. 100 lecie kina w Polsce = Polish film poster: 100th anniversary of the cinema in Poland*. Kraków: Krzysztof Dydo-Galeria Plakatu, 1996. Exhib. cat.
- Giżycki, Marcin. "Jan Lenica." In *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, edited by Jacek Mrowczyk, 232-39. Kraków: 2+3D, 2017.
- Gorzadek, Ewa. "Waldemar Świerzy." *Culture.pl*. Published electronically 04.2006. Accessed 29.07.2022. <https://culture.pl/en/artist/waldemar-swierzy>.
- Gorzadek, Ewa. "Wojciech Fangor." *Culture.pl*. Published electronically 12.2004. Accessed 29.07.2022. <https://culture.pl/en/artist/wojciech-fangor>.
- Grabowska-Konwent, Anna. "Henryk Tomaszewski." In *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, edited by Jacek Mrowczyk, 162-69. Kraków: 2+3D, 2017.
- Harder, Jeannine. "Polnische Plakatkunst als Medium transnationaler Kunstkontakte und Kulturpolitik im Ost-West-Konflikt." *Themenportal Europäische Geschichte* (2015). Accessed 29.07.2022. <https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-28529>.
- "Jurorzy Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966-2012." Accessed 29.07.2022. <http://www.postermuseum.pl/biennale/jurorzy/>.
- Knorowski, Mariusz. "Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii." *Teologia Polityczna*. Published electronically 11.06.2019. Accessed 28.07.2022. <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu>.
- Lenica, Jan, "Polska szkoła plakatu." *Polska*, no. 1 (1955): 11-13.
- Lenk, Krzysztof. *Krótkie teksty o sztuce projektowania*. Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria, 2011.
- Marszałek, Grzegorz. "O plakacie, reklamie i wolności." Interviewed by Karol Szymoniak. *Nurt*, no. 8 (1995): 4-5.
- Matul, Katarzyna. *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie*. Kraków: Universitas, 2015.
- Rosner, Charles. "Posters for Art Exhibitions and Films: A Lesson from Poland." *Art and Industry* 46, no. 278 (1949).
- Schubert, Zdzisław. *Mistrzowie i uczniowie plakatu*. Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, 2008.
- Schubert, Zdzisław. "Plakat." In *Odwilż. Sztuka ok. 1956 roku*, edited by Piotr Piotrowski. 121-28. Poznań: MNP, 1996.
- Smith, Ian Haydn. *Selling the movie: the Art of the Film Poster*. London: White Lion Publishing, 2018.
- Turowski, Andrzej. "'Polska szkoła plakatu' en question." 2004. Typescript.

Jeannine HARDER

University of Leipzig, Institute of Art History

POLISH POSTERS AT THE 1948 INTERNATIONAL POSTER EXHIBITION IN VIENNA

Introduction

Of course, one could leave it at consecrating the phenomenon of the Polish School of Posters. But perhaps it should be subjected at some intervals to critical analysis or even vivisection, or at least, undergo an endurance test periodically to ward off the reckless temptation of exhumation, which seems to be our national ailment.¹

Thus Mariusz Knorowski, art historian and chief curator of the Poster Museum in Wilanów, advocated for a close re-evaluation of the *Polish School of Posters* from time to time. In recent years, Katarzyna Matul has been able to present fundamental research regarding the integration of poster art into cultural policy strategies in the Polish People's Republic.² Concerning the presentation of Polish posters abroad, little research has been carried out so far.³ This article attempts to shed light on the International Poster Exhibition held in Vienna in 1948, the first presentation of Polish posters abroad after the

Second World War. As it pioneered the success of Polish poster art around the world, this exhibition has been a crucial moment of foundation of the so-called Polish School of Posters.

Poster exhibitions with international participation have taken place in Europe since the end of the 19th century in various cities.⁴ After the Second World War, exhibitions of commercial art brought international developments in contemporary art to the attention of a large audience. This was especially true in countries where the art of the avant-gardes and abstract modernism had long been ostracised by the Nazi regime.⁵ The Vienna International Poster Exhibition in 1948 was the first of its kind in the world after the Second World War. Partially parallel to the 24th Venice Biennale, the exhibition took place from August 21 to September 19. Around 2000 posters from nineteen countries were on display at the Künstlerhaus in Vienna.⁶ The exhibition aroused great interest among the Viennese population; 24,500 visitors attended the show.⁷ Ample information about the exhibition can be found in the exhibition catalogue,⁸ and the United States Information Service (USIS) documented the event photographically.⁹ Due

to its status as a four-sector city under the Allied occupation, Vienna was a nerve point where East and West met.

Exhibition Organisation

Viktor Matejka, the communist City Councillor for Culture and Popular Education, was the spin doctor of the exhibition. The well-known Austrian commercial graphic designer Viktor Theodor Slama became its curator, supported by the Graphics Section of the Professional Association of Austrian Visual Artists (Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs).¹⁰ The organizers were keen to show posters that were as up to date as possible, which meant posters created after 1945. The nineteen participating countries were China, Czechoslovakia, Denmark, France, Germany, Hungary, Italy, Japan, Norway, Poland, Sweden, Switzerland, Soviet Union, Turkey, United States of America, and Yugoslavia. With China and Japan, East Asian countries participated, and the Soviet Union and Turkey represented the border regions of Eurasia. The USA were the only representative of the American continent; no countries from South America, Australia, and Africa, took part in the exhibition. A clearly Eurocentric focus thus prevailed.

According to the catalogue, the works were brought together mainly through personal relationships. In addition to items on loan from various private collections, most of the posters were kept at a municipal documentation centre, initiated by City Councillor Matejka himself. Most of the foreign exhibits came directly on loan from the different countries. Professor Slama and the Graphics Section of the Professional Association of Visual Artists ultimately put together the chosen works during a few months.¹¹

In the Archives of Modern Records in Warsaw (Archiwum Akt Nowych = AAN), in the files of the Polish Ministry of Culture (Ministerstwo Kultury i Sztuki = MKiS), the request of the Professional Association of Austrian Visual Artists for this exhibition was handed down. In a letter

dated December 1, 1947 and addressed to the Polish Mission (Polnische Gesandtschaft) in Vienna, posters for the planned International Poster Exhibition were requested. This letter was signed by Heinrich Sussmann for the Graphics Section.¹² Noting that Sussmann was a former prisoner of the Auschwitz concentration camp, the letter was forwarded to the press department (Departament Prasy i Informacji = DPII) under the Ministry of Foreign Affairs (Ministerstwo Spraw Zagranicznych = MSZ), as well as to Juliusz Starzyński, Director of the Department for Cultural Cooperation with Foreign Countries (Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą = BWKZ), part of the Ministry of Culture.¹³ As an art historian Starzyński maintained many contacts with artists and humanists. Unfortunately, the archive does not reveal who Starzyński contacted, nor do the documents indicate the selection criteria for the works sent to Austria. The private contacts of Stanisław Jerzy Lec, the new press attaché of the Polish Mission in Vienna, may also have been important for the compilation of the posters. Through his involvement in the re-establishment of the satirical magazine *Szpilki*, Lec was certainly acquainted with the cartoonists Henryk Tomaszewski and Eryk Lipiński, who at that time also created posters for Film Polski, the state-owned film distributor.

Polish Poster Section

The selection presented in the catalogue and through photographic documentation reveals a plethora of posters from the cultural sector. On the other hand, surprisingly few political propaganda posters were shown. The curators arranged a presentation divided according to nations. According to the catalogue, the Polish posters were on display together in a room alongside Soviet, Danish, Norwegian, Swedish, and Turkish ones. The only photo from the exhibition, which probably depicts about half of the Polish works, shows the posters hung in the form of a triptych (ill. 1).¹⁴ The selected works covered different topics: mainly culture and



Polish posters shown in the exhibition catalogue

film, some political posters for state holidays or against fascism, and one poster each on tourism and public health. Four examples are reproduced in the catalogue (ill. 2): two film posters, one by Henryk Tomaszewski for the French movie *Symfonia pastoralna* (orig. title: *La Symphonie Pastorale*), one by Eryk Lipiński for the Soviet movie *Ostatnia noc* (orig. title: *Poslednia noč*); furthermore, two exhibition posters, the one *Zbrodnie niemieckie w Polsce* (German Crimes in Poland) by an unknown artist from 1946, and one by Jerzy Karolak on *Polska sztuka ludowa* (Polish Folk Art) from 1948. The poster images show clear differences in terms of their composition and artistic style. With its surrounding frame displaying the title, the 1946 exhibition poster

is reminiscent of a conventional book cover and, though not separated by a frame, the title field in the film poster for *Ostatnia noc* looks similarly separated from the pictorial section. These two posters with their militant motifs are in line with the tradition of Włodzimierz Zakrzewski's war-propaganda posters,¹⁵ which they also conceptually resemble in the way the viewer's gaze is directed and in their intended psychological influence. The poster of Jerzy Karolak is composed of very few design elements. Two aspects determine the field of view. The central figure is a Madonna with expressive, woodcut features, a child on her arm, and a small angel to her right. A monochrome colour field functions as the background, tracing the outlines of the group of figures. The lettering

to the right of the group stands out against the neutral background, showing the same contrasting dichromatism. The large letters, with their broad lines and their compact and angular typeface, take on the characteristics of the woodcut. Image and font are also linked by the overlapping background colour field. In the choice of font size and type, as well as the monochrome colour field as background and the picture's composition, Karolak's poster formally resembles Edward Manteuffel's exhibition poster *Polska sztuka gotycka* from 1935. This observation offers visual evidence that some young artists working in poster graphics after the Second World War stood in a direct artistic continuation of the Polish commercial graphic design of the interwar period, even though there was little personnel continuity. Regarding contents, Karolak combined his expressionist graphic manner with folk art elements, which are based on stylized and abstracted forms. Through the indicated cuts on one face side of the Madonna figure, Karolak identifies the depicted sculpture with the Black Madonna in Częstochowa,¹⁶ thereby imparting a national Polish message into his poster. The artist thus placed the modern art movement of Expressionism in line with folk art and religion as national points of identification, while the other two posters presented before each show supranational images of enemies and friends symbolized by the swastika and the red star.

The film-poster for *Symfonia pastoralna* shows none of those political or national symbols. This work, which was reproduced in many later monographs on Polish poster art, is an early example of Henryk Tomaszewski's film posters, with a surrealist interpretation of the film story. In its formal structure, the separation between the text and the image field is completely abolished. The inserted text provides only necessary information, while the main emphasis of the poster lies in the visual elements. Against a plain, bright background in the centre, only the head of the leading actress Michèle Morgan is shown from a frontal view with an emotionless facial expression. In contrast to the calm, smooth facial features and the pale skin colour, her dark hair twirls restless in all

directions and dominates the entire upper half of the work. A darker colour field in the foreground takes up most of the lower half of the picture. Its contours resemble an outstretched hand with fingers spread; like a shadow it obscures parts of Morgan's portrait. The shadow hand, stretched out as if to warn, but equally threateningly desirous, seems to reach for the woman. The lettering is integrated in several places into the picture; the title of the film was inserted by the artist into the contour of the thumb and the shape of the palm, the information about the film distributor appears in an extension of the wrist and, in the upper part of the picture, the inscription was partly designed in a similar curve to the strands of hair. To merge image and text seamlessly, the poster artist used strongly varying fonts, which through their diversity contribute to the tension in the poster, paralleling the contrast of light and dark colours. This poster is an early example of how Polish film posters differed significantly in their formal design from the Hollywood-style film poster, which was prevalent in both the USA and Europe at the time.¹⁷

Exhibition Texts and Press

Commentaries

In the following, the exhibition selection of Polish posters is compared with contemporary written sources. The exhibition catalogue offers some texts on the exhibition background as well as on theories of poster design in general. One of the organizers' concerns was to "(...) collect posters from countries whose development we had been cut off from for years."¹⁸ In addition to the years of the Second World War, this statement also refers to the previous Nazi rule. Hence the exhibition gained the rank of a political statement against violence, National Socialism, and dictatorship; the posters were styled as a medium for democracy and freedom. Two quotations from the catalogue reflect the two poles of discussion between which the poster graphics are placed: one with a stronger emphasis on artistic-aesthetic principles, and the

other with an emphasis on the task of contributing to economic profit.

The interaction of artistic design with an impressive text does not only influence the formation of opinion, but it also shapes the viewer's taste from day to day and in many places.¹⁹

The artistic function of the poster must therefore always be supplemented by the promotional function, and thus we see the need for one to be fully realized in practice without the other.²⁰

These excerpts show that a synthesis should be achieved of 'those almost romantic outlooks' with a social impetus in the sense of an *art démocratisé*²¹ and the economic-psychological aspects of advertising psychology and marketing studies, mainly defined by theorists from the USA.²² The positioning of the poster in social life after the Second World War was thus linked to theories that had been described since the beginning of the twentieth century.

Viktor Theodor Slama named several major trends of contemporary international poster art. His division of the European states is interesting; he saw Western countries such as Switzerland, Belgium, Holland, and England as having been under the influence of French art for a long time, although these impulses had long been integrated into their own works. Slama confirmed the Central European countries, which included Austria, Czechoslovakia, Poland, and Hungary, now had an even stronger orientation towards the new French models, after they " (...) had been cut off from contact with the West" due to the incisive years under the Nazi dictatorship.²³ Slama thus placed the four countries mentioned above in a middle position between West and East, and clearly set them apart from the Soviet Union by mentioning French art as the sole source of inspiration.²⁴ The author of an exhibition review in the Austrian newspaper *Arbeiter-Zeitung* also emphasised a demarcation of Polish posters from Soviet poster

art. Polish exhibits were described in contrast to the stereotyped and conventionally perceived Soviet ones: "The reverse is true of Holland or Poland, for example, which offer mainly modern, even some ultra-modern solutions."²⁵ Both texts coincide in their division of European art into a Western European Modernism and the art of the Soviet Union, dominated by Socialist Realism. Modernist Russian art movements such as Constructivism, which was particularly present in poster art after the October Revolution, were not addressed, not even in the text on the history of poster art in the exhibition catalogue. In this historical overview, France was referred to as the single point of departure for new artistic impulses since the late nineteenth century, and no Russian names were listed among the mentioned outstanding artists.²⁶ Above all, the connection with Western European Modernism defined the extent of recognition of Polish poster design.

The assessment of the Polish posters in the *Österreichische Zeitung*, the publication organ of the Soviet Army in Austria, was quite different: "In the Soviet Union, Czechoslovakia, Poland, etc., a generally understandable realism is prevalent, which clearly reveals the meaning and purpose of advertising, while representatives of many other countries use symbolic means of expression and depict the issues dealt with in a surrealist manner."²⁷ These arbitrary descriptions of the means of artistic expression in the Polish poster designs show that the exhibition mainly had to fulfil a cultural-political purpose in public debate, completely detached from the varying design vocabulary of the presented posters.

Thus, even if various cultural reporters, politicians, and a circle of graphic artists assessed the strengths and weaknesses in contemporary poster art sometimes diametrically opposed to each other, their statements nevertheless are similar to one another because all of them are exclusively artistic generalizations, without considering individual design solutions.

Despite the emphasis on national differences, City Councillor Matejka expressed his hope for further international cooperation,



United States Information Service (photo agency), Polish posters at the *International Poster Exhibition* in the Künstlerhaus, 24.08.1948, US 5543/34, © Österreichische Nationalbibliothek

for example supported by UNESCO.²⁸ The International Poster Exhibition could serve as a starting point for these plans. In terms of poster graphics, this could be read as the desire to bring together and perhaps to unify advertising art from different countries. Due to the prior artistic attribution of the exhibited posters, mostly with France as a point of reference, as many countries as possible were implicitly drawn to the “Western” side of this international cooperation. Thus, the International Poster Exhibition in Vienna, without many explicitly political posters on display, became a reflection of the global political situation in those days. The political positioning of Central European countries such as Czechoslovakia, Hungary, Poland, and Austria itself was at issue

at that time. To set apart those countries and thereby themselves from the Soviet Union, the organizers and involved urban politicians used a simplified and even largely constructed cultural transfer with France as the only source, with no reference to political reality. Astonishingly, the exhibition was not examined by the international graphic design press. No exhibition reviews can be found in the internationally distributed journals *Graphis* or *Art and Industry*. Art journals, such as *Przegląd Artystyczny* in Poland, did not report on the exhibition either. A Polish perspective on the exhibition is only apparent through one article published in the Polish weekly magazine *Odrodzenie*.²⁹ Its author was Józef Mroszczak, himself a graphic artist and a former student at

the Vienna School of Applied Arts in the interwar period. After mentioning the key data for the exhibition, Mroszczak then, like the catalogue entries or other articles from the daily press, allocated the different participating nations to larger, transnational design lines. For works from Denmark, Belgium, Holland, and England, he considered French influences to be predominant. In an additional comment, he highlighted the artist duo Lewitt-Him, who emigrated from Poland in the thirties, and stressed that they were able to set new tones in commercial graphics in Great Britain. Next, Mroszczak presented the Czech, Hungarian and Polish posters. Also influenced by France, for him they differed from those mentioned above by their 'folkloristic qualities.' By the genre of folk art, Mroszczak endeavoured to ascribe an independent standpoint in international poster graphics towards Polish works. In the Soviet section, Mroszczak referred exclusively to posters with caricaturist depictions, which he described as very apt and successful, avoiding a clear stance towards Stalinist Socialist Realism. As a political and creative counterpoint, Mroszczak referred to the American posters, which he divided into 'sweet, kitschy, naturalistic' ones with the main theme of 'smiling girls' on the one hand and 'good' examples on the other. In his opinion, the latter were created almost exclusively by emigrated German and Austrian commercial graphic artists, meaning that only European contacts could positively influence US poster graphics.³⁰

After considering Austrian and Polish statements on the development of international poster graphics and Poland's position within these developments, it can be stated that all authors, despite their differing evaluations of the indicated artistic influences, always attributed Polish poster graphics as a unit to a particular design tradition. As the visual comparison with the multifaceted examples of the Polish section revealed various references e.g., to German Expressionism and Russian Constructivism, those creations of poster art traditions are oversimplified. In addition to the historical friendly relations between the French and Polish nation and the former French dominance in

poster art, the global post-war political situation may have been a reason why both domestic and foreign critics often brought Polish poster graphics close to French ones. At that time Poland and France, as well as the other European states, had to reposition themselves and be repositioned in the new power structure between the United States and the Soviet Union as the two great hegemonies. The emphasis on Poland's artistic connection with France as the cultural centre of Europe can be understood as an attempt to show an ideal way out of the incipient power play between the USA and the USSR, whose reference point should be Europe.

Awards for Polish Posters

Publications on Polish poster art regularly mention the five first prizes for Henryk Tomaszewski and the seven first prizes for Eryk Lipiński awarded at the Vienna Exhibition. As the mentions are consistently without any footnotes, those authors seem to suggest that the awards were an elementary part of the early stage of the Polish School of Posters, so that no further explanation of the exhibition and the awards is required. The knowledge of these awards was apparently conveyed by the Polish press: in two short press releases, dated September 12 and 13, 1948, the twenty-five prizes won (twenty-two first and three second prizes) are mentioned and the honoured Polish artists are named.³¹ That the artists were not generally anchored in cultural life is evidenced by the fact that many of the names given in the two articles differed from each other significantly. Tadeusz Trepkowski is completely ignored in one of the notices, as are Kreczkowski and Pawlak. Deviations can be found orthographically in Kaczmarczyk / Karczmarczyk, Grochowski / Grabowski (actually Gronowski), Stawiński / Staniszki. Even in the Ministry of Culture, where there was a special note on the awards, there were apparently problems in assigning the names to Polish artists.³² There was no mention of the titles of the award-winning works either in the articles or in the documents of the Ministry.³³ The unexpected international success should have been published

afterwards at least. Jozef Mroszczak's exhibition review appeared as the main article in the first issue of the newly established column *Grafika*³⁴ in the weekly *Odrodzenie*. Mroszczak seems to have been assigned to write this article only after the news of the successful Polish participation reached the Ministry of Culture. His text dates from October and was published not before early November 1948,³⁵ although the exhibition had already ended in mid-September.

According to a report from the newspaper *Österreichische Volksstimme*, the organizers awarded a total of 700 awards for 300 posters.³⁶ These figures provide a frame of reference for the large number of individual awards. However, precisely because the five and seven first prizes for Henryk Tomaszewski and Eryk Lipiński are no longer contextualized with the overall large number of awards, since this information did not remain in the historical discourse, the success out of the blue of the two Polish artists seems even more astonishing and suitable as part of a founding myth of the *Polish School of Posters*. Nevertheless, it is true that the International Poster Exhibition was a structurally important event for the development of poster art in the socialist Republic of Poland because since this presentation there was an ongoing strong and active interest of foreign graphic design associations and publishers in Polish posters.

As early as September 23, 1948, only about a week after the end of the Vienna exhibition, the Polish representation in Paris received a request concerning the depiction of Polish posters. The yearbook *International Poster Annual*, a new publication from the Swiss publishing house of the renowned graphic design journal *Graphis*, asked for the possibility of reproducing some of the Polish posters presented in Vienna.³⁷ Stanisław Jerzy Lec, then press attaché of the Polish Mission in Vienna, was directed by the BWKZ in November to take the corresponding photographs.³⁸ Further illustrated articles about recent Polish posters followed in 1948 and 1949 in two volumes of *Graphis*.³⁹ As poster graphics did not occupy a prominent place in the cultural life of the People's Republic of

Poland in 1948, the Austrian exhibition was the starting signal for their worldwide distribution. The International Poster Exhibition in Vienna opened the doors to an international perception of contemporary Polish posters. Thus, even before a discussion on the socialist realist poster initiated in the Soviet Union, which reached Poland in the early fifties,⁴⁰ there was already an appreciation among foreign experts, especially from non-socialist countries, for Polish cultural and film posters from the young socialist republic. In collaboration with renowned representatives of commercial art, special exhibitions of Polish posters, organised by the Polish Ministry of Culture and Art, were held in almost all European countries between 1949 and 1951.⁴¹ Thanks to the support of foreign commercial artists, these exhibitions also found their way into renowned cultural institutions in non-socialist countries. The artistic freedom often noted for Polish film and cultural posters, even during the first half of the fifties under the doctrine of Socialist Realism, can thus be understood as a niche deliberately permitted by cultural policy in order to be able to visually mediate Poland's own foreign cultural policy interests, particularly outside the socialist bloc.⁴² The International Poster Exhibition in Vienna of 1948 gave the decisive impulse for the future inclusion of Polish poster graphics in the international cultural relations of the People's Republic of Poland.

Notes

¹ Mariusz Knorowski, “Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii”, *Teologia Polityczna*, published electronically 11.06.2019, accessed 28.07.2022, <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu>. Knorowski’s text was first published (without the introductory summary) in “Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo* 37: Krzyk ulicy – krzyk pokoleń. Mistrzowie i adepci polskiego plakatu (2009). All translations are mine unless stated otherwise.

² Katarzyna Matul, “La légitimation artistique de l’affiche en République populaire de Pologne (1944-1968): pratiques, discours et institutions,” (Faculté des lettres, Université de Lausanne, 2018), Ph.D. Dissertation; “La notion d’espace dans l’analyse de la légitimation culturelle de l’affiche : l’exemple de la fondation des Musées de l’Affiche de Paris et de Varsovie,” *Études de lettres*, no. 1-2 (2013): 91-108. <https://doi.org/10.4000/edl.488>; “‘Une chemise neuve chaque jour...’: La ‘posture d’auteur’ des créateurs d’affiches en Pologne après 1945,” *Fabula / Les colloques*, published electronically 1.07.2014, accessed 29.07.2022, <http://www.fabula.org/colloques/document2404.php>; *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie* (Kraków: Universitas, 2015); “The Transition to Art: Poster Exhibitions at the Outset of the Poster’s Institutionalisation,” *Ikonotheka* 26 (2016): 239-51. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0010.1680>; “Polska szkoła plakatu – od sztuki masowej do dzieła sztuki,” *Teologia Polityczna*, published electronically 11.06.2019, accessed 29.07.2022, <https://teologiapolityczna.pl/katarzyna-matul-polska-szkola-plakatu-od-sztuki-masowej-do-dzieła-sztuki>.

³ Regina Wenninger, “Polnische Plakatkunst in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit,” *Porta Polonica*, accessed 29.07.2022, <https://www.porta-polonica.de/de/atlas-der-erinnerungsorte/polnische-plakatkunst-der-bundesrepublik-der-nachkriegszeit>.

⁴ In Vienna, for example, an international poster exhibition with well over 1,000 posters from many different countries took place in the so-called flower halls of the buildings of the *Gartenbau-Gesellschaft* from 14 to 25 April, 1888, at that time one of the first of its kind. “‘Eine der originellsten Expositionen.’ Die Wiener Plakatausstellung 1888,” accessed 29.07.2022, <https://www.austrianposters.at/2018/08/25/eine-der-originellsten-expositionen-die-wiener-plakatausstellung-1888/>. In 1898 the *Muzeum Techniczno-Przemysłowe* in Kraków hosted the first international poster exhibition, which was largely organized by Polish artists. See: “Historia polskiego plakatu,” <https://arteriaposterexhibition.tumblr.com/historia-plakatu>, accessed 29.07.2022.

⁵ See the comments by Behrens on the *Internationale Ausstellung Gebrauchsgraphik* (International Exhibition of Commercial Art) in Düsseldorf, October 22 to November 19, 1948. However, this exhibition was exclusively Western-oriented and had no exhibits from socialist states. Mentioned in Karl Christian Behrens, *Handbuch der Werbung: Mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*, 2nd ed. (Wiesbaden: Gabler Verlag, 1975), 383.

⁶ Mayor Körner wrote in his preface of twenty states. See in *Internationale Plakatausstellung 1948* (Wien: Künstlerhaus, 1948), 11. Exhibition curator Victor Slama noted twenty-two countries – see: Victor Slama, “Internationale Plakatkunst,” *ibidem* (1948), 49. However, only nineteen countries can be found in the listings of the catalogue. The mentioned number of posters also varies. While the number of about 1,000 works is given in the catalogue, several newspaper reports indicate about 2,000 posters. See: h. a., “Surrealismus der Straße: Die Internationale Plakatausstellung Wien 1948 im Künstlerhaus,” *Neues Österreich*, 22.08.1948. “300 Diplome für die Plakatausstellung,” *Wiener Kurier*, 10.09.1948. In addition to the poster exhibition with its exhibits from different countries, the so-called *Galerie der Straße* (Gallery of the Streets) as a presentation of Austrian posters took place around the *Künstlerhaus* building.

⁷ “Rührige Volksbildung mit wenig Geld: Allgemeine Anerkennung der Tätigkeit Stadtrat Matejkas,” *Österreichische Volksstimme*, 21.12.1948, 298.

⁸ *Internationale Plakatausstellung Wien 1948* (Wien: Künstlerhaus, 1948), exhib. cat.

⁹ The photographs from the USIS archive are now part of the collection of the *Österreichische Nationalbibliothek* [Austrian National Library].

¹⁰ Among the 22 employees of Slama were renowned Viennese graphic artists such as Paul Aigner, Hans Fabigan, Walter Hofmann or the exhibition architect and visual artist Heinrich Sussmann, see the list in *Internationale Plakatausstellung Wien 1948* (Wien: Künstlerhaus, 1948), 8. Exhib. cat.

¹¹ Viktor Matejka, “Kultur des Plakats,” in *Internationale Plakatausstellung Wien 1948* (Wien: Künstlerhaus, 1948), 14.

¹² Request for the International Poster Exhibition in Vienna. Heinrich Sussmann and Sektion Graphik der Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs to Polnische Gesandtschaft in Wien, 1.12.1947, MKiS BWKZ 366/12, 54, Archiwum Akt Nowych.

¹³ Request for the International Poster Exhibition Vienna, forwarded. Aleksander Jackowski and Departament Propagandy i Informacji to Juliusz Starzyński and Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 13.01.1948, MKiS BWKZ 366/12, 54, Archiwum Akt Nowych.

¹⁴ Polish posters can be seen on only one of the 99 recorded photographs by the *United States Information Service*, USIS Photo documentation of the International Poster Exhibition 1948 at the Vienna Künstlerhaus. The picture can be found online in the database of the *Österreichische Nationalbibliothek*: United States Information Service, 24.08.1948, US 5543/34, Österreichische Nationalbibliothek, <https://onb.wg.picturemaxx.com/id/00061879>, accessed 10.08.2022.

¹⁵ Since mid-1944 Włodzimierz Zakrzewski directed the design and printing processes of Polish propaganda posters in the front poster workshop (*Pracownia plakatu frontowego*) in Lublin. Zakrzewski had previously been responsible for the graphics of the TASS propaganda windows at the Moscow-based Soviet Telegraph Agency (TASS). After the war he designed many political posters in the People’s Republic of Poland.

¹⁶ The Black Madonna of Częstochowa is the destination of millions of pilgrims and the national shrine of Poland. A force protecting the Polish people is attributed to the image. The modern poster version adopted the characteristic cuts on the icon's right cheek. See: emblematic poster images with a Polish national meaning in the early post-war period Mariusz Knorowski, "Plakat polski," in *Muzeum ulicy: Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, ed. Krystyna Spiegel (Warszawa: Krupski i S-ka, 1996), 38.

¹⁷ In general, the title of the film was used like a heading, underneath it the painted, almost photo-realistic portraits of the leading actors and an atmospheric film scenery as background were shown. Emily King describes this type of movie poster as common and successful until the mid-1950s. Emily King, "Taking Credit: Film Title Sequences 1955-1965" (Royal College of Art, 2004), MA Thesis, https://www.tyothèque.com/articles/taking_credit_film_title_sequences_1955-1965_2_introduction, accessed 16.12.2021.

¹⁸ Matejka, "Kultur des Plakats," 14.

¹⁹ Körner, *Internationale Plakatausstellung 1948*, 10.

²⁰ Karl Skowronnek, "Die werbliche Funktion des Plakates," in *Internationale Plakatausstellung Wien 1948* (Wien: Künstlerhaus, 1948), 30.

²¹ Bernhard Denscher, "Bilder und Worte: Wissenschaftliche Forschung und Literatur zur Geschichte der Plakatkunst," in *Kunst! Kommerz! Visionen!: Deutsche Plakate 1888-1933*, eds. Hellmut Rademacher and René Grohner (Heidelberg: Edition Braus, 1992), 31. Denscher explains how in France, at the same time as the first poster exhibitions at the end of the 19th century took place, poster graphics were understood as an art *democratisé* with the streets becoming a *galerie en plein*. In the debate about the poster, its positive effects in educating the public in an aesthetic way was constantly acknowledged, i.e. purely artistic qualities pushing the economic function of the poster into the background. This changed around 1910, when advertising psychology and marketing studies which emerged as a sub-division of economics. As a result, the posters were confronted with a conflict of art or commerce. The two world wars and the founding of the socialist Soviet Union brought propaganda as a new field of application for posters to the fore.

²² See, e.g., Walter Dill Scott, *The Psychology of Advertising: A Simple Exposition of the Principles of Psychology in Their Relation to Successful Advertising* (Boston: Small, Maynard & Co., 1908).

²³ Slama, "Internationale Plakatkunst," 53.

²⁴ *Ibidem*, 54.

²⁵ O. P., "Plakate sprechen zu uns," *Arbeiter-Zeitung*, 24.08.1948.

²⁶ Slama, "Internationale Plakatkunst," 49-56.

²⁷ Fall, "Bürgermeister Körner eröffnete die Plakatausstellung," *Österreichische Zeitung*, 21.08.1948.

²⁸ Matejka, "Kultur des Plakats," 16.

²⁹ Józef Mroszczak, "Wiedeńska wystawa plakatów," *Odrodzenie*, 7.11.1948.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ "Rekord Polski na wystawie wiedeńskiej," *Wieczór*, 12.09.1948; "Sukces grafików polskich na wystawie w Wiedniu," *Kurier codzienny*, 13.09.1948. One article lists Tomaszewski (five prizes), Lipiński (seven prizes), Trepkowski (two prizes), Chomicz, Karczmarczyk, Janko, Karolak, Jakubowski, Grabowski, Białostocki, Śliwińska, Bocianowski, Stanisłki, Swoboda (one prize each), in the other article Tomaszewski, Lipiński, Kreczkowski, Chomicz, Śliwińska, Jakubowski, Stawiński, Bocianowski, Białostocki, Karolak, Grochowski, Kaczmarczyk, Janko, Pawlak and Swoboda are mentioned.

³² Listing of the Polish prize winners at the International Poster Exhibition in Vienna. Aleksander Jackowski and Departament Propagandy i Informacji to Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 14.10.1948, MKiS BWKZ 366/12,54, Archiwum Akt Nowych. For example, Jerzy Karolak's first name was not written in the list, Otto Swoboda (actually an Austrian graphic artist) was left with question marks and Janko turned out to be the first name for Janko Kozierowski. The only woman mentioned was Ewa Śliwińska.

³³ The fact that the award ceremony and the criteria of the jury were untransparent and confusing is also confirmed by an Austrian newspaper article "Preisverteilung - wenig gepriesen," *Weltpresse*, 24.09.1948.

³⁴ See Katarzyna Matul, "La légitimation artistique de l'affiche en République populaire de Pologne (1944-1968): pratiques, discours et institutions," 168-72 on the unfortunately short-lived development of the column *Grafika* as the first attempt after the Second World War to publish specialist texts on applied graphics in Poland.

³⁵ Mroszczak, "Wiedeńska wystawa plakatów."

³⁶ "Preisverteilung in der internationalen Plakatausstellung," *Neues Österreich*, 11.09.1948; "300 Diplome für die Plakatausstellung" *Wiener Kurier*; "Diplomierte Plakatkünstler," *Österreichische Volksstimme*, 11.09.1948. The *Wiener Kurier* reported 300 diplomas, *Österreichische Volksstimme* counted 700, while the newspaper *Neues Österreich* mentioned 900 awards.

³⁷ Request from the International Poster Annual for reproductions of current Polish posters, forwarded. Aleksander Jackowski and Departament Propagandy i Informacji to Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 20.09.1948, MKiS BWKZ 366/12,54, Archiwum Akt Nowych.

³⁸ Request from the International Poster Annual for reproductions of current Polish posters, forwarded. Aleksander Jackiewicz and Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą to Stanisław J. Lec and Polnische Gesandtschaft in Wien, 11.11.1948, MKiS; BWKZ 366/12,54, Archiwum Akt Nowych.

³⁹ Jan Lenica, "Polnische Nachkriegsplakate," *Graphis* 4, no. 24 (1948): 358-62; "Polnische Plakate und Kinderbücher," *Graphis* 5, no. 27 (1949): 248-55, 99-301; Charles Rosner, "Posters for art exhibitions and films: A lesson from Poland," *Art and Industry* 46, no. 278 (1949).

⁴⁰ "Dyskusja w sprawie plakatu politycznego," *Przegląd Artystyczny* 7, no. 3 (1952); Jan Lenica, "Plakat – Sztuka dzisiejsich czasów," *Przegląd Artystyczny* 7, no. 5 (1952); *O plakacie: Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, [1954]); *Plakat polski (1944-1953)* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, 1953).

⁴¹ Jeannine Harder, "Polnische Plakatkunst als Medium transnationaler Kunstkontakte und Kulturpolitik im Ost-West-Konflikt," in *Kunst, Politik und Gesellschaft in Europa seit dem 19. Jahrhundert*, ed. Thomas Höpel and Hannes Siegrist, Europäische Geschichte in Quellen und Essays 3 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017), 191-98.

⁴² See, e.g. for Germany, Katarzyna Stokłosa, *Polen und die deutsche Ostpolitik: 1945-1990* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011).

Bibliography

"300 Diplome für die Plakatausstellung." *Wiener Kurier*, September 10, 1948.

Behrens, Karl Christian, *Handbuch der Werbung: Mit programmierten Fragen und praktischen Beispielen von Werbefeldzügen*. 2nd ed. Wiesbaden: Gabler Verlag, 1975.

Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs, ed., *Internationale Plakatausstellung Wien 1948: Sonderaktionen: Galerie der Straße, Karikaturenschau*. With the assistance of Karl F. Zak. Wien, 1948. Exhib. cat

Denscher, Barbara. "Eine der originellsten Expositionen': Die Wiener Plakatausstellung 1888." Accessed 5.08.2022. <https://www.austrianposters.at/2018/08/25/eine-der-originellsten-expositionen-die-wiener-plakatausstellung-1888/>.

Denscher, Bernhard. "Bilder und Worte: Wissenschaftliche Forschung und Literatur zur Geschichte der Plakatkunst." In *Kunst! Kommerz! Visionen!: Deutsche Plakate 1888-1933*. Edited by Hellmut Rademacher and René Grohnert, 30-33. Heidelberg: Edition Braus, 1992.

"Diplomierte Plakatünstler." *Österreichische Volksstimme*, 11.09.1948. 213.

Dydo, Natalia. "Historia polskiego plakatu." Accessed 8.08.2022. <https://arteriaposterexhibition.tumblr.com/historia-plakatu>.

"Dyskusja w sprawie plakatu politycznego." *Przegląd Artystyczny* 7, no. 3 (1952): 78.

Fall, "Bürgermeister Körner eröffnete die Plakatausstellung." *Österreichische Zeitung*, 21.08.1948.

h. a. "Surrealismus der Straße: Die Internationale Plakatausstellung Wien 1948 im Künstlerhaus." *Neues Österreich*, 22.08.1948.

Harder, Jeannine. "Polnische Plakatkunst als Medium transnationaler Kunstkontakte und Kulturpolitik im Ost-West-Konflikt." In *Kunst, Politik und Gesellschaft in Europa seit dem 19. Jahrhundert*. Edited by Thomas Höpel and Hannes Siegrist, 191-198. Europäische Geschichte in Quellen und Essays 3. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.

Jackiewicz, Aleksander, and Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą. Request from the International Poster Annual for reproductions of current Polish posters, forwarded, 11.11.1948. Archiwum Akt Nowych, Warszawa.

Jackowski, Aleksander, and Departament Propagandy i Informacji. Request for the International Poster Exhibition Vienna, forwarded, 13.01.1948. Archiwum Akt Nowych, Warszawa.

Jackowski, Aleksander, and Departament Propagandy i Informacji. Request from the International Poster Annual for reproductions of current Polish posters, forwarded, 29.09.1948. Archiwum Akt Nowych, Warszawa.

Jackowski, Aleksander, and Departament Propagandy i Informacji. Listing of the Polish prize winners at the International Poster Exhibition in Vienna, 14.10.1948. Archiwum Akt Nowych, Warszawa.

King, Emily. "Taking Credit: Film Title Sequences 1955-1965." Dissertation, History of Design, Royal College of Art, 2004. Accessed 16.12.2021. https://www.typosh.com/articles/taking_credit_film_title_sequences_1955-1965_2_introduction.

Knorowski, Mariusz. "Plakat polski." In *Muzeum ulicy: Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*. Edited by Krystyna Spiegel, 16-61. Warszawa: Krupski i S-ka, 1996.

Knorowski, Mariusz. "Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii." *Teologia Polityczna Co Tydzień*, 23 (167) (2019). Accessed 13.04.2021. <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu>.

Körner, Theodor. "[Welcoming words by the Mayor of Vienna]." In Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs, *Internationale Plakatausstellung Wien 1948*, 10-11. Exhib. cat.

- Lenica, Jan. "Polnische Nachkriegsplakate." *Graphis* 4, no. 24 (1948): 358–62.
- Lenica, Jan. "Polnische Plakate und Kinderbücher." *Graphis* 5, no. 27 (1949): 248–56.
- Lenica, Jan. "Plakat – Sztuka dzisiejsich czasów." *Przegląd Artystyczny* 7, no. 5 (1952): 35–54.
- Matejka, Viktor. "Kultur des Plakats." In Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs, *Internationale Plakatausstellung Wien 1948*, 13–16. Exhib. cat.
- Matul, Katarzyna. "La notion d'espace dans l'analyse de la légitimation culturelle de l'affiche: L'exemple de la fondation des Musées de l'Affiche de Paris et de Varsovie." *Études de lettres*, 1-2 (2013): 91–108. Accessed 10.08.2022. <https://doi.org/10.4000/edl.488>. <http://edl.revues.org/488>.
- Matul, Katarzyna. "'Une chemise neuve chaque jour...': La 'posture d'auteur' des créateurs d'affiches en Pologne après 1945." Accessed 10.08.2022. <http://www.fabula.org/colloques/document2404.php>.
- Matul, Katarzyna. *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie = How was it possible? The origins of the International Poster Biennale in Warsaw*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2015.
- Matul, Katarzyna. "The Transition to Art: Poster Exhibitions at the Outset of the Poster's Institutionalisation." *Ikonotheka* 26 (2016): 239–51.
- Matul, Katarzyna. "La légitimation artistique de l'affiche en République populaire de Pologne (1944-1968): pratiques, discours et institutions." (Université de Lausanne, 2018). Ph.D. Dissertation.
- Matul, Katarzyna. "Polska szkoła plakatu – od sztuki masowej do dzieła sztuki." *Teologia Polityczna Co Tydzień*, 23 (167) (2019). Accessed 13.04.2021. <https://teologiapolityczna.pl/katarzyna-matul-polska-szkola-plakatu-od-sztuki-masowej-do-dzieła-sztuki>.
- Mroszczak, Józef. "Wiedeńska Wystawa Plakatów." *Odrodzenie*, 7.11.1948.
- O plakacie: Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, [1954].
- O. P. "Plakate sprechen zu uns." *Arbeiter-Zeitung*, August 24, 1948.
- Plakat polski (1944-1953)*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno Graficzne RSW Prasa, 1953.
- "Preisverteilung – wenig gepriesen." *Weltpresse*, 24.09.1948.
- "Preisverteilung in der internationalen Plakatausstellung." *Neues Österreich*, 11.09.1948.
- "Rekord Polski na wystawie wiedeńskiej." *Wieczór*, 12.10.1948.
- Rosner, Charles. "Posters for art exhibitions and films: A lesson from Poland." *Art and Industry* 46, no. 278 (1949): 50–55.
- "Rührige Volksbildung mit wenig Geld: Allgemeine Anerkennung der Tätigkeit Stadtrat Matejkas." *Österreichische Volkstimme*, 21.12.1948.
- Scott, Walter Dill, *The psychology of advertising: A simple exposition of the principles of psychology in their relation to successful advertising*. Boston: Small, Maynard & Co, 1908.
- Skowronnek, Karl. "Die werbliche Funktion des Plakates." In Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs, *Internationale Plakatausstellung Wien 1948*, 25–33.
- Slama, Victor. "Internationale Plakatkunst." In Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs, *Internationale Plakatausstellung Wien 1948*, 47–58. Exhib. cat.
- Stokłosa, Katarzyna, *Polen und die deutsche Ostpolitik: 1945 - 1990*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- "Sukces grafików polskich na wystawie w Wiedniu." *Kurier codzienny*, 13.10.1948.
- Sussmann, Heinrich, and Sektion Graphik der Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs. Request for the International Poster Exhibition in Vienna, 1.12.1947. Archiwum Akt Nowych, Warszawa.
- Wenninger, Regina. "Polnische Plakatkunst in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit." Accessed 10.08.2022. <https://www.porta-polonica.de/de/atlas-der-erinnerungsorte/polnische-plakatkunst-der-bundesrepublik-der-nachkriegszeit>.

3

**POLISH ART
IN SCANDINAVIA
AND GREAT
BRITAIN**

Karolina KOLENDA

Pedagogical University of Kraków

WŁADYSŁAW HASIOR IN SWEDEN: REASSESSING PERIPHERAL NEO-AVANT-GARDE NETWORKS THROUGH HORIZONTAL ART HISTORY

Introduction

In recent years, a growing number of publications, research projects, academic conferences, and exhibitions have emerged with the objective of scrutinising our knowledge and understanding of the spatial, political, and economic factors that have shaped the power relations in the international post-war art world. The first decades of the twenty-first century witnessed growing scholarship within global art studies, but also, more recently, urgent calls for decolonisation – both stemming from the observed need to account for the past and present bias, marginalisation, and injustice. In the Polish context, particularly significant was the project of the late Piotr Piotrowski, who proposed a ‘horizontal art history’ as a practice aimed at redrawing existing maps of artistic relations to challenge the established

art history and its dominant narrative of centre and periphery. Piotrowski’s idea found a fertile ground in other European ‘peripheries’ and beyond, resonating with increasingly common calls for revising the geography of post-war art. Understandably, this task has been particularly pressing for countries that have been cut off from the West for political reasons, such as the countries of the former Eastern Bloc. But it is also important for national art histories that found themselves marginalised (misinterpreted, overlooked, or purposefully dismissed) for other reasons. In this essay, I would like to examine two episodes from the history of post-war encounters between peripheral and semi-peripheral art milieus, that is, Poland and Sweden respectively – episodes involving the exhibition of works of Władysław Hasior in the Swedish capital and its vicinity. I am interested in understanding how the categories of

centre-periphery underpinned the context for the reception of Hasior's work in Sweden, but also in how this story can be reread today. I will look at the exhibition of Hasior's work at the Moderna Museet in Stockholm in 1968 and the subsequent exhibition at the Södertälje Konsthall, followed by the commission for an open-air sculpture in Södertälje, which ultimately took shape as the *Sun Chariot (Rydwan słoneczny)* installed in the city space by the canal between 1972 and 1976.

Re-writing Polish Art History Through or For the Western Canon?

In East-Central Europe, one of the strategies of art marketing after 1989 was to seek (at least partial) revision of Western art histories and canons or to supplement their narratives with selected episodes from the local art history. These 'episodes' were chosen not so much for their significance for local art history, or not only for that reason, but often for their potential ability to transform or update existing chronologies or positions within the canon, particularly in terms of influence and/or precedence. To identify an artist as an important but hitherto unrecognised pioneer is one strategy;¹ to spot parallels indicating possible dialogues between artists representing diverse milieus, cultural traditions, or political contexts is another.² What is at stake here is not just raising the interest of the international art world, leading to an increased scholarly attention and growing market valuation. Equally important are the terms on which this happens. Will the entry of a Polish artist into the Western (and global) canon challenge or rather confirm the position of Polish art as peripheral? Can an art exhibition question the very foundations of the canon as geographically biased or does it simply 'fill the gaps,' i.e. supplement the canon?

An apt illustration of this dilemma comes with the twenty-first-century retrospective exhibitions of Władysław Hasior's work, where the curators sought for a variety of strategies to find and present new readings of his work in

order to restore his much-deteriorated position in the Polish canon, but also to revive his *oeuvre* for an international audience. A retrospective exhibition of Hasior's work, organised in 2011 at the "Sokół" Małopolska Cultural Centre in Nowy Sącz as the show inaugurating the opening of this new institution, sought to both celebrate the artist born in this city, as well as revive a popular and professional interest in his work. Both the exhibition catalogue, as well as an accompanying publication of conference proceedings, contain multiple texts that both reiterate as well as challenge the myths that arose around Hasior. It seems that, at least for some historians and critics, the temptation to position Hasior as a pioneer or predecessor of Pop Art was too strong to resist and, in fact, determined the way they attempted to rehabilitate his work after the artist's death. This often came together with a repetition of the most powerful myth about the artist – that he was a singular and isolated phenomenon. For instance, Bożena Kowalska insisted that "during his short artistic journey to the West, Hasior had most probably little chance to encounter Pop Art and New Realism, which had just begun to emerge from the tradition of Futurism, Dadaism, and Surrealism." Moreover, he did not "require any inspiration or role models. He made his assemblages from his own initiative and fantasy."³ With his unique vision of art he preceded "Pop Art and New Realism by at least five years."⁴ Similar claims were recurrent in older critical receptions of Hasior's work and are often still accepted; even though it has been established that the artist was familiar with contemporary art and culture, while his art seems to share a lot with that of his peers both in Poland as well as beyond. Recent scholarship clearly shows that Hasior was neither a pioneer of Pop Art, nor a completely singular and idiosyncratic artist.⁵

A retrospective exhibition organised by the MOCAM Museum of Contemporary Art in Krakow (February 14 to April 27, 2014), under the telling title *Władysław Hasior. A European Rauschenberg?*, apparently sought to revamp the artist's image and refashion him as an international

pioneer as a way to challenge the Polish audience's traditional perception of Hasiór as a 'local' (and perhaps slightly provincial) artist, whose work was inspired by vernacular popular culture and fully comprehensible only within the local context of the highland folklore and Catholic religiosity. A potent source for this refashioning was found in the titular reference to Robert Rauschenberg, who famously won the Golden Lion at the Venice Biennale in 1964, the same year that Hasiór was not allowed to represent Poland at this event.⁶ Certainly, the reference to Rauschenberg in the title lends our all too familiar and perhaps for some also parochial Hasiór a more international, 'cooler' air. Yet, it also positions the entire exhibition as an attempt to provide a straightforward answer to the titular question. Understandably, the viewer is prone to expect only one answer: "yes, Hasiór was indeed a lot like Rauschenberg, because..." It is difficult to imagine a show organised under such title with the sole purpose of saying: "No, as a matter of fact, Hasiór was nothing like Rauschenberg – the comparison would be groundless."

An introductory text in the exhibition catalogue, by Maria Anna Potocka, is titled *The European Rauschenberg*, but without the question mark. Potocka, however, does not focus on proving a point that there was, indeed, something like Pop Art in Poland and that Hasiór was its champion and pioneer, or that the influence of American art reached deep within the countries behind the Iron Curtain. "Hasiór and Rauschenberg did not know each other. Any similarities in the idiom and (...) aesthetic (...) noticeable in their work is quite incidental" – she writes.⁷ This statement is followed by a list of differences and similarities, which could perhaps suffice as a background for a joint exhibition of Rauschenberg and Hasiór, but does little to explain the narrative structure and objectives of Hasiór's retrospective in a newly opened museum of contemporary art. In many ways, the curatorial decision to cast Rauschenberg in an ambiguous role of a simultaneous present and absent reference point epitomises the dilemma faced by art critics and historians when they wish to secure the position of a Polish artist within the

Western canon, but at the same time they seek to emphasise the originality of his or her local vision, that is, to both update the canon, but also challenge it. To Hanna Kirchner, Hasiór's life-long friend and one of the most significant critics of his work, comparisons between Hasiór and Rauschenberg seemed as unwelcome as they were recurrent. In her essay, included in the MOCAK exhibition catalogue, she comments angrily: "And (...) why should Rauschenberg constitute a canon (...) for a Polish artist? Hasiór was taken aback by knee-jerk comparisons with the American artist during his first individual exhibition abroad, at the Moderna Museet in Stockholm."⁸

Although, as Kirchner's comment suggests, the perception of Hasiór's work through the lens of his American peer has been to some extent imposed by international audiences, it has ultimately been 'internalised' by the Polish critics, even if Rauschenberg is mentioned only as a negative reference point. Nonetheless, to use the American Pop Art pioneer as a means to better explain what Hasiór's art was or was not clearly positions American art as a model – a model of art but also a model of a strong artistic identity and authority. Curiously, when, in some critical readings, Rauschenberg and American Pop Art are dismissed as 'sources' of Hasiór's art (understandably so, since the chronology would not validate any direct influence), it is done so often to replace one Western reference point with another – the assemblages of Pablo Picasso, for instance.⁹ Even if precedence, in terms of the key influences on Hasiór's art, is given to the local vernacular art and the material culture of communist Poland, there are recurrent attempts to examine Hasiór's exposure to Western art during his motorcycle journey to France, Italy, Germany and other countries that he undertook in 1959–1960. How much did he gain from his studies at the studio of Ossip Zadkine? Did he witness the emergence of Nouveau Réalisme? Did he appreciate Surrealism? Or did he dismiss contemporary art in favour of the prehistoric and tribal art he saw at the Musée d'Homme in Paris?¹⁰ Can his art be seen as a part of the global shift towards assemblage if his first

works of this type date back to his childhood creations in the provincial town of Nowy Sącz?¹¹

Whatever the answer to these questions, there is a tendency to perceive this short excursion as a significant episode in Hasiór's career as an artist and an enduring impact on his art works, only to reiterate an ongoing narrative about modern Polish art – a narrative where the story begins when a young artist goes to Paris and comes back transformed by what he or she witnessed. In this story, the West always plays the same role of an older, much richer and much more experienced, cousin. This peculiar status of East-Central Europe's self-imposed inferiority has been analysed in terms of 'self-colonising,' a concept formulated by Alexander Kiossev to describe the cultures that have "succumbed to the cultural power of Europe and the West without having been invaded and turned into colonies in actual fact."¹² Consequently, their 'peripheral' position stems not so much from the West's imposed hegemony, but from their readiness to "absorb the basic values and categories of colonial Europe." In this process, where "all took place beyond colonial realities (...) social imagination had a key role to play."¹³ Self-colonising cultures internalise Western categories of centre and periphery, but at the same time reject their peripheral position or seek to struggle their way to the centre: they demand recognition. Yet, as Kiossev writes, "in this desire they had already interiorised the concepts, values, and symbolic hierarchies of the colonisers."¹⁴ Rather than be forced into the peripheral position by the colonial centre, they internalise the centre's norms and values and self-valuate through a comparison, consequently constituting this identity as always and already 'lacking,' inferior, not-quite and not-fully developed.¹⁵ Even if rejected, these patterns of self-perception hinder the ability to formulate independent value judgements and autonomous hierarchies. As Jan Sowa writes, the ideal self of such countries is located in the West/embodyed by the West. Self-colonisation is typical for countries which are too proximate to the centre to remain culturally independent, yet too remote or weak to become fully participant in the centre's culture on equal terms.¹⁶

Escaping the Self-colonising Condition Through Horizontal Art History

The question of how to re-write the Western canon, yet also avoid the problematic situation of doing so from the self-colonising position, is formulated from various points of view, not only a post-Communist East-Central European perspective. On the one hand, 'updating' the canon offers an illusory sense of agency or inclusion, while, in fact, as Keith Moxey insists "the point is not necessarily to attempt to set the record straight by adding or inserting local events into the framework of the Western narrative, for there is no way in which one set of events can be conceived of as equivalent to the others."¹⁷ On the other hand, the application of Western frameworks for the discussion of art whose contexts stretch beyond its alleged relationship with Western predecessors would be pitifully reductionist.

In his final, posthumously published book, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (The Global Perspective on Eastern European Art), the Polish art historian Piotr Piotrowski reiterates his postulates for a horizontal art history and proposes how artistic peripheries can be approached and researched through the lens of postcolonial theory.¹⁸ Horizontal art history is required, he argues, since the West-centric model of understanding the dynamics of modernism after WWII pervades art historical writing up to this day; perpetuating the myths of a one-directional movement of ideas and forms from the Western art centres, Paris and New York, to the rest of the art world. Their dominant position throughout the twentieth century offers also a convenient caesura, dividing the century in neat halves, as the year 1945 initiates a process whereby modern art is gradually 'stolen' by the New World capital and the position of Paris declines.¹⁹ In art historical categories, writes Piotrowski, the period between 1947 and 1948 "marks the beginning of the clash between two universalist artistic doctrines: socialist realism and abstract modernism, introduced (...) under two competing slogans – 'peace' and

‘freedom’ respectively.”²⁰ The problem with this narrative is that it automatically explains art made in peripheral locations, such as Eastern Europe, as already related to or under the influence of the centre. To demonstrate how this interpretive bias works, Piotrowski examines Eva Cockcroft’s assessment of Polish art of the post-Stalinist era as a successful transfer of Abstract Expressionism (via Tadeusz Kantor’s visit to Paris, where he had a chance to admire the work of Jackson Pollock), which completely ignores the Polish artist’s general admiration for French art and particularly for the French *informel*.²¹ Meanwhile, in the fifties, the same fascination with Paris can be observed in post-Peron Argentina.²²

The same dilemma – was it the American Pop Art or the French Nouveau Réalisme? – seems to haunt much of the discussion of the sources of the Neo-Avant-Garde and realist art produced in ‘peripheral’ European states, for example in East-Central Europe or the Nordic countries. The problem with the urge to apply Western-derived terms to the discussion of art made in a different cultural context and often with a different objective has been aptly summarised by Katalin Timár in her text, *Is Your Pop Our Pop?*, as well as by Piotrowski.²³ Piotrowski suggests that there is a distinct difference in the types of “peripheral conditions,” which translate into a variety of trajectories of movements originating in the West. “If Sweden tended to focus on the North American art scene, Eastern Europe was (...) more ‘traditional’ and viewed Paris as the eternal capital of culture with the capital ‘C’. Because it was cut off from its Western part, it petrified the old, continental, imagined cultural relations, which at the same time were symbolic, and compensated for the loss of the paradise that Europe without the Iron Curtain was thought to perhaps be.”²⁴ Timár and Piotrowski point out that the application of terms such as Pop Art to the discussion of art produced in Central Europe (e.g. Hungary) or the Baltic countries (such as Estonia or Sweden) does little to counter the centre-periphery binary optic. Yet, equally problematic might be the focus on local contexts that seek to highlight regional variants

of post-war art as ‘original’ and ‘of distinctly local air.’ As seen from a postcolonial perspective, such distinctions merely work to emphasise and, ultimately, reinforce the peripheral position. Equally challenging, as Anne Ring Petersen argues in relation to the Nordic countries, is the task “to carve out a critically reflexive position for oneself in the semi-periphery of a global art world dominated by discourses distinguishing only crudely between the binary opposites of ‘centres’ and ‘peripheries’.”²⁵ While the semi-peripheral condition of the Nordic countries is considerably different to that of the Eastern European states, cut off from the West by the Iron Curtain, the critical model used to describe their artistic production similarly vacillates between the urge to look for Western (predominantly American) influences and highlight local variations. In effect, as Ring Petersen argues in reference to the reception of Per Kirkeby’s landscape painting, “the ‘production of locality’ in semi-peripheral art often comprises an amalgam of ‘indigenous’ and ‘international’ elements.”²⁶

Hasior in Sweden

I would like to look now at two episodes from the history of the encounter between two European artistic peripheries: Poland and Sweden and consider the critical context around the staging of Władysław Hasior’s works in Sweden – his solo exhibition at the Moderna Museet in Stockholm in 1968 and the site-specific sculptural group *The Sun Chariot* in Södertälje. The former will serve as an example of how the relationship between the two ‘peripheral’ art milieus comes as already mediated through the Western canon of contemporary art, where the West works as an intermediary or a lens for the assessment of the artist cast in the role of an Eastern European follower. The latter will work as an opportunity to propose a way out of the aporetic situation *via* the combined methods of horizontal and environmental art history.

I mentioned earlier that Hasior, confronted with the reception of his work in Sweden, on the occasion of his solo show at the Moderna Museet

in 1968, was rather shocked that his art was appreciated only inasmuch as it was seen to originate in the Polish artist's reception of Rauschenberg. According to Kirchner, "He said mockingly that he was considered a grandson of Rauschenberg, who was used as a measure of his success."²⁷ The fact that the two artists were born within three years of each other (Hasior in 1928, Rauschenberg in 1925) did not seem to matter. The dominant narrative of the Western canon exerts a considerable, if often self-imposed, pressure on peripheral art *milieus* to self-colonise their art history and institutions, a fact that still has multiple manifestations, despite the ongoing debate on this issue. It is thus understandable that a relatively young institution such as the Moderna Museet was, in the late sixties, prone to seek self-identification as the most avant-garde, i.e. the most West-centred of the Nordic art institutions. Interestingly, when the same museum launched its first ever show of a Swedish artist (Siri Derkert in 1960), the narrative highlighted her studies in Paris in the early twentieth century and cast her in the role of a "Swedish Picasso who had brought Cubism to Sweden" (even though she was not influenced by Picasso, nor was her art recognised in Sweden at the time).²⁸ Although the contacts between Sweden and the two artistic 'centres,' Paris and later New York, were complex and often involved more of a mutual exchange than a direct flow of influence on a centre-periphery axis, the choice of major partners for this exchange seems to confirm the Moderna Museet's West-centric orientation.²⁹

The museum, opened in 1958, had primarily focused on the early twentieth-century avant-garde, with particular attention to French art. Its director, Pontus Hultén, organised some of the most memorable exhibitions of kinetic art (*Art in Movement*, 1961), as well as Europe's first American Pop Art exhibition (1964). Under his directorship (1958–1973), the Swedish museum gradually changed orientation towards American art. Throughout the 1960s, as Annika Öhrner summarises, shows of early 20th-century art (many of them of French artists) were displayed alongside a more contemporary programme.³⁰ *Movement in Art* was the first show in Sweden to include American

Neo-Avant-Garde art, which was followed in 1962 by an exhibition of *4 Americans* (with Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg and Richard Stankiewicz) and a 1964 travelling show *Amerikans Popkonst*. The latter exhibition is considered very influential in terms of the subsequent development of the local Swedish variants of social realism, which had its roots in the French Nouveau Réalisme, yet veered more towards the Pop Art photorealist practice, albeit with a distinctly critical approach towards capitalist consumer culture.³¹

Did Hasior, in the late sixties, require an 'American context' for his art to be successful in Sweden? Certainly, despite his life-long interest in the specific socialist version of popular culture and in the folk traditions of the Podhale region, he was not a locally-bound artist whose art circulated exclusively within the countries of the Eastern Bloc. He was privileged in that he could travel abroad, representing Poland at international art festivals, as well as undertaking numerous commissions and participating in group and solo shows. In 1961, he became a member of the international art group Phases and exhibited with the group at their collective exhibition in Paris in 1963 (*Voues impreables* at Galerie du Ranelagh).³² His first presence in Sweden dates back to 1966, when his works formed part of the exhibition *100 Malningar av polska konstnärer* at the Sveagalleriet in Stockholm, followed by a travelling exhibition of Polish art in Bergen, Helsinki, and Charlottenborg the following year. Irma Kozina argues that "his Golgothas on fire, fantastic vehicles, aphorisms made of found objects were exhibited enough to influence Western artists," offering as an example the work of the Swedish artist Jörgen Hammar (born in 1935).³³ Nevertheless, the association with Rauschenberg seems understandable, particularly considering the fact that American art worked as an important reference point for assemblages and found-object works by the Swedish artist Per Olov Ultvedt, who collaborated with Hultén on numerous art projects, as well as with artists such as Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, and Rauschenberg.³⁴ In Sweden very few artists at the time engaged in this type of artistic practice, working mainly in the medium of

painting. This is perhaps a reason why they would associate themselves with their French or American counterparts and, as a result, be critically interpreted through the lens of this association.³⁵

Hasior's solo show at the Moderna Museet (9 Nov – 15 Dec, 1968), although later recalled by him with some bitterness, enjoyed a good reception and was said to have impressed the viewers with the *Burning Monument* located outside the gallery building.³⁶ Reviewers writing for the *Svenska Dagbladet* newspaper noticed the element of "Polishness" and "fresh folklore," and concluded that Hasior's art was strange but also very familiar, making him one of the "most interesting European artists today."³⁷ On display were Hasior's assemblages, sculptures, banners, and parts of monuments (a total of seventy-three exhibits are listed in the catalogue). If Hasior was unpleasantly surprised by the unwelcome 'American connection,' he must have also been very much aware of the recognition of and appreciation for the Polish folk element in his art and of the generally enthusiastic reception of his work. Since his *Burning Monument* was the most captivating for the audience and seems to have been the least 'Rauschenbergian' of his works in the exhibition, then perhaps this fact had some bearing on the artist's subsequent shows and commissions in the Nordic countries, and particularly on Hasior's choice of subject matter for the open-air sculptural group in Södertälje.

In Hasior's career, the late sixties and early seventies marked a period of intense development of large-scale sculptural projects, where the intended shape was dug in the ground and filled with concrete. The emerging forms were literally torn from the ground, hence the name Hasior gave to this technique – "rzeźby wyrwane z ziemi" (sculptures torn from the ground). He had experimented with this form since the early sixties. The source for this method came from the artist's visit to a cemetery in Aix-en-Provence, where he observed empty human-shaped forms carved in rocks. Wishing to recreate this process, in 1960, he carved a shape in the ground and filled it with concrete. Titled *St. Sebastian* (*Św. Sebastian*), the work surprised the artist with

its unexpected structure and the texture of the surface, uncovered rather than created.³⁸ In 1969, he represented Poland at the First Biennial of Open Air Sculpture in Montevideo, where he showed *Golgotha* (*Golgota*), while the following year he showed his *Pieta* at the 35th Biennale in Venice. In early 1972, he had a joint exhibition with Jerzy Bereś at the Louisiana Museum in Denmark, where he made a public sculpture titled *The Burning Pieta* (*Plonąca Pieta*). Later that year, at the Konsthall in Södertälje in Sweden he again exhibited together with Bereś. Hasior recalled that its director, Eje Högestätt, originally asked him to make a group much like the one in Montevideo.³⁹ Hanna Kirchner claims that Hasior refused, proposing instead a group of horses or Pegasuses that would be shown as if running up a green hill amongst pine trees.⁴⁰ However, the preserved sketches for the work suggest that the final idea came only after the artist walked around the town and selected the site, while the horse figures came after several other ideas were considered (such as the cyclist group), as suggested by existing sketches.⁴¹ Hasior worked on *The Sun Chariot* (*Stoneczny rydwan, Solspann*) from 1972 to 1973, the official unveiling taking place in summer 1973, with the artist completing the work later in 1976.⁴²

The six horses that ultimately formed the group in Södertälje were not produced in the artist's studio in Zakopane, but on site, hence their direct relationship not just with the local culture and landscape that inspired them, but also with the soil, particularly so since the stones and the texture of the dirt in the ground, the leaves, and blades of grass left their imprint on the surface of the sculptures. The forms, whose shape was strengthened with reinforcing bars placed inside the holes in the ground before the concrete was poured, were then complemented with metal additions, such as ladders and metal pipes, which, when filled with petroleum, produced the effect of the titular flame-bearing chariot. The chariot itself was drawn with white cement on the hill, with its shape inspired by the Scandinavian Bronze Age rock painting, as was the shape of the horses.⁴³ This element, however, has not been preserved to this day.

I would like to suggest that this site-specificity and inspiration with local material and cultural history works to highlight the fundamental orientation of Hasiór's sculptures torn from the ground, which mark his growing engagement with nature rather than culture, the primitive and primeval rather than the technologically elaborate and technology-mediated, the landscape rather than the city. While the assemblages at the Moderna Museet exhibition could be seen to balance between the material aspect of specific objects and the semantic capacity of the object as sign, much like the American Pop Art and the French New Realism, the concrete sculptures torn from the ground are most emphatically site-specific, earth-bound, and earth-dependent. In the Polish critical discourse and curatorial practice, Hasiór's sculptures torn from the ground have recently been framed by another 'American connection,' namely Land Art.⁴⁴ Certainly, the practice of making new sculptural forms by subtracting rather than adding and using the earth as the main material is recurrent in numerous examples of Land Art, with Michael Heizer's classic *Double Negative* as the first association to come to mind. Yet, as with Pop Art, this comparison seems to occlude more about the specificity of Hasiór's endeavour than it clarifies, which I have discussed at length elsewhere.⁴⁵ Moreover, it dangerously removes the possibility of a creative encounter between the Polish artist and the Swedish landscape and history through an interjection of an, in fact, non-existent intermediary. Is the focus on the local landscape and folk traditions a possible way out of this impasse? After all, the Swedish critics did appreciate Hasiór's ability to invest his work with elements of 'fresh folklore.' Moreover, the artist designed *The Sun Chariot* as both rooted in the land's prehistory, as well as reviving the traditions of celebrating the sun. The local inhabitants engaged annually in re-lighting the fire on the horses' backs during the celebration of *Midsommar*, while Hasiór organised processions and lit the fire personally during the unveiling, as well as on other occasions.⁴⁶ These activities seem to highlight the ritualistic, even ludic aspects of this work, producing a sense of joyful appreciation of the creative powers of nature. So, does the focus on the

local help to set up new horizontal art geographies? The answer to this question is not simple. In her discussion of the Neo-Avant-Garde landscape-oriented art in East-Central Europe, Maja Fowkes argues that some scholarship on this topic mistakenly highlights the combination of 'avant-garde elements' and 'the tradition of folklore' allegedly present in such works.⁴⁷ And this, ultimately, further perpetuates their perception as peripheral.

My tentative suggestion would be to read Hasiór's work in Södertälje from a perspective that combines the tenets of horizontal art history with those of environmental art history, which can allow us to, on the one hand, recognise the networks of artists and institutions formed often away from and independently of the dominating centre-periphery axes, and, on the other hand, analyse the local models of engagement with landscape not as a token of their peripheral status, but as a way of uncovering the traditions that at present can and often are revisited. Construed in this fashion, a horizontal environmental art history would seek not so much to fill the gaps in the Western art history or "supplement" the canon, but rather to bring to light the art historical facts that broaden our understanding of the history of our relationship with the environment. In this history, as recent ecocritical research shows, tradition and local forms of engaging with nature often played a more important role than any influence of the international avant-garde.⁴⁸ While, as Piotrowski argued, the goal of horizontal art history is to write histories that are "polyphonic, multi-dimensional, devoid of geographical hierarchies,"⁴⁹ that of ecocritical or environmental art history is to give voice to one of the many Others marginalised by the Modernist West-centric canon, namely nature. From this perspective, the history of Hasiór's work in Södertälje, together with that of his visits and participation in the *Midsommar* celebrations, becomes a chapter in a yet unwritten history of the Neo-Avant-Garde networks formed in European peripheries, but, perhaps even more so, a chapter in the history of how the environment is gradually recovered as an important reference point and source of identification in the modernised, urban societies in the late twentieth century.

Notes

- ¹ For instance, the work of Katarzyna Kobro has been exhibited outside Poland with the aim of securing her position as a significant pioneer of Constructivist sculpture.
- ² This strategy was clearly at work in the making of the exhibition where the work of the Polish sculptor Alina Szapocznikow was shown together with other women artists, including Louise Bourgeois and Eva Hesse. See: Agata Jakubowska, ed., *Alina Szapocznikow. Awkward Objects* (Warszawa: MSN, 2011).
- ³ Bożena Kowalska, "Hasiór jako prekursor i twórca własnej wersji pop-artu," in *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*, edited by Marzanna Raińska (Nowy Sącz: MCK Sokół, 2011), 10.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ See: Romuald K. Bochyński, "Wczesna twórczość Hasióra a nowe tendencje w rzeźbie lat 60. XX wieku," *ibidem*, 11–14; Magdalena Moskalewicz, "Twórczość Władysława Hasióra w latach 60. na tle artystycznych eksperymentów neoawangardy," in *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*, ed. Marzanna Raińska (Nowy Sącz: MCK Sokół, 2011), 15–19; Julita Dembowska et al., eds., *Konferencja tatrzańska. Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra* (Zakopane: Muzeum Tatrzańskie, 2015).
- ⁶ See: Anna Żakiewicz, *Władysław Hasiór* (Warszawa: MNW, 2005), 101.
- ⁷ Maria Anna Potocka, "Europejski Rauschenberg/ The European Rauschenberg," in *Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg? / The European Rauschenberg?* Edited by Józef Chrobak (Kraków: MOC AK, 2014), 9.
- ⁸ Hanna Kirchner, "O Hasiórze – po latach / About Hasiór – After Many Years," *ibid.* (Kraków: MOC AK), 23.
- ⁹ See for instance: Anna Żakiewicz, "Between Tradition and the Present: on the Art of Hasiór," in *Hasiór. Powrót* (Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011), 46–47; *Władysław Hasiór*, 19–27.
- ¹⁰ See: Bożena Kowalska, "An Artist Innovator – a Folk But Universal One," in *Hasiór. Powrót* (Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011), 23.
- ¹¹ *Ibidem*, 25.
- ¹² Alexander Kiossev, "The Self-Colonizing Metaphor," *Atlas of Transformation*, published electronically, accessed 28.07.2022, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ On the notion of lack as constitutive to the Eastern European identity formation see: Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą* (Kraków: Universitas, 2011), 351–430.
- ¹⁶ *Ibidem*, 373.
- ¹⁷ After Edit Andráš, "Who's Afraid of a New Paradigm? The 'Old' Art Criticism of the East versus the 'New' Critical Theory of the West," *ArtMargins*, published electronically 20.04.2002, accessed 28.07.2022, <https://artmargins.com/whos-afraid-of-a-new-paradigm-the-old-art-criticism-of-the-east-versus-the-new-critical-theory-of-the-west/>.
- ¹⁸ Piotr Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (Poznań: Rebis, 2016).
- ¹⁹ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, translated by Arthur Goldhammer (Chicago-London: University of Chicago, 1983).
- ²⁰ Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, 15.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibidem*, 18.
- ²³ Katalin Timár, "Is Your Pop Our Pop? The History of Art as Self-Colonizing Tool," *ArtMargins*, published electronically 16.03.2002, accessed 28.07.2022, <https://artmargins.com/is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool/>. See also: Piotr Piotrowski, "Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s?" *Baltic Worlds*, published electronically 19.11.2015, accessed 28.07.2022, <https://balticworlds.com/why-were-there-no-great-pop-art-curatorial-projects-in-eastern-europe-in-the-1960s/?s=moderna%20museet,>
- ²⁴ "Why Were There No." For a discussion of the significance of Paris for Polish modern art see: Katarzyna Murawska-Muthesius, "Paris from behind the Iron Curtain," in *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, edited by Sarah Wilson and Eric de Chassey (London: Royal Academy of Arts, 2002), 250–59.
- ²⁵ Anne Ring Petersen, "Global art history: a view from the North," *Journal of Aesthetics and Culture* 7, no. 1 (2015). <https://doi.org/10.3402/jac.v7.28154>.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Kirchner, "O Hasiórze – po latach," 23.
- ²⁸ Annika Öhrner, "The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde," in *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, edited by Tania Ørum and Jesper Olsson (Leiden-Boston: Brill Rodopi, 2016), 117.
- ²⁹ On the complex relationship between Sweden and France see: Marta Edling, "From Margin to Margin? The Stockholm Paris Axis 1944–1953," *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 88, no. 1 (2019). <https://doi.org/10.1080/00233609.2019.1576764>.
- ³⁰ Öhrner, "The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde," 116.

- ³¹ Charlotte Bydler and Dan Karlholm, "Functions of Realist Art in Sweden, circa 1970. Lena Svedberg and Olle Kåks," *Baltic Worlds*, published electronically 30.01.2017, <https://balticworlds.com/functions-of-realist-art-in-sweden-circa-1970/?s=sweden>, accessed 28.07.2022.
- ³² Marzanna Raińska, "Kalendarium," in *Hasior. Powrót* (Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011), 97.
- ³³ Irma Kozina, "Contexts of Władysław Hasior's Artistic Actions," *ibidem*, 67.
- ³⁴ On Ultvedt's collaboration with Rauschenberg see: Annika Öhrner, "Recalling Pelican: On P.O. Ultvedt, Robert Rauschenberg and Two 'Ballets,'" *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 76 (2007): 27-39.
- ³⁵ See: Björn Fritz, "Art and Politics Since 1950," in *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts*, edited by Ludwig Qvarnström (Lund: Lunds Universitet, 2018), 344.
- ³⁶ Żakiewicz, *Władysław Hasior*, 115..
- ³⁷ After: *ibidem*, 117.
- ³⁸ Władysław Hasior, *Myśli o sztuce* (Nowy Sącz: Oficyna Wydawnicza Związku Podhalan, 1987), 42.
- ³⁹ Hasior enjoyed international acclaim at that time and the authorities of Södertälje were apparently excited to have his piece as a permanent attraction in the public space of the town. For the details of the commission see: Gunn-Britt Robertsson, "På språng mot solen," *Kulturdelen.nu*, published electronically 2.11.2010, accessed 28.07.2022, <https://kulturdelen.nu/2010/hasior-hastarna/>.
- ⁴⁰ Raińska, "Kalendarium," 97.
- ⁴¹ See: Robertsson, "På språng mot solen."
- ⁴² Józef Chrobak, "Władysław Hasior. Kalendarium / Timeline," in *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg? / The European Rauschenberg?* edited by Józef Chrobak (Kraków: MOCAK, 2014), 238. On the details of the stages of this commission see: "Solspann by Władysław Hasior," accessed 28.07.2022, <https://www.sodertaljekonsthall.se/en/>.
- ⁴³ Żakiewicz, *Władysław Hasior*, 163. More on Bronze Age rock carvings in: Björn Magnusson Staaf, "Prehistoric Art in Scandinavia," in *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts*, edited by Ludwig Qvarnström (Lund: Lunds Universitet, 2018), 24.
- ⁴⁴ For a discussion of Hasior's work in reference to the Land Art of Robert Smithson see: Ewa Tatar, "Lessons in Imagination and Sensitivity," *Not Fot / Władysław Hasior's Photo Notebook Vol. 3: Ziemia. Materia. Rytm / Earth. Matter. Rhythm* (2017): 73.
- ⁴⁵ I discuss the differences rather than similarities between Hasior and Smithson in:, "The Grass is Greener: Władysław Hasior in an Ecocritical Perspective," *Ikonotheke* 30 (2020): 155-71.
- ⁴⁶ On the performative and community-forming aspects of *Solspann*, as well as on the history of the processions organised for the unveiling of the first three horses, the final six-horse group in 1976, as well as another procession during Hasior's 1989 exhibition at Södertälje Konstahall see: Magdalena Figzał-Janikowska, "Miejskie performanse Władysława Hasiora," *Pamiętnik Teatralny* 71, no. 1 (2022): 21-26.
- ⁴⁷ Maja Fowkes, *The Green Bloc: Neo-Avant-Garde Art and Ecology under Socialism* (Budapest-New York: CEU, 2015), 17.
- ⁴⁸ For recent discussions of what would be the possible objective of an ecocritical art history see: Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History* (Manchester: Manchester University, 2019); Susan Boettger, "Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art," in *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, ed. Hubert Zapf (Berlin: De Gruyter, 2016), 664-82; Alan C. Braddock, "From Nature to Ecology: The Emergence of Ecocritical Art History," in *A Companion to American Art*, ed. John Davis, Jennifer A Greenhill, and Jason D. LaFountain (Chichester: Wiley, 2015), 447-68; Alan C. Braddock and Christoph Irmscher, *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History* (Tuscaloosa: University of Alabama, 2009).
- ⁴⁹ Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, translated by Anna Brzyski (London: Reaktion Books, 2012), 27.

Bibliography

- András, Edit. "Who's Afraid of a New Paradigm? The 'Old' Art Criticism of the East versus the 'New' Critical Theory of the West." *ArtMargins*. Published electronically 20.04.2002. Accessed 28.07.2022. <https://artmargins.com/whos-afraid-of-a-new-paradigm-the-qoldq-art-criticism-of-the-east-versus-the-qnewq-critical-theory-of-the-west/>.
- Bochyński, Romuald K. "Wczesna twórczość Hasiora a nowe tendencje w rzeźbie lat 60. XX wieku." In *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasiora*, edited by MarzaAZstory." In *A Companion to American Art*. Edited by John Davis, Jennifer A Greenhill and Jason D. LaFountain, 447-68. Chichester: Wiley, 2015.
- Braddock, Alan C., and Christoph Irmscher. *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa: University of Alabama, 2009.
- Bydler, Charlotte, and Dan Karlholm. "Functions of Realist Art in Sweden, circa 1970. Lena Svedberg and Olle Kåks." *Baltic Worlds*. Published electronically 30.01.2017. Accessed 28.07.2022. <https://balticworlds.com/functions-of-realist-art-in-sweden-circa-1970/?s=sweden>.
- Chrobak, Józef. "Władysław Hasior. Kalendarium / Timeline." In *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg? / The European Rauschenberg?*, edited by Józef Chrobak, 193-268. Kraków: MOCAK, 2014.

- Dembowska, Julita, Kasia Redzisz, Kola Śliwińska, and Ewa Tatar, eds. *Konferencja tatrzańska. Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasióra*. Zakopane: Muzeum Tatrzańskie, 2015.
- Edling, Marta. "From Margin to Margin? The Stockholm Paris Axis 1944–1953." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 88, no. 1 (2019): 1–16. <https://doi.org/10.1080/00233609.2019.1576764>.
- Figzał-Janikowska, Magdalena. "Miejskie performanse Władysława Hasióra." *Pamiętnik Teatralny* 71, no. 1 (2022): 11–32.
- Fowkes, Maja. *The Green Bloc: Neo-Avant-Garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest–New York: CEU, 2015.
- Fritz, jörn. "Art and Politics Since 1950." In *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts*. Edited by Ludvig Qvarnström, 335–70. Lund: Lunds Universitet, 2018.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Translated by Arthur Goldhammer. Chicago-London: University of Chicago, 1983.
- Hasiór, Władysław. *Myśli o sztuce*. Nowy Sącz: Oficyna Wydawnicza Związku Podhalan, 1987.
- Jakubowska, Agata, ed. *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*. Warszawa: MSN, 2011.
- Kiossev, Alexander. "The Self-Colonizing Metaphor." *Atlas of Transformation*. Accessed 28.07.2022. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>.
- Kirchner, Hanna. "O Hasiórze – po latach / About Hasiór – After Many Years." In *Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg? / The European Rauschenberg?* Edited by Józef Chrobak, 14–37. Kraków: MOCAK, 2014.
- Kolenda, Karolina. "The Grass is Greener: Władysław Hasiór in an Ecocritical Perspective." *Ikonotheka* 30 (2020): 155–71.
- Kowalska, Bożena. "An Artist Innovator – a Folk But Universal One." In *Hasiór. Powrót*, 23–32. Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011.
- Kowalska, Bożena. "Hasiór jako prekursor i twórca własnej wersji pop-artu." In *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*, edited by Marzanna Raińska, 9–10. Nowy Sącz: MCK Sokół, 2011.
- Kozina, Irma. "Contexts of Władysław Hasiór's Artistic Actions." In *Hasiór. Powrót*, 63–67. Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011.
- Magnusson Staaf, Björn. "Prehistoric Art in Scandinavia." In *Swedish Art History: A Selection of Introductory Texts*. Edited by Ludvig Qvarnström, 19–34. Lund: Lunds Universitet, 2018.
- Moskalewicz, Magdalena. "Twórczość Władysława Hasióra w latach 60. na tle artystycznych eksperymentów neoawangardy." In *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*. Edited by Marzanna Raińska, 15–19. Nowy Sącz: MCK Sokół, 2011.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna. "Paris from behind the Iron Curtain." In *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*. Edited by Sarah Wilson and Eric de Chasse, 250–59. London: Royal Academy of Arts, 2002.
- Öhrner, Annika. "The Moderna Museet in Stockholm – The Institution and the Avant-Garde." In *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Edited by Tania Ørum and Jesper Olsson, 112–21. Leiden-Boston: Brill Rodopi, 2016.
- Öhrner, Annika. "Recalling Pelican: On P.O. Ultvedt, Robert Rauschenberg and Two 'Ballets'." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 76 (2007): 27–39.
- Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University, 2019.
- Petersen, Anne Ring. "Global art history: a view from the North." *Journal of Aesthetics and Culture* 7, no. 1 (2015). <https://doi.org/10.3402/jac.v7.28154>.
- Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Translated by Anna Brzyski. London: Reaktion Books, 2012.
- Piotrowski, Piotr. *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Rebis, 2016.
- Piotrowski, Piotr. "Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s?" *Baltic Worlds*. Published electronically 19.11.2015. Accessed 28.07.2022. <https://balticworlds.com/why-were-there-no-great-pop-art-curatorial-projects-in-eastern-europe-in-the-1960s/?s=moderna%20museet>.
- Potocka, Maria Anna. "Europejski Rauschenberg/ The European Rauschenberg." In *Władysław Hasiór. Europejski Rauschenberg? / The European Rauschenberg?* Edited by Józef Chrobak, 8–13. Kraków: MOCAK, 2014.
- Raińska, Marzanna. "Kalendarium." In *Hasiór. Powrót*, 87–136. Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011.
- Robertsson, Gunn-Britt. "På språng mot solen." *Kulturdelen.nu*. Published electronically 2.11.2010. Accessed 28.07.2022. <https://kulturdelen.nu/2010/hasior-hastarna/>.
- "Solspann by Władysław Hasiór." Accessed 28.07.2022. <https://www.sodertaljekonsthall.se/en/>.
- Sowa, Jan. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas, 2011.
- Tatar, Ewa. "Lessons in Imagination and Sensitivity." *Not Fot / Władysław Hasiór's Photo Notebook* Vol. 3: Ziemia. Materia. Rytm / Earth. Matter. Rhythm (2017): 73–75.
- Timár, Katalin. "Is Your Pop Our Pop? The History of Art as Self-Colonizing Tool." *ArtMargins*. Published electronically 16.03.2002. Accessed 28.07.2022. <https://artmargins.com/is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool/>.
- Żakiewicz, Anna. "Between Tradition and the Present: on the Art of Hasiór." In *Hasiór. Powrót*, 44–54. Nowy Sącz: MCK Sokół, 2010/2011.
- Żakiewicz, Anna. *Władysław Hasiór*. Warszawa: MNW, 2005.

Camilla LARSSON

Södertörn University

THE POLITICS OF APPEARANCE: TADEUSZ KANTOR EXHIBITING IN SWEDEN 1958-2014

Tadeusz Kantor (1915-1990) was one of several Polish artists to arrive on the Swedish art scene in the post-war period. Sweden is the neighbouring country of Poland on the other side of the Baltic Sea. Even though national borders had opened up, art historian Catherine Dossin has pointed out that sometimes the infrastructure of transportation and custom regulations were slow which made it hard for cultural and artistic exchange to take place.¹ In addition, the Cold War divide raised other kinds of obstacles. Regardless of these, Kantor's art as well as artworks by artists such as Władysław Hasiór, Jerzy Krawczyk, Alina Szapocznikow, Sofia Kulik, Magdalena Abakanowicz, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski and Władysław Strzemiński were included in exhibitions in Sweden.

This article explores the trajectory of the exhibitions with Kantor's art in Sweden between 1958 – 2014, with two main questions to be answered. Firstly, how were exhibitions conceptualized by the host institutions and galleries? Secondly, how did the art critics receive

the public appearances? These exhibitions and their critical reception have been researched by neither Swedish nor Polish scholars.² The aim here is to analyse the history of Kantor's presence in Sweden from a critical historiographic perspective. My method would be an answer to art historian Piotr Piotrowski's theoretical proposition of a 'horizontal' art history. Piotrowski's horizontal art history is a relational geography of art and it has been described by art historian Charlotte Bydler as a "relentless critique of the universalist voice of Western-Eurocentric hegemonic art history with its conceptual and aesthetic canon of styles, artists, and models of influence."³ It means that Piotrowski rejected universalism and emphasized that art historians need to study art from where it is made in Europe, but also to, again with the words of Bydler, acknowledge that artists and art historians during the nineteenth- and twentieth century kept relating to the metropolitan art concepts and institutions rather than with each other.⁴

The article answers Piotrowski's proposition in two ways. First, I circumvent the hierarchical centre-periphery axis structured by a Western geography and look at a specific local context on the margin of Europe, and, secondly, I treat the Western narrative not as the universal model, but as one narrative among others. In this case, it is a very dominating one considering the specific time period and place on the globe, Sweden.⁵ I will not look at this history as a sort of deviation from what happened at a presumed centre, but as an ecology of actors with its own debates and value formations. In the mediated history of this time period, artistic excellency and artistic influences have usually been understood as stemming from art centres such as Paris and New York in a one-way direction to the so-called peripheries such as the Nordic countries.⁶ This means that the specific relation between Poland and Sweden, with Kantor as the example, will contribute to this picture by presenting an alternative view to that of existing research on transnational exchange.

One major finding is that the conceptualization of Kantor's presence in Sweden and its reception in the Swedish media were filled with ideas of what national belonging meant. Considering that the time period was fundamentally shaped by ideological and political turbulence, this is by no means unexpected. It is nevertheless a finding that I will discuss because what is understood as 'Polish' changes over time and is still under negotiation. I understand 'Polish' as a dynamic value formation that will, above all, tell us how Polishness is understood from a Swedish perspective through the lens of the art of Tadeusz Kantor.

The history of Kantor in Sweden and the fluctuating reception of Polishness will be discussed with the concept of the 'close Others,' also used by Piotrowski after art historian Bojana Pejić.⁷ With this term, Piotrowski discusses the dilemma of artists in Central and Eastern Europe after 1945, being dominated by the Soviet Union, but still remaining European in outlook. Art historians writing from a 'vertical' position, that is from the Western art centres of that time, Piotrowski argues, couldn't grasp what was happening on

the other side of the Iron Curtain, which led to a politically-framed understanding of the art. This resulted in misunderstandings and assumptions that there were two different voices of Europe, instead of acknowledging the complexity of the situation. Piotrowski catches this complexity by stating: "(...) although the meanings of art in East-Central Europe were different from those in the West, art in East-Central Europe kept developing within the orbit of Western culture."⁸ All in all, there were not two different voices, but rather an entangled situation. Additionally, following Piotrowski, the 'close Others' would relate to each other hierarchically and legitimize their self-understanding via the centre providing the canon.⁹ As art historian Annika Öhrner formulates it, from a Swedish point of view regarding art in the 1960s; Piotrowski's proposed horizontal methodology challenges the canonical position of "stylistic premises originating in North Atlantic Art History, in the general art historical discourse."¹⁰

As a nation, Sweden was politically neutral during World War II, but as Piotrowski puts it, the country was considered to belong to the Western part of the world.¹¹ Even though Sweden is located on the Northern margin of Europe, this ideological position would give Sweden symbolic power in relation to Poland, situated in the Central-East part of Europe. However, as Piotrowski also argues, the self-image of Poland was identified by a "superiority complex on behalf of their own culture" in relation to nations in their own region.¹² The relationship between those two countries on different fringes of Europe is thus inherently difficult to define in a coherent way.

In order to comprehend this relational and changing situation, as its title states, this article will look into the politics of the public appearances of Kantor's art in Sweden. And the 'politics,' just as Merriam Webster dictionary defines the word, is understood both as "political affairs or business, especially: competition between competing interest groups or individuals" and referring to "the total complex of relations between people living in society."¹³ The article will look into the people active on the art scene in

Sweden, particularly the relations between single individuals and Kantor. And as the art critique becomes more charged ideologically in the late 1960s, the use of the word politics will change in order to reflect this shift. On the whole, the meaning of the word will fluctuate as the article follows the public appearances of Kantor's art.¹⁴

Kantor as a Modern Abstract

Painter – Polishness Within

the Universal Model

Kantor's career as a visual artist outside Poland began in the late fifties. From the beginning his artistic practice was very much an international affair with exhibitions, invitations to theatre festivals and tours, teaching positions, and longer periods spent abroad; even though Kraków remained his hometown until his untimely death in 1990.¹⁵ In Sweden, Kantor made his international solo debut in 1958 at a Stockholm gallery called Konstsalongen Samlaren (The Art Saloon the Collector). This was one year before Kantor had his first solo exhibitions in Germany at Kusthalle Düsseldorf and soon after in France, at the Parisian Galerie H. LeGendre.¹⁶ The Swedish exhibition history is not only relatively extensive, but also, as we will see, heterogeneous.

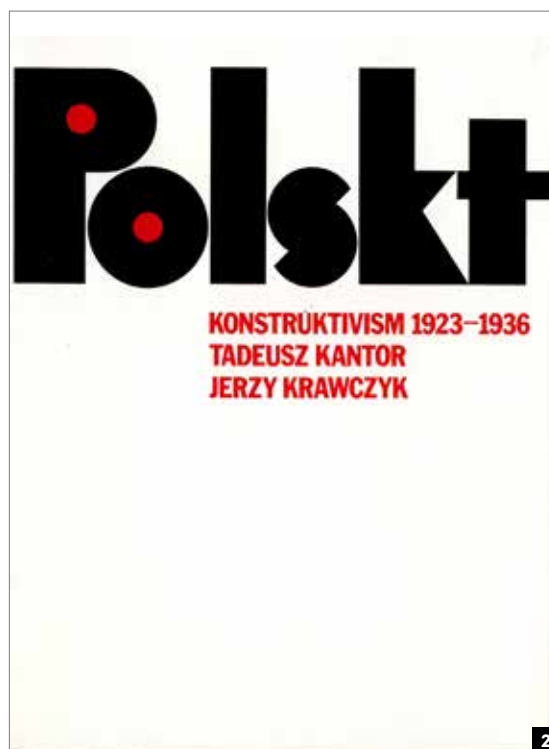
Between 1958 – 1960, Kantor's art was included in no less than five exhibitions in Sweden. After the show at Samlaren, the Art Academy in Stockholm was host for two group exhibitions in 1959. The artist-run space Galleri 54 in Gothenburg, the second largest city in the country, showed a solo presentation in 1960. The Lunds Konsthall, the public art gallery in the university city of Lund in south of Sweden, organized *Kylberg Chagall till Miro Hartung Matta* [*Kylberg Chagall to Miro Hartung Matta*], with art from the collection of businessman Theodor Ahrenberg (1912 – 1989) and his wife Ulla Ahrenberg (1931). The show included a mix of Swedish and international artists working with painting.¹⁷

Sammlaren's exhibition *Tadeusz Kantor. Polsk abstrakt expressionism (Tadeusz Kantor. Polish Abstract Expressionism)* consisted of twenty-seven paintings made between 1950 and 1958. The title referred to artistic style as well as national origin. This first event is of interest as Kantor met several individuals who already were or soon would be major actors on the Swedish art scene. The critic K.G. (Pontus) Hultén (1924-2006), who was to become the director of the Moderna Museet in the early 1960s, wrote an introduction. The text had a poetic tone and Hultén emphasized free form and anticipated that this new, 'modern' way to work had a future ahead of it.¹⁸ The gallerist Agnes Widlund (1911-2005) was originally from Hungary and educated at the Sorbonne in Paris. Widlund had started her gallery in 1943. She was well connected within the Swedish art scene as well as internationally, with personal contacts with galleries such as Denise René and artists such as Matisse and Picasso. She was among a small group of gallerists introducing modern art before the Moderna Museet was inaugurated.¹⁹ Her contacts, especially with Paris, made her a challenger to the more established galleries in the capital of Stockholm.²⁰

According to the memoirs of Theodor Ahrenberg, he was the initiator of the exhibition at Samlaren. Ahrenberg and Kantor became friends during the late forties when Ahrenberg travelled to Poland on business. He would later act as a patron, collecting Kantor's artworks as well as initiating exhibitions and organizing the artist's travel. Kantor and his wife, the artist Maria Stangret-Kantor, were also invited to Sweden as well as to Switzerland where the Ahrenberg couple had relocated in the beginning of the sixties.²¹ Just like Widlund, Ahrenberg was also challenging the Swedish art world establishment. He was not only a collector, but highly active as a free speaking debater, organizer of events, patronage, and well connected with museum directors, who he was not afraid of criticising publicly.²² As we will see, both in Sweden and internationally, Ahrenberg was to become a key person who acted in favour of Kantor until late in the eighties, when he passed away.



1. Photographic documentation from the inauguration of *Tadeusz Kantor, emballage*, Kulturhuset Stockholm, 1975. Photographer: Per Bergström



2. Cover of exhibition catalogue *Polskt* [Polish], Kulturhuset, Stockholm Oct 31, 1975 – Jan 6, 1976

The travelling exhibition *Kring spontanismen* (*Surrounding Action Painting*), made by the Riksförbundet för bildandekonst (The National Federation of Fine Arts Society), was presented at the Art Academy in Stockholm, and the art museums in Gothenburg and Malmö,²³ the second and third biggest cities in Sweden. The show was comprised of works by a broad spectrum of artists from various parts of the world, the oldest was Joan Miró and youngest was the Swede Carl Fredrik Reuterswärd. Swedish artists were in the majority, twelve out of forty-four artists, and the rest came from Europe with some exceptions from China, Japan, and Canada, with names such as Karel Appel, François Arnal, Alberto Burri, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Asger Jorn, André Masson, Marcel Pouget, Sugi Kumi, and XaoWou-Kai.²⁴ Kantor participated with *Peinture 1* (1957) and *Peinture 2* (1958) belonging to Ahrenberg.

The introductory catalogue text focused on individual artistic expressions instead of introducing stylistic schools or groups of artists. The commissioner, Lars Erik Åström, discussed the exhibited artworks in terms of *action painting* and *tachism*, and used the Swedish term 'spontanism' that can be derived from spontaneity. Åström highlighted the rhythm of the artists that was said to come alive through different application techniques.²⁵ Even if they were not in the show, Jackson Pollock, Franz Kline, Sam Francis, and Wols were mentioned, because they were considered the ideal exemplars for the commissioner's discussion. Reading the text today, there is an interesting tension between the emphasis on individual artistic expressions and the way the artists were unified using a common language of abstraction. The different nationalities were apparently needed in order to make the

exhibition universal, which was understood as something more than the different nations together, but what the national variations signified was never explicitly discussed.²⁶

The second solo presentation took place in 1960 at the artist-run Galleri 54.²⁷ Ahrenberg was mentioned as a key person. The title of the show was simply *Kantor* and displayed thirteen canvases and an unspecified number of works in the techniques of gouache, drawing and etching, made between 1950 and 1959. In the exhibition leaflet, Kantor was presented as part of a larger tendency, wherein artists explored material aspects of painting by using unconventional substances such as varnish and resin.²⁸ Physical effects such as the tactility of the surface were also discussed. The perspective in the introduction stands in contrast to the emphasis on the spontaneity of the application technique that was the focal point in *Kring spontanismen*. In retrospect, the conceptualisation of Kantor at Galleri 54 resonates with how Piotrowski today has discussed not only Kantor's painting at the time, but also other Polish painters, positioning them somewhere between the expressiveness of French tachism and the material interest expressed by the artist group CoBrA, formed in 1948 by artists from Copenhagen, Brussels and Amsterdam, but without their politically charged ethos.²⁹

There was almost no critical response to the two gallery shows, although in 1959, when Kantor was included in the travelling show *Femtio år polskt måleri (Fifty Years of Polish Painting)* that will be discussed below, art critics did mention the show at Samlaren. *Kring spontanismen*, on the contrary, created a debate between different artists in the art journals *Paletten* and *Konstrevy*, although Kantor was not specifically mentioned by name.³⁰ The debate circled around issues on spontaneity and abstraction, which undermined prevalent ideas about artistic craft and skills. The different parties in the debate were convinced that the radicality was within the medium of painting, but the main arguments circled around which kind of application technique was most radical.

Overall, the first three exhibitions that introduced Kantor to the Swedish audience did this by focusing on the new, modern expressions of formal and material experiments, while the reception by the art critics were more focused on the application techniques and the gestures of the artists. Kantor was seen as one of many international artists working with abstraction, independently and freely.

Kantor in Comparison – Polishness

Within the East-West Divide

The second group show Kantor participated in was *Femtio år polskt måleri*, at the Art Academy in Stockholm in 1959.³¹ A honouring committee was mentioned in the catalogue leaflet, with the main text written by professor Zdzisław Kępiński, director of the painting department at the National Museum of Art in Poznań. He was also the commissioner of the exhibition. The majority of the exhibited artworks came from the collections of the National museums in Poznań and Warsaw. Among the Polish members of the honouring committee were the minister of foreign affairs, Adam Rapacki, the Polish Ambassador in Sweden, Antoni Szymanowski, and officials from the political and cultural fields, such as artist Jan Cybis and professor Stanisław Lorentz. The same kind of mix between representatives from the art scene as well as from politics and business made up the Swedish section of the committee.³² This type of counsellor exhibition, as art historians Anthony Gardner and Charles Green calls them, was frequent in Sweden during the post-war period.³³ Museums and kunsthalls were not always able to arrange temporary exhibitions with contemporary art from abroad and it created a way for organisations on a national level within culture and international affairs, to act as organizers.

Altogether works of thirty-nine artists from the generation of *Młoda Polska* (Young Poland) the Polish modernist generation, such as Stanisław Wyspiański, were exhibited together with those of younger artists such as Kantor, Maria

Socialism och antisemitism



Över sin förskott av Karl Marx till höger Peredonad Leonid Brezhnev och amerikansk Michael Bakunin.

Hösten Tjugoårs jubileum i denna artikel...

NAGRA SERIER, i vilka Marx följde...

En av de gamla kommunistiska...

En av de gamla kommunistiska...

KONSTKRÖNIKA



TADEUZ KANTOR: Komposition.

Det är ett nytt och utomordentligt...

INGEMAR HEDENIUS Tröstens villkor

Han har funnit sin egen väg

SAM LIDMAN Kom till möten

SKO CITY TIPS NR 8 REX SKO CITY

En av de gamla kommunistiska...

En av de gamla kommunistiska...

Nu gör Morlett jobbet

JERNBOLAGET ESKILSTUNA

alla litar på fakta

Polskt i Kulturhuset

Konstruktivister med uppgift att bygga en ny socialism

STREJKLÖST! Polskt i Kulturhuset är en utställning som visar konstruktivistisk konst. Den består av målningar, teckningar och skulpturer av polska konstnärer som arbetat i Polen. De konstruktivisterna vill bygga en ny socialism...

konstruktivisterna vill bygga en ny socialism. De vill bygga en ny socialism som är byggd på solidaritet och samarbete. De vill bygga en ny socialism som är byggd på kärlek och förståelse...



Gustaf Aulén minnen En yrkesman med självtillit

GUSTAF AULÉN var en av de mest betydande konstnärerna i den svenska konstruktivistiska riktningen. Han var en yrkesman med självtillit...

En yrkesman med självtillit. Gustaf Aulén var en yrkesman som var säker på sin egen förmåga. Han var en yrkesman som var säker på sin egen förmåga...

Konstruktivismen i Polen. Konstruktivismen i Polen är en riktning som har sin rötter i den ryska konstruktivismen. Den är en riktning som har sin rötter i den ryska konstruktivismen...

En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit...

En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit...

En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit. En yrkesman med självtillit...

Advertisement for 'Svenska berättare' (Swedish Storytellers). It features a grid of portraits of various authors and their names, including Karl Ragnar Gierde, Maria Lund, and others. The text describes the collection of stories and the publishers.

3. Review of Femtio år polskt måleri [Fifty Years Polish Painting], by Ulf Linde in Dagens Nyheter [Stockholm], May 8, 1959
4. Review of Tadeusz Kantor: emballage, by Olle Granath in Dagens Nyheter [Stockholm], Nov 29, 1975

Jarema, Jan Cybis and Jonasz Stern, working with modern means of expression such as surrealism, expressionism, and abstraction.³⁴ In the catalogue, Kępiński focused on long time spans with the aim of outlining the historical development of a national Polish art and highlighting key moments. He discussed how Polish painting had developed from a French tradition dating from the sixteenth century, the time of revolutions, and from the Impressionists. Kępiński also employed a system of competitive comparisons and claimed that Polish painters did well, “compared to other Western European countries.”³⁵ His statement can be seen in the light of Piotrowski’s discussion regarding how the hierarchy of art historical narratives was played out as a dilemma of ‘close Others.’ Particularly in this case where Polish art historians turned to the West and overlooked relations and transnational exchanges with nearby countries in order to construct a national art history.³⁶

Femtio år polskt måleri had several reviews in the main daily and evening papers and Kantor’s fleshy, expressive *Ramamaganga* (1957) was used as the illustration. This confirms the curiosity for Kantor’s abstract art in Sweden at that time.³⁷ Kępiński’s way of comparing the five last decades of painting in Poland with a French tradition became the central discussion point for the Swedish art critics. Parisian-oriented modernism was the uncontested standard against which the Polish national version was tested. In a review in *Svenska Dagbladet*, one of the main daily papers, Lars Erik Åström affirmed the Polish proximity to French art, especially as he knew that artists such as Kantor and Kujarski also exhibited in Paris.³⁸ Åström acknowledged their successful way of expressing themselves in a ‘modern’ way. One should note that it was Lars Erik Åström who was the commissioner of *Kring spontanismen*, which means he was already invested in the debate around informal, expressive styles at the time. On the contrary, Hans Eklund in a review in one of the major evening papers, *Aftonbladet*, found the Polish art to be inferior to what was already presented in Paris.³⁹ He also mentioned that he could see a strand of melancholy in the artworks. A third critic, Ulf Linde, in a review in the main daily paper *Dagens Nyheter*,

expressed his surprise that Kantor was so free and modern in relation to Pollock, Mathieu and Tapiés.⁴⁰ What Kępiński tried to do with his catalogue essay was used against his intentions as the Swedish critics were biased. The Swedish critics, even though not speaking from the Parisian centre, seemed to perceive themselves as more Western and modern which allowed them to judge the Polish artists accordingly and they did not buy into Kępiński’s analysis.

Between 1966 and 1975, Kantor’s art was included in four exhibitions in Stockholm. Among them, *Fri polsk konst (Free Polish Art)* at Sveagalleriet (Svea Gallery) in 1968 (September 21 – October 13, 1968) was given much attention by the critics. The gallery was part of ABF, the educational department of the Swedish labour movements.⁴¹ In a similar way as in *Femtio år polskt måleri*, the text in the leaflet addressed the exhibited art within a national framework, although it focused on contemporary artists and not constructing a grand historical narrative on a national school. *Fri polsk konst* included artworks by fifteen artists such as Bogusław Balicki, Jerzy Krawczyk, Jerzy Federowicz, Maria Hiszpanska Neuman, to mention a few beside Kantor. The mission of the gallery was to present art from both Eastern and Western Europe, for which the organisers were also criticised because Swedish critics considered this a way to support authoritarian socialist regimes.⁴² The catalogue text focused mainly on the mission of the gallery; to “inform about art and the working conditions for artists in different countries” and to show the selected artists were united by the truly free and heterogenous way of expressing themselves, which was also reflected in the title *Free Polish Art*.⁴³

The critical reception of this exhibition followed the same logic of competitive comparison as *Femtio år polskt måleri* (1959). Polish and Western artists were compared, including French, but now also American and British pop-artists were mentioned. The Polish artists were subordinated to their Western fellow artists, but what was most frequently expressed was a scepticism against how ‘free’ the artists really were, arguing against the title of the show by referring to the authoritarian grip the Soviet Union had on Poland.⁴⁴ Torsten Bergmark, in

Dagens Nyheter, went further saying that the artists might live under the illusion of being free, because as long as the Polish state wasn't explicitly criticized, the politicians understood the value, economical and ideological, of letting artists work as they were considered rather harmless. A tone of nostalgia, avoidance and an unarticulated stroke of sadness could also be discerned in Bergmark's critique because of the 'unfree' lives of the artists. Overall, the reviews, compared to the previous ones published a decade earlier, were much more politicised. Sweden, at the time, was facing a political radicalization. The socialist and more radical left was fragmented because of internal conflicts. During the 1970s, the left was also critiqued for becoming more dogmatic. This fragmentation also arose within the cultural field, creating different fractions among the critics.⁴⁵

By that time, Swedish critics assumed that Kantor and his fellow artists were not able to express themselves freely.⁴⁶ They took for granted that even if they were aware of modern trends in Paris or New York, they couldn't express these concerns accordingly. The artists were reduced to a kind of 'repressed essence' generated by the ideology of the Communist regime.⁴⁷ Kantor, on the contrary, was part of the circle around Galeria Foksal with other artists, art critics, and curators, highly engaged in artistic experimentation and advanced theoretical debate. Even if they can be criticised for not addressing what Piotrowski calls the "velvet prison" of the "pseudo-liberal policies of the Communist Party during the 1960-70s," they can't be criticised for not being conscious about the state of affairs.⁴⁸ Exhibiting in Sweden in the late 1960s, Kantor was nevertheless perceived as a secondary pop-artist manipulated by state ideology, to put it bluntly.

Between October 31, 1975 and January 6, 1976 the large solo exhibition *Tadeusz Kantor, emballage* was running at Kulturhuset in Stockholm. Kulturhuset was the host organization, and the show was made in collaboration with the Muzeum Sztuki Łódź, with their director Ryszard Stanisławski as the curator.⁴⁹ Altogether, seventy pieces of Kantor's wrapped art works were on display. The show was part of the umbrella project called *Polskt (Polish)* with two other exhibitions; the

group exhibition *Konstruktivismen i Polen 1923-36 (Constructivism in Poland 1923-36)*, with artworks by Henryk Berlewi, Karol Hiller, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski and Władysław Strzemiński, and a solo exhibition with Jerzy Krawczyk.

Polskt was inaugurated by the head of the cultural department of Stockholm city, Thorsten Sundström, Polish ambassador in Sweden, Stefan Staniszewski, and Stanisławski. The invited guests represented a mix of the cultural and political actors engaged in the project. The art historical ambition to represent a specific national art, expressed by the catalogue of *Femtio år polskt måleri (1959)*, was absent in the catalogue essays of *Polsk*, even if Stanisławski used the national as a currency on an international scale when arguing for the relevance of the manifestation of Polish art in the capital of Sweden. What he emphasized was the ability of the exhibited artists to leave an imprint internationally and still keep their national specificity.⁵⁰ Writing about Kantor in particular, he pointed out that Kantor's artistic practice had to be seen as radical as he was the first in Poland to explore informal painting, an anti-naturalist absurd theatre, and he introduced objects in visual art.⁵¹ Kantor was presented in close proximity to a stylistic narrative based on Western art.

As I argue in my dissertation on Kantor's inherent width of artistic expression, this way to conceptualize Kantor can in hindsight be problematized according to Piotrowski's discussion on the relation between Eastern and Western Europe during the nineties.⁵² Piotrowski criticizes the way many Eastern European curators, critics, and art historians have internalized a Western canon without reflecting on how they reproduce a Western biased, so called universal artistic development.⁵³ In his critique he doesn't mention *Tadeusz Kantor, emballage*, but the large scale exhibition project *Europa, Europa* made by Stanisławski in Bonn in 1994.

Even if *Polskt* was grand in scale, the art critical attention was moderate. One fairly long review was published in *Dagens Nyheter* by art critic Olle Granath and it stands out compared to the previous ones published in relation to *Fri polsk konst* in 1968.⁵⁴ Granath did not connect

the exhibition to a Polish political context, but discussed Kantor's body of work in detail, visual art as well as his work in theatre.⁵⁵ Granath appears to be well informed about the *oeuvre* of Kantor and the artistic context of Poland at the time, which was confirmed in a conversation I had with Granath in 2015.⁵⁶ During the seventies, Granath got to know Stanisławski's work as a curator and museum director of the Muzeum Sztuki Łódź, he was acquainted with the art critic Wiesław Borowski and the activities at Galeria Foksal. Granath was to become the director of Moderna Museet 1980-1989, but he never exhibited Kantor at the museum. On the contrary, Maria Stangret-Kantor and the twin brothers Lesław and Waclaw Janicki, all part of Kantor's theatre group called Cricot 2, were included in the group show *Dialog (Dialogue)* made by Granath in 1985.⁵⁷

Polishness Reloaded – from Repressed to Political Radicality

After Kantor's death in 1990, artworks and objects from performances of his Cricot 2 theatre appeared in Sweden four times. Ahrenberg's collection was on display at Passagen, a municipal Kunsthalle in the university city Linköping, south of Stockholm, and at Gothenburg Art Museum, in 1993. In the reviews, Kantor's art was not mentioned. Marionettmuseet (The Museum of Marionette Dolls) showed set design with objects, costumes, and documentation, from Cricot 2's productions in the exhibition *Tadeusz Kantor. Ett livsverk (Tadeusz Kantor. Life's Work)*, in 1998.⁵⁸ The exhibition was as comprehensive as the title suggested and co-produced with Cricoteka – The Center of Documentation of the Art of Tadeusz Kantor in Kraków. The exhibition was mentioned in the press, but in relation to the huge ambition the critical reception was small. In 2007 at WELD, a project space for contemporary dance, visual art and performances in Stockholm, a one evening event was held with a lecture by theatre scholar Tomas Håkanson and performance by the Polish

artists Aleksandra Kubiak and Karolina Wiktor's group *Sędzia Główny*.⁵⁹ Several of these events were organized by the Polish Institute but taken together they appear as rather disparate considering their different contexts and diffusion over time.

The last time that Kantor's artworks appeared in a temporary exhibition in Sweden was 2014, when Moderna Museet's local branch in Malmö organized the thematic group show *Society Acts* (September 20, 2014 – January 25, 2015).⁶⁰ As the title expressed, art and society was addressed, with a Baltic perspective, combining contemporary artists with works made by an older generation.⁶¹ Kantor, as one of the older artists, was represented with two artworks. The assemblage *Signez s'il vous plait* (1965) was included in the show and in the catalogue the paradigmatic photograph of the artist Władysław Strzemiński, conducting the waves of the Baltic sea, was published.⁶² Strzemiński's conducting performance was part of Kantor's *Panoramyczny Happening Morski* that took place one day in the summer of 1967 at the beach in Łazy.

In the thematic framework, that highlighted artists who intervene in the 'social fabric,' Kantor appeared as a socially engaged artist. Additionally, the time and place where Kantor was active, Poland during the Cold War period, was of interest. From the perspective of this last show, I interpret the geographical context as rather positive because Kantor's actions were understood as critical, politically and socially. As I argue elsewhere, this kind of reading can be nuanced by the writings of researchers Sebastian Stankiewicz and Klara Kemp-Welch, who independently of each other have written about Kantor's happenings. They have pointed out that Kantor's happenings first and foremost should be understood artistically in contrast to artists who, during the same time period, explored the media with explicit political and ideological intentions.⁶³ Kantor, as well as other Polish artists, strongly believed in modernist values such as the autonomy of the arts, which in turn can be read against the doctrine of social realism.

Society Acts was introduced by the director of Moderna Museet Malmö John Peter Nilsson, as being the first one to introduce Baltic artists

in the Swedish context in one hundred years.⁶⁴ The geographical focus referred to the hundredth anniversary of the *Baltic Exhibition*, an exhibition of industrial and crafted goods that took place in Malmö in 1914. Considering the current article, this statement can be discussed. And, even if the curatorial perspective of Andreas Nilsson and Maija Rudovska, expressed in the catalogue essays, is much more nuanced, the impulse of announcing oneself as the first institution in a long time to explore the Baltic region has to be understood as rhetorical. Regardless of the specific reasons for why the museum director didn't acknowledge previous exhibitions of Kantor or any other Polish artists in Sweden during the post-war period, the attitude can be understood as indicative of a larger symptom of the way this time period has been historicised in written art history.

Speaking in terms of discursive social formations, I would say that the particular venues and individuals connected to Kantor's exhibitions in Sweden, had important positions on the art scene at the time. Despite this they haven't been included in written art history, nor left any lasting impact on the contemporary historical imagination of that time. Galleries such as Samlaren, Galerie Pierre, Galleri 54, Sveagalleriet, and Kulturhuset in Stockholm have no comprehensive archives. Compared to Moderna Museet, very little is written or discussed about their past activities, either from the institutions themselves (the ones that still exist) or within the academic field. This means that the history of Kantor in Sweden, to a certain degree, has been sealed up in a not-yet written history of these venues. Due to charges of economic crime, the collector Theodor Ahrenberg had to flee the country in the early sixties, setting up a home in Switzerland where Tadeusz Kantor and Maria Stangret-Kantor were frequent guests. Ahrenberg's legacy on the Swedish art scene is currently being considered, with a book initiative from his family. The story of gallerist Agnes Widlund, who together with a handful of other gallerists paved the way for modern art before Moderna Museet was inaugurated, is still to be written.

Even though Kantor had a long and heterogeneous history of exhibitions and theatre performances in Sweden, they were treated as peripheral by Moderna when not referring to, or building upon, them. The historical gap makes it possible for Moderna to proclaim themselves as the ones introducing Kantor and his legacy to a presumably unaware audience. My main argument, however, is that the presence of Tadeusz Kantor's art in Sweden both tells an untold part of Swedish exhibition history and gives a perspective on the Swedish art scene which was periodically marked by a Cold War rhetoric of an East-West divide and importantly, not fundamentally governed by it since artworks and theatre performances were still presented.

As art historian Katarina Wadstein MacLeod has pointed out, periphery is a "politically sensitive and contested concept in art history and portrays a disharmony between writing history and events as they were lived."⁶⁵ Following her line of arguing it is impossible to define Kantor's presence in Sweden between 1958 – 2014 in a unified way. Rather, his presence evokes questions such as, was he an artist from a peripheral country behind the Iron Curtain exhibiting at peripheral art venues in Sweden? Was he a rising star looking for opportunities in a semi-peripheral country with his eyes turned to the art centres of Paris and New York? Or, as I argue, Kantor's art was and still is present in Sweden and he visited the country many times. He had his personal connections with a smaller group of people, the critics and the audience met him with both admiration and scepticism. His art moved through the country, it appeared in several different artistic contexts in many different kinds of institutions, and the art was subjected to different kinds of debates. There is not one straight history to write, as his presence in Sweden both follows and opposes what we already know about art in post-war Europe. These new layers make the picture more complex. They have been added with the methodological approach that follows what art historian Agata Jakubowska urges art historians to do, to look from the perspective of the personal.⁶⁶

Notes

- ¹ Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s*. (Farnham: Ashgate Publishing, 2015), 53-54.
- ² Compared to research made on Kantor's presence in Germany, Switzerland and the UK in the following two publications: Uta Schorlemmer, ed., *Kunst ist ein Verbrechen. Tadeusz Kantor, Deutschland und die Schweiz. Erinnerungen – Dokumente – Essays – Filme auf DVD* (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst-Cricoteka, 2007); Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka, eds., *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain* (London: Black Dog Publishing, 2011).
- ³ Charlotte Bydler, "Piotr Piotrowski. In Memoriam," in *Baltic Worlds*, 3-4, 2015, 12.
- ⁴ *Ibidem*, 12-13.
- ⁵ Piotr Piotrowski, "Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde," in *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ed. Sascha Bru and Peter Nicholls (Berlin: De Gruyter, 2009), 54.
- ⁶ Annika Öhrner, "Barbro Östlhn & New York: Konstens rum och möjligheter" (Ph.D. Dissertation, Uppsala Universitet, 2010), 189-90.
- ⁷ In a footnote Piotrowski mentions his reference to Bojana Pejić's essay "The Dialects of Normality," see: Piotrowski, 52-53.
- ⁸ *Ibidem*, 54.
- ⁹ *Ibidem*, 55. Art historian Marta Edling investigates the contacts between Stockholm and Paris during 1944 – 1953 and she concludes her findings by pointing out the mutual dependencies between what she prefers to call two local contexts and she stresses the importance of the translocal which rather diffuses the presumed one-way direction of centre – periphery Marta Edling, "From Margin to Margin? The Stockholm Paris Axis 1944–1953," *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 88, no. 1 (2019): 9-10. <https://doi.org/10.1080/00233609.2019.1576764>. And in the context of the Nordic region her research nuances how Piotrowski discusses regional contacts as governed by the relationship to centres such as Paris, when she points out that Paris, during the first decades of the twentieth century, served not as a given source of innovation, but as a key-junction where contacts to fellow Nordic artists were made, which provided peer support in future careers, "Building New Collaborations With Old Networks: The Early Years 1945-59," in *75 YEARS – The Nordic Art Association's Swedish Section*, edited by Björn Norberg, Camilla Larsson and Jonatan Habib Engqvist (Stockholm: Orfeus Publishing, 2020), 17-19.
- ¹⁰ Annika Öhrner, "Introduction," in *In Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, edited by Annika Öhrner, Södertörn Studies in Art History and Aesthetics (Huddinge: Södertörn Universitet, 2017), 17-19.
- ¹¹ Piotr Piotrowski, "Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects In Eastern Europe In The 1960s?" in *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, edited by Annika Öhrner, Södertörn Studies in Art History and Aesthetics (Huddinge: Södertörn Universitet, 2017), 57.
- ¹² "Politics," in *Merriam-Webster Dictionary*,
- ¹³ The philosophical meaning of the word, that can be related to the German philosopher Martin Heidegger, will be left aside, even if Kantor's art has been analysed in existential terms by dance - and art historian Martin Paul Leach, "Even the thing I am...": Tadeusz Kantor and the Poetics of Being" (Ph.D. Dissertation, De Montfort University, 2012).
- ¹⁴ According to Kantor himself his international theatre career occurred when Cricot 2 made *Kurka Wodna* (1967) and started to tour with this piece in the early seventies, Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, translated by William Brand (Aberystwyth: Black Mountain Press, 2004), 77.
- ¹⁵ Before 1957 Kantor's artworks had been included in group exhibitions internationally and the decisive moment for his international career as a visual artist was the solo exhibition at gallery H. Le Gendre in 1959, according to *ibidem*, 76-85.
- ¹⁶ *Kylberg Chagall till Miro Hartung Matta* (Lund: Lunds Konsthall, 1960), Exhib. cat.
- ¹⁷ *Tadeusz Kantor. Polsk abstrakt expressionism* (Stockholm: Konstsalongen Samlaren, 1958), Exhib. cat., n.p.
- ¹⁸ Rolf Söderberg, "Agnes Widlund legend inom svensk konsthandel," *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 25.02.2005.
- ¹⁹ Three commercial galleries in Stockholm, Svensk-Franska galleriet, Blanche and Färg och Form, have been pointed out as the most important regarding international contacts during World War II, and Widlund's Samlaren was included in this troupe when it was opened in 1943, see: *ibidem*.
- ²⁰ Monte Packham, "Ett liv med Matisse, Picasso och Christo: Theodor Ahrenberg och hans samling," edited by Carrie Pilto (Stockholm: Arvinius-Orfeus Publishing, 2018), 285.
- ²¹ Ahrenberg openly challenged representatives from the larger art institutions, such as Carl Nordenfalk at Nationalmuseet and Pontus Hultén at Moderna Museet, and got himself into conflicts with several of them, trying as an outsider to steer what exhibitions the museum should put on and which art to collect. Per Borissov Bergström, Ogy Donatsch, and Jürg and Anna Strand, eds., *Ahrenberg Collection* (Göteborg-Linköping: Göteborgs konstmuseum-Östergötlands länsmuseum, 1993), 17.
- ²² The Federation started 1930 and aimed to introduce and spread the knowledge about art in Sweden with travelling exhibitions.
- ²³ *Kring spontanismen*, Vandringsutställning (Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1959), Exhib. cat.
- ²⁴ Lars Erik Åström, "Trädet, muren och tecket," in *Kring spontanismen*, Vandringsutställning (Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1959), n.p.
- ²⁵ Art historian Kristoffer Arvidsson researched abstract art exhibited in Gothenburg and Stockholm in the post-war period, and he also discusses the tension between abstraction considered as a universal language and the national variations, that was more of an issue if the artists were from countries further away from the presumed centres with their canonical artists, Kristoffer Arvidsson, "Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980 – och 1990-talets svenska konst" (Ph.D. Dissertation, Göteborgs Universitet, 2008), 478-84.

- ²⁷ The gallery opened in 1959 by Group 54, with the mission to exhibit surrealism and abstract art as a way to oppose what many younger, locally based artists in Gothenburg had experienced as an unbalanced art scene. The Gothenburg art scene was dominated by the so called Göteborgskoloristerna (Gothenburg Colorism), which never acted as a formal artist group, but got a lot of attention for their particular treatment of colour and light. Group 54 was connected to the Valand Art Academy in Gothenburg and the Hungarian artist Endre Nemes (1909-1985), serving as professor at Valand between 1947-55, Håkan Wettre, "En brytningstid. Endre Nemes – en främling i provinsen," in *Valand från ritskola till konsthögskola*, ed. Irja Bergström (Göteborg: Göteborgs Universitet, 1991), 114-19. The similarities between the local art scene in Gothenburg and Kraków with the Kapist-painters are to be explored.
- ²⁸ Kantor (Göteborg: Galleri 54, 1960), Exhib. cat., n.p.
- ²⁹ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and The Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (London: Reaktion Books, 2009), 75-83.
- ³⁰ The exhibition was discussed between the two artists Öyvind Fahlström and Rune Hagberg in several issues of *Paletten* and *Konstrevy* between 1958 – 1962.
- ³¹ Femtio år polskt måleri (Stockholm: Kungl. Konstakademien, 1959), Exhib. cat.
- ³² Minister of foreign affairs, Östen Undén, Swedish ambassador in Poland, Ragnvald Bagge, director of the National museum in Stockholm, Carl Nordenfalk, and representatives from the Art Academy, Hakon Ahlberg and Sten Karling, see: *ibidem*, 6-7.
- ³³ Doctoral candidate in art history Pella Myrstener points this out in her forthcoming dissertation on exhibitions in the post-war period in Sweden, and she highlights that art critics considered the exhibition format obsolete by the late 1960s and 1970s, Pella Myrstener, "Exhibiting art in a European Periphery? International Art in Sweden during the Cold War 1945–1969" (Ph.D. Dissertation, Södertörn University, 2023).
- ³⁴ Zdzisław Kepiński, "Inledning," in *Femtio år polskt måleri* (Stockholm: Kungliga konstakademien, 1959), 9-17.
- ³⁵ *Ibidem*, 9-10
- ³⁶ Piotrowski, "Towards a Horizontal," 56-57.
- ³⁷ Lars Erik Åström, "Polskt måleri under 50 år," *ibidem*, 3.05.1959.
- ³⁸ Hans Eklund, "Polska modernister," *Aftonbladet [Stockholm]*, 27.05.1959.
- ³⁹ Ulf Linde, "Konstkrönika," *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 8.05.1959.
- ⁴⁰ ABF is part of the Swedish labour movements, but works independently of any party politics. The gallery existed between 1961 – 1992. *Fri polsk konst* (Stockholm: Sveagalleriet, 1968), Exhib. cat.
- ⁴¹ Other exhibitions in the gallery exhibition programme was *Estniska konstnärer i Sverige (Estonian artists in Sweden)*, 1963, *Jugoslaviska bykonstnärer (Yugoslav Village Artists)*, 1969, *Nutidskonst från Slovenien (Contemporary art from Slovenia)*, 1970, and *Från rumänska ateljéer (From Romanian Studios)*, 1975.
- ⁴² *Fri polsk konst*.
- ⁴³ Torsten Bergmark, "Hur fri är fri polsk konst?" *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 2.10.1968.
- ⁴⁴ This development is also discussed in Arvidsson, 127-28.
- ⁴⁵ The exhibition had the following reviews: Bengt Olvång, "Öster- och västerut i konsten," *Aftonbladet [Stockholm]*, 26.09.1968; Stig Johansson, "Bra och prisbillig polsk konst," *Svenska Dagbladet [Stockholm]*, 1.10.1968; Bergmark.
- ⁴⁶ The same kind of pejorative statements was posed by French art critic Pierre Restany. Art historian Anna Markowska discusses Restany's critique in one issue of the art magazine *Cimaste*, published in 1962 (no. 57), where he meant that Kantor had lost himself in retouches influenced by the art he met while travelling abroad. Markowska also asks if Kantor's development by that time was a result of a real artistic change or "import" from a liberation journey from Stalin's Poland. See: Anna Markowska, "Rewizjonistyczny skok w Krzysztoforach," in *W cieniu krzesła: Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, edited by Tomasz Gryglewicz (Kraków: IHS UJ, 1997), 54.
- ⁴⁷ Piotr Piotrowski, "How to Write a History of Central-East European Art," *Third Text* 23, no. 1 (2009): 11-13.
- ⁴⁸ The exhibition in Stockholm was a version produced at Muzeum Sztuki Łódź in 1975, that was the first larger museum presentation of Kantor's art in Poland. *Tadeusz Kantor, emballage* (Stockholm: Kulturhuset Stadsteatern, 1975), Exhib. cat.
- ⁴⁹ This way of arguing taps into what art historian Robert Jensen says about the art canon. He discusses how a canon is constructed and reproduced by different actors on the art scene by them emphasising the historical significance of artists and artworks, how much value they had for their contemporary and future fellow artists, as a way to incorporate non-canonical artists in the canon, Robert Jensen, "Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art," in *Partisan Canons*, edited by Anna Brzyski (Durham-London: Duke University Press, 2007), 28-32.
- ⁵⁰ Ryszard Stanisławski, "Tadeusz Kantor," in *Tadeusz Kantor, emballage* (Stockholm: Kulturhuset, 1975-76), 1-2.
- ⁵¹ Camilla Larsson, "Framträdanden. Performativitetsteoretiska tolkningar av Tadeusz Kantors konstnärskap", (Ph. D. Dissertation, Södertörn Universitet, 2021), 130.
- ⁵² Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*, 24-30.
- ⁵³ Olle Granath, "Polskt i Kulturhuset: Konstruktivisterna med uppgift att bygga en ny socialism," *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 29.11.1975.
- ⁵⁴ Officially Sweden and Poland, with Olof Palme and Edward Gierek as head of states, had a good relationship, that got more tense with the advent of the *Solidarność* movement around 1980. During the mid-seventies cooperation existed between the Polish opposition and

Swedish organizations, which officially dealt with working related issues, but for the ones involved it also covered other political areas. The exhibition as such had no political agenda, except that Stanislawski in his introduction, expresses his hope to contribute with deepening the already established good contact between the two countries. Even if no political issues were brought up in the art critique, it does not imply that individual art critics did not know about the repressed situation of the Polish people or had sympathies for them, Fredrik Eriksson, ed., *Det började i Polen. Sverige och Solidaritet 1980-1981* (Huddinge: Södertörns högskola, 2013), 9-25.

⁵⁶ Olle Granath. Interviewed by Camilla Larsson (2015).

⁵⁷ The following artists participated in the show: Henryk Stażewski, Daniel Buren, Edward Krasiński, Lars Englund, Zbigniew Gostomski, Barry Flanagan, Maria Stangret-Kantor, Christian Boltanski, Tomasz Tatarczyk, Susan Rothenberg, Leon Tarasewicz, Ian McKeever, Lesław and Waclaw Janicki, Gilbert & George, Agneta Nordenankar, "Dialog med åtta polacker," *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 7.09.1985.

⁵⁸ The museum existed between 1973-2011 and the collection is now part of Statens musikverk (Swedish Performing Arts Agency).

⁵⁹ "Föreläsning och performance, 7 feb -07," *Weld*, accessed 29.07.2022, <https://www.weld.se/program/talk-and-performance-7-february-07/sv/>.

⁶⁰ *Society Acts. The Moderna Exhibition* (Malmö: Moderna Museet, 2014), Exhib. cat.

⁶¹ The exhibition is the third one in a series of exhibitions made every fourth year to survey the Swedish contemporary art scene. The current edition expanded those limitations geographically as timewise.

⁶² Two artworks by Kantor are in the collection of Moderna Museet; the painting *Tadana VI* (1957) donated by Theodor Ahrenberg in 1958 and *Signez s'ilyous plait* (1965) bought from a private collector 1977, online search in the collection, "Tadeusz Kantor," Moderna Museet Malmö, accessed 27.07.2022, <https://sis.modernamuseet.se/search/Tadeusz%20Kantor>.

⁶³ Stankiewicz discusses differences of this kind between Kantor and Jean-Jacques Lebel and Volf Wostell, Sebastian Stankiewicz, "Akcyjizm Tadeusza Kantora w kontekście happeningu zachodniego. Kilka uwag na temat odrębności," in *W cieniu krzesła: Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, edited by Tomasz Gryglewicz (Kraków: IHS UJ, 1997), 61. Klara Kemp-Welch discusses Kantor's happenings in relation to dissident ideas of 'anti-politics' and 'politics outside politics,' Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence Under Post-Totalitarian Rule 1956-1989* (London: I.B. Tauris, 2015), 4-9.

⁶⁴ John Peter Nilsson, "Introduction," in *Society Acts. The Moderna Exhibition* (Malmö: Moderna Museet, 2014), 9.

⁶⁵ Katarina Wadstein MacLeod, "Troubling Peripheries: Pierre Restany and Superlund," *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 90, no. 1 (2021): 13.

⁶⁶ Agata Jakubowska, "Personalising the Global History of Pop Art. Alina Szapocznikow and Maria Pininska-Beres," in *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, edited by Annika Öhrner (Huddinge: Södertörn University, 2017), 257.

Bibliography

Kantor. Göteborg: Galleri 54, 1960. Exhib. cat.

Arvidsson, Kristoffer. "Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980 – och 1990-talets svenska konst." Ph.D. Dissertation, Göteborgs Universitet, 2008.

Åström, Lars Erik. "Polskt måleri under 50 år." *Svenska Dagbladet [Stockholm]*, 3.05.1959.

Åström, Lars Erik. "Trädet, muren och tecket." In *Kring spontanismen*. Vandringsutställning, n.p. Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1959.

Bergmark, Torsten. "Hur fri är fri polsk konst?" *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 2.10.1968.

Bergström, Per Borissov, Oggy Donatsch, and Jürg and Anna Strand, eds. *Ahrenberg Collection*. Göteborg-Linköping: Göteborgs konstmuseum-Östergötlands länsmuseum, 1993.

Bydler, Charlotte. "Piotr Piotrowski. In Memoriam." *Baltic Worlds*, no. 3-4 (2015): 12-13.

Dossin, Catherine. *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s*. Farnham: Ashgate Publishing, 2015.

Edling, Marta. "Building New Collaborations With Old Networks: The Early Years 1945-59." In *75 YEARS – The Nordic Art Association's Swedish Section*. Edited by Björn Norberg, Camilla Larsson and Jonatan Habib Engqvist, 17-20. Stockholm: Orfeus Publishing, 2020.

Edling, Marta. "From Margin to Margin? The Stockholm Paris Axis 1944-1953." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 88, no. 1 (2019): 1-16. <https://doi.org/10.1080/00233609.2019.1576764>.

Eklund, Hans. "Polska modernister." *Aftonbladet [Stockholm]*, 27.05.1959.

Eriksson, Fredrik, ed. *Det började i Polen. Sverige och Solidaritet 1980-1981*. Huddinge: Södertörns högskola, 2013.

Femtio år polskt måleri. Stockholm: Kungl. Konstakademien, 1959. Exhib. cat.

"Föreläsning o performance, 7 feb -07." *Weld*. Accessed 29.07.2022. <https://www.weld.se/program/talk-and-performance-7-february-07/sv/>.

Fri polsk konst. Stockholm: Sveagalleriet, 1968. Exhib. cat.

Granath, Olle. Interviewed by Camilla Larsson (2015).

Granath, Olle. "Polskt i Kulturhuset: Konstruktivister med uppgift att bygga en ny socialism." *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 29.11.1975.

- Jakubowska, Agata. "Personalising the Global History of Pop Art. Alina Szapocznikow and Maria Pininska-Beres." In *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*. Edited by Annika Öhrner, 237-62. Huddinge: Södertörn University, 2017.
- Jensen, Robert. "Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art." In *Partisan Canons*. Edited by Anna Brzyski, 27-54. Durham-London: Duke University Press, 2007.
- Johansson, Stig. "Bra och prisbillig polsk konst." *Svenska Dagbladet [Stockholm]*, 1.10.1968.
- Kemp-Welch, Klara. *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence Under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*. London: I.B. Tauris, 2015.
- Kepiński, Zdzisław. "Inledning." In *Femtio år polskt måleri*, 9-17. Stockholm: Kungliga konstakademien, 1959.
- Kring spontanismen*. Vandringsutställning. Stockholm: Riksförbundet för bildande konst, 1959. Exhib. cat.
- Kylberg Chagall till Miro Hartung Matta*. Lund: Lunds Konsthall, 1960. Exhib. cat.
- Larsson, Camilla. "Framträdanden. Performativitetsteoretiska tolkningar av Tadeusz Kantors konstnärskap." Ph. D. Dissertation, Södertörn Universitet, 2021.
- Leach, Martin Paul. "'Even the thing I am...': Tadeusz Kantor and the Poetics of Being." Ph.D. Dissertation, De Montfort University, 2012.
- Linde, Ulf. "Konstkrönika." *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 8.05.1959.
- Markowska, Anna. "Rewizjonistyczny skok w Krzysztoforach." In *W cieniu krzesła: Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*. Edited by Tomasz Gryglewicz, 47-58. Krakow: IHS UJ, 1997.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna, and Natalia Zarzecka, eds. *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*. London: Black Dog Publishing, 2011.
- Myrstener, Pella. "Exhibiting art in a European Periphery? International Art in Sweden during the Cold War 1945-1969." Ph.D. Dissertation, Södertörn University, 2021.
- Nilsson, John Peter. "Introduction." In *Society Acts. The Moderna Exhibition*, 9. Malmö: Moderna Museet, 2014.
- Nordenankar, Agneta. "Dialog med åtta polacker." *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 7.09.1985.
- Öhrner, Annika. "Barbro Östlihn & New York: Konstens rum och möjligheter." Ph.D. Dissertation, Uppsala Universitet, 2010.
- Öhrner, Annika. "Introduction." In *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*. Edited by Annika Öhrner. Södertörn Studies in Art History and Aesthetics, 11-20. Huddinge: Södertörn Universitet, 2017.
- Olvång, Bengt. "Öster- och västerut i konsten." *Aftonbladet [Stockholm]*, 26.09.1968.
- Packham, Monte. "Ett liv med Matisse, Picasso och Christo: Theodor Ahrenberg och hans samling." Translated by Jan Risheden. Edited by Carrie Piltó, 250-69. Stockholm: Arvinius-Orfeus Publishing, 2018.
- Piotrowski, Piotr. "How to Write a History of Central-East European Art." *Third Text* 23, no. 1 (2009): 5-14.
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta. Art and The Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009.
- Piotrowski, Piotr. "Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde." In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Edited by Sascha Bru and Peter Nicholls, 49-58. Berlin: De Gruyter, 2009.
- Piotrowski, Piotr. "Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects In Eastern Europe In The 1960s?" In *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*. Edited by Annika Öhrner. Södertörn Studies in Art History and Aesthetics, 21-36. Huddinge: Södertörn Universitet, 2017.
- Pleśniarowicz, Krzysztof. *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*. Translated by William Brand. Aberystwyth: Black Mountain Press, 2004.
- Schorlemmer, Uta, ed. *Kunst ist ein Verbrechen. Tadeusz Kantor, Deutschland und die Schweiz. Erinnerungen – Dokumente – Essays – Filme auf DVD*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst-Cricoteka, 2007.
- Society Acts. The Moderna Exhibition*. Malmö: Moderna Museet, 2014. Exhib. cat.
- Söderberg, Rolf. "Agnes Widlund legend inom svensk konsthandel." *Dagens Nyheter [Stockholm]*, 25.02.2005.
- Stanisławski, Ryszard. "Tadeusz Kantor." In *Tadeusz Kantor, emballage*, 1-2. Stockholm: Kulturhuset, 1975-76.
- Snkiewicz, Sebastian. "Akcjonizm Tadeusza Kantora w kontekście happeningu zachodniego. Kilka uwag na temat odrębności." In *W cieniu krzesła: Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*. Edited by Tomasz Gryglewicz, 56-68. Kraków: IHS UJ, 1997.
- Stenström, Urban. "Vår största Matissesamling lämnar landet – för ett år." *Svenska Dagbladet [Stockholm]*, 12.11.1958.
- "Tadeusz Kantor." Moderna Museet Malmö. Accessed 27.07.2022. <https://sis.modernamuseet.se/search/Tadeusz%20Kantor>.
- Tadeusz Kantor, emballage*. Stockholm: Kulturhuset Stadsteatern, 1975. Exhib. cat.
- Tadeusz Kantor. Polsk abstrakt expressionism*. Stockholm: Konstsalongen Samlaren, 1958. Exhib. cat.
- Wadstein MacLeod, Katarina. "Troubling Peripheries: Pierre Restany and Superlund." *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 90, no. 1 (2021): 13-24.
- Wettré, Håkan. "En brytningstid. Endre Nemes - en främling i provinsen." In *Valand från ritskola till konsthögskola*. Edited by Irja Bergström, 114-19. Göteborg: Göteborgs Universitet, 1991.

Anna DZIERŻYC- HORNIAK

The John Paul II Catholic University of Lublin

FROM A DEMARCATION LINE TO A LIVING ARCHIVE. DOCUMENTARY EXHIBITIONS OF THE FOKSAL GALLERY IN THE BRITISH ISLES

The presence of the Warsaw-based Foksal Gallery in the British Isles through the so-called documentary exhibitions is undoubtedly a special case of artistic contacts across the Iron Curtain. On the one hand, we have a small gallery aiming at ‘avoiding the state of certainty,’ which has been operating since the mid-sixties, simply taking advantage of ‘opportunities’ and additionally a gallery operating in the systemic circumstances of the Polish People’s Republic, effectively stifling any dreams of international power. “In this country and under these conditions? All you were thinking about was a minimum of normality in your environment,” argued Wiesław Borowski, a long-

term gallery manager, one of the main characters in this text.¹ On the other hand, the Foksal Gallery was under the patronage of the Fine Arts Workshops State Enterprise, a state-owned monopolist responsible for the visual and artistic culture of the state. Paradoxically, however, the art critics running the institution placed it outside the official current of art supported by the cultural authorities of that time, presenting art that usually did not appear at the Zachęta Gallery or in the network of so called Bureaus of Artistic Exhibitions.² Yet, it was exactly the Foksal Gallery that was invited to the British ‘classy establishments’ in 1979 – to Edinburgh, Glasgow, London, and Dublin. I would

like to take a closer look at these events, which I see as the culmination of a longer process, as a result of which a network of personal friendships built across borders translated into institutional cooperation and specific artistic projects carried out by artists and institutions from opposing political blocs. The personages of Richard Demarco, Tadeusz Kantor, and Wiesław Borowski seem to be the key in the 'British case' discussed here and it is on them that I would like to focus my attention. Using the example of a series of exhibitions presenting the achievements of the Foksal Gallery, I will analyse the sequence of events that led to their presentation in the British Isles, and then I will consider the strategies that were employed in organising the exhibitions. This will shed light on a few questions relating to the reception of Polish contemporary art abroad, the opportunities for cooperation in the period of political divisions, and ways of building a position on the basis of documenting art and gallery archives.

Demarco and Polish Art

I will start my story with Richard Demarco (b. 1930), a Scottish artist, theorist and outstanding proponent of European culture. Undoubtedly, his person is absolutely crucial here. This was already emphasized by Nicholas Serota, an influential curator and one of the most eminent British gallery managers. He argued that Demarco – an Italian-descent Scotsman, founder of the Traverse Theatre (1963), co-founder of the Richard Demarco Gallery (1966-1992), co-creating the Fringe Festival in Edinburgh for many years – inspired them all by bringing visual arts from other parts of the world, and precisely from Eastern Europe, long before it became an element of curatorial practice.³ This attitude stems from a number of sources, but first of all, it should be noted that Demarco was involved – initially as a spectator, then as a curator and one of the directors – in the Edinburgh International Festival. This unique event was initiated in the second half of the forties by Rudolf Bing and Henry Harvey Wood. The idea of this enterprise

was international in its very foundations as it was supposed to build a platform of artistic agreement across political borders, because, as Demarco explained, what the world divided by the Cold War needed was the language of art. “the highest level of music, theater, and performing arts. It was a language of healing.”⁴ It was a response to the trauma of World War II, to the divisions it had created, and a way to heal war wounds. The annually held festival gained increasing fame and recognition. Today this general name covers a whole series of independent events (festivals) including various forms of artistic activity.

In the context of Polish art, the 1972 edition was undoubtedly important. The exhibitions organized as a part of the so-called official festival by the Richard Demarco Gallery were already a very important part of this complex event at that time. The festival, in its musical and performative part, was truly international, but this did not apply to the visual program, which was largely limited to the territory of Scotland and, at best, to Great Britain. Taking the opportunity that the festival attracted audiences from outside the British Isles, Demarco tried to overcome these limitations and invited the European avant-garde to Edinburgh. It was thanks to him that a wide presentation of Polish contemporary avant-garde artists took place. Titled *Atelier'72* it overshadowed similar projects after 1945 with its scale.⁵ Of course, the context of this largest exhibition of Polish avant-garde in the West in the post-war history of Poland is somewhat broader, as it cannot be forgotten that two years earlier, the exhibition of German art *Strategy: Get Arts* (1970) had taken place. This exhibition referred to the art community from Düsseldorf (headed by Joseph Beuys), a city that challenged New York as the world's capital of visual arts. Demarco did not want to be considered a representation of the whole of Europe; hence the *Romanian Art Today* exhibition (with Paul Neagu) was held already in 1971. He realized, however, that the small size of this exhibition hampered a proper assessment of what was going on in the East and West.⁶ This is how *Atelier'72* came to pass, with the participation of over forty Polish artists, as well as

Eight Yugoslav Artists (with Marina Abramovic) in 1973. Demarco compared the importance of the Polish show to *Strategy: Get Arts*, which, as Cordelia Oliver (painter and art critic) argued, quickly became a legend, not only in Scotland or Edinburgh itself but it was widely echoed far beyond Great Britain.⁷

Atelier'72 was not only an exhibition-review of the Polish post-war avant-garde but also an attempt to present it in an international context⁸ – which was also credited to Ryszard Stanisławski, the director at the time of the Museum of Art in Łódź. The museum was officially a partner of this undertaking. Wiesław Borowski also participated in its organization, and among the artists there were creators associated with the Foksal Gallery, such as: Stanisław Dróżdź, Zbigniew Gostomski, Koji Kamoji, Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Maria Stangret, Henryk Stażewski and those who had their presentations in it, like Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Zbigniew Warpechowski. It was one of the significant advances in opening Great Britain to Polish art. Why did Demarco choose Poland? The organizer himself spoke of it: “for everyone has forgotten what the Poles have achieved. And they helped win the War. I have always believed that Poland and Poles represent the true culture of Europe.”⁹ Demarco had the opportunity to get to know the Polish diaspora in Scotland. Here it was a diaspora of immigrant former soldiers (Polish military units were based in Scotland, and a network of hostels for Poles was established there immediately after the War), Demarco saw soldiers pray in Polish uniforms, he taught their children at an Edinburgh school. As he recalled: “They were a new kind of Scotsmen. (...) I thought Poland was an important unexpected new dimension in Scottish history.”¹⁰ The Traverse Theatre (Gallery) established by him in the sixties, and later the Richard Demarco Gallery, gave him space to implement his plans to overcome the Cold War divisions in the sphere of culture.¹¹ He found a fairly good moment for his ideas. In the early seventies, Poland, under the rule of Edward Gierek, the First Secretary of the Central Committee of the Polish United Workers' Party, started a policy of

opening up to the world and developed extensive trade contacts, also with capitalist states, while still being deeply dependent on the Soviet Union. It was also a time when, in the pursuit of normalising international relations, a kind of second Thaw took place in culture and science. But like the former one, in 1956, it did not last long. Riding on this new wave, however, projects such as *Atelier 72*, officially supported by the Polish Ministry of Culture and Art, as well as the Polish Cultural Institute in London, the consulate in Glasgow, and on the British side - the British Council, became possible. Here, Demarco acted as the director of the Richard Demarco Gallery and director of exhibitions related to contemporary art at the Official Edinburgh Festival, which allowed him to gain access to the Ministry of Culture. During the meeting, he received from the communist authorities a list of artists whom they wished to promote in the West. Yet, he was interested in people who were not on that list.

Wiesław Borowski and *Studio International*, Kantor with Successes in Great Britain

One of these unlisted people, and one of the most important ones in the narrative unfolding here, was Wiesław Borowski (b. 1931). A Polish art critic of similar vintage to Demarco, he had been co-managing the Foksal Gallery in Warsaw since 1966. At the beginning of the seventies, this gallery was not a completely unknown establishment. In 1970, it participated in the prestigious 3e Salon International de Galeries Pilotes in Lausanne (and Paris), as one of the four galleries from Eastern Europe, taking into account all editions of the event. It was undoubtedly a significant event for the Warsaw-based gallery. This review achieved an international status. Numerous critics arrived in Lausanne, then going straight to the parallel Biennale in Venice from there. They were attracted to the Swiss museum by "determined commitment to what is avant-garde in the contemporary art

and rejecting features of commercialism." The presentation of the Polish gallery did not go unnoticed, but the participation alone - taking into account the situational context of the institution locked on the 'wrong' side of the Iron Curtain - at an international meeting of sixteen galleries selected from around the world (in the third edition) was both unexpected and ennobling.¹² It should therefore not be surprising that Demarco, being in Warsaw in the summer of 1971, headed directly for Foksal.¹³ Borowski recalled it as follows:

then I met him with Kantor; we went to Kraków, he saw a piece of 'The Water Hen'. He was delighted and invited the Cricot 2 theatre to Edinburgh. Simultaneously, he invited a number of Polish artists to an exhibition in his gallery, because he accepted the mission and decided that he was most interested in the art of Eastern European countries. He invited our crew from the gallery, Koji Kamoji, Drózdź, Narkiewicz, Jurkiewicz and many others.¹⁴

This is how the long-term cooperation began. Then, in Warsaw, but also in Łódź, Wrocław and Kraków, Demarco met artists who made a great impression on him and whom he wanted to present on the western side of the Iron Curtain. He spoke about it years later:

It was them who filled me with hope that despite the nightmare of the Cold War, Polish culture had a future ahead of it. They also reassured me that without Poland, Europe would not be able to compete in the field of art with the world centre, which was New York. These Polish artists of the Cold War period recalled still vivid memories of Polish uniformed soldiers I had seen in Edinburgh, who were a living testimony to Europe plunged into the chaos of war.¹⁵

Nicholas Serota, talking about those first Polish-British contacts, first of all emphasised the role played by Borowski: "We all knew that he

ran the [Foksal] Gallery in a very unusual way by the standards of those years. It was his sensitivity and awareness that brought these two related groups of artists in Britain and Poland closer."¹⁶ One of the platforms for this rapprochement turned out to be the prestigious magazine *Studio International*, edited by Peter Townsend (later a friend of Borowski's), which welcomed art from Central and Eastern Europe. Townsend (1919-2006), a publisher, writer and sinologist (with a colourful past in China during the Mao Tse-tung revolution), was at the helm of *Studio International* for a decade (1965-1975). It is the longest running British art magazine, with a tradition dating back to 1893, but had slumped into stagnation before Townsend took it over, lost its radical edge, and was 'international' in title only. The new editor, while preserving the legacy of the magazine, caused it to gain a truly 'overseas' reputation and perspective. Emphasising London's geographic location between Europe and the United States, he made available space on the magazine's pages for new experimental art practices challenging the status quo and hierarchy of power in the art world, including those extending beyond American cultural domination. He developed a network of collaborators; both young and leading critics from Western and Eastern Europe, the United States, as well as South America, Japan and Australia and posted their texts in *Studio International*. All this coincided with the British Council-led modernisation of British contemporary art, which was to become an international export commodity in the seventies. Thanks to Townsend, *Studio International* was at the centre of these changes, and Townsend himself was regarded by many as a key figure in the British art world from the late sixties to the early eighties.¹⁷

This British man turned his attention to what was happening behind the Iron Curtain, being aware of how poorly documented the art from this region is in Western mainstream art magazines. The person of Tadeusz Kantor was introduced to him by Richard Demarco, as both men regularly corresponded with each other.¹⁸ Wiesław Borowski turned out to be an indispensable 'liaison,' but his

appearance in the English magazine was connected with Czech art and the figure of Henryk Stażewski. Still in 1970, a historian and art critic Jindřich Chaloupecký was invited to collaborate with the magazine. He prepared occasional articles on contemporary art in Czechoslovakia. In one of them he referred to the Prague exhibition of Stażewski, a pre-war constructivist, known in Great Britain for his activities in the groups Blok, Abstraction-Création and Cercle et Carré, and his articles attracted the attention of the editor-in-chief of the *Studio International*. In Stażewski, he found a direct connection between the subject of interest to him, i.e., the constructivist understanding of painting and sculpture, and contemporary artistic activity in Poland, the most interesting manifestation of this for him were the happenings and theatrical performances by Kantor, as well as the artistic activities of Edward Krasinski, which he had seen at *Atelier'72* in Edinburgh.¹⁹ Borowski knew them all, befriended them and they established the Foksal Gallery in Warsaw together. It constituted a platform through which these contradictions could function in harmony. At Townsend's request, Borowski conducted an interview with Stażewski in 1974, which was published in *Studio International*. The same year, he presented an article about Kantor and his Cricot 2 theatre to the British audience in an earlier issue.²⁰ In this way, Townsend wanted to deepen the discussion on Kantor's work and show a wider perspective than the British newspapers had shown so far.

The magazine's editor had a good sense of the subject. Undoubtedly, both of the artists, Stażewski and Kantor, can be described as 'artistic guides' of the Foksal Gallery, representing various artistic traditions.²¹ For Townsend, the activity of Kantor in the theatre was a logical extension of the trajectory from constructivism to happening – the theatrical representation of temporality. The other side of this activity took the form of shows – revolutionary for the British – organised by Kantor at the Edinburgh festival. They caught Townsend's interest as practices combining painting, theatre and performance.²² It was similarly perceived

by Borowski, who explained in his text that Kantor's experimental practice had its roots in constructivism and dadaism; that it represents the totality of experiences in which the methods are part of creating the work and not a separate entity; that the Polish artist wanted to show reality in action.²³ Years later, Townsend himself considered Borowski's article about Cricot 2 to be one of the most important during his tenure at *Studio International* (along with such authors as Daniel Buren, Hans Haacke, Carl Andre and Roger Hilton).²⁴

Wiesław Borowski's activity in the British Isles was in large part due to Tadeusz Kantor and the consequences of his meeting with Richard Demarco. The Cricot 2 Theatre, until then completely unknown in Great Britain, achieved its first international success in Edinburgh in 1972. The cooperation between Demarco, Borowski and Kantor developed in the following years. A year later in 1973, Kantor appeared in Edinburgh with a new play: *Lovelies and Dowdies*. Borowski, who was accompanying him in the role of a 'curator' ('accompanying critic'), met Sandy Nairne, the future head of The Institute of Contemporary Arts in London (ICA). He also met Joseph Beuys and Caroline Tisdall who was his partner and a critic from *The Guardian* during the rehearsals of a new play.²⁵ These were important acquaintances. Kantor came to Scotland for the third time in 1976 with his performance the *Dead Class*, which sealed his worldwide fame. The performance aroused wide-reaching interest. It was then that Kantor met David Gothard and Erica Bolton from Riverside Studio, who managed to turn the place into the centre of worldwide dramatic art in a short time. It was them who brought the Cricot 2 Theatre to London for the first time. Meanwhile, Nicolas Serota, in the wake of the audience's highly enthusiastic reaction to Kantor's theatrical experiments, organised a great exhibition of the Polish artist's wrapped-up objects (*French emballage*) with Borowski's assistance the same year. It was held at the prestigious Whitechapel Art Gallery in London. Borowski said:

It was a large gallery, then perhaps the most prestigious, next to ICA, in London. (...) I travelled with Kantor by taxi between Whitechapel and Riverside (two ends of London) every day because they were playing the *Dead Class*. (...) Carol Tisdall wrote a review, some few interviews were in the evening press... However, I would not say it was a success. Kantor outshined his paintings in London with his theatre. *The Dead Class* was the 'number one' event.²⁶

All these trips with Kantor's *Cricot 2* brought Borowski new and valuable international contacts. He made the acquaintance of critics, gallery owners, collectors and, of course, artists. This made it possible to exchange letters, obtain materials and further addresses, as well as to invite people to hold an exhibition in Warsaw. Borowski found invaluable support from Milada Ślizińska and Andrzej Turowski. Together in the seventies they tried to find good foreign artists for the Foksal Gallery. In terms of exhibitions, they could also count on the British Council and the Museum of Art in Łódź - financially and institutionally. As a result, the gallery became ever more international, choosing the "British direction" increasingly often. At that time, Foksal was visited by, among others, Cambell (Tam) Mac Phail (1973), Art & Language (1975), Victor Burgin (1976), John Hilliard (1978, 1979), Ian McKeever (1979), Michael Craig-Martin (1979). All this happened between *Atelier '72* and Foksal's trip to the British Isles.

Documentation Boxes

The opening of the space in the Foksal Gallery to a strong British representation, introducing Kantor to British readers as well as the contacts and friendships with representatives of the local art world, caused the Warsaw gallery to be invited to a kind of 'Foksal tour' around the United Kingdom. Its main element was the retrospective exhibition *Foksal Gallery PSP*, presenting theoretical achievements and documentation of the gallery's

activities over the years 1966-1979. It was shown successively in: Richard Demarco Gallery in Edinburgh (August – September 1979), the Third Eye Centre in Glasgow (October – November 1979), the ICA Gallery in London (December 1979 – January 1980), and the Project Arts Centre in Dublin (June – July 1980). Borowski recalled:

We prepared fantastic documentation and enlargements on photographic canvas with Turowski. Jacek Stokosa, following in Kantor's footsteps, designed beautiful boxes. However, Kantor's boxes were black and ours were immaculately white with black inscriptions. (...) We included all the entries about our texts on the living archive and the entire history of the gallery. Quotes and some enlarged photos. It was quite a load.²⁷

What did it look like in detail?

The exhibition consisted of 10 parts. Part I contained a text describing the contents of the exhibition, a reproduction of the *Documentation* (1971) leaflet, a photograph from *The Sinking* with a text about this action from the *Panoramic Sea Happening* (1967), a photo of the gallery archive (box) and a fragment of the text from the *Living Archive* manifesto (1971), fifteen exhibition posters and the famous photography from the action *We See You* (i.e., the faces of critics and artists at the gallery's window, 1969), texts about the history of the gallery and its basic tasks.²⁸ Part II discussed the stage of the gallery development, called 'gallery against exhibition.' It consisted of the manifesto text *Introduction to the General Theory of Place* (1966), a photo and text from Tadeusz Kantor's *Popular Exhibition* (1963), a photo from Włodzimierz Borowski's *The Sinking* with a description (1966), a photo from Zbigniew Gostomski's *Environment* with a description (1967). Part III presented the 'elimination of art in art,' which included a text by Wiesław Borowski of the same title (1967), photographs of Władysław Strzemiński's unistic painting with a fragment of

The *Unism*, from Kantor's *Multipart* action along with an agreement signed between the artist and the buyer of the work (1970), from Henryk Stażewski's exhibition and a photo of his white relief and linear sculpture by Edward Krasiński. The stage of the gallery's development referred to as 'the object beyond painting' defined the fourth part which consisted of four photographs from Kantor's happenings (*The Letter* - 1967, *Panoramic Seaside Happening* - 1968, *An Anatomy Lesson According to Rembrandt* - 1969) along with two scores and actions: Alain Jacquet's *Tricot* with description (1969), Druga Grupa [Second Group]'s *Iodine* (1968), *Four-Person Hat* by Kantor's Students (1969), Jerzy Bereś's manifestation. It was supplemented by subsequent texts: Kantor's definition of a happening and his text on the object, Anka Ptaszewska and Wiesław Borowski's comments on happenings, a table with a list of happenings implemented in Poland. Part V was filled with documents which fit in with the slogan 'gallery against the gallery,' i.e. the manifesto *What We Do Not Like About the Foksal Gallery PSP* (1968), a description of individual events (with numbering) and then photographs: of the gallery's participation in an exhibition in the Wrocław Town Hall (1967), Gostomski's *Windows Without a View* and Kantor's can with the inscription 'open in 1984' (1969) created as part of the Winter Assemblage. It was complemented by subsequent photographs on canvas: a drawing by Zbigniew Warpechowski (1971), a view of the *Collective Exhibition* (1971) and shots from the Golden Grape Symposium in Zielona Góra – an action of Kantor's students *We Are Not Asleep*, a stand and the action of copying Druga Grupa [Second Group] (1969). *Things and Thoughts* constituted part VI of the exhibition and included a photograph of the letters and typescript of Laszlo Lákner (1972), photographs with a description of the action *Remembering* by Druga Grupa (Second Group) (1972), a line in the Tam Mac Phail gallery (1973), a reading at the Bernar Venet gallery with text (1973), reproductions from a photocopy of Victor Burgin's photographs (1976), three photographs presenting a series of Jarosław Kozłowski's shows *Metaphysics, Physics, ics* (1972,

1974), Gostomski's diagram *It begins in Wrocław* (1970), Kantor's conceptual emballage *Cleopatra's nose* together with text (1971), a photograph of the rainbow and a sketch from the exhibition *Braille* by Alain Jacquet (1970). This part ended with a photograph showing the installation *Between* by Stanisław Dróżdź (1977), accompanied by the lonely English word 'between' on the side. The next stage of the gallery's development was described by the authors of the exhibition as 'gallery against documentation.' This section, or Part VII, referred to the *Living Archive* exhibition (1972), which was presented by means of the photographs of the exhibition, reproductions of a flyer and a letter to artists, a description of the exhibition. They were accompanied by a reproduction of the *Documentation*. Part VIII covered what was hidden under the slogan 'gallery against pseudo-avant-garde:' the original poster for the exhibition *Documentation* (1971), a translation of the text from the poster, and an excerpt from Borowski's article *Pseudo-avant-garde* (1975). The next part, 'art and something else,' already IX, was represented in large numbers by photos and short descriptions accompanying them. It consisted of the following artists' works: Andrzej Szewczyk's *Paintings from Chlopy* (1978), Kantor's *Everything Is Hanging by a Thread* (1973), *Grey Rabbit... etc.* Art and Language (1975), wall paintings by Joel Fisher (1978), *Vehicle* (1973) and *Drawing of a Line* (1974) by Krzysztof Wodiczko, *Thinking out loud* by Tom Marioni (1975), *Particolare* by Giovanni Anselmo (1974), *Projection II* by Druga Grupa (Second Group) (1973), *It can be presented everywhere* by Robert Barry (1973), Gostomski's *Ulysses* (1970), Ben Vautier's banner with slogans (1974), one of Dróżdź's 'ideaforms,' Michael Craig-Martin's wall drawing (1979), *Photographs* by Zygmunt Targowski (1971), Christian Boltanski's *Les images stimuli* (1978), John Hilliard's photographs (1978). The last one, part X, referred to the 'collection outside the gallery' and was illustrated with a reproduction of the text *Collection* by Borowski and Turowski (1978).

The same set of documentation was presented successively in Scotland (Edinburgh,

Glasgow), England (London), Ireland (Dublin), but in each of these places, it was 'packaged' differently. The broadest perspective was proposed by Richard Demarco. He included photographs and texts from Foksal in his gallery (depicting 'its philosophy and approach to artists and art education'). At the Gladstone Court, he organized a presentation of *Ten Polish Contemporary Artists from the Collection of Muzeum Sztuki Lodz* (these were "selected sculptures and paintings from one of the most important collections in Poland"). At the Fruitmarket Gallery, he juxtaposed two veterans of the Polish avant-garde with exhibitions: *Stanislaw Witkiewicz 1885-1939* (featuring him as "an artist and playwright who was one of the main inspirations for contemporary Polish theatre, especially Kantor and his Cricot 2") and *Henryk Stażewski – Recent Paintings* (these were "contemporary works by one of the founding members of Constructivist groups in Poland, collaborating with Malevich and Miro"). The whole thing was advertised by him as *Polish Avant-Garde 1910-1979*.²⁹ In the Third Eye Centre in Glasgow, apart from the documentary exhibition, the above-mentioned shows of works by Witkiewicz and Stażewski were presented. Only the boxes with the documentation of the Warsaw gallery's activity appeared in Dublin. On the other hand, at the ICA in London, which – as Borowski recalled, gave them the best rooms on the floor – the artists from Druga Grupa (Second Group), i.e. Lesław and Waclaw Janicki and Jacek Stokłosa, appeared as a 'living element' in the creative output of Foksal presented in a documentary fashion.³⁰

They came to London thanks to the fact that Sandy Naire, the head of this prestigious institution, paid for their trip to England. Naire was fascinated by Kantor's work and had helped organise the performance *Lovelies and Dowdies* at Demarco's in Edinburgh a few years earlier (he even replaced Borowski in the role of a millionaire in this performance - it was his first stage appearance, after which he became Kantor's only British 'actor').³¹ Borowski recounted:

Druga Grupa (Second Group) did various shows with us in the gallery, excellently prepared, very witty actions. Our documentary exhibitions, shown in English, might have been a bit boring for the viewers, too sophisticated, conceptual and propagandistic. Turowski was very involved in them, the Janicki family and Stokłosa were there as a living example.³²

Druga Grupa (Second Group), associated with Kantor and his Cricot 2 theatre and with the milieu of the Kraków Krzysztofory Palace, also collaborated intensively with the Warsaw-based Foksal in the first half of the seventies.³³ The artists who formed the group recognized the necessity of 'intervention activities' - actions revising the rules of conventions, conventionalized objects and activities. Most often it was achieved by exaggerating one of the elements organizing a given situation – for example, a simple life activity – and reducing it to an absurdity.³⁴ Their activities included various artistic media: happening and a form similar to the performance in our present-day understanding thereof, as well as painting, graphic techniques, and processed photography. The activity of Druga Grupa (Second Group), as Łukasz Guzek wrote, can be situated at the turn of the artistic eras: the elements of the works created under Kantor's influence belong to the visual arts of the sixties, while their attempts to free themselves (and to deny this dependence) should be referred to the artistic issues of the seventies. In the artistic practice of the group's creators, paratheatrical and happening actions and Dadaist wit were combined with conceptual thinking, which dominated especially in their event-type actions. More than once, playing with such notions as 'art' or 'work,' they questioned the institutions of art, its functioning in the buy/sell system, and the sense of producing objects-artefacts.³⁵ In one of the performances, they referred to the idea of *The Living Archive*, which was directly referred to in the documentary presentation of the Foksal Gallery in the British Isles. It was a performance called: *Remembering* (1972) carried out in a Warsaw

gallery, in which the artists learnt by heart any text proposed by the audience, declaring a 'full commitment to remembering' and at the same time not using it for any purpose.³⁶ Luiza Nader saw it not only as an extreme test of the memorising capabilities of artists, but also as a contestation of the practice of abusing the "procedures of indexing reality and documenting one's own activity," present both among conceptualists and in the bureaucratic space of a gallery or archive.³⁷

The presence of *Druga Grupa* (Second Group) in London confirmed the self-critical approach represented by the Foksal Gallery, and at the same time brought 'some ease and distance to serious art' – especially that a seminar and a discussion about the gallery were organized before the presentation of Foksal's documentation. It was attended by Borowski and artists cooperating with the Warsaw facility: Michael Craig-Martin, Joel Fisher, and Ian McKeever. In his speech, the Polish critic emphasized that the Foksal Gallery functions on the outskirts ('off the main routes') of Western art, and at the same time its situation in Poland is similar, on the border of official and approved cultural life. In this context, he argued that, as an isolated gallery, it did not show art that was representative of Polish art in general.³⁸

Dividing Lines and Dialogue Between Traditions

The reactions of the British press referred largely to these ideas. At the beginning, one can recall the enthusiastic opinion of the *Daily Telegraph*, in which the author agreed with Demarco's words that the Warsaw gallery is among the most fascinating ones in the world. Terence Mullaly emphasized the gallery's international reputation and the fact that it had a guaranteed place in the history of the twentieth-century avant-garde. He also noticed that the gallery presented art completely different from the 'ruthless conservatism' of the socialist realism doctrine, with which modern art in the Soviet Union, and thus the entire 'artistic production' in

the countries of the Eastern Bloc, may be associated with it.³⁹ Felix McCullough from *Art Review* emphasized that it was Richard Demarco's direct contacts with Ryszard Stanisławski and Wiesław Borowski and the Ministry of Culture in Poland that led to the organization of this three-part exhibition in Edinburgh. Owing to this, what was official and acceptable was allowed to meet what was radical in Polish art on a neutral ground. According to the reviewer, this testified to a specific situation of the Polish art scene, the possibility of a certain tolerance and compromise. The festival featured the constructivist works of Henryk Stażewski, the 'restlessly romantic' works of Stanisław Ignacy Witkiewicz, and the documentation of the Foksal Gallery – which was supposed to speak of a real struggle of the avant-garde for existence and development in a culturally and politically conformist environment.⁴⁰ No wonder that Edward Gage wrote in *The Scotsman* that it was good that Polish art of the twentieth century was included in the official program of the Edinburgh festival – more so because that the same year Poland made newspaper headlines around the world thanks to the visit of the new Polish Pope in his own country. The author reminded his readers that this was the second presentation of contemporary Polish art in the British Isles. For him, it was of great value that, unlike *Atelier'72* (which, due to the enormity of the project, the variety and the different scale of the works, did not give him an appropriate perspective and possibility of evaluation), the 1979 exhibition which was limited to the presentation of twelve artists and documentation of one gallery showed what was crucial in the field of fine arts after 1900. On one hand, the author emphasized the centuries-old feature of Polish culture, visible in the artistic visions of Witkiewicz and Stażewski, i.e., international connections and openness to external stimuli, and on the other – he noted the presence and achievements of a small, independent gallery from Warsaw, which had always devoted itself to avant-garde issues. Gage recalled that it was established, inter alia, to 'bind broken trends of the Polish avant-garde' and at the same time to refer directly to new trends in world art. The critic

saw these connections in this exhibition, of course, in the person of Tadeusz Kantor, whose ‘surreal imagination is the link between Witkiewicz and the present day.’ After all, one could also connect Henryk Stażewski, one of the co-authors of the collection constituting the basis of the Museum of Art in Łódź, with contemporary artists whose works were also included in the collection of this institution. Stażewski then presented his reliefs from the sixties, which, in the eyes of the critic from *The Scotsman*, presented an interesting, but well-known range: from optical effects through randomness, the problem of order and disorder, white on white, to the sets of lines characteristic of minimal art ‘in search of order in chaos.’⁴¹

This theme – two coexisting traditions – was also strongly emphasized by Paul Overy in *Art Monthly*. He regretted that the subsequent editions of the documentary show of the Warsaw gallery in the British Isles lacked the exhibitions accompanying it at the Edinburgh festival. Only documentation consisting of photographs and texts was shown at ICA, and therefore, in his opinion, in isolation from the previous ones, it might “have given the impression of yet another conceptual spectacle, indigestible, devoid of self-criticism and incomprehensible.” “However, if someone wants to trouble themselves watching it, he explained, they will notice that it is a completely different exhibition, and it is worthy of attention. This is an exhibition of art documentation, not works of art.” The author, referring to the words of the organizers, referring to the text of the *Living Archive*, pointed out that it was another attempt at opposing “pretentious practices of manipulating the material documenting aesthetic activities” and efforts to identify them with art itself.⁴² Overy stressed that the documents from Foksal would have been easier to understand if they had been shown together with the works of Witkiewicz and Stażewski, because it was dramatic expressionism and cold constructivism that set the framework for post-war Polish art, in particular the art presented at Foksal. Contemporary sculptures and paintings from the collection of the Łódź Art Museum – whose authors were, among others, artists

associated with the Foksal Gallery - would have also emphasized this important, comprehensive perspective in his opinion.⁴³ The same author in the previous two issues of *Art Monthly* drew the general background for the exhibitions organized by Demarco, including the display of the Foksal Gallery documents. In the first of his texts,⁴⁴ he discussed the situation of art in Poland, starting from the time of the partitions, the constructivism of the twenties and German occupation, to transition smoothly to the subject of Museum of Art in Łódź, Ryszard Stanisławski and Henryk Stażewski, drawing attention to the artistic milieu of Wrocław represented by Zbigniew Makarewicz, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Maria Michałowska and the Pawilon Gallery in Nowa Huta, discussing the importance of Tadeusz Kantor and Józef Szajna, highlighting Magdalena Abakanowicz and, of course, Foksal Gallery in Warsaw. Overy explained that the British art world was truly ‘insular’ and that it was only interested in whatever could be heard from its closest neighbour (France) and a distant ‘cousin’ (the United States). The art of Eastern Europe – apart from the period of fascination with Russian constructivism – is an unknown territory for the British. Richard Demarco tried to change this situation with the exhibition *Atelier '72* and the performances of Kantor and Nicolas Serota with the exhibition of Kantor's emballages at the Whitechapel Gallery. Hence, Demarco's latest initiative, organized under the slogan *Polish Avant-garde 1910-1979*, was so valuable to the author of the article. Its own important place therein was occupied by the Foksal Gallery, which Overy perceived as the most avant-garde gallery in Warsaw in terms of its program.⁴⁵ The British critic visited it a year earlier, in 1978, paying attention to several aspects of its operation and location: a quiet alley in the centre of Warsaw, the vicinity of the headquarters of the Association of Polish Artists and Designers (government control?), activities not aimed at a wider audience, fulfilling rather the function of an information centre for artists and insiders. It reminded him of the famous and influential Nigel Greenwood Gallery and Lisson Gallery in London

- except that the Warsaw gallery was supported by the state monopolist and did not conduct any commercial activities.

In the second text, Overy narrowed the perspective to Edinburgh itself.⁴⁶ He explained that the display of the documents of the Foksal Gallery was a series of events making up the Polish month of Polish art in Edinburgh. When Richard Demarco organized his four exhibitions (including Foksal) as part of the festival, the Polish Cultural Institute showed a 'different image' of Polish contemporary art, an alternative to the Polish avant-garde. It was an exhibition of Polish fabrics entitled *the Łódź School of Realism*, but according to the critics, 'it was not surprising and did not arouse much interest' (because the works of Magdalena Abakanowicz were missing there). In the text, he, again, drew attention to the polarization of attitudes between expressionism and constructivism among Polish artists, and, at the same time, emphasized the role of the Foksal Gallery presenting 'a clearly defined concept of its mission among various phenomena taking place on the stage of Polish art.'

There were also critical opinions in the press. The author of *Weekly Hibonnia* drew attention to the not-so-new jargon in the exhibition announcements (questioning the nature and function of the gallery as a physical space where work is presented, and as a commercial institution where works of art have commodity value and essays on the goals and activities of the gallery that are "long, written in a pompous style and difficult to understand in places."⁴⁷ On the other hand, Waldemar Januszczak in *The Guardian* wrote about problems with the translation of texts and about exotic phrases in the exhibition catalogue, about the show being "a tribute to bold typefaces," about the walls at ICA looking "as if they had been wallpapered with pages from an English-Polish dictionary, as if there had been an invasion of black and white, words and letters taken out of their proper context," about the fifteen-year history of the gallery reduced to "a group of travelling posters that felt comfortable on the ICA exhibition walls." It seems, however, that the

chief art critic of *The Guardian* lacked a deeper perspective. He focused rather on the controversy often resulting from the reception of conceptual art.⁴⁸ Paul Overy, in the aforementioned text *Polish Month in Edinburgh*, explained that the show in London (presenting, inter alia, famous Western conceptualists) could lead to the conclusion that Foksal is a gallery devoted to conceptual art when subjected to superficial assessment. In his opinion, this would be an incorrect assessment, as evidenced by Kantor and his influence on the functioning of the gallery.⁴⁹

The press overviews above show some recurring themes in the reception of the Foksal Gallery exhibition by British art critics. They saw it primarily as performing the role of a 'liaison' between various avant-garde traditions and between East and West. Their reviews, therefore, referred to what Demarco had already said on the occasion of *Atelier'72* and Kantor's *The Demarcation Line* watched by him.⁵⁰ Demarco was impressed not only by the *Water Hen*, staged by Kantor, but precisely by this installation shown as a part of the collective exhibition of Polish avant-garde. By drawing a line on the black, plastered surface of the wall and on the floor, and adding meaningful slogans to it, Kantor made it clear that the art world of the twentieth century, whether it was located east or west of the Iron Curtain, was really divided by a line that separates the real avant-garde from the false one. Consequently, as Demarco said: "The Demarcation Line was an affirmation that I accepted as a confirmation of Kantor's readiness to work under the aegis of Galeria Demarco in defence of the values and goals of Foksal Gallery." He also identified it as a work of art explaining the ethos of the Foksal Gallery, summarizing its history and *raison d'être*, and affirming it as a space for experiments.⁵¹

Undoubtedly, with his *Demarcation Line* Kantor pointed to the staid and re-forming divisions in art. The fact that it was 'adapted' in many fields by the organizers of the Foksal Gallery shows that this was partly due to its institutional position, torn between being subject to a state institution (PSP) and protective (and at the same

time critical) of activity in the field of art. The idealistic concept contained in this idea was never fully implemented.

The Problem of Documentation and the Strength of the Institution

However, in the analysis of the 'Foksal tour' around the British Isles, one cannot ignore the second key theme, which was the documentary nature of this exhibition. It showed the exhibition strategy applied at that time, which had been developed in the gallery environment since the beginning of the seventies and concerned the problem of documentation/archive. Considering the efforts the gallery organizers made over the decade in the field of theory and exhibition, it was the most important problem for them at that time. The *Foksal Gallery PSP* exhibition shown in Edinburgh, Glasgow, London, and Dublin was preceded by several, it seems, similar 'documentary undertakings.' A closer look should be taken at them, and the sequence of these events is as follows.

The first one of them, unsurprisingly, was *Tadeusz Kantor. Happening and Happening-like Actions 1963-1970* (1970). It was implemented according to a script produced by Kantor, who wanted to develop the idea of an archive of his own work in this way. At the Foksal Gallery, they presented photograms from such events as *Cricotage* (1965), *The Dividing Line* (1966), *Die Grosse Emballages* (1966), *The Water Hen* (1967), *The Panoramic Sea Happening* (1967), *An Anatomy Lesson according to Rembrandt* (1968), *The Little Cosmetic Operations* (1969), *The Chair* (1970). They were accompanied by photographic montages depicting the idea of an exhibition at the post office (1965), photographs of drawings of emballaged figures related to the idea of a journey, and texts of musical scores and manifestos from happenings and performances.⁵² Kantor said: "We've been talking about the documentation of the creative output for a long time – a lot – I had a *fixation* on this point – it turned into something

autonomous."⁵³ It was, in a way, a continuation of the thinking initiated by him with *Popular Exhibition* (1963), when the artist gathered 937 objects in the basement of the Krzysztofory Palace: drawings, reviews, notes, and objects revealing, on one hand, the 'anatomy' and, on the other, the 'waste' of his creative process.

A year later, the art critics Wiesław Borowski and Andrzej Turowski, who ran the gallery, presented the texts of *The Living Archive and Documentation* (1971). As Turowski himself explained, they were the result of endless conversations aimed at determining the place and role of the gallery in the situation of groundbreaking changes in the artistic field (including the conceptualisation and dematerialisation of artistic activities), which they attentively observed. "We formulated them in two declarations: the first critical one, entitled *Documentation* and referring to the 'sinking' of the gallery's documents during *Panoramic Sea Happening*; the second one, called *The Living Archive* and attempting to delineate a new area of the gallery's activity, which was to be 'non-interference' in the sphere of creativity, its unfixed thoughts and elusive actions."⁵⁴

The action *The Sinking* (1967), with the participation of Wiesław Borowski, Zbigniew Gostomski and Mariusz Tchorek, consisted of the literal sinking of a large box marked with the address of Foksal Gallery PSP on the high seas. The public was told that "important documents" of the gallery were inside. These were to be: manuscripts, chronicles of pseudo-artistic events, applications and replies to applications, press clippings, recorded speeches, receipts, transcripts, minutes, photographs, exhibition offers, personal data.⁵⁵ *The Sinking*, carried out as an independent action by the 'Foksal Crew' community, independent of Kantor, although implemented at the same time and in the same place as the rest of the events that made up the *Panoramic Sea Happening*, took on a special character, as a specific form of dialogue between critics and Tadeusz Kantor. This was undoubtedly the time when a vigorous and emotional discussion began about how the gallery should operate. The next two years, when the

organizers of the gallery switched from criticism of the exhibition to the criticism of the gallery as an institution, were even more significant in this respect. Therefore, one can also see something else in this event – the question about its history posed for the first time by the founders of the gallery. In other words, *The Sinking* was in fact the proper beginning of a self-discursive practice, which would henceforth be one of the characteristic features of the Foksal Gallery. Considering the fact that the gallery had operated for a year and a half, such a clear manifestation of self-awareness distinguished it from similar domestic institutions.

It should come as no surprise, then, that it was the photo from *The Sinking* that appeared on the first page of the *Documentation* leaflet. This is related to the person of Turowski, who, when collaborating with the gallery from around 1970, proposed a new artistic strategy. It consisted of building a relation between artists and the gallery, understood no longer as a ‘place’ (as declared in the gallery’s most famous program manifesto, *Theory of Place* 1966), but rather as an institutional structure with its own history.⁵⁶ It also corresponded with the views of Kantor, whose presence at Foksal led to the confrontation of the original ideas of the gallery’s organizers with the practices of happenings. As Paweł Polit argued, “it is difficult to assess the impact of Tadeusz Kantor’s intervention on the activities of the Foksal Gallery. One thing seems certain: his ideas and artistic propositions set a new direction for the Gallery’s activity, which turned towards conceptual art around 1970.”⁵⁷ At the same time, ‘the world of art has entered the era of DOCUMENTATION.’

This situation required critical intervention. Borowski and Turowski suggested opposition to the rapidly growing tendency to document and archive, in particular, ephemeral works. They wrote: “we create the illusion of the survival of artistic ideas, and in fact we have a tangled magma of artistically useless and commercially useful ‘traces’.”⁵⁸ The concept of *The Living Archive* was supposed to be a remedy for this. The authors of the text postulated adopting a strategy of defining a work when it is ‘neutrally valid.’ This meant that the

only way to avoid the manipulation of an artistic fact – performed by ‘the artists themselves,’ ‘show organizers,’ ‘greedy audiences’ – is to capture it in the suspension between dispatch and receipt. This ‘in-between’ state was to be the target point of activities undertaken to create a ‘framework for creative activity’ within *The Living Archive*. Borowski and Turowski therefore proposed doing away with the superficial reception of art that would include artistic self-analysis and penetration of an artwork’s structure with the purpose of sharing it – their suggestion was instead to isolate the surviving artistic fact in the documentation. The authors of the text called upon the artists to send materials to *The Living Archive* (this is the way *Living Archives* were supposed to be formed). Years later, Turowski recalled that:

(...) in 1971, as if in spite of the archive concept denoting all that is dead, we called the Foksal Gallery archive ‘a living archive’. On the other hand, we took the life away from the documentation being extremely popular in that period. (...) As the documentation had been put to death, we had to revive the archive as the means of ‘conveying’ art, as a place which is ‘neutral’, non-interfering, and storing whatever returns and exists.⁵⁹

In this context, the uselessness of the collected material was intended to distinguish *The Living Archive* from other documentary artistic collections.

This is what *The Living Archive* – *Documentation* (1971) and *The Living Archive* (1972) exhibitions became like. Catalogues, photos and posters were displayed on the walls, tables and on the floor in the exhibition hall, but it was done in a specific way, because they were packed in plastic bags and therefore unavailable. The viewer could only listen to tape recordings. The critics’ intentions were clear: the enormous number of documents made them impossible to read, denied their meaningfulness, and at the same time ‘protected’ artistic facts as an ‘isolated

message.’ As a consequence, however, one could get the impression that the artists’ statements were treated as an object – the lack of access to them deprived them of the capability of exerting influence.

Another documentary exhibition, which showed photograms, publications and writings of the gallery’s artists, had a different character. While previously the aim was to ‘sink’ (protect) an artistic fact, this time it seems that it was already about its exposure. At the 1976 exhibition, *Documents of the Artists (Stanisław Drożdż, Zbigniew Gostomski, Lesław and Waclaw Janicki, Jarosław Kozłowski, Roman Siwulak, Maria Stangret, Jacek Stokłosa, Zygmunt Targowski, Andrzej Welmiński, Krzysztof Wodiczko)*, *Documents of the Gallery (1966-1976)* all documents were placed in frames and panels, putting selected names in order. A certain narrative of the show was forming around them. As Luiza Nader suggested, this visible change occurred after the publication of the article *Pseudoavant-garde* by Wiesław Borowski, as a result of which “the order of the exhibition clearly contrasted with the anarchic proposal of the *Living Archives*, somehow referring to Tadeusz Kantor’s *Archiving Machine*.”⁶⁰ In his intervention text, Borowski, on the one hand, defined the titular phenomenon and pointed to its manifestations, and on the other hand, declared that, in the name of defending the neutrality and disinterestedness of the work understood as an ‘isolated message,’ he distanced himself from the ‘levy *en masse*’ of the avant-garde and remains faithful to the ethos of the genuine one.⁶¹ This declaration became a source of conflict and a very clear community-internal division in Polish art.

This topic also appeared in Borowski’s speech at the ICA in London. The critic argued that “the field of artistic experience is limited not only to the processes of devaluation, degradation or rejection,” that it also includes “the accumulation and strengthening of values,” that gallery operators should ask themselves whether “the gallery provides the right context for artists” and whether its institutional activities ensure their independence.⁶² Interestingly, this

topic was addressed in the British press as well. In his review of the London edition of the exhibition of Foksal’s documentation, Paul Overy, being oriented in the matters of Polish art, elaborated quite extensively on the subject of the ‘pseudo-avant-garde’ phenomenon, against which Borowski and Turowski spoke sharply.⁶³ Aiden Dunne also referred to this when he wrote that the Warsaw Gallery, undermining its status, was situated in the position of the ‘fortified avant-garde.’ He noted the difference between the pure (‘blue-eyed’) avant-garde and the ‘pseudo-avant-garde’ only in the differently accepted value scales of both formations.⁶⁴

Self-analysis – Self-criticism – History of the Self

From this broader perspective, it is clear that, even more than in the case of the previous documentary exhibitions, the *Foksal Gallery PSP* exhibition established its own history. It became an illustration of the text on the history of the gallery shown at the exhibition (in part I). This proposal combined the development of the Warsaw institution with the development of art from that time, referring directly to the interaction of artists and critics. Subsequent and interleaving phases listed at the exhibition were defined as fragments of texts by the gallery organisers, to whom specific ‘artistic facts’ were assigned. Until 1979, nine such developmental periods had been defined: ‘gallery against exhibition’ (1966), ‘elimination of art in art’ (1966-1969), ‘object outside painting’ (1965-1969), ‘gallery against gallery’ (1967-1970), ‘things and thoughts’ (1970-1974), ‘gallery against documentation’ (1971-1972), ‘gallery against the pseudo-avant-garde’ (1974-1977), ‘art and something else’ (1974-1979), ‘collection outside the gallery’ (1975-1979).⁶⁵ One could find in them, among other things, the questioning of the exhibition as a form being secondary in relation to the work and artistically inactive; creating a site for conducting – on the basis of acts of

renunciation, negation, disapproval, elimination in art – a constant dialogue with the boundaries of art; transcending the painting and theatrical form, back to life, which was to be ensured by the formula of the happening; questioning the ‘regime’ of the gallery itself through the activities of artists. These stages were exemplified in specific productions that appeared at Foksal and which were shown during the ‘Foksal tour’ in The United Kingdom.

This is how the narrativisation of the gallery's history was carried out by the gallery itself. But it could not have been otherwise. Turowski already argued that the gallery is an institution in a state of permanent crisis and at the same time it possesses a nature revealing its repressive nature towards artistic facts. The critic wrote about the gallery that, “The practice did not consist in exhibiting works, but in exposing itself, revealing internal contradictions, constantly updating questions about the status and place in the context of the diagnosis of the contemporary condition of culture.”⁶⁶ As a result of these questions, answers had to emerge, one of which was the *Foksal Gallery PS* documentary exhibition.

In this context, this exhibition can actually be considered as an effect of the institution's strength in the face of previous theoretical research and exhibition practice. This is a trait that was not so clearly identified by Western commentators at the time but was nevertheless reflected in the interest that the Foksal Gallery aroused, and the importance attached to it later.⁶⁷ In the exhibition catalogue from 1979 at the Richard Demarco Gallery in Edinburgh, the organisers clearly indicated their view of the functioning of such an institution as a gallery. However, its text, *The inevitability and failure of the archive*, suggested that this exhibition as a visual discussion and presentation of the theoretical and historical position of the Foksal Gallery through the display of documents, became the criticism of the gallery and revealed its institutional weakness.⁶⁸ It was a permanent element of the gallery's narrative created for the Western audience, which constantly emphasised its functioning ‘in between.’

Undoubtedly, it was important for Richard Demarco, the main initiator of Polish art exhibitions in the British Isles. When he arrived in Poland as one of the first emissaries from the West, curious about what was happening in the countries cut off from Europe by the Iron Curtain, it was after only a few days' stay that he understood, as Borowski explained, the situation of artists and the Polish tradition of the mid-twentieth century. “This tradition has such features as indecision, uncertainty, and failure to fulfil; existence somewhere ‘in between’, ‘on the edge’, marginalised.”⁶⁹ Demarco, being an admirer of Joseph Beuys, considered art to be a universal tool of social change. Therefore, he consciously strove to create a platform of understanding between the East and West through art. Such a general dimension and message was imparted by him to the presentation of the achievements and ideas of the Foksal Gallery in Warsaw, which he co-organised. As an organiser of artistic life, he focused on building bridges and not on defining boundaries. This is why he became one of the first to show artists from the other side of the Iron Curtain. He believed that art is derived from meeting friends and their readiness to work, based on shared values, ideals, hopes and willingness to take risks.⁷⁰ It seems that he found like-minded (and active) people of art in Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor and even Peter Townsend. It resulted in many years of relationship, cultural dialogue and artistic projects, which were of particular value to the Warsaw Gallery. Borowski recalled: “Maybe we felt a foretaste of laurels, or even worse, a foretaste of importance. These were interesting adventures and they were, in a way, donated”. They were donated by “Demarco – a little bit – and a little bit by Kantor, without him knowing of it.”⁷¹

Looking from today's perspective, it is clearly visible that within the Foksal Gallery there were international contacts in addition to the current cultural policy, which allowed the milieu of its artists and art critics to enter the international art circulation on a scale comparable at that time only to the Museum of Art in Łódź. And the

institutional power of both institutions cannot be even compared. Unusual personalities turned out to be the basic capital that allowed for taking appropriate actions. This specific *networking* between artists and institutions from opposing political blocks translated into institutional and artistic cooperation. It seems it was the only road available for a small exhibition institution from Poland in the divided world of those times. In my opinion, this cooperation determined the international success of the Foksal Gallery. Klara Kemp-Welch was also convinced of this. Even though during late socialism, large institutions, such as the Central Bureau of Artistic Exhibitions (today's Zachęta) which organised official international exhibitions, in some of which the so-called artist galleries had contacts with foreign artists, the researcher stated: "Nevertheless, the international program of the Foksal Gallery in the seventies had no equal in terms of the calibre of the world of art celebrities, artistic ambition, and the coherence of conceptually oriented exhibitions."⁷² Thomas Skowronek commented on this in a similar way. He noticed that both the first foreign presentation of the Foksal Gallery at the 3e Salon International de Galeries Pilotes in Lausanne (1970) and subsequent British exhibitions (1979-1980) could serve as a framework for 'rhetorical appropriation of Polish art and its separation from the Eastern bloc.' He explained that in both cases there were similar methods of regulating the symbolic order: a scientific idea and a neutral representation of contemporary art. In a world divided into two opposing political blocs, this interpretation, according to him, allowed art to be seen as a 'means' for crossing borders.⁷³

What is important is that the cooperation with Demarco strengthened the position of the Foksal Gallery and its status vis-à-vis the Western art world, but at the same time the narrative construed by the gallery itself became the dominant narrative. Its key elements were documentary exhibitions presenting the gallery's constantly interleaving history and history of the self as well as its ongoing struggle with its own institutionality. In this way, a vision of the gallery was created,

sometimes tending towards a kind of mythology. This task was made easier by some highly vivid and imagination-stimulating facts, such as the dynamic beginnings of the gallery, the close and mutually stimulating cooperation of critics and artists (including artists of such calibre as Henryk Stażewski and Tadeusz Kantor - as shown by the texts in *Studio International*), the undertaking of an avant-garde discourse (including the search for continuity with the pre-war avant-garde), the theoretical activities that responded to the trends of world art. All of these points, marked on the axis of the Foksal Gallery's development and shown from Edinburgh to Dublin, created its authority and entitled it to become a subject in discussions with institutions and artists from the western side of the Iron Curtain. At the same time, there seems to have been a great awareness within the gallery circle of both the pitfalls and benefits thereof. After all, there were activities conducted by the critics that no longer signalled the existence of the institution (self-analysis), but rather questioned the principles of its functioning. The self-criticism of the gallery can therefore be treated as a kind of attempt to start everything anew. Nevertheless, the myth of the gallery continued to develop, and these paradoxical attempts became an integral part of it (a history of the self).

Notes

¹ Wiesław Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka*. Interviewed by Adam Mazur and Ewa Toniak (Warszawa: 40000 MALARZY, 2014), 285

² In the years 1949-1994, Zachęta, as the Central Bureau of Artistic Exhibitions, together with branches in the largest Polish cities, formed a network of state institutions involved in the organization of contemporary art exhibitions, control of exhibition traffic, as well as popularizing activities in the field of fine arts.

³ After: Richard Demarco, *Richard Demarco and Joseph Beuys: A Unique Partnership* (Edinburgh: Luath Press, 2016), 12.

⁴ Richard Demarco, "Do You Have to be a Pole to be a Genius: An Interview with Richard Demarco." Interviewed by Filip Lech. *Culture.pl*, published electronically 10.12.2014, accessed 1.12.2022, <https://culture.pl/en/article/do-you-have-to-be-a-pole-to-be-a-genius-an-interview-with-richard-demarco>.

⁵ Artists who took part in the exhibition included, among others: Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Maria Stangret, Wanda Czelkowska, Stanisław Dróżdż, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasior, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Koji Komoji, Marek Koterski, Edward Krasieński, Natalia Lach-Lachowicz, Roman Opalka, Teresa Pagowska, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz, Bogusław Schaeffer, Henryk Stażewski, Józef Szajna.

⁶ Richard Demarco, ed., *Atelier '72: an exhibition of contemporary Polish artists* (Edinburgh: Richard Demarco Gallery, 1972).

⁷ Ibidem, 2-3. Demarco considered these three exhibitions the most important among those he prepared as part of the Edinburgh Festival. See: Richard Demarco. "The art world, like the Edinburgh festival itself, is in danger of being identified with the world of entertainment and leisure." Interviewed by Janet McKenzie. *Studio International*, published electronically 10.10.2014, accessed 1.12.2022, <https://www.studiointernational.com/index.php/richard-demarco-edinburgh-international-festival-joseph-beuys>.

⁸ Dominik Kuryłek even suggested that "the size and diversity of the art shown at *Atelier'72* was a reaction to the glaring absence of artists from the East at the largest international event at that time," that is, *documenta 5*, which Demarco had visited two months earlier. It was then, for the first time in Kassel that the participation of artists exploring the formula of a happening and the Fluxus movement had become possible. That same year, a very important exhibition for the British art scene, *The New Art* was held too, at the Hayward Gallery in London, which was the first 'museum presentation' of conceptual art. The artists who showed their works then had their individual exhibitions at the Foksal Gallery in Warsaw (Art & Language, Victor Burgin, Michael Craig-Martin, John Hilliard). At the Edinburgh Festival, as Kuryłek argued, international audiences could see that Polish art from *Atelier'72* was on a par with art created on the western side of the Iron Curtain (including a slightly earlier presentation of German art from Düsseldorf as part of *Strategy: Get Arts*. See: Dominik Kuryłek, "Ujawnianie nieobecności. Zbigniew Warpechowski na wystawie polskiej sztuki współczesnej *Atelier '72* w Galerii Demarco w Edynburgu," *Pamiętnik Sztuk Pięknych*, no. 9 (2015): 197-201.

⁹ Demarco, "Do You Have to be a Pole to be a Genius: An Interview with Richard Demarco."

¹⁰ After Iga Bożyk, "Richard Demarco and Demarco Archives," published electronically, accessed 27.07.2022, https://polishscottishheritage.co.uk/?heritage_item=richard-demarco-demarco-archives.

¹¹ Demarco undertook many initiatives related to Polish art there. Until 1979, i.e. the time of the documentary exhibition of the Foksal Gallery, these were the following events: 1966 – exhibition of Polish film posters (Traverse Gallery, Edinburgh). 1967 – exhibition of 15 British painters from the Richard Demarco gallery (exceptionally at ZPAP, Warsaw) and an exhibition of 16 Polish Painters including Maria Anto, Tadeusz Eysymont, Ryszard Gieryszewski, Juliusz Narzyński, Roman Opalka, Anna Trojanowska-Kaczmarek (Traverse Gallery). 1971 – Józef Szajna (Richard Demarco Gallery, Edinburgh). 1972 – *Atelier'72*, group show of 42 Polish artists, in collaboration with Lodz Museum of Art (Richard Demarco Gallery) and Kantor's Cricot 2 Theatre production of *The Water Hen* (Forrest Hill Poorhouse, Edinburgh). 1973 – Tadeusz Kantor's lecture in Edinburgh Arts 1973 (Richard Demarco Gallery), *Formula X* lecture and installation by Zbigniew Makarewicz (Edinburgh), Kantor's Cricot 2 Theatre production of *Lovelies and Dowdies* (Forrest Hill Poorhouse). 1974 – Magdalena Abakanowicz's lecture in Edinburgh Arts 1974. 1975 – Performance Events by Barbara Kosłowska and Makarewicz, and Edinburgh Arts '75 Festival Exhibition including Kosłowska and Makarewicz. 1976 – Kantor's Cricot 2 Theatre production of *The Dead Class* (Edinburgh College of Art, Edinburgh and Riverside Studios, London). See: *Chronology (selective record of exhibitions, performances and events)*, accessed 27.07.2022, https://www.demarco-archive.ac.uk/richard_demarco_chronology.pdf.

¹² See: Anna Dzierżyc-Horniak, *Początki są zawsze najważniejsze... Geneza i działalność Galerii Foksal: teksty programowe, wystawy, wydarzenia, artyści, 1955-1970* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata-Wydawnictwo Tako, 2019), 469-82.

¹³ At that time, Demarco also visited the Museum of Art in Łódź and Krzysztofory in Krakow, met with Wanda Górkowska, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Makarewicz and Józef Robakowski, and he watched a play by Józef Szajna and Magdalena Abakanowicz's studio in Warsaw. See: Kuryłek, "Ujawnianie nieobecności," 198.

¹⁴ Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka*. 314-15.

¹⁵ Richard Demarco, "Sztuka jako lekarstwo," *Tygodnik Powszechny*, published electronically 18.11.2013, accessed 27.07.2022, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sztuka-jako-lekarstwo-21138>.

¹⁶ Katarzyna Murawska-Muthesius, "Emballages at The Whitechapel. Interview with Nicolas Serota," in *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka (London: Black Dog Publishing, 2011), 65.

- ¹⁷ Andrew Brighton and Joanna Melvin, "Peter Townsend," *The Independent*, 01.04.2009. See: Joanna Melvin, in *Oxford Dictionary of National Biography 2005-2008*, edited by Lawrence Goldman (Oxford: Oxford University Press, 2013), 1124-25.
- ¹⁸ Joanna Melvin, "Studio International Magazine: Tales from Peter Townsend's editorial papers 1965-1975." (Ph.D. Dissertation, University College London, 2013).
- ¹⁹ *Ibidem*, 290.
- ²⁰ Wiesław Borowski, "A conversation with Henryk Stazewski," *Studio International* 188, no. 969 (1974): 72-73; "Tadeusz Kantor and his Cricot 2 theatre," *Studio International* 187, no. 962 (1974): 22-23. In the following years, other texts by the Polish critic appeared in the magazine: "The Paintings from *Chłopy* of Andrzej Szewczyk," *Studio International* 196, no. 999 (1983): 34-35.
- ²¹ I analyzed this thread extensively in the book dealing with the first, the so-called the 'heroic' period of the Foksal Gallery's activities. See: Anna Dzierżyc-Horniak, *Początki są zawsze najważniejsze...*, 62-100.
- ²² Joanna Melvin, "Studio International Magazine," 298.
- ²³ Borowski, "Tadeusz Kantor and his Cricot 2 theatre," 22.
- ²⁴ Joanna Melvin, "The Living Archive, the Death of Rubbish and the aesthetics of the Dustbin," in *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka (London: Black Dog Publishing, 2011), 149.
- ²⁵ Wiesław Borowski, "Tadeusz Kantor and his friends in the UK," in *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka (London: Black Dog Publishing, 2011), 25.
- ²⁶ *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. 63-67. The Emballages 1960-1976* exhibition was held from September 22 to October 31, 1976. It is worth noting that for the curator Nicholas Serota, the newly appointed director of the Whitechapel Art Gallery, this was the first presentation at this venue. The author of the original concept of the exhibition was Ryszard Stanisławski, and the decision to organize the exhibition in London was taken by Jasia Reichardt, then director of the ICA, of Polish descent, actively involved in promoting Polish art in the United Kingdom. The exhibition presented an aspect of Kantor's work other than the theatre, focusing on the theme of 'objects of the lowest order' – painting works and objects created by the artist in the sixties and the early 1970s. Years later, Serota admitted that the link to Kantor's happenings and theatre was missing; certain one-dimensionality of the exhibition prevented the depth and complexity of Kantor's artistic practice from being revealed.
- ²⁷ *Ibidem*, 394.
- ²⁸ I have prepared a description of the exhibition based on the drawings with the exhibition scheme of *Foksal Gallery PSP*, found in the Foksal Gallery Archives, Warsaw.
- ²⁹ Poster and press release from Richard Demarco Gallery, Foksal Gallery Archive, Warsaw. Interestingly, as Demarco informed in a letter to Janina Ładnowska from the Łódź Museum of Art, the exhibitions of Witkiewicz and Stażewski were an official part of the Edinburgh Festival, while the presentation of the Foksal Gallery and artists from the collection of the Łódź museum – as part of the Richard Demarco Gallery program. See: Richard Demarco, *A letter to Janina Ładnowska*, 16.04.1979.
- ³⁰ Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. 362*
- ³¹ "Tadeusz Kantor and his friends in the UK," 25.
- ³² *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. 395.*
- ³³ They carried out the following actions in the Foksal Gallery: *Zapis bromowy (1970)*, *Kolekcja (1970)*, *Giewont (1970)*, *Łózko (1971)*, *Zapamiętywanie (1972)*, *Seans filmowy. Projekcja II (1973)*, *Pierwsze Nienaturalne Złoże Kamieni Szlachetnych (1973)*, *Kanon (1979)*.
- ³⁴ "Druga Grupa: Lesław Janicki, Waclaw Janicki, Jacek Stokłosa," in Wiesław Borowski, Małgorzata Jurkiewicz, and Andrzej Przywara, eds., *Galeria Foksal 1966-1994* (Warszawa: Galeria Foksal SBWA, 1994), 129.
- ³⁵ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata; Wydawnictwo Tako, 2017), 100.
- ³⁶ *Druga Grupa, Zapamiętywanie*, (Warszawa: Galeria Foksal PSP, 1972). Leaflet.
- ³⁷ Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 258, 60.
- ³⁸ The text of Borowski's statement in the ICA, Foksal Gallery Archives, Warszawa.
- ³⁹ Terence Mullaly, "Poland presents two faces," *Daily Telegraph*, 29.12.1979.
- ⁴⁰ Felix McCullough, "Edinburgh Festival 1979," *Arts Review*, no. 18 (1979).
- ⁴¹ Edward Gage, "Expressions of the Polish intellect," *The Scotsman*, 27.08.1979.
- ⁴² Here, Paweł Polit saw a similarity between the statements in *The Living Archive* (and also *Documentation*) by Wiesław Borowski and Andrzej Turowski and the distinction between 'primary' and 'secondary' artistic information in Seth Siegel's approach. This, according to him, concerned the status of the 'isolated message' held by the conceptual work versus the forms of its recording and distribution. An American gallerist spoke similarly, arguing that "art presentation and art are not the same thing." See: Paweł Polit, "Rozbijanie monolitów znaczeń. O sztuce konceptualnej w Galerii Foksal," in Michał Jachula and Justyna Wesolowska, eds., *Galeria Foksal 1966-2016* (Warszawa: Galeria Foksal-Mazowiecki Instytut Kultury, 2016), 61.

- ⁴³ Paul Overy, "Foksal at ICA," *Art Monthly*, no. 28 (1979): 21-22.
- ⁴⁴ "Polish Month in Edinburgh," *ibidem*, no. 30 (1979): 12-15.
- ⁴⁵ A critic from *The Sunday Telegraph* wrote about it in a similar way, arguing that Galeria Foksal from Warsaw is the intense focus of new thoughts and vision in Poland. See: Michael Sheperd, "Some of the greatest shows on earth," *The Sunday Telegraph*, 19.08.1979.
- ⁴⁶ Overy, "Polish Month in Edinburgh," 10-11.
- ⁴⁷ Anonymous, "Poles Apart," *Weekly Hibonnia*, 31.07.1980.
- ⁴⁸ Waldemar Januszczak, "Foksal," *The Guardian*, 12.01.1980.
- ⁴⁹ Overy, "Polish Month in Edinburgh," 10-11.
- ⁵⁰ This work related to Kantor's happening *The Dividing Line*, carried out on December 18, 1965 at the Krakow SHS (the Association of Art Historians, Kraków Division).
- ⁵¹ Richard Demarco, "Tadeusz Kantor's Cricot 2 Theatre at the Edinburgh Festival," in *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka (London: Black Dog Publishing, 2011), 35.
- ⁵² Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, and Andrzej Przywara, eds., *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998), 43. Another exhibition of this type referring to Kantor's work took place seven years later: *22 lata działalności Teatru Cricot 2 i Teatr Podziemny 1942-1944 Tadeusza Kantora* (1977). It was prepared again according to the script of the artist from Krakow. It is worth adding that it was preceded by an exhibition at the Krzysztofory Gallery: *Żywa dokumentacja – 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2*, presenting photographic documentation of the Cricot 2 Theater (1976). Caroline Rose's Cricot 2 photogram show was of a similar nature (Foksal Gallery, 1978). See: *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, 46.
- ⁵³ Tadeusz Kantor's notes on documentation after: *ibidem*, 47-48.
- ⁵⁴ Paweł Polit, "O sztuce konceptualnej. (Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem)," in *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, edited by Paweł Polit and Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 52.
- ⁵⁵ Jurkiewicz, Mytkowska, and Przywara, *Tadeusz Kantor*, 160.
- ⁵⁶ See: Wiktoria Szczupacka, "Galeria przeciw galerii i Żywe Archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej," *Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation*, no. 19 (2018): 172, 77.
- ⁵⁷ Paweł Polit, "Czy można spóźnić się na koniec historii Galerii Foksal?" in Karolina Łabowicz-Dymanus, ed., *We see you: The Foksal Gallery activities 1966-1989 / Me näeme teid: Foksal Galerii tegevus 1966-1989 / My was widzimy: działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989* (Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki-Galeria Foksal, 2009), 106.
- ⁵⁸ Wiesław Borowski and Andrzej Turowski, *Dokumentacja* (Warszawa: Galeria Foksal, 1972). Leaflet.
- ⁵⁹ Zofia Kulik et al., "Na marginesie idei i praktyki archiwum," *Obieg*, no. 1-2 (75-76) (2007). Also see: Piotr Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie* (Poznań: Obserwator, 1991), 32-33.
- ⁶⁰ The *Archiving Machine* is an object resembling a Torah or a hand-wound cinematograph, designed especially by Kantor for the *3e Salon International de Galeries Pilotes* exhibition in Lausanne in 1970. 'Machine' was used to review the documented activity of the Foksal Gallery in the years from 1966 to 1970. See: Nader, *Konceptualizm w PRL*, 313.
- ⁶¹ Wiesław Borowski, "Pseudoawangarda," *Kultura*, no. 12 (1975): 11-12.
- ⁶² Wiesław Borowski, statement in the ICA, London, 20.12.1979, Foksal Gallery Archives, Warsaw.
- ⁶³ Overy, "Foksal at ICA," 21-22.
- ⁶⁴ Aidan Dunne, *In Dublin* 1980.
- ⁶⁵ "Rozwój sztuki – przemiany galerii," (Warszawa: Foksal Gallery Archives), Typescript. It can be assumed that the study was created in 1978, as the texts related to it and available in the gallery archives come from this year: *Historia i Status Galerii Foksal and Podstawowe zadania galerii*.
- ⁶⁶ After: Nader, *Konceptualizm w PRL*, 269.
- ⁶⁷ Peter Townsend was certainly interested in this perception, but this fact was only revealed by Joanna Melvin's analysis of his archive. Shortly before the second performance of the Cricot 2 Theatre in Edinburgh (1973), Wiesław Borowski sent him the texts of *The Living Archive* and *Documentation* with an intriguing photograph and a description of the 'sinking' of the gallery's precious collection of documents. Although they were not published in the magazine, Townsend considered their significance in the context of his own practice and the functioning of *Studio International*. It was an appealing idea for him, and he pondered the strategies that would need to be employed in order to destabilize the ideal status of the archive, and why a 'sinking' process might be necessary. See: Melvin, "The Living Archive, the Death of Rubbish and the aesthetics of the Dustbin," 155.
- ⁶⁸ *Galeria Foksal PSP* (Edinburgh: Richard Demarco Gallery, 1979), Exhib. cat. See also: Melvin, "The Living Archive, the Death of Rubbish and the aesthetics of the Dustbin," 155.

⁶⁹ After: Janet McKenzie, "10 Dialogues: Richard Demarco, Scotland And The European Avant Garde," *Studio International*, published electronically 20.01.2011, accessed 27.07.2022, <https://www.studiointernational.com/index.php/10-dialogues-richard-demarco-scotland-and-the-european-avant-garde>.

⁷⁰ After Bożyk, "Richard Demarco and Demarco Archives."

⁷¹ Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka*. 362. He continued: "it was fine, but we felt edgy.... you could sense that something was about to crop up." It was already the end of the 1970s, and soon the gallery – after its success, which undoubtedly the presentation in such a prestigious place as the London ICA proved – was to be closed down for the duration of martial law in Poland.

⁷² Klara Kemp-Welch, "Galeria Foksal i stosunki międzynarodowe," in *Galeria Foksal 1966-2016*, edited by Michał Jachula and Justyna Wesołowska (Warszawa: Galeria Foksal-Mazowiecki Instytut Kultury, 2016), 70.

⁷³ Jacqueline Niesser et al., "Cultural Opposition as Transnational practice," in *The Handbook of COURAGE: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*, edited by Apor Balázs, Apor Péter, and Horváth Sándor (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2018), 561. Also see: Thomas Skowronek, "Crossing the Border: The Foksal Gallery from Warsaw in Lausanne/Paris (1970) and Edinburgh (1972 and 1979)," in *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, edited by Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, and Piotr Piotrowski (Budapest-New York: Central European University, 2016), 388.

Bibliography

Anonymous. "Poles Apart." *Weekly Hibonnia*, 31.07.1980.

Borowski, Wiesław. "A conversation with Henryk Stazewski." *Studio International* 188, no. 969 (1974): 72-73.

Borowski, Wiesław. "The Paintings from *Chłopy* of Andrzej Szewczyk." *Studio International* 196, no. 999 (1983): 34-35.

Borowski, Wiesław. "Pseudoawangarda." *Kultura*, no. 12 (1975): 11-12.

Borowski, Wiesław. "Tadeusz Kantor and his Cricot 2 Theatre." *Studio International* 187, no. 962 (1974): 22-23.

Borowski, Wiesław. "Tadeusz Kantor and his friends in the UK." In *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka. London: Black Dog Publishing, 2011.

Borowski, Wiesław. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka*. Interviewed by Adam Mazur and Ewa Toniak. Warszawa: 40000 MALARZY, 2014.

Borowski, Wiesław, Małgorzata Jurkiewicz, and Andrzej Przywara, eds. *Galeria Foksal 1966-1994*. Warszawa: Galeria Foksal SBWA, 1994.

Borowski, Wiesław, and Andrzej Turowski. *Dokumentacja*. Warszawa: Galeria Foksal, 1972. Leaflet.

Bożyk, Iga. "Richard Demarco and Demarco Archives." Accessed 27.07.2022. https://polishscottishheritage.co.uk/?heritage_item=richard-demarco-demarco-archives.

Brighton, Andrew, and Jo Melvin. "Peter Townsend." *The Independent*, 01.04.2009. *Chronology (selective record of exhibitions, performances and events)*. Accessed 27.07.2022. https://www.demarco-archive.ac.uk/richard_demarco_chronology.pdf.

Demarco, Richard. "The art world, like the Edinburgh festival itself, is in danger of being identified with the world of entertainment and leisure." Interviewed by Janet McKenzie. *Studio International*, Published electronically 10.10.2014. Accessed 1.12.2022. <https://www.studiointernational.com/index.php/richard-demarco-edinburgh-international-festival-joseph-beuys>.

Demarco, Richard, ed. *Atelier 72: an exhibition of contemporary Polish artists*. Edinburgh: Richard Demarco Gallery, 1972.

Demarco, Richard. "Do You Have to be a Pole to be a Genius: An Interview with Richard Demarco." Interviewed by Filip Lech. *Culture.pl*. Published electronically 10.12.2014. Accessed 1.12.2022. <https://culture.pl/en/article/do-you-have-to-be-a-pole-to-be-a-genius-an-interview-with-richard-demarco>.

Demarco, Richard. *A letter to Janina Ładnowska*. 16.04.1979.

Demarco, Richard. *Richard Demarco and Joseph Beuys: A Unique Partnership*. Edinburgh: Luath Press, 2016.

Demarco, Richard. "Sztuka jako lekarstwo." *Tygodnik Powszechny*. Published electronically 18.11.2013. Accessed 27.07.2022. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sztuka-jako-lekarstwo-21138>.

Demarco, Richard. "Tadeusz Kantor's Cricot 2 Theatre at the Edinburgh Festival." In *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka. London: Black Dog Publishing, 2011.

Dunne, Aidan. *In Dublin*, 1980.

- Dzierżyc-Horniak, Anna. *Początki są zawsze najważniejsze... Geneza i działalność Galerii Foksal: teksty programowe, wystawy, wydarzenia, artyści, 1955-1970*. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata-Wydawnictwo Tako, 2019.
- Gage, Edward. "Expressions of the Polish intellect." *The Scotsman*, 27.08.1979.
- Galeria Foksal PSP*. Edinburgh: Richard Demarco Gallery, 1979. Exhib. cat.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata; Wydawnictwo Tako, 2017.
- Jachula, Michał, and Justyna Wesołowska, eds. *Galeria Foksal 1966-2016*. Warszawa: Galeria Foksal-Mazowiecki Instytut Kultury, 2016.
- Januszczak, Waldemar. "Foksal." *The Guardian*, 12.01.1980.
- Jurkiewicz, Małgorzata, Joanna Mytkowska, and Andrzej Przywara, eds. *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*. Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998.
- Kemp-Welch, Klara. "Galeria Foksal i stosunki międzynarodowe". In *Galeria Foksal 1966-2016*, edited by Michał Jachula, and Justyna Wesołowska, 68-79. Warszawa: Galeria Foksal-Mazowiecki Instytut Kultury, 2016.
- Kulik Zofia, Luiza Nader, Kaja Pawelek, Bożena Czubak, and Andrzej Turowski. "Na marginesie idei i praktyki archiwum." *Obieg*, no. 1-2 (75-76) (2007): 10-37.
- Kuryłek, Dominik. "Ujawnianie nieobecności. Zbigniew Warpechowski na wystawie polskiej sztuki współczesnej Atelier '72 w Galerii Demarco w Edynburgu." *Pamiętnik Sztuk Pięknych*, no. 9 (2015): 197-201.
- Łabowicz-Dymanus, Karolina, ed. *We see you: The Foksal Gallery activities 1966-1989 / Me näeme teid: Foksal Galerii tegevus 1966-1989 / My was widzimy: działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989*. Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki-Galeria Foksal, 2009.
- McCullough, Felix. "Edinburgh Festival 1979." *Arts Review*, no. 18 (1979).
- McKenzie, Janet. "10 Dialogues: Richard Demarco, Scotland And The European Avant Garde." *Studio International*. Published electronically 20.01.2011. Accessed 27.07.2022. <https://www.studiointernational.com/index.php/10-dialogues-richard-demarco-scotland-and-the-european-avant-garde>.
- Melvin, Joanna. "Peter Townsend (1919–2006)." *Oxford Dictionary of National Biography 2005-2008*. Edited by Lawrence Goldman. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Melvin, Joanna. "The Living Archive, the Death of Rubbish and the aesthetics of the Dustbin." In *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka. London: Black Dog Publishing, 2011.
- Melvin, Joanna. "Studio International Magazine: Tales from Peter Townsend's editorial papers 1965-1975." Ph.D. Dissertation, University College London, 2013.
- Mullaly, Terence. "Poland presents two faces." *Daily Telegraph*, 29.12.1979.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna. "Emballages at The Whitechapel. Interview with Nicolas Serota." In *Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, edited by Katarzyna Murawska-Muthesius and Natalia Zarzecka. London: Black Dog Publishing, 2011.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Niesser, Jacqueline, Thomas Skowronek, Friederike Kind-Kovács, and Ulf Brunnbauer. "Cultural Opposition as Transnational practice." In *The Handbook of COURAGE: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*, edited by Apor Balázs, Apor Péter and Horváth Sándor, 551-71. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2018.
- Overy, Paul. "Foksal at ICA." *Art Monthly*, no. 28 (1979): 12-15.
- Overy, Paul. "Polish Month in Edinburgh." *Art Monthly*, no. 30 (1979): 10-11.
- Piotrowski, Piotr. *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Poznań: Obserwator, 1991.
- Polit, Paweł. "O sztuce konceptualnej. (Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem)." In *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, edited by Paweł Polit and Piotr Woźniakiewicz, 46-52. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- "Rozwój sztuki – przemiany galerii." Warszawa: Foksal Gallery Archives. Typescript.
- Sheperd, Michael. "Some of the greatest shows on earth." *The Sunday Telegraph*, 19.08.1979.
- Skowronek, Thomas. "Crossing the Border: The Foksal Gallery from Warsaw in Lausanne/Paris (1970) and Edinburgh (1972 and 1979)." In *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, edited by Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski, 381-91. Budapest-New York: Central European University, 2016.
- Szczupacka, Wiktoria. "Galeria przeciw galerii i Żywe Archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej." *Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation*, no. 19 (2018): 169-85.

4

OVERSEAS

Łukasz BIAŁKOWSKI

Pedagogical University of Kraków

A FIRECRACKER, A LIGHT AT THE END OF THE TUNNEL? THE FIRST POLISH PROGRAMME OF RESIDENTIAL STAYS FOR ARTISTS IN THE US

A Filmic 'Love Story'

The story of art residency described here begins like the screen-play of a melodrama. Let us imagine a Polish woman emigrant who, in the early nineteen-sixties, finds herself, slightly against her will, in the US. Her name is Ewa Janina Pelczar, she possesses an uncommon beauty and arrives there at behest of her brother. The latter had gone missing during the Second World War, but was found in Chicago, to which, immediately after re-establishing his connection with the family, he brought his parents.¹ In the sixties, they are already people of an advanced age, so help is required in his care of the parents. He, therefore, writes to his sister, who was born in Lvov in the thirties, and

is a student in Łódź at the time, has an interest in art and design, and is rather ill-disposed towards permanent settlement on the other side of the Atlantic. In Poland, she would have to abandon her budding career of an applied art designer, her carefully constructed network of contacts in elite Warsaw society, and a partner. Her sense of duty, nonetheless, wins.

Despite her poor command of English, Pelczar starts studying at the University of Michigan at Ann Arbor and strives to devote herself to design. She is hardly successful, so – like a majority of emigrants – she takes up an array of unrewarding jobs. Then, she becomes a secretary to two medical doctors. The wife of one of the doctors takes a liking to her, so, seeking company, takes her shopping, introduces Pelczar to her friends

and into the milieu of the American middle class. Here, the plot twists, since at a certain point – like the Cinderella story – Pelczar meets Walter Pape, a milk industry tycoon. Older than Pelczar, Pape falls in love with her and they are married in 1965. Pelczar takes her husband's last name and begins to appear in the arts (as well as in Polish diaspora) milieus as Eva Pape, or Ewa Pape. She moves to New York. Having substantial funds at her disposal and a network of connections, she decides to take up organising exhibitions, primarily of Polish artists. It would be difficult to overestimate her role in promoting Polish art in the US: she organised tens of exhibitions (from the Primitivists to the neo-avant-garde), initiated donations or sales of works by Polish artists to large art institutions (including MoMA and the Alcoa Collection of Contemporary Art).² In the seventies, she headed (and later co-headed) an art gallery in Los Angeles, and, most pertinent to the context of this text, she made a significant contribution to establishing the art residencies that are the subject of this text.

Specificity of the Kościuszko Foundation

In order to capture the specificity of this enterprise, it is worth noting that up to this point the Kościuszko Foundation had seldom financed the stays of visual artists in the US, and then only sporadically. The Foundation was officially established in 1925, on the initiative of Stephen Mizwa, who had emigrated from Poland as a child under the name of Szczepan Mierzwa. He later became a lecturer in economics at Drake University and a social activist interested in matters of the Polish diaspora. One of flagship ventures of the organisation was then and, to this day, remains the Kościuszko Foundation Chopin Piano Competition, organised since 1949. Another crucial project was the 1959 publication of their English-Polish dictionary. The institution also sponsored other publishing initiatives, e.g. bilingual comic books, published in Poland in the seventies, describing

the beginnings of the Polish state. A note-worthy element of the activities of the Foundation was their involvement in a campaign against jokes about Polish people, popular in the sixties and seventies in the US, the so-called 'Polack jokes,' as well as, similarly, but much later, in the first decade of the twenty-first century, their condemnation of the use of the phrase, 'Polish concentration camps,' in the American public debate.

These are only several instances of the institution's wide range of activities. Many more could be enumerated;³ however, the Foundation dealt chiefly in a broadly understood popularisation of Polish culture and science in the US as well as regularly sponsored exchanges of American youth and academics of Polish origin to Poland. It has also been organising reverse exchanges, dedicating a considerable portion of its funds to visits from Polish physicians, physicists, chemists, economists, philosophers, historians and, obviously, musicians, to support their stays in American research units, to engage in lectures and meetings in centres of Polish diaspora as well as concerts. Until the seventies, representatives of the visual arts had been missing from those circles; this was most probably related to the personal interest of Mr. Mizwa, the long-standing president of the Foundation, who seemed to have a profound fascination with classical music. Emphasis ought to be placed on the fact that activities of the institution were consistently apolitical in character. Amidst Poles invited to the US in various periods, people of disparate social, political and ideological provenance could be found, e.g.: Karol Wojtyła (a cardinal of Roman Catholic Church and the future pope), Jacek Kuroń (an activist and one of leaders of left-wing oriented anti-communist movement), Stanisław Mackiewicz (a conservatist and pro-monarchist dissident), or Władysław Bartoszewski (a dissident and journalist). Neither did the Foundation hesitate to collaborate in production of various cultural projects with the authorities of the People's Republic of Poland, which distinguished this milieu sharply from, e.g., the Polish diaspora that had settled in the UK. Nevertheless, the ideological pluralism or apolitical stance sometimes became a subject of allegations

made by representatives of different Polish émigré milieus, e.g. that of the Paris *Kultura*.⁴

A certain interest in the visual arts from the Kościuszko Foundation can be observed only in the mid-sixties, when Eugene Kusielewicz became assistant to its president. This coincides – probably not accidentally – with the development of Eva Pape’s curatorial activities. The Foundation archive contains a letter from Paul C. Denney, Jr., a lecturer at the Iowa Wesleyan College, dated to the October 7, 1965, addressed to Stephen Mizwa. It includes a request for information about English-language book-length publications on Polish art. Replying on behalf of Mizwa, in a letter of the October 11 of that year, Kusielewicz points out two (a book by Irena Lorentowicz that I am unfamiliar with and an equally mysterious UNESCO publication), while also emphasising a definitive dearth of other, similar items on the English-speaking book market. The situation – as well as, perhaps, many others – must have caught Kusielewicz’s interest, since, in March 1968, he sent a semi-official letter to Stanisław Lorenz, the director of the National Museum in Warsaw at the time, claiming that the Foundation has been ‘bombarded with demands for information about Polish painters and painting,’ as well as asking if he could receive copies of books concerned with Polish art, classical and contemporary, from the Museum. On the occasion, he added – which demonstrates the specificity of the period relations between the US Polish diaspora and the state authorities – that he would rather have avoided any intermediation from the Polish government in satisfying his demand, while the thought of the ministerial bureaucracy’s slow pace of work had previously deterred him entirely from any conceivable completion of the task. One point which demonstrates the poor relations at the time between the US Polish diaspora and the Polish state authorities is Kusielewicz’s statement, in his letter, that he would prefer to avoid any interaction with the Polish government in his request for these books. In addition he refers to the ministerial bureaucracy’s slow pace of work which had deterred him from expecting any outcome should he have approached them in this matter.

It seems, however (although these are merely my suppositions), that a key role in persuading Kusielewicz to broaden the scope of the Foundation activities to the visual arts was played by Eva Pape (and, perhaps, her husband’s money and connections). Letters preserved in the Foundation archive, exchanged between them in the seventies, testify to an intimate relationship between the Papes and the Kusielewiczs. While their subject matter – exhibitions, her collection and art events organised by Eva Pape with the Foundation – also points towards her firm determination in promoting Polish art in the US. Regardless of whichever motivations or whatever persons influenced Kusielewicz’s decision, his commitment in this respect was significant enough for him to explore the possibility of co-producing with the Polish National Television a series of documentaries dedicated to Polish artists in the United States. When Kusielewicz became the president of the Kościuszko Foundation in 1971, Polish visual artists started becoming regular recipients of the Foundation’s scholarships. It was precisely during his term of office, or almost throughout the decade of the seventies, that the institution was inviting Polish artists to the US with the highest frequency in its history. Since the eighties, the scholarships have been awarded to visual artists ever more rarely. I will, however, return to this point later.

Westbeth – Cheap, Unsafe and...

Prestigious

One of Kusielewicz’s first moves with the aim of organising arrivals of Polish artists, was to rent premises in a building called Westbeth. This place has achieved, a near-cultic status among Polish authors over the years. An interesting report was penned by Piotr Korduba, who describes the building in the following manner:

Westbeth is an artist house situated in the West Village neighbourhood on Lower Manhattan, a non-profit housing community

composed of five combined buildings. ... They were erected in the early 20th century as a location for laboratories concerned with image and sound transmission (Bell Telephone Laboratories). ... In the 1960s, a decision was made to transform the complex, with the support from private donations, into a set of apartments and studios for artists. It was a pioneering idea at the time and the first adaptive reuse of such large post-industrial spaces for residential purposes in the United States. Richard Meier was entrusted with the task ... the architect transformed its interiors into 383 studio-apartments, including also common spaces, a gallery and facilities to rent. ... According to a New York Times report from May 1970, 150 painters, 49 sculptors, 27 photographers, 29 writers, 26 musicians, 38 actors, 18 dancers, 14 filmmakers, 11 playwrights, 7 poets, 9 composers, 7 architects, 7 scenographers, 7 engravers, 3 designers, 4 graphic artists, 5 artisans, 4 theatre directors, hundreds of children and a plethora of animals moved in.⁵

Admittedly, Kusielewicz could not have chosen a better location to accommodate Polish artists. Low rents (110-190\$) resulted in a situation in which “at the very moment the first lodgers moved in, the Westbeth apartment, the waiting list was as long as a thousand people,”⁶ which suggests that either the Kościuszko Foundation was extremely fortunate, or it had made use of its wide influence to secure an apartment. By 1972, therefore, the institution became a tenant of one of the premises at Westbeth.

Currently, the immediate vicinity of Westbeth – the windows of which overlook the Hudson River and New Jersey – is a home to people such as Calvin Klein, Julianne Moore or Annie Leibovitz, and the area is peaceful. In the seventies, however, this was not the case. West Broadway had not yet become an art district, there were butcher shops and meat wholesalers in the neighbourhood. Throughout the day, the place was noisy, and prostitutes, thieves and other criminals came out at

night. One protagonist of Korduba’s report recounts: “When we moved in, my musician husband handed his trumpet over to me from our window straight to our car, because he worried that if he were to walk down the small stretch of the street with it, it would have been stolen.”⁷ Nonetheless, cheap flats attracted artists and the building had such renowned residents as, for example, Diane Arbuse (who lived there until her death by suicide in 1971) and Merce Cunningham, who had a studio there. The list of residents was closed in 2007, and now their majority is composed of the children of those who had been the original occupants. Until this day, also, the Kościuszko Foundation has maintained their premises there. It provides a residence not only for artists but is also subtle to other scholarship holders or private individuals.

Which Polish art makers stayed there? No official register of artists who received scholarships from the Foundation was kept, with the exact same lack of record keeping that pertained in every other profession. A list of artists (and all the other individuals) arriving in the US on scholarships from the Foundation can be reconstructed on the basis of several types of sources. One may be correspondence with the Foundation authorities (however, very few letters of this sort have been preserved), bills, receipts and other accounting records (there are very few of those as well, records kept refer to no more than the last twenty years), or *The Kościuszko Foundation Newsletter*⁸ – which is the most valuable source, albeit also often imprecise – which, yearly, published lists of scholarship recipients, indicating the purpose for which the funding was granted. However, we are facing two fundamental issues here. First, until the late eighties, information about grant-recipients was published for an academic year. Hence, we are informed about arrivals in, for example, 1973/74, 1974/75 etc. Theoretically, this should cover a time period extending from autumn of one year, e.g. 1973, until the summer of the next, 1974. Nevertheless, in numerous instances, it is difficult to ascertain whether a given person arrived already in the autumn of 1973, or only in the winter of 1974 (or, in practical terms,

already during the following financial year). Such events did sometimes occur, since – and this is the second issue – scholarship holders did not arrive at a specified time, and their stays were sometimes rescheduled. The list of artists arriving for their scholarships ought to be corrected on the basis of other sources, which is not always feasible. Chances of a precise reconstruction of the list are also further reduced by the very financial structure of the Kościuszko Foundation, which operates a number of funds created by different donors and divided into various programmes. The two most significant programmes, which contributed to funding scholarships for artists, were those named after Sanislav Chylinski and Alfred Jurzykowski. Scholarships awarded as part of those programmes were recorded by the newsletter. Nonetheless, it sometimes happened that artists had their stays sponsored by other funds, so their names appear in the correspondence, for example, but they are absent from the newsletter records. And, to further complicate the question, the list of scholarship holders also includes artists whose names do not appear in the Foundation authorities' official correspondence. In such cases, when a particular artist is no longer living, it is difficult to verify if they turned up at the residency. Issues with establishing the list arise already with reference to the first scholarship recipients and continues as a model situation for the decade. Based on the newsletter, we know that the first scholarships in visual arts were awarded for the 1970/71 period; the decision must, therefore, have been made at least a year before Kusielewicz assumed the office of president. The scholarships were awarded to Krzysztof Bielec, Paweł Bielec, Wiesław Borowski, Tadeusz Łapiński, Bogdan Skupiński, and Marian Warzecha.⁹ Since Skupiński and Warzecha also appear among the recipients a year later,¹⁰ one can assume that their arrival was postponed by a dozen months. Also, Wiesław Borowski, who received the scholarship once again in 1989, disappears from the records for twenty years. In an official letter to Eva Pape of the November 4, 1975, Eugene Kusielewicz lists fourteen artists, who turned up in New York in the years 1971-75, and three who

were about to arrive (the complete list provided in Kusielewicz's letter of the November 4, 1975: 1971-1972: Zbigniew Dłubak, Jan Dobkowski, Zbigniew Gostomski, Teresa Rudowicz, Marian Warzecha, Stanisław Wiśniewski; 1972-1973: Roman Opalka, Ryszard Winiarski; 1973-1974: Witold Masznicz, Janusz Przybylski, Stefan Żechowski; 1974-1975: Franciszek Starowieyski, Feliks Szyszko; 1975-1976: Jan Berdyszak, Zdzisław Jurkiewicz (awaiting arrival), Marta Kramer (awaiting arrival), Henryk Ziembicki (awaiting arrival). But then, again, the newsletters of the period feature artists not listed by Kusielewicz. They are often figures who did not make a particular mark on the history of Polish art, their monographs are not in existence, they are sometimes dead, and any access to people capable of verifying the truth of the information is difficult, if not impossible. Neither later records, nor the aforementioned letter bear any mention of Krzysztof Bielec and Paweł Bielec, so they are likely not to have arrived. All in all, it is highly probable that none of the artists listed above arrived in 1970 and 1971. However, thanks to Kusielewicz's letter, we do know that, for the academic year 1971/72, Zbigniew Dłubak, Jan Dobkowski, Zbigniew Gostomski, Teresa Rudowicz, Marian Warzecha, and Stanisław Wiśniewski were invited, and certainly arrived in New York. Numerous other sources provide additional confirmation of the fact. It was these artists who were the first residents of the Kościuszko Foundation to stay at Westbeth.

The Moving Spirit and the Tacit Advisor

Eva Pape might not have become the purported moving spirit of art residencies in Westbeth if not for the person of Jagoda Przybylak. And it can certainly be claimed that without Przybylak's contribution, the residencies would have had an entirely different character. Both women had met in Poland in the late fifties. Jagoda Przybylak, an architect by education, was intensely invested in photography and maintained excellent social relations with numerous young artists from Warsaw. It was precisely due to these connections,

that Eva Pape gradually came to make the acquaintance of the Polish art milieu, particularly that of Warsaw, both before her emigration and later, when she visited Poland from the US. Thus, she became acquainted with the *crème de la crème* of the current local neo-avant-garde, including: Edward Krasiński, Ryszard Winiarski, Roman Opalka, and numerous other, equally significant artists. An essential factor in this exchange is that Jagoda Przybylak travelled regularly to New York, and based on her knowledge of trends in the art of the time, she could advise Eva Pape on matters of visual art. Most important for the topic of this paper is that her presence in New York in the period and her role as an unofficial advisor to Eva Pape, makes Jagoda Przybylak a valuable source of knowledge on the initial period of residencies at Westbeth and the outsets of the Kościuszko Foundation scholarships for visual artists.

If we take a closer look at the list of arrivals, Jagoda Przybylak's influence is plainly evident. Among the names listed by Kusielewicz, there is a predominance of representatives of the Warsaw milieu, with slight touches from Krakow. Moreover, many are connected to the Foksal Gallery, or the milieu in which Przybylak, too, was socially engaged. This leads to the question of the criteria adopted by the Kościuszko Foundation in awarding its grants. Przybylak's memoirs feature the motif of consultations both ladies undertook – noteworthy, at Przybylak's explicit request – with art critics and historians, among which she mentions: Bożena Kowalska, Maria Bogucka and Janusz Boguski, and Ryszard Stanisławski, the director of the Museum of Art in Łódź at the time. No documents have been preserved in the Foundation archive that could point to communications with the four individuals. The consultations, therefore, must have been held informally and taken place directly during Jagoda Przybylak's and Eva Pape's sojourns in Poland.

If we were to refer, on the other hand, to the list of artists mentioned by Kusielewicz, we observe a great variety, which becomes even more evident, when we scrutinise the list of artists invited until this day. This is reminiscent of the Foundation's previously discussed ideological pluralism,

transpiring in inviting such disparate figures as Stanisław Mackiewicz and Jacek Kuron. In the case of the visual arts, the pluralism is manifest on at least four levels. First, artists awarded the scholarship represented very different artistic strategies, from graphic arts (Jan Lenica), through textiles (Barbara Maryńska), to performance art (Krzysztof Zarębski) or multimedia art (Izabela Gustowska). Second, they presented the whole array of political attitudes, from indifference (Andrzej Pityński) to membership of the PZPR (Polish United Workers' Party) (Zbigniew Dłubak). The differentiation also concerns the position of invited artists in the art milieu: we encounter here consummate celebrities, artists recognised already in the seventies (Franciszek Starowieyski) and individuals barely known both then and now. Fourth, the artists selected by the Foundation included individuals producing extremely interesting, ambitious, experimental work as well as authors of pieces which were, so to speak, imitative or conservative. It is worth adding, in this context, that there are occurrences of artists who, today, are valued or even considered contemporary classics, but who did not receive a scholarship or a grant. This was the case with Tomasz Ciecierski who, in a letter to Kusielewicz of the September 3, 1974, incidentally, written in two versions – in perfect Polish and in broken English – asks for funds to cover travel costs to his exhibition in New York. If he received any money at all, it was certainly not part of the two leading programmes mentioned above: his name is not to be found in the newsletters.

Staying in New York

The Kościuszko Foundation gave the money without any restrictions on how recipients should spend their time. It did not organise studio visits, meeting, consultations etc. The scholarship residencies were not formalised: it was up to those arriving how they organised their time. Certainly, in the seventies, a significant role was played by the above-mentioned Jagoda Przybylak, who, whenever she was around, performed the role of minder and guide. Interestingly, the first artists

to arrive in New York were disappointed that Eva Pape was not to be found there. The curator lived, then, in Los Angeles where she ran an art gallery. Young Warsaw artists felt let down by the fact, as they had been expecting that, thanks to Pape, they would get to know potential collectors or gallery owners. Pape, of course, assisted the artists, but not through facilitating their direct contacts with representatives of the local artistic milieu, but rather by organising exhibitions or lobbying buyers and institutions maintaining their own collections. In any case, due to such a free nature of the stay, it is difficult to give a precise description of the things particular art-makers did or focused on. Sometimes, the newsletters provide information that a given artist was awarded the scholarship for 'acquainting themselves with current trends in American art.' True as it certainly was, the justification is no more than a glib formula, typically included in grant applications, which, in fact, may mean anything whatsoever.

In the seventies, the residential stay lasted three or four months. If we calculate the amount received from the scholarship, it turns out that it equals 7\$ of spending money per day. Despite the sum being far from impressive in New York terms, artists residing in Westbeth tightened their belts as much as they could to bring some of their money back home. The fact is mentioned both by Jagoda Przybylak as well as by Krzysztof Zarębski, one of the scholarship recipients whom I managed to interview.¹¹ The purchasing power of the dollar in comparison to the Polish złoty must have, doubtlessly, been a powerful motivation; to the extent that (according to Jadwiga Przybylak) a number of artists in the seventies decided to take the sea passage. The journey lasted ten days, but it cost much less than a flight and helped to keep some of the money.

We can suppose that the principal purpose and the greatest desire cherished by those arriving in New York was to find a gallery, a collector or an institution that would agree to show their work, which might have allowed them to return or even settle there. Certainly, those desires were supported by Pape. We should add that, probably, the only

formal requirement from the artists on the part of the Foundation was the preparation of a report from their residency. If it happened that an artist had an exhibition, or their works were accepted or purchased by an institution, every such instance was scrupulously recorded by *The Kościuszko Foundation Newsletter*. There are, however, only a few of such published reports; they are also missing from the archive. One might, therefore, form the impression that either it was difficult to obtain such reports or rarely anything written there merited publication. A typical published report goes, more or less, as the following statement from Tomasz Tatarczyk:

Your grant let me become acquainted with the new trends of contemporary American and world art and gave me the opportunity to show my works in New York. (...) I could realize my plans in having an exhibition of my painting in New York. They were exhibited in two galleries: The Soho Center for Visual Artists, from January 14 to 20 February, 1988 (a two-man show) and in the Frank Bustamante Gallery, from January 19 to February 6, 1988 (a one man show). (...) I want to let you know that two of my works were chosen by curators of museum collections. One of them is at present in the Everson Museum of Art w Syracuse, NY, and the other in the Aldrich Museum of Contemporary Art w Ridgefield, CT. The period of my stay in the United States was a very important artistic and practical experience for me and I am sure it will have a great influence on my future painting creativity.¹²

When notes procured by editors appear, they sound, more or less, like the remarks concerning Roman Opalka's residency:

While here, the American art world was so impressed that he found a gallery which arranged to exhibit his works. Prior to having exhibited his works at the John

Weber Gallery, in Soho (N.Y.), he had already exhibited successfully in Poland, Italy and England. (...) His works have been acquired by many museums, including the Museum of Modern Art, in New York.¹³

Thus, we receive a formula which sketches an artist's profile and their successes, subsequently mentioning instances of recognition on the American market. A similar blueprint refers to many other artists presented in the newsletter. In Opalka's case, things might have not unfolded as fortunately if not for a certain accident. Jagoda Przybylak recounts that the period of Opalka's stay in New York coincided with his name day. The name's day party at Westbeth was supposed to have been attended by her female friends, who, however, did not turn up. On the following day, Przybylak phoned them to express her displeasure. One of the women, whose boyfriend was a New York sculptor, having a guilty conscience, decided to ask her partner to introduce Opalka to several gallery owners, as a recompense. As we have seen, quite effectively.

Eva Pape's assistance could be just as effective. We learn about it from a letter she sent to Janusz Przybylski.¹⁴ On the one hand, she sharply demands that Przybylski does not sell paintings to collectors behind her back and, on the other, she reminds him about sending two "recently promised" paintings she requires for an exhibition in an unspecified museum, a presentation for Polish National Television and for one channel of an American television. Przybylski would also have been happy to be included in an exhibition, about which we learn from a piece of correspondence between Pape and one of the Kościuszko Foundation board members, Walter Golaski, from July 1975. The curator writes there that 'before Kusielewicz became president, no visual artist had received a scholarship,' and since then, it was possible to invite and successfully exhibit such artists as: Warzecha, Dobkowski, Opalka, Masznisz, Winiarski, Gostomski, Przybylski, Starowieyski (sic!), Szyszko, adding that it was the *crème de la crème* of the Polish art world. It would be difficult

not to appreciate her efforts, exactly like the efforts of the Kościuszko Foundation, bearing in mind trends in the American art of the period. There is no concealing that despite the majority of artists invited in the 1970s having enjoyed the position of local stars of the neo-avant-garde in Poland, separated by the Iron Curtain, their output must already have seemed slightly outmoded on the American market. After all, they were not bringing novelties there like French artists several decades before them, but rather works which stylistically might have seemed somewhat derivative from the perspective of the Western world. Pape, organising exhibitions of Fangor or Stazewski, faced the task of competing with the rich output of American abstractionism and minimalism. Besides, it was not even a question of novelty of the medium or stylistics: art from Central Europe evoked no concrete associations, even when actions which could easily compete with the American avant-garde were proposed. Such was the case of Natalia LL, the Kościuszko Foundation scholarship holder for 1977. Despite her efforts, including meetings with Leo Castelli, among others, 'America was not ready for it,' to paraphrase the humorous title of Karol Radziszewski's film, dedicated precisely to her visit in the US.¹⁵

As could be expected, individual artists variously tackled their residential stays in the United States and made different uses of the opportunities that arose before them. There were those among them who decided to remain in the US or return there shortly after completing their scholarship period. Based on documents in the Kościuszko Foundation archive as well as interviews with Jagoda Przybylak and Mieczysław Rudak – a collector living in New York since the eighties and the owner of the Emart Gallery – it can be assumed that, from the Foundation scholarship recipients, three decided to permanently settle in the United States. These were (in temporal order of their residencies): Andrzej Pityński, Krzysztof Zarebski, and Barbara Maryńska. The former gained popularity, devoting himself to monumental sculpture in public space. His projects are often concerned with national subject matter, and

his hallmark work is, perhaps, the monument commemorating victims of the Katyń massacre, set in New Jersey. Krzysztof Zarębski settled in the US two years after his scholarship, in 1980, and took part in activities of the independent New York art scene, associating with the Rivington School Artists group as well as continuing his individual work, frequently showing his pieces in Poland. Barbara Maryańska, who arrived on her scholarship in 1987, in order to become acquainted with techniques of textiles production developed by Native Americans, also became integrated into the activities of the American art scene. She moved from textiles to painting and, currently, she also works as an exhibition curator and runs her own independent gallery in Beacon, a town north of New York, where she also lives.

Westbeth Once More?

If we take into account all the artists about whose scholarships we are informed through the contents of *The Kościuszko Foundation Newsletter* and we complement those with information from other documents, we can estimate that, since 1971, around seventy artists arrived in the US. In the space of nearly fifty years, two tendencies can be observed. Firstly, since the eighties, it is noticeable that, besides artists from Warsaw and Krakow, artists from other cities also appear, Poznań or Łódź, for example. Secondly, a decrease in the number of artists awarded scholarships is visible as well. While in the seventies about fifty artists arrived in the US, in the three following decades, there were merely twenty. For these reasons, this text resonates primarily with the first decade in which the Foundation started to finance residencies for visual artists.

Reasons for the decreasing number of scholarship recipients may vary; one of them is a change in the Foundation leadership: in the early eighties, Eugene Kusielewicz ceased to serve as the Foundation president, and his successors paid less attention to promoting this particular section of Polish culture. The niche character of

contemporary art determines the fact that it is more difficult to advertise Poland by visual art, without drawing on music, theatre or cinema. Another reason might lie in the fact that a decision was made by the next president of the Foundation to shift the emphasis: since the seventies, an informal association, the Pro Arte League, has been connected to the Kościuszko Foundation. Its members have been people, mostly women, who organised exhibitions, avocationally, and for charitable purposes, chiefly at the Foundation's seat on 65 East Street. As this was a fund raising exercise rather than a professional gallery event it was characterised by pieces whose quality left much to be desired, while one of the hallmark events of the associations became a fashion show, helping to raise funds for operations of the Foundation.¹⁶ This event might have stemmed from the institution's financial situation, the jumble, however, surely does little to support avant-garde art. The seventies were, therefore, a time when the Foundation opened up to actively supporting visual arts, which has become a permanent feature of its activities, but the number of art scholarship have been, subsequently, reduced, apparently shifting the emphasis to the activities of the Pro Arte League.

It is also worth noting that the premises in Westbeth – a place intended by Kusielewicz to serve artists – has stopped being used exclusively for this purpose. The place may operate sometimes as a residence for artists, these days, however, it is most often sublet for commercial purposes, in order to supplement the Foundation budget. Another reason might, arguably, be the fact that a large section of scholarship recipients – unlike in the seventies – does not stay in New York, but rather heads towards residencies in institutions in various corners of the US. The Foundation, in such cases, serves the sole role of residency sponsor, but is not obliged to secure an apartment. Hence, the artists turn up at Westbeth ever more rarely.

Numerous themes surface in this text which could be developed on a more general level and situated in a number of contexts: political, economic, migratory, or post-colonial. For many Poles, the perspective of spending several months

in the US still belongs to the fantasy of the quest for and conquest of Eldorado, despite the fact that economic disproportions between the two countries have, indeed, changed greatly in comparison to the potential of the People's Republic of Poland in the seventies. In a period when the Iron Curtain separated the two economic-ideological formations, leaving provincial Poland for an art residential stay in the capital of contemporary art, which New York was considered to be at the time, had a much larger weight than it has today. Staying at the 'capital' offered a glimmer of hope for an international career, but it was mostly related to opportunities of achieving or stabilising an artist's visibility of the art scene back in Poland. The times have changed and New York, the US or the West, in general, have ceased to play the role of the Promised Land in mass imagination. The living standards in Poland are gradually levelling with those in Western countries or, at least, the differences are not as vast as they were two decades ago. There is no censorship or information blockage to speak of any longer. Ever more often, Polish tourism loses its financial motivation and becomes a leisure or a cultural activity. The latter is especially true of artists, who go on art residencies globally.

Residential stays as a way to make art have become highly popular in the past ten or twenty years. If we were to approach the activities of the Kościuszko Foundation in this manner, its work in the field of visual art could be described as the first residential programme for Polish artists to be established in the United States, and, perhaps, the first in the world. Yet, the history of residencies organised by the Kościuszko Foundation is not unlike a firecracker. From its vehement illumination in the mid-seventies, when several tens of artists appeared in New York, to a gradual dying-out and its later, humble glowing up to this day; in the last decade, only a few artists came to New York at the invitation of the Kościuszko Foundation, and the very existence of the programme is a little known fact in the social history of Polish visual arts. Nevertheless, this text is a brief overview which aims, above all, to delineate a basic factual account related

to the functioning of artistic scholarships within the activities of the Kościuszko Foundation and is focused only on its early stages. Studies situating the phenomenon – of migration or, simply, artists' travels – in the context of relations between cultural centres and peripheries, economic inequalities, censorship, or cultural memory, in reference to the discussed Foundation, might still be undertaken in future.

Audio:

Interview conducted by Łukasz Białkowski with Jagoda Przybylak: <https://soundcloud.com/ukasz-bia-kowski-921729330/rozmowa-z-jagoda-przybylak-o-rezdydencjach-artystycznych-w-westbeht-w-nowym-jorku>

Interview conducted by Łukasz Białkowski with Krzysztof Zarębski: <https://soundcloud.com/ukasz-bia-kowski-921729330/krzysztof-zarebski-opowiada-o-westbeth-i-początkach-pobytu-w-nowym-jorku>

Notes

¹ Unless otherwise specified, all information about Eva Pape come from Jagoda Przybylak, with whom I conducted an interview on the August 16, 2017 at her apartment in the New York borough of Brooklyn, in the neighbourhood of Greenpoint. A recording of the conversation is available at: <https://soundcloud.com/ukasz-bia-kowski-921729330/rozmowa-z-jagoda-przybylak-o-rezydencjach-artystycznych-w-westbeht-w-nowym-jorku>.

² "The Remarkable Ewa Pape," *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 31, no. 9 (308) (1976): 6-7. Henceforth, *The Kosciuszko Foundation Newsletter* is abbreviated to *KFN*. All material taken from the source is anonymous.

³ For example, sponsoring, together with the Alfred Jurzykowski Foundation, the establishment of the Faculty of Geology, Geophysics and Environmental Protection at the AGH University of Science and Technology, Krakow, in the nineties, to the amount of 100,000\$.

⁴ A leading Polish-émigré literary-political magazine, published from 1947 to 2000 initially in Rome and then in Paris.

⁵ Piotr Korduba, "Dom starego hipstera (The House of the Old Hipster)," *Wysokie Obcasy*, 19.09.2015.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ The newsletter was not a typical one, publishing brief items of information about activities of the Foundation; numerous issues operated as a platform for public discussion, raising issues that were crucial to the US Polish diaspora, such as the aforementioned "Polack jokes" or polemical responses to allegations from the Paris *Kultura*.

⁹ *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 25, no. 10 (1971): 2-3. Wiesław Borowski, in a direct conversation with the author of this article, pointed out that he appeared in New York several years later. However, he could not remember the precise date, while the preserved records remain silent on the subject of his presence there.

¹⁰ *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 26, no. 10 (1972): 12.

¹¹ A recording of my interview with Krzysztof Zarębski is available here: <https://soundcloud.com/ukasz-bia-kowski-921729330/krzysztof-zarebski-opowiada-o-westbeth-i-początkach-pobytu-w-nowym-jorku>.

¹² Original spelling, *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 39, no. 4 (1988): 8.

¹³ *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 31, no. 9 (1976-77).

¹⁴ The letter is in the Kościuszko Foundation archive, its date remains unknown.

¹⁵ Karol Radziszewski, *America Is Not Ready For This*, 2012.

¹⁶ *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 43, no. 4 (1992-1993): 10.

Bibliography

The Kosciuszko Foundation Newsletter 25, no. 10 (1971).

The Kosciuszko Foundation Newsletter 26, no. 10 (1972).

The Kosciuszko Foundation Newsletter 39, no. 4 (1988).

The Kosciuszko Foundation Newsletter 31, no. 9 (1976-77).

The Kosciuszko Foundation Newsletter 43, no. 4 (1992-1993).

Korduba, Piotr. "Dom starego hipstera (The House of the Old Hipster)." *Wysokie Obcasy*, 19.09.2015.

"The Remarkable Ewa Pape." *The Kosciuszko Foundation Newsletter* 31, no. 9 (308) (1976): 6-7.

Małgorzata KAŻMIERCZAK

Pedagogical University of Kraków

FREEDOM IS NOT FREE. THE POLAND-USA PERFORMANCE ART PROJECT *JULIETT 484* AND ITS SOCIO-POLITICAL BACKGROUND

In the following text I would like to consider the performances that took place during the exchange of artists from Poland and the USA in 2003 under the name *Juliett 484*. This project took place at a very specific moment in the history of both countries.¹ I would like to analyse it from the perspective of a contemporary participant of culture, after almost twenty years. This is difficult because no reliable factual description of it has survived. I am most interested in the political and social contexts, and within them especially the issue of personal freedom, which was severely restricted in both countries at the time. In the United States,² in the aftermath of the 9/11 attacks and, as Naomi Klein named it, under the 'shock doctrine,' where citizens surrendered their freedom to privacy and free movement in the name of so-called national

security. Poland, which joined NATO in 1999, also felt the effects of US foreign policy. The Second Gulf War began on March 20, 2003 and did not officially end until December 15, 2011. Anti-war protests in Poland were rare,³ although the majority of the Polish public did not support Poland's participation in the operation *Iraqi Freedom*.⁴ At the time, the CIA's secret prisons in Poland had not yet been discovered – the matter only came to light in 2005.⁵ The year 2003 in Poland was a year of pro-European euphoria – the signing of the treaty in Athens expanding the European Union by ten countries (April 16) and the European referendum (June 8).⁶ Acceptance of Poland's accession to the EU in the art community was unanimous.⁷ In 2003, the post-communist Leszek Miller government was still in power, but the so-

called 'Rywingate' – the biggest corruption scandal to date after 1989 – caused the eventual collapse of this political faction to the advantage of the right.⁸ In the parliamentary committee set up in January to explain it, Zbigniew Ziobro shone,⁹ which gained him immense popularity and contributed to the victory of the PiS party in the 2005 elections.¹⁰ How did artists react to these events and what threats did they see in the actions of those in power? What does it look like from today's perspective? The title of the text "Freedom Is Not Free" refers to a popular post-9/11 slogan used, among other things, on the Korean War veterans' memorial in Washington. In this context, it was a reminder that freedom is paid for by the sacrifices of soldiers, but it can be interpreted in different ways. Both countries have a deeply rooted myth of freedom which, in Poland, is reinforced by its periodic loss during the partitions, the German occupation and the communist regime. The myth of 'American Freedom' and the belief that the United States is the freest country in the world are among the basic myths underlying US identity.¹¹ What did this freedom really look like through the eyes of the performers taking part in *Julieta 484*?

The Submarine of Imagination

In March 2002, Władysław Kaźmierczak, curator of the *Castle of Imagination* performance art festival, was invited by artist and lecturer Marilyn Arsem along with Ewa Rybska to Boston to present a lecture and a performance at the School of the Museum of Fine Arts. In May 2002, artists from the Mobius group founded in 1975, Marilyn Arsem and Jed Speare, were invited to Poland for the *Castle of Imagination*.¹² This was when the idea of organizing an exchange of artists from Poland and the US was born. From the beginning, the idea of the Mobius Group was to share space with other artists and initiate exchanges, which made it unique at the time in the US.¹³ In the United States, in the wake of the systemic changes and the war in the former Yugoslavia, funding opportunities arose in the late nineties and early two-thousands for projects supporting contacts with artists from Central and

Eastern Europe and the Balkans. Supporting institutions here were mainly The Trust for Mutual Understanding, Artslink and Soros Centers for Contemporary Art.¹⁴ The *Castle of Imagination*, in turn, was the first annual international performance art festival organized in Poland after 1989. It was held between 1993 and 2006. The first edition of the *Castle of Imagination*, curated jointly by Władysław Kaźmierczak and Grzegorz Borkowski, took place in 1993 at the Teutonic Castle in Bytów, hence the name of the festival. Since 1996 Kaźmierczak was the sole curator. The last Bytów edition was held in 1999. Since 2000, the *Castle of Imagination* has been organized in various places in Poland. Crossing the country's borders was a natural consequence of the constant search for new contexts for art and new audiences. In 2003, 2005 and 2006, the *Castle of Imagination* was held successively in the USA, Great Britain and Germany.

The *Julieta 484* project, an exchange of artists from Poland and the US, took place in 2003, in several spaces. First in Poland, at the BGSW Gallery in Ustka and at the Modelarnia in Gdansk as part of the *Castle of Imagination* festival. The second of these spaces was on the grounds of the Gdansk Shipyard, where workers' strikes had taken place and where the so-called August Agreements were signed in 1980, resulting in the birth of Solidarity. In the States, the artists performed in Providence, RI (as part of the Convergence Festival), Boston (at the School of the Museum of Fine Arts) and New York (at the BPM Performance Space and the Chashama Theater¹⁵). The project was named *Julieta 484* after a former Russian submarine moored at Park Point Collier in Providence.¹⁶ Władysław Kaźmierczak, curator of the *Castle of Imagination*, did not hide his scepticism about making this the context for the event and imposing specific performance themes on artists:

(...) How artificial and grotesque the idea was, was transparent. Yet for the sake of performance art we have also invented this useful story on the significance of our artistic project. Another submarine sailed

in the water of the Baltic Sea in service of a totalitarian state. The actual presence of the Soviet submarine brings back memories on the cold war and the totalitarian system as well as the tragedy of the Kursk submarine vessel which came from the same production series. It could have been one of the war vessels patrolling the Gdansk Bay during Solidarity strikes in the 80s, it could have visited Ustka or another port on the Baltic Sea. Demobilised after its long service and not armoured anymore it was purchased by Mauno Koivisto – Finnish President's daughter's husband - and anchored in Helsinki to become a restaurant called *Julieta 484*. Since it caused false alarms in the NATO alarm system it had to be withdrawn from the port. It was chartered to Florida and then purchased by a Providence foundation – Collier Point Park, Providence, Rhode Island. Today it is a tourist attraction and a teaching aid but at the same time a silent and vulnerable monument of the cold war and the communist system. With the Polish part of the project located in Ustka (a port) and the Modelarnia building on the area of the Gdansk Shipyard right next to historical places where the peaceful fight with the totalitarian systems started, the *Julieta 484* has gained a distinctive political context.¹⁷

The context outlined by the event creators created for the grant application referred to the Cold War era. It supported the division between the 'good USA and the bad USSR.' Reference was also made to the sinking of the Kursk submarine (2000).¹⁸ Officially, the analogy between the Cold War and the just-launched War on Terror was overlooked. However, artists from the United States did not intend to uphold the myth of the US as a military power and guardian of democracy, on the contrary, they wanted to deconstruct this colonial power. This attitude was important for artists from Poland, because for them the trip to the 'cradle of performance art' was an important experience, and

what the US artists said about the reality of life in the States probably influenced the perception of this country by Poles. Polish artists, on the other hand, were critical of their contemporary history related to the Solidarity movement, Polishness as such, as well as Poland's progressive conservatism, which for US artists may also have been surprising and revealing.

The Power of Nightmares and Un-American Paranoia

Introduced after 9/11, back in 2001, the PATRIOT (Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism) Act allowed for surveillance of ordinary citizens, tapping their phone calls, tracking their online activity, and even the books they borrowed from libraries.¹⁹ At the same time, George W. Bush Jr. in the founding manifesto of the Department of Homeland Security argued: "Liberty and freedom are fundamental to our way of life. Freedom of expression, freedom of religion, freedom of movement, property rights, freedom from unlawful discrimination - these are all rights we are guaranteed as Americans, and rights we will fight to protect."²⁰ The perpetuation of the myth of American freedom and exceptionalism was evident in public spaces in the US. After 9/11, US flags appeared everywhere (in the New York subways on every train car). At the same time, bags began to be checked before entering stores, malls and libraries. This atmosphere of danger and, at the same time, loss of privacy must have translated into the art that the US performers showed. "The mood of their performance was mostly reflectively sad, a little bitter, which reminded us of the state of the spirit of Poland in the eighties during martial law. Is this the spirit of America at war today?" – Łukasz Guzek asked rhetorically.²¹ I will therefore analyse some of the performances during the *Julieta 484* project that dealt with the themes of war and U.S. foreign policy, which artists created in the context of wars with notable names in Afghanistan (*Operation Enduring Freedom*, 2001) and Iraq (*Operation Iraqi Freedom*, 2003).

The submarine in which the festival was held a year earlier had starred in a film *K-19. The Widowmaker* about the tragic nuclear reactor leak in 1961. In fact, it was a similar nuclear launcher submarine called the *K-77*, and Juliett was the name of the submarine type given by the US military. Marilyn Arsem – founder of Mobius – performed during the festival in the cabin of a KGB officer where, in the performance *Watching; Waiting*, she read the Department of Homeland Security alerts in a whisper.²² These alerts were meant to justify its existence and maintain a sense of perpetual threat. The context of the site imposed an analogy to the Cold War and the constant exaggeration of the USSR's military power once made by Team-B, but not based on any evidence. This CIA-competing group began in 1976 by President Gerald Ford claimed, among other things, that the USSR possessed non-acoustic submarines, although it never provided proof of this.²³ The analogy with accusations that Iraq had possessed weapons of mass destruction comes to mind. At the time, it was not known that they were false, but the artist's intuition proved accurate. The famous sentence from the first page of the aforementioned 2002 founding manifesto of the Department of Homeland Security, which reads: "Today's terrorists can strike at any place, at any time, and with virtually any weapon,"²⁴ spoke of a constant danger that is so undefined that it is impossible to win or end the fight against it. It was a danger that resembled a submarine lurking in the depths of the collective subconscious.

The scenario of threat that informed global politics after 9/11 has made the absence of any guarantor of belief much more palpable, particularly as it operates under the sign of the precautionary principle. As Adam Curtis's *The Power of Nightmares* (2004) documents, actions are justified on the basis of an imagined future, and the threat of a force that hasn't yet acted or revealed itself; there can be no empirical basis for this argument, since it is hypothetical and the proposed action seeks to prevent the imagined dangers from ever being released.²⁵

The quote above was written by Jill Bennett, citing a documentary by Adam Curtis showing parallels between the emerging movement of Islamic fundamentalists and neoconservatives in the United States since the late fifties.

In Ustka, at the Modelarnia in Gdansk, in Boston and in New York in a performance titled *American Foreign Policy*, Marilyn Arsem dissected the myth of US exceptionalism and imperialism. She set a terracotta pot with a cyclamen plant on a table, watered it, tended it, removed dust and blooms from it. She then asked the audience to close their eyes, smashed the pot with a stone, and then bandaged the whole thing and reassembled it. She repeated these actions over and over again until the plant and pot were completely destroyed, while never asking the audience to open their eyes, so some people had their eyes closed the whole time. The performance at the Modelarnia ended with an excerpt from George Bush's speech to the troops in Iraq, bringing to mind the poem *White Man's Burden* by Rudyard Kipling: "As you accomplished your mission, you treated innocent civilians with kindness, began delivering urgently needed food and medicine, and acted with the highest traditions of the United States Military. Our whole nation is proud of you, and I am proud to be your Commander in Chief."²⁶ Vanessa Gilbert, on the other hand, took the audience on a walk in a performance titled *I Want to Live in America* in Ustka – to an Internet café, an ATM and a port. These were three points where one can encounter advanced technology that is largely exported by the US. In the suitcase she carried she had a tape recorder with a recorded child's voice repeating the question, "Are we there yet?" Gilbert laid flowers and placed candles at the sites, she also deposited a notebook with her thoughts written down at the café, and drowned a few dollars at the harbour wharf. The artist exposed the myth of U.S. exceptionalism and the longing for a better world represented by the country, and at the same time criticized military-corporate technology. On the other hand, at the Modelarnia (and later also in Providence), in a performance called *Memento Mori*, the artist climbed onto a chair wearing a top with the word FREE written on it in a Statue of



1. Marilyn Arsem, performance *Watching; Waiting*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

2. Aleksandra Kubiak, performance *For them*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

3. Arti Grabowski, performance *Successor*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

4. Vanessa Gilbert, performance *Memento Mori*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

5. Grzegorz Kłaman, performance *Maybe Later*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

6. Władysław Kaźmierczak & Ewa Rybska, performance *The Giants*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

7. Antoni Szoska & Yin Peet, performance *Cross to Lingam*, Juliett 484, Providence, RI. Photographer: Bob Raymond

Courtesy of Marilyn Arsem

Liberty gesture, muttered the US anthem, and then climbed a ladder to the ceiling and spilled dogtags on the floor (in Providence she spilled them directly from the ceiling onto herself). These are the tags that soldiers wear around their necks so they can be identified after death.²⁷ So US foreign policy not only generates destructive activities in other countries, but is also complicit in the death of its own citizens in the name of bringing freedom and democracy.²⁸ Freedom Is Not Free. Other artists: Arti Grabowski and Jed Speare addressed the submarine context more generally – ridiculing toxic machismo, militarism and imperialism. In the performance *Successor*, Arti Grabowski first hit the bread with a baton to the rhythm of the ‘enedue rabe, the stork has swallowed the frog’ nursery rhyme, then he made himself bread epaulets and a general’s cap. Next, he set up plastic soldiers – black and white, later knocked over by a live rat, to which the artist tried to give orders. At the end, he pinned a medal from a lollipop to his bare chest. Jed Speare, on the other hand, for the performance *Sub-mission Regarding Juliett 484*, shot a black-and-white film inside the submarine, styled after avant-garde films of the twentieth- thirtieth and inspired by its name – Juliett. The film thus featured *Juliett and Romeo*. During the performance, Jed made uncoordinated movements on a chair to the rhythm of military steps, and then performed a shadow theater with two boats – a Soviet and a US one – both going down. Through such actions, the artists tamed the fears and sense of danger that became the glue of the global narrative about the post-9/11 world.

In one pub in Providence, a framed slogan, “Paranoia is un-American,” was hung on the wall. It inspired Władysław Kaźmierczak and Ewa Rybska to create performances in Boston and New York’s Chashama Theatre under that very title. The original idea was to rent an avionette, fly over New York and drop leaflets with this slogan. The organizers reacted to the idea with one sentence: “don’t even think about it.” It is worth noting that at the time NATO coalition troops were spreading leaflets, ideological ‘manna from heaven’ in Afghanistan and Iraq as part of the so-called PSYOP (Psychological Operations). Even before the start of the operations in Iraq, some

33 million of them were dropped.²⁹ The performers finely parodied the appearance at the border, always associated at that time with stress for U.S.-visa-holding tourists from Poland.³⁰ This border in performance was a stretched string and tiny American flags. A meticulous inspection, removing shoes, looking into every corner of the body. In the background a conversation was played about the performance title with festival participants. The term ‘Un-American’ itself had come into existence in a political context when the House Committee on Un-American Activities (HCUA) was founded in 1938 – a special investigative unit tracking the manifestations of fascism, but especially communism in the United States until 1975. With its activities, HCUA fuelled Cold War sentiment especially in the fifties. “[T]he curiously conspiratorial nature of claims levelled against putative Communist subversives, such as Alger Hiss, entrenched the hysteria and paranoia that would characterize full-blown McCarthyism in the early 1950s would culminate in the execution of the Rosenbergs in 1961” wrote Simon Van Schalkwyk.³¹ It soon became clear that paranoia in the post-9/11 era is not just peculiar to the US. For, as Wendy Hui Kyong Chun wrote, “Paranoia stems from the desire to compensate for a perceived weakness in symbolic authority.”³²

The humiliating procedures noted by artists traveling to the *Juliett 484* festival were only in their infancy. In addition to colour CCTV cameras, despite the controversy, full body scanners were later introduced at airports and other public places, among others, which violate the right to privacy. This particularly affects the rights of transgender people by exposing them to transphobic attacks. If we add to this the racist facial recognition system³³ and the Chinese social credit system based on it, we will get the fulfilment of the grim prophecy of the George Orwell’s *1984*. At the same time, artists who are sensitized to all manifestations of oppression, subvert any “rationalizing or false answers to contemporary questions” – as defined by Andrzej Turowski, who continues: “If democracy is a means of improving collective life (rather than a political utopia), and politics a means of achieving a socially

desired order (rather than political power), then the art of the *particular* sparks that unrest without which democracy as a form of critical participation in the collective project would be unthinkable.”³⁴

Free Catholic Poland

As mentioned above, 2003 was dominated by pro-European euphoria. At the time, Poland was negotiating the shape of the preamble to the European Constitution, insisting on a reference to ‘Christian values.’ The prospect of joining the European Union triggered reflections on one’s own identity, the definition of Polishness, the place of Poles in Europe and the world, national vices and addictions. This was done, among other things, in his performance *Polish Menu* by Arti Grabowski who got drunk during the show, smashed bottles against a bucket placed on his head, nailed a large cross to his chest with a hammer, burned a bonfire ‘on his face’ – on the seat of the chair under which he was lying, all in the presence of the Polish flag.³⁵ Earlier, in Ustka, he performed a performance entitled *CV* during which he nailed to doors with nails various acronyms (PRL, MGR, SLD, ASP, ZUS, NIP³⁶ etc.) that accompany us during the bureaucratic life in Poland. The sharp ends of the nails went to the other side of the door. In the next step of the performance, the artist “placed the nail-strewn door in the middle of the room, supporting it lightly and with little security, he lay under it holding a string in his hand, the pulling of which was supposed to drop the door directly on him”³⁷ – recorded Łukasz Guzek. He then pulled the string, but luckily managed to dodge the falling door. In the last scene, he put it on his back and crawled with it to the set destination, then, lying all the time under the door, he lit a candle playing *Happy Birthday*. Also autobiographical, but more personal, was the performance of Aleksandra Kubiak, who in Ustka and then in a submarine performed a piece entitled *For them*. The ‘them’ were her alcohol-addicted parents. The artist hung from the ceiling of the gallery and then in the corridor of the submarine, face down, and drank vodka through a pipe.³⁸

At the time, part of the exhibition *Roads to Freedom*, about the bloodless seizure of power by Solidarity, was shown at the Modelarnia.³⁹ This process was addressed by Władysław Kaźmierczak and Ewa Rybska in a performance on a platform next to the *Juliett 484* submarine entitled *The Giants*. The performers hung up about hundred large photographs taken during the Gdansk Shipyard strike between August 15 and 30, 1980, and, moving slowly for several hours, collected and deposited field flowers and grasses in front of them. However, they wore muzzles on their faces, suggesting the lack of freedom of expression in ‘free Poland.’ The meaning of the performance was communicated by an inscription:

(...) The workers created the first independent union in the whole communist system. They developed a unique movement bringing back the human dignity and elementary human rights. Because of this strike, the consciousness of the Polish people was changed; they started to believe in the possibility of creating a free country with democratic rules. This strike also brought us to intensive thinking about the breakdown of the Yalta Agreement, which divided Europe into two parts and pushed Poland into a totalitarian ideology. During the strike the Soviet navy stood all the time in the Gdansk Bay in visible distance. The Navy wanted to give a signal and visible pressure that they would defend the communist ideology and Soviet empire. The peaceful revolution in Poland was very threatening to the totalitarian system. Today’s context: demobilized Soviet submarine / photos of shipyard workers reminds us of a gloomy time, which we hope, will never come back.⁴⁰

Today – in retrospect – we know that the ideals of Solidarity as a labour movement have been betrayed. In 2003, the unemployment rate was around 20%.⁴¹ “The fact that it was ‘Solidarity’, the party built by Poland’s blue-collar workers, that

oversaw the creation of this permanent underclass represented a bitter betrayal, one that bred a deep cynicism and anger in the country that has never fully lifted” wrote Naomi Klein.⁴² Freedom Was Not Free. Poland’s Road to Freedom – along with Leszek Balcerowicz’s plan, and in fact – the plan of Jeffrey Sachs and David Lipton⁴³ – constituted ‘shock therapy’ for Polish society, whose impoverishment and disillusionment resulted in its subsequent susceptibility to the populist slogans of PiS. Paradoxically, by voting for the Right, Poles got rid of the personal freedom they had won for themselves, under the (never realized and purely demagogic) slogan of revindication of state property sold off after 1989. Another issue was the struggle between these ‘giants’ – the leaders of 1980 strikes over the legacy of Solidarity and their mutual accusations taking away from Poles the feeling that they had accomplished something great. Lech Wałęsa was accused of collaborating with the UB (Security Office). *Gazeta Wyborcza* furthermore explains that “Kazimierz Świtoń accused Walesa of handing Poland over to ‘Jewish racists’ at the Round Table.”⁴⁴

An artist who also referred to Solidarity was Grzegorz Klaman, who rebranded the submarine Juliett as Solidarity in the performance *Maybe Later*. Let me remind the reader, that in the official conception of the festival, the submarine might have been one of the warships patrolling the Gdansk Bay during the Solidarity strikes of the eighties. In the aforementioned film *K-19: The Widomaker*, during the christening of the boat, the champagne bottle did not break. The sailors pronounced, ‘it’s a curse.’ The story from the film repeated itself in Providence. Klaman stuck a sign with the new name on the submarine and tried to break the bottle, which didn’t succeed right away because it was covered with rubber. Finally, after several attempts, he managed to smash it against a metal railing. Klaman also hoisted a red, white and black flag that he had designed on the mast. Adding black to the colours of the Polish flag was meant to remind people of Poland’s infamous history. In the early two-thousands, this was vividly being discussed, thanks to Jan Tomasz Gross’s book *Neighbors*,

published in 2000, about the Polish nation’s crimes against the Jews of Jedwabne.⁴⁵ The book caused a shock in a Polish society convinced of its own impeccability in the context of World War II, and even of the heroic deeds of the “righteous among the nations of the world.”⁴⁶ The publication, which has been repeatedly criticized for its inaccurate assessment of the sources, sparked a discussion about Polish participation in Nazi crimes – now impossible to erase, as evidenced by the PiS government’s backtracking on its ban on accusing the Polish people of co-responsibility for these (and other) crimes.⁴⁷ Returning to the performance – the gesture of Poland’s acquisition of the submarine was dressed up in pathos, on the other hand, the flag itself – intended to refer to values that Poles are supposed to be proud of – was manipulated and contaminated by the artist without allowing us to forget the ‘black pages of history.’ It is unclear what exactly the christening of the boat and the hanging of the manipulated flag meant in this context. The gesture can also be read as a criticism of Solidarity for its conservatism and ties to the Catholic Church. The political freedom won in 1989 meant giving in to its pressure. Freedom Was Not Free. Milan Kohout, an artist of Czech origin and signatory of *Charter 77*, also referred to it⁴⁸ in a performance of the *Word of God*, when in Gdansk he locked himself in a cage with chickens, to whom he read the *Holy Scriptures* in Czech. He also used the soundtrack from the *Roads to Freedom* exhibition, which, as mentioned earlier, was shown at the Shipyard at the time – these were recordings of police conversations from the 1970 demonstrations. One oppression turned into another.

How severe this oppression was, the Polish art world found out in 2003. On July 18, 2003, Dorota Nieznalska was sentenced to six months of restriction of liberty (performing community service) for offending religious feelings with the installation *Passion*.⁴⁹ Nieznalska’s trial took place at an express pace, especially for the Polish justice system. The first hearing took place on September 16, 2002, the verdict came on July 18, 2003 and came as a shock to the art community. Władysław Kaźmierczak and Ewa Rybska commented on it in

their performance *Body & Sin*. First, they set in motion a magnetic man-acrobat – spinning around his axis and performing funny poses. The image was transmitted from the camera to the cinema screen and suggested a resemblance with another person who appeared on the screen – Judge Tomasz Zieliński – the protagonist of the documentary film *The sentence*, from the trial of Dorota Nieznalska. The performers acted separately – Rybska, holding a glowing pendant in her hand, showed various objects wrapped in transparent containers: peppers, pasta, two vibrators, a plastic fluorescent cross, handcuffs, a black whip, and condoms. At this time Kaźmierczak took off his jacket and began to put plastic garbage bags over his white shirt, making a kind of cape or jabot to suggest a judge’s outfit. Then he very slowly smeared his face and his entire head with black mud. “This mud with which Dorota Nieznalska was pelted sticks to every artist, all art (...)”⁵⁰ – commented Łukasz Guzek. Kaźmierczak then dried his face and hair with a hair dryer, took off his garbage bags and put on a jacket. Rybska handcuffed him to a chair and then whipped him. When the projection ended, the performers slowly began to howl like wolves. One of the spectators at the Modelarnia was Dorota Nieznalska, who snatched the whip from Rybska’s hands and began to beat the screen with an image of the judge speaking. Other artists who addressed the Nieznalska case were Antoni Szoska from Kraków and Yin Peet from Taiwan. Their performance was titled *Cross to Lingam* (‘Lingam’ is the Sanskrit name for phallus – a symbol of male power). They built something like a large phallus – a totem – in the Modelarnia. To this totem made of wire they horizontally attached two brooms with bread loaves impaled on the handles. In this way they built a form of a cross. “The artists crushed the bread into tiny crumbs, covering the floor of the gallery with them. Then, with brooms, they swept the bread as is done in stone meditative eastern gardens, where gravel is raked in a mandala pattern”⁵¹ – recalled Łukasz Guzek.

Aleksandra Kubiak was one of the artists who came up with the performance on the spot – in Providence – prompted by an accidental encounter

with a non-binary person. The artist, with her torso wrapped in foil, sewed boiled eggs to her thighs.⁵² In Poland of the early two-thousands, the subject of queer, non-binary and non-heteronormative rights was completely ignored. In art criticism, male writers reacted to the emerging feminist discourses with the notion of androgyne, understood, however, more as a universal ‘humanity’ meant to be an argument for the existence of ‘universal art’ and depreciating the existence of feminist art, identified with the art of women.⁵³ At the time of the *Juliett 484* festival, *Pride Parades* were a novelty (the first one passed through Warsaw only in 2001). In 2003 Karolina Breguła created the campaign *Let Them See Us* on billboards. It was the first Polish artistic social campaign on LGBT issues and stirred up a lot of emotions. The company AMS, which was originally supposed to show it, withdrew at the last minute. It was eventually handled by City Board Media, but the billboards were often destroyed. “The fate of the campaign has showed the scale of intolerance, fear and censorship in our country,” two dozen Polish intellectuals wrote in a letter to the Polish daily *Gazeta Wyborcza*.⁵⁴ One of the couples shown on Breguła’s billboards were Tomasz Kitliński and Paweł Leszkowicz, who made a performance *To cut* in Ustka during the *Castle of Imagination* discussed in this text. The artists stood with their backs turned to the audience, at some distance from each other. From the tape flowed a parodied, long, vulgar and jazzy monologue by a woman who hates gays. After the tape was played, they turned to face the audience and grabbed their hands, exactly as on the Breguła poster. It was a very simple gesture, saying: ‘love is love.’ From today’s perspective, one looks at this work as if not much has changed. In 2019, fifteen years after Poland’s entry into the European Union, the right-wing *Gazeta Polska* launched its ‘LGBT-free zone’ campaign. According to a recent report by the Center for Research on Prejudice (2021), the situation of non-heteronormative people is as it was twenty-seven years ago. In some respects, it has even worsened – for example, the percentage of parents accepting their child’s non-heteronormativity has dropped.⁵⁵ Tomasz Kitliński, on the other hand, became the victim of a homophobic campaign when,

as an employee of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, he protested the award of the Amici Universitatis Mariae Curie-Skłodowska medal to the Minister of Education and Science Przemysław Czarnek due to his statements expressing hatred toward the LGBT community, as well as his lack of merit justifying the award beyond the competence of the governor. Minister Czarnek reported Kitliński's words to the prosecutor's office, accusing him of insulting the state.⁵⁶

Conclusion

Performance is the kind of art that reacts very quickly to political and social events. More than other art genres, it functions as a 'sensitive seismograph' because it happens here and now. Some of the performances described above were prepared on the spot, inspired by the moment, by contact with the space, with another country. This is the artists' way of working that is characteristic of festival performances. The performances, which were prepared in advance, generally also referred to current reality. Today we can see that the artists' intuitions were going in the right direction, diagnosing problems that subsequently only compounded. No US administration has abolished the PATRIOT Act, and in Poland persecuting artists and accusing them of 'insulting religious feelings' has become one of the overarching goals of the Law and Justice government.⁵⁷ Ordo Iuris has even published a manual on how to do it effectively.⁵⁸ Isaiah Berlin would say that negative freedom – from state control – has become merely a slogan and an unfulfilled promise of so-called liberal democracies. It has been replaced by 'freedom to,' which citizens voluntarily give up in the name of 'higher goals,' such as 'public safety' or 'moral codes'.⁵⁹ Artists during *Julieta 484* took advantage of meeting in places of special historical significance that no longer exist⁶⁰ to construct statements about different types of enslavement and to deconstruct national myths. They also met at an important moment in the history of both countries. They spoke about the oppressiveness of the Catholic

Church, the state apparatus, the bureaucracy, or the capitalist system, as well as homophobia that excludes and takes away personal freedom. As in any such exchange, it is important how the citizens of the two countries viewed each other's socio-political reality. The attitude of Poles to U.S. politics is perhaps best reflected here by the closing of eyes in Marilyn Arsem's performance. US citizens, on the other hand, admired Poles for their bloodless revolution, but did not recognize the differences in Polish society's perception of the events that led to the systemic transformation. They may also have been unaware of the oppression resulting from the strengthening of the Catholic Church that manifest in the form of censorship, prosecutorial investigations against artists, or daily homophobia.

The performances mentioned above complement and complete the historiographic picture of the US and Poland in 2003 in a meaningful way.⁶¹ They complement it with a human agent, an individual perspective, taking advantage of the fact that in art they can operate both on an abstract level and create images deeply rooted in history and culture.⁶² Performance like no other art functions 'in the present,' influenced by current political events. At the same time, artists using their social position – often also acting as lecturers or art curators – disseminate their vision of the world, along with all their anxieties, intuitions and diagnoses.

Notes

¹ In the Castle of Imagination / Juliett 484 the following artists participated: Marilyn Arsem, John Boehme, Marek Choloniewski, Nicola Frangione, Vanessa Gilbert, Arti Grabowski, KKO Group (Marta Jurkowska, Małgorzata Migula, Emilia Musiał), Władysław Kaźmierczak and Ewa Rybska, Tomasz Kitliński and Paweł Leszkowicz, Grzegorz Klamon, Milan Kohout, Aleksandra Kubiak, Paweł Kwaśniewski, Mari Novotny-Jones, Angel Pastor, Yin Peet, Christian Schmidt-Chemnitzer, Magda Sowierszenko & Eugen Proba, Jed Speare, Antoni Szoska and Dominik Złotkowski. The curators were: Władysław Kaźmierczak, Bob Rizzo and Jed Speare.

² In the text, I do not use the words 'America' and 'United States' interchangeably. If the word 'America' appears, it is only in quotations.

³ saba, "Protest antywojenny w Warszawie," *Gazeta Wyborcza*, 30.03.2003.

⁴ Anna Grudniewicz, "Wzrost nastrojów antywojennych. Komunikat z badań" (Warszawa: CBOS, 2003); "Polacy o misji stabilizacyjnej w Iraku. Komunikat z badań" (Warszawa: CBOS, 2003), Adam Leszczyński, "90 proc. przeciwko inwazji na Irak," *Oko.press*, published electronically 19.06.2016, accessed 15.05.2022, <https://oko.press/90-proc-polakow-przeciwko-inwazji-irak/>.

⁵ Dana Priest, "CIA Holds Terror Suspects in Secret Prisons," *Washington Post* published electronically 2.11.2005, accessed 10.06.2022, <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/11/01/AR2005110101644.html>.

⁶ In the referendum, 77% of Poles voted in favour of joining the European Union, 23% against. The turnout was 59%. <https://referendum2003.pkw.gov.pl/sww/kraj/indexA.html>.

⁷ The only manifestation of a discussion on the subject in the art press was a short text by Kazimierz Piotrowski, who commented on anti-European statements on Radio Maryja in the pages of *Exit* magazine, taking the side of integration. See: Kazimierz Piotrowski, "inteGracja / inteGration," *Exit*, no. 3 (55) (2003): 3096-99.

⁸ 'Rywingate' or 'Rywin affair' was a scandal, which started after a prominent film producer Lew Rywin offered Adam Michnik – the former dissident and Solidarity leader who is the Chief editor of *Gazeta Wyborcza* – amendments to the media ownership law in return for a payment of \$17.5m. He said he was operating on behalf of the cabinet. Adam Michnik recorded their conversation. See: Ian Traynor, "Bribery case threatens Polish government," *The Guardian*, 9.06.2003, accessed 19.01.2023, <https://www.theguardian.com/world/2003/jun/09/filmnews.poland>.

⁹ Zbigniew Ziobro, currently a Minister of Justice, known for his ultra-conservative views. See: https://en.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Ziobro.

¹⁰ PiS – Law and Justice Party is a right-wing populist and national-conservative political party in Poland. Its leader is Jarosław Kaczyński. See: https://en.wikipedia.org/wiki/Law_and_Justice, accessed 19.01.2023.

¹¹ Por. John Wickey, *The Myth of American Freedom. Understanding How Democracy Stands in the Way of Restoring America* (Boise, ID: Delphic Press, 2010).

¹² The name "Möbius," in turn, began to be used from 1977. First it was Möbius Theater (1977-1985), then Möbius Performing Group (1985-1990), and finally Möbius Artists Group (1991 and continuing). The organization incorporated in 1980 as Möbius Theater, Inc., an artist-run 501(c)3 non-profit, tax-exempt organization for experimental work in all media, but dropped 'Theater' from the legal name in 1985 to become Möbius, Inc. See: <https://www.mobius.org/history>.

¹³ In 1996-1997 there was an exchange of female artists from North Macedonia, and in 1999-2002 there were several exchanges with male and female artists from Croatia. See: <https://www.mobius.org/history> See also Nina MacLaughlin, "Möbius moves. The artists' group goes global with 'Juliett 484'," *The Boston Phoenix*, published electronically 19-25.09.2003, accessed 15.05.2022, <https://bostonphoenix.com/boston/events/perform/documents/03162630.asp>.

¹⁴ Private correspondence with Marilyn Arsem. 13.03.2022.

¹⁵ Brooklyn-based performer Dan McKereghan was the first to collaborate with the Chashama Theatre. In 2002, he organized the Currency festival there. This theatre is run by Anita Durst, an actress and niece of the famous Robert Durst, a multiple murderer. See Dani Anguiano, "Robert Durst, convicted murderer and disgraced real estate heir, dies at 78," *The Guardian*, published electronically 10.01.2022, accessed 2.05.2022, <https://www.theguardian.com/us-news/2022/jan/10/robert-durst-convicted-murderer-disgraced-heir-dies-78>. The Theatre has changed location several times, always being near Times Square – the area once known for its peep shows. Before another skyscraper was built here, Anita Durst was allowed to adapt the space into an independent arts venue. See: Cait Munro, "HBO True-Crime Expose of Robert Durst Reveals Family's Art World Connections," *Artnet*, published electronically 20.03.2015, accessed 2.05.2022, <https://news.artnet.com/art-world/robert-durst-family-art-world-278871>.

¹⁶ The submarine sank in 2007. Associated Press, "Providence submarine museum sinks," *Boston.com*, published electronically 19.04.2007, accessed 15.05.2022, http://archive.boston.com/news/local/articles/2007/04/19/providence_submarine_museum_sinks/.

¹⁷ <https://www.performance.com.pl/en/en.html>.

¹⁸ Today it is openly written that the lies of the then newly elected President Vladimir Putin on this issue were the beginning of the end of democracy in Russia. The submarine Kursk sank in August 2000, with 118 crew members killed and 23 managing to save themselves. See: Inna Denisova and Robert Coalson, "Kursk Anniversary: Submarine Disaster Was Putin's 'First Lie'," *Radio Free Europe / Radio Liberty*, published electronically 12.08.2015, accessed 15.05.2022, <https://www.rferl.org/a/kursk-disaster-putin-turning-point-russia/27184505.html>.

- ¹⁹ Public Law 107–56 - Oct. 26 2001, “Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism (USA PATRIOT ACT) Act of 2001,” edited by 107th Congress.
- ²⁰ “National Strategy for Homeland Security,” edited by Office of Homeland Security (2002), 20.
- ²¹ Łukasz Guzek, ed., *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynniki sztuki akcji w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk: ASP, 2013), 58.
- ²² <http://marilynarsem.net/projects/watching-waiting/>.
- ²³ Lawrence J. Korb, “It’s Time to Bench ‘Team B,’” *CAP* published electronically 18.08.2004, accessed 15.05.2020, <https://www.americanprogress.org/article/its-time-to-bench-team-b/>.
- ²⁴ “National Strategy for Homeland Security,” 13.
- ²⁵ Jill Bennett, *Practical Aesthetics. Events, Affects and Art after 9/11* (London-New York: I.B. Tauris, 2012), 127.
- ²⁶ <http://marilynarsem.net/projects/american-foreign-policy-i/>.
- ²⁷ The dogtags were designed by sculptor Holly Laws, who in 2000 was preparing a set for an adaptation of Homer’s *Iliad* at a theater in Rochester. At the time, she invited poets to collaborate, who created six sentences: “THIS IS THE PERSON / WHO IS NOT A PERSON / THIS IS THE BODY / THAT IS NOT A BODY,” “COUNTLESS / WHISPERS / REPEAT / EACH LIFE,” “AND SO AS KINSMEN / WE WALKED BETWEEN THE ROOMS,” “ONCE WHEN I WAS LIVING / NEAR THE END OF THE WORLD,” “I COULD DO NOTHING / THIS IS TO SAY I WAS A CHILD,” and “ANYONE IS EVERYONE.” <http://curamag.com/events-archive/2012-events-benefiting-covenant-house.html>.
- ²⁸ 4,487 U.S. soldiers have died in the Iraq war. See “Iraq war in figures,” *BBC News*, published electronically 14.12.2011, accessed 29.06.2022, <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-11107739>.
- ²⁹ Jennifer Gabrys, “Leaflet Drop: The Paper Landscapes of War,” *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, no. 7, published electronically 20.03.2004, accessed 15.05.2022, http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_7/Gabrys/gabrys.html; Daniel L. Haulman, “USAF Psychological Operations, 1990-2003,” (2003).
- ³⁰ Visas for Poles were waived in November 2019.
- ³¹ Simon Van Schalkwyk, “‘Un-American Confessions’: Translation as Subversion in Robert Lowell’s *Life Studies* (1959),” *European Journal of American Studies*, no. 12 (2) (2017): 13, <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/ejas.12031>.
- ³² Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics* (Cambridge, MA-London: MIT, 2006), 267.
- ³³ See, e.g., Ruha Benjamin, *Race After Technology. Abolitionist Tools for the New Jim Code* (Cambridge-Medford, MA: Polity, 2019). Or a film by Shalini Kantayya, “Coded Bias” (USA 2020).
- ³⁴ Andrzej Turowski, *Sztuka, która wzniesła niepokoje. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej (Art That Sparks Unrest. The Artistic-Political Manifesto of Particular Art)* (Warszawa: Książka i Prasa, 2012), 88.
- ³⁵ Private correspondence with Arti Grabowski, 15.05.2022.
- ³⁶ PRL – Polska Rzeczpospolita Ludowa (People’s Republic of Poland), MGR – MA, SLD – Sojusz Lewicy Demokratycznej (Democratic Left Alliance), ASP – Akademia Sztuk Pięknych (Academy of Fine Arts), ZUS – Zakład Ubezpieczeń Społecznych (Social Insurance Institution), NIP – Numer Identyfikacji Podatkowej (Tax ID Number).
- ³⁷ Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 60.
- ³⁸ Conversation with Aleksandra Kubiak, 17.03.2022.
- ³⁹ <http://fcs.org.pl/projekt/drogi-do-wolnosci-stala-ekspozycja/>.
- ⁴⁰ <http://www.performance.com.pl/en/en.html>.
- ⁴¹ Główny Urząd Statystyczny, “Stopa bezrobocia rejestrowanego w latach 1990-2022,” published electronically 26.04.2022, accessed 15.05.2022, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/stopa-bezrobocia-rejestrowanego-w-latach-1990-2022,4,1.html>.
- ⁴² Naomi Klein, *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism* (New York: Metropolitan Books. Henry Holt and Company, 2007), 192.
- ⁴³ Leszek Balcerowicz was as Deputy Prime Minister and Minister of Finance in the government of Tadeusz Mazowiecki, who in the summer of 1989 became the first elected non-communist Prime Minister in the whole Eastern Bloc. Assisted by Harvard Professors Jeffrey Sachs and David Lipton, Balcerowicz quickly implemented a process of economic transformation based on private market economy. See: Richard J. Hunter Jr., and Leo V. Ryan, “A Retrospective Analysis and Future Perspective: Why Was Poland’s Transition So Difficult?” *The Polish Review* 60, no. 2 (2006): 147-171.
- ⁴⁴ Maciej Sandecki, “Spowiedź Wałęsy,” *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*, 10.10.2003.
- ⁴⁵ Jan Tomasz Gross, *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland* (Princeton: Princeton University Press, 2001). The book was first published in Poland in 2000.
- ⁴⁶ Por. Barbara Józefik and Krzysztof Szwejca, “Polish myths and their deconstruction in the context of Polish-Jewish relations,” *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, no. 1 (2011).

⁴⁷ In January 2018, an amendment to the IPN Law was introduced providing for a penalty of up to three years in prison for attributing co-responsibility for Nazi crimes to Poles. The amendment was criticized by many lawyers and historians. President Andrzej Duda referred it to the Constitutional Court. On July 17, 2018, another amendment repealing criminal sanctions went into effect. See: "Najnowsza nowelizacja ustawy o IPN – co się zmieniło?" *Infor*, published electronically 2.07.2018, accessed 15.05.2022, <https://www.infor.pl/prawo/kodeks-karny/kary-i-srodky-karne/2289628,Najnowsza-nowelizacja-ustawy-o-IPN-co-sie-zmienilo.html>.

⁴⁸ *Charter 77* was a declaration in defence of human rights signed by 242 signatories on Jan. 1, 1977. Milan Kohout in 1986 was expelled from Czechoslovakia and left for Boston. Por. Monika Hoření, "Každé umění by mělo být angažované," *Haló noviny. Český levicový deník*, published electronically 2.08.2013, accessed 29.06.2022, <https://web.archive.org/web/20150924024801/http://www.halonoviny.cz/articles/view/7911270>.

⁴⁹ See the photos and the description of the work: <https://nieznalska.com/en/passion-en/>, accessed 19.01.2023. Karol Sienkiewicz, "Dorota Nieznalska's *Passion* – A Decade of Judgment on Artistic Freedom in Poland," *Culture.pl*, published electronically 14.12.2011, accessed 29.06.2022, <https://culture.pl/en/article/dorota-nieznalskas-passion-a-decade-of-judgment-on-artistic-freedom-in-poland>.

⁵⁰ Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 60.

⁵¹ *Ibidem*, 61.

⁵² This performance was performed twice: at the BPM Performance Space in Brooklyn and at the SMFA gallery in Boston, where it was marked with a 'for adult audiences' card. Conversation with Aleksandra Kubiak, 17.03.2022.

⁵³ See Grzegorz Dziamski, "Sztuka kobiet: od outsidera do Innego," *Format*, no. 8-9 (1992): 35. In 2003 Andrzej Karmasz took part in the Eugeniusz Geppert competition with his work *Androgynous Portraits*. See: Andrzej Jarosz, "Młodzi bez przyszłości?" *Ibidem*, no. 43 (2003): 46. In Polish art, the topic of transgenderism was perhaps the first (in a series realized in 2004-2007 *malawida: moRgan&veriKami*) to be taken up by Barbara Konopka. See: Krzysztof Jurecki, "Barbara Konopka," *Culture.pl*, published electronically, accessed 15.05.2022, <https://culture.pl/pl/tworca/barbara-konopka>. It wasn't until 2011 when Anna Grodzka won the parliamentary elections that the topic began to be more widely discussed. In the same year Michalina Manios - the first transgender celebrity – won third place in the TVN Top Model competition and told her life story as a gender-corrected person. Nonbinarity in the consciousness of Polish society appeared only through Margot (Małgorzata Szutowicz) in 2020. See: Renata Ziemińska, *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci* (Warszawa: PWN, 2018), 72. About the situation of intergender people in Poland read on pages 71-73 of the same book. See also: Mateusz Król, "(Nie)wizualność osób transpłciowych w Polsce," *Chorzowskie Studia Polityczne*, no. 14 (2017).

⁵⁴ https://web.archive.org/web/20120206011545/http://niechnaszobacza.queers.pl/index_en.htm.

⁵⁵ Ewa Siedlecka, "Dramaty osób LGBT w Polsce. Nienawiść, wyrzucanie z domu, depresje," *Polityka*, published electronically 12.12.2021, accessed 29.06.2022, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/2146550,1,dramaty-osob-lgbt-w-polsce-nienawisc-wyrzucanie-z-domu-depresje.read>.

⁵⁶ Angus Reid, "Poland: prominent academic targeted by far-right," published electronically 14.11.2019, accessed 3.05.2022, <https://www.petertatchellfoundation.org/poland-prominent-academic-targeted-by-far-right/>.

⁵⁷ Stian Gabrielsen, "Freedom of Expression Under Attack in Poland," *Kunstkritikk* published electronically 7.02.2022, accessed 15.05.2022, <https://kunstkritikk.com/freedom-of-expression-under-attack-in-poland/>.

⁵⁸ Filip Ciepły, ed., *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych* (Fundacja na Rzecz Kultury Ordo Iuris, 2014).

⁵⁹ See: "Berlin: Aktion gegen Werbestrategie-Ausstellung," *Indymedia*, published electronically 25.03.2004, accessed 25.09.2019, <http://de.indymedia.org/2004/03/77993.shtml>; Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

⁶⁰ The Modelarnia was demolished in 2012, and the Juliett, as mentioned above, sank in 2007. See: Rafał Borowski, "Te budynki zniknęły ze stocznego krajobrazu," *Trojmiasto.pl*, published electronically 27.02.2019, accessed 29.06.2022, <https://historia.trojmiasto.pl/Te-budynki-zniknely-ze-stocznego-krajobrazu-n132156.html>.

⁶¹ Today, it has been joined by Internet giants, troll farms and a deluge of fake news, among others. See: Jakub Dąbrowski, "Wolność sztuki 2010-2020 albo o kulminacji wielkiej smuty," *Magazyn Szum*, no. 35 (2021/2022): 26.

⁶² Girma Negash, "Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political," *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 25, no. 2 (2004): 188.

Bibliography

- Anguiano, Dani. "Robert Durst, convicted murderer and disgraced real estate heir, dies at 78." *The Guardian*. Published electronically 10.01.2022. Accessed 2.05.2022. <https://www.theguardian.com/us-news/2022/jan/10/robert-durst-convicted-murderer-disgraced-heir-dies-78>.
- Associated Press. "Providence submarine museum sinks." *Boston.com*. Published electronically 19.04.2007. Accessed 15.05.2022. http://archive.boston.com/news/local/articles/2007/04/19/providence_submarine_museum_sinks/.
- Benjamin, Ruha. *Race After Technology. Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Cambridge-Medford, MA: Polity, 2019.
- Bennett, Jill. *Practical Aesthetics. Events, Affects and Art after 9/11*. London-New York: I.B. Tauris, 2012.
- Berlin, Isaiah. *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- "Berlin: Aktion gegen Werbestrategie-Ausstellung." *Indymedia*. Published electronically 25.03.2004. Accessed 25.09.2019. <http://de.indymedia.org/2004/03/77993.shtml>.
- Borowski, Rafał. "Te budynki zniknęły ze stoczniewego krajobrazu." *Trojmiasto.pl*. Published electronically 27.02.2019. Accessed 29.06.2022. <https://historia.trojmiasto.pl/Te-budynki-zniknely-ze-stoczniewego-krajobrazu-n132156.html>.
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge, MA-London: MIT, 2006.
- Cieply, Filip, ed. *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*: Fundacja na Rzecz Kultury Ordo Iuris, 2014.
- Dąbrowski, Jakub. "Wolność sztuki 2010-2020 albo o kulminacji wielkiej smuty." *Magazyn Szum*, no. 35 (2021/2022): 24-37.
- Denisova, Inna, and Robert Coalson. "Kursk Anniversary: Submarine Disaster Was Putin's 'First Lie'." *Radio Free Europe / Radio Liberty*. Published electronically 12.08.2015. Accessed 15.05.2022. <https://www.rferl.org/a/kursk-disaster-putin-turning-point-russia/27184505.html>.
- Dziamski, Grzegorz. "Sztuka kobiet: od outsidera do Innego." *Format*, no. 8-9 (1992): 32-37.
- Gabrielsen, Stian. "Freedom of Expression Under Attack in Poland." *Kunstkrønikk*. Published electronically 7.02.2022. Accessed 15.05.2022. <https://kunstkrønikk.com/freedom-of-expression-under-attack-in-poland/>.
- Gabrys, Jennifer. "Leaflet Drop: The Paper Landscapes of War." *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, no. 7 (2004). Published electronically 20.03.2004. Accessed 15.05.2022. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_7/Gabrys/gabrys.html.
- Główny Urząd Statystyczny. "Stopa bezrobocia rejestrowanego w latach 1990-2022." Published electronically 26.04.2022. Accessed 15.05.2022. <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/stopa-bezrobocia-rejestrowanego-w-latach-1990-2022,4,1.html>.
- Gross, Jan Tomasz. *Neighbors: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Grudniewicz, Anna. "Polacy o misji stabilizacyjnej w Iraku. Komunikat z badań." Warszawa: CBOaS, 2003.
- Grudniewicz, Anna. "Wzrost nastrojów antywojennych. Komunikat z badań." Warszawa: CBOS, 2003.
- Guzek, Łukasz, ed. *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik sztuki akcji w polskiej krytyce sztuki*. Gdańsk: ASP, 2013.
- Haulman, Daniel L. "USAF Psychological Operations, 1990-2003." 2003.
- Hoření, Monika. "Každé umění by mělo být angažované." *Haló noviny. Český levicový deník*. Published electronically 2.08.2013. Accessed 29.06.2022. <https://web.archive.org/web/20150924024801/http://www.halonoviny.cz/articles/view/7911270>.
- Hunter, Richard J. Jr. and Leo V. Ryan. "A Retrospective Analysis and Future Perspective: Why Was Poland's Transition So Difficult?" *The Polish Review* 60, no. 2 (2006): 147-171.
- "Iraq war in figures." *BBC News*. Published electronically 14.12.2011. Accessed 29.06.2022. <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-11107739>.
- Jarosz, Andrzej. "Młodzi bez przyszłości?". *Format*, no. 43 (2003): 46-47.
- Józefik, Barbara, and Krzysztof Szwejca. "Polish myths and their deconstruction in the context of Polish-Jewish relations." *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, no. 1 (2011): 35-41.
- Jurecki, Krzysztof. "Barbara Konopka." *Culture.pl*. Accessed 15.05.2022. <https://culture.pl/pl/tworca/barbara-konopka>.
- Kantayya, Shalini. "Coded Bias." USA, 2020.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books. Henry Holt and Company, 2007.
- Korb, Lawrence J. "It's Time to Bench 'Team B'." *CAP*. Published electronically 18.08.2004. Accessed 15.05.2020. <https://www.americanprogress.org/article/its-time-to-bench-team-b/>.

- Król, Mateusz. "(Nie)widzialność osób transpłciowych w Polsce." *Chorzowskie Studia Polityczne*, no. 14 (2017): 163-80.
- Leszczyński, Adam. "90 proc. przeciwko inwazji na Irak." *Oko.press*. Published electronically 19.06.2016. Accessed 15.05.2022. <https://oko.press/90-proc-polakow-przeciwko-inwazji-irak/>.
- MacLaughlin, Nina. "Möbius moves. The artists' group goes global with 'Juliett 484'." *The Boston Phoenix*. Published electronically 19-25.09.2003. Accessed 15.05.2020. <https://bostonphoenix.com/boston/events/perform/documents/03162630.asp>.
- Munro, Cait. "HBO True-Crime Expose of Robert Durst Reveals Family's Art World Connections." *Artnet*. Published electronically 20.03.2015. Accessed 2.05.2022. <https://news.artnet.com/art-world/robert-durst-family-art-world-278871>.
- "Najnowsza nowelizacja ustawy o IPN – co się zmieniło?" *Infor*. Published electronically 2.07.2018. Accessed 15.05.2022. <https://www.infor.pl/prawo/kodeks-karny/kary-i-srodky-kanne/2289628,Najnowsza-nowelizacja-ustawy-o-IPN-co-sie-zmienilo.html>.
- "National Strategy for Homeland Security." Edited by Office of Homeland Security, 2002.
- Negash, Girma. "Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political." *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 25, no. 2 (2004): 185-201.
- Piotrowski, Kazimierz. "inteGracja / inteGration." *Exit*, no. 3 (55) (2003): 3096-99.
- Priest, Dana. "CIA Holds Terror Suspects in Secret Prisons." *Washington Post*. Published electronically 2.11.2005. Accessed 10.06.2022. <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/11/01/AR2005110101644.html>.
- Public Law 107-56 - Oct. 26 2001. "Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism (USA PATRIOT ACT) Act of 2001." Edited by 107th Congress.
- Reid, Angus. "Poland: prominent academic targeted by far-right." Published electronically 14.11.2019. Accessed 3.05.2022. <https://www.petertatchellfoundation.org/poland-prominent-academic-targeted-by-far-right/>. saba. "Protest antywojenny w Warszawie." *Gazeta Wyborcza*, 30.03.2003.
- Sandecki, Maciej. "Spowiedź Wałęsy." *Gazeta Wyborcza Trójmiasto*, 10.10.2003.
- Schalkwyk, Simon Van. "'Un-American Confessions': Translation as Subversion in Robert Lowell's Life Studies (1959)." *European Journal of American Studies*, no. 12 (2) (2017): 1-8. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/ejas.12031>.
- Siedlecka, Ewa. "Dramaty osób LGBT w Polsce. Nienawiść, wyrzucanie z domu, depresje." *Polityka*. Published electronically 12.12.2021. Accessed 29.06.2022. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/2146550,1,dramaty-osob-lgbt-w-polsce-nienawisc-wyrzucanie-z-domu-depresje.read>.
- Sienkiewicz, Karol. "Dorota Nieznańska's Passion – A Decade of Judgment on Artistic Freedom in Poland." *Culture.pl*. Published electronically 14.12.2011. Accessed 29.06.2022. <https://culture.pl/en/article/dorota-nieznalskas-passion-a-decade-of-judgment-on-artistic-freedom-in-poland>.
- Traynor, Ian. "Bribery case threatens Polish government", *The Guardian*. Published electronically 9.06.2003. Accessed 19.01.2023. <https://www.theguardian.com/world/2003/jun/09/filmnews.poland>.
- Turowski, Andrzej. *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej (Art That Sparks Unrest. The Artistic-Political Manifesto of Particular Art)*. Warszawa: Książka i Prasa, 2012.
- Wickey, John. *The Myth of American Freedom. Understanding How Democracy Stands in the Way of Restoring America*. Boise, ID: Delphic Press, 2010.
- Ziemińska, Renata. *Niebinarne i wielowarstwowe pojęcie płci*. Warszawa: PWN, 2018.

5

**POLISH ART
IN A GLOBAL
CONTEXT**

Krzysztof SIATKA

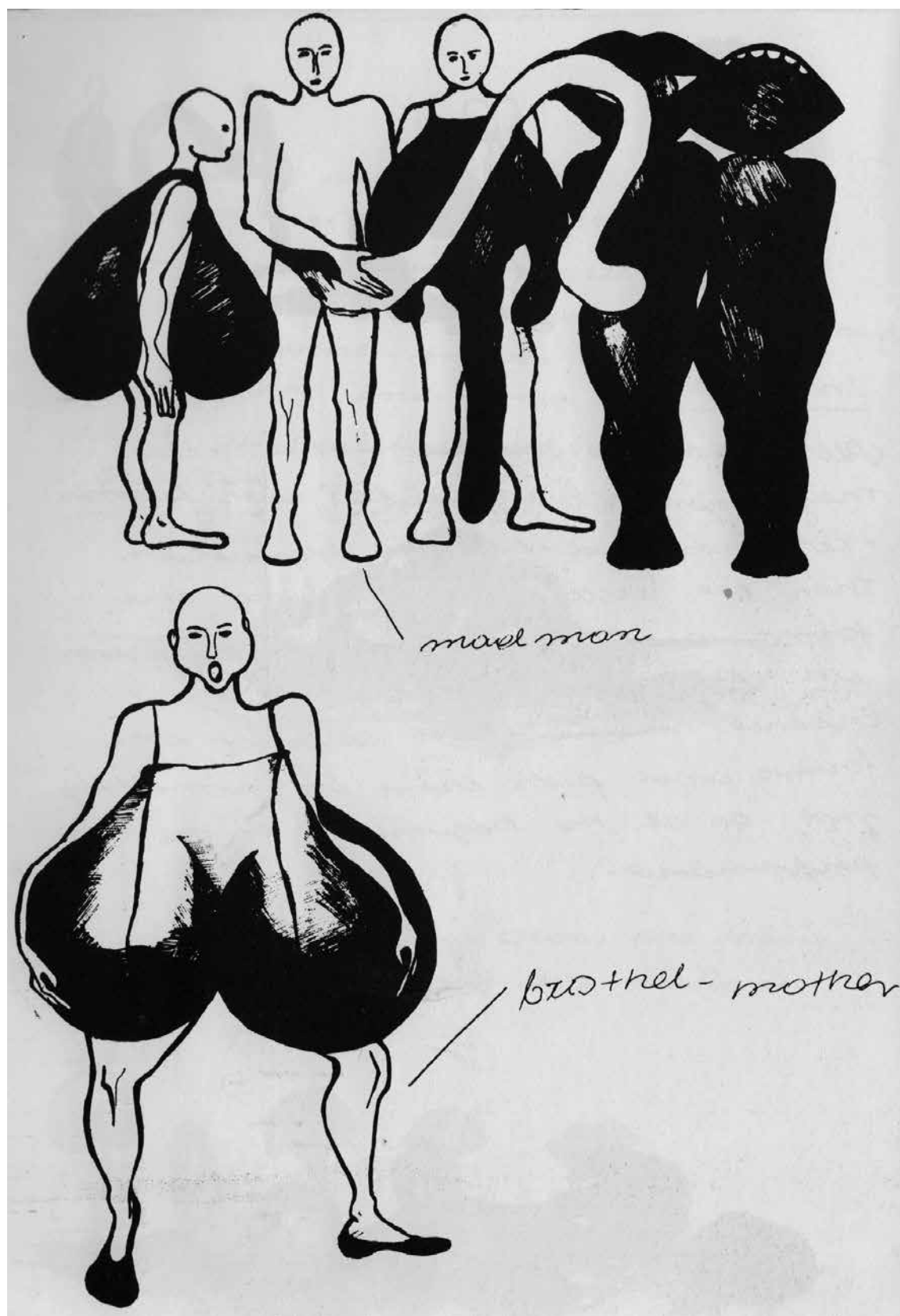
Pedagogical University of Kraków

HAMDI EL ATTAR AND KASSEL'S *STOFFWECHSEL* SHOWS OF THE EIGHTIES: NOTES ON THE OFF- MAINSTREAM PRESENCE OF POLISH ARTISTS

To explore in depth the contemporary art that has been presented in Kassel, one ought not to stop at the quinquennial *documenta*, a popular and influential festival of Western art which - obviously - has been promoting one unquiet narrative after another. There is a richer subtext available if one examines phenomena in general situated away from the central current of Western art; phenomena whose voices, although in fact carried by the latter tide, testified to the existence of alternative directions but were not widespread until many years later. What I have in mind here is art originating outside the cultural centre of the West: that of African countries and other former colonies, emancipated eventually at the *documenta 11* in 2002, on the initiative of Okwui

Enwezor, in addition to the neo-avant-garde of Central and Eastern Europe, recognised by Ruth Noack and Roger M. Buergel fifteen years ago. As I understand it, the example for the three of them was provided by shows curated by Hamdi el Attar, a lecturer at Kassel's Kunsthochschule and curator interested in non-Western pursuits, of Egyptian descent himself. His projects, spanning the period of 1982 to 1992, occupied the post-industrial K18 hall and included works from Polish artists too. These were exhibitions brought about by surveys of developments shared by territories deemed exotic by the contemporary art milieu at the time.

In this paper I reflect on how subversion against the widest publicised artistic events can complement the image of art in general and, in

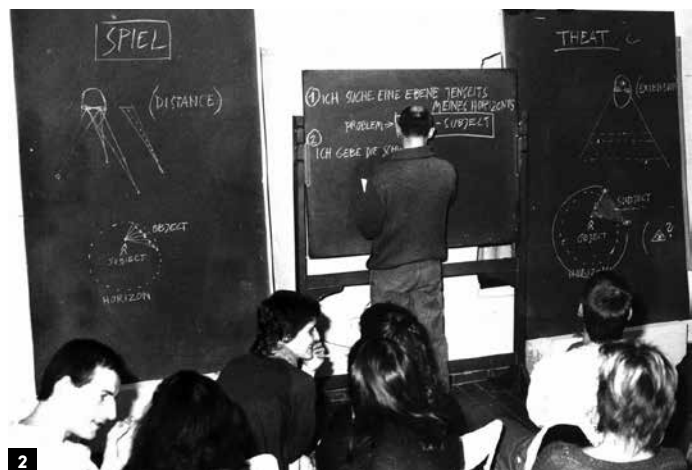
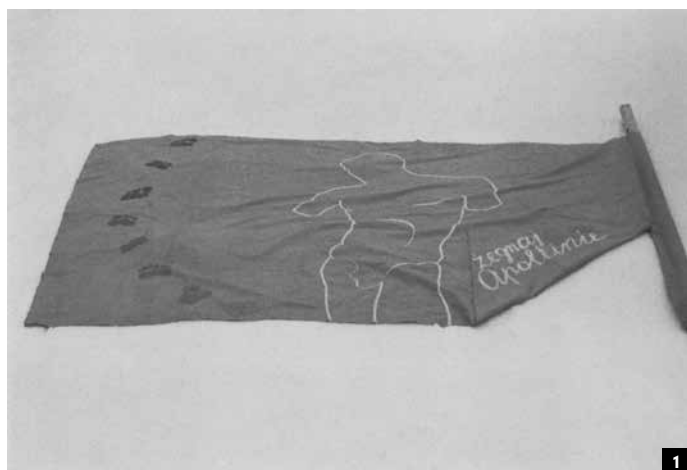


Aleksandra Holownia, sketch for performance *Ulysses*, 1986. Courtesy of the artist

particular, that of the history of contemporary art in the later phases of Iron-Curtained Central and Eastern Europe, namely in the eighties. The paradigm builds upon the horizontal approach to art history - a proposition challenging all hierarchical narratives - and places at its centre the relation between an artist and where he or she lives and works.¹ The paper aims at examining a certain part of the output of Polish artists (Wincenty Dunikowski-Duniko, Maria Pinińska-Bereś, Anna Kutera, Maciej Toporowicz, Bogdan Korczowski, Alexandra Hołownia, Kooperatywa artystyczna THEAT (THEAT Artists' Cooperative), and the groups Koło Klipsa and Gruppa) and interpreting their presence within three shows curated by el Attar: *Stoffwechsel* (1982), *MuKu – Multimedia Kunst* (1985), and *Künstlergruppenzeigen Gruppenkunstwerke* (1987) - in the contexts of Poland's artistic, political, and existential reality after the introduction of Martial Law in the country in 1981. Remarks concerning the region's geographical factors, shaping the artistic map when barriers for Poland were reinforced, are made because of those artists' presence in the Western (although, let me stress: non-mainstream) circulation of art. Their experience of multifaceted separateness justifies speaking about them in the metaphorical terms of activity pursued 'on the boundaries'² and when the decade in question had only begun, political and artistic boundaries between the worlds were more evident than ever. Still, the period examined here includes great variation in terms of the levels of oppression exercised by the Communist regime in Poland: the fact of Polish works or artists being featured on the global scene at the *Stoffwechsel* show in 1982, while domestic social life faced the harshest suppression, is of different significance to the *MuKu – Multimedia Kunst* show in 1985, or the exhibition *Künstlergruppenzeigen Gruppenkunstwerke* of 1987, when the Polish authorities were becoming - rather unwillingly - less and less oppressive.

Metabolism - Theory as Defined Through the Practice of Exhibiting

The search for otherness and the penetration into peripheries is deeply rooted in the biography of Hamdi el Attar - both in his artistic practice and organisational activity, and in the theory emerging between these two fields. Born in 1938 in Egypt, he received his artistic education in Stuttgart, to hold the position of an academic professor at Kassel's Kunsthochschule from 1974 through to 1999. A cultural emancipator, backed by the West German elites, he inspired them to look at art differently and embrace what was not considered central. As an artist and a designer he worked with textiles, and as a curator he attracted artists by experimenting with materials, which often produced brilliant site-specific installations. Being employed at the university did not stop him from criticising art institutions or the curatorial elite.³ Rather, it is artists who were his kin, and it is their self-organised undertakings, modestly structured, that were his mode - one aiming to blur the polarising professional boundaries dividing the artist, the critic, and the curator. He travelled the world and mapped the art scenes in places whose atmosphere was set by the people and their work, and not by state institutions. That method would guide him both in the early eighties, when he looked for ways to introduce textiles into the field of the visual arts, and ten years later, when he took an interest in the art of Islamic, Caribbean, and African countries⁴ - issues demonstrated in the *K18 Stoffwechsel (K18 Textile Metabolism)* show of 1982 and in *Begegnung mit den Anderen (Encountering Others)* of 1992, respectively. He rejected the tendency to gravitate towards an emphasis on curatorial narratives and attempts to legitimise them by featuring the same artists over and over. This is a trend that was pointed out repeatedly to many independent and charismatic curators who presided over *documenta* or other major festivals. Charles Green and Anthony Gardner even dared to name a few giants, such as Harald Szeemann, Rudi Fuchs, Okwui Enwezor, or



1. Maria Pinińska-Bereś, *Standard: Farewell to Apollo*, 1976. Courtesy of Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation

2. *THEAT Lecture*, 1984. Courtesy of Zygmunt Piotrowski

3. Wincenty Dunikowski-Duniko, *Ready for Use*, photo Horst Hoheisel. Courtesy of the artist

Massimiliano Gioni, and impute their complicity, claiming they helped certain individuals by creating a demand for the latter's products that would by far exceed their supply.⁵ In his practice and writings, el Attar openly objected to the commodification of art. Active as an artist, he developed an alternative model for the practical verification of theories - one produced in a position of academic authority but at the same time devised against everything we know from all sorts of rational or economic propositions. That model was to pursue artistic experimentation and demonstrate the result in the format of a problem-oriented exhibition. So, el Attar consolidated other artists around himself to engage them in his projects, also extending this circle to include students and correspondents from the entire world. As far as Poland's artistic context is concerned, he owed his grasp of it in the early eighties to the Kraków-based critic and curator Stanisław Urbański, while in the second half of that decade he had the performer Alexandra Hołownia working closely with him.

It had not taken el Attar very long to perceive the benefits of collective work: there were projects signed by the K18 Stoffwechsel Project Group (Projektgruppe K18 Stoffwechsel) in the

late seventies already, and their collective identity came to be confirmed by the *K18 Stoffwechsel* show in 1982.⁶ Preparations for the exhibition spanned a period of four years, during which the idea to transform the matter by employing alternative substances in the artistic process and in the field of visual arts, grew and matured.⁷ However, as the boundaries between art and design were still clearly defined at the time, the K18 Stoffwechsel Project Group appeared as intruders in a domain not entirely theirs - that is, outside the bounds imposed on them by the designers' competences. K18's work bore the experience of meanings which manifest themselves in the way a substance is employed when creating, and in trespassing into the field of design, where the rules of pragmatic use apply. The collection displayed in the K18 hall in 1982, being a survey of the applications of textiles in contemporary art, brought about reflection on what the significance of situations like that might be.⁸ The show enjoyed exposure and was commented on widely, being covered in more than a dozen reviews printed in dailies, in both local and nationwide German press. The artists mentioned most, the authors of pieces reproduced in the articles, included Ilona Ruegg, Akiko Hamatani,



Veerle Dupont, the group *En avant comme avant*, E.R. Nele, and Horst Hoheisel.⁹

Obviously, making form and substance change in an artistic process entails the creation of new meanings, and conceptual experiments of the previous decade had carefully deconstructed such phenomena. What the eighties saw, in turn, were the formulas of allusive expression—a language found in the productions of Polish artists featured in the *K18* exhibition in Kassel. The piece by Maria Pinińska-Bereś bearing a likeness of an ancient statue of Apollo (*Fahne. Abschied mit Apollo* (Standard: Farewell to Apollo), 1976) took the shape of an abandoned standard, with an inscription in Polish: *Żegnaj Apollinie* (Goodbye, Apollo), and was possibly a nostalgic reflection on the fading of classical ideals - that of beauty, among others - overwhelmed by the current brutal reality. Pinińska-Bereś didn't make it to the show: the closed border and lack of passport kept her from leaving the country; in addition, having the works shipped back to Poland caused a lot of problems and generated an exorbitant cost.¹⁰

It was a different case with regard to the situation of Wincenty Dunikowski-Duniko: already a resident of West Germany, he was the only

featured Pole to attend the exhibition in person. His was a site-specific installation for the space of the former factory, titled *Ready for Use*. The artist used tree branches and trunks painted white, red, and black and similar glossy foil applications. The form of these objects conjures up an abandoned or stranded ark, or a forsaken warehouse full of dust-covered standards or banner poles, symbols of power, and life-saving appliances.

The piece by Anna Kutera, missing today, titled *Równoległa projekcja tautologiczna* (Parallel Tautological Projection), made an appearance at the show as records alone: photographs were displayed on slides. The great variety of media featured in the exhibition could be seen as untamed experimentation from the Western point of view - but to me, the organisational difficulties faced by the Poles only signified the existential disaster in the country. Fittingly, the *K18* hall, formerly a site of Henschel-Werke, repurposed in the thirties and forties to manufacture locomotives and APCs for the army. During World War II, forced labour from Eastern Europe was used there, and in 1982 the halls were dirty, damp, permeated with grease. The brick structures with complementary steel elements and ceiling-mounted lighting fixtures provided

some 21.5 thousand square feet of context which had nothing in common with the elegant interiors of the neoclassical edifice of the Fridericianum housing the concurrent *documenta 7*.

In that edition of the festival, designed content-wise by Rudi Fuchs, the reception has seen a reaction to the previous one (*documenta 6*), propounding an understanding of art as a tool for social change above all else. In the early eighties, Fuchs unhesitatingly drew on the traditions - the notions of beauty or artistic individualism - and some of the artworks on show were representational; the exhibition actually celebrated expressionist painting. Only one artist from Poland was featured: Edward Dwurnik, with his series of canvases titled *Sportowcy* (Sportsmen).¹¹ The rulers of the Polish People's Republic allowed him to travel to West Germany for the opening in exchange for his promise to refrain from boycotting the country's official art institutions as called for by the cultural circles after the introduction of martial law. The case of Dwurnik diverges from those of the Polish artists featured in the accompanying event: while the former's decisions were pragmatic and individualist, intended to make a name for himself in the world's professional circulation of art, the latter believed instead in the ideal of the artistic process and the benefits it brings to any alternative community.

Towards a Collective Effort

Another large project of the K18 Stoffwechsel Project Group to follow, assumed the form and formula of the *MuKu Multimedia – Kunst* show (1985). In it, the multimedia genre of art was defined as creation which combines various means and procedures of expression in order to free oneself from any conventional limitations. The practice of multimedia, where the work is given both spatial and temporal dimensions, was meant to turn the artist's and the viewer's attention away from the tangibility of an object, from the technical aspects of its execution - from anything, in general, that could engender commodified perceptions. The process

of commodification was viewed as something fatal to the institutions and the personnel of the art world. Similar claims were being set forth by the Group in their programme notes: worded in the first-person plural, these were indicative of a collective effort and so emancipated the formula of artistic organisation, theory, and practice pursued collaboratively. Looking at the Group's printed materials from the period in question, we can see how the visual identity of their activities developed, incorporating certain brand-building features, such as the logotype.¹²

Several Polish entries into the exhibition had been accepted too. For the opening on June 15, émigrés Maciej Toporowicz, living in Munich at the time, and Bogdan Korczowski, based in Paris, produced an installation-performance titled *Zwei Künstler fern von zu Hause* (Two Artists Far From Home). They erected a room made of black foil, with a fluorescent Greek cross as a dominant. On the floor, a negative of that shape was placed, to be filled by the two with freshly mixed concrete during the event. The whole set-up was bathed in ultraviolet light, Korczowski appeared in white scrubs, and Toporowicz, bandaged up from head to toe. The performance, stemming from Malevichian mysticism, seems to be lauding the creative ways of the avant-garde. On a flyer accompanying the action, the artists issued a reductionist declaration defining their action in negative terms: "it is not a demonstration ... nor contestation ... politics ... nor a rite, not a beginning nor an end. Still, it is art."¹³

The idea for the stage piece by Alexandra Hołownia, titled *Ulisses* (Ulysses), was based on an imagined nocturnal city like those found in the literary experiments from James Joyce - a grotesque realm where procurers and prostitutes abound. The play had originally been produced in Warsaw's Buffo theatre in 1984, then rerun in Pracownia Dziekanka (Dean's Workshop), although in a smaller version, reduced for political reasons. The actors didn't make it to Kassel because they weren't granted passports - the artist arrived on her own, bringing colourful sculpture-costumes made of painted canvas. In the end she herself appeared before the audience, in the company of

unnaturally large mouths, arms, legs, breasts, a penis, and buttocks.

In 1985, Kassel's K18 also welcomed the THEAT Artists' Cooperative, led by Ukio (Zygmunt) Piotrowski and formed by a multinational array of individuals based in Germany, Switzerland, and Poland (Jürgen Fritz, Ulrike Hedwig, Andrzej Komorowski, Ina Pohorely, Hélène Prevost, Tomáš Ruller). The artists defined their practice as operating on the boundaries between extended theatre, philosophical activity, and alternative education. Their team effort was one of an open, improvised play or game manifesting the connections between people who engage in a creative process together.¹⁴ In roughly the same period, Piotrowski founded an international artists' group called Aufmerksamkeitschule (The School of Attentiveness). To them, being attentive constituted a means for the complete mental and physical understanding of any space where performance artists are to perform. In Kassel, Fritz presented records of what the Cooperative had done as well as their postulations.

The actions mentioned above shared the idea of a work of art determined by a communal effort - even if external factors sometimes prevented that from taking place. Over the second half of the decade, el Attar developed a theory for works to which multiple artists contribute, devoting one project of his after another to that matter. In 1986 he travelled to Poland: while in Warsaw, he spent time in Pracownia Dziekanka, a cult site of the movement who called themselves Kultura Zrzuty (Pitch-In Culture), and in Poznań he visited the city's Academy of Fine Arts and met the internationally recognised Polish conceptualist Jarosław Kozłowski. Going on a tour of Poland, arranged for him by his later long-term collaborator Alexandra Hołownia, el Attar joined Klaus Groch and Jorge Glusberg in the fellowship of organisers of the international art world who expressed an interest in the avant-garde of the Eastern Bloc. Unlike the other two, he witnessed a disastrous time, when Poland's artistic circles were polarised and the country's alt-culture, remote from the official circulation, instituted

affairs of great importance.¹⁵ The organisation of artistic life was then shifting towards collective formulas, justified by the political circumstances and serving as carriers for generational defiance and pronouncement.

El Attar's Polish journey was followed by the K18 show *Künstlergruppenzeigen Gruppenkunstwerke* of 1987,¹⁶ which can be examined as an exemplification of collaborative phenomena in the artistic domain. The exhibition displayed an adverse reaction to the individualistic treatment of artists and to the competitive disposition of the art world. Accordingly, el Attar's curatorial practice can be situated in the contexts of ever diminishing modernist attitudes (if these are understood as idiosyncratic expressions of particular subjects) and the increasingly familiar postmodernist approach, welcoming the not entirely predictable interplay of multiple actors and factors. After all, the latter mode had been guiding the K18 Stoffwechsel Project Group for several years. Critics in Germany recognised the significance of the show and appreciated its input into the development of notions about the installation genre as well as its take on the heterogeneous reality of art.¹⁷ Hołownia and Bożena Kowalska contributed to the exhibition content-wise, with the latter's text, dealing with modernist origins of Poland's contemporary artistic collectives, included in the catalogue for the event.¹⁸

Two Polish groups were included in the show. In arranging their *Wystawa 5* (Exhibition 5), the Poznań-based Koło Klipsa - Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Krzysztof Markowski - employed fable-like scenographical objects, such as a dwarf and a serpent. Warsaw's Grupa - the painters Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Włodzimierz Pawlak - spent a couple of days working together on an installation of monumental proportions. Titled *Kuda Gierman*, the piece had been supposed to feature representations of the vagina, personifications of the classical elements, as well as demons and gods, but in the course of the work the artists decided to efface each individual composition - a gesture of

erasing any individuality and giving in to the logic and rules of group work.

The two groups' inputs and outcomes have already been reconstructed, comprehended, and interpreted. Aleksandra Alisauskas discerned in the show an instance of Western perceptions of Communism, relating and comparing it to Poland's post-1981 models of collective work.¹⁹ In the country, efforts made collectively in the 1980s were significant in political terms, while the perspective assumed by any display in the West could treat those simply as propositions of alternative formulas for artistic production and participation. Either way, the interpretation is determined by the interpreter's position in relation to the boundary between the Western world and Central-Eastern Europe. The extended formula of an art group applies to both these views and allows for the subversion of fatal forces that act in various systems, be they those entrenched in art markets or sanctioned by totalitarian states.

Conclusion

The guiding idea of this paper has been an attempt to cover the relationships between what was receiving much exposure and what was considered off-mainstream - two realms which I, according to the applied horizontal methodology, do not see as entirely separate, although they are oriented towards separateness and function as such in the discourse. The *Künstlergruppenzeigen Gruppenkunstwerke* show ran concurrently with the celebrated *documenta 8*. That edition, conceived by Manfred Schneckenburger, seemed modelled after some handbook or manual of postmodernism: the end of grand narratives, on the one hand, and programmatic eclecticism, on the other, were manifested outright.²⁰ As concepts these are not far from the theses derived from the cooperative pursuits of the K18 Stoffwechsel Project Group. Also, the same festival featured several performance acts by Black Market, formed on the occasion by Boris Nieslony, Jürgen Fritz, Norbert

Klassen, Zygmunt Piotrowski, Jacques van Poppel, Tomáš Ruller, and Zbigniew Warpechowski. Their pieces, bearing the common title *Das Brakteatenstück* and presented at Neue Galerie, dealt with tensions between the personalities of individual members of the collective and of the combined artistic organism.²¹ What shape, then, does the introductory metaphor of 'the boundaries' take if the flows between the communicating vessels of the art system are so strong? Once established, the boundary - even if it is not airtight - becomes a constituent of the two fields delineated on its sides. The current, however anchored in the best-exposed circulations, secured by the market, and responsive to the demands of contemporarily operating theories, founds a hierarchy like those taught in textbooks. It is being defined in opposition to the less endowed off-mainstream distribution, which came to be expressed so bluntly in Kassel's K18 hall in the eighties. Alternative directions had been destined to find their definitions in practice, with successive exhibitions serving to advance the methods of collective work and ultimately arrive at a vast multifarious mosaic, effected through the use of montage and offering a genuine experience of multiplicity. The method introduced by el Attar is traceable in his own profession - his interest in textile arts. Knowing the socially engaged artistic practices of the sixties, one ought to understand any collective activity in the field of art as something more extensive than just redefining the work of an artist, his or her means and media, and the related practicalities and theoreticalities - that is, one often ought to include in this understanding the artists' aspirations of redefining the very public sphere.²² In academic research on the design of textiles and clothing, it is fairly consensual to relate the histories of those to - broadly speaking - formulas of cooperation and communal action, for their ability to bond people with each other and communicate a person's affiliation of any kind, be it culture, ethnicity, gender, or politics.²³ Textiles are emanations of one's life in society, demonstrating political and moral entanglements as well as wealth or poverty.²⁴ With the conceptions put forward by

el Attar, artistic pursuits were meant to dissolve the individuality of an artist, and in this respect their stance departed from the well-known past of other avant-garde formations, such as the Dadaists or the Surrealists, where ideologists and leaders had been named. Perhaps that - this dissolution-wise orientation on the part of el Attar - was the reason why his project never bloomed into full actuality in the art field. The artists themselves would accept the entry conditions to strive later for sheer self-promotion. The members of Koło Klipsa eventually claimed that their *Exhibition 5* had been shown at *documenta 8* - a platitude so sound it even found its way as fact into one recently published monograph on Poland's artistic output of the eighties.²⁵ Despite an utmost willingness to write the history of art democratically, artists seem to keep compromising plans like those discussed here. In line with the logic of a Pole's success in the West, they kept setting up their identities on the periphery, warmed by the blaze of someone else's glory.

Translated by Błażej Bauer



Notes

- ¹ Piotr Piotrowski, "O horyzontalnej historii sztuki," *Artium Quaestiones* 20 (2009): 66.
- ² Following the December 13, 1981, many artists left Poland and attempted, on unequal terms, to make names for themselves locally in the West; others succeeded in having their work featured abroad only to realise they were unable to attend the shows in person due to administrative or financial reasons.
- ³ Paolo Bianchi, "Vom Anderssein der Anderen" (On Being Other than Others)," *Kunstforum International* 119 (1992): 526–41; Alexandra Holownia, "Inne definicje sztuki," *Artluk*, published electronically, accessed 28.07.2022, <http://www.artluk.com/eart.php?id=89>.
- ⁴ Hamdi el Attar and Elisabeth Herr, *Al Fan-Die Kunst Zeitgenössische Kunst in den islamischen Ländern* (Kassel: Universität Gesamthochschule Kassel, 1995); Hamdi el Attar, *Türkische Kunst heute am Beispiel der Universität Mimar Sinan Istanbul* (Kassel: Universität Gesamthochschule Kassel, 1990); *Karibische Kunst heute* (Kassel: Projektgruppe Stoffwechsel-Universität Gesamthochschule Kassel, 1994), Exhib. cat.
- ⁵ Charles Green and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art* (Oxford: Wiley Blackwell, 2016), 124.
- ⁶ The *K18 Stoffwechsel* show ran from June 20 to September 29, 1982; it is worth noting that the exhibition had been slightly desynchronised with *documenta 7* (June 19 through to September 28, 1982) - a shift attributable to the wish that the openings be kept from coinciding with each other.
- ⁷ It is no coincidence that the group as well as the show got their names from the process of metabolism—conversion of the energy (*Stoffwechsel* in German); cf. Hamdi el Attar, "Preface," in *Stoffwechsel K18, Internationale Kunstausstellung*, edited by Hamdi el Attar, Vera Kipp, and Karin Ohlenschlager (Kassel: Thiele und Schwarz, 1982), n.p.
- ⁸ "K 18 – Textile Metabolism," 37–40.
- ⁹ *K-18 Stoffwechsel Internationale Kunstausstellung Presseberichte 20.06–29.09.1982*, a file containing press materials collected by the Project Group Stoffwechsel is kept in the Archives of the Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation in Kraków, Poland.
- ¹⁰ In a letter to Andrzej Kostolowski, Maria Pinińska-Bereś spoke about herself being featured in the *K18 Stoffwechsel* show: "Also, I took part in a sideshow to Kassel's *documenta*, at their invitation. And what a terrible ordeal this business was - struggling with all sorts of impossibilities. All in all, it cost me my peace and a lot of money too. For instance, I was forced to pay for the return of my works, through foreign exchange dealings! I am beaten, completely." The correspondence is kept in the Archives of the Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation in Kraków, Poland.
- ¹¹ *documenta 7* (Kassel: D+V Paul Dierichs, 1982), Exhib. cat. See: Richard Flood et al., "Documenta 7: Continued," *Artforum* 21, no. 2 (1982): 81-86.
- ¹² Hamdi el Attar, "Multimedia Kunst," in *MuKu Multimedia – Kunst, June 15 to July 15, 1985, K18 hall* (Kassel: Universität GH Kassel, 1985), n.p.
- ¹³ "Unsere Aktivität ist: keine Manifestation, keine Kontestation (...) keine Politik (...) kein Ritual (...) es ist kein Anfang, kein Ende aber es ist Kunst."
- ¹⁴ Andrzej Komorowski and Ukio Piotrowski, *Kooperatywa artystyczna THEAT (The THEAT Artists' Cooperative)*, Brochure.
- ¹⁵ The so-called 'third-site / third-space chromatics' (chromatyka trzeciego miejsca) - the position of Poland's independent young artists within the country's circumstances of the eighties - was defined by Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945* (Poznań: Rebis, 1999), 220–35.
- ¹⁶ Hamdi el Attar, ed., *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke* (Kassel: Universität GH Kassel, 1987).
- ¹⁷ Florian Rötzer, "Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke," *Kunstforum International* 91 (1987): 309-14.
- ¹⁸ Bożena Kowalska, "Künstlergruppierungen in Polen," in *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke*, edited by Hamdi el Attar (Kassel: Universität GH Kassel, 1987), 38-48.
- ¹⁹ Aleksandra Alisauskas, "Communists like them. Polish Artist Groups at Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke," in *Rejected Heritage. Polish Art of the 1980s* (Warszawa: MSN, 2011), 130-41.
- ²⁰ *documenta 8* (Kassel: Weber & Weidemeyer GmBH & Co KG, 1987), Exhib. cat.
- ²¹ *Ibidem*, 302.
- ²² See, e.g. Richard Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation* (New Haven: Yale University, 2012).
- ²³ Janis Jefferies, "Editorial Introduction," in *The Handbook Of Textile Culture*, ed. Janis Jefferies, Diana Wood Conroy, and Hazel Clark (London: Bloomsbury Academic, 2016), 7-8.
- ²⁴ See, e.g. Annette B. Weiner, ed., *Cloth and Human Experience* (Washington, DC: Jane Schneider Smithsonian Scholarly Institution, 1991).
- ²⁵ Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993* (Warszawa: MSN, 2020), 254.

Bibliography

- Alisauskas, Aleksandra. "Communists like them. Polish Artist Groups at Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke." In *Rejected Heritage. Polish Art of the 1980s*, 130-41. Warszawa: MSN, 2011.
- Attar, Hamdi el. "K 18 – Textile Metabolism." In *Stoffwechsel K18, Internationale Kunstausstellung*, edited by Hamdi el Attar, Vera Kipp and Karin Ohlenschlager, 37-40. Kassel: Thiele und Schwarz, 1982.
- Attar, Hamdi el. *Karibische Kunst heute*. Kassel: Projektgruppe Stoffwechsel-Universität Gesamthochschule Kassel, 1994. Exhib. cat. .
- Attar, Hamdi el, ed. *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke*. Kassel: Universität GH Kassel, 1987.
- Attar, Hamdi el. "Multimedia Kunst." In *MuKu Multimedia – Kunst, June 15 to July 15, 1985, K18 hall* Kassel: Universität GH Kassel, 1985.
- Attar, Hamdi el. "Preface." In *Stoffwechsel K18, Internationale Kunstausstellung*, edited by Hamdi el Attar, Vera Kipp and Karin Ohlenschlager. Kassel: Thiele und Schwarz, 1982.
- Attar, Hamdi el. *Türkische Kunst heute am Beispiel der Universität Mimar Sinan Istanbul*. Kassel: Universität Gesamthochschule Kassel, 1990.
- Attar, Hamdi el, and Elisabeth Herr. *Al Fan-Die Kunst Zeitgenössische Kunst in den islamischen Ländern*. Kassel: Universität Gesamthochschule Kassel, 1995.
- Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993*. Warszawa: MSN, 2020.
- Bianchi, Paolo. "Vom Anderssein der Anderen" (On Being Other than Others)." *Kunstforum International* 119 (1992): 526–41. *documenta 7*. Kassel: D+V Paul Dierichs, 1982. Exhib. cat.
- documenta 8*. Kassel: Weber & Weidemeyer GmbH & Co KG, 1987. Exhib. cat.
- Flood, Richard, Donald Kuspit, Lisa Liebmann, Stuart Morgan, Annelie Pohlen, and Schuldt. "Documenta 7: Continued." *Artforum* 21, no. 2 (1982): 81-86.
- Green, Charles, and Anthony Gardner. *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Oxford: Willey Blackwell, 2016.
- Hołownia, Alexandra. "Inne definicje sztuki." *Artluk*, accessed 28.07.2022, <http://www.artluk.com/eart.php?id=89>.
- Jefferies, Janis. "Editorial Introduction." In *The Handbook Of Textile Culture*. Edited by Janis Jefferies, Diana Wood Conroy and Hazel Clark, 7-8. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Komorowski, Andrzej, and Ukio Piotrowski. *Kooperatywa artystyczna THEAT [The THEAT Artists' Cooperative]*. Brochure.
- Kowalska, Bożena. "Künstlergruppierungen in Polen." In *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke*. Edited by Hamdi el Attar, 38–48. Kassel: Universität GH Kassel, 1987.
- Piotrowski, Piotr. "O horyzontalnej historii sztuki." *Artium Quaestiones* 20 (2009): 59-74.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*. Poznań: Rebis, 1999.
- Rötzer, Florian. "Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke." *Kunstforum International* 91 (1987).
- Sennett, Richard. *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. New Haven: Yale University, 2012.
- Weiner, Annette B., ed. *Cloth and Human Experience*. Washington, DC: Jane Schneider Smithsonian Scholarly Institution, 1991.

Maciej GUGAŁA

Centre for Historical Research of the Polish Academy of Sciences in Berlin

ENTANGLED IN CONTEXTS: TEN YEARS AFTER THE *SIDE BY SIDE* EXHIBITION IN BERLIN'S MARTIN-GROPIUS- BAU

More than 700 objects from nearly 200 collections, 19 exhibition rooms, thousands of visitors – these numbers show the scale of the largest joint Polish – German temporary exhibition to date, titled *Side by Side. Poland – Germany. 1000 Years of Art and History*.¹ Displayed in the Martin-Gropius-Bau in Berlin from September 23, 2011 to January 9, 2012, it comprised works of art dating from the Middle Ages to the early twenty-first century: paintings, graphics, sculptures, old prints, craft objects, installations, and video presentations. They were brought not only from Polish and German museums, but also from collections in France, Great Britain, the United States, Italy, Austria and the Vatican, among others.

The exhibition, coordinated by the Royal Castle in Warsaw and the Martin-Gropius-Bau, was

an event celebrating Poland's assumption of the Presidency of the European Union in the second half of 2011. It provided an opportunity, long planned by the Polish authorities,² to present Polish art in Germany where, surprisingly, it is little known, and set it in the context of the artistic ties between the two nations. High-profile cultural events in the EU member states, organized by the presiding country, are something of a standard. However, *Side by Side* carried an exceptional interpretative potential set in a unique context – that of Polish–German relations, which have undergone constant change, burdened with memories and consequences of conflicts as well as different perspectives on Polish–German and universal history.

The ten years which have passed since the opening of *Side by Side* seem like an entire era in

the relations between both countries – an era of closer and looser ties, of increased cooperation and tensions. The Polish–German political relationship has shifted from a close cooperation to a barely concealed (and sometimes not concealed at all) mutual distance. This has had an impact on official interstate cultural relations. There have been no similarly spectacular joint projects since *Side by Side*. This raises the following questions: Was *Side by Side* an ‘accident at work’? What were the contexts of the creation of the exhibition? Should it be viewed solely through the prism of politics? What artistic and art historical potential does this exhibition hold? Is there any kind of legacy of *Side by Side*?

The Political Context

“Taking up a historical subject is ... a good reason to revise the usual ideas about the history of the Polish–German relations.”³ With these words Anda Rottenberg, the curator of *Side by Side*, described her intentions in creating the exhibition. The division of the exhibition into twenty-two thematic modules located in nineteen rooms of the Martin-Gropius-Bau, however, corresponds to the classical chronological perspective, starting with *The cult of St. Adalbert and the beginnings of neighbourly relations* and ending with *Poland and Germany in a united Europe*. One might therefore get the impression that the exhibition, which was commissioned by politicians, had a cautious framework imposed from above and did not necessarily serve to revise ‘the usual ideas.’ The concept of the exhibition did not deviate from the traditional approach found in permanent exhibitions in art museums: the thematic modules were not broken, for example, by curatorial interventions with works from other periods and indicating the long duration of ideas or their reinterpretations. This was probably because, as Izabela Kowalczyk argues, “the implementation of art projects that are politically inspired and financed with government funds involves extreme caution, and thus the fear of violating taboos or conventions.”⁴

This was explicitly mirrored in an event that took place after the opening of the exhibition: as a result of critical opinion by a member of the German Jewish community, the director of the Martin-Gropius-Bau asked the Polish organizers of *Side by Side* to remove Artur Żmiejewski’s 2000 video *Berek* (The Game of Tag), which shows a contemporary staged game of tag among adult naked people in a room reminiscent of a gas chamber. The German side justified their request with their concern for respect for the victims of the Holocaust.⁵ The withdrawing of the video from the exhibition, interpreted by Kowalczyk as an act of limiting “opportunities for discussion offered by art,”⁶ and by Magdalena Lorenc as a violation of “good museum practices, which assume the protection of the artist and his work,”⁷ namely censorship, is set by Lorenc in yet another context. She describes it as an example of inequality in the Polish–German partnership⁸ and the evidence of the political nature of the compromises forced upon the Poles, who had to adjust their vision to German taboos, which in the case of the Holocaust were much stronger than Polish reactions to it.

Lorenc’s look at *Side by Side* deserves special attention in itself. Though insightful, it is an example of the strong temptation of interpretative reductionism, consisting of attributing the importance of a given phenomenon to only one narrow field – in the case of *Side by Side*, it would be all about the political dimension of the display. Taking a quotation from Walter Benjamin’s *The Arcades Project* as a motto for her reflections on *Side by Side*, Lorenc interprets the exhibition as a “banquet for the past”⁹ thrown when “at any given time, the living see themselves in the midday of history.”¹⁰ From this perspective, *Side by Side* becomes an expression of determinism, something unavoidable and imposed, to some extent artificial and crafted, because it is serving current political purposes. The quote from Benjamin ends, “The historian is the herald who invites the dead to the table,”¹¹ and in this sense, the herald is Anda Rottenberg, the curator of the exhibition.

Lorenc’s reflection on the political nature of *Side by Side* echoes a critical tone towards

the institutionalised control of the exhibition's narrative. As she notes somewhat rightly, the exhibition focused primarily on what unites Poland and Germany, effectively avoiding sensitive topics such as the restitution of Polish cultural assets seized by the Germans during the Second World War,¹² which in the case of an art exhibition takes on a particular dimension and refers to a real contemporary problem in relations between the two countries. Indeed, concentrating on the positive peak moments in Polish–German history is always fraught with the risk of distorting the proportions, not so much of the time, but of the consequences of these relations. Such a narrative serves to create an image of friendly cross-border relations. Culture in the service of international diplomacy therefore assumes that sensitive subjects are not touched upon and that the content and possibilities of discussion are thereby narrowed down.

The Museological and Exhibition

Contexts

Lorenc rightly points out that such a filtered narrative gains an ally in the authority of the museum institution, which legitimises the story in the form of the exhibition.¹³ According to Carol Duncan's diagnosis, the museum space as perceived by visitors can be compared to the space of a temple and a visit to a museum or a gallery is supposed to evoke an effect of humility similar to that experienced by a viewer in a ritualised sacred space.¹⁴ According to this interpretation, most visitors would therefore not question the content of the exhibition. Symptomatically, this view was reflected much more openly in the German reviews of *Side by Side* than in the Polish ones,¹⁵ which may confirm the argument about the persistence of different perspectives on the contemporary reference points in the relations between the two countries.

Lorenc's interpretation of *Side by Side*, reduced to a political dimension, has omitted important contexts and trivialised others. One of them is the museological context of the exhibition,

which cannot be treated solely as a manifestation of a politicised relational discourse in which objects engage in dialogue with one another only to confirm preconceived theses.¹⁶ Such a methodological approach in exhibiting has, after all, its roots in the beginnings of conscious collection-building back at least in the early modern period.¹⁷ The cultivation of discourse by exhibitions and museums has intensified with the entry of modernist art forms, commenting on current events, into exhibition spaces, especially after the Second World War. In the first decades of the twenty-first century, discursivity became the norm also in the case of exhibition phenomena based mainly on historical content.¹⁸ This is due to the popularity of narrative exhibitions (although not only), which use clear theses and a precise vision of the history they present. Although the creators of such exhibitions are seldom objective in their work, these displays are precisely part of a broader discourse – but this means that it is possible to argue with them, as Rottenberg herself suggests in her introduction to the catalogue of *Side by Side*: “Each of us remembers Polish–German history from history lessons and carries certain ideas about it in their hearts. For many, this [exhibition] will be a cause for criticism and dissatisfaction.”¹⁹ Today in Poland, exhibitions in museums and galleries, either permanent or temporary, narrative or traditional, are one of the most important axes of public debate on the politics of remembrance, as has been shown in recent years by the disputes over the ideological profiles of, among others, the Warsaw Rising Museum, the POLIN Museum of the History of Polish Jews, the European Solidarity Centre or the Museum of the Second World War.

Lorenc's critical remark about the heterogeneity of objects displayed in *Side by Side*, which she calls ‘art-not-art’ (Polish *sztuka-nie-sztuka*),²⁰ and the alleged interpretative problems resulting from this, seem similarly misguided; she claims that “other categories are adequate for the study of practices used in the presentation of art, and others for the construction of ethnographic exhibitions.”²¹ In the case of *Side by Side*, the trivializing term “art-not-art” applies to: 250

works of painting, 30 sculptures, 60 old prints, 80 manuscripts, 60 graphics, 60 documents, 100 craft objects, 150 photographs, films, modern books, and sound recordings.²² However, it should be taken into account that the idea of juxtaposing works of art with objects of everyday use within one exhibition is not new either. What is more, it is not reserved for the aforementioned narrative exhibitions, which willingly use such an approach, treating the exhibit as a source of narration or as an element supporting the narration. The non-heterogeneity of *Side by Side* would not therefore have been unprecedented and surprising at the time of its opening. Anyway, in Germany, where museums and exhibitions seem to be more conservative in terms of convention than in Poland, such displays had already existed – like the permanent exhibition *Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen* (German History in Images and Testimonies) at the German Historical Museum in Berlin, opened in 2006 and presenting an extremely eclectic set of objects almost exclusively in showcases and without additional scenography.

A separate issue is setting *Side by Side* in the context of the presence of Polish themes in exhibitions in German museums and galleries. This issue should be divided into two: permanent and temporary presentations, as they also function in partially different contexts. What might Germans learn about Poland and Poles in their museums? It seems that *Side by Side* actually gave German audiences the opportunity to learn about Polish material heritage on a large scale for the first time. As Tobias Weger notes “for decades, Poland was completely absent as a subject of exhibitions organised in West Germany, although also in the German Democratic Republic (GDR), despite official declarations of ‘friendship between nations’ and ‘international solidarity,’ the situation was not much better. The absence of one of the largest and most populous neighbouring countries in German museums and exhibitions can be seen as a symptom of a long tradition of marginalisation or even erasure of Poland and Poles from the German collective consciousness.”²³ These words, written by a German scholar, are particularly meaningful, as they confirm that Germans themselves notice the

problem of their minimal interest in their eastern neighbour.

Although the history of a permanent Polish presence on German soil dates back to the Middle Ages, and the Polish diaspora, estimated at as much as two million people, is the second largest one in Germany,²⁴ there is only one museum dedicated to the Polish diaspora in this country – the Kraszewski Museum in Dresden, located in the former residence once belonging to the Polish writer Józef Ignacy Kraszewski. References to Poland can be found in exhibitions mainly in local museums. Thus, in the castle of Rastatt in Baden-Württemberg, there is an exhibition commemorating the freedom movements in Germany from the Middle Ages to the present day, whose narrative also includes the thread of Polish immigrants participating in those movements. Bavaria’s Schleißheim Castle houses the Gertrud Weinhold Ecumenical Collection, a private collection of Christian art, including religious folk art from Poland. Similar works can be found, for example, in Berlin’s Museum of European Cultures, but, as Weger notes, they do not “add any political value to the complicated German–Polish relations.”²⁵ Similarly marginal are the mentions of Poland and Poles in historical museums – in the aforementioned German Historical Museum or in the new permanent exhibition of the Jewish Museum in Berlin (where Poland appears to a limited extent mainly in the context of the Holocaust).

The situation is somewhat different when it comes to temporary exhibitions. The first decade of the twenty-first century saw several presentations of Polish–German relations as part of major historical, and often international, exhibitions in Germany. One of them, *Europas Mitte um 1000* (The Centre of Europe around 1000), toured several Central European cities, including Kraków and Berlin, between 2000 and 2002. It was created under the auspices of the Council of Europe to mark the anniversary of the so-called Congress of Gniezno, a meeting in 1000 between Emperor Otto III and Polish Duke Bolesław I the Brave at the tomb of St. Adalbert. The exhibition’s aim was to draw parallels between the unifying trends in Europe 1000

years ago and the process of integration into the European Union on the eve of the accession of the Central and East European countries in 2004. A few years later, at the turn of 2005 and 2006, another exhibition created by the Museum Europäischer Kulturen in Berlin, *Polenbegeisterung. Deutsche und Polen nach dem Novemberraufstand 1830* (Polish Enthusiasm: Germans and Poles after the 1830 November Uprising), focused on Polish–German relations in the context of the November Uprising, a Polish rebellion against the Russians, and its aftermath. *Deutsche und Polen– 1.9.39 – Abgründe und Hoffnungen* (Germans and Poles 1.9.39: Abyss and Hope) of 2009 was in turn an exhibition presented at the Deutsches Historisches Museum in connection with the 70th anniversary of the German invasion of Poland. Another noteworthy exhibition was *My, Berlińczycy/Wir, Berliner* (We, the Berliners) in 2009, a presentation of the history of Polish presence in the German capital, organised by the Centre for Historical Research of the Polish Academy of Sciences in Berlin in the local Fohreim Palaca and the Märkisches Museum. To this should be added the impressive but not faultless international exhibition *Europa Jagellonica. Art and Culture of Central Europe under the Jagiellonians 1386–1572*, presented in 2012 in Warsaw, Potsdam, and Kutná Hora in the Czech Republic; this project aimed to consolidate the positive narrative of the medieval roots of European integration on the example of the reign of the Central European Jagiellonian dynasty.

A somewhat different issue is the German exhibitions on the wartime and post-war displacement of German citizens from the Third Reich's eastern territories taken over by Poland and the Soviet Union in 1945. In the name of good relations with the communist-ruled Polish People's Republic and the USSR this topic was not officially raised in the GDR, but in West Germany such exhibitions began to appear as early as the beginning of the fifties, and at least ten of them were organised there by the end of the eighties.²⁶ At the time in Poland, due to the taboo surrounding the past of the formerly German territories, these exhibitions did not evoke a response, but those

created after the fall of communism in 1989 already created fertile ground for tension in this regard, especially in the context of the activities of the German revisionist Bund der Vertriebenen (Federation of the Expelled). The message of these exhibitions was not uniform; some focused on the injustice that met Germans in political and material terms, others concentrated rather on the loss of cultural assets. In response Poland has organised a number of exhibitions showing the losses of the Polish heritage as a result of the German invasion and occupation during the Second World War.²⁷

The Artistic Context

Among the multiplying contexts in which *Side by Side* is entangled, perhaps the least discussed is the one concerning the artistic value of the exhibition and the image of Polish art in relation to German art that would emerge from this presentation. It seems that the diagnosis is brutally honest for Polish art: from the Middle Ages until the late nineteenth century, it stood in relation to German art, and not the other way round. Wherever artistic circles from both countries came into contact, it was Polish artists who drew technical, formal, and often thematic, inspiration from their German counterparts. The predominance and attractiveness of German art resulted from a number of conditions that were not explicitly discussed at the exhibition and need to be expanded upon. Unlike the Polish lands, the wealthy German countries were located at the junction of the South and North European artistic tradition, which meant that German artists had much broader access to the rich cultural heritage dating back to antiquity. Thanks to generous patronage, not only by monarchs and aristocrats, but also by the bourgeoisie (which in Poland was practically meaningless until the nineteenth century), workshops and later institutionalised art education were of a high standard. Territorial proximity and close political and economic ties with Western, Northern and Southern Europe allowed Germany to quickly absorb and adapt trends that would only reach Poland after a lengthy delay. German

art produced artists appreciated in Europe, such as Albrecht Dürer, Lucas Cranach the Elder and the Younger, Hans Holbein, or Caspar David Friedrich, who were role models for local and foreign artists. The phenomenon of the predominance of German art over Polish art lasted practically uninterrupted until the second half of the nineteenth century; at *Side by Side*, it was visible mainly in the form of Polish works of craft, sculpture, and graphics, almost entirely influenced by German models or made by Germans on Polish soil.

On the other hand, in the history of art there are not many examples – and in fact there were none at the exhibition – of the opposite trend, and it was only during the late period of the Partitions (i.e. the period from 1795 to 1918 when the Polish state was dissolved and its territory annexed by Prussia, Austria and Russia) that some Polish painters who attended art schools in Munich and Vienna managed to spread new skills comparable to those of the West and put them at the service of patriotic art, more or less openly opposing the domination of the partitioning powers (*The Prussian Homage*, the 1882 large-scale painting by Jan Matejko, was an example of this approach at the exhibition.) At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, some Polish artists were active in the circles of Berlin's international artistic bohemia, becoming part of an increasingly transnational artistic circuit, and in the interwar period Polish and German artists were similarly eager to become involved in new avant-garde movements spreading throughout Europe. The striking difference between Polish and German art at the time, shown at the exhibition, was the involvement of a number of Polish artists in the efforts promoted by the Polish authorities to develop a 'national style' for the newly reborn state, mixing patterns of traditional folk and modernist art and blurring the influence of the former partitioners.

When taking up the subject of Polish–German relations, post-war Polish art served primarily as a means of working through trauma: on the one hand as material for rebuilding Polish dignity after the wartime humiliations suffered from the Germans, on the other as a tool for vivisection of the damaged collective psyche and

an attempt to understand the essence of evil that cannot be understood. With the passing of time, as subsequent generations came to speak, another trend was added: the reinterpretation of the meaning of the Second World War and the image of Germans in the Polish culture. This was done especially through conceptual art. A lot of space was dedicated to it at *Side by Side*. A natural reaction is to ask about the originality of these activities in terms of form and content. It seems that during the communist period their 'exciting underground' status²⁸ required the artists to be more creative in smuggling critical, often anti-German content in defiance of the policy of the communist authorities, who tried to avoid explicitness towards the brotherly GDR. However, the form of those works of art itself did not differ significantly from what could be found in the Western art world at the time, which was also evident at *Side by Side*. Despite the Iron Curtain, Polish art, more than that of other Eastern Bloc countries, showed a surprising absorption of Western trends,²⁹ which gave the Western audience an easier insight into the messages of works created in communist Poland. A similar trend after the fall of communism has no longer had this quality of exoticism; it is not surprising that the art of the post-communist countries in the period of transformation, in the pursuit of adaptation to the West and in the globalizing world of art, became more visible and accessible,³⁰ but less specific.³¹ Post-1989 Polish artists have to a large extent either distanced themselves from the experiences that shaped them,³² or have continually reworked them.

The works of those who reworked those experiences, such as Krzysztof Wodiczko, Piotr Uklański, and Mirosław Bałka, whose aforementioned video was removed from *Side by Side*, are part of the recent Polish–German cultural relations in the field of exhibition. According to Izabela Kowalczyk, "before 1989, attempts at establishing mutual (Polish–German artistic) relations were mainly initiated by the artists themselves."³³ Today, they are predominantly official and institutionalised, embedded in the system of grants and artist residencies on both sides of the border. Polish art is promoted in Germany, e.g., by

the Polish Institutes in Berlin and Leipzig, but they were and still are:

mainly aimed at making up for the previous absence of the [Polish] art in [Germany] and at familiarising the German audience with the youngest generation of Polish artists. They have taken up subjects such as the fall of communism, the process of the European unification, the unabsorbed memory of the Holocaust, anti-Semitism, the Polish perception of Germans as enemies, and have asked questions about the freedom and the inclusion of Polish art in the canon of European art.³⁴

An extensive list of these exhibitions is presented by Kowalczyk in her text about visual arts in the Polish–German iconosphere,³⁵ and there is no need to list them here. Suffice to say that from an artistic point of view, *Side by Side* definitely fits in with the phenomenon described by Kowalczyk.

The Context of the Present and the Future

Did *Side by Side* leave behind anything that could be called its legacy? Did it set a direction or a trend in artistic and cultural relations between Poland and Germany? Ten years after the exhibition, one cannot see any deliberate reference to it in the current cultural landscape. Polish cultural diplomacy has shifted its focus from emphasising what is common to both nations to promoting content that had hitherto been overlooked and to educating Germans about the damage they caused to Poland during the Second World War.³⁶ It thus reflects a progressive trend in Poland to develop historical rather than artistic or art-historical exhibitions, as represented in *Side by Side*.

In this respect, the dominant role has been taken over by the Pilecki Institute in Berlin, an educational and exhibition branch of the Warsaw institution of the same name, located in the very

heart of the German capital, right next to the Brandenburg Gate. The patron of the institution and the main character of the biographical exhibition it houses is Witold Pilecki, a Polish officer active during the Second World War in revealing the truth about the Holocaust, a voluntary prisoner of the German death camp in Auschwitz, and after the war a victim of communist persecution. For the current authorities in Poland, Pilecki is a symbol of the restoration of the memory of national heroes forgotten or marginalized for years. As a model of resistance against the Nazi and Stalinist regimes, the Institute aims to function as a warning to the Germans not to forget their criminal past. The exhibition in the Pilecki Institute in Berlin, which includes objects connected with the Holocaust, contains a strong emotional charge. It is also the basis of the educational programme of the Institute, which, by organising classes for German schools, takes it as a point of honour to fill the alleged gap in the Germans' knowledge of the Polish victims of the Second World War.

Such an approach, however, ignores something that, regardless of political overtones, resonated strongly in *Side by Side* – namely the broadly understood aspect of Polish culture and art, which goes beyond the disputes concerning the evaluation of the moral attitudes of Germans and Poles in the previous century. In this sense, Germany lacks if not a permanent, then at least an occasional counterbalance – a reminder of Polish culture on a larger scale. The small and not too active Polish Institutes in Berlin and Leipzig do not fulfil their role in this respect, and the memorials and research centres dedicated to the Polish victims of the Second World War, announced by the German authorities,³⁷ remain a part of the aforementioned discourse on the tragic twentieth-century history. The recent proposals to create a major museum of Polish–German relations, displaying the whole spectrum of bi-national history, are only an idea at the moment.³⁸ It is hard to imagine that such a museum could omit art and other aspects of culture. However, it seems that it will still be a long time before, or rather if, the legacy of *Side by Side* in Germany takes on a material shape.

Notes

¹ The exhibition had a Polish and a German title, each of a slightly different meaning. The Polish one was *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, which translates: Nearby. Poland – Germany. 1000 Years of History in Art. The German title was: *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre in Kunst und Geschichte*, meaning: Door to Door. Poland – Germany. 1000 Years in Art and History. The English title used in this article comes from *Culture.pl*, the Polish online portal of the state-funded Adam Mickiewicz Institute; see: <https://culture.pl/en/event/side-by-side-poland-germany-1000-years-of-art-and-history>. Unless stated otherwise, other titles or quotations from non-English sources were translated by me into English.

² Magdalena Lorenc, “Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce jako przykład wystawy politycznej,” *Przegląd Politologiczny / Political Science Review*, no. 2 (2013): 168.

³ Anda Rottenberg, “Wprowadzenie,” in *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, edited by Małgorzata Omilanowska (Köln: DuMont Buchverlag, 2011), 21.

⁴ Izabela Kowalczyk, “Sztuki wizualne w przestrzeni polsko-niemieckiej,” in *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, edited by Alfred Gall, et al. (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2015), 379.

⁵ Lorenc, *Obok. Polska – Niemcy*, 169.

⁶ Kowalczyk, “Sztuki wizualne w przestrzeni polsko-niemieckiej,” 379.

⁷ Lorenc, *Obok. Polska – Niemcy*, 169.

⁸ *Ibidem*, 170.

⁹ *Ibidem*, 163. The fragment of the motto quoted from the American edition: Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge: Belknap Press, 1999), 481.

¹⁰ *Ibidem*, 481.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Lorenc, *Obok. Polska – Niemcy*, 174.

¹³ *Ibidem*, 170.

¹⁴ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), 7-20.

¹⁵ Two selected reviews of *Side by Side* may serve as a quintessence of the different attitudes: the German one by Burkhard Steppacher and the Polish one by Joanna Ruszczuk. See: Burkhard Steppacher, “Nachbarn in Europa – Tür an Tür. Deutsch-polnische Beziehungen kunstvoll vermittelt,” *Die Politische Meinung. Monatsschrift zu Fragen der Zeit*, no. 506/507 (2012): 125.: “Much has changed in German–Polish relations over the past 20 years. In a free, democratic Europe, Germans and Poles can now shape their future as partners together with other Europeans. The exhibition leaves the visitor with a critical, sharpened, but also optimistic outlook.” Joanna Ruszczuk, “Obok. Tysiąc lat polsko-niemieckiej historii,” *Newsweek Polska* published electronically 17.10.2011 <https://www.newsweek.pl/obok-polska-niemcy-recenzja-wystawy/9gftw58>, accessed 27.07.2022. “... the last stage of Polish–German history seems to be the most important – it is, after all, an exhibition of political significance, the most important cultural event of the Polish Presidency of the EU. That is why one can get the impression that those moments in history when there was a spark between neighbours are not emphasised particularly strongly.”

¹⁶ Lorenc, *Obok. Polska – Niemcy*, 171-72.

¹⁷ Dorota Folga-Januszewska, “Muzeum i narracja: długa historia opowieści,” in *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, ed. Paweł Kowal and Karolina Wolska-Pabian (Kraków-Warszawa: Universitas-Muzeum Powstania Warszawskiego, 2019), 19-27.

¹⁸ Paweł Kowal, “Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego,” *ibidem* (2019), 46.

¹⁹ Rottenberg, “Wprowadzenie,” 21.

²⁰ Lorenc, *Obok. Polska – Niemcy*, 164.

²¹ *Ibidem*, 164-65.

²² “Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce,” accessed 27.07.2022, <http://mkidn.gov.pl/pages/posts/obok.-polska-ndash-niemcy.-1000-lat-historii-w-sztuce-2310.php>.

²³ Tobias Weger, “Muzea i wystawy,” in *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, edited by Alfred Gall, et al. (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2015), 628–29.

²⁴ “Polacy i Polonia w Niemczech,” accessed 27.07.2022, <https://www.gov.pl/web/niemcy/polacy-i-polonia-w-niemczech>.

²⁵ Weger, “Muzea i wystawy,” 621.

²⁶ *Ibidem*, 623.

²⁷ Recently, there have been many such presentations in Poland, just to mention a few: the series of exhibitions *Utracone/Odzyskane* (Lost/Recovered) in the Kordegarda Gallery of the National Cultural Centre in Warsaw (since 2015), *Dziela utracone* (Lost Masterpieces) in the Museum of Independence in Warsaw (2019), *Utracone oblicza* (Lost Faces) – an outdoor exhibition in Warsaw (2020), and *Cenne... Zagrabione... Utracone?* (Precious... Looted... Lost?) at the Museum of Landed Gentry in Dobrzyca (2020).

²⁸ Wojciech Włodarczyk, “Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski,” in *Sztuka świata*, edited by Wojciech Włodarczyk (Warszawa: Arkady, 2006), 213-14.

²⁹ Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Warszawa: Stentor, 2005), 103.

³⁰ David Hopkins, *After-Modern Art 1945–2017* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 217.

- ³¹ Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, 322, 39.
- ³² Włodarczyk, "Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski," 241.
- ³³ Kowalczyk, "Sztuki wizualne w przestrzeni polsko-niemieckiej," 375.
- ³⁴ *Ibidem*, 379.
- ³⁵ *Ibidem*, 379–86.
- ³⁶ This can be seen in the recent interviews with and articles by the managers of the Pilecki Institute in Berlin, Hanna Radziejowska and Mateusz Falkowski, published in the German press; see: Jan Puhl, "Die Deutschen wissen fast nichts," *Der Spiegel*, published electronically 30.04.2021, accessed 27.07.2022, <https://www.spiegel.de/geschichte/pilecki-institut-zur-geschichte-polens-die-deutschen-wissen-fast-nichts-a-74ab712f-8177-4451-bba9-f85a5a046889>; Mateusz Falkowski, "Über polnisches Kulturgut, das die Nazis geraubt haben, wird kaum diskutiert," *Berliner Zeitung*, published electronically 9.05.2021, accessed 27.07.2022, <https://www.berliner-zeitung.de/wochenende/ueber-polnisches-kulturgut-das-die-nazis-geraubt-haben-wird-kaum-diskutiert-li.157364?pid=true>.
- ³⁷ Anna Widzyk, "Bundestag za centrum upamiętnienia ofiar niemieckiej okupacji w Europie," *Deutsche Welle*, published electronically 9.11.2020, accessed 27.07.2022, <https://www.dw.com/pl/bundestag-za-centrum-upami%C4%99nienia-ofiar-niemieckiej-okupacji-w-europie/a-55219334>.
- ³⁸ Wolfram Meyer zu Utrup, "Hallo Nachbar, dzień dobry," *Der Tagesspiegel*, published electronically 7.04.2019, accessed 27.07.2022, <https://causa.tagesspiegel.de/politik/wie-gedenkt-man-der-deutsch-polnischen-geschichte/hallo-nachbar-dziennbspdobrynbsp.html>.

Bibliography

- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press, 1999.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.
- Falkowski, Mateusz. "Über polnisches Kulturgut, das die Nazis geraubt haben, wird kaum diskutiert." *Berliner Zeitung*. Published electronically 9.05.2021. Accessed 27.07.2022. <https://www.berliner-zeitung.de/wochenende/ueber-polnisches-kulturgut-das-die-nazis-geraubt-haben-wird-kaum-diskutiert-li.157364?pid=true>.
- Folga-Januszewska, Dorota. "Muzeum i narracja: długa historia opowieści." In *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, edited by Paweł Kowal and Karolina Wolska-Pabian, 13–30. Kraków-Warszawa: Universitas-Muzeum Powstania Warszawskiego, 2019.
- Hopkins, David. *After-Modern Art 1945–2017*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Kowal, Paweł. "Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego." In *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, edited by Paweł Kowal and Karolina Wolska-Pabian, 31–50. Kraków-Warszawa: Universitas-Muzeum Powstania Warszawskiego, 2019.
- Kowalczyk, Izabela. "Sztuki wizualne w przestrzeni polsko-niemieckiej." In *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, edited by Alfred Gall, Jacek Grębowiec, Justyna Kaliścińska, Kornelia Kończal and Izabela Surynt, 373–95. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2015.
- Lorenc, Magdalena. "Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce jako przykład wystawy politycznej." *Przegląd Politologiczny / Political Science Review*, no. 2 (2013): 163–76.
- Meyer zu Utrup, Wolfram. "Hallo Nachbar, dzień dobry." *Der Tagesspiegel*. Published electronically 7.04.2019. Accessed 27.07.2022. <https://causa.tagesspiegel.de/politik/wie-gedenkt-man-der-deutsch-polnischen-geschichte/hallo-nachbar-dziennbspdobrynbsp.html>.
- "Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce." Accessed 27.07.2022. <http://mkidn.gov.pl/pages/posts/obok.-polska-ndash-niemcy.-1000-lat-historii-w-sztuce-2310.php>.
- "Polacy i Polonia w Niemczech." Accessed 27.07.2022. <https://www.gov.pl/web/niemcy/polacy-i-polonia-w-niemczech>.
- Puhl, Jan. "Die Deutschen wissen fast nichts." *Der Spiegel*. Published electronically 30.04.2021. Accessed 27.07.2022. <https://www.spiegel.de/geschichte/pilecki-institut-zur-geschichte-polens-die-deutschen-wissen-fast-nichts-a-74ab712f-8177-4451-bba9-f85a5a046889>.
- Rottenberg, Anda. *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Warszawa: Stentor, 2005.
- Rottenberg, Anda. "Wprowadzenie." In *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*. Edited by Małgorzata Omilanowska, 21. Köln: DuMont Buchverlag, 2011.
- Ruszczyk, Joanna. "Obok. Tysiąc lat polsko-niemieckiej historii." *Newsweek Polska*. Published electronically 17.10.2011. Accessed 27.07.2022. <https://www.newsweek.pl/obok-polska-niemcy-recenzja-wystawy/9gftw58>.
- Steppacher, Burkard. "Nachbarn in Europa – Tür an Tür. Deutsch-polnische Beziehungen kunstvoll vermittelt." *Die Politische Meinung. Monatsschrift zu Fragen der Zeit*, no. 506/507 (2012): 120–25.
- Weger, Tobias. "Muzea i wystawy." In *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*. Edited by Alfred Gall, Jacek Grębowiec, Justyna Kaliścińska, Kornelia Kończal and Izabela Surynt, 617–31. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2015.
- Widzyk, Anna. "Bundestag za centrum upamiętnienia ofiar niemieckiej okupacji w Europie." *Deutsche Welle*. Published electronically 9.11.2020. Accessed 27.07.2022. <https://www.dw.com/pl/bundestag-za-centrum-upami%C4%99nienia-ofiar-niemieckiej-okupacji-w-europie/a-55219334>.
- Włodarczyk, Wojciech. "Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski." In *Sztuka świata*. Edited by Wojciech Włodarczyk, 213–41. Warszawa: Arkady, 2006.

Jarosław LUBIAK

Academy of Art in Szczecin

RECOGNIZING A POLISH NATIONAL IDIOM IN GLOBAL ART: TWO EXHIBITIONS OF POLISH CONTEMPORARY ART ABROAD

‘Impossible translation’ and ‘clash of idioms’ are the issues in my reflection on the critical challenges for two presentations of Polish contemporary art abroad. The first of these was *State of Life: Polish Contemporary Art within a Global Circumstance* organised by the Muzeum Sztuki, Łódź, Adam Mickiewicz Institute at National Art Museum of China in Beijing in 2015 and second was *Waiting for Another Coming*, a joint presentation of Polish and Lithuanian artists, showed first at Contemporary Art Centre in Vilnius in 2018 and then as a different episode at Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw (October 25, 2018, to January 27, 2019). The Beijing show was curated by myself and the Vilnius one by Anna Czaban, Ūla Tornau, and myself. However, I am not going to focus on the curatorial practice of presenting Polish contemporary art. Instead, I will reflect on ways it

is interwoven with global art and the consequences of this intertwining for so-called ‘national’ shows.

In his seminal text, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate* (2009), Hans Belting argues that contemporary art became global after 1989 as the continuation, development, and domination of modern and world art.¹ He carefully juxtaposes the two pairs of terms, arguing that whereas the latter pair was strictly conditioned by the domination of the West, colonialism, and the idea of universalism, the former goes far beyond it. He focuses on the opportunities created by the global expansion of contemporary art, seeing it as liberating from cold war geopolitical constraints and hierarchies. He is utterly optimistic, arguing that inclusive policies of global art have replaced modern art's double exclusion (of non-Western modernist works and non-modern art). However, he notices one

discontent - the overwhelming pressure of the art market that subjugates artistic activity to the neoliberal model of creative production. Despite this, in his later text, *From World Art to Global Art: View on a New Panorama* (2013), he reiterates his belief in its liberating and emancipatory potential. “By its own definition global art is contemporary and in spirit postcolonial; thus it is guided by the intention to replace the centre and periphery scheme of a hegemonic modernity, and also claims freedom from the privilege of history.”²

What is striking, he describes global art mostly negatively by showing how it differs from modern art, and when it comes to positive definitions, they are somewhat vague and metaphorical. He says:

Art on a global scale does not imply an inherent aesthetic quality which could be identified as such, nor a global concept of what has to be regarded as art. (...) It clearly differs from modernity, whose self-appointed universalism was based on a hegemonial notion of art. In short, new art today is global, much the same way the World Wide Web is also global. The Internet is global in the sense that it is used everywhere, but this does not mean that it is universal in content or message. It allows for free access and thus for a personal response to the world.³

So, in his argument, contemporary art is first of all anti-universalist or at least non-universal in its content, and secondly, it is worldwide in its reach. While discussing the function of the Museum of Contemporary Art as a symbolic site for global art, he states that they “are built like airports awaiting the arrival of international art.”⁴ In this view, global art is not content and is not form; it is more like a format of appearing and protocol of acting.

Modern Art at the time was distinguished as ‘modern form’ in art, which could even

mean ‘only form’ without any subject matter when abstraction in the 1950s was recognised as a universal style, a ‘world language’ (...). The difference of global art, given this background, is all too obvious, for it lacks any common idiom in terms of ‘style’ and does not insist any longer on form as a primary or independent goal. Rather, art is distinguished by new proof of professionalism such as contemporary subject matter and a contemporary performance, usually a mixture of film, video and documentary materials.⁵

His argument may be reformulated. Although global art is not universalist, it should be understood as a kind of language because it uses formats and protocols to operate on meaning. Even if highly abstract, it is meaningful practice. It is like a language as it embraces a set of idioms and dialects and is based on specific pragmatics.

In her excellent book *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Caroline Jones, proposes the notion of ‘language’ to analyse the historical dynamics of modern and contemporary art.⁶ Unlike Belting, she shows that despite all differences the global language of contemporary art is a straightforward continuation of the universal language of modern art. She uses a notion of international language to show the continuity in terms of structuring, functioning, and accessibility through both periods. In that sense, the global language is a contemporary mutation of the international language of art. Following these assumptions, she comes to say: “The historical artists tracked throughout this book will be seen to navigate the world picture with varying success, but always under a specific set of rules: the artist must speak the international language, but use it to speak of difference.”⁷ And again: “the artist who would become international would need to speak a global language, but would just as often be understood to speak of her own representative difference.”⁸ Her argument may be reformulated: if differences are to be articulated,

one needs a common medium to make it possible. The language of art, whether international or global, is such a medium.

Both authors' positions may be reconciled: while the language of modern art was universalist as it imposed one idiom fabricated in the West, the language of contemporary art is a set of idioms that are similar to an extent but varied. In the latter, the differences are not subsumed in the universal language (as in modernism), but they are revealed through a series of variations to create idioms translatable to each other. It does not mean, however, that hierarchy and inequalities are abolished. On the contrary, global art circulation is hierarchically layered and geographically unequal, and this structuring is based on the economic, social, and political order of the world. Nevertheless, through its language, contemporary art may express it and respond to it.

To illustrate this, let me discuss the practice of the *Slavs and Tatars* artistic group. The collective call themselves “a faction of polemics and intimacies devoted to an area east of the former Berlin Wall and west of the Great Wall of China known as Eurasia.” They explore marginalised cultures that persisted under the pressure of hegemonic imperial projects clashing in this vast area over history. They are primarily focused on minor languages and their struggles for survival. They developed a very idiosyncratic practice of translating, transcribing, transliterating, and transferring images that might be called *transpicturing*. Their work *Jęzzers język* (2015, vacuum-formed plastic, acrylic paint, 64 × 91 cm) from the cycle *Language arts* may be seen as a comprehensive example. As they explain: “*Jęzzers język* celebrates the nasal phonemes specific to the Polish language through a retro exclamation: Yowzers! Unlike most other Slavic languages, the Polish language has prominent nasal phonemes – ‘ą’ and ‘ę’. These letters have provided an unlikely source of self-determination and resistance in the face of pan-Slavism, Russian imperialism, amid a panoply of perceived or real threats.” Later they add: “JĘZZERS A Polish phonetic

transliteration of ‘yowzers,’ an English slang word exclaiming excitement. (...) JEZYK Polish for ‘language’.”⁹ Words with precisely designed fonts are supplemented by a sketchy image of a nose. The relation between verbal and visual elements resembles that of a pun, and this kind of play is crucial for the collective’s practice of transpicturing.

Let us return to Caroline Jones's book. While it contains powerful analyses, it does not provide us with a precise concept of language. It is instead based on what Althusser calls a ‘spontaneous philosophy of scientist.’ I believe this lack may be compensated by the philosophy of language of Jean-Jacques Lecercle. His point of departure is a ferocious critique of linguistics (from de Saussure to Chomsky) for insisting on the simplified and reductionist concept of language as an abstract system and instrument of transparent communication. Instead, he proposes a philosophy as social practice through which “language is imposed on its speaker in social interaction.”¹⁰ Thus, language “produces effects of intersubjectivity by means of interlocution, creating subjects/speakers through interpellation.”¹¹ As a result:

The subject becomes a speaker by appropriating a language that is always-already collective – which means that she is appropriated by it: she is captured by a language that is external and prior to her (...). Possession here is a transitive relationship, something clearly marked by the ambiguity of the word: I possess the language in as much as I am possessed by it, just as people were once possessed by the devil.¹²

Obviously, Lecercle writes about natural languages. However, we may extrapolate his analysis to the artificial language of art by replacing the speaker with an artist, curator, or viewer who, after acquiring the language, may possess it and be possessed by it. So, if they are successfully interpellated by it, they become its subject and

a subject of it. This subjectivisation by the global art language is strictly a social process that would not be possible without numerous institutions that create the art world. By acquiring its language, anyone may get access to it. However, it is not a situation free from structural inequalities and discrimination. Lecerle is well aware of this when he states that every language is determined by “a hierarchy of places and a power relation.”¹³ They also structure the language of global art and the functioning of its subjects.

Three concepts of Lecerle's philosophy of language are remarkably relevant. First is refraction, a term with which he replaces the classic notion of reflection. Implying distortion, *refraction* “is not a simple image, mere representation” to the contrary “the action of language is a mixture of representation and intervention: the image of the world conveyed by language is not only deformed, it is transformed and, in return, transformative.”¹⁴ The second is the *linguistic* conjuncture, which “is the context in which meanings are formed, within the social practices of speakers (...), and within which they are reified into formations of meaning (...), which form so many points or forces in a semantic field.”¹⁵ It is strictly connected to historical and political conjunctures that are refracted in language. Furthermore, the third is *minority* - borrowed from politics and strictly connected to the power relations that structure every language, especially standard language or major language. The concept is created to juxtapose “minor dialects, registers and language games” to “a language of power, major because dominant.”¹⁶ Juxtaposition opens a “dual process: the minor dialects subvert the major language, they disquiet it, destabilize it, put it in a state of continuous variation; correlatively, however, by subverting it they make it live, they cause the linguistic formation to continue to develop, to be the site of tensions and contradictions that render it active in the historical and linguistic conjuncture.”¹⁷

The three concepts enable us to translate Lecerle's philosophy of language into a theory of global art language. And this, in turn, allows

us to analyse globalised art world(s) in terms of a hierarchy of places and power relations. For instance, access to the top layer of global art circulation connected with participating in most significant big exhibitions or biennials and gaining high prices at the most prestigious art fairs is rigidly conditioned by getting mastery of the standard global language of art. It is strictly connected with the ability to properly refract current global conjuncture or at least selected regional or local conjunctures. The collective *Slavs and Tatars* are examples of such a mastery of the global standard language of art. Furthermore, the dialectics of major and minor idioms within the global art language allows us to grasp the tensions occurring in any national presentation of contemporary art and face the challenge of impossible translation.

The exhibition *State of life. Polish Contemporary Art in a Global Context* was shown at the National Art Museum of China (NAMOC) in Beijing as part of a comprehensive and varied presentation of Polish culture in China. It was a counterpart to the exhibition *Treasures from Chopin's Country: Polish art from the 15th-20th Centuries* curated by Maria Poprzęcka in the National Museum of China. Both exhibitions formed a sequence that presented a panorama of the history of Polish art from the fifteenth century until today. The NAMOC and the National Museum of China are the most important art museums in the country. In this context, all the artworks included in the *State of Life* exhibition became connected with the issue of national identification. The Polishness attributed to them was to be translated into a story readable to Chinese viewers. In 2013 at NAMOC, there was a discussion about the preliminary concept of the exhibition. Fan Di'an, director of the museum, strongly emphasised the issue of presenting artworks that would be meaningful and relevant for Chinese viewers. Fan Di'an's voice was the more interesting, as he participated in introducing contemporary art to China; he co-organised its first official manifestation, the exhibition *China/Avant-Garde* at NAMOC, in 1989. The tension between the local (national?) idiom

and global standard language may be analysed with the example of Agnieszka Kalinowska *No Man's Land* (2011, paper string). The work deconstructs the national emblem treating it as a visual cliché that requires confrontation. The visual pattern dissolves in the complex texture of the sculptural object, while the rhetoric of the title exposes the suspension of national identification. Most of the artists included in the show seemed to agree with Étienne Balibar when he claims that every national “community reproduced by the functioning of institutions is imaginary, that is, it is based on the projection of individual existence into the weft of a collective narrative” but at the same time “only imaginary communities are real.”¹⁸ As a result, the artists treat the manifestations of national identity as imaginative clichés or stereotypes that can be critically or ironically reworked. Such an approach poses a challenge to narrowly understood promotion tasks of any national show. Furthermore, this very approach provokes a political controversy around contemporary art in Poland. Contemporary artists avoid merely representing national identity; instead, they want to refract it to intervene in the nation's conjuncture and interpellate viewers with the minor language of art.

The show, however, was aiming neither at celebrating nor at destroying national identity. Instead, it was to give access to Polish conjecture by translating it with the language of contemporary art into an experience that could be shared with the Beijing audience. Despite all the differences, some elements of Polish and Chinese conjunctures are comparable: communist past and rapid social and economic transformation. As the title *State of Life* suggests, the refraction was based on the category of the lived experience of Polish people and artists translated into exhibition form. The show was divided into five parts: *State, Environment of Life, Ecologies of the Self, The Shareable Part, The Globalised Enjoyment*. It presented 56 artists, primarily contemporary ones, and several classics of modernity strongly influencing current practice. According to the Adam Mickiewicz Institute, the

show was visited by 126 000 viewers. Nevertheless, I tend to believe that translation of the experience could not be entirely successful. As Lecercle emphasised, refraction should be a representation of the conjuncture and an intervention in it. While the exhibition inevitably reduced the meaning of all the works to representations of certain visual, symbolic, imaginary, conceptual, or affective aspects of Polish conjuncture. Although the translation appeared impossible, something was gained from it. The first was a vivid aesthetic experience. The second was the confrontation of the minor language of Polish contemporary art with a powerful language of Chinese contemporary art. The viewers could be interpellated by the works as representations of a Polish conjecture (without comprehending it deeply) and, at the same time, urged to intervene in the conjuncture of their own. The other project I would like to discuss is *Waiting for Another Coming*, consisting of two exhibitions accompanied by performance and lecture programs; first at the Centre for Contemporary Art in Vilnius (2018), Lithuania, and then at Ujazdowski Castle Contemporary Art Centre in Warsaw (2019). Both episodes presented Polish and Lithuanian artists together, and the whole project was curated by Ūla Tornau from CAC, Vilnius and Anna Czaban and myself. To avoid inequalities, every curatorial decision was based on consensus which made the process slightly arduous. The first episode will be the focus here.

A pretext for the project was a centenary of independence celebrated in both countries, while the subtext was the complicated common history that provoked questions about the current situation and future prospects. During preliminary research, it became clear that there were no deeper connections between cultures and contemporary art scenes. In fact, Polish and Lithuanian contemporary art were appearing as if created on two separate planets. Given this, the project aimed to create the possibility of encounters for artists of both countries and follow the dynamics of mutual exchange.

Not based on any presumptions, curatorial research followed the proposals of selected artists. As a result, the only motive that seemed to permeate all artists' ideas was that of heterotopia. The term was coined by Michel Foucault:

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places - places that do exist and that are formed in the very founding of society - which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.¹⁹

While “the former leads to the creation of a blueprint for an idealised reality, the latter results in the creation of an actual space, which is different from everyday reality.”²⁰ When Foucault mentions representing, contesting, and inverting, it may exactly be seen as modes of refracting. By creating their heterotopias, artists refracted their conjunctures, intervened in them. They abandoned thinking about designing the future, focusing instead on activities in their life environment.

To give some examples. Stroboskop collective created an artist-run, independent exhibition space in a small garage. Moreover, they were most rigorous in defending their heterotopia. When invited to the show, they commissioned an oil painting depicting one of their exhibition's openings (*Night of the Exhibition at Stroboskop*, 2018, oil on canvas). The very space of the gallery was not, however, revealed.

The starting point for Ewa Axelrad's sculptural installation *Hang and Sway* (2018, steel, concrete, soil) is carpet-beating frames that are cleaning devices installed in communal spaces of

Polish cities. They are also popular in other Eastern Bloc countries; however, they differ in shape. The frames are sites where children and youngsters used to hang out in pre-internet times. The artist investigates habits and rituals connected with occupying territories and forming gangs. She treats the carpet beating frame as a social apparatus and a tool to analyse the distribution of violence and hierarchy. Axelrad visually refracts some element of a conjuncture to intervene symbolically in it. The intervention is supposed to interpellate the viewers as most of them know the original device from their experience.

Of all the works presented in the exhibition, those of Rafał Dominik were most popular. He created not even an idiosyncratic idiom; actually, he developed a visual style to refract reality. Fascinated by popular culture, he creates images that are affirmative and sarcastic at the same time and this mixture is very appealing to the viewers. Furthermore, it challenges their social and class stereotypes. Again, refraction is a tool of interpellating the subjects to intervene in their own conjuncture.

However, when we come to a more general analysis, there is something striking about how both Polish and Lithuanian artists created their heterotopias. The whole process turns out to be a literal illustration of Caroline Jones's thesis: most artists used the global art language to speak of differences; they did not want to mention anything in common. The exhibition appeared to be an assemblage of idiosyncratic idioms; however, in most cases, precisely articulated in the most proper global art language. It reveals a more general paradox, only differences should be spoken out, but this may happen only in standardised language. They are refracted through the process of translation to the extent that they are reduced to mere representations of actual differences. Reified in objects, they become signs ready to be included in global circulation.

On the other hand, the exhibition could have been an encounter of two minor languages of global art. To a moment and extent, it was

intended to be such an encounter of Polish and Lithuanian contemporary art. In the end, it turned out that all artists had missed the meeting as they were too busy constructing their own heterotopias. They used the global language of art to escape the cultural policies of both countries and the curatorial agenda. The exhibition appeared to be a clash of idioms, an assemblage of idiosyncratic enunciations and sometimes individual styles. Their aim was, thus, to create radical minor languages.

Interpreting art in terms of Lecercle's philosophy of language allows locating contemporary art from Poland within the global circulation. It also provides a theoretical framework to understand how as a minor language, it is created by refracting a particular national conjuncture. Idiomatic specificity of Polish contemporary art may be expressed only when translated into the standard language of global art through a process of differentiation. Both *State of life. Polish Contemporary Art in a Global Context* and *Waiting for Another Coming* in various ways aimed to elaborate these translations and differentiations.



Notes

- ¹ Hans Belting, "Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate," in *The global art world : audiences, markets, and museums*, edited by Hans Belting and Andrea Buddensieg (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 38-73.
- ² "From World Art to Global Art: View on a New Panorama," in *The global contemporary and the rise of new art worlds*, edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel (Cambridge, MA: MIT, 2013), 178.
- ³ "Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate," 40.
- ⁴ *Ibidem*, 50.
- ⁵ *Ibidem*, 53.
- ⁶ Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (Chicago-London: University of Chicago, 2016), 249.
- ⁷ *Ibidem*, 32.
- ⁸ *Ibidem*, 96.
- ⁹ *Slavs and Tatars: Wripped Scripped*, (Berlin: Hatje Cantz, 2018), 118.
- ¹⁰ Jean-Jacques Lecercle, *A Marxist Philosophy of Language*, trans. Gregory Elliott (Leiden-Boston: Brill, 2006), 23.
- ¹¹ *Ibidem*, 34.
- ¹² *Ibidem*, 142-43.
- ¹³ *Ibidem*, 52, 102.
- ¹⁴ *Ibidem*, 110.
- ¹⁵ *Ibidem*, 161.
- ¹⁶ *Ibidem*, 135.
- ¹⁷ *Ibidem*, 212.
- ¹⁸ Étienne Balibar, "The Nation Form: History and Ideology," *Review (Fernand Braudel Center)* 13, no. 3 (1990): 346.
- ¹⁹ Michael Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," *Foucault.info*, accessed 27.07.2022, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/>.
- ²⁰ Anna Czaban, Jarosław Lubiak, and Ūla Tornau, *Waiting for Another Coming: Exhibition Guidebook* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2018), 11.

Bibliography

- Balibar, Étienne. "The Nation Form: History and Ideology." *Review (Fernand Braudel Center)* 13, no. 3 (1990): 329-61.
- Belting, Hans. "Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate." In *The global art world: audiences, markets, and museums*. Edited by Hans Belting and Andrea Buddensieg, 38-73. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Belting, Hans. "From World Art to Global Art: View on a New Panorama." In *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel, 28-34. Cambridge, MA: MIT, 2013.
- Czaban, Anna, Jarosław Lubiak, and Ūla Tornau. *Waiting for Another Coming: Exhibition Guidebook*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2018.
- Foucault, Michael. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." *Foucault.info*. Accessed 27.07.2022. <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/>.
- Jones, Caroline A. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago-London: University of Chicago, 2016.
- Lecercle, Jean-Jacques. *A Marxist Philosophy of Language*. Translated by Gregory Elliott. Leiden-Boston: Brill, 2006.
- Slavs and Tatars: Wripped Scripped*. Berlin: Hatje Cantz, 2018.

WAI

PRIA

Tomasz ZAŁUSKI

Uniwersytet Łódzki

NAJBARDZIEJ EFEMERYCZNA ZE SZTUK. WCZESNE REALIZACJE Z UŻYCIEM WIDEO W LUBELSKICH GALERIACH LABIRYNT I BWA W LATACH 1976–1984

WSTĘP

Wideo w poszerzonym polu kultury artystycznej

Dotychczasowe opracowania poświęcone narodzinom i rozwojowi sztuki wideo w Polsce skupiały się zasadniczo na rekonstrukcji, analizie i interpretacji koncepcji artystycznych wiodących twórców oraz poetyki ich prac. Ta perspektywa badawcza pozwalała na charakterystykę dokonań danego artysty lub grupy, a także ogólnego profilu wczesnych praktyk z użyciem wideo.¹ Nie uwzględniała jednak w należyтым stopniu szerszego kontekstu kultury artystycznej – konfiguracji materialnych, instytucjonalnych i społecznych uwarunkowań produkcji, dystrybucji oraz recepcji tych praktyk. Prowadziło to do powstania zawężonego, wyabstrahowanego obrazu początków sztuki wideo w Polsce, nieoddającego dynamiki życia artystycznego i jego realiów.

Aby poszerzyć zakres analizy i nadać jej bardziej historyczny charakter, trzeba na powrót osadzić jej przedmiot w lokalnych i translokalnych uwarunkowaniach: uwzględnić materialno-techniczne sposoby tworzenia i prezentowania prac

wideo, różne postaci, jakie one przyjmowały, topografię miejsc ich produkcji i dystrybucji, kanały ich cyrkulacji, transnarodową sieć kontaktów, współpracy oraz wymiany artystycznej związanej z wideo, czy wreszcie usytuowanie Polski jako jednego z krajów socjalistycznej Europy Środkowo-Wschodniej na mapie centrów i peryferii – zarówno ekonomicznych, jak i artystycznych.²

Dopiero tak poszerzone ujęcie, wzbogacając i przekształcając wiedzę o wczesnym wideo w Polsce, pozwala też dostrzec i docenić rolę, jaką w rozwoju tego nurtu praktyk na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odgrywały takie galerie, jak Labirynt i BWA w Lublinie. Obie instytucje, połączone osobą i autorskim programem Andrzeja Mroczyka (dalej w tekście precyzując tę złożoną kwestię) należały wówczas do czołowych miejsc, w których pokazywano realizacje z użyciem wideo. Choć pierwsze takie prace zaistniały w Polsce na początku 1973 roku w ramach *Akcji Warsztat* przeprowadzonej przez członków Warsztatu Formy Filmowej (WFF) w Muzeum Sztuki w Łodzi, to dynamiczny rozwój nurtu, który reprezentowały, przypada na lata 1975–1976. Pod koniec 1976 roku do nielicznych ośrodków, w których powstawały i/lub były pokazywane prace wideo polskich oraz

zagranicznych twórców dołączył lubelski Labirynt. W kolejnych latach galeria wielokrotnie prezentowała konceptualno-performatywną twórczość wideo, charakterystyczną dla lat siedemdziesiątych. Pokazy te kontynuowała na początku lat osiemdziesiątych kolejna instytucja kierowana przez Andrzeja Mroczyka, czyli lubelskie BWA, głównie w ramach inicjatyw podsumowujących poprzednią dekadę. Wydarzeniem zamykającym tam 'długie lata siedemdziesiąte' była wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, zorganizowana w grudniu 1984 roku.

W Polsce pole praktyk artystycznych, w które wideo wkroczyło w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych było już ukształtowane i zdominowane przez konceptualne działania z użyciem fotografii i filmu. Fakt ten miał wielorakie konsekwencje. Wideo przejęło wiele idei, tendencji i nawyków twórczych, które wypracowano na gruncie tamtych praktyk. Dzięki temu stało się kolejnym „mechanicznym sposobem zapisu i transmisji,”³ za pomocą którego podejmowano analogiczne eksperymenty artystyczno-badawcze, jak w sferze fotografii i filmu.⁴ Eksperymenty te dotyczyły między innymi zagadnień rejestracji i transmisji, relacji między medium, rzeczywistością i ludzką percepcją, między autonomią technologii a biologią ludzkiego ciała, czy wreszcie nowymi możliwościami jednostkowego samopoznania i upodmiotowienia, a władzą sprawowaną za pośrednictwem audiowizualnych środków masowego przekazu. Wideo stało się też narzędziem praktyk z zakresu sztuki kontekstualnej i socjologicznej, a pod koniec dekady było wykorzystywane w działaniach, które skupiały się na dynamice samoorganizacyjnej, relacjach i interakcjach grupowych.⁵ Pozaartystycznym czynnikiem współdecydującym o jego relatywnie późnym wkroczeniu w pole konceptualnych praktyk medialnych w Polsce były problemy z drogim i trudno dostępnym sprzętem.⁶ Można domniemywać, że gdyby artyści i artystki mogli je wykorzystywać wcześniej i szerzej, wiele prac, które powstały przy użyciu fotografii lub filmu, zostałyby raczej zrealizowanych za pomocą wideo jako medium lepiej odpowiadającym charakterowi danych koncepcji twórczych. Trzeba również pamiętać o swoiście transmedialnej

wspólnocie i wymianach między wideo, filmem oraz fotografią na polu samych działań artystycznych, ich dokumentacji i dystrybucji. Działania z użyciem kamer i monitorów telewizyjnych były często – przy braku możliwości zapisu na taśmie wideo, a także chęci ukazania obecności sprzętu i performerów lub performerek w materialnej przestrzeni – dokumentowane przy użyciu fotografii. Sporadycznie zdarzało się też, że kamerą filmową nagrywano działanie artystyczne transmitowane przez telewizję; później, gdy sprzęt wideo zaczął być łatwiej dostępny, materiały filmowe przenoszono z kolei na taśmę wideo.⁷ Najbardziej rozpowszechnione było jednak wykorzystywanie fotografii jako narzędzia służącego dokumentacji i prezentacji prac wideo. Pełniła ona tę funkcję w wielu sytuacjach, nie tylko wtedy, gdy nie można było zapisać danej realizacji na taśmie. Artyści i artystki wykonywali zdjęcia kadrów wideo z ekranów monitorów także wtedy, gdy wiedzieli, że nagranie na taśmie będzie miało charakter nietrwały i w niedługim czasie zostanie skasowane przez kolejne zapisy na tym samym nośniku.⁸ Działania takie podejmowano nawet wówczas, gdy istniało 'trwałe' nagranie na taśmie, bowiem liczono się z możliwymi trudnościami w jego odtworzeniu. Nie każda instytucja – galeria, klub studencki, dom kultury itp. – w której organizowano wystawy i pokazy realizacji z użyciem wideo miała dostęp do niezbędnego sprzętu, a i sam ten sprzęt, nawet gdy był dostępny, pozostawiał wiele do życzenia: bywało, że taśmy nagrane na konkretnym magnetowidzie nie dawały się odtworzyć na innym egzemplarzu.⁹ Wszystko to powodowało, że artyści i artystki przygotowywali autorskie plansze wystawiennicze ze zdjęciami kadrów wideo, opisami, a także schematami ideowymi swoich prac. Fotodokumentacja miała oczywiście charakter fragmentaryczny i nie była w stanie oddać faktycznego doświadczenia oglądu danej realizacji z taśmy. Tym jednak, co sankcjonowało wykonywanie i prezentowanie tego rodzaju wideoplansz był konceptualizm wraz z ideą sztuki jako dokumentacji, informacji i komunikacji, a także tendencja do sprowadzania prac artystycznych do ich założeń koncepcyjnych, 'testowanych' i 'weryfikowanych' przez działanie oraz zapis audiowizualny. Do tego dochodziła

kwestia udogodnień dystrybucji: plansze mogły być przygotowywane w kilku egzemplarzach (np. w różnych wersjach językowych), wysyłane pocztą i prezentowane jednocześnie w różnych miejscach, mogły być powielane za pomocą innych technik reprodukcyjnych, a także publikowane w czasopiśmie, katalogach i książkach.

Podejmując zadanie analizy wideo w poszerzonym polu kultury artystycznej, należy więc także wprowadzić rozszerzone pojęcie ‘realizacji z użyciem wideo.’ Kategoria ta będzie obejmowała nie tylko działania, które zwykle uznaje się za ‘właściwą’ sztukę wideo, czyli głównie wideotaśmy, wideoinstalacje i wideoperformance, ale też wszelkie konceptualno-dokumentacyjne formy istnienia, dystrybucji i prezentacji prac wideo: opisy i schematy ideowe – będące w niektórych wypadkach jedyną formą materializacji danej pracy – plansze wystawiennicze z fotodokumentacją, foldery lub katalogi wystaw itp. Zakwestionowaniu ulega tu zresztą nie tylko opozycja ‘dzieła’ i ‘dokumentacji,’ ale też działania ‘artystycznego’ i ‘instytucjonalno-upowszechniającego,’ ponieważ wiele instytucjonalnych prezentacji wideo miało znamiona samoorganizacji artystycznej i było traktowane przez artystów jako integralna część ich własnej praktyki twórczej.

W tekście analizuję historię szeregu wystaw i pokazów wideo, jakie miały miejsce w Galerii Labirynt i BWA w Lublinie w latach 1976–1984. W swoim podejściu łączę pogłębione badania archiwalne z historią wystaw, elementami studiów nad infrastrukturą i uwarunkowaniami produkcji artystycznej oraz rekonstrukcją recepcji krytycznej. Wykonując swoistą pracę u podstaw, staram się odpowiedzieć na pytanie o to, kto faktycznie brał udział w omawianych imprezach artystycznych, opisać pokazywane prace i zastanowić się nad tym, jakie konteksty interpretacyjne były lub mogły być obecne przy ich recepcji. Uwzględniam przy tym translokalne i transnarodowe sieci kontaktów obu instytucji, składkowy charakter ich programu współtworzonego przez wielu artystów i komisarzy, a także biorę pod uwagę całokształt poszerzonego pola kultury artystycznej, czyli zmienne uwarunkowania produkcji, dystrybucji i prezentacji prac

z użyciem wideo. Nie jest to łatwe zadanie. Badania źródłowe utrudnia brak, fragmentaryczność lub niedostępność archiwaliów, szczególnie dokumentów fotograficznych. Okazuje się, że ‘najbardziej efemeryczną ze sztuk’ był nie tyle performance – dość skrupulatnie dokumentowany zarówno w Galerii Labirynt, jak i BWA – lecz właśnie wideo. Wykorzystując więc dokumenty z działalności obu miejsc, zgromadzone w archiwum obecnej Galerii Labirynt w Lublinie,¹⁰ uzupełniam je archiwaliami i informacjami przekazanymi mi przez polskich oraz zagranicznych twórców wideo, którzy brali udział w interesujących mnie wydarzeniach.¹¹ Nie zmienia to faktu, że powstała na ich bazie narracja ma charakter fragmentaryczny, nie jest wolna od luk, przypuszczeń i spekulatywnych rekonstrukcji. Może być jednak przyczynkiem do intensyfikacji badań i stworzenia szerszej, porównawczej historii kultury artystycznej wczesnego wideo w Polsce i precyzyjnego określenia roli, jaką odegrały w niej galerie prowadzone przez Mroczka.

Początki Labiryntu i kwestia autorskiego programu galerii

Galeria Labirynt rozpoczęła działalność w 1969 roku pod egidą Miejskiego Domu Kultury w Lublinie (w 1976 roku przemianowanego na Lubelski Dom Kultury).¹² Jej siedzibą stał się lokal dawnej winiarni, znajdujący się w kamienicy przy ulicy Rynek 8. Miał on trzy kondygnacje – parter i dwa piętra podziemi. Inicjatorem i pierwszym kierownikiem galerii był Adam Styka, jeden z artystów, którzy w 1966 roku utworzyli Grupę Lubelską. Na inauguracyjnej wystawie, otwartej 3 czerwca 1969 roku, pokazano właśnie twórczość tej grupy.¹³ Ireneusz Jan Kamiński, lubelski historyk i krytyk sztuki, który pracował w dwutygodniku społeczno-kulturalnym *Kamena*, recenzując tam wydarzenia z lokalnego oraz ogólnopolskiego życia artystycznego, tak opisywał ambitny program nowej placówki:

Plany są rozległe i zachęcające, przewidują wymienne wystawy z innymi galeriami

krajowymi i zagranicznymi, cykliczne spotkania z plastykami i krytykami, utworzenie biblioteki z zestawem reprezentacyjnych tytułów czasopism poświęconych sztuce, polskich i obcych, oraz organizację plenerów w lubelskich zakładach pracy (...).¹⁴

Podkreślał też, że członkowie Grupy Lubelskiej opowiadają się za „sztuką otwartą, czułą na szybkie przemiany cywilizacyjno-kulturowe współczesnego świata,”¹⁵ co miało sugerować, że właśnie tego rodzaju twórczość będzie prezentowana w prowadzonej przez nich galerii.

W pierwszych latach istnienia Labirynt borykał się z poważnymi problemami technicznymi, organizacyjnymi i personalnymi. Między 1969 i 1974 rokiem galerię kilkakrotnie otwierano – i po krótkim czasie zamykano. Te nieudane ‘rozruchy’ nie zmieniały faktu, że z jej powstaniem dalej wiązano ogromne nadzieje. W styczniu 1970 roku Kamiński uznał otwarcie Labiryntu, „gospodarzonego przez Grupę Lubelską,” za „najważniejsze, budzące najlepsze nadzieje wydarzenie” poprzedniego roku. Jednocześnie dodawał:

To nic, że brak aparatury wentylacyjnej zmusił organizatorów dobrej sprawy do rychłego zawarcia piwnicznych pokoi. Za trzy, cztery miesiące aparatura ta – trudna do zdobycia – przyjedzie z radomskiej fabryki „Termowent” (...). Labirynt pozbawiony (skądinąd pożytecznych) powinności na rzecz popularyzacji sztuki, ma szansę stać się forum prezentacji tego, co w sztuce dzisiejszej wiodące i autentyczne.¹⁶

Po remoncie galeria wznowiła działalność i funkcjonowała, organizując sporadycznie wystawy, do 1971 roku, kierowana przez innego członka Grupy Lubelskiej, Andrzeja Kołodziejka.

Zacytowane wyżej uwagi Kamińskiego pojawiły się w felietonie, w którym autor ostro krytykował Związek Polskich Artystów Plastyków, a ściślej zasadę, zgodnie z którą każdy członek tej organizacji miał prawo do zaprezentowania swoich prac – niezależnie od ich jakości – w galeriach

sieci Biur Wystaw Artystycznych. Prowadziło to do tworzenia „niewypałów wystawienniczych, ekspozycji zbytecznych, dezorientujących mniej wyrobioną publiczność.”¹⁷ To właśnie w kontekście owej krytyki należy rozpatrywać jednoczesną pochwałę Labiryntu i stwierdzenie, że galeria ta, pozbawiona powinności popularyzacji sztuki – czyli obowiązku prezentacji zgłaszanych prac członków związku – może stać się forum prezentacji wartościowej sztuki aktualnej. Inicjatorzy powstania Labiryntu, choć sami byli członkami ZPAP (co więcej, członkami prominentnymi: w 1969 roku Styka był sekretarzem Zarządu Okręgu Lubelskiego ZPAP,¹⁸ a w 1972 roku Kołodziejek został jego prezesem¹⁹) dążyli do stworzenia odrębnego miejsca, które charakteryzowałoby się selektywnym podejściem do sztuki i – jak nieco później zaczęto określać ten typ działalności – ‘autorskim’ programem.

W maju 1972 roku, po kolejnej przerwie remontowej, Labirynt wznowił działalność, prezentując wystawę malarstwa i rysunku Jana Tarasina.²⁰ Doceniając to nowe otwarcie, Kamiński przypominał jednak, że w pierwotnej koncepcji galeria miała być czymś więcej niż salonem wystawienniczym: „w chwili wstępnego myślenia o programie »Labiryntu«, cztery czy pięć lat temu, kiedy sprawę popychał do przodu Adam Styka, widzieliśmy w galerii przede wszystkim miejsce spotkań artystów, naukowców, inżynierów i pisarzy, a zatem miejsce polaryzacji postaw, ujawniania problemów określających stan świadomości społecznej, słowem teren aktywności intelektualnej.”²¹ Opis ten wskazuje, że dyskusja nad programem galerii, prowadzona – przez członków Grupy Lubelskiej, a także, jak sugeruje artykuł, samego Kamińskiego – już około 1967–1968 roku,²² była pokłosiem I Sympozjum Artystów i Naukowców *Sztuka w zmieniającym się świecie*, zorganizowanego przy Zakładach Azotowych w Puławach w 1966 roku.²³ I choć w 1972 roku Kamiński był już przekonany o dezaktualizacji hasła „sztuka razem z nauką i techniką,” a w efekcie wyczerpaniu się idei współpracy artystów z naukowcami i inżynierami,²⁴ to wydaje się, że nadal wspierał koncepcję funkcjonowania Labiryntu jako miejsca spotkań, ‘aktywności intelektualnej,’ ‘polaryzacji postaw’ i analizy rzeczywistości społecznej.

Na przełomie 1972 i 1973 roku nastąpił jeszcze jeden krótkotrwały ‘rozruch’ galerii. Nowy kierownik Andrzej Koziara rozpoczął swoją pracę w galerii mocnym akcentem – wystawą Andrzeja Wróblewskiego, jednak po niecałym roku ustąpił ze stanowiska i wyjechał z Lublina.²⁵ Działalność miejsca zawieszono wówczas z uwagi na konieczność zabezpieczenia pomieszczeń najniższej położonej kondygnacji galerii przed przeciekaniem wody.²⁶ Na początku 1974 roku Kamiński opisywał ten stan rzeczy, krytykując instytucję, której podlegał Labirynt:

Dziś staromiejską galerię »Labirynt«, uruchomioną w bólach okropnych i z pomocą wielu wydatkowanych tysięcy, zamyka się z powodu kolejnego remontu, poprzedzonego upadkiem tej placówki. Mówienie o »upadku« jest zresztą bezpodstawne, albowiem »Labirynt« nigdy nie stał mocno i pewnie, w żadnym okresie swego istnienia nie zbliżył się nawet do realizacji ambitnego programu nakreślonego niegdyś przez inicjatorów sprawy. Galeria (...) miała komentować życie intelektualno-artystyczne Lublina i demonstrować istotne zjawiska i problemy plastyczne dnia codziennego, solidnie dokumentować swoją działalność. Skończyło się na organizacji kilku dobrych, bardzo dobrych ekspozycji (...). Miejski Dom Kultury całkowicie zawiódł w roli gospodarza i mecenasa „Labiryntu.” Bez względu na to, czy pustka w staromiejskich piwnicach była rezultatem braku środków, czy też przekonania do sprawy, należałoby się zastanowić nad zmianą właściciela galerii.²⁷

Analogiczną krytykę Miejskiego Domu Kultury jako administratora galerii znajdziemy w wypowiedzi Andrzeja Kołodziejka, wówczas już prezesa lubelskiego okręgu ZPAP. Postulując zmianę instytucji administrującej, wskazywał on, że Labirynt powinien w przyszłości zyskać formułę galerii autorskiej: „jest to forma, która w wielu ośrodkach zdała świetnie egzamin; sądzę, że i w Lublinie byłoby to trafnym uzupełnieniem nowych możliwości wystawienniczych.”²⁸

Ta pobieżna rekonstrukcja pokazuje, że w pierwszych latach działalności Labiryntu, zanim jeszcze galerią zaczął kierować Andrzej Mroczek, w lokalnym środowisku artystycznym i oficjalnych kręgach związkowych istniało wsparcie dla idei stworzenia tam miejsca o odrębnym, autorskim profilu.²⁹ Wskazywano, że nie miało się ono ograniczać do aktywności wystawienniczej, ale realizować też inne formy działań, zbliżające je z jednej strony do modelu galerii-laboratorium, z drugiej do salonu intelektualno-dyskusyjnego.³⁰ Dawało to silną legitymizację komuś, kto podjąłby się próby urzeczywistnienia tak nakreślonego programu. Jak pisał Kamiński, należy „oddać »Labirynt« w ręce ludzi, którzy dysponują cierpliwością i energią, mają do sztuki stosunek cokolwiek serdeczny. A poza tym myślą w kategoriach kultury, a nie rozrywki kulturalnej.”³¹

W maju 1974 roku krytyk raportował o „kolejnych przymiarkach do otwarcia galerii »Labirynt« na Starym Mieście.”³² To właśnie wtedy kierownikiem placówki został Andrzej Mroczek. Nie był to wybór przypadkowy. Pracując od 1967 roku w lubelskim BWA, a w 1972 pełniąc nawet zastępczo obowiązki kierownika tej instytucji,³³ Mroczek podejmował próby realizacji bardziej autorskiego programu, skupionego na nowych konceptualnych i akcyjnych praktykach artystycznych przełomu dekad. Szereg wydarzeń, które przygotował wydaje się zapowiadać późniejszy profil artystyczny Labiryntu. W kwietniu 1970 roku w przestrzeni publicznej Lublina odbyła się ekologiczna, interwencyjna akcja Tomka Kawiaka zatytułowana *Ból Tomka Kawiaka*: obandażowanie opaskami z płótna pochłapanego białą farbą kikutów drzew, które pozbawiono gałęzi w ramach sezonowej przycinki. Wydarzenie zostało zorganizowane pod szyldem studenckiego klubu Arcus, przy którym istniała galeria, koordynowana z ramienia BWA przez Mroczka.³⁴ Współpraca z Kawiakiem, który wrócił do Lublina po studiach na warszawskiej ASP, zaowocowała też zbiorowym pokazem dzieł i działań grupy absolwentów stołecznej uczelni, przygotowanym przez Mroczka w lipcu 1970 roku w BWA. Oprócz Kawiaka udział wzięli w nim m.in.: Krzysztof Zarębski, Jerzy Zieliński, Jan Dobkowski i Antoni Fałat. Skupiając się na

akcyjnym aspekcie wydarzenia, Kamiński pisał, że „zaczęło się dziać coś, co przekracza obiegowe opinie o sztuce” i podkreślał rolę Mrocza, który „w urządzenie pokazu włożył co najmniej tyle wysiłku, co sami artyści.”³⁵ Wydaje się, że Mroczek mógł także zorganizować – lub przynajmniej współpracować przy organizacji – wystawy Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka, która odbyła się w tym samym roku w BWA.³⁶ Sam bezpośrednio przyznawał się do organizacji w lutym 1972 roku lubelskiej edycji wystawy *Sztuka pojęciowa*, przygotowanej przez Jerzego Ludwińskiego, a pośrednio szeregu akcji artystycznych, których komisarzem był Zbigniew Warpechowski, a które odbyły się w ramach VIII Studenckiej Wiosny Teatralnej na przełomie kwietnia i maja 1973 roku.³⁷ Na jego konto należy też chyba zaliczyć wystawę Anastazego Wiśniewskiego, Roksany Sokołowskiej i Leszka Przyjemskiego, która odbyła się w grudniu 1972 roku.³⁸ Wreszcie, mógł się on przyczynić do organizacji w kwietniu 1973 roku wystawy Galerii Sztuki Aktualnej (Zdzisław Sosnowski, Jolanta Marcolla, Dobrosław Bagiński, Janusz Haka) w Labiryncie, kierowanym jeszcze przez Andrzeja Koziarę.³⁹

Kontakty z artystami i artystkami nawiązane przez Mrocza na początku lat siedemdziesiątych budowały zręby sieci środowiskowej, która decydowała o dynamice rozwoju i profilu programowym Labiryntu pod jego kierownictwem. W latach 1974–1976 kluczową rolę w poszerzaniu tej sieci odegrało nawiązanie współpracy z innymi organizatorami życia artystycznego w Polsce, dysponującymi własnymi sieciami kontaktów, w tym zagranicznych. Byli to kierownicy kilku innych galerii autorskich prezentujących sztukę konceptualną, medialną i performatywną, jak również artyści o znacznym kapitale symboliczno-środowiskowym, pełniący rolę komisarzy wystaw i pokazów. Wykorzystując ich potencjał mobilizacyjny i organizacyjny, Mroczek gromadził w Labiryncie liczne grono artystów i artystek z kluczowych ośrodków artystycznych w Polsce – głównie z Warszawy, Łodzi, Wrocławia i Krakowa – a także z Europy Środkowo-Wschodniej i krajów zachodnich. Dotyczyło to szczególnie twórców zagranicznych:

Prowadziłem galerię i miałem ograniczone możliwości bywania w Polsce, ale bywałem gdzie się dało. Niektórzy koledzy jeździli za granicę. Zdobyte podczas podróży informacje krążyły między nami. Ta sieć galerii dawała pewne możliwości, co jakiś czas były także spotkania i można się było tam wielu rzeczy dowiedzieć, spotkać z kolegami, wymienić informacje.⁴⁰

Lata 1974–1976 to jednocześnie okres nawiązywania lub kontynuowania współpracy z osobami, dzięki którym w Labiryncie zaczęły się pojawiać realizacje z użyciem wideo. Chodzi tu przede wszystkim o Tomka Kawiaka, przebywającego od 1970 roku w Paryżu i mającego szerokie kontakty w tamtejszym międzynarodowym środowisku artystycznym. Oprócz niego Mroczek współpracował ze Zdzisławem Sosnowskim, działającym na początku lat siedemdziesiątych we Wrocławiu,⁴¹ a w latach 1975–1977 prowadzącym wraz z Jackiem Drabikiem i Januszem Haką warszawską Galerię Współczesną. W stolicy odwiedzał również Galerię Remont, kierowaną od 1972 roku przez Henryka Gajewskiego we współpracy (od 1973 roku) z Andrzejem Jórczakiem. Oba miejsca prezentowały wówczas realizacje polskich i zagranicznych twórców wideo. Na początku drugiej połowy lat siedemdziesiątych zagraniczni performerzy sięgający w swoich działaniach po wideo trafiali do Labiryntu dzięki kontaktom Mrocza ze stołeczną Galerią Mospan, prowadzoną w latach 1976–1978 przez Tomasza Sikorskiego i (od 1977 roku) Tomasza Konarta, oraz Pracownią Dziekanka, kierowaną w latach 1976–1979 przez Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha i Łukasza Szajnę. Z kolei dzięki kontaktom ze Stanisławem Urbańskim i Krzysztofem Korczyńskim, kierującymi Galerią Propozycje przy Oddziale Miejskim Stowarzyszenia Pax w Krakowie, Mroczek poznał i rozpoczął wieloletnią współpracę z łódzkimi artystami tworzącymi Warsztat Formy Filmowej (WFF), przede wszystkim z Józefem Robakowskim.⁴² Na przełomie września i października 1974 roku Urbański i Korczyński, dzięki znajomości z Klausem Grohem oraz uczestnictwu w jego mailartowej sieci International Artists' Cooperation,

zorganizowali w Galerii Propozycje *I Międzynarodową wystawę INFO* z dokumentacją idei i działań ponad dwudziestu artystów z różnych krajów, w tym z Polski.⁴³ W tym samym roku urządzili tam projekcję filmów WFF. Wystawa INFO była też prezentowana w innych miastach: Warszawie, Lublinie, Olsztynie, Białymstoku i Koszalinie.⁴⁴ Odslonę lubelską, która odbyła w lutym 1975 roku w Labiryncie, poszerzono między innymi o eksperymentalne filmy WFF.⁴⁵ Wkrótce Warsztatowcy pojawili się tam ponownie z pracami wideo.

Warto dodać, że w kwietniu 1973 roku, ponad rok przed objęciem przez Mroczka kierownictwa Labiryntu, w *Kamienie* ukazała się krótka anonimowa notka prasowa „Magnetowid tworzywem sztuki,” zredagowana w oparciu o artykuł z brytyjskiej gazety *The Times*.⁴⁶ Dotyczyła ona instytucjonalnych warunków tworzenia sztuki z użyciem wideo na Zachodzie. Najwięcej uwagi poświęcono Video Galerie Schum, działającej od 1971 roku w Düsseldorfie, która udostępniała niezbędny sprzęt artystom, produkowała i dystrybuowała ich taśmy. Samo wideo zostało dość typowo scharakteryzowane jako medium wykorzystujące lekki,⁴⁷ przenośny i łatwy w obsłudze ekwipunek techniczny, a także niewymagające szczególnych umiejętności montażowych. W sferze praktyk artystycznych magnetowid, dzięki możliwości natychmiastowego odtworzenia nagranych materiałów, miał się sprawdzać przede wszystkim jako narzędzie happeningu i interakcji z publicznością. Co ciekawe, komentując informacje z brytyjskiego artykułu, autor notki wskazywał, że magnetowid staje się „narzędziem załamującym kierunek rozwoju »środków masowego przekazu« na rzecz »środków przekazu kameralnego«.”⁴⁸ Trzy lata później, na gruncie lokalnym, Galeria Labirynt zaczęła pokazywać realizacje wideo polskich i zagranicznych twórców, które w pełni potwierdzały tę tendencję.

Pierwsza fala video artu

Lata 1974–1976 to okres wyraźnego rozwoju działań z użyciem wideo w Polsce, jak również kształtowanie się translokacyjnej i transnarodowej sieci kontaktów związanych z tym medium. Szereg polskich artystów i artystek zyskało wtedy – zarówno w kraju, jak i za granicą – dostęp do niezbędnej aparatury technicznej. Dzięki temu stworzono znaczącą liczbę realizacji, głównie z zakresu wideoperformance i wideoinstalacji. W Polsce występowali też zagraniczni twórcy posługujący się nowym medium. Rozpoczynając pokazy prac wideo w 1976 roku, Galeria Labirynt wykorzystała ten kapitał artystyczny i środowiskowy.

Aby to zrobić, musiała jednak zmierzyć się z trudnościami technicznymi. W latach siedemdziesiątych ani Labirynt, ani lubelskie BWA nie miały własnych magnetowidów i kamer wideo. Sprzętu takiego nie było także w Lubelskim (wcześniej Miejskim) Domu Kultury, któremu formalnie i organizacyjnie podlegał Labirynt. LDK posiadał projektory filmowe 8 mm i 16 mm, które udostępniał – wraz z obsługującymi je pracownikami – na potrzeby galerii. Projektorem filmowym dysponowało także BWA. Sprzęt wideo trzeba było jednak pozyskiwać z innych instytucji w Lublinie: należały do nich między innymi Wojewódzki Dom Kultury, a także Komenda Wojewódzka Milicji Obywatelskiej. Sporadycznie wypożyczano z nich magnetowidy, głównie polskiej produkcji: Unitra ZRK MTV 10 i MTV 20; rzadziej był to sprzęt firmy Sony. Łódzcy artyści związani z Warsztatem Formy Filmowej przywozili też do Lublina kamery telewizyjnej przemysłowej – pozabawione wizjera kamery Unitra TP-K16.⁴⁹

Pierwszą prezentacją prac wideo w Labiryncie była wystawa Jolanty Marcolli *Photo, painting, video, film* zorganizowana na przełomie kwietnia i maja 1976 roku. W 1975 roku artystka, wcześniej związana z wrocławską grupą Galeria Sztuki Aktualnej, zaczęła działać indywidualnie. W lipcu przygotowała koncepcyjne plany stworzenia cyklu prac wideo⁵⁰ i wysłała je do Jorgego Glusberga, dyrektora Centro de Arte y Comunicación (CAyC) w Buenos Aires, ten zaś zaprosił ją do udziału w IV International Open Encounter

on Video, mającym się tam odbyć na przełomie października i listopada tego samego roku. Zaproszenie posłużyło jako swoista ‘przepustka,’ dzięki której Marcolli udało się załatwić zgodę na wejście do studia telewizyjnego łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej na Marysinie i wykorzystanie dostępnego tam sprzętu do realizacji prac wideo.⁵¹ Artystka wykonała cztery działania z cyklu *Dimension* przy użyciu kamer telewizyjnych Unitra WZT KS-0042, monitorów oraz magnetowidu szpulowego z taśmą półcalową.⁵² Oprócz zapisów na taśmie wideo, każde działanie zostało zarejestrowane za pomocą aparatu fotograficznego. Na lubelskiej wystawie pokazano właśnie tę dokumentację fotograficzną.

Marcolla przeprowadziła działania z użyciem wideo latem lub wczesną jesienią 1975 roku. Rok wcześniej miała okazję zetknąć się z realiami pracy przy produkcji programów telewizyjnych w trakcie miesięcznych praktyk zawodowych odbywanych w regionalnym ośrodku Telewizji Polskiej we Wrocławiu. We wnioskach z praktyk krytykowała wadliwą strukturę organizacyjną produkcji telewizyjnej i oparcie konstrukcji przekazów telewizyjnych na tradycyjnie pojętej teatralizacji i zabiegach scenograficzno-kostiumologicznych. Postulując szersze wykorzystanie specyficznych możliwości technicznych i realizacyjnych oferowanych przez medium telewizji, podkreślała znaczenie operacji na transmisji i zreprodukowanej telewizyjnie rzeczywistości. Transmisja za pomocą montażu widoków z różnych kamer miała jej zdaniem pozwalać na ‘zagęszczanie czasu’ i wzrost informacyjnej zawartości przekazu, a w konsekwencji – poszerzenie percepcji danego zjawiska. Z kolei działania montażowe na zreprodukowanej rzeczywistości i tworzenie efektu realności jako ‘reprodukcji reprodukcji’ miały zwiększać perswazyjność przekazu. Anachroniczną scenografię miały zastąpić wygenerowane elektronicznie efekty wizualne.⁵³

Transmisja i ‘reprodukcja reprodukcji’ stały się też ważnymi zagadnieniami w autorskich realizacjach Marcolli. Do studia telewizyjnego łódzkiej PWSFTviT artystka przyjechała z grupą znajomych, którzy oglądali jej działania i uczestniczyli w jednym z nich. Rolę publiczności w trakcie tej kilkugo-

dzinnej sesji odgrywali też pracownicy studia. Cztery działania, wykonane zgodnie z przygotowanymi wcześniej opisami koncepcyjnymi oraz schematami sytuacyjnymi, były próbą „strukturalnej analizy medium telewizyjnego jako obwodu zamkniętego.”⁵⁴ W *Dimension 1* Marcolla zaaranżowała sytuację dialogu zapośredniczonego przez transmisję medialną. Artystka i partnerujący jej uczestnik zdarzenia, oddzieleni od siebie przegrodą przestrzenną, mogli się wzajemnie widzieć i rozmawiać ze sobą dzięki odpowiednio ustawionym kamerom i monitorom. Przebieg całego procesu był ‘obserwowany’ z boku przez dodatkową kamerę i rejestrowany na podłączonym do niej magnetowidzie. Praca ta poruszała zagadnienia transmisji i teleobecności, zwracała uwagę na tendencję do traktowania obrazu na ekranie monitora jako tożsamego z rzeczywistością pozamedialną i badała możliwość wykorzystania telewizji do interakcji międzyludzkiej zachodzącej w tzw. czasie rzeczywistym. W *Dimension 2* Marcolla siedziała w swobodnej i ‘władczej’ pozie, opierając łokcie na dwóch monitorach transmitujących jej wizerunek. Podłączone do jednej kamery, multiplikowały jej twarz, gesty i proste czynności. Cała sytuacja była rejestrowana w ogólnym planie za pomocą drugiej kamery i magnetowidu. Samo działanie koncentrowało uwagę widzów na relacji między rzeczywistością i jej reprodukcją, a zapis wideo dodatkowo ukazywał zmultiplikowane obrazy na monitorach jako ‘reprodukcje reprodukcji.’

Taka piętrowa struktura jeszcze silniej zaznaczała się w *Dimension 3*. Kierując oko kamery w stronę podłączonego do niej monitora, artystka zaaranżowała klasyczny układ generujący efekt rekurencyjny – powtórzenie obrazu w obrazie. Sama wkroczyła w tę ‘tautologiczną’ sytuację z aparatem fotograficznym, robiąc serię zdjęć kamery i ekranu monitora. Druga kamera, ustawiona nieco z boku, rejestrowała – na podłączonym magnetowidzie – zarówno działanie artystki, jak i jego ekranową reprodukcję, multiplikowaną w nieskończoność w rekurencyjnym ‘zapętleniu.’ Akumulacja mediów pozwoliła stworzyć efekt ich autoanalizy, autoreprodukcji i zasugerować możliwość kreowania czysto medialnej realności. W czwartym, ostatnim działaniu, także opartym na wprowadzaniu w trans-

mitowaną rzeczywistość jej zreprodukowanego obrazu, wzięli udział znajomi Marcolli oraz pracownicy obsługi studia. Były to krótkie scenki prezentacji poszczególnych osób z artystką, przedzielone filmowym klapsem. Kamera transmitowała je na monitor, który sam był ustawiony w polu jej widzenia, a całą sytuację rejestrowano przy użyciu magnetowidu. Przyjęta konwencja działania – przypominająca pozowanie do pamiątkowego zdjęcia z bliską albo publicznie znaną osobą – pozwalała z jednej strony ukazać zmienną relację między danym elementem przekazu i dopełniającym go kontekstem, a z drugiej sprawdzić, jak zachowują się różne osoby w sytuacji, gdy znajdują się w telewizji, zaczną być ‘obserwowane’ przez kamerę i z widzów staną się ‘aktorami.’⁵⁵

Zapis wideo wszystkich tych działań był realizowany na jednej taśmie – własnym nośniku artystki, który miał być następnie wysłany do Buenos Aires na *IV International Open Encounter on Video*.⁵⁶ Biorąc to pod uwagę, a także pamiętając o problemach, jakie były związane z prezentowaniem taśm wideo w Polsce, artystka zadbała też o metodyczną dokumentację fotograficzną całego przedsięwzięcia. Powstał obszerny zbiór zdjęć – nie ograniczały się one do powielania kadrów wideo z ekranu monitora, ale rejestrowały przebieg działania wraz z przestrzenią i wyposażeniem technicznym studia. Na wystawie w Labiryncie zdjęcia te nie były pokazane w postaci gotowych plansz autorskich, lecz umieszczone na zwykłych planszach wystawowych galerii. Każde z czterech działań było zilustrowane za pomocą kilkunastu lub kilkudziesięciu fotografii, ułożonych w jedno- lub wielorzędowe sekwencje. Nie wiadomo, czy dokumentacji towarzyszył jakiś odautorski opis (prawdopodobnie nie).⁵⁷ Pozwalała ona jednak na rekonstrukcję przebiegu działań Marcolli oraz uwypuklała złożone relacje przestrzenne i medialne budujące ich kontekst sytuacyjny. Niezależnie od poruszanych zagadnień artystycznych, dawała też szansę zajrzenia za kulisy produkcji telewizyjnej.

Pół roku później w Labiryncie zorganizowano zbiorowy pokaz poświęcony wideo jako medium artystycznemu. Pomysłodawcą i komisarzem dwudniowego spotkania *Video art*, które odbyło się 5–6

października 1976 roku, był Józef Robakowski.⁵⁸ Miał to być ogólnopolski przegląd działań osób wykorzystujących nowe narzędzie, choć w praktyce zaprezentowano dwa najaktywniejsze, współpracujące ze sobą środowiska: twórców skupionych wokół łódzkiego WFF – Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Ryszarda Waśkę, Kazimierza Bendkowskiego, Andrzeja Paruzela, Janusza Kołodrubca, oraz członków i członkiń wrocławskiej grupy Galeria Sztuki Najnowszej (GSN) – Stanisława Antosza i Katarzynę Chierowską (duet Antosz & Andzia), Lecha Mroźka oraz Romualda i Annę Kuterów. Stworzenie koncepcji i zorganizowanie takiej imprezy było możliwe dzięki wspomnianej już intensyfikacji działań polskich twórców z wideo w latach 1974–1976. Były one realizowane nie tylko w Polsce, ale też w kilku krajach Europy Zachodniej. W Polsce wykorzystywano dostęp do studiów telewizyjnych oraz magnetowidy i kamery pozyskiwane przez organizatorów szeregu festiwali, sympozjów oraz plenerów artystycznych. W Niemczech Zachodnich, Danii i Holandii używano sprzętu udostępnianego przez galerie, muzea oraz centra sztuki zaangażowane w rozwój międzynarodowej sceny wideo i wspierające twórców z Europy Środkowo-Wschodniej.

Koncepcja ideowa sympozjum *Video art*, jaką zaproponował Robakowski była wyrazem świadomości kształtowania się sztuki wideo jako nowego, autonomicznego gatunku artystycznego, a także chęci usytuowania się w kontekście dokonania zachodnich twórców posługujących się nowym medium. W Polsce, w latach 1973–1975, wideo pojawiało się w działaniach artystycznych jako jeden z ‘mechanicznych przekładników’ poddawanych analizom i innowacyjnie wykorzystywanych w medialnych nurcie konceptualizmu, natomiast w dyskursie krytycznym, odwołującym się do przykładów zachodnioeuropejskich, wyrażano przekonanie, iż wideo – narzędzie praktyk artystycznych, artystycznych i badawczych – powinno być raczej rozpatrywane jako szersze zjawisko kulturowo-społeczne, nie zaś wyodrębniony nurt sztuki.⁵⁹ Robakowskiemu inspiracji do spojrzenia na wideo jako nowy gatunek lub nurt artystyczny dostarczyła wizyta w amsterdamskiej galerii de Appel w lutym 1976 roku.

Był to czas intensywnych podróży zagranicznych i prezentacji artystów związanych z WFF. W ciągu jednego miesiąca prace wideo (fotodokumentacje, schematy ideowe i taśmy) wybranych członków grupy były pokazane w Danii na wystawie *Video International* w Aarhus Kunstmuseum, w Belgii na *V International Open Encounter on Video* w Internationaal Cultureel Centrum (ICC) w Antwerpii, oraz w Holandii na osobnej, własnej wystawie w de Appel. Dla Robakowskiego i Bruszewskiego, którzy wraz z współpracującym wówczas z WFF Janem Świdzińskim odwiedzili Antwerpię i Amsterdam, była to okazja do zapoznania się z twórczością zachodnich artystów i artystek, a także z kontekstem teoretyczno-krytycznym definiującym sztukę wideo. Szczególnie owocny okazał się właśnie pobyt w de Appel. Wies Smals, założycielka i dyrektorka galerii, interesowała się głównie sztuką performance i początkowo traktowała wideo jako narzędzie dokumentacji działań artystycznych. Szybko zrewidowała jednak swoje podejście i wprowadziła prezentacje prac wideo do programu prowadzonej przez siebie instytucji. Na początku 1975 roku w de Appel zaczęto tworzyć kolekcję taśm wideo. Smals odwiedziła wówczas dwie wiodące galerie i centra produkcji oraz dystrybucji wideo – Studio Oppenheim w Kolonii oraz art/tapes/22 we Florencji. Pozyskała z nich prace artystów i artystek z Europy Zachodniej, USA i Japonii, jak również informacje techniczno-organizacyjne, dzięki którym mogła rozpocząć pokazy taśm z nowo utworzonej kolekcji oraz rozbudowywać ją o własne wideodokumentacje działań performatywnych. W 1975 roku setki osób odwiedzających de Appel mogły obejrzeć zgromadzone tam prace wideo. Na początku lutego 1976 roku galeria zorganizowała też ‘tydzień wideo,’ w trakcie którego taśmy z kolekcji były prezentowane codziennie przez osiem godzin.⁶⁰ Niedługo po tym wydarzeniu w de Appel znaleźli się Bruszewski i Robakowski. Na wystawie prezentującej twórczość WFF pokazali plansze z opisami koncepcyjnymi i fotodokumentacją filmów oraz prac wideo, odtworzyli też nieliczne zapisy na taśmach.⁶¹ Najważniejsze było jednak to, że mogli zapoznać się z wideoteką galerii, obejmującą wówczas blisko 80 taśm.⁶² Oglądając je godzinami, sporządzali notatki z opisami poszcze-

gólnych realizacji i dokumentowali wybrane prace – robili zdjęcia pojedynczych kadrów wyświetlanych na monitorze.⁶³ Materiały te zostały następnie wykorzystane przez Robakowskiego w katalogu wystawy w Labiryntcie.

Katalog ten miał formę kilkunastu osobnych, dwustronnie drukowanych kart umieszczonych w kopercie. Jedna z nich, zaprojektowana jako składany folder, zawierała kadry i opisy prac z wideoteki de Appel oraz manifest Robakowskiego *Video art – szansa „podejścia rzeczywistości”* opublikowany po polsku i w przekładzie na język angielski. Tekst ten z jednej strony wyrastał z lokalnych idei oraz eksperymentów WFF z filmem oraz innymi „mechanicznymi środkami rejestracji i transmisji” jako narzędziami zmiany struktur ludzkiego umysłu, z drugiej zaś asymilował główne wątki zachodniego dyskursu o sztuce wideo jako krytyce i alternatywie wobec profesjonalnej kultury telewizyjnej. Robakowski definiował w nim video art jako formę oporu wobec telewizji – masowego medium, które jest wykorzystywane w służbie inżynierii społecznej i politycznej propagandy. Choć telewizja jest ‘uniwersalnym językiem’ i ‘najdoskonalszą metodą »komunikacji międzyludzkiej«,’ to jednak pozostaje podporządkowana władzy i wyraża intencje oraz interesy „ludzi dysponujących tym »cudownym wynalazkiem dwudziestego wieku«”. W tym kontekście video art jawi się jako ‘opozycja deprecjonująca użytkowy charakter’ telewizji, jako ‘ruch artystyczny, który przez swoją niezależność obnaża mechanizm sterowania drugim człowiekiem, wywierania na niego nacisku przez podpowiadanie mu jak ma żyć.’ Nawiązując do zachodniego dyskursu o wideo jako medium powszechnie dostępnym – przypomnijmy, że przekonanie to odbiegało od realiów nie tylko w krajach socjalistycznych – i łatwym w obsłudze, Robakowski pisał z emfazą, że niekonwencjonalne działania twórców należących do ruchu video artu są w stanie podważać wszelkie stereotypy poznawcze, uczyć krytycznego myślenia i patrzenia na rzeczywistość:

Naczelną ideą tego kręgu artystów jest badanie samego »zjawiska telewizyjnego« jako jednej ze struktur naszego umysłu (...). Prze-

nośna aparatura video, przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi schematami, mając charakter trwającego w czasie zjawiska – ingeruje swoją obecnością w „rzeczywistość przez nas wyobrażoną,” może się stać narzędziem ją odkrywającym lub kompromitującym. Tylko w postaci „faktu rzeczywistego” może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, może stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelkie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...⁶⁴

Stwierdzenia te miały dość abstrakcyjny, antropologiczno-socjologiczny charakter i były pozbawione konkretnych odniesień ideologicznych czy (geo)politycznych, co nadawało im uniwersalność, ale też chroniło tekst przed ewentualną interwencją cenzury. Jeśli jednak potraktować je jako przykłady ‘mowy ezopowej’ i odnieść do lokalnych polskich uwarunkowań, można się w nich doszukać aluzji do propagandowego wykorzystania telewizji w PRL-u.

Tekst w katalogu wystawy miał nie tylko ogólnie zdefiniować nową dziedzinę sztuki, ale też bliżej scharakteryzować realizacje artystów i artystek należących do międzynarodowego ruchu video artu. Miał też – co najważniejsze – wpisać w jego kontekst, na zasadzie partnerstwa i równorzędności, działania polskich twórców. Robakowski zaproponował własną typologię działań z użyciem video, obejmującą ‘zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne,’ ‘bezpośrednie zapisy własnej mentalności,’ ‘próby poszerzenia możliwości technicznych’ oraz ‘badanie struktury telewizji.’ Do każdego z typów przypisał wybranych twórców z krajów zachodnich. Jedynym przykładem z Polski – jak i całego bloku krajów socjalistycznych – był WFF, reprezentujący wraz z Valie Export, Allanem Kaprowem i Reinerem Ruthenbeckiem nurt ‘badania struktur telewizji.’ W podobny sposób została wykorzystana fotodokumentacja prac z wideoteki de Appel. Opisy i kadry z realizacji Ursa Lüthiego,

Allana Kaprowa, Reiner Ruthenbecka, Vita Acconego, Arnulfa Reiner i Valie Export sąsiadowały z analogicznymi materiałami dotyczącymi prac Robakowskiego (*Czynności*, 1975) i Bruszewskiego (*Transmisja przestrzenna*, 1974). Oba działania były z jednej strony przykładami strategii – dość powszechnej w środowisku polskiej neoawangardy – symbolicznego wpisywania się w ‘uniwersalny’ kontekst zachodniego świata sztuki, z drugiej indywidualnej polityki artystycznej Robakowskiego jako członka WFF.

Pozostałe karty w katalogu były przestrzenią składkowej autoprezentacji poszczególnych artystów i artystek, których poproszono o nadesłanie materiałów – opisów, schematów ideowych i fotodokumentacji – dotyczących wcześniejszych prac lub projektów nowych realizacji. Katalog nie miał zatem dokumentować samej wystawy (powstał przed jej otwarciem), lecz raczej ogólnie informować o postawach, koncepcjach i działaniach poszczególnych twórców. Jego forma – koperta pozwalająca na wysyłkę zbioru kart⁶⁵ – sugeruje, że sam mógł być pomyślany jako mail-artowa, conceptualna wystawa video artu z Polski, wysyłana przede wszystkim za granicę.⁶⁶

Trudno dziś ustalić, jaka była relacja pomiędzy materiałami prezentowanymi w katalogu a tym, co faktycznie pokazano w trakcie dwudniowego spotkania w Labiryncie.⁶⁷ Niewątpliwie realizowano działania na żywo z użyciem video: artyści mieli do dyspozycji sprzęt wypożyczony przez galerię – monitor i magnetowid, a także kamery bez wizjerów przywiezione przez członków WFF. Na ścianach umieszczono fotodokumentację wcześniejszych prac.⁶⁸ Być może udało się też odtworzyć jakieś nagrania z taśm – w krótkiej wzmiance prasowej dotyczącej wydarzenia jest bowiem mowa o ‘seansie video-artu.’⁶⁹ Ta sama wzmianka informuje o towarzyszącej seansowi ‘dyskusji,’ a także o licznie przybyłej publiczności – ‘dwustu osobach,’ które brały udział w wydarzeniu.⁷⁰

Na własnej karcie katalogowej Józef Robakowski umieścił spis swoich prac video z lat 1974– 1976, zrealizowanych, jako performansy dokamerowe z udziałem artysty lub innych osób, w studiu telewizyjnym łódzkiej PWSFTviT na Ma-

rysinie. Działania te – *Gimnastyka* (1974), *Zbliżanie*, *Czynności*, *Instrukcje*, *Moje*, *Ćwiczenie* (1975) oraz *Odcinek* (1976) – były rejestrowane tam na taśmie, a następnie, niestety, kasowane.⁷¹ Wiedząc, iż zapisy będą miały charakter nietrwały, Robakowski zadbał o wykonanie ich fotodokumentacji. W katalogu, zarówno na indywidualnej karcie, jak i w folderze z prezentacją prac wideo z różnych krajów, zostały zreprodukowane kadry z *Czynności* (1975). Na karcie towarzyszył im tekst, w którym artysta deklarował dążenie do wykorzystywania ‘mechanicznych zapisów,’ w tym wideo, jako nowych środków badania i wyrażania własnej świadomości. Wideo zostało tam potraktowane jako nowy sposób ‘znakowania,’ który pozwala przekształcać zwykle czynności, banalne gesty, pospolite sytuacje i rzeczy w nośniki idei i pojęć, znaczące elementy działań artystyczno-poznawczych. W *Czynnościach* Robakowski wykonywał serię pospolitych czynności – odpinał i zapinał guziki przy koszuli, sznurował buty, czyścił paznokcie, dłużył w nosie. W pracy *Moje* – będącej rozwinięciem analogicznie zatytułowanej konceptualnej realizacji z użyciem fotografii – umieszczał kartkę z napisem „moje/mine” obok różnych przedmiotów użytkowych. W *Gimnastyce* i *Instrukcjach* inne osoby wykonywały proste czynności ruchowe zgodnie ze wskazówkami artysty; ich działania były więc podporządkowane swoistym ‘skryptom’ performatywnym. Szczególnie ciekawy efekt został wygenerowany w *Gimnastyce*. Dwaj członkowie WFF, Andrzej Różycki i Ryszard Waśko, wykonywali odrębne zestawy ćwiczeń – dzięki użyciu osobnych kamer, odpowiedniego kadrowania i miksera trickowego ich wertrykalnie ‘przepełowione’ sylwetki łączyły się na ekranie w jedną postać. Złożona struktura przestrzenna i medialna pojawiła się też w *Zbliżaniu*. Robakowski fotografował z coraz bliższej odległości ekran monitora, na którym widać było cały ten proces transmitowany z boku przez kamerę. Fotodokumentacja była zatem immanentnym elementem działania. Było ono także rejestrowane na taśmie wideo. Pełny pokaz dokumentacji tej pracy miał obejmować jednoczesną ekspozycję zdjęć i odtworzenie nagrania.⁷²

Fotografie ze *Zbliżania* zostały pokazane również na wystawie w Labiryncie. Niewykluczone, że Robakowski dołączył do nich fotodokumentację innych działań – jest bowiem pewne, iż dysponował wówczas zdjęciami kadrów z prac *Gimnastyka*, *Czynności* i *Moje*.⁷³ Oprócz tego, w trakcie lubelskiego spotkania wykonał premierowe działanie polegające na generowaniu swoistych wideorysunków. Używając kamery podłączonej do monitora, artysta kierował jej obiektyw w stronę wybranego miejsca w galerii. Następnie przykrywał ekran z transmitowanym obrazem przezroczystą kalką i flamastrem zarysowywał widoczne pod nią kształty. Seria powstałych w ten sposób rysunków została włączona do wystawy jako dokumentacja akcji.

Pojedyncze zdjęcie ze *Zbliżania*, zawieszona na ścianie Labiryntu, jest widoczne na fotodokumentacji działania *Dwa lustra*, jakie w galerii wykonał Andrzej Paruzel. Choć to, iż Paruzel przeprowadzał swoje działanie w sąsiedztwie zdjęcia Robakowskiego należy uznać za przypadek, to nie sposób nie zauważyć, że obie realizacje łączył fakt jednoczesnego wykorzystania aparatu fotograficznego i kamery podłączonej do monitora. Paruzel ustawił lustro przed monitorem, skierował na nie obiektyw kamery, a sam, stojąc za kamerą, wykonał zdjęcie całej sytuacji. Procedurę tę powtórzył kilkakrotnie, zmieniając ustawienie ostrości obiektywu kamery i aparatu. Ekran ukazywał fragment tego, co odbijało się w lustrze – obiektyw kamery ustawionej na statywie oraz artystę trzymającego aparat fotograficzny. Na zachowanych zdjęciach wyraźnemu obrazowi w lustrze towarzyszy rozmaźony obraz na ekranie i na odwrót. Ten zwielokrotniony ‘autoportret’ videofotograficzny był konceptualną grą z lustrem jako metaforą weryzmu mediów technicznych – zwracał uwagę na wierność, jak i złudność ich przekazu. W odróżnieniu od Robakowskiego, dla którego użycie aparatu fotograficznego w działaniach z wideo było pojedynczym epizodem, Paruzel szerzej rozwinął praktykę tworzenia ‘sytuacji video-fotograficznych.’ Zdjęcia i opis jednej z nich, *Sytuacji video-fotograficznej 2x2*, zrealizowanej w czerwcu 1976 roku podczas Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Cieszynie, pokazał na wystawie w Labiryncie,⁷⁴ a także zamieścił na swojej

karcie w katalogu. Zdjęcia ukazywały pustą salę, w której artysta stworzył akumulację powiązanych ze sobą mediów: dwie kamery były podłączone do monitorów, przy czym jedną zwrócono w stronę ekranu monitora podłączonego do drugiej, a na monitorach umieszczono dwa aparaty fotograficzne, które automatycznie, z określoną częstotliwością, rejestrowały przestrzeń sali. Poruszając się po sali artysta zmieniał położenie swoich dłoni w obszarze ‘widzianym’ przez obiektywy wszystkich urządzeń i w ten sposób generował wieloperspektywiczne, wielowarstwowe obrazy rzeczywistości o różnym stopniu zapośredniczenia medialnego.

Na karcie katalogowej Wojciecha Bruszewskiego znalazł się schemat ideowy instalacji wideo *Rysowanie linii od X do Z*. Był to wariant pracy *Od X do X*, zrealizowanej wcześniej, na przełomie sierpnia i września, w ramach Ogólnopolskiego Pleneru Osetnica '76. Praca z pleneru, ascetyczna wizualnie i wyrazista koncepcyjnie, opierała się na grze z tautologią rzeczywistości i jej medialnej rejestracji, a ściślej – na iluzji płynnego przejścia pomiędzy materialną realnością i medialnym obrazem, pomiędzy zewnętrzem i wnętrzem medium telewizyjnego. Na białych ścianach pomieszczenia galerii widniała czarna, łamana linia. Jej wertykalny początek, oznaczony znakiem X, był transmitowany za pośrednictwem obróconej o dziewięćdziesiąt stopni kamery wideo na ekran monitora, zaś horyzontalnie biegnący koniec ‘stykał się’ z tym medialnym obrazem początku. Tworzyło to percepcyjny efekt „wnikania” linii do wnętrza odbiornika, a także budowało pojęciową identyczność ‘początku’ i ‘końca,’ tautologię realności i medium. Wariant lubelski miał być bardziej rozbudowany. Schemat ideowy ukazywał narysowaną na podłodze linię, która tworzyła prostokąt pozbawiony części boku. Trzy kamery rejestrowały ‘początek’ (oznaczony znakiem X i strzałką kierunkową), ‘koniec’ (oznaczony znakiem Z), oraz ‘środek’ linii, transmitując je na trzy monitory. Monitory miały być ustawione w taki sposób, by widniejące na ekranach obrazy układały się w poziomy odcinek linii oznaczony symbolami X i Z, który niejako uzupełniałby brakujący fragment boku prostokąta. Być może, podobnie jak w Osetnicy, miał tu powstawać percepcyjny

efekt ciągłości między realną linią i jej medialną reprezentacją.⁷⁵ Jest jednak wysoce wątpliwe, by praca ta mogła być zrealizowana w takiej postaci w Labiryncie ze względu na wymogi sprzętowe przekraczające ówczesne możliwości galerii.⁷⁶

Na przełomie 1975 i 1976 roku na stypendium we wspomnianym już Internationaal Cultrureel Centrum (ICC) w Antwerpii przebywał Kazimierz Bendkowski. W trakcie pobytu zrealizował trzy zapisy wideo: *I like it...*, *Obraz mowy* oraz *Obraz picia*. We wszystkich tych pracach, należących do cyklu *Obraz relatywny*, podejmował problematykę wzajemnych relacji i transpozycji różnych porządków rzeczywistości, systemów reprezentacji, zapisu i komunikacji. Na karcie w katalogu *Video Artu* artysta zamieścił dokumentację *Obrazu picia*. Pojedyncze kadry ukazywały podzielony poziomo ekran monitora, na którym – dzięki zastosowaniu miksera – widok artysty pijącego z butelki Coca-Colę połączono z obrazem uzyskanym dzięki przetworzeniu zapisu dźwięku picia na przekaz wizualny. Nie wiadomo jednak, czy Bendkowski był obecny w Lublinie ani czy w trakcie spotkania pokazano jakieś jego materiały. Jeśli tak się jednak stało, mogły to być wspomniane zapisy na taśmie bądź ich fotodokumentacja.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Ryszarda Waśki i Pawła Kwieka. Obaj dysponowali wówczas nielicznymi zapisami na taśmie oraz dokumentacją swoich prac wideo, nie wiadomo jednak, czy były one prezentowane w Lublinie i czy sami artyści byli obecni na miejscu. W 1976 roku Waśko rozpoczął współpracę z Galerią m działającą w zachodniemieckim Bochum. W lipcu zrealizował tam szereg prac wideo: *Przestrzeń poza*, *Zmęczenie mojej nogi*, *25 sytuacji dźwiękowych*, *Pomiar*, dwie wersje *Powiększenia* oraz dwie wersje *Rogu*.⁷⁷ W katalogu *Video Artu* znalazły się fotografie dokumentujące wideoperformance *Pomiar*. Działanie polegało na „poszerzaniu” przestrzeni o jej medialną reprezentację. Dwie kamery, ustawione początkowo po przeciwległych stronach galerii i zwrócone ku ścianom, były następnie przesuwane po linii prostej w odcinkach metrowych. Na podłączonych do nich monitorach można było obserwować coraz większy

fragment przestrzeni galerii, wraz z uczestnikami i uczestniczkami wydarzenia, jak również samymi kamerami, monitorami i innym sprzętem technicznym wykorzystanym do jego realizacji. Transmisja z kamer była symultanicznie zapisywana na taśmie przy użyciu dwóch magnetowidów Sony. W czasie performance robiono też zdjęcia, które oddawały doświadczenie percepcyjne zebranych uczestników i uczestniczek. Dwie takie fotografie znalazły się na karcie Waśki w lubelskim katalogu. Nie towarzyszył im żaden opis koncepcyjny, co niewątpliwie utrudniało rekonstrukcję przebiegu działania i jego interpretację.

Inaczej było w przypadku dokumentacji *Video C* Pawła Kwieka. Artysta zdecydował się umieścić na karcie schemat ideowy oraz szczegółowy opis tej realizacji w języku polskim i angielskim.⁷⁸ Powstała ona, obok *Video A* i *Video P*, w 1974 roku w studiu telewizyjnym w Warszawie.⁷⁹ Jej przedmiotem była interakcja pomiędzy działającym artystą i manipulowaną transmisją jego wizerunku. Kwiek starał się urzeczywistnić cybernetyczną ideę sprzężenia zwrotnego – jedną ze swych głównych teoretycznych inspiracji w tamtym okresie. Sam odgrywał tu jednocześnie rolę reżysera, performer, obserwatora i operatora miksera trickowego. Wykorzystując w pomysłowy sposób możliwości oferowane przez mikser, stworzył iluzję interakcji między swoimi dłońmi a wygenerowanym na ekranie elementem graficznym w kształcie trójkąta. Obraz artysty siedzącego przy mikserze był transmitowany przez kamerę na monitor. Obserwując tam oraz odpowiednio dostosowując wzajemną pozycję swojego ciała i graficznego trójkąta, Kwiek mógł 'dotykać' ów trójkąt palcami, przesuwając go wzdłuż konturów swojego ramienia czy też 'wypychać' dłonią poza ekran. W porządku wizualnym, realizacja ta ewokowała możliwość wejścia w 'bezpośredni kontakt' z rzeczywistością medialną, w porządku performatywnym – podejmowała zagadnienie 'rozdwojonego,' uprzestrzennionego tele-doświadczenia własnego ciała.

Katalog *Video artu* nie zawiera karty Janusza Kołodrubca – być może artysta nie przekazał organizatorom swoich materiałów autorskich. Prawdopodobnie nie był też obecny na sympozjum

w Lublinie.⁸⁰ Jeśli pokazano tam dokumentację jego wcześniejszych działań, mogły to być zapewne zdjęcia (i ewentualnie opisy) realizacji *Lustro I* i *Lustro II* z V Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Cieszyn 1976. Obie prace były próbą przełamania jednokierunkowości konwencjonalnej transmisji telewizyjnej. Wykorzystując kamerę podłączoną do monitora, Kołodrubiec dawał widzom możliwość samoobserwacji i kreacji swych 'zwierciadlanych' wizerunków na ekranie. W instalacji *Lustro II* artysta, działając w sposób niewidoczny dla widzów, dodatkowo modyfikował ich wizerunek, co wywoływało kolejne reakcje z ich strony i zmieniało bierną recepcję przekazu w złożoną interakcję z rzeczywistością medialną.

Oprócz artystów związanych z WFF, na *Video arcie* swoje działania prezentowali Romuald i Anna Kutera, Lech Mrożek oraz duet Antosz & Andzia. Wszyscy wchodzili w skład wrocławskiej grupy Galeria Sztuki Najnowszej,⁸¹ ale na sympozjum nie występowali pod jej szyldem. Warsztatowcy poznali Romualda i Annę Kuterów oraz Lecha Mrożka w 1974 roku na III Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie. Rok później powstała Galeria Sztuki Nowoczesnej, współtworzona – oprócz Kuterów i Mrożka – przez Piotra Olszańskiego oraz duet Antosz & Andzia. W latach 1975–1976 ważnym łącznikiem pomiędzy obiema grupami był Jan Świdziński, który z jednej strony współpracował jako teoretyk z WFF, a z drugiej dążył już do rozwinięcia koncepcji i praktyki sztuki kontekstualnej wspólnie z artystami i artystkami GSN. Na początku lutego 1976 roku prace członków obu formacji były pokazywane na wystawie *Contextual Art* w Galerie St. Petri w szwedzkim Lund. Filmy artystów z obu grup zaprezentowano też na towarzyszącej jej konferencji *Art as Contextual Art*, która odbyła się w Konsthall w pobliskim Malmö. Stamtąd Świdziński, Mrożek, Romuald Kutera oraz towarzyszący im Henryk Gajewski pojechali do Kunstmuseum w duńskim Aarhus, by wziąć udział w wystawie i warsztatach *Video International*. W trakcie warsztatów Mrożek i Kutera mieli okazję wykonać i zarejestrować na taśmie oraz zdokumentować fotograficznie swoje działania z wideo: Mrożek zrealizował *Ten czas określa inną*

sytuację, zaś Kutera *TU*.⁸² Na wystawę w Aarhus przesłano też realizację wideo WFF.⁸³ Po Aarhus Świdziński – jak już wspomniano – wziął udział z członkami WFF w *V International Open Encounter on Video* w antwerpskim ICC oraz wystawie WFF w amsterdamskiej galerii de Appel. Kolejną okazją do spotkania artystów z WFF i GSN był Ogólnopolski Plener Osetnica, odbywający się na przełomie sierpnia i września 1976 roku. Dzięki pomocy Wojciecha Bruszewskiego Mrozek zrealizował tam *Relacje*, a Kutera *Korektę*.⁸⁴ Dokumentacja obu prac znalazła się później na kartach artystów w katalogu *Video artu*.

W *Korekcie* Romuald Kutera prezentował kartkę z napisem „TU” przed kamerą podłączoną do monitora. Operator (zapewne Mrozek lub Bruszewski) obracał powoli kamerą wokół jej osi, zaś artysta, który obserwował swój obracający się wizerunek, starał się tak korygować ustawienie kartki, aby jej pozycja względem krawędzi ekranu pozostawała niezmienna. Dzięki temu na ekranie widać było artystę ‘kręcącego się’ wokół nieruchomego „TU.” Efekt ten dość dobrze oddawała dokumentacja fotograficzna – seria zdjęć z ekranu monitora umieszczonych na karcie katalogowej. *Korekta* wpisywała się w wieloletni (1975–1978) cykl działań Kutery podejmujących zagadnienia miejsca jako znaku pustego i określającego go kontekstu. W Lublinie artysta powtórzył wideoperformance *TU* z tego samego cyklu, zrealizowany premierowo kilka miesięcy wcześniej w Aarhus. Najpierw, rejestrując swoje działanie, przesunął stopę po podłodze i odsłonił leżącą kartkę z napisem „TU.” Następnie kładł obok niej kolejne takie kartki, rejestrując ‘poklatkowo’ proces ich multiplikacji.⁸⁵ Wydaje się, że realizacja ta ukazywała samą zasadę cyklu – ekspansywny proces wpisywania pojęcia ‘tu’ w wielość różnorodnych miejsc.

Relacje Mrozka dotyczyły z kolei różnic w strukturalnej charakterystyce fotografii, filmu i wideo. Opis koncepcyjny, zamieszczony na karcie, był wyrazem wiary w to, że w odróżnieniu od silnie skonwencjonalizowanego filmu, wideo, jako względnie ‘młode’ medium, nie zostało jeszcze zbanalizowane i zniekształcone za sprawą ‘niewłaściwych’ sposobów użycia. Samo działanie polega-

ło zaś na zakrywaniu dłonią obiektywu każdego z urządzeń w trakcie rejestrowania rzeczywistości. W przypadku serii fotografii dłoń częściowo lub całkowicie zasłaniała i odsłaniała ten sam widok, w przypadku filmu zasłanianie i odsłanianie obiektywu kamery pozwalało na montaż ujęć realizowanych w różnym miejscu i czasie, a w przypadku wideo, gdy obiektyw był zakryty dłonią, słychać było dźwięk sugerujący ‘awarię.’ Materiał wizualny umieszczony na karcie dotyczył jednak wyłącznie działania z aparatem fotograficznym. Zapis działania z użyciem wideo został przysłany na lubelskie spotkanie, nie wiadomo jednak, czy udało się go odtworzyć. Sam Mrozek do Lublina nie przyjechał.⁸⁶

W Lublinie nie pojawiła się również Anna Kutera.⁸⁷ Na jej karcie katalogowej znalazła się za to seria fotografii dokumentujących akcję *Prezentacja*, przeprowadzoną na Międzynarodowym Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich F-Art 1975 w Gdańsku. Artystka zapraszała do stolika innych artystów uczestniczących w tym wydarzeniu, wywołując ich z imienia i nazwiska. Chodziło o ukazanie zmiennej, kontekstowej więzi, tworzącej się między artystką a każdą z siadających przy niej osób, jak również o symboliczną celebrację współpracy w grupie i dokumentację spotkania.⁸⁸ Akcja była rejestrowana przy użyciu dostępnego na imprezie sprzętu wideo, aparatu fotograficznego i kamery filmowej 16 mm.⁸⁹

Na karcie katalogowej duetu Antosz & Andzia znalazł się opis (w języku francuskim), schemat ideowy (z podpisami w języku angielskim) oraz dokumentacja fotograficzna (dwa kadry z monitora) pracy *Environmental open-circuit video* zrealizowanej w Gdańsku, w trakcie kolejnej edycji F-Artu, która odbyła się we wrześniu 1976 roku.⁹⁰ Sięgając po konwencje strukturalnej analizy mediów, artyści wykreowali przestrzeń, w której fotografia i wideo stawały się narzędziami wzajemnej prezentacji i dokumentacji. Na krańcach osi prostokątnego pomieszczenia znalazły się magnetowid i aparat fotograficzny oraz monitor i szkolna tablica. Statyw z kamerą wideo, podłączoną do rejestrującego jej przekaz magnetowidu, ustawiono na przecięciu osi. Samo działanie polegało na tym, że Antosz rysował plan pomieszczenia z urządzeniami,

a operator kamery lub Andzia trzymająca aparat fotograficzny rejestrowali i dokumentowali kolejno te właśnie urządzenia. Po narysowaniu na tablicy całego układu przestrzenno-medialnego, Antosz zaczął zmywać jego poszczególne elementy. Towarzyszyło temu usuwanie poszczególnych urządzeń z układu: gdy z tablicy zniknął aparat fotograficzny, kamera ukazała pusty fotel, na którym wcześniej siedziała robiąca zdjęcia Andzia; gdy z tablicy zniknął magnetowid, kamera ukazała pusty kubik, na którym był on wcześniej ustawiony; gdy z tablicy znikł wizerunek kamery, ona sama została wyłączona. Całość wieńczyło ujęcie z artystami stojącymi przy tablicy, na której widnieje napis „The Happy End.” Ta ostatnia scenka nadawała *Environmental open-circuit video* lekko parodystyczne zabarwienie, wpisując proces konceptualnej analizy mediów w narracyjne konwencje kultury popularnej. W Lublinie artyści zaprezentowali zapis na taśmie⁹¹ z Gdańska lub odtworzyli realizację na żywo, korzystając z dostępnego na miejscu sprzętu wideo.⁹²

W trakcie *Video artu* zagadnienia konceptualnej analizy mediów, technologii jako autonomicznej rzeczywistości i jako narzędzia przemiany ludzkich struktur poznawczych, czy wreszcie sztuki kontekstualnej i relacji międzyludzkich zostały zaprezentowane w ramach działań łączących wideoperformance z elementami wideoinstalacji. Impreza była próbą nadania praktykom wideo polskich artystów i artystek znamion skryzalizowanej tendencji artystycznej, która rozwija się autonomicznie na gruncie lokalnym, a jednocześnie wpisuje się w międzynarodowe (a ściślej transnarodowe), zachodniocentryczne pole sztuki wideo.⁹³ Katalog z dokumentacją wcześniejszych prac uczestników i uczestniczek wydarzenia świadczył o aktywnych kontaktach polskich twórców z zachodnimi instytucjami wspierającymi organizacyjnie rozwój tej nowej tendencji artystycznej. Sama dokumentacja, pokazana w katalogu oraz na wystawie, miała dość eliptyczny charakter i nie zawsze dostarczała informacji, które pomogłyby zrekonstruować wygląd danej pracy, a także odczytać jej znaczenie. Być może dyskusja z artystami, która była elementem *Video artu* i – jak świadczy przywoływana już wzmianka lokalnego recenzenta⁹⁴ – także cieszyła się dużym

zainteresowaniem publiczności, pozwoliła przybliżyć ogólny fenomen sztuki wideo, lepiej wyjaśnić sens prezentowanych realizacji i odpowiedzieć na pytanie, czy faktycznie można je było traktować jako formę oporu wobec profesjonalnej telewizji – narzędzia masowego oddziaływania społecznego. Nie można bowiem zapominać, że neoawangardowa kultura artystyczna lat siedemdziesiątych miała wybitnie dyskursywny charakter, a referaty, odczyty, wykłady oraz dyskusje budowały niezbędny i niekiedy nadrzędny kontekst prezentowanych działań oraz dokumentacji.

Transnarodowe usieciwienie i indywidualne trajektorie artystyczne

Jak wskazuje Jakub Banasiak,⁹⁵ od końca 1976 do końca 1978 roku program Galerii Labirynt definiowały międzynarodowe prezentacje artystyczne, takie jak *Oferta Galerii Labirynt* (dwie edycje), *Body and Performance* oraz *Działalność niezidentyfikowana*. Dzięki pozyskaniu znacznych środków finansowych, Andrzej Mroczek mógł organizować rozbudowane, wieloczęściowe imprezy, które odbywały się jednocześnie w siedzibach Labiryntu (ul. Rynek 8), LDK (ul. Pstrowskiego 12) i BWA (ul. Narutowicza 4). Mógł też pełniej wykorzystywać translokalne i transnarodowe kontakty środowiska neoawangardy, a w efekcie zapraszać do Lublina twórców z całej Polski i zagranicy. Realizacje z użyciem wideo były na nich pokazywane w ramach odrębnych sekcji wystawowych, najczęściej wraz z pracami filmowymi lub fotograficznymi, bądź też jako jeden z elementów pluralistycznej panoramy konceptualnych, performatywnych i medialnych praktyk charakterystycznych dla całej dekady. Oprócz tego, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych wideo pojawiło się w Labiryntie na kilku indywidualnych pokazach.

Przygrywką do pierwszej edycji *Oferty Galerii Labirynt*, która odbyła się w grudniu 1976 roku była zorganizowana miesiąc wcześniej wystawa *Made in Paris. Les Conventionalistes*. Jej inicjatorem i komisarzem – a także jednym z uczestników

– był Tomek Kawiak, mieszkający od początku dekady w Paryżu i znający tamtejsze międzynarodowe środowisko artystyczne. Materiały na wystawę zostały zebrane w stolicy Francji i wysłane przez Kawiaka pocztą do Labiryntu – nikt z prezentowanych artystów i artystek nie przyjechał wówczas do Lublina.⁹⁶ Wśród prac na papierze, fotografii i dokumentacji znalazły się autorskie dokumentacje prac wideo Antoniego Muntadasa, mające status autonomicznych utworów. Były to trzy odbitki heliograficzne z serii *Projekty/Propozycje*. *Arte & vida* z 1974 roku informowała o interwencji w przestrzeni publicznej Barcelony, zarejestrowanej na taśmie filmowej. Na pojedynczym kadrze tytułowy napis – wyrażający postawę artysty i oznaczający proces wzajemnego przechodzenia ‘sztuki w życie’ i ‘życia w sztukę’ – był umieszczony na ekranie telewizora ustawionego na ulicznym bruku i emitującego czyste światło.⁹⁷ *Akcja TV* z 1975 roku, także zarejestrowana na taśmie filmowej, była propozycją ‘przerywnika’ telewizyjnego. Zdjęcie dokumentujące to działanie ukazuje artystę, który siedzi z zamkniętymi oczami, a na jego opuszczonych powiekach widać litery T i V. I wreszcie dokumentacja fotograficzna wideoinstalacji *Ostatnie 10 minut* z lat 1975–1976: sama praca polegała na symultanicznym odtwarzaniu na trzech ekranach ostatnich dziesięciu minut programu telewizyjnego – w tym zegara, komunikatu o zakończeniu programu, symboli narodowych i logotypów firm lub przedsiębiorstw telewizyjnych – nagranych na taśmę w trzech miastach z różnych krajów. Dokumentacja pokazana w Labiryntie dotyczyła nagrań z Buenos Aires, San Paulo i Nowego Yorku.⁹⁸ Łączyła ona elementy schematu koncepcyjnego i fotografie faktycznej realizacji: poziomym szeregiem zdjęć z ekranów monitorów towarzyszyły teksty pisane odręcznie i na maszynie, informujące o miejscu i czasie poszczególnych rejestracji. Obok autorskiej dokumentacji wspomnianych trzech prac wideo pokazano plakat z równoległej wystawy artysty, odbywającej się na przełomie października i listopada 1976 roku w barcelońskiej Galería Ciento. Wszystkie te przekazy – dostosowane w swym charakterze i materialności do mail artowej formy organizacji wystawy – były dość eliptyczne i nie dostarczały informacji niezbędnych do zrozumie-

nia sensu dokumentowanych prac. Można więc przypuszczać, że były raczej odbierane jako ogólne świadectwa działań dotyczących telewizji i realizowanych za pomocą wideo.

Dokumentacja *Arte & vida*, *Akcji TV* i *10 ostatnich minut* pojawiła się ponownie⁹⁹ w Lublinie miesiąc później, w grudniu 1976 roku, na wystawie *Foto art*, będącej częścią *Oferty Galerii Labirynt*. Pierwsza edycja *Oferty* odbyła się w siedzibach Labiryntu, LDK oraz BWA, zaś jej koncepcja opierała się na wykorzystaniu usieciowienia i potencjału samoorganizacyjnego neoawangardy. Mroczek zaproponował kilku znanym twórcom z tego środowiska, a zarazem liczącym się organizatorom życia artystycznego, pełnienie funkcji komisarzy poszczególnych sekcji tematycznych imprezy i zaproszenie do udziału w nich artystów oraz artystek z Polski i zagranicy. W efekcie, obok sekcji *Foto art* (komisarz Zdzisław Sosnowski), w skład *Oferty* wchodziły sekcje *Film i video* (komisarz Józef Robakowski), *Contextual art* (komisarz Jan Świdziński) oraz *Visual texts* (komisarz Jiří Valoch). Towarzyszyła im indywidualna wystawa Henryka Stażewskiego, przygotowana przez Zbigniewa Dłubaka, oraz pokazy działań Dobrosława Bagińskiego, Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego i Krzysztofa Zarębskiego. Jak pisał później na łamach *Studio International* Malcolm Le Grice, jeden z zachodnich artystów uczestniczących w *Ofercie*, impreza „miała charakter konferencji, a po każdym wystąpieniu następowała długa dyskusja. (...) To, że artyści byli zobligowani do rozmawiania o swoich pracach z innymi twórcami i publicznością stwarzało niewątpliwie o wiele lepszą ramę dla prezentacji sztuki niż »supermarketowa« koncepcja większości wystaw na Zachodzie.”¹⁰⁰

Najbardziej rozbudowaną realizacją z użyciem wideo był performance z instalacją w obiegu zamkniętym¹⁰¹ *Noli me videre* [Nie patrz na mnie], wykonany przez Wolfa Kahlena, zachodnioblińskiego artystę zaproszonego przez Sosnowskiego do udziału w sekcji *Foto art*.¹⁰² W recenzji *Oferty* Ireneusz J. Kamiński szczegółowo zrelacjonował to działanie, uznając je za jedno z najciekawszych wydarzeń festiwalu:

Kahlen zbudował w Białej Sali LDK coś

w rodzaju kwadratowego boksu o wysokich ścianach z płyt pilśniowych, nad którymi umocował kamerę telewizyjną obejmującą swym zasięgiem przestrzeń wnętrza owego boksu. Rejestrowany obraz przekazywała ona na ekran telewizyjnego monitora, leżącego na podłodze prostopadle do kamer. Kahlen, ubrany w biały strój dżudoka [sic!], wszedł do boksu, gdzie próbował uciec spod zwisającego nad nim obiektywu, czołgając się po podłodze i wspinając się niemal po ścianie, oczywiście bezskutecznie. Zdumiewające efekty dała ta ucieczka, obserwowana bezpośrednio i na ekranie telewizora, ucieczka przed totalną i bezwzględną obserwacją człowieka przez stworzone przez niego urządzenia. Tę samą ideę zawierały fotografie Kahlena pokazane na zbiorowej wystawie w BWA, podobny problem prezentowały prace Muntadasa i Davisa, eksponowane w tym samym miejscu.¹⁰³

W opisie brak bezpośredniej wzmianki o miejscu i roli licznie zebranej publiczności. Boks, w którym znajdował się artysta był pozbawiony 'sufitu,' a do zewnętrznych ścian dostawiono niewielkie schody dla widzów. Mogli oni obserwować działania Kahlena znad górnej krawędzi boksu, z podobnej perspektywy, jak zawieszona nad nim kamera. W efekcie, widząc obraz z kamery na monitorze i starając się ukryć przed jej 'okiem,' artysta uciekał też przed spojrzeniami publiczności. Jego strój, składający się z białych spodni i koszuli z rękawami zakończonymi długimi taśmami (błędnie zidentyfikowany jako judoga), przypominał kaftan bezpieczeństwa, co potęgowało wrażenie opresyjności sytuacji. Interpretacja recenzenta – „ucieczka przed totalną i bezwzględną obserwacją człowieka przez stworzone przez niego urządzenia” – była niewątpliwie trafna,¹⁰⁴ choć zarazem cząstkowa. Na indywidualnej karcie katalogowej¹⁰⁵ Kahlen zamieścił tekst, w którym z jednej strony podkreślał psychologiczne obciążenie świadomością bycia obserwowanym – pisał, że „ciągła kontrola przy pomocy wideo w fabryce jest szkodliwa, rodzi cierpienie” – ale z drugiej zwracał uwagę na „bardziej

elementarne aspekty” zaprojektowanej przez siebie sytuacji: relacje „dziecko – rodzice, przyjaciele, pary,” jak również „doświadczenie obserwowania samego siebie, swoich ruchów i korygowania swoich ruchów, gestów lub postaw.” Sugeruje to, że technologia wideo była przez niego traktowana jako poszerzenie i spotęgowanie dążenia do nadzoru, które tkwiło już w samych relacjach międzyludzkich, a nawet w zwrotnej relacji człowieka do samego siebie.¹⁰⁶ Zarówno sam performance, jak i tekst w katalogu były przy tym pozbawione jednoznacznych odniesień geopolitycznych – wydaje się, że Kahlen odnosił się do uniwersalnej kultury nadzoru rozwijającej się, na różnym poziomie zaawansowania technologicznego, po obu stronach zimnowojennej żelaznej kurtyny.

W trakcie działania Kahlena obraz z kamery, przesyłany na monitor, był jednocześnie rejestrowany przez podłączony do niej magnetowid.¹⁰⁷ Dzięki temu powstał zapis na taśmie,¹⁰⁸ który tuż po zakończeniu performance został odtworzony na monitorze dla publiczności. Pokazowi towarzyszył komentarz artysty (tłumaczony na język polski) oraz dyskusja z widzami.

Z recenzji Kamińskiego wynika, że performance *Noli me videre* narzucił kontekst interpretacji kilku innych prac pokazanych w sekcji *Foto art*. Chodzi o omawiane już realizacje Muntadasa, fotograficzną pracę Kahlena *Selbstkenntnisse* [Samopoznanie] oraz fotodokumentację wideoperformance Douglasa Davisa *Three Silent & Secret Acts* [Trzy ciche i sekretne działania] z 1976 roku. Praca Kahlena składała się z trzech pionowych rzędów odbitek pojedynczego zdjęcia – twarzy artysty na ekranie monitora – przytwierdzonych do drewnianych desek i zalaminowanych. W każdym rzędzie jedna odbitka ukazywała całe zdjęcie, a pozostałe tylko jego fragmenty. Efekt brał się stąd, iż podczas pracy w ciemni fotograficznej artysta nie zanurzał wszystkich odbitek w wywoływaczu, lecz spryskiwał nim ich części, pociągał je zanurzonym w nim pędzlem lub polewał płynem odbitki wiszące na ścianie. Te quasi-przypadkowe procesy, kojarzące się z *action painting*, miały ewokować płynność rzeczywistości, niemożność jej utrwalenia za pomocą technicznych środków rejestracyjnych,

a w rezultacie – nieskuteczność tych ostatnich jako narzędzi samopoznania.¹⁰⁹ Praca Davisa *Three Silents & Secret Acts* była z kolei eksperymentem z telewizją kablową jako alternatywą dla scentralizowanych struktur telewizji publicznej i komercyjnej – wyrazem wiary w to, że telewizja może być przestrzenią partycypacji lokalnych społeczności, narzędziem bezpośredniego kontaktu i interakcji międzyludzkiej. To wieloelementowe przedsięwzięcie o złożonej strukturze czasowej, przestrzennej i medialnej realizowano przez dwa dni w Nowym Jorku. Punktem wyjścia był performance na żywo, wykonywany przez artystę w interdyscyplinarnym ośrodku artystycznym The Kitchen.¹¹⁰ Tytułowe ‘trzy czynności’ obejmowały znalezienie ekranu, pukanie w niego palcem i oczekiwanie na odpowiedź, wreszcie – próbę ‘wejścia’ w ekran. Rolę ekranu telewizora odegrała szyba z pleksiglasu. W trakcie performance artysta podszedł do niej i zaczął w nią pukać, następnie przez dłuższy czas nacinał ją nożem, poziomowymi i pionowymi pociągnięciami, po czym wziął rozpęd i z impetem uderzył w nią, starając się przez nią przebić. Performance, zarejestrowany na taśmie pierwszego dnia, został powtórzony nazajutrz jednocześnie w dwóch miejscach. W studiu Manhattan Cable TV wykonywało go dwoje innych performerów, którzy obserwowali i reagowali na nagranie z dnia poprzedniego, nadawane na jednym z kanałów tej telewizji. Davis powtarzał swoje działanie w The Kitchen, obserwując i wchodząc w ‘interakcję’ z transmisją działań performerów ze studia TV, nadawaną na innym kanale tejże kablówki. Publiczność zebrana w The Kitchen mogła obserwować na monitorach zapis performance z pierwszego dnia, transmisję działań ze studia TV oraz performance Davisa na żywo. Artysta pukał w pleksiglasową szybę, wsłuchiwał się w ‘odpowiadające’ mu odgłosy pukania z transmisji telewizyjnej, dotykał szyby, przylegał do niej twarzą, ciałą szybę nożem i uderzał w nią z impetem. Pod koniec transmisji telewizyjnej nałożono na siebie nagranie performance z pierwszego dnia, działania na żywo dwojga performerów ze studia oraz dźwięk działania na żywo Davisa z The Kitchen, dzięki czemu wydawało się, że próbują oni dostać się do siebie nawzajem, przecinając i przebijając

się przez ‘ekran.’¹¹¹ Cały przebieg i kontekst ideowy *Three Silents & Secret Acts* były jednak niedostępne dla publiczności w Lublinie – karta katalogowa artysty nie zawierała żadnego opisu przedsięwzięcia.¹¹² Na zdjęciach pokazanych na wystawie *Foto art* widać było Davisa, który wydawał się pukać w ekran od wewnętrznej strony monitora, naciskać na niego dłońmi, napierać ciałem itd. Zdjęcia te, zawieszane obok *Selbstkenntnisse* Kahlena i rozpatrywane w kontekście jego performance *Noli me videre*, nasuwały zapewne ogólne skojarzenia z obrazem człowieka ‘zamkniętego w telewizorze’ i jego dążeniem do wyzwolenia się od wpływu technologii. Jak wskazuje recenzja Kamińskiego, tak w istocie mogły być odczytywane.

W swoim artykule Kamiński pominął inne, bardziej elementarne i analityczne działania z użyciem wideo pokazane w trakcie pierwszej edycji *Oferty* przez artystów z kręgu WFF.¹¹³ Weszły one w skład sekcji *Film i video*, przygotowanej przez Robakowskiego. Wojciech Bruszewski zaprezentował tam *Instalację dla Galerii Labirynt*.¹¹⁴ Była to realizacja z użyciem zmodyfikowanej kamery wideo podłączonej do monitora i skierowanej na jego ekran, co dawało typowy dla tego układu rekurencyjny, ‘otchłanny’ efekt obrazu w obrazie. Modyfikacja kamery polegała na wprowadzeniu elektronicznego przełącznika, który co dziesięć sekund zmieniał sposób jej widzenia, generując lustrzane odwrócenie transmitowanego obrazu. Zmiany te uwidaczniał obraz niewielkiego drewnianego wałka, ułożonego ukośnie przed ekranem monitora: przy normalnej transmisji wszystkie obrazy na ekranie ukazywały obiekt w tym samym ułożeniu, zwrócony w jedną stronę, przy transmisji zmodyfikowanej – w każdy kolejny obrazie obiekt był zwrócony w odwrotną stronę względem poprzedniego.¹¹⁵ Jak podkreślał Bruszewski, „dla mnie najciekawszy jest obraz (...), który jest obrazem podwójnie odwróconym. Kamera video na skutek działania urządzenia przełączającego odwraca swój sposób widzenia i jednocześnie odwrócony obraz także ulega odwróceniu. Można ten efekt rozwijać w nieskończoność.”¹¹⁶ Elektroniczny przełącznik kamery został przez artystę wykorzystany już miesiąc wcześniej, w listopadzie 1976 roku, w trakcie tygodniowego

(20–29 listopada) *Warsztatu Teorio-praktyki* w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi. Bruszewski pokazał tam między innymi wcześniejszą wersję instalacji lubelskiej – oprócz drewnianego wałka wykorzystał łyżkę wazową.¹¹⁷ Z instalacji pozostała tylko dokumentacja fotograficzna,¹¹⁸ ale Bruszewski powtórzył później całą realizację w postaci zapisu na taśmie. Zapis ten wszedł w skład zestawu prac zaprezentowanego przez artystę na Documenta 6 w Kassel w 1977 roku.

Uderzający paradoks percepcyjny, mający skłaniać do rewizji naiwnej wiary w realizm i obiektywność medium, został też wykreowany przez Janusza Kołodrubca w wideoperformance *Czas*. Kamera podłączona do monitora była skierowana na ukrytą za nim klepsydrę. Najpierw widzowie mogli obserwować na ekranie obraz piasku lecącego w dół klepsydry. Następnie artysta obrócił kamerę o sto osiemdziesiąt stopni wzdłuż osi optycznej obiektu, dzięki czemu na ekranie powstała iluzyjny obraz piasku, który leci do góry, zdając się pokonywać prawo grawitacji lub wręcz odwracać bieg czasu. Realizacja spotkała się z zainteresowaniem Malcolma Le Grice'a. We wspomnianym już tekście opublikowanym w *Studio International* opisał on działanie Kołodrubca i choć określił je jako 'proste' oraz 'dydaktyczne,' to jednocześnie zaznaczył, że w formie performance przykuwało uwagę o wiele silniej niż mógłby to zrobić zapis na taśmie.¹¹⁹

Obok prac Bruszewskiego i Kołodrubca w skład wspomnianej sekcji weszła fotodokumentacja działań z wideo Andrzeja Paruzela. Nie wiadomo jednak, co dokładnie pokazano – prawdopodobnie był to cykl *Sytuacje video-fotograficzne*, prezentowany już w Lublinie podczas sympozjum *Video art*. Paruzel mógł powtórnie przedstawić dokumentację swojego działania z Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Cieszyn 1976 oraz uzupełnić ją zdjęciami z nowych odsłon cyklu, realizowanych jesienią tego roku w Łodzi.

Sekcja *Foto art*, przygotowana na *Ofertę* przez Sosnowskiego, znalazła rychłą kontynuację w postaci imprezy *Stale zajęcie. Realizacje filmowe foto-art* zorganizowanej w dniach 23–24 marca 1977 roku. Foto art był autorskim pojęciem Sosnowskiego, stworzonym dla opisu realizacji

konceptualnych, które wykorzystywały media techniczne – fotografię, film i wideo, podejmowały problematykę znaku i kontekstu, a także mogły nawiązywać grę z massmedialnymi konwencjami komunikacyjnymi, estetycznymi i narracyjnymi. W *Stałym zajęciu* pod szyldem foto artu Sosnowski zgromadził głównie osoby z wrocławskiego środowiska artystycznego – z grup Galeria Sztuki Aktualnej i Galeria Sztuki Najnowszej, a także z Wrocławskiej Galerii Fotografii, oraz twórców prowadzących warszawską Pracownię Dziekanka. Zasadniczym elementem imprezy były projekcje filmowe, ale obok nich odbyły się też warsztaty wideo. Wykorzystując sprzęt wideo – kamerę, magnetowid i monitor – zorganizowany przez galerię, wrocławski duet Antosz & Andzia zrealizował działanie z serii *Murderer*. Polegało ono na odegraniu i rejestracji kilku scenek z wykorzystaniem rekwizytu w postaci zaślepionego pistoletu Browning kaliber 6,35 mm. Scenki nie tworzyły zbornej narracji lecz raczej stanowiły różne warianty tej samej konwencji fabularnej. Najpierw Andzia strzelała do Antosza i popełniała samobójstwo, następnie Antosz strzelał do Andzi i popełniał samobójstwo, a całość kończyła się pocałunkiem obojgu i happy endem. Była to druga – po omawianym już *Environmental open-circuit video* – i ostatnia realizacja z użyciem wideo w karierze duetu. Artyści traktowali nowe medium jako jedno z narzędzi budowania narracji opartej na motywach czerpanych z kultury popularnej, a w szerszym wymiarze – praktykowania sztuki jako życiowej autokreacji.

Innym wrocławskim artystą należącym do GSN, który traktował wideo jako jedno z narzędzi wykorzystywanych w procesie budowania postawy artystyczno-życiowej był Lech Mrożek. We wrześniu i październiku 1977 roku w siedzibie Labiryntu przy ulicy Runek 8 odbyła się jego wystawia *Biografia*. Pokazano na niej dziesięć plansz (w języku polskim i angielskim) z dokumentacją idei i realizacji artysty z lat 1972–1977. Były to teksty, schematy i opisy koncepcyjne oraz fotografie: prace autorskie, dokumentacje działań i wystaw. Pierwsza plansza zawierała wycinek z plakatu wystawy, na którym Mrożek zamieścił rodzaj manifestu. Dystansował się w nim od różnych sposobów rozumienia

i uprawiania sztuki, zarówno tradycyjnych: „nie interesuje mnie sztuka jako wytwarzanie przedmiotów i sytuacji do estetycznej kontemplacji,” jak i współczesnych: „nie interesują mnie twierdzenia wskazujące na to, co jest sztuką.” Podkreślał też, że interesuje go nie „sztuka odcinająca się od problemów życia,” lecz „świadome i racjonalne działanie wpływające na rzeczywistość.” W rezultacie, rozwijając własną interpretację idei sztuki kontekstualnej, deklarował: „Interesuje mnie forma użytkowego społecznie życia. Społeczna użyteczność mojego działania decyduje, czy jest ono sztuką.”¹²⁰

W tak zakreślonym horyzoncie ideowym *Biografia* sytuowała wcześniejsze etapy działań artysty, obejmując realizacje z użyciem wideo. Prace te – pięć zapisów na taśmie z lat 1975–1976 – charakteryzował ogólnie fragment tekstu towarzyszącego wideoperformance *Sztuka nie jest imitacją rzeczywistości*. Wydaje się, że dobrze oddawał on podejście Mrożka nie tylko do wideo, ale wszelkich mediów technicznych: „W procesie przekładania znaków jednego systemu na znaki systemu innego następuje uwalnianie od kontekstu, z którym są one związane w rzeczywistości. Otrzymujemy informacje wyższego stopnia – wykraczają poza określone i doświadczone stany otaczającej nas rzeczywistości.” Artysta wykorzystywał wideo – podobnie jak fotografię i film – zarówno do analizy relacji między rzeczywistością a jej medialną reprezentacją, jak również do eksponowania wewnętrznej, autonomicznej rzeczywistości mediów jako znakowych systemów komunikacyjnych. Ilustrowała to dokumentacja tekstowa i fotograficzna *Relacji*, zamieszczona wcześniej w katalogu *Video artu*, a tutaj poszerzona o zdjęcia kadrów z zapisu na taśmie.¹²¹ Oprócz niej na planszach widniały zdjęcia z prac *Sztuka nie jest imitacją rzeczywistości* oraz *Mój punkt widzenia nie jest Twoim punktem widzenia*. Oba działania – zrealizowane, podobnie jak *Relacje*, na plenerze w Osetnicy na przełomie sierpnia i września 1976 roku – były oparte na wzajemnej rejestracji i dokumentowaniu się fotografii oraz wideo, przy czym pierwsze obejmowało dodatkowo efekt rekurencyjnego ‘obrazu w obrazie,’ a drugie manipulacje kamerą poprzez obracanie jej wzdłuż osi optycznej obiektywu. Dodatkowo Mroźek zamieścił – bez

żadnego opisu – fotografie ukazujące początkowy i końcowy etap wideoperformance *This time describes another situation*, wykonanego w lutym 1976 roku w duńskim Aarhus. Działanie artysty polegało na wielokrotnym zapisie tytułowej frazy na kartce papieru, aż do momentu, gdy zapis przestawał być czytelny, a kartkę zaczynały pokrywać czarne warstwienia liter. Zdjęcia zamieszczone na planszy ukazywały ekran monitora dzielony – za pomocą miksera trickowego – na widoki z kamer rejestrujących akcję artysty z dwóch różnych perspektyw.

Uwalnianie znaków z ich pierwotnego kontekstu i analiza tego, jak można modyfikować ich sens była dla Mrożka ściśle związana z pojmowaniem sztuki jako praktyki polegającej na zmianie kontekstu znaków – zmianie ich otoczenia czasoprzestrzennego i kulturowego – a ostatecznie mającej stać się działalnością społeczno-polityczną. Prace z użyciem wideo były etapem przygotowawczym, konceptualną analizą znaku jako ‘pustego’ elementu, otwartego na zmienność kontekstów i aktywność interpretacyjną odbiorców. Świadczyła o tym także seria *Testów TV*, przeprowadzonych w 1976 roku w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych prowadzonej przez Leszka Kaćmę i Andrzeja Lachowicza w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Były to między innymi analizy wpływu zewnętrznego otoczenia wizualno-przestrzennego, w którym znajduje się monitor, na odbiór i sens przekazu telewizyjnego. Mroźek odtwarzał z magnetowidu zapisy fragmentów programu telewizyjnego, a następnie rejestrował kamerą filmową 16 mm fragmenty ekranu statycznie, dynamicznie, w zbliżeniu lub skadrowane wraz z elementami otoczenia monitora. Na planszach pokazanych w Labiryntie artysta umieścił obszerną dokumentację *Testów TV*: tekst programowy, opis koncepcyjny poszczególnych realizacji oraz pojedyncze zdjęcia i kadry połączone ze schematami koncepcyjnymi. Całość pozwalała na pełną rekonstrukcję prezentowanych działań i dobrze wyjaśniała ich sens.

Artystą, który w tym samym czasie dążył do wykorzystania wideo w działaniach skupionych na procesach partycypacji, kształtowania się relacji międzyludzkich oraz grupowej samoorganizacji był

Paweł Kwiek. W listopadzie 1977 roku w siedzibie Labiryntu przy ulicy Rynek 8 rozpoczęła się zainicjowana przez niego akcja *Trzy plakaty*. Tytułowe ‘plakaty’ miały być dokumentacją kolejnych etapów działania z udziałem publiczności. Najpierw odbyło się spotkanie, w trakcie którego Kwiek zaprezentował przygotowany wcześniej plakat z opisem, schematem ideowym i dokumentacją fotograficzną – zdjęciami z ekranu monitora – swojej pracy *Video P* z 1974 roku. Był to performance z użyciem dwóch kamer, monitora oraz miksera trickowego. Kwiek rysował różne kształty na papierze przyklejonym do ściany, a kamery rejestrowały jego działania – jedna w zbliżeniu, skupiając się na twarzy i dłoniach, druga z większej odległości, ukazując całą sylwetkę. Operator miksera łączył oba plany na jednym ekranie, wpisując je w szereg umówionych z góry kształtów: pionowych i poziomych podziałów pola ekranu, a także umieszczonych w jego centrum figur – kół, kwadratów lub prostokątów o różnej wielkości. Kwiek obserwował efekt połączenia transmisji z obu kamer na monitorze i starał się rysować w taki sposób, aby linie powstające na papierze pokrywały się na ekranie z obrysem podziału wprowadzanego przez mikser. Zmiksowany obraz był też zapisywany na taśmie wideo.

Podobnie jak w przypadku opisanego wcześniej *Video C*, interakcja między działającym artystą i manipulowaną transmisją jego wizerunku miała w *Video P* przede wszystkim urzeczywistnić ideę sprzężenia zwrotnego, tworzyć wrażenie wchodzenia w ‘bezpośredni kontakt’ z rzeczywistością medialną oraz pozwalać na doświadczenie własnego ciała z pozycji zewnętrznego obserwatora. Na plakacie, na którym dokumentacja tej pracy nosi tytuł *Video O. Rysunki video-fotograficzne*, Kwiek dodał opis będący reinterpretacją wcześniejszego działania.¹²² Jak podkreślał w dość zawikłanym fragmencie:

ważną cechą tej realizacji jest fakt, że dynamicznie ujawniając cechy przekroju poprzecznego struktury kanałów informacji – co przybrało formę czynu jednoczesnego do opisywanych przezeń zmian w informowaniu o nim samym – możemy stwierdzić, że

Video O jest modelem opisującym sytuację, gdzie istotą i treścią czynu jest świadomość jego społecznego funkcjonowania.

Był to już wyraz aktualnych zainteresowań artysty i element nowego przedsięwzięcia, w którym pokaz *Video P/Video O. Rysunki video-fotograficzne* miał być punktem wyjścia do wspólnej pracy z publicznością. Drugi plakat miał dokumentować sam proces wielodniowej współpracy, a trzeci ukazywać jej końcowy efekt: „np. wystawę, spektakl autorski, zrealizowane rejestracje filmowe, fotograficzne, TV.” Na drugim plakacie znalazły się zdjęcia oraz – prawdopodobnie – pisemna relacja ze spotkania z publicznością. Na jednym ze zdjęć widać monitor telewizyjny, który mógł być użyty do pokazu taśmy z zapisem *Video P*. Kwiek poprosił też publiczność o narysowanie na kartkach układów linii, które następnie traktował jako partytury dla ruchu kamery transmitującej na monitor wizerunek autora lub autorki danego rysunku.¹²³ Jak wspomina Tadeusz Mroczek, uczestniczący w spotkaniu, artysta próbował też wciągnąć widzów w dyskusję i przekonać ich do zaangażowania się w pracę nad wspólnym projektem.¹²⁴ Nie było to łatwe zadanie i ostatecznie do takiej współpracy nie doszło. W rezultacie trzeci plakat pozostał pusty i jako taki – w postaci zarysu na ścianie galerii – został pokazany z dwoma poprzednimi na wystawie podsumowującej akcję. Wedle pierwotnej koncepcji pokaz wszystkich trzech plakatów miał nastąpić w trakcie kolejnej edycji *Oferty*, która odbyła się w dniach 12–17 grudnia 1977 roku, ale ostatecznie otwarto ją kilkanaście dni wcześniej, 24 listopada. Nie wiadomo, czy w trakcie *Oferty* była nadal dostępna dla widzów.

Kolejna odsłona *Oferty Galerii Labirynt* różniła się pod względem wielkości i struktury od premierowej edycji imprezy. Zamiast kilku wystaw zbiorowych o charakterze problemowym, przygotowanych przez zaproszonych komisarzy, zaproponowano szereg indywidualnych prezentacji polskich i zagranicznych artystów oraz artystek – wystaw, wystąpień performance, referatów, pokazów filmowych i wideo. Całość odbyła się w LDK przy ulicy Pstrowskiego 12 oraz w siedzibie Labiryntu. Dwie

spośród prezentacji obejmowały – jak określono to w programie – ‘projekcje wideo.’¹²⁵ Pierwszą przygotowali Uta Brandes-Erlhoff i Michael Erlhoff z Niemiec Zachodnich, wydawcy magazynu „Zweitschrift” poświęconego eksperymentalnym praktykom artystycznym, architekturze, muzyce i literaturze. W lipcu 1977 roku brali oni udział w międzynarodowej konferencji *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, zorganizowanej w warszawskiej Galerii Remont. Uczestniczył w niej również Mroczek – zapewne tam ich poznał i później zaprosił do udziału w *Ofercie*. W tamtym czasie Uta studiowała psychologię i socjologię, a Michael socjologię i literaturę niemiecką. W trakcie *Oferty* pokazali oni społeczno-aktywistyczne wideo o politycznych kamerach w Hanowerze. Wedle oficjalnych deklaracji władz miasta kamery zainstalowano po to, by nadzorować ruch uliczny, jednak rzeczywistym celem była kontrola i pacyfikacja demonstracji studenckich. Wideo Erlhoffów ujawniało tę faktyczną funkcję kamer, a jednocześnie instruowało, jak je niszczyć.¹²⁶

Drugą projekcję przygotował Wojciech Bruszewski. Na zdjęciach widać jego własny magnetowid Sony AV-3620 CE,¹²⁷ zakupiony w Berlinie Zachodnim na początku 1977 roku. Przy jego użyciu artysta zrealizował zapisy, które od czerwca do października tego roku prezentowano w sekcji wideo na Documenta 6 w Kassel. Bruszewski był w tej sekcji jedynym twórcą z Europy Środkowo-Wschodniej. Pokazał tam cztery zestawy prac: *The Video Touch*, *Sound Pieces*, *Time Structures*, *Between March and June*;¹²⁸ w zestawie *The Video Touch* znalazła się wspomniana już *Instalacja dla Galerii Labirynt*, a kadry z niej zostały opublikowane w katalogu Documenta.¹²⁹ W trakcie *Oferty* publiczność miała prawdopodobnie okazję obejrzeć cały ten materiał.

Oprócz pokazu taśm Bruszewski wykonał performance *Transmisja*.¹³⁰ Polegał on na relacjonowaniu warstwy werbalnej programu telewizyjnego. Artysta siedział przy telewizorze odbierającym sygnał z anteny. Na głowie miał słuchawki podłączone do telewizora, dzięki czemu słyszał słowa padające w audycji i mógł je przekazywać publiczności. Widzowie oglądali obrazy na ekranie,

ale w zakresie dźwięku byli zdani na zapośredniczającą ‘transmisję’ Bruszewskiego. Nie wiedzieli jednak, czy jego przekaz jest wierny i nie mogli mieć pewności, czy celowo nim nie manipuluje, nie zniekształca lub nie zastępuje własnymi słowami. Aby precyzyjnie uchwycić sens tego działania, warto je usytuować między dwiema innymi realizacjami artysty: wieloosobowym performance *Transmisja*, zrealizowanym kilka dni wcześniej w warszawskiej Pracowni Dziekanka oraz instalacją *Telewizyjna kura* z 1979 roku. Performance w Dziekance przybrał formę swoistej ‘sztafety.’ Kolejne osoby opisywały działanie poprzednika, a następnie odtwarzały je zgodnie z tym opisem. Pierwszym i ostatnim performerem był Bruszewski: porównując oba jego działania, publiczność mogła przekonać się, jakie zniekształcenia przekazu pojawiły się w szeregu ‘translacyjnych’ transmisji. W późniejszej *Telewizyjnej kurze* przekaz werbalny, zawarty w audycji telewizyjnej, był z kolei zastępowany przez automatycznie generowane, asemantyczne dźwięki przypominające gđkanie kury. Za ich wytwarzanie odpowiadała dołączona do odbiornika ‘przystawka,’ która przy pomocy odpowiednich czujników odczytywała stopień jasności obrazu w danym miejscu ekranu i przekładała sygnały wizualne na odpowiedniej wysokości dźwięki. W kontekście obu tych prac, *Transmisja* z Labiryntu jawi się jako przejście od strukturalnych analiz zniekształceń, jakim ulega przekaz w medialnej transmisji, do działań, w których można było dopatrzeć się ironicznych aluzji do propagandowego przekazu państwowej telewizji w Polsce. Nie wiadomo jednak, czy performance w Lublinie był przeprowadzony w taki sposób, by mógł wzbudzać podobne skojarzenia.

Kilka miesięcy później, w czerwcu 1978 roku, w siedzibie LDK wideoperformance i wystawę *Zapisy mechaniczno-biologiczne* zaprezentował Józef Robakowski. Działanie z użyciem dwóch kamer wideo podłączonych do monitorów było powtórzeniem i rozwinięciem jego wcześniejszej realizacji filmowej *Ćwiczenie na dwie ręce*, powstałej w 1976 roku, w jednym z łódzkich parków. Wykorzystując wtedy dwie kamery 16 mm, artysta rejestrował nimi przez kilka minut otoczenie. Nie trzymał ich przy oczach lecz swobodnie nimi

poruszał lub wymachiwał. Celem było odrzucenie wszelkich przyjętych kulturowych konwencji strukturyzowania obrazu. Z jednej strony chodziło o uwolnienie 'oka' kamery od kontroli ludzkiej subiektywności i spowodowanie sytuacji, w której kamera ukazywałaby specyficzne dla siebie maszynowe 'widzenie' i obraz świata, eksponowały własną autonomiczną wyobraźnię i kreatywność. Z drugiej – uwolnione w ten sposób kamery stanowiły protetyczne suplementy ludzkiego ciała, przedłużenia biologicznego rytmu jego ruchów, a także jego dodatkowe 'oczy,' pozwalające na odmienne doświadczenie rzeczywistości. W przypadku filmu efekt tej rejestracji mógł być, z oczywistych względów technicznych, zaprezentowany dopiero później – w postaci jednoczesnej projekcji na dwa ekrany. Powtarzając tę realizację w Lublinie¹³¹ w postaci wideoperformance, Robakowski sięgnął po specyficzne możliwości oferowane przez wideo: poruszał kamerami stojąc na zewnątrz budynku, zaś publiczność śledziła transmitowany przez nie obraz na monitorach wewnątrz galerii. Artysta pokazał też prawdopodobnie taśmę z wideoperformance *Po linii*, zrealizowanym w Łodzi przy udziale pracownika jednego z lokalnych klubów sportowych, który dysponował przenośną kamerą oraz magnetowidem Sony i udostępniał je odpłatnie artyście.¹³² W omawianym działaniu Robakowski poruszał się wzdłuż linii rozciągniętej na ziemi i rejestrował ją trzymaną w ręku kamerą. Rejestrowany obraz zmieniał się w zależności od dynamiki ruchu performerów – idącego, biegnącego lub skaczącego po linii. Analogiczną problematykę podejmowała wystawa zdjęć z cyklu *Fotografia mechaniczna*. Powstały one w wyniku zautomatyzowanej pracy aparatu, który wirował za stałą lub zmienną szybkością i losowo rejestrował widoki pleneru za pomocą samowyzwalacza.

Działania wykorzystujące wideo były też obecne na Międzynarodowym Spotkaniu Artystów *Performance and Body*, które odbyło się w dniach 12–14 października 1978 roku w siedzibie LDK. Należał do nich performance *Lebensraum* [Przestrzeń życiowa] austriackiego artysty Wolfganga Flatza, który specjalizował się w prowokacyjnych, autoagresywnych działaniach, wpisujących się

w tradycję akcjonizmu wiedeńskiego. Na potrzeby jego lubelskiej prezentacji przygotowano blisko dwumetrowy, biały sześcian, stojący w narożniku sali. Artysta miał być tam zamknięty przez trzy dni – czyli przez całą imprezę – nago, bez jedzenia i kontaktu z ludźmi. Zainstalowana wewnątrz kamera rejestrowała jego zachowania i transmitowała je na stojącym obok sześcianu monitorze, na którym mogli oglądać je widzowie. Towarzyszył temu ciągły dźwięk wydobywający się z monitora. Wedle pisemnej relacji, akcja została przerwana po pięciu godzinach „ze względu na protesty innych artystów biorących udział w spotkaniu, którzy uznali, że obecność Flatza w galerii przeszkodzi w realizacji ich własnych performance.” Sam performer „zaakceptował decyzję innych artystów,”¹³³ zapewne traktując ją jako znaczący element wykreowanej przez siebie sytuacji.

Tytuł performance Flatza – *Lebensraum* nawiązuje do nieodpartego skojarzenia z doktryną ekspansji terytorialnej, stworzoną w Niemczech na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, wykorzystywaną w trakcie I wojny światowej, a następnie podjętą przez nazistów, którzy pogłębili jej rasistowski charakter i nadali postać ideologii uzasadniającej zniewolenie i eksterminację ludów Europy Środkowo-Wschodniej. Można przypuszczać, że kontekst ten był przez artystę zamierzony: Flatz kontynuował tradycję akcjonizmu wiedeńskiego, w której obecne było dążenie do konfrontacji z traumą II wojny światowej i uwikłaniem Austrii w nazizm, a co więcej, w 1975 roku wyemigrował do Niemiec Wschodnich, gdzie zamieszkał i zaczął studiować w Monachium. Z dzisiejszej perspektywy jego autoagresywny performance – zamknięcie się nago w niewielkiej przestrzeni, bez jedzenia i kontaktu z ludźmi, za to pod stałym nadzorem kamery i z potencjalną inwigilacją widzów – mógłby więc zostać odczytany jako przywołanie traumatycznej pamięci II wojny światowej oraz próba symbolicznej ekspiacji za udział jego kraju w zbrodniczej polityce nazizmu. Nie wiadomo jednak, czy kontekst ten miał w ogóle szansę wybrzmieć w Lublinie. We wspomnianej już pisemnej relacji tytuł performance nie został określony jako *Lebensraum*, lecz *Bezpośrednia transmisja obecności Wolfganga Flatza w zamkniętej przestrzeni*. Ta zmiana tytułu

– o ile faktycznie miała miejsce¹³⁴ – pozbawiała działanie artysty wszelkich historyczno-pamięciowych odniesień, wiążąc je raczej ze współczesną problematyką wykorzystania zaawansowanych urządzeń technicznych do kontrolowania ludzi i ograniczania ich wolności.¹³⁵

Problematyka ta dała też o sobie znać w dwuczęściowym performance *Not what I see but what I feel* [Nie to, co widzę, ale to, co czuję] wykonanym przez Alberta van der Veidego z Holandii. Pierwsza część rozegrała się w zaciemnionej sali. Pod ścianami stało pięćdziesiąt zapalonych świec, a przed każdą z nich leżała kartka z tytułem performance. Artysta chodził wzdłuż ścian powtarzając tytułową frazę: „Not what I see but what I feel.” Następnie zaczął po kolei gasić świece. Ostatnią wziął do rąk, wszedł pomiędzy widzów i oświadczył, że działanie było wspomnieniem jego poprzedniej wizyty w Polsce – chodziło o udział w Międzynarodowym Spotkaniu Artystów *I am*, zorganizowanym przez Henryka Gajewskiego w kwietniu 1978 roku pod egidą warszawskiej Galerii Remont. Druga, blisko godzinna część performance odbyła się w oświetlonym pomieszczeniu. Artysta, ubrany w jednolity niebieski kombinezon, chodził po nim boso, wkraczał pomiędzy grupki widzów i od czasu do czasu uderzał dłońmi w ściany. Asystent (w tę rolę wcielił się Daniel Wnuk), stojący z przepaską na oczach, miał za zadanie śledzić jego ruchy kamerą wideo ustawioną na statywie i podłączoną do monitora. Nie widział artysty, ale starał się kierować kamerą w stronę wydawanych przez niego dźwięków. Publiczność obserwowała obraz z kamery – wewnątrz sali, chodzącego artystę, a także samą siebie – na ekranie monitora.¹³⁶ Performance mógł być odbierany jako ukazanie granic swobody jednostki w przestrzeni, w której jej ruchy są nadzorowane i rejestrowane przez elektroniczną technologię będącą elementem aparatu – abstrakcyjnie pojętej – władzy. ‘Ślepotą’ władzy mogła odsyłać do jej nieludzkiego charakteru, ale też wskazywać na niedoskonałość sprawowanego przez nią nadzoru. Sama kwestia obecności wideo w performance została później podjęta przez van der Veidego – często wykorzystującego to nowe medium w swoich działaniach – w trakcie dyskusji nad miejscem i znaczeniem praktyk performance w sztuce współczesnej.¹³⁷

W dniach 13–15 listopada 1978 roku w siedzibie LDK odbyło się ‘kolokwium artystyczne’ *Działalność niezidentyfikowana. Film – video*, którego komisarzem był Józef Robakowski. Zostało zaplanowane jako pierwsza odsłona imprezy, którą kilka dni później (17–19 listopada) powtórzono w Łódzkim Domu Środowisk Twórczych jako „międzynarodowy meeting artystyczny” *Działalność niezidentyfikowana. Teoria sztuki, performance, projekcje, projekcje filmów, emisje video, ekspozycje fotograficzne, audycje dźwiękowe...* Oba wydarzenia, różniące się nieznacznie listami uczestników i uczestniczek, miały istotnie międzynarodową obsadę. Obok polskich artystów, głównie z kręgu łódzkiego WFF i środowiska warszawskiej Pracowni Dziekanka, wzięli w nich udział twórcy oraz krytycy sztuki z Jugosławii i Czechosłowacji, a także pojedyncze osoby z krajów zachodnich – Wielkiej Brytanii, USA, Niemiec, Holandii i Włoch.¹³⁸

Odsłonę lubelską zdominowały pokazy filmów eksperymentalnych. Odbył się prawdopodobnie tylko jeden performance z użyciem wideo, zrealizowany przez Pawła Kwieka.¹³⁹ Artysta konsekwentnie dążył do wykorzystania tego medium jako narzędzia interakcji z publicznością i budowania relacji w grupie. Zaplanował dwuetapowe działanie, łączące obie odsłony wydarzenia – lubelską i łódzką. W Lublinie, przy użyciu sprzętu dostarczonego przez galerię, przeprowadził akcję z użyciem kamery podłączonej do monitora i planszy podzielonej na pola znakami ‘+.’ Sam grał rolę operatora kamery wykonującego polecenia widzów, którzy mogli śledzić efekty swoich decyzji na ekranie. Gdy artysta kierował kamerą na dany symbol na planszy, publiczność widziała go na ekranie i decydowała, w którą stronę ma dalej poruszać się kamera. Gdy publiczność kazała mu kierować kamerą poza planszę, Kwiek powoli odwracał się, wykonując ujęcie przestrzeni sali i zgromadzonych w niej widzów, po czym powracał na planszę z drugiej strony.¹⁴⁰ Całość trwała nieco ponad 20 minut. Obrazy z kamery były rejestrowane na taśmie wideo, a polecenia publiczności nagrywane na taśmie dźwiękową – jako partytura mająca posłużyć do powtórki działania. Nazajutrz po akcji w Lublinie, będąc już w Łodzi, w holu jednego z lokalnych hoteli, Kwiek odtworzył

z magnetofonu polecenia lubelskiej publiczności i jeszcze raz wykonał działania z kamerą, zapisując je przy użyciu magnetowidu (tym razem korzystał ze sprzętu pożyczonego z łódzkiej PWSFTviT). Kolejnego dnia, w ramach łódzkiej odsłony *Działalności niezidentyfikowanej*, wykonał wyczerpujący, blisko 45-minutowy performance:¹⁴¹ stojąc, trzymał na plecach monitor, na którym odtwarzano zapis lubelskiego oraz jego łódzkiej powtórki. Jak wskazuje opis na fotografii z tego wydarzenia, monitor miał być „znakiem ciężaru społecznej odpowiedzialności.”¹⁴² Sam performance miał zaś uświadczać wpływ podejmowanych decyzji na życie innych ludzi – jego długość wynikała bowiem z liczby poleceń, jakie artysta otrzymał w Lublinie, a zatem z długości działania z tamtejszymi widzami.¹⁴³ Nie jest jasne, czy zostali oni poinformowani o tym, co artysta ma zamiar zrobić z dokumentacją ich wspólnego działania. Nie wiadomo też, czy z kolei łódzka publiczność pozwoliła artyście wykonać performance do końca, czy zdecydowała o jego przerwaniu.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w żadnej z omawianych wystaw zbiorowych nie uczestniczył Antoni Mikołajczyk z WFF, działający aktywnie na polu wideo. Dopiero w lutym 1980 roku w Labiryncie odbyła się indywidualna wystawa artysty *Fotografia, video-zapisy i transmisje*. Zaprezentował na niej dwie realizacje wideo: *Linia ciągła* oraz *Obraz całkowity – obraz częściowy (transmisja selektywna)*. Wedle autorskiego opisu, w pierwszym przypadku:

kamera video opisywała przestrzeń przesuwając się po liniach znajdujących się we wnętrzu galerii i na zewnątrz, powracając do punktu wyjściowego i tworząc zamkniętą pętlę. Obraz z kamery przekazywany był na monitor znajdujący się w galerii.¹⁴⁴

Działanie wynikało z chęci znalezienia alternatyw wobec konwencjonalnych sposobów strukturyzowania obrazu rzeczywistości. Mikołajczyk już wcześniej – w trakcie międzynarodowej wystawy *Works and Words* w Amsterdamie we wrześniu 1979 roku – wykorzystywał różnego rodzaju linearne struktury jako partytury performatywne dla ruchu

kamery.¹⁴⁵ W Labiryncie partyturą stała się zastana przestrzeń galerii. W drugim przypadku:

w galerii zainstalowane zostały trzy monitory. Na monitor transmitujący program TV nałożono arkusz czarnego papieru z wyciętymi dwoma kwadratami 5 x 5 cm. Pierwsza kamera transmitowała do monitora I obraz jednego z kwadratów, druga kamera przekazywała obraz następnego do monitora II. Na obu monitorach obserwowano relacje pomiędzy fragmentami tego samego obrazu, z zachowaniem oryginalnego dźwięku programu TV.¹⁴⁶

Wedle późniejszej relacji artysty, programem tym był Dziennik Telewizyjny – główny program informacyjny i narzędzie propagandy władz.¹⁴⁷ Zagadnienie transmisji, wielokrotnie podejmowane przez Mikołajczyka w działaniach z użyciem wideo, stanowiło tu punkt wyjścia dla wykreowania obrazu, którego źródłem nie była rzeczywistość, ale gotowy obraz medialny. Pozwoliło to stworzyć nową, ‘nierealną’ rzeczywistość powstającą w przestrzeni samych mediów, jako efekt transmitowania tego, co samo było już transmisją.

Długie lata siedemdziesiąte

Wiosną 1981 roku Andrzejowi Mroczkowi zaproponowano objęcie stanowiska dyrektora BWA w Lublinie. Ten propozycję – wspartą przez NSZZ Solidarność w BWA, ZPAP, władze miejskie i partyjne¹⁴⁸ – przyjął i zaczął kierować instytucją w czerwcu tego samego roku. Galeria Labirynt działająca przy LDK istniała formalnie do grudnia 1981 roku, gdy podobnie jak wiele innych galerii, klubów i stowarzyszeń twórczych w kraju została zamknięta po wprowadzeniu stanu wojennego. Blisko dwa lata później, w październiku 1983 roku otwarto ją ponownie jako Galerię Labirynt 2 – filię BWA z siedzibą przy ulicy Krakowskie Przedmieście 62.¹⁴⁹

Po objęciu przez Mroczka kierownictwa BWA instytucja ta dość szybko obrała kurs,

który – zarówno w wymiarze programowym, jak i środowiskowym – był kontynuacją działalności Labiryntu z lat siedemdziesiątych. Symbolicznym wyrazem tego stanu rzeczy było oczywiście otwarcie Galerii Labirynt 2. W wywiadzie przeprowadzonym po tym wydarzeniu Mroczek deklarował, że w nowym miejscu będą prezentowane „poszukiwania i dokumentacja poszukiwań,” zaś w siedzibie głównej BWA poszukiwania te będą pokazywane „w szerszej, rozwiniętej postaci.”¹⁵⁰ W obu galeriach zagościły więc prace neoawangardowych artystów i artystek, zaś „szerszą, rozwiniętą postacią” ich prezentacji była przede wszystkim seria wydarzeń podsumowujących dokonania tego środowiska z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych. Warto nadmienić, że nowy kurs BWA spotkał się z nader krytyczną reakcją Ireneusza J. Kamińskiego, ‘dyżurnego’ recenzenta lubelskiej sceny artystycznej, który przez całe lata siedemdziesiąte wytrwale – choć nie zawsze pozytywnie – komentował działalność Labiryntu. Odnosząc się do wypowiedzi Mroczka w przywołanym wyżej wywiadzie, uznał je za „próbę mitologizacji programu, jaki od 1981 roku konsekwentnie realizuje BWA, jedyna odpowiednio wyposażona placówka w Lublinie.” Zarzucał Mroczkowi, że jako „funkcjonariusz państwowy” kierujący „placówką powołaną do prezentowania całej złożoności naszej plastyki,” ogranicza się on do „tzw. innych mediów, autoryzowanych m.in. przez ludzi, których regularnie eksponuje nasze (?) BWA,” a przecież w „faktycznej stratyfikacji polskiej sztuki współczesnej (...) owe »media« zajmują wąski teren.”¹⁵¹ Kamiński, wspierający rozwój neoawangardy na początku lat siedemdziesiątych, później podchodzący do niej z coraz większym sceptycyzmem i krytycyzmem, w latach osiemdziesiątych atakował ją już zdecydowanie, uznawał ją bowiem za monokulturę artystyczną, która wypiera z głównej lubelskiej instytucji tradycyjne dyscypliny, media oraz wartości artystyczne.

Pierwszym podsumowaniem lat siedemdziesiątych, przygotowanym przez Mroczka jeszcze pod egidą Galerii Labirynt, była wystawa i sympozjum *Książka – sztuka – dokumentacja*, które odbyły się w siedzibie LDK w maju 1980 roku. Podkreślono na nich rolę, jaką w całej dekadzie odgrywały nowe tech-

niczne media jako środki prezentacji i dokumentacji zjawisk artystycznych. Do udziału w spotkaniu zaproszono osoby prowadzące galerie alternatywne, związanych z nimi artystów i artystki, grupy artystyczne oraz teoretyków sztuki. Wśród prezentowanych galerii znalazło się łódzkie Art Forum, prowadzone od listopada 1977 roku przez Tadeusza Poradę.¹⁵² W lutym 1979 roku galeria zaczęła systematycznie rejestrować prezentowane w niej performance przy użyciu kamery wideo Unitra TP-K16 i magnetowidu Unitra ZRK MTV 10. Dzięki temu powstały zapisy wystąpień Petra Štembery, Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego, Ewy Partum, Edwarda Łazikowskiego, Rolanda Millera oraz duetów Reindeer Werk (Dirk Larsen i Thom Puckey) i Missing Associates (Lily Eng i Peter Dudar). W Lublinie pokazano dokumentację tych działań.¹⁵³ W trakcie sympozjum zapisy wideo prezentował także Wojciech Bruszewski.¹⁵⁴ Nie wiadomo, co dokładnie pokazał, ale biorąc pod uwagę tematykę spotkania, wydaje się, że mogła to być taśma *Analizy mediów 1971–1978*, zawierająca prace dziewięciu autorów: Kazimierza Bendkowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Dłubaka, Zbigniewa Gostomskiego, Zdzisława Jurkiewicza, Janusza Kołodrubca, Romualda Kutery i Lecha Mroźka, Krzysztofa Wodiczki. Składały się na nią zarówno autorskie prace wideo, filmy przeniesione na taśmę wideo, jak i wiodokumentacje prac konceptualnych oraz obiektów artystycznych.¹⁵⁵ Należy podkreślić, że w tamtym czasie Bruszewski współpracował z galerią Art Forum i wspólnie z Tadeuszem Poradą oraz Januszem Kołodrubcem przygotowywał wystawę i redagował publikację *Video w Polsce do roku 1980*. Oba samoorganizacyjne przedsięwzięcia, oparte na logice ‘składkowej,’ czyli na materiałach przesłanych przez artystów i artystki, były bezprecedensowymi próbami zebrania informacji na temat dotychczasowych działań z użyciem wideo i spojrzenia z tej perspektywy na sztukę wcześniejszej dekady.¹⁵⁶ Publikacja miała zawierać tekst Janusza Kołodrubca *Nowe medium sztuki – video*, w którym autor omawiał historię artystycznych praktyk z użyciem wideo na Zachodzie, a następnie na tym tle sytuował rozwój analogicznych działań w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem dominującego nurtu video analitycznego.¹⁵⁷

Istnieje prawdopodobieństwo, że na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Galerii Labirynt także metodycznie dokumentowano wydarzenia przy pomocy wideo. Na zdjęciach ze spotkań z Ewą Partum (czerwiec 1977 roku) oraz Januszem Bałdygą, Jerzym Onuchem i Łukaszem Szajną (luty 1979) widać kamerę Unitra TP-K16, magnetowid Unitra ZRK MTV 10 oraz monitor. Mogły one być wykorzystywane do rejestrowania autorskich spotkań z publicznością, jak i samych działań artystycznych.¹⁵⁸ W ciekawy sposób wideodokumentację wykorzystano przy okazji wystawy i performance Ewy Partum *Kobiety – małżeństwo jest przeciwko wam*, które odbyły się w dniach 20–21 marca 1981 w siedzibie LDK. Zdjęcia z wydarzenia sugerują, że tytułowy performance zarejestrowano na taśmie wideo, a później, w trakcie spotkania autorskiego – które prawdopodobnie odbyło się następnego dnia – odtworzono zapis jako punkt wyjścia do dyskusji.¹⁵⁹ Na jednym ze zdjęć widać tablicę, na której zapisano szereg haseł – założeń ideowych, figur symbolicznych i tropów interpretacyjnych performance Partum: ‘strój ślubny,’ ‘sakramentalny relikwiarz kulturowy patriarchalnej i męskiej cywilizacji,’ ‘pułapka,’ symbol jednej chwili wiążący wyobraźnię,’ ‘nierówność miejsca kobiety i mężczyzny w świecie męskiej tradycji,’ ‘kobieta stworzona w tej tradycji, uwięziona posłuszeństwem wobec własnych pragnień wykształconych w procesie alienacji.’ Wyznaczały one feministyczny kontekst dla recepcji performance artystki i osadzały jego wideodokumentację w charakterystycznej dla neoawangardy kulturze dyskursywnej.

Liczne dokumenty dotyczące sztuki lat siedemdziesiątych znalazły się też na przekrojowej wystawie *Spotkania w Osiekach*, prezentującej kolekcję dzieł i dokumentacji działań z Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, które odbywały się w Osiekach w latach 1963–1981. Wystawie, otwartej w listopadzie 1982 roku w siedzibie BWA przy ulicy Narutowicza 4,¹⁶⁰ towarzyszyła sesja z wystąpieniami uczestników i uczestniczek różnych edycji osieckich Spotkań. Materiały dokumentacyjne były wyeksponowane na ściennych planszach poświęconych poszczególnym artystom, artystkom i grupom artystycznym.

Zawierały one informacje o tym, w którym roku dana osoba brała udział w imprezie, tytuły wykonanych wówczas realizacji, ich zdjęcia lub schematy koncepcyjne, a także teksty autorskie. W trakcie ostatniej, XIX edycji Spotkań w 1981 roku, zatytułowanej *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń*, organizatorzy zapewnili uczestnikom i uczestniczkom możliwość wykorzystania sprzętu wideo – kamery Unitra TP-K16, magnetowidu Unitra ZRK MTV 10 oraz monitora – do działań artystycznych i ich dokumentacji. Wszystkie realizacje były też dokumentowane fotograficznie.¹⁶¹

Na planszy Józefa Robakowskiego znalazły się zdjęcia dwóch działań z użyciem wideo: *Obrazy mechaniczne* i *Jestem telewizją*. Pierwsze działanie polegało na malowaniu dużych arkuszy papieru za pomocą rozpylania farby odkurzaczem lub wylewania jej z butelek. Wideo było tu wykorzystane jedynie do rejestracji wydarzenia. Na lubelskiej wystawie pokazano zarówno mechanicznie pomalowane arkusze papieru – zachowane do dziś w kolekcji Muzeum w Koszalinie jako obiekty artystyczne – jak i wideodokumentację akcji. Drugie działanie, *Jestem telewizją*, miało już formę wideoperformance. Robakowski siedział na tarasie budynku, odczytywał do mikrofonu dowcipny, quasi-autobiograficzny tekst o perypetiach życiowych poszczególnych płaców swojej prawej dłoni,¹⁶² zaś samą dłoń trzymał przed obiektywem kamery. Obraz był transmitowany na monitor, a dźwięk przekazywany przez głośniki umieszczone we wnętrzu budynku – w jadalni, gdzie ten realizowany na żywo, prywatny ‘program telewizyjny’ mogła oglądać publiczność. Działanie było zapisywane na taśmie; zapis ten także został pokazany w Lublinie.

Na jednym ze zdjęć z lubelskiego BWA widać monitor, a obok niego planszę z napisem „videotaśmy,” tytułami obu opisanych wyżej działań Robakowskiego oraz informacją, że trzeci odtwarzany materiał dotyczył Łodzi Kaliskiej. W Osiekach w 1981 roku członkowie tej grupy przeprowadzili szereg działań kontestacyjnych wymierzonych w neoawangardową kulturę artystyczną lat siedemdziesiątych, choć jednocześnie wyrastających z charakterystycznego dla niej etosu autentyzmu, autonomii twórczej i krytycyzmu wobec zastanych

konwencji. Marek Janiak zaprezentował tam manifest Sztuki Żenującej i wykonał akcję *Żenada końcowa* – to prawdopodobnie zapis tego działania został utrwalony na taśmie wideo i był później pokazywany w Lublinie.¹⁶³

W Osiekach rozbudowaną akcję z użyciem wideo *Rzeczywistość – transmisja rzeczywistości*¹⁶⁴ zrealizował Antoni Mikołajczyk. Wideo zostało w niej wykorzystane, obok tradycyjnych materiałów i technik plastycznych, jako jeden z kanałów wielokrotnej, transmedialnej transmisji. W ramach działania artysta przy każdej zmianie medium zmieniał też materię i strukturę transmitowanej rzeczywistości, co prowadziło do wytworzenia nowej, ‘nierzeczywistej’ rzeczywistości. Zgodnie z precyzyjnym autorskim opisem przebiegało to w następujący sposób:

artysta dokonał odcisku posadzki, znajdującej się na zewnątrz pomieszczenia, przy pomocy modeliny, po czym umieścił go na blejtramic. Jednocześnie na taśmę magnetofonową nagrał dźwięk z tej operacji. Kolejnym etapem było ustawienie kamery video na zewnątrz galerii, skierowanej na wcześniej wykonany odcisk posadzki. Wewnątrz galerii był ustawiony monitor, który odbierał transmitowany obraz. W galerii znajdował się również biały blejtram z naklejoną na nim taśmą magnetofonową z zarejestrowanym dźwiękiem akcji, po której artysta prowadził mikrofon. Otrzymany dźwięk był zapisem ruchu tarcia mikrofonu o powierzchnię taśmy magnetofonowej. Powstałe podczas akcji obraz i dźwięk, poprzez użycie środków przekazu, stały się rzeczywistością nieistniejącą w rzeczywistości.¹⁶⁵

W Lublinie, na indywidualnej planszy Mikołajczyka, znalazły się fotografie dokumentujące kolejne etapy działań oraz schemat koncepcyjny z opisem całej akcji.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym performance z użyciem wideo wykonanym w Osiekach w 1981 roku. Chodzi o działanie Anny Kutery, która zaaranżowała dialog z samą sobą: najpierw nagrała

serię wypowiedzi – przedzielonych dłuższymi pauzami – na taśmę wideo, a następnie, w tym samym pomieszczeniu, odtworzyła nagranie na monitorze, odpowiadając na wypowiedzi swojej ekranowej kopii i starając się, aby całość sprawiała wrażenie płynnej rozmowy. Jej tematem, nawiązującym do teorii i praktyk sztuki kontekstualnej z lat siedemdziesiątych, była przewaga bezpośredniej obecności nad zapośredniczonym przekazem medialnym oraz relacja wzajemnej zależności między artystką i publicznością. Dokumentacji tej pracy nie pokazano w lubelskim BWA na wystawie dotyczącej osieckich Spotkań,¹⁶⁶ jednak później, w kwietniu 1985 roku, artystka powtórzyła swój performance w Galerii Labirynt 2, zaznaczając, iż premierowo został on wykonany właśnie w Osiekach.¹⁶⁷

W styczniu 1983 roku w BWA odbyła się wystawa Wojciecha Bruszewskiego *Reality*. Tytułowa instalacja wideo – jedyna prezentowana tam praca – opierała się na tym samym pomysle, który Bruszewski wykorzystał już w *Instalacji dla Pana Muybridge'a* z 1978 roku. Analizowała ona „ruch z punktu widzenia obserwatora w ruchu.”¹⁶⁸ Jedną kamerą, obracającą się na rolkach wokół optycznej osi obiektywu, transmitowała obraz stojącego krzesła do pierwszego monitora. Druga kamera, także obracająca się na rolkach, była wycelowana w jego ekran i transmitowała jego obraz na drugi monitor. Dzięki koordynacji ruchów obu kamer, na ekranie drugiego monitora widać było obracający się monitor, a z kolei na jego ekranie – nieruchome krzesło. Instalacja pokazana pięć lat później w Lublinie składała się z jednej kamery obracającej się na rolkach, podłączonych do niej monitorów i dwóch luster umieszczonych naprzeciw siebie na osi galerii. Kamera była ustawiona blisko jednej ze ścian i skierowana w zawieszony tam lustro, w którym odbijało się wnętrze galerii. Do kamery przymocowana była flaga z napisem „Reality.” Jej trzonek, poruszając się wraz z kamerą, na ekranie zdawał się być nieruchomy, zwrócony pionowo w dół, zaś materiał przymocowanej do niego flagi wydawał się unosić się do poziomu i opadać. Wokół unoszącego się i opadającego napisu „Reality” obracało się zaś wnętrze galerii, a w nim – druga flaga i transparent z tym samym napisem. Stanowiło to dobre podsu-

mowanie działań artysty z wideo z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, opartych na kreowaniu paradoksów percepcyjnych i zastawianiu ‘pułapek na rzeczywistość’ przez medium zdolne symbolicznie naruszać i odwracać jej logikę. Było to jednocześnie przygotowanie do instalacji *Principe-Réalité*, prezentowanej kilka miesięcy później, od czerwca do września 1983 roku, w paryskim Centre Georges Pompidou na wystawie *Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz, constructivisme, les contemporains* przygotowanej przez dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszarda Stanisławskiego. W tym wypadku na ekranie napis *Principe* – obracający się faktycznie wraz z kamerą – pozostawał nieruchomy, a wnętrze pomieszczenia z zawieszonym w nim napisem *Réalité* zdawało się obracać wokół niego.

Wydarzeniem, które można uznać za symboliczne zwieńczenie ‘długich lat siedemdziesiątych’ w lubelskich galeriach prowadzonych przez Andrzeja Mrocza była wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, zorganizowana na przełomie grudnia 1984 i stycznia 1985 roku. Została przygotowana jako jedna z imprez realizowanych przez oddziały ogólnopolskiej sieci BWA w ramach obchodów jubileuszu 40-lecia PRL-u.¹⁶⁹ Planując ją, Mroczek powrócił do struktury wypróbowanej w trakcie takich przedsięwzięć z poprzedniej dekady, jak *Oferta* z 1976 roku. Podobnie jak wówczas, wystawa została podzielona na sekcje problemowe przygotowane przez zaproszonych komisarzy, a prezentacje artystów i artystek – tym razem jedynie z Polski – odbywały się w siedzibach BWA, Labiryntu 2 oraz LDK. Choć tytuł zapowiadał retrospektywny, panoramiczny przegląd realizacji reprezentujących postawę intelektualną w sztuce, impreza skupiała się na artystach i artystkach ze środowiska neoawangardy lat siedemdziesiątych; większość z nich można uznać za stałych bywalców i bywalczynie galerii Mrocza. Wystawę otwierało trzydniowe sympozjum z referatami teoretycznymi i wystąpieniami performatywnymi. Największy nacisk został położony właśnie na sztukę performance, prezentowaną – w postaci wystąpień na żywo oraz autorskiej dokumentacji działań z przełomu dekad – w ramach sekcji *Performances polskie*,

przygotowanej przez Zbigniewa Warpechowskiego, oraz *Sztuka jako postawa*, przygotowanej przez Jana Świdzińskiego. Realizacje z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wypełniały też sekcję *Fotografia, film, video*, której komisarzem był Józef Robakowski. Na tym tle wystawa *Między konstrukcją a strukturą*, przygotowana przez Janusza Zagrodzkiego, a prezentująca obrazy i obiekty artystyczne dziesięciu artystów (samiych mężczyzn!) z wcześniejszego okresu¹⁷⁰ wyglądała raczej na namiastkę szerokiej i reprezentatywnej panoramy zjawiska. Przy życzliwej lekturze można ją zinterpretować jako próbę stworzenia genealogii neoawangardy lat siedemdziesiątych i szkic do jej historyzacji w kontekście tradycji (neo)konstrukttywizmu, przy lekturze krytycznej – jako pretekst lub alibi pozwalające na zorganizowanie jeszcze jednego spotkania tego środowiska artystycznego, z którym od lat identyfikowano profil i program galerii prowadzonych przez Mrocza.¹⁷¹ Na łamach *Sztandaru Ludu* pojawiła się jednak pozytywna, legitymizująca recenzja całej imprezy. Jej autor, dziennikarz działu kulturalnego gazety Marian Adam Stawecki pisał:

Nurt intelektualny był i nadal jeszcze jest znaczący w sztuce, chociaż obecnie nie jest tak dominujący jak w latach siedemdziesiątych. Lubelskie galerie „Labirynt” i BWA, a szczególnie ich dyrektor Andrzej Mroczek wniósł bardzo wiele na polu propagacji czy też upowszechniania tego kierunku. Dzięki niemu Lublin stał się niejako centrum prezentacji sztuki odwołującej się do czynności poznawczych odbiorcy i o tym nie należy zapominać. Właśnie on miał prawo, czy też obowiązek, zorganizowania retrospektywnej prezentacji.¹⁷²

Na plakacie z listą uczestników i uczestniczek sekcji *Fotografia, film, video*, którzy mieli prezentować prace z użyciem wideo widnieją nazwiska Wojciecha Bruszewskiego, Janusza Kołodrubca, Pawła Kwieka, Antoniego Mikołajczyka, Andrzeja Paruzela, Małgorzaty Potockiej, Józefa Robakowskiego, Jadwigi i Janusza Singerów oraz Grzegorza

Zgrai.¹⁷³ Wymienieni artyści i artystki wywodzili się z dwóch środowisk – łódzkiego, skupionego w latach siedemdziesiątych wokół WFF, oraz z katowickiej grupy Laboratorium Technik Prezentacyjnych, działającej wspólnie od przełomu 1975 i 1976 roku do końca dekady.¹⁷⁴ Zebranie dokumentacji ich działań z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych, na co zapewne liczył Robakowski jako komisarz sekcji, miało stworzyć wyrazisty i dość reprezentatywny obraz dominującej tendencji we wczesnym wideo w Polsce, czyli fotomedializmu. Jak jednak dowodzą zdjęcia z wystawy, ostatecznie zaprezentowano jedynie dokumentację prac Paruzela, Robakowskiego, Mikołajczyka i Zgrai.¹⁷⁵ W rezultacie planowana panorama zjawiska zmieniła się w pokaz kilku indywidualnych – choć nadal wzajemnie dość spójnych – postaw artystycznych.

Najskromniejszy materiał pochodził od Andrzeja Paruzela. Były to pojedyncze zdjęcia *Trójkąta* i *Prostokąta* z 1977 roku oraz seria zdjęć dokumentujących *Dopelnienie* z 1978 roku. Wszystkie te wideoinstalacje opierały się na wykorzystaniu kamery podłączonej do monitora. W przypadku dwóch pierwszych chodziło o stworzenie wrażenia optycznej ciągłości lub styczności pomiędzy geometrycznym kształtem namalowanym na ścianie i jego wizerunkiem transmitowanym na ekranie monitora. Efekt ten powstawał jedynie wtedy, gdy cały układ był obserwowany przez widza lub rejestrowany fotograficznie z określonego miejsca w przestrzeni. Pod tym względem *Trójkąt* i *Prostokąt* stanowiły kontynuację wcześniejszych *Sytuacji video-fotograficznych artysty*. Dokumentacja zdjęciowa obu prac – pozwalająca na zrozumienie ich koncepcji bez dodatkowych opisów – nie stanowiła zewnętrznego dodatku, lecz wyznaczała i ukazywała pozycję ich modelowego widza. Obie instalacje dają się zinterpretować jako działania mające eksponować perspektywizm ludzkiej percepcji oraz uczestnictwo obserwatora w obserwowanej przestrzeni.

Ten drugi aspekt znajdował rozwinięcie w instalacji partycypacyjnej *Dopelnienie*. Podłączoną do monitora kamerę skierowano w stronę żyłek zawieszonych w przestrzeni. Zadaniem widzów polegało na umieszczeniu na żyłkach trzech

prętów i ustawieniu w materialnej przestrzeni w taki sposób, aby na ekranie monitora zdawały się stykać końcami i tworzyć trójkąt. Obserwując efekty swoich działań na ekranie monitora, widzowie mogli odpowiednio modyfikować wzajemne położenie prętów. Charakterystyczne dla artystów z kręgu WFF badania relacji między rzeczywistością materialną i jej medialnym obrazem, ukazywanie perspektywizmu i konwencjonalności tego ostatniego, jak również manipulowanie urządzeniami technicznymi w celu tworzenia paradoksów percepcyjnych zostały tutaj wzbogacone o element ludzko-refleksyjnej partycypacji widzów, którzy mieli poruszać się, dokonywać samoobserwacji i autoanalizy w rozszerzonej medialnie przestrzeni. Dokumentacja prezentowana w Lublinie składała się z pięciu zdjęć, na których widać było kolejne etapy modelowego działania oraz z krótkiego tekstu – instrukcji dla widzów. Pozwalało to odtworzyć ogólną koncepcję realizacji i zrozumieć jej partycypacyjny charakter.

Większym wyzwaniem dla zainteresowanych widzów była z pewnością dokumentacja fotograficzna szeregu prac z użyciem wideo autorstwa Józefa Robakowskiego. Każda praca była reprezentowana przez kilka kadrów – zdjęć z ekranu monitora, które zawieszono pionowo na ścianie, co nadawało im wygląd zbliżony do klatek taśmy filmowej i sugerowało ich następstwo czasowe. Nie jest jasne, czy towarzyszył im jakikolwiek opis, a jego brak musiał znacznie utrudniać odtworzenie ich koncepcji i powodować, że mogły być odbierane w cząstkowy sposób, głównie dzięki skojarzeniom wywoływanym przez ich tytuły. Oprócz takich prac, jak *Zbliżanie*, *Gimnastyka* i *Czynności*, które już były lub mogły być pokazywane na *Video arcie* w 1976 roku, pojawiło się tu kilka późniejszych realizacji. Prace *Test I–III*, umieszczone pod wspólnym szyldem *Zapisy mechaniczno-biologiczne*, powstały w 1977 roku. W każdej z nich Robakowski wydawał instrukcje, które kształtowały ‘mechanikę’ działań innych osób. *Test I*, zrealizowany z udziałem Pawła Henryka Sobczaka, polegał na zaburzeniu osiowej symetrii ekranu. Performer, wykonując polecenia artysty, najpierw stał wyprostowany, z wyciągniętymi w bok ramionami, a jego ciało

wyznaczało pionową i poziomą oś kadru. Następnie zaczął wykonywać odmienne ruchy prawą i lewą ręką, niszcząc lustrzaną symetrię kadru. W *Teście II* Andrzej Paruzel, stojąc z przepaską na oczach, miał wyznaczać podawane przez Robakowskiego długości odcinków na trzymanym poziomo kijku. Długości te były dobierane w sposób arbitralny, bez jakiegokolwiek dającego się uchwycić porządku. W *Teście III* Andrzej Paruzel, Małgorzata Potocka i Antoni Mikołajczyk mieli za zadanie odśpiewywać podawane przez artystę litery alfabetu, przy czym liczyła się zdolność do jak najdłuższej emisji każdego z dźwięków.¹⁷⁶

Instrukcje były też elementem wideoperformance *Twarz TV*. Jedna z kamer transmitowała obraz twarzy Robakowskiego na monitor stojący przed drugą kamerą. W obiektywie tej drugiej kamery twarz artysty była zasłonięta i zastąpiona przez jej medialny obraz, transmitowany na ekranie monitora. Co więcej, ta ‘televizyjna twarz,’ osadzona na realnym ciele, wydawała się być groteskowo powiększona w stosunku do niego. W trakcie performance artysta wydawał polecenia operatorowi drugiej kamery, każąc mu wykonać zbliżenie na obraz swej twarzy na ekranie monitora, oddalić się od niej, skierować kamerę na jej określony fragment itp. Z jednej strony w groteskowym powiększeniu twarzy można było zapewne dopatrywać się aluzji do telewizyjnych ‘gadających głów,’ a w instrukcjach wydawanych przez artystę – do telewizyjnej propagandy. Z drugiej strony performance Robakowskiego pokazywał, że telewizja i wideo mogą być mediami ‘prywatnymi,’ oferującymi nowe możliwości w zakresie percepcji własnego ciała, autoanalizy i samopoznania.

W odróżnieniu od dokumentacji Robakowskiego, plansze przygotowane przez Mikołajczyka zawierały zdjęcia, schematy koncepcyjne i opisy pozwalające na zrozumienie autorskiego zamysłu. Artysta zaprezentował w Lublinie znaczną część swoich projektów i realizacji z użyciem wideo z lat 1974–1981, w tym dwóch działań wykonanych w trakcie wspomnianej już indywidualnej wystawy w Galerii Labirynt. Na zdjęciu z wystawy w BWA można rozpoznać dokumentację następujących prac: *Obraz czarno-biały*, *Obraz barwny* (1974),

Obraz pozorny, *Obraz relatywny*, *Obiekt w ruchu*, *Rzeczywistość – obraz rzeczywistości*, *Zapis świetlny*, *Obiekt w ruchu* (1976), *Opis przestrzeni* (1979), *Obraz całkowity – obraz częściowy* (*Transmisja selektywna*), *Linia ciągła* (1980), *Przestrzeń określona* (1981). Manifestowała się w nich chęć podważenia wiary w jednoznaczność rzeczywistości rejestrowanej i przekazywanej medialnie, poszukiwania alternatywnych partytur dla ruchu kamery i strukturyzacji obrazu, a także wykorzystania transmisji do generowania nowych form rzeczywistości nieistniejących poza przestrzenią medialną.

Rozbudowaną dokumentację przedstawił też Zgraja. Obejmowała ona przede wszystkim starannie zaprojektowane plansze ze zdjęciami z ekranu monitora i opisami czterech *Kompozycji audiowizualnych* z 1978 roku: *Transformacja*, *Głowa*, *Dystans* i *Dysonans audiowizualny*. Były to realizacje dyplomowe artysty, przygotowane w Pracowni Przestrzennego Projektowania Graficznego prowadzonej przez Gerarda Labusa na Wydziale Grafiki w Katowicach – ówczesnej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tworząc jeden z pierwszych dyplomów artystycznych zrealizowanych na polskich uczelniach przy użyciu wideo, Zgraja nawiązał kontakt ze studium telewizyjnym Politechniki Śląskiej w Gliwicach i wykorzystał dostępny tam dwucalowy magnetowid szpulowy Ampex do zapisu swoich prac (później materiał został przekopowany na kasetę w formacie VCR). Tym, co zwracało w nich uwagę – i co wyróżniało Zgraję na tle innych artystów i artystek tworzących wczesne wideo w Polsce – były zaawansowane eksperymenty z kształtowaniem relacji między warstwą wizualną i dźwiękowo-muzyczną przekazu. W kilku realizacjach wideo współpracował też ze swoim bratem Krzysztofem, kompozytorem muzyki współczesnej.

Jedną z nich była *Transformacja*. W warstwie wizualnej praca polegała na prezentacji grafiki rastrowej z wizerunkiem twarzy – od zbliżenia na pojedynczy raster w kształcie kwadratu, poprzez powolne oddalanie się kamery, któremu towarzyszy mnożenie się rastrów, aż do ukazania zrastrowanego obrazu z fragmentem kobiecej twarzy. Kolejnym etapem było zastąpienie tego graficznego obrazu przez identyczny obraz fotograficzny, a na

końcu przez ujęcie twarzy modelki. Wszystkim tym transformacjom towarzyszyła muzyka stworzona przez Krzysztofa Zgraję – dźwięki fletu i fortepianu oddające stopniowe zagęszczanie się struktury wizualnej. Klamrą utworu był dźwięk o jednolitej częstotliwości, który otwierał ścieżkę dźwiękową, a na końcu był śpiewany przez modelkę. Zabieg ten sugerowało możliwość przebiegania procesu transformacji w obu kierunkach.

Skojarzenie dźwięków z obrazami stało się głównym zagadnieniem w pracy *Głowa*. Na ekranie pojawiała się na przemian głowa modela oraz jej fotografie, a obu elementom towarzyszyły odmiennie motywy dźwiękowe (basowo-perkusyjno oraz organowy) pozwalające na ich identyfikację i odróżnienie. W realizacji wykorzystano też mikser: gdy oba ujęcia były łączone na jednym ekranie, przypisane im dźwięki nakładano na siebie i emitowano jednocześnie, a gdy jeden z elementów był ‘zamalowany’ i przechodził w drugi, przypisany mu dźwięk stopniowo zanikał. Jak można wywnioskować z opisu na planszy, po zakończeniu prezentacji pracy miało nastąpić powtórne odtworzenie samej warstwy dźwiękowej zapisu przy zaciemnionym ekranie. Pod wpływem tej samej sekwencji motywów dźwiękowych widz miał odtworzyć w wyobraźni oglądaną wcześniej sekwencję obrazów.

W *Dystansie* artysta zastosował z kolei desynchronizację obrazu i dźwięku, a także uzyskał iluzję ciągłości przestrzeni medialnej i materialnej. Na dwóch magnetowidach zarejestrował przeciwstawne ujęcia mężczyzny, który odbijał piłeczkę przy stole do ping-ponga. Zapisy miały być prezentowane na monitorach ustawionych w odległości kilku metrów od siebie i zwróconych w stronę widzów. Włączenie obu nagrań z odpowiednim przesunięciem czasowym pozwalało stworzyć wrażenie, że mężczyzna gra z samym sobą, a piłeczka, ‘przelatując’ z jednego monitora do drugiego, pokonuje materialną przestrzeń między nimi. Naruszenie powiązania obrazu i dźwięku pojawiło się także w *Dysonansie audiowizualnym*. W zapisie telewizyjnego występu Maryli Rodowicz, wykonującej piosenkę *Sing-sing*, Zgraja wprowadził dwojakie zakłócenia – zerwanie synchronizacji pionowej obrazu i zastąpienie dźwięku szumem monitora telewizyjnego. Celem tych

działań było wywołanie u odbiorców dysonansu percepcyjnego i poczucia niedosytu.¹⁷⁷

Oprócz plansz z dokumentacją omówionych prac, Zgraja pokazał dwa zdjęcia wideoinstalacji *L'art est mort. Vive l'art*, zrealizowanej z okazji 35-lecia Wydziału Grafiki w Katowicach. Kamera podłączona do monitora transmitowała obraz rzeźbiarskiej kopii Wenus z Milo, stojącej w jednym z pomieszczeń uczelni. Zarówno kamera, jak i monitor był obrócone o 90 stopni, co mogło wynikać z dostosowania transmisji do wertykalnej kompozycji rzeźby, ale też przypominało o możliwości manipulowania obrazem medialnym. Była to wymowna manifestacja dokonującej się zmiany warty w zakresie mediów artystycznych i coraz silniejszego wkraczania wideo pod dach akademii.¹⁷⁸

Na lubelskiej wystawie znalazła się też seria fotografii z plenerowego performance *Bezpośrednia transmisja (video) ze wschodu słońca*, zorganizowanego przez Zgraję w czerwcu 1984 w Żernikach pod Gliwicami. Na łące ustawiono krzesła, stoły oraz kamerę podłączoną do monitora, usadzono blisko dwudziestoosobową grupę publiczności i po krótkim koncercie muzycznym (w wykonaniu artysty i jego brata Krzysztofa), gdy słońce zaczęło wschodzić, rozpoczęło właściwe działanie. Artysta pozwolił publiczności podziwiać przez chwilę naturalny wschód słońca, po czym zaprezentował jego obraz transmitowany na monitorze, deklarując, że dopiero on jest ‘prawdziwy.’ Kamera co pewien czas ukazywała też samych widzów.¹⁷⁹ W relacji z wydarzenia całą sytuację zinterpretowano jako odtworzenie logiki przekazu telewizyjnego, jego społecznego oddziaływania i kulturowego mechanizmu generowania efektu realności oraz prawdy.¹⁸⁰

Stawecki, wspominając w swej recenzji o sekcji *Fotografia, film i video*, narzekał na zwodniczy tytuł wystawy: „W przypadku video – na wystawie pokazano tylko fotografie wykonane z ekranów monitorów, schematy połączeń: kamer, monitorów i magnetowidów oraz rozważania teoretyczne.”¹⁸¹ Nie była to do końca prawda – trzeciego dnia sympozjum Zgraja zrobił pokaz swoich taśm wideo.¹⁸² Zestaw obejmował jego prace dyplomowe (oprócz *Dystansu*) oraz pierwsze realizacje artysty z lat 1976–1977 – zapisane na magnetowidzie Uni-

tra ZRK MTV 20 należącym do Ośrodka Postępu Technicznego w Katowicach: *Eksperyment audio-wizualny I i II, 12 dźwięków Coca-Coli i Etiuda na żele*. We wszystkich pojawiała się desynchronizacja obrazu i dźwięku mająca zaburzać percepcyjne nawyki odbiorców.

Wideo jako obietnica i fantazmat

W maju 1985 roku w BWA otwarto wystawę Jerzego Truszkowskiego *Nihilizm intelektu*, a jednym z wydarzeń towarzyszących był pokaz powstałego rok wcześniej wideo artysty *Masochistyczna masturbacja metafizyczna*. Truszkowski maczystowsko eksponował w nim swój członek i masturbował się, traktując autoerotyzm, cielesność oraz fizjologię jako nihilistyczne gesty oporu przeciwko opresyjnym systemom politycznym, społecznym i religijnym.¹⁸³ Pokaz ten zapoczątkowywał nowy rozdział w historii praktyk z użyciem wideo w lubelskich galeriach prowadzonych przez Mrocza i wyznaczał definitywne zamknięcie tam ‘długich lat siedemdziesiątych.’ Niektóre z kontaktów nawiązanych w poprzedniej dekadzie pozostały jednak aktywne. W listopadzie 1985 roku Robakowski powrócił do BWA z wystawą *Sztuka to potęga*, na której można było obejrzeć jego prace filmowe, fotograficzne i wideo z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. W kwietniu 1987 roku w tym samym miejscu odbył się pokaz wideo Henryka Gajewskiego, byłego kierownika warszawskiej Galerii Remont, a we wrześniu nowe prace wideo zaprezentował tam Wolf Kahlen. Wreszcie, w kwietniu 1987 i listopadzie 1988 roku lubelska publiczność miała okazję obejrzeć dwie edycje objazdowego festiwalu Video-Art-Clip, przygotowanego przez Robakowskiego i prezentowanego w kilku miejscach w Polsce. Obejmował on liczny zbiór zagranicznych prac wideo z drugiej połowy lat osiemdziesiątych, zebranych i rozprawdzanych w ramach Infermentalu – pierwszego międzynarodowego magazynu na kasetach wideo, który sam opierał się na quasi-globalnej sieci kontaktów oraz współpracy w zakresie dokumentacji, dystrybucji i prezentacji wideo.¹⁸⁴

Artystyczny, ale i kulturowo-społeczny program wideo prezentowanego w Galerii Labirynt i BWA w Lublinie w latach 1976–1984 został nakreślony w tekście Robakowskiego *Video art – szansa „podejścia rzeczywistości”*. Video art miał powstawać w opozycji do profesjonalnej telewizji, analizować i obnażać perswazyjno-propagandowe mechanizmy czyniące z niej narzędzie władzy oraz kwestionować nawyki percepcyjno-poznawcze, na których się opierała. Był też obietnicą stworzenia autonomicznego, inkluzywnego i partycypacyjnego obiegu, którego użytkownicy, przy pomocy dostępnej im, przenośnej aparatury technicznej, budowałyby własne doświadczenie świata i siebie samych. Ze względu na liczne przeszkody ekonomiczne, polityczne, techniczne i artystyczne program ten nie mógł być w pełni zrealizowany w PRL-u przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Realizacje z użyciem wideo obecne w Labiryncie i BWA były jednak symbolicznym wyrazem zawartej w nim obietnicy i podtrzymywały ją jako fantazmat – pozwalający na projekcję jednego z pragnień neoawangardy.

Przypisy

¹ Zob. Ryszard W. Kluszczyński, „Początki i rozwój sztuki video w Polsce,” w *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuki medialnych w Polsce* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), 101–112; Małgorzata Jankowska, *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia, artyści, dzieła* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2004); Piotr Krajewski, „Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce” oraz Łukasz Ronduda, „Analityczna sztuka wideo lat 70. na przykładzie twórczości Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Janusza Szczerka,” w *Polska sztuka wideo*, red. Hanna Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak i Tomasz Wendland (Poznań: IF Museum Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, 2006), 8–29 i 48–61; Marika Kuźmicz, *Historia wideo lat 70. w Polsce* (Warszawa: Fundacja Arton, 2016), dostępny 29 lipca 2020, <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3696&tagid=1547&lang=pl>.

² Niektóre z wymienionych zagadnień (głównie sprawę dostępu do sprzętu technicznego) omawiają w swoich tekstach Krajewski, „Klocki do dziejów,” oraz Kuźmicz, „Historia wideo lat 70.” W kompleksowy sposób tego rodzaju kwestie (kontekst polityczno-społeczny, ekonomiczny i kulturowy; ekonomiczne i technologiczne determinanty produkcji artystycznej z użyciem wideo; dynamika i topografia życia artystycznego; problematyka sieci dystrybucji, cyrkulacji i wymiany prac wideo; relacje między wideo a telewizją; wideo w szkolnictwie artystycznym) uwzględnił Piotr Krajewski w opracowaniu dotyczącym późniejszego okresu rozwoju praktyk z użyciem wideo – zob. Piotr Krajewski, „Ukryta dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1993,” w *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1993*, red. Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska (Wrocław: Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, 2010), 11–57. Przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dotyczy także rozprawa: Karolina Wróbel, „Polska sztuka wideo 1989–1995,” (praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Markowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010). W artykule opartym na fragmentach tej rozprawy autorka uwzględniła tło techniczne, instytucjonalne, społeczno-polityczne i środowiskowe omawianych praktyk artystycznych – zob. Karolina Wróbel, „Nie takie wideo straszne czyli szkice do historii sztuki wideo w Polsce,” *Quart*, nr 3 (2010): 53–73. Cennymi źródłami informacji na temat kultury artystycznej związanej z wideo są dwa opracowania z lat osiemdziesiątych: Wojciech Bruszewski, Janusz Kołodrubiec i Tadeusz Porada, red., *Sztuka wideo w Polsce do roku 1980* (maszynopis, 1980, archiwum Tadeusza Porady), oraz Tomasz Samosionek, *Sztuka wideo w Polsce*, (maszynopis, praca magisterska przygotowana pod kierunkiem ad. Józefa Robakowskiego na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Łódź 1989). Dziękuję Tadeuszowi Poradzie i Tomaszowi Samosionkowi za możliwość zapoznania się z tymi unikalnymi materiałami. Już po zakończeniu pracy nad niniejszym artykułem drugie ze wspomnianych opracowań ukazało się drukiem bez żadnych zmian i aktualizacji, jako dokument epoki. Dalej w tekście będę odwoływał się właśnie do tej publikacji: Tomasz Samosionek, *Videoart. Sztuka wideo w Polsce 1973–1985* (Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, 2021).

³ Nawiązuję tu do tytułu dwudniowej akcji Warsztatu Formy Filmowej *Mechaniczne sposoby zapisu i transmisji. Film, telewizja, fotografia, dźwięk*, która odbyła się w dniach 26–27 kwietnia 1975 w warszawskiej Galerii Remont.

⁴ Zob. Ryszard W. Kluszczyński, „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn. Warsztat Formy Filmowej (1970–1977),” w *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 47–55.

⁵ Bardziej precyzyjną typologię wczesnych działań z użyciem wideo w Polsce przedstawię w osobnym opracowaniu.

⁶ Zob. też Krajewski, „Klocki do dziejów,” 12–14.

⁷ Prace filmowe przenosili na taśmę wideo między innymi Wojciech Bruszewski i Józef Robakowski. Ten ostatni stworzył nawet osobne określenie ‘video-film’ dla realizacji, które częściowo powstawały na taśmie filmowej, a później były w całości zapisywane na taśmie wideo. Taki charakter ma na przykład znana praca *Z mojego okna* (1978–1999).

⁸ Wiele realizacji wideo polskich artystów i artystek w latach siedemdziesiątych było zapisywanych na magnetowidach i taśmach wypożyczanych z różnych państwowych instytucji lub przedsiębiorstw. Sytuacja ta – i związana z nią praktyka tworzenia fotodokumentacji zapisów wideo – dotyczyła nie tylko PRL-u jako kraju należącego do socjalistycznej Europy Środkowo-Wschodniej, ale też takich krajów zachodnich, jak choćby Włochy i Holandia. Zagadnienie to było poruszane w trakcie jednego z seminariów (11–12.12.2018) w ramach projektu badawczego *Émergence de l'art vidéo en Europe: historiographie, théorie, sources et archives (1960–1980)*, prowadzonego przez Labex Arts-H2H i Bibliothèque nationale de France. Dotyczyły go referaty Gaby Wijers, „The early days of video art in the Netherlands, a brief history,” Lisy Parolo, „Early video art in Italy. Emergences, production and exhibition practices. Access and preservation issues” oraz Tomasza Załuskiego, „A chance to investigate reality. Video art in the Workshop of the Film Form Circle.”

⁹ Problemy techniczne w tym zakresie sprawiał zwłaszcza magnetowid szpulowy Unitra ZRK MTV 10, produkowany w Polsce (na bazie Philipsa LDL 1001) w latach 1973–1975.

¹⁰ Dziękuję nieocenionemu zespołowi Galerii Labirynt – szczególnie Waldemarowi Tatarczukowi, Aleksandrze Skrabek, Dianie Kolczewskiej i Agnieszce Bożechowskiej – za pomoc w bezpośrednim i zdalnym dostępie do archiwum galerii.

¹¹ Dziękuję wszystkim artystom i artystkom, którzy zgodzili się odpowiedzieć na moje pytania i udostępnić mi swoje archiwa: Dobrosławowi Bagińskiemu, Katarzynie Chierowskiej, Michałowi Erlhoffowi, Wolfowi Kahlenowi, Tomkowi Kawiakowi, Januszowi Kołodrubcowi, Annie i Romualdowi Kuterom, Pawłowi Kwiekowi, Jolancie Marcolli, Lechowi Mroźkowi, Antoniemu Muntadasowi, Andrzejowi Paruzelowi, Józefowi Robakowskiemu, Zdzisławowi Sosnowskiemu, Albertowi van der Veide, Grzegorzowi Zgrai. Osobne podziękowania za konsultacje kieruję do Marki Kuźmicz. Prowadzona przez nią Fundacja Arton od lat gromadzi, opracowuje i udostępnia archiwa artystyczne, budując niezbędne zaplecze dla „zwrotu archiwistycznego” w historiografii praktyk z użyciem wideo w Polsce.

¹² Zob. J. Banasiak, „Arka. Próba rewizji historii Galerii Labirynt i BWA Lublin w dobie PRL-u,” publikowany w tym numerze czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*. Dziękuję Autorowi za udostępnienie tekstu przed publikacją w formie komputeropisu. We fragmencie poświęconym powstaniu i pierwszym latom istnienia Galerii Labirynt wykorzystuję dane z archiwaliów, na które powołuje się Banasiak, ale jednocześnie uzupełniam je lub modyfikuję opierając się na informacjach z lokalnej prasy.

¹³ IJK [Ireneusz Jan Kamiński], „»Grupa Lubelska« w »Labiryncie»,” *Kamena* nr 13, 22 czerwca 1969, 10. Autor artykułu podkreślał – chyba nie tylko ‘rytualnie’ – że inicjatywa założenia galerii mogła być zrealizowana dzięki wsparciu lokalnych władz politycznych oraz miejskich instytucji: „Mieczysława Bielasa, kierownika Wydziału Kultury MRN, tow. Aliny Wdowiak, sekretarza propagandy KM PZPR, mgra Leszka Niewielskiego, dyrektora MZBM, Ireny Szychowej, działaczki FJN Stare Miasto, oraz Miejskiego Domu Kultury.” Jest bardzo prawdopodobne, że przedstawiciele tych władz i instytucji wzięli udział w otwarciu galerii – zob. Ireneusz Jan Kamiński, „»Duch« Labiryntu,” *Kamena* nr 20, 28 września 1969, 10, gdzie autor wspomina o „oficjalnej inauguracji” działalności galerii i „towarzyszącej jej oprawie personalnej i jupiterowej.”

¹⁴ IJK, „»Grupa Lubelska« w »Labiryncie»,” 10.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ireneusz Jan Kamiński, „Noworoczny remanent,” *Kamena* nr 1, 4 stycznia 1970, 10. Galeria została zamknięta zaraz po inauguracyjnej wystawie Grupy Lubelskiej – Kamiński, „»Duch« Labiryntu,” 10.

¹⁷ Kamiński, „Noworoczny remanent,” 10.

¹⁸ Zob. Banasiak, „Arka.”

¹⁹ Ireneusz Jan Kamiński, „Niedaleko Labiryntu,” *Kamena* nr 15, 16 lipca 1972, 14.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Tę datę potwierdza wypowiedź Andrzeja Kołodziejka z lutego 1975 roku, podkreślającego, że w Galerii Labirynt „od 8 lat nie udało się stworzyć działalności wystawienniczej ani klubowej” – Maria Przesmycka, „O plastyce lubelskiej. Rozmowa z prezesem Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków – Andrzejem Kołodziejkiem,” *Sztandar Ludu*, nr 27, 1–2 lutego 1975, 6.

²³ Zob. też Banasiak, „Arka.”

²⁴ Ireneusz Jan Kamiński, „Koniec flirtu,” *Kamena* nr 19, 10 września 1972, 10. Krytyk nadal jednak dopuszczał możliwość wsparcia sztuki przez zakłady pracy. Dwa lata później postulował, by patronat nad Galerią Labirynt przejął „jakiś zamożny mecenas, Fabryka Samochodów Ciężarowych, Lubelska Fabryka Maszyn Rolniczych, Fabryka Wag, czy może Wojewódzki Związek Spółdzielczości Pracy” – zob. idem, „Po zjeździe plastyków,” *Kamena* nr 10, 19 maja 1974, 12.

²⁵ Banasiak, „Arka.”

²⁶ Przesmycka, „O plastyce lubelskiej,” 6.

²⁷ Ireneusz Jan Kamiński, „Fochy, fuchy i szczypta optymizmu,” w *Sztuka w labiryncie* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1976), 193–194.

²⁸ Przesmycka, „O plastyce lubelskiej,” 6.

²⁹ Należy pamiętać, że w tamtym okresie ZPAP próbował ‘przechwycić’ ideę galerii autorskich i stworzyć własną sieć tego rodzaju miejsc, które otrzymywałyby państwowe dotacje i łączyły funkcje wystawiennicze z handlowymi – zob. Maciej Gutowski, „Wystawy i galerie,” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1974): 15–18. Autor przekonywał, że „można sobie wyobrazić utworzenie takiej ilości galerii autorskich, które obejmowałyby wszystkich artystów, galerii o określonym profilu, z którymi na stałe połączeni byłiby artyści, tworząc grupy niezbyt liczne, w granicach dziesięciu do trzydziestu osób. (...) Galerie te z jednej strony prowadziłyby handlową, z drugiej otrzymywałyby może tylko przeznaczone na wydatki organizacyjne dotacje ze wszystkich powołanych dotychczas i inwestujących w działalność artystyczną instytucji. Stypendia i wszelkie dotacje państwowe przydzielone byłyby bezpośrednio galeriom i przez nie rozdzielone pomiędzy twórców” – ibidem, 17.

³⁰ Potrzebę rozwinięcia szerszej działalności towarzyszącej wystawom – organizacji spotkań, odczytów i dyskusji – sygnalizowało też Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie w marcu 1973 roku – zob. Banasiak, „Arka.”

³¹ Kamiński, „Fochy, fuchy i szczypta optymizmu,” 193–194.

³² Kamiński, „Po zjeździe plastyków,” 12. W międzyczasie w siedzibie Labiryntu odbyła się jeszcze wystawa aktów fotograficznych lubelskich artystów. Zob. z., „Lubelska Wenus,” *Sztandar Ludu* nr 77, 1 kwietnia 1974, 7.

³³ Banasiak, „Arka.”

³⁴ Ireneusz Jan Kamiński, „Ból Tomaszowy,” *Kamena* nr 11, 24 maja 1970, 12. Krytyk pisał: „Ból Tomaszowi Kawiaka [sic!] wytrącił ludzi z codziennego letargu, wprowadził niemałe zamieszanie do obywatelskich jaźni, zawiesił znak zapytania nad codziennym przepływem zdarzeń. (...) Kawiak spełnił postulat sztuki pojmowanej jako instrument interwencji społeczno-psychologicznej.” Kamiński niewątpliwie doceniał społeczno-artystyczną wartość przedsięwzięcia: „Ile wystaw plastycznych w Lublinie, zorganizowanych w ostatnich latach przez miejscowe środowisko, cieszyło się takim autentycznym zainteresowaniem społecznym, pobudziło do tyle żarliwych sporów, protestów i słów akceptacji? Policzyć na palcach jednej ręki.” Podkreślał też, że Zarząd Dróg, Mostów i Zieleni, jedna z instytucji, które wydały zgodę na przeprowadzenie akcji, musiał „wytrwale odierać telefoniczne ataki zaniepokojonych wydarzeniami obywateli. Dyrektor Zarządu (...) dzielnie zniósł

wszystkie napaści, teoretycznie i moralnie wspomagany przez pracownika Biura Wystaw Artystycznych, za co im obu chwala.” Wspomnianym pracownikiem BWA był oczywiście Andrzej Mroczek. Zob. też katalog z dokumentacją wydarzenia, wydany dekadę później z okazji wystawy Kawiaka w Labiryncie – *Ból Tomka Kawiaka 1979–1980* (Lublin: LDK Labirynt, 1980). Kat. wyst.

³⁵ Ireneusz Jan Kamiński, „Działanie jako sztuka,” w *Kamena* nr 17, 16 sierpnia 1970, 6.

³⁶ W archiwum Galerii Labirynt jest zdjęcie z wystawy Gołkowskiej i Chwałczyka w BWA, na którym widać Mroczka z obojgiem artystów.

³⁷ Zob. Andrzej Mroczek, „Sztuka innego obszaru,” w *Labirynt*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA w Lublinie, 2004), brak numeracji stron. Kat. wyst.

³⁸ Zob. Ireneusz Jan Kamiński, „Show po polsku,” *Kamena* nr 1, 14 stycznia 1973, 10.

³⁹ Chodzi o wystawę *Komunikat*, 13–20 kwietnia 1973. Koziara dobrze znał Mroczka – przed objęciem kierownictwa Labiryntu pracował z nim w lubelskim BWA. Zdzisław Sosnowski uważa, że Mroczek mógł pośredniczyć w zaproszeniu GSA do Labiryntu, zaś Jolanta Marcolla twierdzi wręcz, że od niego grupa otrzymała zaproszenie. Dobrosław Bagiński utrzymuje z kolei, że on sam zgłosił się do Koziary z propozycją wystawy GSA, a Mroczek nie przyczynił się do jej organizacji – rozmowy i korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą (lipiec 2019), Zdzisławem Sosnowskim (marzec 2020) i Dobrosławem Bagińskim (marzec 2020).

⁴⁰ Cyt. za Patryk Wasiak, *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970–1989* (Warszawa: IPN, 2019), 178. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Andrzej Mroczek nie obywał podróży zagranicznych – wyjechał tylko raz na Węgry, do Budapesztu – zob. ibidem, 226, 230.

⁴¹ Współpracę Mroczka z wrocławskim środowiskiem artystycznym dokładniej rekonstruuje: Anna Markowska, „Z Wrocławia do Lublina, nocnym pociągiem, w epoce blu,” (komputeropis). Dziękuję Autorce za udostępnienie tekstu.

⁴² Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

⁴³ Krzysztof Siatka, *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte* (Kraków: Universitas, 2021), 130–131.

⁴⁴ Wasiak, *Kontakty między artystami wizualnymi*, 227, 251. Wcześniejsza edycja wystawy *INFO*, przygotowanej przez Klauza Groha, odbyła się w październiku 1973 roku w warszawskiej Galerii Remont – zob. „Galerie niezależne (1971–1974),” w *Ogólnopolskie Sympozjum „Sytuacja Sztuki Współczesnej”* (Warszawa: Galeria Remont, 1975), brak numeracji stron.

⁴⁵ *I Międzynarodowa wystawa „INFO”* (druk ulotny, Galeria Labirynt w Lublinie, luty 1975, archiwum Galerii Labirynt). Zob. też IJK [Ireneusz Jan Kamiński], „INFO i obraz poczciwy,” *Kamena* nr 5, 9 marca 1975, 13.

⁴⁶ „Magnetowid tworzyłem sztuki,” *Kamena* nr 7, 8 kwietnia 1973, 2. Można przypuszczać, że autorem notki był Ireneusz J. Kamiński, odpowiedzialny w „Kamieniu” za zagadnienia związane ze sferą „plastyki” czyli sztuk wizualnych.

⁴⁷ Powszechne przekonanie o 'lekkości' przenośnego sprzętu wideo, a także o niskiej cenie urządzeń – jak na warunki placowe istniejące w krajach zachodnich – należy uznać za elementy mitologii artystycznej związanej z tym medium. Jest ona reprodukowana do dziś: „Niemał w każdym opracowaniu historycznym poświęconym szeroko pojętej sztuce wideo silny akcent pada na rolę, jaką w rozwoju medium odegrało wprowadzenie na rynek lekkich i tanich kamer wideo. Komercyjny prym wiodł produkt Sony Portapack. (...) Portapack pojawił się na rynku w 1968 roku. (...) Bez wątplenia sprzęt był lżejszy od kamer wykorzystywanych w studiach telewizyjnych, ale jego waga była wciąż dość duża. Popularny model AV-3400 ważył około 25 funtów (11 kg). Inne modele wahały się między 15 a 50 funtami (6,8-22,7 kg). (...) Choć był to sprzęt nieporównywalnie lżejszy i łatwiejszy w obsłudze od kamer telewizyjnych z dwucalowymi taśmami, to wciąż znacznie cięższy niż np. wykorzystywane przez twórców niezależnych i amatorów 16 mm Bolexy (ważące około 5,5 funta czyli 2,5 kg). Inną popularną zaletą kamer Portapack miała być ich niska cena. W Stanach Zjednoczonych na początku lat siedemdziesiątych wspomniany już model AV-3400 kosztował około 1500–1600 dolarów, podczas gdy średnia miesięczna pensja kształtowała się wówczas na poziomie 600 dolarów. Nadal więc była to relatywnie wysoka cena (...). Właśnie ze względu na duży koszt, popularną praktyką było kupowanie sprzętu przez grupy filmowców – kolektywy” – Bartosz Zajac, „Cogito ergo video – audiowizualny esej w dobie elektronicznych i cyfrowych obrazów,” w *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Tomasz Załuski (Łódź–Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018), 128–129.

⁴⁸ [Ireneusz J. Kamiński ?], „Magnetowid tworzyłem sztuki,” 2.

⁴⁹ Korespondencja elektroniczna autora z Tadeuszem Mroczkiem, Katarzyną Chierowską oraz Anną i Romualdem Kuterami, sierpień 2019.

⁵⁰ Zob. Jolanta Marcolla, „Scenariusze artystycznych realizacji w zapisie video,” maszynopis, 2.07.1975, dostępny 15 sierpnia 2019, <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3276&colid=76&catid=5&lang=pl>.

⁵¹ Korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą, lipiec 2019.

⁵² Informacje na podstawie dokumentacji fotograficznej *Dimension 1–4* oraz spisu prac artystki – zob. Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do roku 1980; CAyC. Video Alternativo. Fourth International Open Encounter on Video* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1975), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁵³ Jolanta Marcolla, „Badanie aktywności struktury wizualnej przekazu telewizyjnego dla potrzeb reklamy i propagandy,” maszynopis, praca magisterska zrealizowana pod kierunkiem prof. Leszka Kaćmy w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych, Katedra Wiedzy Wizualnej, PWSSP we Wrocławiu, Wrocław 1974.

⁵⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą, lipiec 2019.

⁵⁵ Na temat *Dimension 1–4* zob. też M. Kuźmicz, *Kilka przeczuć oraz wiele drobnych naruszeń*. *Archiwum Jolanty Marcolli*, dostępny 10 lipca 2019, <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=2786&colid=70&catid=5&lang=pl>.

⁵⁶ Taśma została wysłana na IVth Intenational Open Encounter on Video do Buenos Aires, skąd została przekazana na piątą edycję tej imprezy do Antwerpii (1976), a stamtąd na dziesiątą edycję do Meksyku (1978). Później nośnik zaginał – korespondencja elektroniczna autora z Jolantą Marcollą, lipiec 2019.

⁵⁷ Planowano jednak spotkanie autorskie – jest o nim mowa w liście Andrzeja Mrocza do Jolanty Marcolli z 26 lutego 1976 (rękopis, archiwum Jolanty Marcolli) – które mogło być okazją do wyjaśnienia procesu realizacji i znaczenia *Dimension 1–4*. Nie doszło ono jednak do skutku, gdyż artystka nie mogła jednak przyjechać osobiście do Lublina na otwarcie wystawy.

⁵⁸ W lokalnej gazecie spotkanie zostało zaanonsowane jako „impreza plastyczna Video-art.,” *Sztandar Ludu* nr 226, 5 października 1976, 4.

⁵⁹ Zob. Urszula Czartoryska, „Sztuka video czy kultura video?” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 63–68. W tym samym numerze pisma opublikowano tekst szwajcarskiego historyka sztuki i filozofia René Begera, w którym artystyczne praktyki z użyciem wideo – autor nie posługiwał się wówczas pojęciem ‘sztuki wideo’ – były sytuowane w ramach nurtu ‘mikro-telewizji,’ czyli „telewizji indywidualnej lub grupowej, której właściwym narzędziem jest przenośny aparat video,” René Berger, „Twórczość a telewizja,” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 60–61.

⁶⁰ Marga van Mechelen, *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983* (Amsterdam: De Appel, 2006), 276–279.

⁶¹ Świadcą o tym zdjęcia z pobytu artystów w de Appel. Zob. Janusz Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski (8 marca 1947 – 6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych,” w *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, red. Janusz Zagrodzki i Elżbieta Fuchs (Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2010), 106. Kat. wyst. Zob. też dokumentację *Transmisji przestrzennej Bruszewskiego i Czynności Robakowskiego* w formie zdjęć z ekranu monitora zamieszczoną w katalogu lubelskiego spotkania. Zob. *Video art*, 5–6 października 1976 (Lublin: Galeria Labirynt, 1976), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁶² Zob. *Video art*.

⁶³ Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018. Zob. też *Video art*.

⁶⁴ Józef Robakowski, „Video art – szansa »podejścia rzeczywistości«,” w *Video art*.

⁶⁵ Anna Markowska wskazuje, że wzorcem dla Mrocza była w tym zakresie wystawa *Sztuka pojęciowa*, zorganizowana przez Jerzego Ludwińskiego we wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą w 1970 roku, a dwa lata później mająca swoją lubelską odsłonę w BWA. Oprócz plasz z wydrukami prac, które zostały pokazane w przestrzeni galerii, wystawa składała się z 300 szarych kopert zawierających ten sam materiał tekstowo-obrazowy w formacie A4 i dających się wysłać pocztą – Markowska, „Z Wrocławia do Lublina.”

⁶⁶ W archiwum Galerii Labirynt zachowała się koperta z *Video artu* z paryskim adresem galerzystki Ileany Sonnabend, która w latach siedemdziesiątych prowadziła w Nowym Jorku Sonnabend Gallery, a w 1974 roku wraz ze swoim byłym mężem, galerzystą Leo Castellim stworzyła Castelli/Sonnabend Videotapes and Films (CSVAF). Była to pierwsza organizacja prezentująca, dystrybuująca, wypożyczająca i sprzedająca prace wideo w galeriach sztuki w USA – zob. Erika Balsom, „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects,” *Cinema Journal*, vol. 53, no.1 (2013): 106–107.

⁶⁷ Sympozjum odbyło się w siedzibie Labiryntu przy ulicy Rynek 8, w godzinach wieczornych (18.00–21.00) pierwszego dnia i przez cały drugi dzień (11.00–21.00). Zob. *Sztandar Ludu* nr 226, 5 października 1976, 4.

⁶⁸ Rozmowy i korespondencja elektroniczna autora z Józefem Robakowskim (wrzesień 2018), Anną i Romualdem Kuterami (lipiec 2019), Lechem Mroźkiem (lipiec 2019), Katarzyną Chierowską (lipiec–sierpień 2019).

⁶⁹ Ireneusz Jan Kamiński, „Vostell, video, malarstwo,” *Kamena* nr 22, 31 października 1976, 16. Nie jest to jednak pewne: w tej samej notce jest wzmianka o „»telewizyjnym« video” prezentowanym przez artystów, co mogło się odnosić do działań z użyciem kamery i monitora. O projekcjach urządzonych w trakcie spotkania jest też mowa w kalendarium działalności galerii, sporządzonym retrospektywnie przez Jolantę Męderowicz – zob. Jolanta Męderowicz i Andrzej Mroczek, red., *Galeria Labirynt 1974–1994* (Lublin: BWA w Lublinie, 1995), 175, gdzie *Video art* jest opisane jako „sympozjum poświęcone znaczeniu i sposobom zastosowania video w sztuce współczesnej,” obejmujące „projekcje, transmisje, nagrania.”

⁷⁰ Kamiński, „Vostell, video, malarstwo,” 16. Autor pisze tam: „jeszcze niedawno narzekaliśmy na brak widzów na wystawach, wyciągając z tej nieobecności wnioski przygnębiające i teraz zaś martwimy się, jak ulokować te dwieście osób, które przybyły do »Labiryntu« na dyskusję z okazji seansu video-artu.”

⁷¹ Prace te były zapisane na kasetach służących do rejestracji widowisk telewizyjnych przygotowywanych przez studentów i studentki łódzkiej PWSFTviT. Wielokrotnie nagrywano na nich nowe materiały, kasując poprzednie zapisy – rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

⁷² Obie formy dokumentacji *Zbliżania* (fotografie i zapis na taśmie) zostały pokazane na zielonogórskim biennale Złote Grono w 1975 roku – zob. Janusz Kołodrubiec, *Nowe medium sztuki – video* (Łódź: Art Forum, 1980), 9.

⁷³ Zob. *Video art*. Kadry z *Gimnastyki* i *Czynności* zostały później wykorzystane na wystawie *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* w lubelskim BWA; piszę o tym dalej w tekście.

⁷⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Andrzejem Paruzelem, kwiecień 2020.

⁷⁵ Schemat ideowy zamieszczony na karcie katalogowej Bruszewskiego nie pozwala tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Ukazuje on całą sytuację z wysoko umieszczonego punktu widzenia, a w efekcie linia widoczna na ekranach monitorów wydaje się ‘odsunięta’ od linii narysowanej na podłodze.

⁷⁶ Istnieje oczywiście możliwość, że Bruszewski, który był obecny na spotkaniu (świadczy o tym towarzyskie zdjęcie zrobione przez Andrzeja Paruzela), zrealizował tam inną pracę. W archiwum artysty brak jednak dokumentów, które mogłyby to potwierdzić.

⁷⁷ Spis prac Ryszarda Waśki. Zob. Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do 1980 roku*. Prace *Przestrzeń poza i Zmęczenie mojej nogi* powstały jako projekty w 1975 roku, a pierwszy raz zostały zrealizowane w postaci zapisów na taśmie w lutym 1976 roku w ICC w Antwerpii. Zob. *Elementary Works by Ryszard Wasko*, 30 stycznia–8 marca 1981 (Essen: Museum Folkwang Essen, 1981), 34–37. Kat. wyst.

⁷⁸ Materiały te powstały w trakcie prac nad przygotowywanym w tym samym okresie, obszerniejszym katalogiem realizacji video Kwieka wydanym – odbitym na powielaczu – w listopadzie 1976 roku przez warszawską Galerię Remont.

⁷⁹ Prace te – wraz z *Transmisją przestrzenną* Bruszewskiego – weszły w skład programu telewizyjnego poświęconego działalności WFF, wyemitowanego 18.05.1975 w II programie Telewizji Polskiej: Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 77.

⁸⁰ W spisie prac Kołodrubca, zamieszczonym we współredagowanym przez niego opracowaniu *Sztuka video w Polsce do 1980 roku*, nie ma wzmianki o żadnej realizacji artysty powstałej w trakcie *Video artu* w Galerii Labirynt.

⁸¹ Zob. Anna Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980) w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk,” w *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie była braw*, cz. 1, red. Anna Markowska (Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, 2014) 22–133.

⁸² Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem (lipiec 2019) oraz Anną i Romualdem Kuterami (lipiec 2019).

⁸³ Robakowski wskazuje, że taśmy mogły być wysłane na wystawę przez PWSFTviT w Łodzi – rozmowa autora z Józefem Robakowskim, listopad 2018.

⁸⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem (lipiec 2019) oraz Anną i Romualdem Kuterami (lipiec 2019).

⁸⁵ Korespondencja elektroniczna autora z Anną i Romualdem Kuterami, lipiec 2019.

⁸⁶ Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem, lipiec 2019.

⁸⁷ Korespondencja elektroniczna autora z Anną i Romualdem Kuterami, lipiec 2019.

⁸⁸ Zob. Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę,” 77–78.

⁸⁹ W trakcie Międzynarodowego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych Krajów Nadbałtyckich F-Art 1975 w Gdańsku, zorganizowanego przez Lecha Mrożka, Piotra Olszańskiego i Henryka Zdrojewskiego, odbyły się warsztaty video, w których brali udział Romuald Kuter, Lech Mrozek, Piotr Olszański, Niels Lomholt z Danii oraz Goran Trbuljak z Jugosławii (Chorwacji). Na warsztatach wykorzystano kamerę video, przenośny magnetowid i monitor Sony (jak pokazują zdjęcia z warsztatów znajdujące się w archiwum Lecha Mrożka, był to zestaw Portapack AVC 3420CE, AV-3420CE i PVM-200CE; organizatorzy festiwalu wypożyczyli go ze Stoczni Gdańskiej im. Lenina) – korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mrożkiem, lipiec 2019. Problemem było to, że artyści nie dysponowali własnymi taśmami i nie otrzymywali od organizatorów zapisów swoich realizacji. Wiedząc o tym, dokumentowali wybrane działania na warsztatach fotograficznie i kamerą filmową. Podobnie było w przypadku akcji Anny Kutery: choć była rejestrowana na taśmie video, to artystka, nie mogąc liczyć na uzyskanie własnego zapisu, zadbała o jednoczesną dokumentację filmową i fotograficzną – korespondencja elektroniczna autora z Anną Kuterą, lipiec 2020.

⁹⁰ Na karcie katalogowej duetu Antosz & Andzia podana jest informacja o zrealizowaniu pracy w formie działania i zapisu na taśmie video w czerwcu 1976 roku. Chodzi prawdopodobnie o wcześniejsze wykonanie tej pracy na V Festiwal Studentów Szkół Artystycznych Cieszyn 1976. Na warsztatach video zorganizowanych tam przez ich kolegę z GSN Piotra Olszańskiego nie było jednak sprzętu Sony, widniejącego na zdjęciach zamieszczonych na karcie lubelskiego katalogu. Wersja zrealizowana na sprzęcie Sony powstała kilka miesięcy później, na F-Arcie 76.

⁹¹ Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę,” 110.

⁹² Korespondencja elektroniczna autora z Katarzyną Chierowską, czerwiec 2019.

⁹³ Krótka wzmianka o lubelskim wydarzeniu znalazła się w jednym z nielicznych artykułów poświęconych artystycznym praktykom z użyciem video, jakie wyszły spod pióra polskich autorów oraz autorek w latach siedemdziesiątych. W dwuczęściowym szkicu informatyk Marek Hołyński, autor pionierskiej książki *Sztuka i komputery* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna,” 1976), obszernie scharakteryzował zachodnią sztukę video, wyróżniając w niej rozmaite podgatunki i tendencje artystyczne, a także omawiając wybrane realizacje, natomiast polskim praktykom tego rodzaju poświęcił niewiele miejsca, nie podejmując próby ich analizy czy charakterystyki, a w zamian skupiając się na trudnościach z dostępem do sprzętu technicznego. Zob. Marek Hołyński, „Sztuka video (1),” *Sztuka* nr 5 (1977): 40–43; „Sztuka video (2),” *Sztuka* nr 5 (1977): 48–51.

⁹⁴ Kamiński, „Vostell, video, malarstwo,” 16.

⁹⁵ Banasiak, „Arka.”

⁹⁶ Korespondencja elektroniczna autora z Tomkiem Kawiakiem, kwiecień 2020.

⁹⁷ Muntadas stworzył polską wersję tej pracy na międzynarodowej wystawie *Sztuka video i sztuka socjologiczna* w warszawskiej Galerii Współczesnej (3–15 czerwca 1975). Na ekranie telewizora prezentującego bieżący program Telewizji Polskiej widniał wówczas napis „Sztuka życie.” Inicjatorem i uczestnikiem wystawy był Tomek Kawiak, który organizował przyjazd zagranicznych artystów z Paryża do Warszawy – korespondencja elektroniczna autora z Antonim Muntadasem (czerwiec 2019) i Tomkiem Kawiakiem (kwiecień 2020).

⁹⁸ Muntadas realizował różne wersje tej instalacji, robiąc analogiczne nagrania w innych państwach i miastach. W 1977 roku wykorzystał materiały z Moskwy, Kassel i Waszyngtonu; w tym przypadku nagrania wykonano jednego dnia – 1 maja. Przebywając w Warszawie z okazji wystawy *Sztuka video i sztuka socjologiczna* w czerwcu 1975 roku także wykonał zapis programu Telewizji Polskiej – i to na sprzęcie wypożyczonym z tej instytucji. Pomagał mu w tym prowadzący galerię Sosnowski – korespondencja autora ze Zdzisławem Sosnowskim, kwiecień 2020.

⁹⁹ Mogły to być te same egzemplarze odbitek heliograficznych, które wcześniej pokazano na wystawie *Made in Paris. Les Conventionalistes* lub osobny zestaw wysłany przez Muntadasa Zdzisławowi Sosnowskiemu.

¹⁰⁰ Malcolm Le Grice, „Film Experiment in Poland,” *Studio International* no. 2 (1977): 132. Brytyjski artysta, zaproszony na *Ofertę* przez Robakowskiego, prezentował swoje eksperymentalne filmy w sekcji *Film i video*. W artykule, poświęconym głównie pracom członków Warsztatu Formy Filmowej, zawarł też kilka interesujących – i dość trafnych – spostrzeżeń na temat polityki kulturalnej w kraju za żelazną kurtyną, formułowanych z perspektywy zachodniego uczestnika i obserwatora lubelskiej imprezy: „Wyciągane ogólnych wniosków o kondycji sztuki polskiej po tak krótkiej wizycie w kraju jest kuszące, choć ryzykowne. Nie odniosłem jednak wrażenia, że rozwój eksperymentalnej sztuki jest tam tlamszony. Jakkolwiek najbardziej nowatorskie działania artystyczne nie są zgodne z »linią partii«, to fakt, że spotkanie o takiej skali mogło zostać zorganizowane z państwowych pieniędzy (choć jestem pewny, że celowo zrobiono je poza Warszawą) wskazuje na pewną wartość. Artyści za główny problem uznają brak komunikacji i czują się odizolowani od nowatorskiej sztuki na Zachodzie,” ibidem, 132–133.

¹⁰¹ W Lublinie performance Kahlena nazwano ‘pokazem video’ – planszę z tym napisem widać na jednym ze zdjęć z *Oferty*.

¹⁰² Mroczek nawiązał kontakt z Kahlenem dzięki pośrednictwu Zdzisława Sosnowskiego z Galerii Współczesnej w Warszawie – korespondencja elektroniczna autora z Wolfem Kahlenem, lipiec 2019. W październiku 1976 roku Wolf i Barbara Kahlen gościli po raz pierwszy w Labiryncie na spotkaniu autorskim. Dwa miesiące później, jadąc ponownie do Lublina na *Ofertę*, Kahlen po drodze wystąpił (4 grudnia 1976) w warszawskiej Pracowni Dziekanka. Wykonał tam wideoperformance – z instalacją w obiegu zamkniętym i udziałem publiczności – zatytułowany *Verkündigung*, czyli *Zwiastowanie*.

¹⁰³ Ireneusz Jan Kamiński, „Oferta i co myśleć,” *Kamena* nr 1, 9 stycznia 1977, 4–5.

¹⁰⁴ W tym kontekście symbolicznego znaczenia nabiera fakt, że wykorzystana przez artystę przemysłowa kamera bez wizjera pochodziła z wyprzedaży elementów monitoringu jednego z niemieckich banków. Informacja ta nie była jednak przywoływana przez artystę w trakcie lubelskiej imprezy – korespondencja elektroniczna autora z Wolfem Kahlenem, lipiec 2019.

¹⁰⁵ Katalog *Oferty* – podobnie jak w przypadku *Video artu* – miał formę koperty, w której znajdowały się materiały dotyczące poszczególnych sekcji wystawy. W przypadku *Foto artu* były one umieszczone na odrębnych kartach poświęconych indywidualnym artystom i artystkom.

¹⁰⁶ Slavko Kacunko zwraca też uwagę na możliwe religijne odniesienia tytułu *Noli me videre* jako parafrazy biblijnego *Noli me tangere* – zob. Slavko Kacunko, „Mogę robić lub nie robić, co chcę. Od auto-doświadczeń do eksperymentów z innymi, i z powrotem. Procesy odwracalne w instalacjach wideo Wolfa Kahlena,” tłum. Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka, dostępny 4 grudnia 2019, <https://wrocenter.pl/en/wolf-kahlen-video-tapes-1969-2010/>. Tytuł wspomnianego już wideoperformance Kahlena *Verkündigung* – *Zwiastowanie* pokazuje, że nawiązania do pojęć o proveniencji religijnej były szerszą praktyką artysty w tamtym okresie.

¹⁰⁷ Był to sprzęt Sony – magnetowid AV-3420CE i monitor PVM-200CE, wypożyczone na tę okazję przez Labirynt. Performance Kahlena stał się jednym z najlepiej utrwalonych wydarzeń w galerii. Działanie artysty fotografował nie tylko Andrzej Polakowski, stale dokumentujący działalność Labiryntu, ale też Zygmunt Rytka – jest ona dostępna w internetowym archiwum artysty: *Zygmunt Rytka. Archiwum*, dostępny 5 lipca 2020, <https://zygmunttrytka.pl/archiwum/dokumentacja-zycia-artystycznego/wolf-kahlen-noli-me-videre-galeria-labirynt-lublin-1976>. Oprócz tego blisko 20-minutowy film na taśmie 16mm nagrał Dobrosław Bagiński.

¹⁰⁸ Wiele lat później zapis ten został wykorzystany przez artystę do stworzenia autonomicznej pracy – rzeźby video. Powstała ona przy okazji retrospektywnej wystawy artysty w Centrum Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu, a od 2011 roku znajduje się w kolekcji Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Można ją obejrzeć na stronie WRO, dostęp 11 lipca 2020: <http://widok4.wrocenter.pl/en/kahlen/>.

¹⁰⁹ Korespondencja elektroniczna autora z Wolfem Kahlenem, lipiec 2020.

¹¹⁰ Nowojorskie centrum sztuki The Kitchen zostało założone w 1971 roku przez Steinę i Woody’ego Vasulków. Jego program skupiał się początkowo (do 1973 roku) na sztuce video.

¹¹¹ Szczegółowy opis i analizę *Three Silents & Secret Acts* w kontekście innych prac wideo Davisa można znaleźć na stronie Ludwig Forum für Internationale Kunst, dostępny 11 lipca 2020: <http://www.videoarchiv-ludwigforum.de/artists-detail/douglas-davis/?print=1>.

¹¹² Na karcie błędnie podano też tytuł i rok realizacji: praca Davisa jest tam opisana jako *Enthe kithen* [sic!] z 1975 roku. Chodziło zapewne o „at The Kitchen” czyli o wskazanie miejsca, w którym artysta wykonywał swój performance.

- ¹¹³ Być może Kamiński odnosił się do tych realizacji aluzyjnie, gdy w recenzji *Oferty* pisał o międzynarodowym ruchu artystycznym, który „kolportuje i flancuje w różnych ośrodkach krajowych idee nie mające nic wspólnego z lokalną tradycją, jak na przykład filozofię zen w redakcji anglosaskiej, co na naszym gruncie konkretyzuje się najczęściej pod postacią karykatury zachowań kontemplacyjnych, inicjowanych m.in. przy pomocy techniki video i »działań«” – Kamiński, „Oferta i co myśleć,” 4.
- ¹¹⁴ Praca ta była prezentowana w Lublinie jako *Propozycja dla Galerii Labirynt* – zob. spis prac Wojciecha Bruszewskiego w opracowaniu: Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do roku 1980* oraz Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 114–115.
- ¹¹⁵ Zob. też Samosionek, *Videoart*, 97–98.
- ¹¹⁶ Cyt. Za: ibidem, 98.
- ¹¹⁷ Łyżka widnieje na dokumentacji fotograficznej Zbigniewa Rytki, dostępny 8 lipca 2020: <https://zygmuntrytka.pl/archiwum/dokumentacja-zycia-artystycznego/wystawa-warsztatu-formy-filmowej-stk-lodz-1976/wystawa-warsztaty-formy-filmowej-stk-lodz-1976-atrz-ina-n-0281-018.html?source=686>.
- ¹¹⁸ Bruszewski twierdził, że zdjęcie ukazywało lubelską wersję instalacji – zob. Samosionek, *Videoart*, 61. Uważna analiza fotodokumentacji zachowanej w archiwum artysty wskazuje jednak, że dotyczy ona raczej wcześniejszej wersji tej pracy, zrealizowanej w trakcie *Warsztatu Teorio-praktyka* w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi.
- ¹¹⁹ Le Grice, „Film Experiment in Poland,” 133.
- ¹²⁰ Korespondencja elektroniczna autora z Lechem Mroźkiem, październik 2019.
- ¹²¹ Artysta wskazuje, że w trakcie robienia zdjęć z ekranu monitora, na którym odtwarzany był zapis video, dodatkowo zasłaniał dłonią obiektyw aparatu, odgrywając i kontynuując działanie fotograficzne będące częścią *Relacji* – ibidem.
- ¹²² Plakat był wariantem realizacji artysty znanej dziś jako *Rysunki video-fotograficzne* – zob. Samosionek, *Videoart*, 115–116, oraz Marika Kuźmicz, red., *Paweł Kwiek. Fotografia, film, wideo* (Warszawa: Fundacja Arton, 2013), 82–83, 92–93.
- ¹²³ Rozmowa autora z Pawłem Kwiekim, czerwiec 2019. Artysta powtórzył to działanie kilka miesięcy później w Domu Środowisk Twórczych w Łodzi, realizując zapis *Linia*.
- ¹²⁴ Korespondencja elektroniczna autora z Tadeuszem Mroczkiem, sierpień 2019.
- ¹²⁵ Program *Oferty Galerii Labirynt 1977* (druk ulotny, archiwum Galerii Labirynt).
- ¹²⁶ Korespondencja elektroniczna autora z Michaelem Erlhoffem, październik 2019.
- ¹²⁷ Janusz Zagrodzki podaje, że był to model AV-3420 – Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 117. Badacz prawdopodobnie powtarza tu błędną lub celowo zmanipulowaną informację podaną przez Bruszewskiego w książce *Fotograf* (Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Stuki, 2007), 102–107, 424. Powieść ta zawiera elementy sfikcjonalizowanej autobiografii artysty. Model AV-3420CE był europejską wersją najsłynniejszego przenośnego magnetowidu wchodzącego w skład zestawu Sony Portapack i zmitologizowanego w dyskursie wczesnej sztuki video. Na zdjęciach z Lublina widać jednak wyraźnie, że artysta posiadał stacjonarny model AV-3620CE.
- ¹²⁸ *Documenta 6 Kassel. Vol. 2. Fotografie, Film, Video* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977), 329. Kat. wyst.
- ¹²⁹ Ibidem.
- ¹³⁰ Tytuł performance podają za spisem prac video artysty w opracowaniu Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka video w Polsce do 1980 roku*.
- ¹³¹ Wcześniej, w marcu 1978 roku, artysta wykonał wideoperformance *Ćwiczenie na dwie ręce* w trakcie 4. Forum Foto-Medium-Art *Fotografia jako narzędzie, video jako narzędzie* we Wrocławskiej Galerii Fotografii. Później, we wrześniu 1979 roku, powtórzył je jeszcze raz – w nieco zmienionej postaci – na międzynarodowej wystawie *Works and Words*, zorganizowanej przez galerię de Appel w Amsterdamie.
- ¹³² Rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.
- ¹³³ Anonimowa relacja z przebiegu performance Flatza, tekst w języku angielskim, maszynopis, archiwum Galerii Labirynt. Jak wspomina Tadeusz Mroczek, najsilniej protestował Rolland Miller, który miał stwierdzić, że „przyjechał tu pracować” i „nie zgadza się” na kontynuację działania Flatza – korespondencja elektroniczna autora z Tadeuszem Mroczkiem, sierpień 2019. Analogiczna relacja z performance Millera *Spools, bobbins, reels* [Szpule, szpulki, kołowrotki] wskazuje, że jego działanie, obejmujące projekcję slajdów na ściany i sufit, wymagało pustej i zaciemnionej sali galeryjnej.
- ¹³⁴ Istnieje możliwość, że zmiany dokonano tylko we wspomnianej pisemnej relacji z performance Flatza. Pominęto w niej również informację o tym, że siedzący w zamknięciu artysta był nagi.
- ¹³⁵ Interpretacje te nie muszą się jednak wykluczać.
- ¹³⁶ Anonimowa relacja z przebiegu performance Alberta van der Veidego, tekst w języku angielskim, maszynopis, archiwum Galerii Labirynt oraz korespondencja elektroniczna autora z Albertem van der Veide, czerwiec 2019.
- ¹³⁷ Korespondencja elektroniczna autora z Albertem van der Veide, czerwiec 2019.
- ¹³⁸ Choć na listach obu wydarzeń znajdują się brytyjscy twórcy video David Hall oraz duet Sue Hall i John Hopkins, to nie mogli oni wówczas przyjechać do Polski i nie przesłali żadnych taśm ze swoimi realizacjami – rozmowa autora z Józefem Robakowskim, wrzesień 2018.

¹³⁹ Samosionek podaje, że w trakcie lubelskiej edycji *Działalności niezidentyfikowanej* pokazano także video-zapisy Kołodrubca, Kwieka i Robakowskiego: Samosionek, *Videoart*, 155. Informacji tej nie udało się potwierdzić.

¹⁴⁰ Rozmowa autora z Pawłem Kwiekiem, czerwiec 2019.

¹⁴¹ Opis performance w Kuzmich, red., *Paweł Kwiek. Fotografia, film, wideo*, 94.

¹⁴² Cyt. za ibidem, 2–3.

¹⁴³ Ibidem, 94.

¹⁴⁴ Cyt. za Anna Maria Leśniewska, „Kalendarium,” w *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, red. Anna Maria Leśniewska (Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 1998), 93. Kat. wyst.

¹⁴⁵ Jedno z takich działań zrealizowanych w Amsterdamie, *Ruch i przestrzeń*, zaowocowało zapisem na taśmie wideo. Być może materiał ten, przekopiowany w Polsce, również miał być pokazany na wystawie Mikołajczyka w Labiryncie – w jej tytule jest bowiem mowa o ‘video-zapisach.’ Do prezentacji jednak nie doszło ze względu na trudności, jakie sprawiał rodzinny sprzęt wideo: jak wspomina artysta w późniejszym wywiadzie, ze względu na „techniczną niemoc »naszego sprzętu« wideo” nie mógł „pokazać swojej taśmy w galerii Labirynt w Lublinie, ponieważ została nagrana w Łodzi na innym egzemplarzu magnetowidu tego samego typu” – Tomasz Samosionek, „Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem,” w *Videoart*, 271.

¹⁴⁶ Cyt. za Leśniewska, „Kalendarium,” 93.

¹⁴⁷ „Nagle okazało się, że emitowany dziennik stał się tak niesłychanie dramatyczny, tak ostry w swojej wymowie, że stał się powodem zaniepokojenia kierownika [zapewne chodzi o Andrzeja Mrocza – TZ]. Przypadkowe fragmenty, ujawnione na monitorach, takie jak: wielkie oko, czyjaś drżąca ręka, nabierały charakteru politycznej agitacji. Przy tym wszystkim podkład dźwiękowy był pozornie neutralny. (...) Obraz oka, chyba tajniaka, pilnującego jakiejś politycznej sytuacji i ta drżąca ręka były niesamowicie zageszczonym symptomem całej tej relacji” – Samosionek, „Rozmowa z Antonim Mikołajczykiem,” 276.

¹⁴⁸ Banasiak, Arka.”

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Franciszek Piątkowski, „Jaka jest sztuka – takie są wystawy. Rozmowa z Andrzejem Mroczkiem, dyrektorem Biura Wystaw Artystycznych,” *Sztandar Ludu* nr 250, 28 października 1983, 6.

¹⁵¹ Ireneusz Jan Kamiński, „Taka jest sztuka, jakie są wystawy?” *Kamena* nr 24, 20 listopada–3 grudnia 1983, 3.

¹⁵² Galeria Art Forum została zamknięta po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku. Wcześniej, w latach 1975–1976 Tadeusz Porada prowadził – we współpracy z Bogną Stawicką – łódzką Galerię Na Piętrze.

¹⁵³ Bruszewski, Kołodrubiec i Porada, red., *Sztuka wideo w Polsce do 1980 roku*.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Nie jest jednak pewne, czy LDK dysponowała wówczas sprzętem, na którym można było odtworzyć ten materiał, który pierwotnie był zapisany w standardzie U-matic – *Analizy mediów 1971–1978* (Łódź: BWA w Łodzi, 1978), brak numeracji stron. Kat. wyst. Być może jednak Bruszewski miał też kopię zapisu w innym formacie.

¹⁵⁶ Książka miała się ukazać nakładem Art Forum, ale do jej publikacji nie doszło z powodu wprowadzenia stanu wojennego i zamknięcia galerii. Dokumentacja zebrana od artystów i artystek została pokazana na wystawie *Nowe narzędzie – nowe idee artystyczne* w warszawskiej Starej i Małej Galerii ZPAF w październiku 1980 roku oraz na wystawie *10 lat wideo w Polsce* we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art w czerwcu 1982 roku.

¹⁵⁷ Kołodrubiec, „Nowe medium sztuki – wideo.” Autor wskazywał, że rozwój i dominację ‘video analitycznego’ można zamknąć w latach 1973–1978. Od 1978 roku „obok postawy analitycznej coraz poważniejszą rolę zaczęły pełnić postawy znacznie od niej odbiegające. Większość z nich jest jeszcze na tyle otwarta, że dziś przedwcześnie jest jeszcze na ich podsumowujący opis,” ibidem, 15.

¹⁵⁸ Niestety w archiwum Galerii Labirynt nie ma żadnych taśm z tego okresu. Najwcześniejsze wideodokumentacje (na kasetach VHS) przechowywane tam pochodzą z 1990 roku.

¹⁵⁹ Rejestracja performance i pokaz wideo nie zostały uwzględnione w kalendarium działalności artystki – zob. Angelika Stepken i Ewa Partum, „Monografia twórczości Ewy Partum,” w *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum i Ewa Małgorzata Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, 2012–2013), 143. Sama artystka także nie pamiętała tego elementu wydarzenia – korespondencja elektroniczna autora z Ewą Partum, październik 2019.

¹⁶⁰ Była to wystawa ‘objazdowa’ – wcześniej prezentowano ją w Galerii Pro w Koszalinie (lipiec 1982) i Galerii MDM w Warszawie (wrzesień 1982), a później w Galerii Art-Stilon w Gorzowie Wielkopolskim (styczeń 1983) oraz Salonie Sztuki Najnowszej we Wrocławiu (marzec 1983). To, że została pokazana w BWA prowadzonym przez Mrocza można potraktować jako rodzaj instytucjonalnej ‘wymiany.’ Wcześniej, w 1980 roku w koszalińskim BWA, w ramach XVIII edycji Spotkań w Osiekach, odbyła się wystawa, na której pokazano dokumentację działalności Galerii Labirynt.

¹⁶¹ Dokumentacja fotograficzna z XIX Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach, archiwum Muzeum w Koszalinie. Dziękuję Marii Mikicze za pomoc w dostępie do tych materiałów.

¹⁶² Była to pierwsza wersja tekstu, który został później wykorzystany do realizacji filmu (1981) i video (1982) *O palcach*. Realizacja z Osiek zapowiadała już wyraźną zmianę w podejściu Robakowskiego do wideo, pogłębiającą się w połowie lat osiemdziesiątych: zwrot ku narracyjności, prywatności i intymności, wykorzystywanie własnej cielesności jako medium sfikcjonalizowanej autobiografii, nacechowanej dowcipem i autoironią.

¹⁶³ „Działania grupy niealternatywnej »Łódź Kaliska«,” w *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń. Osieki '81* (Koszalin 1982), brak numeracji stron. W archiwum Muzeum w Koszalinie znajduje się półcalowa taśma wideo oznaczona jako „M. Janiak, *Wyznania żenujące*.” W czasie, gdy powstawał niniejszy tekst zapis nie był jeszcze zdigitalizowany i nie istniała możliwość odtworzenia go na magnetowidzie szpulowym. W związku z tym nie udało mi się sprawdzić, co dokładnie zawiera.

¹⁶⁴ *Rzeczywistość – transmisja rzeczywistości* to pierwotny tytuł widniejący na planszy. Później artysta nieco zmienił swoją interpretację tej pracy i zaczął używać tytułu *Transmisja poza rzeczywistość* – zob. Leśniewska, „Kalendarium,” 102.

¹⁶⁵ Cyt. Za: ibidem.

¹⁶⁶ Nie pokazano również wideodokumentacji działania Jacka Józwiaka *Niekończący się wzór na relację*, która powstała w Osiekach w 1981 roku. Taśma z zapisem znajduje się obecnie w archiwum Muzeum w Koszalinie.

¹⁶⁷ Interpretując to wydarzenie za pomocą współczesnych narzędzi teoretycznych, można by je uznać za pokaz dokumentacji w formie reenactmentu.

¹⁶⁸ Cyt. Za: Zagrodzki, „Wojciech Bruszewski,” 141.

¹⁶⁹ Zob. Banasiak, Arka.”

¹⁷⁰ Na wystawie pokazano prace Władysława Strzeмиńskiego, Henryka Stażewskiego, Jana Ziemińskiego, Andrzeja Pawłowskiego, Kajetana Sosnowskiego, Jerzego Rosołowicza, Zbigniewa Gostomskiego, Edwarda Krasinińskiego, Ryszarda Winiarskiego, Jana Berdyszaka. Najwcześniejsze obrazy – dwie kompozycje solarystyczne Strzeмиńskiego – pochodziły z późnych lat czterdziestych.

¹⁷¹ Tak w istocie interpretował *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* recenzent *Kamery*, Ireneusz J. Kamiński, który – jak już wspomniano – w tamtym okresie był zdecydowanie niechętny poczynaniom Mrocza jako dyrektora BWA – zob. Ireneusz Jan Kamiński, „W onucach intelektu,” *Kamery* nr 1, 13 stycznia 1985, 10.

¹⁷² Marian Adam Stawecki, „Symposium i co dalej?” *Sztandar Ludu* nr 303, 21 grudnia 1984, 6.

¹⁷³ Zdjęcie z wystawy pokazuje, że plakat z nazwiskami uczestniczek i uczestników wisiał we wnętrzu sali wystawienniczej BWA, w której prezentowano fotografie i dokumentację prac wideo. Robakowski pierwotnie planował też zaproszenie Kazimierza Bendkowskiego i Jolanty Marcolli; świadczy o tym wstępna lista uczestniczek i uczestników sekcji, której był komisarzem – „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej. Fotografia, film, video – lista (opracowanie Józef Robakowski),” maszynopis, 1984, archiwum Galerii Wymiany.

¹⁷⁴ Laboratorium Technik Prezentacyjnych powstało jako grupa studentów i studentek, a później absolwentów i absolwentek ówczesnego Wydziału Grafiki w Katowicach – filii ASP w Krakowie. Oprócz Singerów i Zgrai z grupą krótko był związany Marek Kołaczkowski. Zob. też Marika Kuźnicz, red., *Laboratorium Technik Prezentacyjnych* (Warszawa: Fundacja Artton, 2020).

¹⁷⁵ Prawdopodobnie pozostałe osoby nie przyjechały na wystawę lub nie przekazały swoich materiałów, choć fakt, że ich nazwiska znalazły się na jej plakacie, może świadczyć o tym, że zgodziły się w niej uczestniczyć.

¹⁷⁶ Rekonstrukcje za opisami koncepcyjnymi i fotografiami prac w Józef Robakowski, *Stan świadomości / The State of Consciousness 1970–1980* (Amsterdam 1980), ksero, wydawnictwo bezdebitowe, archiwum Galerii Wymiany. Zob. też Samosionek, *Videoart*, 107–109.

¹⁷⁷ Rekonstrukcje za opisami na planszach, dostępny 15 lipca 2020: <http://repozytorium.fundacjaartton.pl/index.php?action=view/collection&colid=113&catid=31&lang=pl#1> oraz pracami na stronie artysty: <http://wp.zgraja-ava.de/werke>.

¹⁷⁸ Oczywiście gest miał wymiar symboliczny – na faktyczne wprowadzenie wideo do programów uczelni plastycznych w Polsce trzeba było czekać do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

¹⁷⁹ Korespondencja autora z Grzegorzem Zgrają, sierpień 2019.

¹⁸⁰ W tej sposób akcję Zgrai zinterpretował autor prasowej relacji z wydarzenia – Leszek Stanisławski, „Transmisja ze wschodu słońca,” *Tak i nie* nr 26, 29 czerwca 1984, 4.

¹⁸¹ Stawecki, „Symposium i co dalej?” 6.

¹⁸² Recenzent najwidoczniej nie był obecny w trakcie pokazu prac Zgrai. Miał jednak prawo czuć niedosyt, gdyż w zaproszeniu, obok 'video-wystawy,' wymieniano 'projekcje filmowe i video,' co mogło sugerować szerszy przegląd prac wideo różnych twórców: *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej* (zaproszenie, druk ulotny, archiwum Galerii Labirynt). Informacja o pokazie wideo Zgrai znajduje się w pisemnej relacji z symposium, sporządzonej przez duet KwieKulik – „Lublin 5 XII–7 XII 84 r. Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej,” (rękopis, archiwum KwieKulik).

¹⁸³ Zob. Paweł Leszkowicz, „Sztuka a płęć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej,” *Magazyn Sztuki* nr 2 (1999): 96.

¹⁸⁴ Zob. Tomasz Załuski, „Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991),” w *Wideo w sztukach wizualnych*, 205–246.

Bibliografia

- Analizy mediów 1971–1978*. Łódź: BWA w Łodzi, 1978. Kat. wyst.
- Balsom, Erika. „Original Copies: How Film and Video Became Art Objects.” *Cinema Journal*, vol. 53, no. 1 (2013): 97–118.
- Banasiak, Jakub. „Arka. Próba rewizji historii Galerii Labirynt i BWA Lublin w dobie PRL-u.” *Komputeropis*.
- Berger, René. „Twórczość a telewizja.” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 57–62.
- Ból Tomka Kawiaka 1979–1980*. Lublin: LDK Labirynt, 1980. Kat. wyst.
- Bruszewski, Wojciech. *Fotograf*. Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Sztuki, 2007.
- Bruszewski, Wojciech i Janusz Kołodrubiec, Tadeusz Porada, red., *Sztuka video w Polsce do roku 1980*. Maszynopis, 1980, archiwum Tadeusza Porady.
- CAyC. Video Alternativo. Fourth Intenational Open Encounter on Video*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1975. Kat. wyst.
- Czartoryska, Urszula. „Sztuka video czy kultura video?” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1975): 63–68.
- Documenta 6 Kassel. Vol. 2. Fotografie, Film, Video*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977. Kat. wyst.
- „Działania grupy niealternatywnej »Łódź Kaliska«.” *W Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń. Osieki '81*. Koszalin: 1982.
- Elementary Works by Ryszard Wasko*, Essen: Museum Folkwang Essen, 1981. Kat. wyst.
- „Galerie niezależne (1971–1974).” *W Ogólnopolskie Sympozjum „Sytuacja Sztuki Współczesnej”*, brak numeracji stron. Warszawa: Galeria Remont, 1975.
- Gutowski, Maciej. „Wystawy i galerie.” *Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP* nr 4 (1974): 15–18.
- Holyński, Marek. *Sztuka i komputery*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, 1976.
- Holyński, Marek. „Sztuka video (1).” *Sztuka* nr 5 (1977): 40–43.
- Holyński, Marek. „Sztuka video (2).” *Sztuka* nr 6 (1977): 48–51.
- I Międzynarodowa wystawa „INFO”*. Druk ulotny, Galeria Labirynt, Lublin, luty 1975, archiwum Galerii Labirynt.
- IJK [Kamiński, Ireneusz Jan]. „»Grupa Lubelska« w »Labiryntcie«.” *Kamena* nr 13, 22 czerwca 1969, 10.
- IJK [Kamiński, Ireneusz Jan]. „INFO i obraz poczciwy.” *Kamena* nr 5, 9 marca 1975, 13.
- Jankowska, Małgorzata. *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia, artyści, dzieła*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2004.
- Kacunko, Slavko. „Mogę robić lub nie robić, co chcę. Od auto-doświadczeń do eksperymentów z innymi, i z powrotem. Procesy odwracalne w instalacjach wideo Wolfa Kahlena.” Tłum. Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka. Dostępny 4 grudnia 2019. <https://wrocenter.pl/en/wolf-kahlen-video-tapes-1969-2010/>.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „»Duch Labiryntu«.” *Kamena* nr 20, 28 września 1969, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Ból Tomaszowy.” *Kamena* nr 11, 24 maja 1970, 12.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Działanie jako sztuka.” *Kamena* nr 17, 16 sierpnia 1970, 6.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Fochy, fuchy i szczypta optymizmu,” 192–196. W *Sztuka w labiryntcie*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1976.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Koniec flirtu.” *Kamena* nr 19, 10 września 1972, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Niedaleko Labiryntu.” *Kamena* nr 15, 16 lipca 1972, 14.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Noworoczny remanent.” *Kamena* nr 1, 4 stycznia 1970, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Oferta i co myśleć.” *Kamena* nr 1, 9 stycznia 1977, 4–5.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Po zjeździe plastyków.” *Kamena* nr 10, 19 maja 1974, 12.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Show po polsku.” *Kamena* nr 1, 14 stycznia 1973, 10.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Taka jest sztuka, jakie są wystawy?” *Kamena* nr 24, 20 października–3 grudnia 1983, 3.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „Vostell, video, malarstwo.” *Kamena* nr 22, 31 listopada 1976, 16.
- Kamiński, Ireneusz Jan. „W onucach intelektu.” *Kamena* nr 1, 13 stycznia 1985, 10.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn. Warsztat Formy Filmowej (1970–1977).” *W Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, red. Ryszard W. Kluszczyński, 9–51. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Początki i rozwój sztuki video w Polsce.” *W Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, 101–112. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.

- Kołodrubiec, Janusz. *Nowe medium sztuki – video*. Łódź: Art Forum, 1980.
- Krajewski, Piotr. „Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce.” W *Polska sztuka wideo*, red. Halina Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak, i Tomasz Wendland, 8–29. Poznań: IF Museum Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, 2006.
- Kuśmirek, Halina. „Ukryta dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1993.” W *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985–1993*, red. Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska, 11–57. Wrocław: Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, 2010.
- Kuźmicz, Marika. *Historia wideo lat 70. w Polsce*. Warszawa: Fundacja Arton, 2016. Dostępny 29 lipca 2020. <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3696&tagid=1547&lang=pl>.
- Kuźmicz, Marika. *Kilka przeczuć oraz wiele drobnych naruszeń. Archiwum Jolanty Marcolli*. Dostępny 10 lipca 2019. <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=2786&colid=70&catid=5&lang=pl>.
- Kuźmicz Marika, red., *Laboratorium Technik Prezentacyjnych*. Warszawa: Fundacja Arton, 2020.
- Kuźmicz Marika, red., *Paweł Kwiek. Fotografia, film, wideo*. Warszawa: Fundacja Arton, 2013.
- Kwiek, Przemysław, i Zofia Kulik. „Lublin 5 XII–7 XII 84 r. Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej.” Rękopis, archiwum KwiekKulik.
- Le Grice, Malcolm. „Film Experiment in Poland.” *Studio International* no. 2 (1977): 132–134.
- Leszkowicz, Paweł. „Sztuka a pleć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej.” *Magazyn Sztuki* nr 2 (1999): 86–104.
- Leśniewska, Anna Maria. „Kalendarium,” 70–190. W *Antoni Mikołajczyk. Przestrzeń światła*, red. Anna Maria Leśniewska. Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 1998. Kat. wyst.
- [Ireneusz J. Kamiński ?]. „Magnetowid tworzywem sztuki.” *Kamena* nr 7, 8 kwietnia 1973, 2.
- Marcolla, Jolanta. „Scenariusze artystycznych realizacji w zapisie video.” *Maszynopis*, 2.07.1975. Dostępny 15 sierpnia 2019. <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=3276&colid=76&catid=5&lang=pl>.
- Marcolla, Jolanta. „Badanie aktywności struktury wizualnej przekazu telewizyjnego dla potrzeb reklamy i propagandy.” *Maszynopis*, praca magisterska zrealizowana pod kierunkiem prof. Leszka Kaćmy w Pracowni Działań i Struktur Wizualnych, Katedra Wiedzy Wizualnej, PWSSP we Wrocławiu, Wrocław 1974.
- Markowska, Anna. „Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980) w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk.” W *Galeria Sztuki Najnowszej. Awangarda nie biła braw, cz. 1*, red. Anna Markowska, 22–133. Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, 2014.
- Markowska, Anna. „Z Wrocławia do Lublina, nocnym pociągiem, w epoce blu.” *Komputeropis*.
- Mechelen, Marga van. *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983*. Amsterdam: De Appel, 2006.
- Męderowicz, Jolanta i Andrzej Mroczek, red. *Galeria Labirynt 1974–1994*. Lublin: BWA w Lublinie, 1995.
- Mroczek, Andrzej. „Sztuka innego obszaru.” W *Labirynt*, red. Andrzej Mroczek. Lublin: BWA w Lublinie, 2004. Kat. wyst.
- „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej. Fotografia, film, video – lista (opracowanie Józef Robakowski).” *Maszynopis*, 1984, archiwum Galerii Wymiany.
- Piątkowski, Franciszek. „Jaka jest sztuka – takie są wystawy. Rozmowa z Andrzejem Mroczkiem, dyrektorem Biura Wystaw Artystycznych.” *Sztandar Ludu* nr 250, 28 października 1983, 6.
- Przesmycka, Maria. „O plastyce lubelskiej. Rozmowa z prezesem Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków – Andrzejem Kołodziejkiem.” *Sztandar Ludu* nr 27, 1–2 lutego 1975, 6.
- Robakowski, Józef. *Stan świadomości / The State of Consciousness 1970–1980*. Amsterdam 1980. ksero, wydawnictwo bezdebitowe, archiwum Galerii Wymiany.
- Ronduda, Łukasz. „Analityczna sztuka wideo lat 70. na przykładzie twórczości Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Janusza Szercka.” W *Polska sztuka wideo*, red. Halina Kuśmirek, Roman Bromboszcz, Sławomir Sobczak i Tomasz Wendland, 48–61. Poznań: IF Museum Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, 2006.
- Samosionek, Tomasz. „Sztuka video w Polsce.” *Maszynopis*, praca mgr napisana pod kierunkiem ad. Józefa Robakowskiego na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej, Łódź 1989.
- Samosionek, Tomasz. *Videoart. Sztuka wideo w Polsce 1973–1985*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, 2021.
- Siatka, Krzysztof. *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte*. Kraków: Universitas, 2021.
- Stanisławski, Leszek. „Transmisja ze wschodu słońca.” *Tak i nie* nr 26, 29 czerwca 1984, 4.
- Stawecki, Marian Adam. „Symposium i co dalej?” *Sztandar Ludu* nr 303, 21 grudnia 1984, 6.
- Stepken, Angelika i Ewa Partum, „Monografia twórczości Ewy Partum.” W *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum, i Ewa Małgorzata Tatar, 122–183. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, 2012–2013.

Video art. Lublin: Galeria Labirynt, 1976. Kat. wyst.

Wasiak, Patryk. *Kontakty między artystami wizualnymi z Polski, Węgier, Czechosłowacji i NRD w latach 1970-1989*. Warszawa: IPN, 2019.

Wróbel, Karolina. „Nie takie wideo straszne czyli szkice do historii sztuki wideo w Polsce.” *Quart* nr 3 (2010): 53–73.

Wróbel, Karolina. „Polska sztuka wideo 1989–1995.” Maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010. z. „Lubelska Wenus.” *Sztandar Ludu* nr 77, 1 kwietnia 1974, 7.

Zagrodzki, Janusz. „Wojciech Bruszewski (8 marca 1947–6 września 2009). Kalendarium działań artystycznych.” W *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, red. Janusz Zagrodzki, i Elżbieta Fuchs, 32–253. Łódź: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2010. Kat. wyst.

Zając, Bartosz. „*Cogito ergo video* – audiowizualny esej w dobie elektronicznych i cyfrowych obrazów.” W *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Tomasz Załuski, 123–154. Łódź, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018.

Załuski, Tomasz. „Infermental. Pierwszy międzynarodowy magazyn na kasetach wideo (1981–1991).” W *Wideo w sztukach wizualnych*, red. Ryszard W. Kluszczyński, i Tomasz Załuski, 205–246. Łódź, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, 2018.

ILUSTRACJE



1



2



3

1. Józef Robakowski, *Ćwiczenie na dwie ręce*, wideoperformance w ramach wystawy *Zapisy mechaniczno-biologiczne*, czerwiec 1978, Galeria Labirynt, Lublin, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.
2. Andrzej Paruzel, *Dwa lustra*, wideofotoperformance w ramach pokazu *Video art. Dzięki uprzejmości Artysty*.
3. Katalog pokazu *Video art*, karta Romualda Kutery. Archiwum Galerii Labirynt.
4. Katalog pokazu *Video art*, 5–6.10.1976, komisarz J. Robakowski, Galeria Labirynt, Lublin, karta prezentująca międzynarodową scenę wideo (głównie nurt „badania struktur telewizyj”), z fotodokumentacją i opisami prac Ursula Lüthiego, Allana Kaprowa, Reinerja Ruthenbecka, Józefa Robakowskiego, Vita Acconciego, Wojciecha Bruszewskiego, Arnulfa Reinerja i Valie Export. Archiwum Galerii Labirynt.
5. Autorskie dokumentacje prac wideo Antoniego Muntadasa na wystawie *Made in Paris. Les Conventionalistes*, grudzień 1976, Galeria Labirynt, Lublin, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.



6



7

6. Wolf Kahlen, *Noli mi videre*, performance z instalacją w obiegu zamkniętym w ramach *Oferty Galerii Labirynt*, sekcja *Foto art*, komisarz Z. Sosnowski, 7–10 grudnia 1976, Galeria Labirynt i BWA w Lublinie, Lublin, fot. Z. Rytko. © Archiwum Zygmunta Rytki Sokołowsko.

7. Lech Mrożek, autorska plansza dokumentacyjna dotycząca realizacji z użyciem wideo pokazane na wystawie *Biografia*. Archiwum Lecha Mrożka, dzięki uprzejmości Doroty Mrożek.

8. Pokaz taśm wideo Uty Brandes-Erlhoff i Michaela Erlhoffa w ramach *Oferty Galerii Labirynt*, 16 grudnia 1977, Galeria Labirynt, Lublin, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

9. Albert van der Veide (z asystą Daniela Wnuka), *Not what I see but what I feel*, wideoperformance w ramach Międzynarodowego Spotkania Artystów *Body and Performance*, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

10. Ewa Partum, *Kobiety – małżeństwo jest przeciwko wam*, spotkanie z artystką połączone z pokazem wideodokumentacji performance, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

11. Anna Kułera, *Mówić do siebie*, wideoperformance, kwiecień 1985, BWA w Lublinie – oddział Galeria Labirynt 2, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.

12. Paweł Kwiek, wideoperformance w ramach kolokwium artystycznego *Działalność niezidentyfikowana*, 13–15.11.1978, Galeria Labirynt, Lublin. © Paweł Kwiek i Fundacja Arton.

13. Wojciech Bruszewski, *Transmisja*, wideoperformance w ramach *Oferty Galerii Labirynt*, 17 grudnia 1977, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt.



8



9



10



11



12



13



16

14. Zapisy wideo Józefa Robakowskiego i grupy Łódź Kaliska oraz plansze z dokumentacją prac (m.in. realizacji z użyciem wideo) Robakowskiego i Antoniego Mikołajczyka na wystawie *Spotkania w Osiekach*, listopad 1982, BWA w Lublinie, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt

15. Plansze z fotodokumentacją Andrzeja Paruzela, Józefa Robakowskiego, Antoniego Mikołajczyka i Grzegorza Zgrai na wystawie *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*, sekcja *Fotografia, film, video*, komisarz J. Robakowski, grudzień 1984–styczeń 1985, BWA w Lublinie, fot. A. Polakowski. Archiwum Galerii Labirynt

16. Antosz & Andzia, *Murderer*, performance i zapis wideo w ramach wystawy *Stare zajęcia. Realizacje filmowe foto-art, 23–24.03.1977*, Galeria Labirynt i BWA, Lublin. © Katarzyna Chierowska

ENGLISH SUMMARY

Tomasz ZAŁUSKI

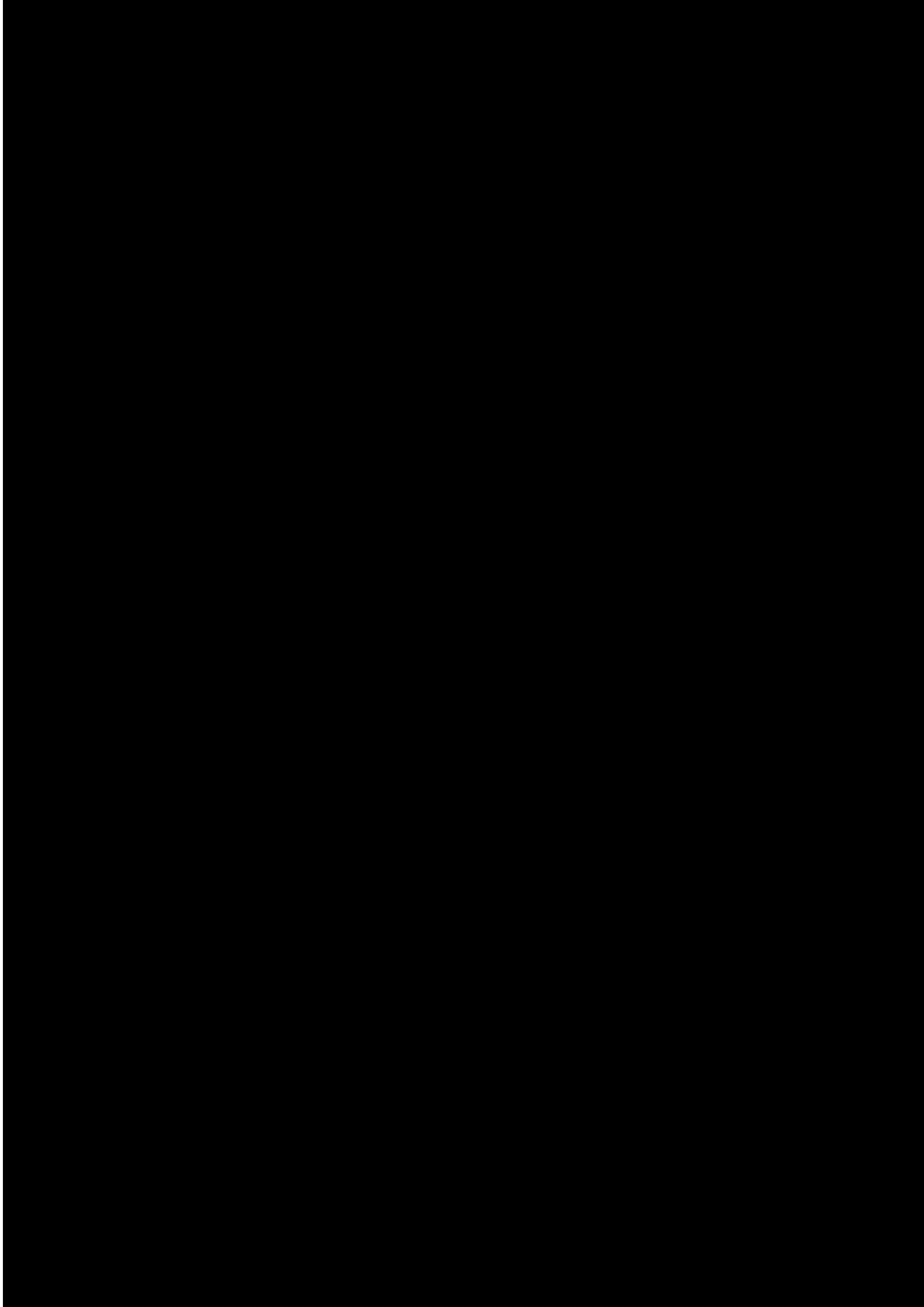
University of Lodz

THE MOST EPHEMERAL OF THE ARTS. EARLY VIDEO WORKS AT LABIRYNT GALLERY AND BUREAU OF ARTISTIC EXHIBITIONS IN LUBLIN, 1976–1984

Previous studies on the emergence and development of video art in Poland have been generally focused on analysis of leading artists' creative concepts and poetics of their works. Such a perspective does not address a wider context of artistic culture – a configuration of material, institutional and social conditions of production, distribution and reception of these practices. This has resulted in a simplified, abstracted image of the beginnings of video art in Poland. A broader and more historical analysis entails, therefore, re-inscribing its subject into a set of local and translocal conditions: material and technical modes of creating and presenting video works, their various forms, a topography of their production and distribution places, their circulation channels, a network of video art contacts, cooperation and exchange, and finally, the location of Poland as one of socialist countries of East Central Europe on the map of artistic and economic centres and peripheries. The task of analysing the video in such an expanded field of artistic culture also needs a broadened concept of “the work made with the use of the video.” The term refers not only to practices usually deemed to be the video art ‘proper,’ such as videotapes, videoinstallations or videoperformances, but also comprises all conceptual and documental forms of existence, distribution and presentation of video works: textual descriptions, schematic diagrams (which sometimes remain the only material form of a work), exhibition boards with photodocumentation, brochures or catalogues etc.

The article offers an analysis of a series of exhibitions and projections of video works which took place at the Labirynt Gallery and Bureau of Artistic Exhibitions (BWA) in Lublin

between 1976 and 1984. My approach combines in-depth archival research with the methodology of exhibition history, infrastructure and conditions of artistic production studies, and critical reception history. While doing this research ‘groundwork,’ I attempt to establish who actually participated in the discussed artistic events, describe the works which were showcased there and reflect on how they were or could have been interpreted. I take into account translocal and transnational networks of contacts of both institutions, their contributory programme, co-created by numerous artists and curators, as well as the whole of an expanded field of artistic culture: changing conditions of production, distribution and presentation of works made with the use of the video.



Łukasz BISKUPSKI

Uniwersytet Łódzki

MATERIALISTYCZNA ANALIZA KULTUROZNAWCZA: REFLEKSJA METABADAWCZA

Tematem niniejszego tekstu jest refleksja meta-dyscyplinarna i metodologiczna w kontekście aktualnych dyskusji nad specyfiką badań kulturoznawczych w Polsce. Chciałbym przedstawić swoją formułę badawczą, którą nazywam społeczną (materialistyczną) analizą kulturoznawczą, a która wykrystalizowała się w toku konceptualizacji i operacjonalizacji moich badań nad zjawiskiem nazywanym najczęściej street artem.¹ I chociaż swoje założenia sformułowałem w kontekście konkretnego postępowania badawczego, niejako w interakcji ze zgłębianym przeze mnie zagadnieniem, to ma ona wartość szerszą, co najmniej w dwóch powiązanych obszarach: jako wkład w dyskusję nad specyfiką pracy kulturoznawczej (jako formuła miękko rozumianych badań empirycznych) oraz jako refleksja nad postulowanym w dobie schyłku uniwersalizmu i makroteorii podejściem oddolnym.

Kulturoznawstwo w krajobrazie postdyscyplinarnym

Każde postępowanie badawcze, względnie rozumowanie naukowe, musi cechować się między innymi świadomością swoich założeń i stosowanych pojęć oraz systematycznością przyjętych zasad regulujących aktywność osoby je przeprowadzającej. A także *explicite* je artykułować. I chociaż każde

konkretne postępowanie badawcze, dajmy na to, w obrębie socjologii, egzemplifikuje jednocześnie, czym jest uprawianie socjologii, to nie każde takie postępowanie tematyzuje to zagadnienie przy omawianiu każdego konkretnego problemu. Sądzę, że w przypadku kulturoznawstwa, z uwagi na jego nieokreśloność refleksja metadyscyplinarna powinna być elementem każdego większego przedsięwzięcia intelektualnego. Po wyczerpaniu fundacyjnych impulsów dla kulturoznawstwa jako dyscypliny akademickiej w naszym kraju, toczą się dyskusje nad jego formułą i racją bytu, co nakłada na osobę pozycjonującą się w tym polu przedstawienie swojego usytuowania.

Polskie kulturoznawstwo od początku rozwijało się dwutorowo. Jego dążeniem było stworzenie ogólnej nauki o kulturze zintegrowanej wokół ufilozoficznej teorii kultury, tudzież, w innych ośrodkach, poszerzenie obszaru zainteresowania szczegółowych nauk o różnych formach twórczości artystycznej tak, aby odnosiły się do szerszych zjawisk kulturowych.² Często miało to charakter ucieczki z tradycyjnych dyscyplin, które subiektywnie mogły być postrzegane jako ograniczające nowe poszukiwania teoretyczne, metodologiczne i przedmiotowe. Dziś oba te impulsy nie tylko wytraciły swoją moc integrowania społeczności kulturoznawców, ale wręcz działają na ich szkodę. Wraz z kryzysem wielkich narracji mało kto deklaruje wiarę w możliwość i potencjał wszechogarniającej ogólnej teorii kultury, takiej jak

pamiętna społeczno-regulacyjna teoria Jerzego Kmity.³ Z kolei instytucjonalne dążenia autonomizacyjne szczegółowych nauk nad sztuką z jednej strony, i ogólny zwrot kulturowy zachodzący w ich dyscyplinach metropolitalnych (źródłowych) z drugiej, powoduje wygaszenie lub zmianę kierunku dążeń emancypacyjnych. Osłabia tym samym potrzebę stworzenia osobnej dyscypliny poświęconej badaniu kultury. Etykieta 'kulturoznawstwo' przestała być dysydem potrzebna, bo albo mogą robić to, co chcą w obrębie swojego starego środowiska, albo dążą do powołania własnej niszy akademickiej. Co więcej, kształt współczesnej humanistyki zorganizowanej wokół szeregu ponaddiscyplinarnych dyskusji problemowych (zwanych studiami) spowodował, że tradycyjnie modernistyczne dążenie do wyciosania stabilnej formy dyscyplinarnej przestało być tak istotne. A wraz z porzuceniem marzeń o ogólnej teorii kultury, sam kierunek poszukiwania przestał być oczywisty. Tym samym, polskie kulturoznawstwo, bez przedmiotu i bez zestawu powszechnie podzielanych metod, bez wspólnych interesów środowiskowych, ale za to z przeszłością i skryzalizowaną strukturą instytucjonalną, znalazło się w stanie dezorientacji, czy wręcz anomii.

Ta pozorna przeżytkowa natura kulturoznawstwa jako formy pustej stwarza też jednak nowe szanse. Dzięki temu możemy stworzyć taką formułę kulturoznawstwa, które zamiast poszukiwać swojej utraconej teorii, przedmiotu i metody, wpisze się w krajobraz postdiscyplinarny, porządkowany kategoriami zwrotów i studiów. Termin 'kulturoznawstwo' - inaczej niż na przykład *cultural studies* - wolny jest bowiem od skojarzeń z jedną określoną tradycją badawczą. W różnych polskich ośrodkach badawczych rozumiano termin ten różnie, rozmaite były też programy studiów i obszary zainteresowań badaczy. Skoro 'kulturoznawstwo' jest nazwą bez ustalonego znaczenia, istnieje więc możliwość wypełnienia go nową treścią tak, by stanowiło poręczną etykietę dla instytucjonalnej ścieżki dla przedsięwzięć badawczych oddających najbardziej aktualne tendencje współczesnej humanistyki. A ta propaguje łączenie języków opisów z różnych tradycji dyscyplinarnych w myśl przekonania, że sztywny podział na dyscypliny stał się ograniczający dla nauki.

Jeśli dyscypliny postrzegać jako zinstytucjonalizowane obszary nauki wyodrębnione ze względu na tradycję, środowisko badaczy, przedmiot i charakteryzujące się określonymi — po części określonymi tradycją — metodami badania, to postdiscyplinarność stanowiłaby przekraczanie tej struktury zarówno pod względem środowiskowym jak i teoretycznym. Celem takiego przekroczenia jest poszerzenie pola przedmiotowej obserwacji (dostrzeganie nowych obszarów), zwiększenie wachlarza perspektyw badawczych i języków analitycznych, a także stymulowanie komunikacji naukowej pomiędzy przedstawicielkami różnych tradycji badawczych. A to wszystko po to, by nadać za przemianami współczesnego płynnego świata, który wymaga elastycznej i szybkiej reakcji społeczności ten świat badającej.

W ostatniej ćwierci dwudziestego wieku obok, dyscyplin ukształtowanych w realiach społeczeństwa nowoczesnego pojawił się szereg propozycji, które skłaniają do ujmowania współczesnego krajobrazu nauki właśnie w takiej poszerzonej perspektywie. Istotnym momentem postdiscyplinarności humanistyki był z pewnością zwrot lingwistyczny, czyli rozpowszechnienie narzędzi lingwistyki strukturalnej tak, że przez pewien czas strukturalizm i semiotyka aspirowały do miana ogólnej teorii kultury. Nie wnikając zbyt głęboko w historię idei i historię nauki, można stwierdzić, że wtedy rozpoczęło się dyscyplinarne wędrowanie pojęć i perspektyw (co nie pozostawało bez związku z przemieszczaniem się samych badaczy i badaczek). Na lata dziewięćdziesiątego dwudziestego wieku przypada stabilizacja nowej postdiscyplinarnej morfologii humanistyki, którą usystematyzować można, jak zaproponowała Doris Bachmann-Medick, za pomocą kategorii zwrotu. Zwroty stanowiłyby istotną zmianę zainteresowań i kategorii badawczych rozumianych jednak nie jako linearnie następujące po sobie przemiany paradygmatów badawczych, lecz synchronicznie występujące praktyki i wzajemnie na siebie wpływające orientacje.⁴ Pojęcie zwrotu sugeruje bowiem przede wszystkim istotną korektę poznawczą związaną z wyczuleniem na nową problematykę taką jak wizualność, performatywność czy przestrzeń, możliwą do zaaplikowania

do zjawisk o bardzo różnym charakterze. Ważnym dla Bachmann-Medick kryterium identyfikowania jakiegoś prądu intelektualnego jako zwrotu jest to, że wywarł on znaczny wpływ na inną dyscyplinę niż ta, w obrębie której powstał.⁵ W sferze organizacji życia naukowego z tymi zwrotami skorelowane jest często (choć nie jest to zasadą⁶) pojawienie się nowych heterogenicznych obszarów badawczych określanych za pomocą anglicyzmu 'studia' (*studies*), które wpisują się w jeden bądź kilka zwrotów.

Na płaszczyźnie teoretycznej możemy przemiany te uznać za metodologiczną konsekwencję istotnej rekonfiguracji epistemologicznej, która zaszła pod koniec dwudziestego wieku. Mam tu na myśli coraz powszechniejsze zastępowanie ontologii esencjalistycznej przez ontologię relacyjną.⁷ Zgodnie z rozpowszechnioną argumentacją, esencjalistyczna była klasyczna nowoczesność z wyraźnym podziałem na naturę i kulturę, naukę i politykę itd. Za tym podziałem ontologicznym szła określona epistemologia. Jak pisze Michał Wróblewski: „w paradygmacie nowoczesnym społeczeństwo było społeczne, ekonomia ekonomiczna, nauka naukowa, kultura kulturowa, a polityka polityczna. Z metodologicznego punktu widzenia zakładało to ich totalne odseparowanie.”⁸ Postmoderniści doprowadzili do „odczarowywania nowoczesnego podziału,”⁹ zdemaskowali go jako historyczny czy też skonstruowany. Ontologia relacyjna i przekonanie o heterogenicznym charakterze różnych obszarów rzeczywistości ludzkiej zastąpiła ontologię esencjalistyczną. W interesujący mnie tu aspekcie metodologii humanistyki Wróblewski, parafrazując Bruno Latoura, mówi o ponownym spleceniu tego, co kulturowe z innymi obszarami rzeczywistości. Zamiast społeczeństwa, polityki, sztuki, gospodarki i kultury mamy społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturowe aspekty zjawisk, a zamiast socjologii, politologii, ekonomii, refleksji nad sztuką, mamy krajobraz badawczy złożony ze studiów nad wybranymi problemami i aspektami rzeczywistości. Być może nie dotyczy to wszystkich dyscyplin w równym stopniu, ale z pewnością w przypadku tych dyscyplin humanistyki, które tradycyjnie zajmowały się analizą estetyczną form artystycznych, zmiana ma charakter

fundamentalny. Przejściu od teatrologii do badania kultury performatywnej, od literaturoznawstwa do poetyki kulturowej, od historii sztuki do studiów nad kulturą wizualną czy filmoznawstwa do zgłębiania kultury medialnej (na przykład archeologii mediów) — wszystko w odniesieniu do wielorakich aspektów ekonomicznych, politycznych, czy technologicznych wymusza radykalnie odmienny sposób prowadzenia badań.

Retoryka zwrotów i praktyka powoływania kolejnych studiów ma oczywiście wymiar pragmatyczny. Można ją wiązać z instytucjonalnymi rozgrywkami w polu nauki. Celem takich manifestacji może być dążenie do marketingowego wypożyczonowania się w stosunku do innych akademickich propozycji, co ułatwia wykazanie własnego wkładu poznawczego, a tym samym pozyskanie funduszy i opublikowanie rozpraw. Innymi słowy, nowe grupy interesu dążą do wprowadzenia neodyscyplin, nazywanych dla efektu studiami. Ujmując rzecz nieco inaczej można jednak powiedzieć, że nawet jeśli retoryka postdyscyplinarności nie jest związana z porzuceniem idei dyscyplin, to niewątpliwie wiąże się ona ze swoistą detradycjonalizacją życia naukowego. Nastąpiło rozluźnienie instytucjonalnej struktury nowoczesnych klasyfikacji dziedzin oraz środowiskowego decorum, które określa stosowne metody i problemy badawcze. Zaobserwować można legitymizację metodologiczną i przedmiotową otwartości oraz dążenie do wypracowywania teoretycznych płaszczyzn dialogu pomiędzy badaczami zajmującymi się różnymi zjawiskami empirycznymi - na przykład historyczkami telegrafu i historyczkami maszyn do pisania w ramach archeologii mediów.

Ma to rzecz jasna charakter potencjalny, gdyż nie jest oczywiście tak, że porządek wiedzy automatycznie determinuje porządek prawny, dyscyplinarny i instytucjonalny w polu nauki. Ten kształtuje się wskutek rozmaitych zabiegów mających na celu utrzymanie lub zdobycie przewagi w owym polu oraz pod wpływem czynników zewnętrznych, chociażby działania aparatu państwa lub rynku. Dlatego postdyscyplinaryzacja w przypadku różnych dyscyplin i w różnych rejonach świata - na przykład w Polsce - zachodziła i zachodzi w sposób dla siebie specyficzny. Niem-

niej, istnieje ogólne intelektualne przyzwolenie i instytucjonalna przestrzeń do tego, by prowadzić badania o migotliwej tożsamości.

Idea postdyscyplinarności charakteryzuje współczesny krajobraz humanistyki wyłoniony wskutek detradycjonalizacji, rekonfiguracji i deregulacji nowoczesnego wyobrażenia o prowadzeniu badań naukowych. Uzupełnienie statycznej kartografii dyscyplinarnej, dynamiczną kartografią zwrotów i studiów uczyniło z humanistyki strefę swobodnego przepływu, niejako intelektualne Schengen. W tym sensie mamy w moim rozumieniu do czynienia z ponowną integracją humanistyki jako jednego pola badawczego. Ten powrót w nowym wydaniu idei humanistyki zintegrowanej, by użyć terminu Jerzego Kmity,¹⁰ odbywa się jednak przy jednoczesnej pragmatycznej konieczności wyodrębniania konkretnych obszarów ekspertyzy i porzuceniu dążeń makroteoretycznych. Idea zwrotów i odpowiadających im studiów wydaje się zręcznie godzić imperatywy wysokiej specjalizacji, a jednocześnie szerokiej orientacji w trendach zachodzących w różnych obszarach badań naukowych, wyznaczając jednocześnie wspólną płaszczyznę komunikacji naukowej dla badaczek, które wywodzą się z różnych tradycji dyscyplinarnych.

W Polsce jesteśmy w tej korzystnej sytuacji, że dysponujemy zarówno terminem 'kulturoznawstwo,' tradycją instytucjonalną jak i – do niedawna - ukonstytuowaną w porządku prawnym i instytucjonalnym dyscypliną akademicką o tej samej nazwie. 'Kulturoznawstwo' cechuje komunikacyjna poręczność jako skrót myślowy na określenie zinstytucjonalizowanej postdyscyplinarnej aktywności badawczej w obszarze tego, co kulturowe. Takie powiązanie porządku teoretycznego i instytucjonalnego pozwala scharakteryzować ową postdyscyplinarną zintegrowaną humanistykę i wkomponować ją w porządek organizacji życia naukowego.

Oprócz szans, istnieje oczywiście realne zagrożenie związane z takim stanem rzeczy. Możliwość nadawania stopni naukowych w zakresie kulturoznawstwa rodzi obawę o jakość wiedzy wytwarzanej - a przynajmniej formalnie zatwierdzonej - jako wiedza kulturoznawcza. Krytycznie nastawieni komentatorzy mogliby bowiem stwi-

erdzić, że z uwagi na brak wyrazistego określenia zasad metody naukowej w jego obrębie w połączeniu z potencjałem zapewnienia awansu naukowego w dobie niepokojów związanych z reformą polskiego życia naukowego, kulturoznawstwo odstaje na niekorzyść od standardów doskonałości naukowej, jakkolwiek by ten termin rozumieć. Komentatorka taka mogłaby też ująć sprawę mocniej, twierdząc, że ta wyodrębniona w porządku instytucjonalnym dyscyplina pełni funkcję okna życia - zapewnia systemową ochronę podrzutków, czyli prac, które z powodu niskiej jakości nie przeszłyby procedur oceny w innych dyscyplinach. A skoro w kulturoznawstwie *anything goes*, to może i niedoskonała robota naukowa też jakoś przejdzie.

Bliższa jest mi jednak druga, pozytywna interpretacja całej sytuacji, którą zarysowałem wcześniej: kulturoznawstwo jako instytucjonalna ścieżka dla innowacyjnej aktywności badawczej w obszarze tego, co kulturowe, wpisującej się w formułę postdyscyplinarności. W tym rozumieniu metafora okna życia traci swój pejoratywny charakter. Systemowa ochrona podrzutków pozwala wzmocnić ich szansę na stanie się ważnymi członkami społeczności naukowej. I to taka interpretacja w moim przekonaniu powinna mieć decydujący głos w sporze o sens istnienia takiej dyscypliny bez dyscypliny. Nie likwiduje to jednak problemu pogodzenia innowacyjności metodologicznej z podstawowymi standardami naukowości.¹¹ Postdyscyplinarność nie zwalnia z konieczności postępowania zgodnego z ogólną metodologią nauk, z drugiej strony, stawia badacza przed praktyczną konsekwencją wzajemnej nieprzystawalności reżimów postępowania naukowego obowiązujących wewnątrz różnych tradycji dyscyplinarnych. Rzecz jasna humanistyka rządzi się swoimi prawami, nie znaczy to jednak, że może być sferą intelektualnej bylejakości. Rozluźnienie formalnych kryteriów oceny naukowej powoduje jednak, że wzrasta znaczenie kontroli ze strony społeczności pracowników nauki, czyli *peer-review*. W ostatecznym rozrachunku to właśnie wiedza i etyka naukowa wspólnoty badaczy legitymizujących dane postępowanie badawcze konstytuują kondycję tej specyficznej formy społecznej praktyki.

Anna Zeidler-Janiszewska, próbując doprecyzować, co miałyby na płaszczyźnie filozofii nauki uspołnić ten krajobraz nowej wyzwolonej z dyscyplinarności humanistyki odwołuje się do kategorii transdyscyplinarności zaproponowanej przez Jürgena Mittelstraßa. W celu odparcia zarzutu ‘wszystkoizmu’ kulturoznawstwa definiuje je jako „transdyscyplinę operującą (głównie choć nie tylko) w obszarze kultury współczesnej.”¹² Nie jest istotne – z powodów zasygnalizowanych powyżej – jak mielibyśmy tu rozumieć kulturę i nie wydaje się to już naszym kłopotem. Dorota Wolska, próbując pozytywnie zwaloryzować kategorię niewyraźności, odnotowuje też niechęć przedstawicieli i przedstawicielki kulturoznawstwa do pojęcia kultury, zastępowanego coraz częściej innymi, takimi jak inność, życie, habitus, praktyki, przestrzenie znaczeń, doświadczanie czy codzienność.¹³ Porzucam też w tym miejscu zagadnienie zawężenia ram chronologicznych do współczesności, który Zeidler-Janiszewska wprowadza (uznając zakres kulturoznawczego wybiegania w przeszłość na tyle, na ile to potrzebne by zrozumieć czynniki formujące współczesność). W tym momencie najbardziej mnie interesuje przedrostek *trans-*. Chodzi bowiem o to, że dobrze osadzony w uzusie językowym termin ‘interdyscyplinarność,’ zakłada jasne rozgraniczenia, charakteryzując specyficzną aktywność odbywającą się na pograniczach kilku (co najmniej dwóch) dyscyplin. Odrzucająca takie myślenie perspektywa *trans-*, chociaż nadal ufundowana na metaforze przestrzennej, uwalnia nas od zbyt sztywnej taksonomii.

Uświadamiamy sobie coraz wyraźniej, że granice dzielące dyscypliny nie mają w istocie charakteru teoretycznego, lecz historyczny i – jako takie – mogą być nie tylko przekraczane, ale i przesuwane, modyfikowane i zamieniane w progi, które zapraszają do różnorodnych przejść. (...) O ile więc badania interdyscyplinarne cechował okazjonalny raczej charakter, transdyscyplinarność staje się koniecznością drugiej fazy nowoczesności (...).¹⁴

Tę późniejszą nowoczesność cechuje dużo większa świadomość złożoności i współzależności zjawisk. Obszaru transdyscyplinarności można poszukiwać w tym, co pozostaje poza każdą z poszczególnych dyscyplin (jest w ich obrębie niewidoczne). Dodać można, że takie rozumienie stawia bardzo wysoko poprzeczkę przed kulturoznawcami, bowiem Zeidler-Janiszewska za Mittelstraßem dodaje, że podejście transdyscyplinarności konstruuje nowe pole badawcze zgłębiając problemy niemożliwe do rozwiązania przez jedną tylko dyscyplinę.¹⁵

Czy takie post(trans)dyscyplinarne kulturoznawstwo ma szansę zaistnienia instytucjonalnego, kiedy większość tradycyjnych dyscyplin otwiera się na rozmaite zwroty i studia? Chociaż proces ten rozluźnił gorset wielu tzw. tradycyjnych dyscyplin tak, że osłabła potrzeba ucieczki na akademickie dzikie pola, to uważam, że formuła kulturoznawstwa jest warta podtrzymywania właśnie w takich przedsięwzięciach, które trudno przyporządkować do jakiegokolwiek tradycyjnej dyscypliny.¹⁶ Tak jest, jak sądzę, w przypadku omawianych tu dociekań.

Transdyscyplinarne ujęcie street artu

Zaryzykuję tezę, że przeprowadzona przeze mnie w *Prosto z ulicy* analiza wpisuje się w powyżej zarysowane rozumienie kulturoznawstwa jako transdyscyplinarnej praktyki w obszarze kultury współczesnej, ponieważ, chociaż skrótowo ujęty temat street artu może na to nie wskazywać, to analizowany przeze mnie problem konstytuuje nowe pole badawcze. Po konkretne ustalenia odsyłam do samej książki, w tym momencie chciałbym jedynie zwrócić uwagę na kilka argumentów, które wspierają moje twierdzenie.

Pracując nad *Prosto z ulicy* byłem (i jestem nadal) przekonany, że zjawisko nazywane street artem pozwala na scharakteryzowanie wielu niezwykle istotnych cech współczesności. Mam tu na myśli między innymi: wzmocnioną przez rozwój mediów społecznościowych demokratyzację twórczości artystycznej i mechanizmów konstruowania hierarchii wartości; oraz penetrację wszystkich sfer życia przez kapitalizm. Dlatego też

poszukiwałem konceptualizacji, która pozwoliłaby na uchwycenia takich aspektów. Nie dawało takiej możliwości skonwencjonalizowane już rozpatrywanie street artu w odniesieniu do kwestii praktyk artystycznych w przestrzeni publicznej oraz oporu kulturowego. Kategorie te stały się wręcz toposami popularnego dyskursu na temat street artu, tracąc na mocy heurystycznej. Mówiąc metaforycznie: z ulicy wszystkiego nie widać. Przyjrzenie się faktycznym praktykom określanym w ostatnich latach mianem street artu pokazuje, że nie ograniczają się one do praktyk wizualnych w przestrzeni miejskiej i tam doświadczanych ani nie są działaniem kontrkulturowym. Aktorzy pola street artu tworzą również z myślą o innych przestrzeniach ekspozycyjnych, jak również działają w obszarze szeroko pojętych przemysłów produkcji kulturalnej (projektując na przykład modę i galanterię). Co więcej, główną platformą rozpowszechniania i odbioru prac określanych jako streetartowe zdaje się być dziś internet, zwłaszcza media społecznościowe. Te niemiejskie aspekty zjawiska również wymagają uwzględnienia, a szczególnie istotne jest przyjrzenie się szerszym społecznym warunkom produkcji, które kształtują street art jako zjawisko historyczne.

Sądzę, że zasygnalizowana powyżej a rozwinięta w monografii doniosłość, tak problemowa jak i dyscyplinarna umknęła refleksji badawczej. Tak ujęty street art okazał się znajdować w obszarze ślepej plamki zarówno dyskursu o sztuce, jak i studiów kulturowych, a także refleksji nowomiedialnej czy socjokulturowej. Naukowa refleksja nad sztuką, idąc tym samym torem, co krytyka artystyczna i praktyka kuratorska, koncentruje się często na zjawiskach progresywnych (uruchamiających istotne konteksty intelektualne i perspektywy teoretyczne), niszowych, niewiele uwagi poświęcając sztuce masowej. Jeśli street art funkcjonuje w dyskusjach o współczesnych praktykach artystycznych to albo jako przedmiot żywiołowej krytyki, albo, w najlepszym wypadku, negatywny punkt odniesienia. Z drugiej strony, naukowe badanie kultury popularnej rzadko zapuszcza się w sferę sztuki współczesnej. Co więcej, w obszarze refleksji nowomiedialnej rola internetu w zmianie hierarchii kulturowych i sposobie korzystania

z treści kulturowych jest najczęściej analizowana na przykładzie manipulowania treściami zarezerwowanymi wcześniej dla koncernów medialnych. Przykładem takiej analizy jest (wykorzystywana również przeze mnie) koncepcja kultury uczestnictwa Henry Jenkinsa. Można jednak wskazać na dosyć oczywiste rozpoznanie, że oddziaływanie internetu nie zamyka się jedynie w obrębie wyimaginowanej sfery nazywanej cyberprzestrzenią (to błąd metodologiczny określanym mianem *black-boxingu*). Innymi słowy - nie ma kogoś takiego jak internauta. Jest to pusta kategoria, gdyż medium to jest zintegrowane z ogółem praktyk życia codziennego, istotnie wpływając na różne relacje społeczne. Zmiana kulturowa, której przykładem są opisywane przez Jenkinsa praktyki, jest zauważalna również w innych sferach produkcji kulturowej, które nie są ograniczone do sfery mediów cyfrowych. Te segmenty rzeczywistości ludzkiej nie są jednak oddzielone i warto zadawać pytania o wzajemne powiązania. Można to zrobić na bazie street artu.

Konieczna jest tu zatem perspektywa łącząca wyczerlenie dla zjawisk z obszaru kultury popularnej i przemysłów kulturalnych z orientacją w obszarze współczesnych sztuk wizualnych. (Dodam, rozwijając to za chwilę, że perspektywa taka, która badałaby nie tylko teksty, ale ogólną konfigurację społeczną, której część stanowią.) Istotne wydaje mi się prowadzenie analizy street artu z inaczej rozłożonymi akcentami: nie jedynie z perspektywy miasta i strategii krytycznych, ale jako formy popularnej sztuki wizualnej i w powiązaniu z polem sztuki współczesnej, ale też sferą rozrywki, konsumpcji i mediami komunikacji masowej.

Próbując sformułować moje centralne zainteresowanie w formie rozbudowanego pytania problemowego ująłbym to następująco: w jaki sposób obecny układ społecznych stosunków wytwarzania, rozpowszechniania, odbioru i wartościowania treści kulturowych w dobie kultury uczestnictwa umożliwia i warunkuje powstanie nowego społecznego (masowego) obiegu sztuk wizualnych odrębnego od obiegu sztuki współczesnej? Przykładem takiego nowego obiegu jest street art, który wymaga w odbiorze mniejszych kompetencji kulturowych niż progresywna sztuka współczesna, jest szeroko

rozpowszechniony, spotka się z życzliwym zainteresowaniem wielu osób. Jest też w dużo większym stopniu powiązany z praktykami życia codziennego, również tymi konsumpcyjnymi, z uwagi na istotną cechę współczesnego kapitalizmu, jaką jest integracja sfery tego, co ekonomiczne i tego, co kulturowe w sposób dużo bardziej złożony niż pozwala to ująć kategoria komercjalizacji.¹⁷

Naświetlenie tak sformułowanego problemu pozwala, jak sądzę, zrozumieć miejsce i rolę tego obszaru produkcji estetycznej, który niegdyś klasyfikowany był jako sztuki piękne, w ogólnej konfiguracji społecznej w dobie kultury uczestnictwa i kapitalizmu nowego typu. Konfiguracja ta zaś polega między innymi na powstaniu nowych cyfrowych kanałów uczestnictwa w kulturze, które wspierają oddolną aktywność twórczą, ale też zmieniają sposoby konstytuowania wartości kulturowej, tudzież powstaniu nowych kanałów cyrkulacji treści artystycznych powiązanych ze współczesnymi formami kapitalizmu w sposób inny, niż miało to miejsce w przypadku nowoczesnego pola sztuki i nowoczesnej gospodarki; ukazuje również status produkcji estetycznej w dobie, gdy wyobrażenie o autonomicznej sferze produkcji estetycznej jest trudne do utrzymania.

To złożone zagadnienie stało się przedmiotem mojej analizy wymagającej odejścia od perspektyw badawczych uznawanych za źródłowe dla kulturoznawstwa w Polsce. Przenosząc się z poziomu konkretnego problemu na płaszczyznę ogólniejszą, takie działania badawcze nazywam analizą kulturoznawczą.

Alternatywna kartografia studiów i zwrotów

Chciałbym jednak jeszcze zaznaczyć, że możliwe jest również przyjęcie optyki zwrotów i studiów. W tym wypadku moje przedsięwzięcie badawcze sytuowałoby się w pewnych obszarach studiów nad kulturą wizualną i produkcją kulturalną.

Studia nad kulturą wizualną, jak na postdyscyplinarną formację badawczą przystało, jest to

obszar bardzo heterogeniczny.¹⁸ Można je określić najogólniej jako zainteresowanie różnie definiowanymi reprezentacjami wizualnymi, technologiami wizualizacyjnymi oraz szeroko pojętą wizualnością z wykorzystaniem metod i teorii studiów kulturowych, historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa, teorii krytycznej, filozofii czy antropologii. Badaczy sytuujących się w tym obszarze interesują też takie zagadnienia jak proces widzenia, wzrok, doświadczenie wizualne (życie codzienne, media, sztuka) czy techniki wizualizacji stosowane na przykład w obrazowaniu medycznym. Według redaktorów jednej z rozlicznych antologii, studia nad kulturą wizualną stanowią przede wszystkim nową strategię interpretacyjną, kluczowa dla nich jest zdolność tworzenia nowych systemów kategoriarnych, które wprowadzają w pole widzenia nowe zjawiska i powołują nowe obiekty badania.¹⁹ Z perspektywy niniejszej rozprawy istotny jest właśnie ten ruch w kierunku poszerzenia pola artefaktów i praktyk wizualnych wartych zainteresowania zgodnie z rozpoznaniem, że jest to „praktyka badawcza, która odrzuca prymat sztuki wobec innych praktyk dyskursywnych, niemniej uwzględnia zmysłową i semiotyczną specyfikę tego, co wizualne.”²⁰ Sztuka stanowi część szerszej kultury wizualnej.

I chociaż badanie reprezentacji, technologii czy aspektów filozoficznych stanowi być może główny nurt studiów nad kulturą wizualną, to wskazać można też na perspektywy bardziej socjologiczne. Janet Wolff, autorka wpływowej książki *The social production of art*²¹ (Społeczne wytwarzanie sztuki) zwraca uwagę na rolę specyficznego sposobu badania kultury wizualnej, które nazywa podejściem socjologicznym, czyli takim, które „bierze poważnie symboliczny i reprezentacyjny aspekt tekstów kultury, nigdy nie spuszczać też z oczu zagadnień związanych z ich produkcją, odbiorem w powiązaniu z relacjami społecznymi, instytucjami i procesami.”²² Swoje studium sytuuję właśnie w tych perspektywach badań nad kulturą wizualną, które podkreślają poszerzenie zakresu swojego zainteresowania o fenomeny popularne i integrujące analizę tekstualną z badaniami produkcji kulturowej i zgłębianiem społecznych i politycznych warunków i okoliczności produkcji kulturowej.

Bodaj najpowszechniejszym skojarzeniem z badaniem produkcji kulturalnej są teorie Pierre'a Bourdieu, w swoim rozumieniu odnoszące się jednak do bardziej ogólnej konceptualizacji badań nad produkcją kulturalną rozumianych jako „podejście albo spojrzenie na obiekty kulturowe i praktyki, które ujmują je w odniesieniu do warunków produkcyjnych, w których powstają.”²³ Również w ich obrębie prowadzone są bardzo różnorodne dociekania. Jak rekapitułuje Sarah Brouillette, w obszarze produkcji kulturalną pisano o historii i wpływie instytucji i formacji kulturalnych. Badano praktyki artystyczne, idee autonomii estetycznej, formowanie się grup odbiorców i ideologii smaku, jak i to, w jaki sposób konsumpcja kultury sama staje się aktem jej tworzenia. Przyglądano się dystrybucji, cyrkulacji, marketingowi, jak również systemowi tworzenia wartości, gratyfikacji i prestiżu. Analizowano funkcje pośredników kulturalnych (redaktorów, agentów, kuratorów i menedżerów), a także tych, którzy kształtują, jak to, co zostało wytworzone jest następnie konsumowane, czyli m.in. recenzentów i marketerów. Oceniano, jak nowe technologie, na przykład kasyety VHS i media społecznościowe stwarzają warunki dla ekspresji kulturalnej.²⁴ A więc w polu zainteresowania tej praktyki nie znajduje się jedynie pierwszy z członów klasycznej triady produkcja-dystrybucja-recepcja, lecz ogólne relacje pomiędzy artefaktami a ich społecznym funkcjonowaniem w dobie gospodarczej istotności tego, co kulturowe.

Analizę street artu w przyjętej przeze mnie perspektywie można również dobrze sytuować w obrębie którychś z tych studiów. Ale możliwe jest wszystko na raz. Jak starałem się bowiem argumentować powyżej, idea kulturoznawstwa nie stoi bowiem w sprzeczności z kartografią zwrotów i studiów, lecz w polskich warunkach może stanowić jedną z płaszczyzn integracji takiej postdyscyplinarnej humanistyki.

Materialistyczna analiza kulturoznawcza

Obserwacja, że postępowanie badawcze może polegać na refleksji teoretycznej, metodologicznej, może przybrać formę krytycznej syntezy lub być prowadzone na konkretnym materiale wydaje się niemal truizmem. Użyteczne wydaje mi się jednak podkreślenie pojęcia analiza kulturoznawcza jako określenia specyficznej formuły badania. Byłoby to, po pierwsze, postępowanie, skoncentrowane na konkretnym materiale źródłowym, takie w którym punktem centralnym jest określony fenomen kulturowy. Drugim istotnym aspektem byłoby z kolei wskazanie na oddolny kierunek konceptualizacji. Taki, w którym narzędzia badawcze raczej są dobierane zgodnie z jego specyfiką niż pakietowo stosowane w ramach aplikacji jakiejś teorii. Jest to podejście, w którym do analizy zagadnienia uznawanego się za generujące istotne problemy badawcze, każdorazowo kompletuje się metodologiczną skrzynkę z narzędziami, często z bardzo różnych obszarów nauki.

Może to nasuwać skojarzenia z pojęciem analiza kulturowa (przymiotnik ‘kulturoznawczy’ nie istnieje w języku angielskim) w rozumieniu, którego największą popularyzatorką jest Mieke Bal, współtwórczyni Amsterdam School of Cultural Analysis. Bal, formułując projekt analizy kulturowej – będącej zachętą do ćwiczenia z postdyscyplinarnej wyobraźni metodologicznej – porzuca ideę jednej sztywnej ramy metodologicznej na rzecz przywołanej metafory pojęciowej skrzynki z narzędziami, zaczerpniętej z prac Michela Foucaulta. Postuluje jednocześnie bardziej oddolny kierunek prowadzonej refleksji. Porzuca również praktykę tworzenia teorii na rzecz praktyki analitycznej – brania na warsztat zjawisk kultury, zwłaszcza takich, które łączą w sobie wymiar tekstowy i wizualny. Metoda proponowana przez Bal polega na twórczym zestawianiu pojęć teoretycznych z obiektami kulturowymi.

„Analiza” w pojęciu „analiza kulturowa” jest tym, co tu najistotniejsze. Moim zdaniem partnerem [*counterpart*] pojęć, za pomocą

których pracujemy nie jest systematyczna teoria, z której pochodzą, choć teoria ta ma znaczenie i nie wolno jej zaniedbywać. Nie jest nim także historia filozoficznego lub teoretycznego rozwoju pojęcia. A już z pewnością nie jest nim kontekst, którego status jako tekstu, wymagającego odrębnej analizy, często bywa pomijany (...) Partnerem każdego pojęcia jest tekst kultury, dzieło, lub „rzecz,” która stanowi przedmiot analizy. W analizie kulturowej żadne pojęcie nie jest użyteczne [meaningful], jeśli nie pomaga nam lepiej rozumieć przedmiotu na jego własnych zasadach.²⁵

‘Na jego własnych zasadach,’ czyli nie w taki sposób, że obiekty kultury stają się jedynie ilustracją dla konceptów teoretycznych, czy dla szerszej kategorii zjawisk kulturowych. „Nie stosujemy jednej metody – doprowadzamy do spotkania kilku metod; spotkania, w którym uczestniczy przedmiot, tak że przedmiot i metody mogą stać się nowym polem badawczym bez jasno wytyczonych granic.”²⁶ To właśnie obiekty powinny uczestniczyć w procesie teoretyzowania, a same teorie powinny się do nich dostosowywać, jeśli w istniejącym kształcie nie są w stanie adekwatnie opisać danego zjawiska. To oznacza też, że obiekty powinny stać w centrum zainteresowania. Tym samym Bal próbuje, by tak rzec, znaleźć punkt równowagi pomiędzy konstruktywizmem a empiryzmem oraz tekstocentryzmem a kontekstualizmem. Proponuje model analizy kulturowej, w którym punktem wyjścia jest przedmiot, do którego naświetlenia stosuje się odpowiednio dobrany zestaw pojęć, które uzyskują swój ostateczny kształt w konfrontacji z tym przedmiotem.

W analizie w ujęciu Bal chodziłoby o osadzoną w materiale źródłowym, świadomą teoretycznie i metodologicznie, postdyscyplinarną (łączy języki opisu różnych tradycji dyscyplinarnych) praktykę badawczą w obszarze tego, co kulturowe. O pracę badawczą za pomocą pojęć na materiale empirycznym, nie traktując tego drugiego jedynie jako ilustracji dla rozważań teoretycznych ani teorii jako koniecznego, ale kłopotliwego dodatku do ‘refleksji na temat.’

Podejście to można nazwać nieco złośliwie konceptyzmem w badaniach nad kulturą. Mam tu na myśli analogię z poezją barokową, gdzie konceptem nazywano wyszukany pomysł determinujący budowę utworu. Zasadą konstrukcji badania naukowego byłoby właśnie inwencyjne wykorzystanie jakiegoś funkcjonującego w humanistyce pojęcia. Bal przedstawia analityczny potencjał takich konceptów jak: ‘obraz,’ ‘mise-en-scène,’ ‘ramowanie,’ ‘performans’ i ‘performatywność,’ ‘tradycja,’ ‘intencja,’ ‘krytyczna bliskość’ i samo pojęcie ‘pojęcia.’ Niemniej Bal chodzi o uważne czytanie fenomenów kulturowych jako obiektów płodnych teoretycznie. Owo uważne czytanie nie jest jednak ściśle zgodne ze starą literaturoznawczą receptą *close reading*, ale raczej o pozostawanie blisko badanego przedmiotu.

Pomimo całej świeżości formuły analizy kulturowej w ujęciu Bal, pozostaje to działaniem w obszarze analizy tekstualnej i sztuki interpretacji, co jest nadal tradycyjną formułą działania w obszarze kulturoznawstwa. Co więcej, jest to wciąż analiza ustanawiająca prymat wybranego pojedynczego obiektu. Bal mocno akcentuje taką perspektywę, wyjaśniając, że przeciwstawia się ujmowaniu artefaktów w odniesieniu do swojego miejsca w kulturze, a nie jako ‘osobne perełki.’²⁷ Jej zdaniem, uznawanie obiektów za przykłady szerszych zjawisk kulturowych uniemożliwia traktowanie ich na ich własnych zasadach, powoduje, że ostatnie słowo przestaje należeć do nich.

Ja chciałbym podkreślić inny możliwy kierunek prowadzenia analizy kulturoznawczej nastawiony w większym stopniu na badania empiryczne i na sieciowy charakter zjawisk kulturowych, a nie na konkretne artefakty. Wprawdzie zgodnie z optyką zwrotu interpretatywnego w humanistyce, jak to ujmuje Bachmann-Medick, nastąpiło rozszerzenie „znaczenia tekstu sięgającego mentalnych, intencjonalnych przypisań znaczeń aż po pozycjonowanie (*Positionalität*) tekstów w obrębie sieci praktyk, których składnikami są teksty — zamiast odnosić się do nich jako do kontekstu, co obowiązuje wobec tradycyjnego pojęcia tekstu.”²⁸ W przypadku moich badań konieczna wydała się jednak jeszcze silniejsza rekonfiguracja. Można to ogólnie nazwać przechyleniem kulturoznawstwa

w stronę socjologiczną, od którego przez lata polskie kulturoznawstwo próbowało się odseparować. Sugeruje to Dorota Wolska charakteryzując tradycyjną formułę polskiego kulturoznawstwa jako kulturoznawstwo ‘negatywne.’ Podkreślało ono autonomiczność kultury i dystansowało się wobec perspektywy nauk społecznych m.in. socjologii kultury.²⁹ Argument Wolskiej idzie w kierunku formuły ‘kulturoznawstwa niewyraźnego,’ a nie potencjału kulturoznawstwa wrażliwego socjologicznie, ale postulat zwrotu ku socjologii pojawia się w prowadzonych obecnie dyskusjach o formule współczesnego kulturoznawstwa. Nie musi się bowiem ono charakteryzować wyłącznie perspektywą hermeneutyczną/filozoficzną/semiotyczną. Tak właśnie rozumiem postulat wykonawców grantu badawczego „Kulturoznawstwo polskie. Historia i dziedzictwo dyscypliny” by prowadzić również „nietekstocentryczne analizy kontekstualne.”³⁰ Powinny one jednak, jak podkreśla Wolska, zachowywać specyfikę humanistyki wyczulonej: „na przypadek, zdarzenie, unikalność oraz dominację jakościowych metod badawczych.”³¹

W mojej analizie celem nie była wyłącznie zbadanie zbioru artefaktów wizualnych nazywanych street artem. Nie jest też do końca trafne stwierdzenie, że chodziło o opisanie tych artefaktów w odniesieniu do ich kontekstu. Termin ten bowiem de facto wzmacnia podejście tekstocentryczne — stawiające w centrum dany tekst kultury jako obiekt interpretacji (zamiast myślenia o sieci praktyk). Chciałem za to uchwycić pewną złożoną społeczną konfigurację, którą nazywam street artem, sieć praktyk, których składnikami są artefakty przyporządkowywane do kategorii street art rozumianej przede wszystkim jako etykieta komunikacyjna. Aby ten cel osiągnąć nie wystarczyła metoda dociekań polegająca na interpretacji tekstów kultury, dyskursów czy praca na pojęciach, niejako domyślne dla badań humanistycznych. Konieczne było tu raczej znalezienie takiej perspektywy, która pozwoliłaby na uchwycenie możliwie największej liczby historyczno-społecznych aspektów opisywanego zjawiska. W tym wypadku chodziłoby o badanie powstawania form artystycznych z uwzględnieniem zmian technologicznych, społecznych, aktual-

nych mechanizmów gospodarczych, materialnych warunków działania, sieci powiązań — wszystkiego tego, co składa się na dynamikę współczesności.

Jak uchwycić tę konfigurację? Co, jeśli nie teksty, badam? Uznałem, że kategorią analityczną najbliższą mojemu zamierzeniu jest nieco zapoznana koncepcja społecznego obiegu kultury zaproponowana przez Stefana Żółkiewskiego. Pojęcie społecznego obiegu (i różne jego aspekty szczegółowe) omówił Żółkiewski w szeregu studiów teoretycznych,³² jako narzędzie analityczne zastosował ją zaś w swoim studium kultury literackiej w Polsce w pierwszych 12 latach państwowości II Rzeczypospolitej.³³ Społecznym obiegiem (treści) kultury literackiej Żółkiewski nazywa:

Krażenie tekstów literackich między odrębnymi typami nadawców, a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej. Poszczególne obiegi właściwe danej kulturze literackiej różnicujemy według odrębności funkcji społecznych, które jej teksty spełniają, a zatem i według swoistości potrzeb czytelnicy, które, choć nie muszą, mogą być skorelowane ze swoistymi cechami społecznej przynależności grupowej lub klasowej. Podobnie i nadawcy tworzący część tejże publiczności literackiej uczestniczącej w danym obiegu nastawieni na określonego adresata swych dzieł spełniają przynajmniej w przeważającej mierze swoiście wyróżnialne społeczne role pisarskie, właściwe danemu obiegowi, a nie innym. Najczęściej każdy obieg cechuje także swoista technika komunikacyjna, technika upowszechniania tekstów, wyróżnialna nawet poprzez materialne odrębności.³⁴

Społeczny obieg jest zatem opisową kategorią socjologiczną, która oznacza złożoną konfigurację czy też układ powiązań pomiędzy określonymi środowiskami odbiorców, typami twórców, pośredników kulturowych, kanałami rozpowszechniania, sytuacjami komunikacyjnymi i treściami, które krążą w tym układzie, są produkowane, rozpowszechniane i konsumowane przez jego aktorów. Takie rozumienie obiegu pozwala na pytanie o społeczne funkcje tekstów, potrzeby czytelnicy, społeczne role twórców, ale też o technikę komunikacyjną i tech-

nikę upowszechniania tekstów, a także umożliwia wyodrębnianie określonych społecznych sytuacji komunikacyjnych.

Spośród różnych propozycji wyodrębniania całości społecznych ta wydaje mi się najbardziej użyteczna. Inaczej niż kategoria ‘pola’ Pierre’a Bourdieu, która podkreśla sferę abstrakcyjnych ‘trajektorii dążeń,’ społeczny obieg eksponuje sferę relacji empirycznych. Z kolei w przeciwieństwie do kategorii ‘świata sztuki’ Howarda S. Beckera³⁵ wywiedzionej z etnometodologicznego pojęcia ‘świata społecznego,’ nie odnosi się jedynie do profesjonalnej sfery twórców. Co więcej, kategoria obiegu jest komplementarna wobec marketingowej kategorii segmentu rynkowego, obejmującego grupę konsumentką o określonych potrzebach i grupę produktów, które oferuje się dla jej zaspokojenia. Zawiera ją w sobie, ale nie jest zredukowana do sfery rynkowej.

Żałuję tym niemniej, że Żółkiewski nie użył nieco innego terminu. Termin ‘obieg’ może bowiem sugerować, że chodzi wyłącznie o aspekt cyrkulacji’ krążenie tekstów kultury jest jednak jedynie elementem całego społecznego układu czy też konfiguracji. I być może te terminy bliskoznaczne byłyby stosowniejsze (społeczny układ kulturalny czy też społeczna konfiguracja kulturalna). Z drugiej strony, słowo ‘obieg’ podkreśla to, na co dziś kładzie się dużo większy nacisk niż w czasach powstania tego pojęcia, gdy dominowały ujęcia funkcjonalistyczne i strukturalistyczne – dynamikę, proces, sieciowość, relacyjność, emergencję. Dziś jesteśmy dużo bardziej uwrażliwieni na fakt, że „rzeczywistość, w której obrębie funkcjonujemy, ma naturę sieciową, że składają się na nią różnorodne elementy (będące sieciami powiązanych ze sobą elementów), splecione relacjami sprawiającymi, iż tworzą one zbiorowości.”³⁶

W każdym razie wydaje mi się, że pojęcie społecznego obiegu pozwala zachować równowagę pomiędzy adekwatnością a komunikatywnością. Należy tylko mieć na uwadze, że użycie kategorii obiegu nie powinno być esencjalistyczne, i nie powinno wskazywać, że jest to pewien stan czy byt, lecz typ idealny odnoszący się do w miarę powtarzalnej relacji. Celem analizy nie jest zaś rekonstrukcja

architektury takiego obiektu, lecz wizualizacja dynamicznej sieci powiązań. Po drugie zaś, że mówimy tu o reprezentacji rzeczywistości, odwzorowaniu, modelu, który pomaga nam uchwycić różne aspekty rzeczywistości, ale zawsze będzie to pewne uproszczenie, które pozwoli objąć umysłem nieskończoną złożoność rzeczywistości. Po trzecie w końcu, że analizowany materiał i przykłady nie miały stanowić ilustracji czy uzasadnienia dla kategorii obiegu, lecz że gromadzenie materiału wpłynęło na wykorzystanie takiej właśnie konceptualizacji.

W odniesieniu do tego ostatniego zagadnienia można posłużyć się analogią z propozycją humanistycznej korekty w badaniach społecznych prezentowanych przez teorię ugruntowaną.³⁷ Jest to procedura, w której:

(...) nie ukrywa się tego, że badanie społeczne jest interakcją pomiędzy badaczem a światem społecznym. Teoria ugruntowana pozwala uczynić jawnym proces wzajemnych wpływów rzeczywistości i analityka, oraz kontrolować, na ile jest to możliwe, proces poznawczy badacza i jego wpływ na generowaną teorię oraz jako, że jest on częścią procesu można poddać analizie epistemologicznej jego w nim rolę.³⁸

Jest to przede wszystkim postrzeganie budowania teorii jako procesu. Teoria wyłania się w trakcie prowadzenia badań określonej części rzeczywistości społecznej – jest pochodną analizy danych empirycznych. Zbieranie danych, formułowanie hipotez i pojęć oraz ich weryfikacja nie są rozdzielone w czasie, a konstrukcja teoretyczna może podlegać modyfikacjom. Poszukiwania zaś prowadzone są do momentu wysycenia kategorii teoretycznych - rozpoznania, że ilościowy przyrost posiadanych danych nie prowadzi do żadnych nowych rozpoznań, do zmiany jakościowej. Stąd nazwa wskazująca, że dana teoria jest ugruntowana w danym materiale empirycznym.

W kulturze literackiej Polski lat dwudziestych dwudziestego wieku Żółkiewski wyróżnił pięć społecznych obiegów: obieg wysokoarty-

styczny, obieg trywialny, obieg brukowy, obieg literatury dla ludu oraz obieg jarmarczno-odpusztowy.³⁹ Analogicznie w sferze sztuk wizualnych ze względu na grupy publiczności, pośredników, twórców, funkcje, kody tekstów, można próbować wyróżnić takie obiegi (z powtórzonym zastrzeżeniem, że nie mają one charakteru esencjalistycznego). Jedną z typologii mogłaby obejmować obieg współczesnej sztuki progresywnej (krytycznej, postkonceptualnej, performans, wideoart); obieg sztuki rynkowej (kolekcjonerskiej, mieszczańskiej) oraz obieg popularny (*lowbrow art*, *street art*).

Mówię o obiegu popularnym zdając sobie sprawę, że termin ten, uwikłany jest w rozmaite konteksty znaczeniowe i jest wykorzystywany do konstruowania podziałów, które uwidaczniają relacje władzy. Bez wdawania się w szczegóły roboczo przyjmuję, że 'popularny' to szeroko rozpowszechniony, taki, który spotka się z życiowym zainteresowaniem wielu osób.⁴⁰ W ujęciu neutralnym kulturą popularną można nazwać te formy sztuki i rozrywki, które podobają się znacznej liczbie ludzi.⁴¹

Jako przykład popularnego obiegu sztuk wizualnych można podać chociażby społeczność twórców i odbiorców skupiona wokół amerykańskiego czasopisma *Juxtapoz Art & Culture Magazine*. Ten magazyn, założony w 1994 roku w San Francisco postawił sobie za zadanie przedstawienie innej wizji sztuk wizualnych, niż to miało miejsce w przypadku nowojorskiej elitarniej sztuki wywodzącej się z tradycji abstrakcji i minimalizmu.

Juxtapoz miał stanowić alternatywę dla ciasnej, nieprzenikalnej pedanterii, która charakteryzowała nowojorskocentryczny establishment artystyczny, który uprzywilejowywał konceptualne pacnięcia na płótnie wobec artystów, (...), którzy naprawdę umieli narysować, dajmy na to seksowną striptizerkę zażywającą odpoczynku na dwóch olbrzymich encliladach. Obrazy, które *Juxtapoz* wspierało miały charakter reprezentacjonistyczny, narracyjny, zanurzone były w popkulturowym imaginariu, które czyniło je natychmiastowo atrakcyjnymi wizualnie i przystępnymi dla przeciętnego widza. Przywoływały na myśl plakaty filmowe, tatuaże, powieści brukowe i chociaż zawierały wiele surrealistycznej wieloznaczności, nie wymagały estetycznego tłumacza z *Artforum*, który by je zdekodował. Sztuki piękne, jak podkreślało *Juxtapoz* mogły przemawiać do kogoś więcej niż kuratorów, kolekcjonerów, galerzystów i krytyków. Mogły przemawiać do dużo szerszej publiczności, i to nie tylko z wysmakowaniem nijakich ścian narodowych muzeów o najwyższym poziomie korporacyjnego sponsoringu. Zapalniczka Zippo, deskorolka, para trampków – wszystko to stanowiło potencjalne płótna.⁴²

Juxtapoz prezentowało na swoich łamach twórczość bardziej figuratywną, popularną, taką jak psychodeliczne plakaty muzyczne, tatuaże, niezależny komiks, graffiti wydatnie przyczyniając się do ukonstytuowania się gatunków takich jak *Lowbrow* i *Pop Surrealism*.⁴³ Wraz z pojawieniem się street artu pismo poświęcało mu wiele uwagi. Regularnie publikowało informacje na temat twórczości takich twórców jak KAWS, Mark Ryden, Barry McGee, Todd Shcorr, Banksy, Shepard Fairey czy Ron English. Obecnie *Juxtapoz* ukazuje się jako drukowane czasopismo, ale i niezwykle opiniotwórcza strona internetowa, której główne sekcje to erotyka, ilustracji, designu, graffiti, fotografia i muzyka. *Juxtapoz* na portalu *Facebook* miało w czerwcu 2015 roku około 836.000 obserwujących, a *Art Forum* około 214.000. W 2014 roku z okazji dwudziestolecia pisma zorganizowano między innymi wystawę artystów związanych z pismem w streetartowej galerii Jonathana LeVine'a, przypieczetowując niejako sojusz *lowbrow art* i *street art*.⁴⁴ Rozwój elektronicznych form komunikacji pozwolił tej sferze wyjść z kulturowej niszy i – uzupełniony o istotną innowację jaką był kontekst uliczny – uzyskać zupełnie inną publiczną widoczność.

Z omówionej powyżej perspektywy *street art* jawi się jako powiązana jedną kategorią komunikacyjną (ale też kategorią produktową) seria społecznych sytuacji komunikacyjnych regularnie powtarzany według ustalonego schematu (aczkolwiek z inherentnie wpisaną w swoją logikę zmiennością), gdzie kategoria ta warunkuje krążenie artefaktów wizualnych o określonych cechach między określonym typem nadawców, a swoistym środowiskiem odbiorców – w określonym społecznym obiegu. Od strony metodologicznej zaś, stosu-

jąc zaproponowane ujęcie możemy przyglądać się społecznym sytuacjom komunikacyjnym, w których są produkowane, upowszechniane i odbierane te artefakty; pytać o stabilizatory gatunkowe; identyfikować istotnych pośredników kulturowych; pytać o odbiorców, i ich potrzeby, a tym samym o funkcje artefaktów i role twórców *czy last but not least* o technikę komunikacyjną i materialną specyfikę artefaktów. Kategoria ta zatem pozwala nam uzyskać ogląd niejako średniego zasięgu: wychodzący poza poszczególne studia przypadków, ale jednocześnie nie będący zbyt daleko idącym uogólnieniem systemowym.

Materiał badawczy

Aby scharakteryzować społeczny obieg street artu jako przykład nowego popularnego obiegu sztuk wizualnych należało szeroko rozwinąć niewód łąjący dane badawcze, które wolę nazywać, zgodnie z tradycją humanistyczną, źródłami. Jak już sygnalizowałem, sam proces kwerendy dynamicznie wpływał na konceptualizację teoretyczną. Po pierwsze przeprowadziłem analizę bardzo różnorodnych danych zastanych. Są to źródła pisane, ikonograficzne i audiowizualne takie jak teksty krytyczne, katalogi wystaw, albumy i dokumentacja fotograficzna. Są to też różnego rodzaju informacje medialne, komentarze publicystyczne i wywiady. Street art jest zjawiskiem silnie powiązanim z internetem, więc kwerenda w dużym stopniu polegała na rekonstruowaniu obecności tego zjawiska w sieci. A zatem wykorzystałem współczesne i archiwalne materiały promocyjne i informacyjne - strony internetowe, broszury itp. Źródłem informacji i ikonografii były dla mnie też profile i strony z portalu społecznościowego *Facebook*, inne serwisy społecznościowe i fora dyskusyjne. Staralem się również zrekonstruować kształt sieci *www* sprzed lat, a więc, w ramach swoistej archeologii Internetu, do zdobywania źródeł wykorzystywałem również archiwum *Wayback Machine* (www.archive.org). Aby uzyskać możliwie pełny obraz sytuacji zastosowałem - by użyć pojęcia ze słownika nauk społecznych - triangulację różnych

metod i źródeł. Wykorzystałem metody przynależne do nauk społecznych, aczkolwiek nie tworzyłem rozbudowanego i rygorystycznego narzędzia badawczego. Po pierwsze była to obserwacja⁴⁵ prowadzona na targach i aukcjach sztuki (np. *Stroke Art Fair*, Berlin 2013), jak również podczas festiwali (np. *Urban Forms* w Łodzi) i wystaw oraz w ramach 'wizji lokalnej' w miejscach realizacji streetartowych (np. 13. dzielnica w Paryżu). Aby nie obracać się jedynie w obrębie własnych interpretacji, postanowiłem również skonfrontować swoje wyobrażenia na temat tego jak jest z oglądem osób aktywnie współtworzących scenę streetartową. Na potrzeby pracy przeprowadziłem serię wywiadów z osobami zaangażowanymi w tworzenie street artu w Polsce — przede wszystkim twórcami, ale również pośrednikami kulturalnymi takimi jak właściciele galerii, blogerzy czy kuratorzy. Materiał uzyskany w trakcie rozmów wykorzystałem przede wszystkim w rozdziale „Polski street art,” aczkolwiek kilka wypowiedzi, tam, gdzie naświetlały omawiane przeze mnie zagadnienie, cytowałem we wcześniejszych sekcjach. Metoda wywiadowcza - będąca w zasięgu badacza w przypadku badania kultury współczesnej, a chyba zbyt rzadko wykorzystywana w badaniach kulturoznawczych - okazała się pożyteczna. Rozmowy te stanowiły uzupełnienie założonego przeze mnie procesu badawczego. Były jednym z testów dla kategorii teoretycznych i ogólnej hipotezy. Poznanie zrelacjonowanych w żywej rozmowie doświadczeń i przedstawionych opinii pozwoliło mi, jak sądzę, uzyskać bardziej ufundowany, a przynajmniej wielostronny, wgląd w różne aspekty analizowanego zjawiska. Wielokrotnie skłaniało mnie to do zmiany zdania i dostarczyło zaskakujących informacji. Przede wszystkim pozwoliło mi po raz kolejny wyzbyć się esencjalistycznych stereotypów. Utwierdziło mnie też w rozpoznaniu, że nie badam tego, czym jest street art i bycie streetartowcem, ale raczej pewien *modus operandi* twórczości artystycznej w kulturze współczesnej.

Zakończenie

W powyższym szkicu starałem się ukazać pewną perspektywę postępowania badawczego, którą nazywam materialistyczną analizą kulturoznawczą. Propozycję swoją usytuowałem na tle dyskusji nad formułą polskiego kulturoznawstwa; w odniesieniu do postulatów porzucenia myślenia w kategoriach tradycyjnych dyscyplin naukowych; oraz w kontekście idei oddolnego wypracowywania kategorii teoretycznych. A więc trzy jego najważniejsze aspekty to: transdyscyplinarność; zwrot ku perspektywie socjologicznej; i refleksyjna empiryczność, w której teoria staje się pochodną procesu zbierania danych empirycznych (źródeł), i która wysyca się w trakcie ich gromadzenia. W tej sytuacji rzecz jasna trudno mówić o możliwości aplikacji mojej konceptualizacji na innym materiale. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na zasadność poszukiwania nowych pól badawczych, kierując się obiecującym materiałem empirycznym, a nie chęcią znalezienia przykładów do przetestowania aktualnie modnej koncepcji. Takich pól badawczych, na których można twórczo wykorzystać warsztat i wrażliwość humanistyki, nie ograniczając się jedynie do analizy tekstualnej i sztuki interpretacji.

Przypisy

- ¹ Zob. Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa - street art* (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana: Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, 2017). Niewielkie fragmenty niniejszego tekstu ukazały się w rzeczonyj publikacji.
- ² Piotr Jakub Fereński, Krzysztof Moraczewski, i Anna Gomóła, „Wstęp,” w *Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. Piotr Jakub Fereński, Anna Gomóła, i Krzysztof Moraczewski (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017), 12.
- ³ Grzegorz Dziamski zauważa, że pod wpływem dyskusji z m.in. z neopragmatyzmem Kmita ograniczył zakres stosowalności swojej teorii, a w czasach, kiedy prowadzono ożywione dyskusje nad ponowoczesnością, uchylał się od zabierania głosu na ten temat. Zob. Grzegorz Dziamski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016), 66–67.
- ⁴ Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012).
- ⁵ Bachmann-Medick wskazuje na siedem kluczowych zwrotów: interpretatywny, performatywny, refleksyjny/literacki, postkolonialny, translacyjny, przestrzenny i ikoniczny.
- ⁶ Nie wszystkie zwroty implikują powstanie studiów, a nie wszystkie studia uznają retorykę zwrotów.
- ⁷ Zob. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, i Krzysztof Moraczewski (Kraków: Universitas, 2010).
- ⁸ Michał Wróblewski, „Od kultury do tego, co kulturowe - o szkole z Birmingham,” w *Kultura i hegemonia: antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. Michał Wróblewski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012), 41.
- ⁹ Ibidem, 4.
- ¹⁰ Jerzy Kmita, „Wywiad z prof. Jerzym Kmitą,” rozm. przepr. Andrzej Radomski, *Kultura i Historia* 3 (2002): 104–9; Zob. Jerzy Kmita, *Późny wnuk filozofii: wprowadzenie do kulturoznawstwa* (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2007).
- ¹¹ Tzn. stosowania zasad takich jak racjonalność, komunikowalność, zgodność z zasadami logiki, przejrzystość założeń i realizowanej procedury procesu naukowego.
- ¹² Anna Zeidler-Janiszewska, „Granice współczesności granicami »znawstwa«? Kilka uwag o miejscach skrzyżowania badań kulturoznawczych z badaniami historyków,” w *Kulturoznawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. Wojciech J Burszta i Michał Januszkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica,” 2010), 26.
- ¹³ Dorota Wolska, „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego,” w *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008), 15. Tam też odnośniki bibliograficzne.
- ¹⁴ Anna Zeidler-Janiszewska, „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze,” *Teksty Drugie* nr 4 (2006): 10.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Aczkolwiek decydujący o przyszłości polskiego kulturoznawstwa będzie czynnik wspólnych interesów środowiskowych, które taka etykieta instytucjonalna pozwoli wesprzeć; o sprzyjającym otoczeniu formalno-prawnym (ewaluacja), nie wspominając.
- ¹⁷ Moje dociekania organizują cztery pytania szczegółowe: 1) Jak oddolna praktyka wizualna w przestrzeni miejskiej przekształciła się w ustalony społeczny obieg? 2) Jak internet wpływa na kształt tego społecznego obiegu, w tym na wytwory street artu, ich cyrkulację oraz sposób wartościowania? 3) Na czym polega model biznesowy street artu jako specyficznej formy przemysłów produkcji kulturalnej (segmentu rynku sztuki)? 4) Jak street art integruje się ze sferą gospodarki w ramach kapitalizmu, który nazwać można kognitywno-estetyczno-afektywnym?
- ¹⁸ Zob. Zeidler-Janiszewska, „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze.”
- ¹⁹ Joanne Morra i Marquard Smith, „Introduction,” w *Visual culture. Critical concepts in media and cultural studies*, red. Joanne Morra i Marquard Smith, t. I (London; New York: Routledge, 2006), 11.
- ²⁰ Margarita Dikovitskaya, *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn* (Cambridge; London: MIT, 2006), 49.
- ²¹ Janet Wolff, *The Social Production of Art* (New York: NYU Press, 1993).
- ²² Janet Wolff, „In Defence of Sociology: Aesthetics in the Age of Uncertainty,” w *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, red. Ondrej Dadejick i Jakub Stejskal (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 3.
- ²³ Sarah Brouillette, „Cultural production,” w *A companion to critical and cultural theory*, red. Imre Szeman, Sarah Blacker, i Justin Sully (Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2017), 435.
- ²⁴ Przykładowe obszary bada podają za Brouillette, „Cultural production.” Tam też odnośniki bibliograficzne.
- ²⁵ Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 10–11. Przekład zmodyfikowany.
- ²⁶ Ibidem, 26.

²⁷ Ibidem, 32.

²⁸ Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 102.

²⁹ Wolska, „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego,” 17–18.

³⁰ Piotr Jakub Fereński, Krzysztof Moraczewski, i Anna Gomóła, „Wstęp,” w *Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. Piotr Jakub Fereński, Anna Gomóła, i Krzysztof Moraczewski (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017), 16.

³¹ Wolska, „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego,” 17.

³² Stefan Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka: studia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979).

³³ Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973).

³⁴ Ibidem, 412.

³⁵ Howard Saul Becker, *Art Worlds* (Oakland: University of California Press, 2008).

³⁶ Marek Krajewski, „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze,” *Kultura i Społeczeństwo* nr 1 (2013): 31.

³⁷ Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych: teoria ugruntowana* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

³⁸ Ibidem.

³⁹ Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, 434.

⁴⁰ John Storey, „Popular,” w *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, red. Tony Bennett et al. (Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2005), 262–63.

⁴¹ Argumentem przeciwko zbyt mocnej typologii obiegu jest chociażby postępująca deelitaryzacja niektórych obszarów sztuki współczesnej. Można tu przywołać 'kurioza' autoryzowane przez Damiena Hirsta, przywodzące na myśl eksponaty z nowożytnych Wunderkammern czy prace Takashiego Murakamiego, czerpiące z tradycji japońskiej mangi i anime. Oczywiście większość prac autoryzowanych przez Hirsta czy Murakamiego nie jest popularna w sensie własności, ich prace pozostają jedynie w zasięgu elity finansowej lub muzeów. Elitarne, czy może ekskluzywne, finansowo, są jednak popularne jeśli chodzi o poziom kompetencji kulturowych, których wymaga kontakt z nimi. Z drugiej strony mamy prace elitarne znaczeniowo, niepopularne, trzymając się przyjętego sensu, które wymagają wysokiego poziomu kompetencji kulturowych - znajomości historii sztuki czy dyskursów filozoficznych.

⁴² Greg Beato, „Art for the Masses,” *Reason.com*, 26 maja 2009, dostępny 15 listopada 2022, <https://reason.com/2009/05/26/art-for-the-masses/>.

⁴³ Zob. Matt Dukes Jordan, *Weirdo Deluxe: The Wild World of Pop Surrealism & Lowbrow Art* (San Francisco: Chronicle Books, 2005).

⁴⁴ Między innymi: Faile, Mark Ryden, Robert Williams, Sage Vaughn, Saner, Shepard Fairey, Swoon, Thomas Campbell, Todd Schorr. Zob. „Art Truancy: Celebrating 20 Years of Juxtapoz Magazine at Jonathan Levine Gallery,” 7 lutego 2015, dostępny 15 listopada 2022, kat. wyst., <http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=4F1677Bo-DooC-6F7F-170ED800C33EE810>.

⁴⁵ Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych*.

Bibliografia

„Art Truancy: Celebrating 20 Years of Juxtapoz Magazine at Jonathan Levine Gallery.” 7 lutego 2015, dostępny 15 listopada 2022, kat. wyst., <http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=4F1677Bo-DooC-6F7F-170ED800C33EE810>.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.

Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.

Beato, Greg. „Art for the Masses.” *Reason.com*, 26 maja 2009. Dostępny 15 listopada 2022. <https://reason.com/2009/05/26/art-for-the-masses/>.

Becker, Howard Saul. *Art Worlds*. Oakland: University of California Press, 2008.

Biskupski, Łukasz. *Prosto z ulicy: sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa - street art*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana: Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski, 2017.

- Brouillette, Sarah. „Cultural production.” *W A companion to critical and cultural theory*, red. Imre Szeman, Sarah Blacker, i Justin Sully, 435-448. Hoboken: Wiley Blackwell, 2017.
- Dikovitskaya, Margarita. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge; London: MIT, 2006.
- Dziamski, Grzegorz. *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016.
- Fereński, Piotr Jakub i Krzysztof Moraczewski i Anna Gomóła. „Wstęp.” *W Antologia tekstów polskiego kulturoznawstwa*, red. Piotr Jakub Fereński, Anna Gomóła, i Krzysztof Moraczewski, 7-20. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.
- Jordan, Matt Dukes. *Weirdo Deluxe: The Wild World of Pop Surrealism & Lowbrow Art*. San Francisco: Chronicle Books, 2005.
- Kmita, Jerzy. *Późny wnuk filozofii: wprowadzenie do kulturoznawstwa*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2007.
- Konecki, Krzysztof. *Studia z metodologii badań jakościowych: teoria ugruntowana*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Krajewski, Marek. „W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze.” *Kultura i Społeczeństwo* nr 1 (2013): 29–67.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Morra, Joanne i Marquard Smith. „Introduction.” *W Visual culture. Critical concepts in media and cultural studies*, red. Joanne Morra, i Marquard Smith, T. I, 1-18. London, New York: Routledge, 2006.
- Kmita, Jerzy. „Wywiad z prof. Jerzym Kmitą.” Rozm. przepr. Andrzej Radomski.” *Kultura i Historia* nr 3 (2002): 104–9.
- Storey, John. „Popular.” *W New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*, red. Tony Bennett, Lawrence Grossberg, Meaghan Morris et al., 262-4. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. New York: NYU Press, 1993.
- Wolff, Janet. „In Defence of Sociology: Aesthetics in the Age of Uncertainty.” *W The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, red. Ondrej Dadejick, i Jakub Stejskal, 2-16. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Wolska, Dorota. „Kulturoznawstwo jako wiedza humanistyczna: od kulturoznawstwa negatywnego do niewyraźnego.” *W Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska, 13-22. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.
- Wróblewski, Michał. „Od kultury do tego, co kulturowe - o szkole z Birmingham.” *W Kultura i hegemonia: antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. Michał Wróblewski, 13-44. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. „Granice współczesności granicami »znawstwa«? Kilka uwag o miejscach skrzyżowania badań kulturoznawczych z badaniami historyków.” *W Kulturo-znawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, red. Wojciech J. Burszta i Michał Januszkiewicz, 22-34. Warszawa: Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica,” 2010.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. „Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonizacyjnego w naukach o kulturze.” *Teksty Drugie* nr 4 (2006): 9–30.
- Żółkiewski, Stefan. *Kultura literacka (1918-1932)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Żółkiewski, Stefan. *Kultura, socjologia, semiotyka literacka: studia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.

ENGLISH SUMMARY

Łukasz BISKUPSKI

University of Lodz

MATERIALIST CULTURAL ANALYSIS: A METARESEARCH REFLECTION

The subject of this text is metadisciplinary and methodological reflection in the context of current discussions on the specificity of cultural studies in Poland. I present my vision of the methodological approach, which I call social (materialist) cultural analysis, and which crystallized in the course of conceptualization and operationalization of my research on the phenomenon most often called street art. And although I formulated it in the context of a specific research procedure, as if in interaction with the issue I am exploring, it seems to me that it has a broader value in at least two related areas: as a contribution to the discussion on the specificity of cultural studies 'work' (as a formula of softly understood empirical research) and as a reflection on the 'bottom-up' approach postulated in the era of the end of universalism and macrotheory. I situate my proposition in the context of the discussion on the formula of Polish cultural studies; in relation to the postulates of abandoning thinking in terms of traditional scientific disciplines; and in the context of the idea of 'bottom-up' development of theoretical categories. The three most important aspects are: transdisciplinarity; a turn towards a sociological perspective in cultural research; reflective empiricism, in which the theory becomes a derivative of the process of collecting empirical data (sources), and which 'saturates' in the process of their collection.

Jakub BANASIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ARKA. W STRONĘ SPOŁECZNEJ HISTORII GALERII LABIRYNT I BWA LUBLIN (1969–1993)

W labiryntcie narracji

Galeria Labirynt powstała w 1969 roku w Lublinie jako jednostka Miejskiego Domu Kultury. W 1974 roku kierownictwo galerii objął Andrzej Mroczek. Od 1976 roku była to już jednostka Lubelskiego Domu Kultury (LDK) – instytucja w międzyczasie zmieniła nazwę. Mroczek kierował Labiryntem do wiosny 1981 roku, kiedy to zaproponowano mu dyrekturę BWA Lublin, istniejącego od 1956 roku. Stanowisko objął 1 czerwca. Galerię Labirynt zlikwidowano po wprowadzeniu stanu wojennego. Galerię Labirynt 2 otwarto w 1983 roku, już jako filię BWA. W 1987 roku otwarto kolejną filię BWA – Galerię Grodzką.¹ W 1990 roku galeria BWA Lublin zmieniła nazwę na Galerię Starą, nawiązując do przedwojennej nazwy filii Instytutu Propagandy Sztuki, działającej w ramach Instytutu Lubelskiego w latach 1938–1939. Nadal jednak wszystkie trzy podmioty – Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2 – funkcjonowały pod wspólnym szyldem BWA. W 1991 roku, na skutek reformy samorządowej, BWA Lublin przestało być galerią

państwową i stało się galerią miejską. W 2004 roku zlikwidowano Galerię Starą, przywracając historyczną nazwę. W 2010 roku galeria BWA Lublin zmieniła nazwę na Labirynt. Filia Labirynt 2 do dziś funkcjonuje pod pierwotną nazwą.

Już tylko to krótkie wyliczenie pokazuje, jak skomplikowana jest instytucjonalna historia lubelskiej galerii. Z rozwikłaniem tego splotu mają kłopot nawet tak wytrawni badacze polskiego życia artystycznego jak Łukasz Guzek, który w swoim fundamentalnym opracowaniu „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny” pisze, że w latach 1974–1981 Galeria Labirynt była częścią sieci BWA.² Jednak nie tylko poplątane dzieje lubelskiej placówki powodują, że trudno zorientować się w meandrach jej funkcjonowania. Wydaje się, że kluczowe znaczenie ma tu dyskurs stworzony wokół Galerii Labirynt i BWA Lublin po 1989 roku. Do niezbywalnych, stale akcentowanych motywów tej narracji należą: nowatorski program galerii, oparty przede wszystkim na sztuce konceptualnej, sztuce wideo i performance, postać Andrzeja Mrocza, który wydzwignął obie placówki na poziom ogólnopolski, oraz polityczna niezależność i dysydencki

rys obu galerii – BWA również w stanie wojennym. Wątki te przeplatają się, tworząc węzeł (labirynt?), za sprawą którego obie galerie zdają się tworzyć jeden organizm instytucjonalny. Labirynt, galeria Andrzeja Mroczka czy po prostu lubelskie BWA – to dziś synekdochy tej samej meta-instytucji.

Historia Galerii Labirynt i BWA Lublin *per se* nie została dotąd spisana. Nie oznacza to jednak, że nie została opowiedziana. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że zarysowaną powyżej narrację zna niemal każdy, kto choć trochę interesuje się historią sztuki polskiej ostatniego półwiecza. Niepodzielnym strażnikiem tego dyskursu, niczym derridiański archont, był sam Mroczek. Przypomnijmy: antyczny archont, najwyższy rangą urzędnik ateńskiego *polis*, miał za zadanie, pośród innych powierzonych mu obowiązków, przechowywać ważne dla wspólnoty dokumenty i archiwa. W konsekwencji dzierżył władzę na tyle istotną, że jego kadencja trwała zaledwie rok.³

Nie będzie przesadnym stwierdzenie, że Andrzej Mroczek był archontem sceny sztuki współczesnej lubelskiego *polis* – jej najważniejszym urzędnikiem i dyspozytorem jej instytucjonalnej pamięci. Jego kadencja nie trwała jednak rok, lecz kilka dekad, aż do śmierci w 2009 roku. Nie może więc dziwić, że oficjalna historia Galerii Labirynt i BWA Lublin jest zarazem historią hegemoniczną, pozbawioną aporii i pęknięć. Jedną warstwą tego dyskursu dotyczy kwestii artystycznych: programu obu galerii i jego unikalnego w skali kraju znaczenia. Narracja ta ma swój czytelny początek – na zasadzie wyraźnego cięcia wyznacza ją rok 1974, a więc moment objęcia przez Mroczka stanowiska kierownika Galerii Labirynt. O początkach galerii nie mówi się niemal w ogóle, historia Labiryntu zaczyna się wtedy, kiedy zaczyna kierować nim Mroczek. Wystawa *Galeria Labirynt. Lublin 1974–1981* zorganizowana w CSW Zamek Ujazdowski w 1992 roku to tylko jeden, szczególnie wyrazisty przykład takiej perspektywy.⁴ Jej mniej lub bardziej dosłowne odwzorowanie znajdziemy również w rozmaitych ‘lublinianach,’ do których teksty dotyczące Galerii Labirynt i BWA Lublin niejednokrotnie pisał sam Mroczek.⁵ To samo dotyczy niezliczonych wypowiedzi dla lokalnych

i ogólnopolskich mediów, w tym oczywiście tytułów specjalistycznych.⁶

Wybitne znaczenie programu realizowanego przez Mroczka w Galerii Labirynt i BWA Lublin nie ulega wątpliwości, choć wydaje się, że zagadnienie to wymaga nowych, pogłębionych badań.⁷ Tutaj jednak interesować będzie mnie druga warstwa wzmiankowanego dyskursu, nie odnosząca się już bezpośrednio do sztuki, ale do polityczno-ideologicznych ram jej funkcjonowania. Jej kanoniczną wykładnię znajdziemy w redagowanych przez Mroczka, jubileuszowych wydawnictwach BWA publikowanych od 1994 roku, oraz rocznikach podsumowujących kolejne artystyczne sezony, wydawanych w latach 2002–2010.⁸ W publikacjach tych z jednej strony akcentuje się istotową różnicę pomiędzy Galerią Labirynt i BWA Lublin a instytucjami – jak w jednym z tekstów ujął to Mroczek – „pozostającymi na usługach panującej ideologii;”⁹ z drugiej zaś – konsekwentnie definiuje się awangardową tradycję poprzez kategorię politycznej wolności.¹⁰

Apogeum tej narracji miało miejsce w 2006 roku, kiedy to BWA Lublin obchodziło jubileusz pięćdziesięciolecia działalności. W tekstach opublikowanych w okazjonalnym tomie kryterium politycznej niezależności zostało rozciągnięte na całe półwiecze działalności lubelskiej placówki. Życie artystyczne Lublina przedstawione jest tu przez pryzmat historii politycznej, a na całość narracji nałożony jest martyrologiczny filtr. W eliptycznych nawrotach sąsiadują ze sobą socrealizm jako nurt wyłącznie narzucony, Arsenał jako oddolny przełom, odwilż jako początek undergroundu (sic!), Grupa Zamek jako jego kontynuacja, Sympozjum w Puławach jako polski ‘cud,’ a przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – jako czas wyboru Karola Wojtyły na papieża, tryumf Solidarności oraz zdławienia wolności przez tanki totalitarnego reżimu. Na tym tle BWA Lublin przedstawione zostało jako oaza wolności, instytucja niejako eksterytorialna, trwająca mimo zniewolenia i zakazów, a przy tym hołdująca tradycyjnym wartościom, tyle że w awangardowym kostiumie. „Podstawą istnienia sztuki jest więc dążenie – pisał Janusz Zagrodzki – do odnajdywania sensu w tym, co nas

otacza. Mieszczą się w nim wszystkie najważniejsze idee: Bóg, wartości, znaczenia.”¹¹

Ta metahisteryczna narracja – w zasadzie czysto fantazmatyczna wizja – nie jest oczywiście neutralna. W historiografii – a za nią, w humanistyce *sensu largo* – taki sposób postrzegania komunizmu nosi nazwę ‘totalitarnego.’ Istotą tego ujęcia, powstałego jeszcze we wczesnym etapie zimnej wojny, jest zdefiniowanie komunizmu jako systemu wyłącznie narzuconego, a następnie utrzymywanego przy pomocy rozbudowanego aparatu inwigilacji i represji. W modelu totalitarnym społeczeństwo postrzegane jest jako zniewolone, zmanipulowane, bierne etc. Dlatego też praktyki badawcze wywodzące się z tego nurtu akcentują znaczenie historii politycznej, zaś sferę społeczną traktują jako obszar podporządkowania bądź oporu.¹² Dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych formuła totalitarna została wyparta przez model historii społecznej, która historię polityczną – skoncentrowaną na strukturach władzy – zastąpiła spojrzeniem ‘od dołu.’¹³ Zwolennicy tego nurtu wskazywali, że relacje władzy i społeczeństwa są znacznie bardziej skomplikowane niż przedstawia to model totalitarny: to nie tylko wertykalna relacja nadzoru i podporządkowania (choć ona również), ale także gęsta sieć wzajemnych interakcji, napięć i taktyk, w której aktorzy społeczni posiadają mniejszą lub większą, ale realną sprawczość. W tym ujęciu komunizm to – między innymi – szeroki projekt modernizacyjny, którego agenda zawierała szereg rozwiązań popieranym przez poszczególne warstwy społeczne. Wszystko to kazało zniuansować badaczom i badaczkom wizję komunizmu jako ustroju jednoznacznie i w całym okresie istnienia totalitarnego.

Chociaż bezpośrednio po upadku komunizmu w polskiej humanistyce przez kilkanaście lat dominował paradygmat totalitarny, to wydaje się, że dzisiaj model historii społecznej uznawany jest za równorzędną perspektywę badawczą również w odniesieniu do PRL.¹⁴ Uogólnienie to należy jednak doprecyzować. O ile bowiem w obszarze nauk społecznych czy historycznych waga perspektywy społecznej jest bezsprzeczna, o tyle w historii sztuki nadal dominuje model totalitarny.¹⁵ Dodajmy, że

jest to obraz wytworzony po 1989 roku – szczególne znaczenie miały tu takie pozycje, jak *Czas smutku, czas nadziei* Aleksandra Wojciechowskiego (1992), *Dekada* Piotra Piotrowskiego (1991), a przede wszystkim *Znaczenia modernizmu* (1999) tego ostatniego, gdzie PRL wprost definiowany jest jako totalitarny. W ten sposób model totalitarny stał się swego rodzaju oczywistością, założeniem przedwstępnym reprodukowanym w szeregu opracowań szczegółowych.¹⁶

Niniejszy artykuł stanowi próbę aplikacji perspektywy społecznej w odniesieniu do historii Galerii Labirynt oraz BWA Lublin. Najogólniej rzecz biorąc, staram się umiejscowić pozycję tych placówek na tle komunistycznego projektu modernizacyjnego w jego polskim wcieleniu z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku.¹⁷ W przyjętej przeze mnie optyce kwestie związane z panowaniem partii komunistycznej i podległych jej urzędów państwowych nie są motywem centralnym, lecz jednym z wielu. Równie ważne są uwarunkowania miejscowej sceny artystycznej: jej geneza, specyfika, sytuacja ekonomiczna, stosunek władz do poszczególnych dyscyplin twórczych, relacje personalne, dynamika instytucjonalna, aktualny model polityki kulturalnej etc. W takim układzie władze, twórcy oraz działacze kultury nie tyle toczą ze sobą ideologiczną walkę, ile starają się stworzyć ramy funkcjonowania akceptowalne dla obu stron. Dlatego odchodzę od popularnej w literaturze przedmiotu figury galerii niezależnej, która – jak się zdaje – pracuje na rzecz modelu totalitarnego. W tym kontekście za symptomatyczną trzeba uznać pracę Marcina Lachowskiego *Awangarda wobec instytucji* (2006), w swoim czasie kluczowe opracowanie w tytułowym temacie. Lachowski nie tylko nie definiuje niezależności takich placówek jak Galeria Foksal PSP (pisze za to wymiennie o ich nieoficjalnym statusie), ale także nie podaje źródeł, na podstawie których stawia takie a nie inne tezy. W bibliografii *Awangardy wobec instytucji* nie znajdziemy nie tylko ani jednej pozycji z zakresu historii politycznej czy społecznej PRL, ale także żadnego wykazu przebadanych zasobów archiwalnych.¹⁸ Sprawia to, że książka Lachowskiego, niewątpliwie niezwykle wartościowa

jako źródło wiedzy o założeniach programowych i działalności poszczególnych placówek, niewiele mówi o faktycznej relacji awangardowych instytucji i doktryny kulturalnej PRL.

W niniejszym artykule staram się pamiętać, że ‘galeria niezależna’ to termin historyczny: zaczął funkcjonować pod koniec lat sześćdziesiątych, aby w dwóch kolejnych dekadach konkurować z takimi określeniami jak ‘galeria alternatywna’ czy ‘galeria autorska.’ Oczywiście niezależność nie oznaczała wówczas politycznej autonomii, ale środowiskowo-pokoleniową tożsamość, autorski program (wszelako mieszczący się w ramach obowiązującej doktryny kulturalnej) oraz pewną organizacyjną rzutkość, odróżniającą tego typu placówki od zrutynizowanych instytucji artystycznych starożytnego typu, przede wszystkim galerii sieci BWA czy galerii związkowych.¹⁹ Po implozji komunizmu, wraz z renegocjowaniem społecznej pamięci o PRL, znaczenie to zatarało się: niezależność zaczęła być rozumiana jako dysydenckość, opozycyjność czy wręcz wolność. Wzmiankowany tekst Janusza Zagrodzkiego stanowi skrajny, niemal karykaturalny przykład takiego ujęcia w odniesieniu do Galerii Labirynt i BWA Lublin.²⁰ Wydaje się, że jest to efekt rysowanego tu spłotu: hegemonii wewnątrzśrodowiskowej narracji (swego rodzaju doxy) oraz totalitarnego ujmowania PRL w historiografii artystycznej po 1989 roku.

Stawiam tu postulat, aby – tak jak zrobili to Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski w odniesieniu do Galerii Wschodniej²¹ – każdy przypadek galerii autorskiej rozpatrywać jednostkowo, w możliwie szerokim kontekście i na podstawie gruntownych badań źródłowych. Naturalnie galerie autorskie miały problemy natury politycznej. Niemniej wydaje się, że tego typu sytuacje należały do rzadkości, a dla ich działalności kluczowe były raczej uwarunkowania środowiskowe, ekonomiczne, programowe etc. Jak było w przypadku Galerii Labirynt i BWA Lublin? Jak spróbuję pokazać, ich pozycja była szczególna, jednak nie ze względu na domniemaną niezależność polityczną, lecz na fakt, że obie te placówki były zorientowane na jeden, nadrzędny cel: przechowanie neoawangardowej substancji (wystaw, dzieł, wydawnictw etc.). Innymi

słowy, prowadzone przez Mrocza placówki były swego rodzaju ‘arką,’ czyli infrastrukturą budowaną wobec pewnego zagrożenia. Jednak – wbrew rysowanej po 1989 roku narracji – zagrożenie to nie dotyczyło poczynań władz (te, jak zobaczymy, obu galeriom sprzyjały lub były wobec nich obojętne), lecz tendencji rozgrywających się w obrębie samego pola sztuki. Taka jest też główna teza niniejszego artykułu.

Galeria Labirynt 1969–1974.

Lublin w zmieniającym się PRL-u

W pewnym sensie Galeria Labirynt powstała przez przypadek. Dynamika była następująca: najpierw, w 1964 roku, władze Lublina powołały Miejski Dom Kultury (MDK). Placówka miała stanowić przeciwwagę dla Wojewódzkiego Domu Kultury (WDK), który odpowiadał nie tylko za miejskie, ale także – i przede wszystkim – powiatowe placówki kulturalno-oświatowe regionu. W momencie powołania MDK miał za zadanie koordynować pracę dzielnicowych domów kultury w Lublinie, odciążając w ten sposób WDK, w którego gestii znajdowały się teraz tylko placówki regionalne.²² Tymczasem w 1968 roku minister kultury wydał rozporządzenie, na mocy którego dzielnicowe domy kultury miały zostać przekazane zakładom pracy, spółdzielniom, organizacjom społecznym i innym instytucjom (np. bibliotekom). W konsekwencji od 1 stycznia 1969 roku MDK nie musiał zajmować się placówkami dzielnicowymi, do czego został powołany. Tak zaczęła się historia nowej, ważnej miejskiej placówki kulturalnej.²³

W międzyczasie nastąpiły zmiany lokalowe. Dotychczasowa siedziba MDK – dzielnicowy dom kultury na osiedlu ZOR-Zachód – szybko stała się niewystarczająca. Stało się to jeszcze przed zmianą funkcji MDK-u. W 1967 roku MDK otrzymał od władz miasta pierwsze pomieszczenia na parterze rozległego, osiemnastowiecznego kompleksu klasztorowego przy ulicy Pstrowskiego 12 (dzisiejszych Peowiaków). Kolejne lokale w tym gmachu – w tym klub, kawiarnię i salę teatralną na piętrze – przy-

dzielono w ciągu następných kilkunastu miesięcy. MDK otrzymał też nowe etaty, a pracownicy – podwyżki wynagrodzeń.²⁴ Nastąpiła intensyfikacja programu, za co odpowiadały trzy działy merytoryczne, w tym interesujący nas Dział Artystyczny. Sukcesywnie uruchomiano kolejne zespoły artystyczne: Zespół Tańca Nowoczesnego, Teatr Małych Form ERGO, Teatr Poezji i Zespół Muzyczno-Jazzowy. W końcu, w 1969 roku, przy MDK powstała Galeria Labirynt. Nazwa nawiązywała do meandrycznej struktury siedziby galerii – trzech kondygnacji (w tym dwóch podziemnych) kamienicy przy ulicy Rynek 8. Ta osobna lokalizacja wynikała z faktu, że galeria powstała jako ostatnia i nie zmieściła się w siedzibie przy Pstrowskiego.

Na opisywane tu przekształcenia instytucjonalne trzeba nałożyć jeszcze jedną warstwę: miarowicie w momencie powołania MDK-u, a potem Labiryntu, również sama scena artystyczna Lublina znajdowała się w momencie zwrotnym. Sympozjum *Sztuka w zmieniającym się świecie*, zorganizowane w Zakładach Azotowych w Puławach w 1966 roku, stanowiło kulminację projektu poodwilżowej nowoczesności w jej scjentyistyczno-przemysłowym wydaniu.²⁵ Wkrótce z Lublina wyjechali zwolennicy artystycznego eksperymentu: Włodzimierz Borowski, a przede wszystkim Jerzy Ludwiński, *spiritus movens* środowiska. Tymczasem lubelscy artyści, skupieni wokół ZPAP i BWA, nadal spoglądali w przeszłość. W 1967 roku BWA zaprezentowało wystawę *Eksperyment '66* zainicjowaną przez młodych plastyków zafascynowanych puławskim sympozjum. Następnie, przy wsparciu kilku miejscowych malarzy, powołali oni Grupę Lubelską, która miała kontynuować tradycję Grupy Zamek (do Grupy Lubelskiej należeli m.in. Jerzy Durakiewicz i Jan Ziemiński, co symbolicznie łączyło obie formacje). To właśnie środowisko Grupy Lubelskiej, w tym szczególnie Adam Styka, współtwórca grupy i niespełna trzydziestoletni sekretarz zarządu lubelskiego oddziału ZPAP, zainicjowało powstanie Galerii Labirynt.

Mimo że Labirynt powstał jako miejsce środowiskowe, pierwsze lata funkcjonowania galerii były niezwykle chaotyczne. Kierownictwo Labiryntu zmieniało się niemalże z roku na rok. Najpierw za

program odpowiadał Styka, następnie zastąpił go inny członek Grupy Lubelskiej, Andrzej Kołodziejek, jednak niedługo potem grupa rozpadła się. Pod koniec 1972 roku Galerię Labirynt MDK zaczął kierować fotograf Andrzej Koziara, który w styczniu 1973 roku zainaugurował program mocnym akcentem – wystawą prac Andrzeja Wróblewskiego. Jednak Koziara już po roku wyjechał do Białegostoku.

Stanowisko dyrektora Galerii Labirynt MDK zaproponowano wówczas Andrzejowi Mroczkowi, młodemu (ur. 1941), wybijającemu się pracownikowi BWA. Mroczek został zatrudniony w BWA w 1967 roku na stanowisku instruktora oświatowego, jednak zakres jego obowiązków był znacznie szerszy. Mroczek pomagał przy technicznym opracowywaniu wystaw w centrali i w terenie, zajmował się pracą oświatową w Powiatowych Domach Kultury i klubach wiejskich, projektował wydawnictwa BWA i nadzorował proces ich druku, a także koordynował z ramienia BWA galerię malarstwa współczesnego w klubie studenckim Arcus.²⁶ Został szybko dostrzeżony. Już w 1969 roku kierownictwo BWA zgłosiło go do nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki, której wprawdzie nie dostał, jednak wyróżnieniem była już sama nominacja. Mroczka nagrodziły za to władze lokalne – w roku 1970 otrzymał nagrodę Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (PWRN) z okazji Dnia Działacza Kultury. Wtedy też Mroczek zorganizował pierwsze wystawy młodej sztuki z kręgu szeroko rozumianej neoawangardy, w tym głośny *Ból Tomka Kawia-ka* (organizatorem był klub studencki Arcus, ale Mroczek koordynował to wydarzenie z ramienia BWA).²⁷ Zaledwie po pięciu latach pracy, w 1972 roku, Mroczek pełnił już obowiązki dyrektora BWA podczas urlopu Danuty Ziemińskiej, pełniącej obowiązki dyrektorki.²⁸

Mroczek był więc kandydatem zmiany: był młody (33 lata), lecz już wszechstronnie doświadczony; miał też za sobą – co w przypadku galerii przy domu kultury szczególnie istotne – współpracę ze środowiskami studenckimi. W końcu – gwarantował wyraźną zmianę programową. Dyrektorem Galerii Labirynt został w maju 1974 roku.

Warto uchwycić te zmiany w szerszym kontekście. Po objęciu władzy przez Edwarda Gierka

(1970) partia zaczęła implementować nowy model modernizacji. W wymiarze społecznym jego filarem stało się odejście od dyskursu egalitarnego, z klasą robotniczą stawianą na pierwszym miejscu, na rzecz narracji o społeczeństwie jako konstelacji sprawczych, kreatywnych jednostek. Zmianie tej towarzyszyło otwarcie na Zachód, dowartościowanie innowacyjności i tzw. prywatnej inicjatywy, akceptacja kultury masowej, gruntowna liberalizacja kultury, nauki i sztuki, a także rozwój amatorskiego ruchu artystycznego oraz aktywizacja młodzieży. Do głosu doszedł nowy typ działacza: nie był to już partyjny aparatczyk, skoncentrowany na wypełnieniu planu, ale bezpartyjny fachowiec, specjalista w swojej dziedzinie, który nad ideologiczne pryncypia przedkłada wyniki. Nowa kadra kierownicza instytucji państwowych, urodzona w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, nie pamiętała nie tylko stalinizmu, ale często nawet Października, a nawet jeśli, to nie był on już dla niej przeżyciem formacyjnym.²⁹

Fala reform szybko dotarła do Lublina, w tym jego instytucji kulturalnych.³⁰ W połowie 1971 roku zespół Wojewódzkiego Domu Kultury przedstawił referat „Funkcja i rola domu kultury w całokształcie działalności kulturalnej.” Dotychczasowa działalność domów kultury – a więc także i MDK-u – została w nim skrytykowana we wszystkich możliwych wymiarach. Dużym problemem miała być nie tylko polityka kadrowa, ale również „ingerencja czynników z zewnątrz na zatrudnianie i zwalnianie pracowników,” czyli po prostu naciski polityczne. Akcentowano brak czytelnych kryteriów oceny pracy, przeciążenie pracowników, „stereotypy w działaniu” oraz brak „nowoczesności w działaniu.” Krytykowano też nazbyt wąski „krąg dziedzin upowszechnianej sztuki,” złe planowanie, nieumiejętność posługiwania się sprzętem technicznym i niezdolność do wykorzystania posiadanego potencjału.³¹ „Ktoś dowcipnie zauważył – stwierdzano w podsumowaniu – że jeżeli opracowanie koncepcji czy planu pracy zabiera cały czas pracy, lepiej pracować bez planu.”³²

Remedium, jakie przedstawił zespół WDK, wpisywało się w nowy model zarządzania kulturą. To, co stare, miało odejść do lamusa. Na pierwszy

plan wybijały się typowe dla epoki Gierka postulaty modernizacyjne: dotyczące jakościowego sprzętu, lepszej organizacji pracy, konieczności zatrudnienia młodej kadry kierowniczej, a z drugiej strony doksztalcenia starej. Kładziono nacisk na merytokrację, placówki miały być nowoczesne, formy i metody działań – „stale modernizowane.”³³ Modernizacja w sferze kultury miała dokonywać się dzięki nowoczesnemu zarządzaniu, a nie, jak w epoce Gomułki, na drodze odgórnie koordynowanej współpracy przemysłu i środowiska artystycznego. Jako kontekst wskazywano zwiększanie się poziomowi wykształcenia odbiorców kultury, postęp techniczny, urbanizację, polepszanie się stopy życiowej społeczeństwa oraz wydłużanie się czasu wolnego.

Modernizacyjnym nastrojom sprzyjała poprawa sytuacji finansowej sektora kultury, szczególnie w pierwszej połowie dekady. Jeszcze w 1970 roku z inicjatywy PWRN w Lublinie powstał Wojewódzki Fundusz Rozwoju Kultury. Dwa lata później, na mocy uchwały Rady Ministrów, powołano Miejski Fundusz Rozwoju Kultury. Równolegle, we wrześniu 1972 roku, powstał centralny Fundusz Rozwoju Twórczości Plastycznej, o który środowisko plastyczne upominało się od wielu lat. We wszystkich lubelskich instytucjach kultury rosło zatrudnienie, zwiększały się płace, powoli rosła również liczba samych placówek.³⁴ Dotyczyło to również sfery plastyki. O ile w 1970 roku w BWA odbyło się 276 pokazów, w 1972 było ich już 299. Rocznie galerię odwiedzało 110 tys. osób.³⁵

Odnotujmy wreszcie zmianę o charakterze strukturalnym: w 1975 roku miała miejsce reforma samorządowa, na mocy której zlikwidowano powiaty, a w miejsce 17 województw i 5 tzw. miast wydzielonych wprowadzono 49 nowych województw. W konsekwencji województwo lubelskie zmniejszyło się, ale za to – zgodnie z założeniami reformy – zyskało większą sterowność i relatywną autonomię.³⁶ Powstały też nowe organy władzy lokalnej: Urzędy Wojewódzkie (UW), w strukturze których znalazły się – między innymi – wydziały kultury i sztuki (rady narodowe zredukowano do wymiaru organu wykonawczego). To właśnie Wydziałowi Kultury i Sztuki UW w Lublinie podlegały teraz miejskie placówki kultury – w tym BWA oraz MDK z Galerią

Labirynt. Oczywiście instancje miejskie podlegały również politycznemu nadzorowi lokalnego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, jednak wydaje się, że miał on mniejsze znaczenie niż kiedykolwiek wcześniej.

Andrzej Mroczek przychodził więc do Labiryntu w momencie dynamicznych przemian lubelskiej kultury. Dodajmy, że również i jego angaż został poprzedzony audytem działalności galerii. W raporcie z marca 1973 roku oceniano, że program Labiryntu jest wprawdzie „właściwy, działalność galerii rozwija się,” jednak zarazem podkreślano, że „należy zwrócić uwagę na pełne jego zrealizowanie, aby była prowadzona działalność towarzysząca wystawom. Komisja Kultury ocenia pozytywnie całokształt działalności galerii z uwzględnieniem w/w wniosków.”³⁷ Innymi słowy, galeria była prowadzona poprawnie, ale mogłaby być znacznie lepiej – przede wszystkim za sprawą rozbudowy programu towarzyszącego. Mroczek zrealizował ten postulat, formułując program, w którym „działalność towarzysząca wystawom,” o którą upominało się Prezydium – spotkania, odczyty, dyskusje – stawała się równie istotny, co same wystawy. Dodajmy: zgodnie z aktualnymi tendencjami w polskiej sztuce.

Pierwszy rejs 'arki.' Galeria Labirynt na tle przemian systemu artystycznego 1974–1981

W 1975 roku MDK został przemianowany na Lubelski Dom Kultury (LDK) – ogólnomiejski ośrodek kultury i sztuki. Władze miejskie poleciły kierownictwu placówki zorganizowanie nowych klubów i kawiarni w piwnicach w budynku przy ulicy Pstrowskiego 12.³⁸ Wkrótce LDK zasłynął rozbudowanym programem muzycznym (jazz, blues, rock), kabaretowym (słynna Łoża 44), w końcu – plastycznym.³⁹ Repertuar poszczególnych jednostek można uznać za emblematyczny dla gierkowskiej kultury studenckiej i młodzieżowej: aktualnej, dynamicznej, przekornej, ‘z pazurem.’ Taki też profil miała Galeria Labirynt – program dowartościowywał nowe zjawiska w sztuce (koncep-

tualizm, performance, film awangardowy, sztuka wideo), był nastawiony na współpracę z ośrodkami zagranicznymi, w tym zachodnimi (RFN, Dania, Jugosławia), a przede wszystkim – był rezultatem autorskich wyborów kierownika. Podobnie jak w przypadku innych dyscyplin obecnych w domu kultury, również i w galerii kierowanej przez Andrzeja Mrocza dominowała twórczość młodego pokolenia, przede wszystkim artystów urodzonych w latach czterdziestych i pod koniec lat trzydziestych, a więc ówczesnych trzydziesto-kilkulatków. Wśród publiczności, jak wspominał sam Mroczek, dominowali ludzie młodzi, przede wszystkim studenci.⁴⁰ W takim kształcie Galeria Labirynt funkcjonowała przez kolejne siedem lat, nie wykraczając poza ramy obowiązującej doktryny państwa w sferze kultury i sztuki.

Zarysowany powyżej obraz należy uzupełnić o sytuację w obrębie samego pola sztuki. To ważne o tyle, że pozwala ujrzeć działalność Galerii Labirynt przede wszystkim jako fenomen środowiskowo-pokoleniowy, nie zaś polityczny.

Najogólniej rzecz biorąc, chodzi o nieźle już rozpoznany podział, jaki wytworzył się w wyniku rosnącej popularności nowych zjawisk artystycznych spod znaku szeroko rozumianej neoawangardy.⁴¹ Przypomnijmy podstawowe aspekty tego pęknięcia. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych do głosu doszło nowe pokolenie artystów, krytyków, animatorów kultury i komisarzy wystaw. Ich aktywność złożyła się na szeroki ruch kulturalny, który starał się zinstytucjonalizować zjawiska artystyczne wyrastające z konceptualnego zwrotu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nowe galerie, najczęściej wpięte w instytucje miejskie i państwowe średniego i niższego szczebla (domy kultury, salony KMPiK, zrzeszenia studenckie, kluby twórcze), powstawały w całym kraju i szybko stały się alternatywą dla ‘dorosłego,’ a przy tym tradycjonalistycznego obiegu skupionego wokół ZPAP i BWA. Pozycja nowej sztuki stała się na tyle silna, że Ministerstwo Kultury i Sztuki zdecydowało, że w 1974 roku swoje prace w Pawilonie Polonia na Biennale w Wenecji pokażą twórcy Galerii Permafo: Zbigniew Dłubak, Natalia LL i Andrzej Lachowicz (ostatecznie impreza w tym

roku nie odbyła się). Początkowo nowe zjawiska życzliwie przyjmowano również w ZPAP, a Rada Artystyczna związku dyskutowała powstanie nowej sekcji ‘sztuki eksperymentalnej’ czy powołanie ośrodka dokumentacji. Jednocześnie narastała środowiskowa krytyka sieci BWA – zgodnie z duchem epoki postulowano wprowadzenie merytorycznych kryteriów doboru wystaw, odmłodzenie kadry i uwspółcześnienie programu. Galerie autorskie – wśród nich Labirynt – stanowiły czytelną alternatywę dla wieloodziałowych molochów, które poza wystawiennictwem realizowały szereg działań wynikających z prerogatyw polityki kulturalnej państwa. W 1974 roku przedstawiciele młodego pokolenia sformułowali projekt stworzenia ogólnopolskiej sieci 250 niewielkich galerii autorskich, które miałyby uzupełnić nastawioną na twórczość tradycyjną sieć BWA.⁴²

‘Starszyzna’ ZPAP, zrazu rozważająca pewne zmiany w kierunku pluralizacji programowej związku, ostatecznie zdecydowała się na ruch przeciwny. W 1974 roku władze ZPAP zmieniły statut, w konsekwencji czego przestał istnieć przepis, na mocy którego każdy absolwent wyższej uczelni artystycznej automatycznie staje się członkiem stowarzyszenia. Od teraz kandydat na członka musiał odbyć staż w tzw. Kole Absolwentów, a następnie poddać się ocenie władz danego okręgu. Deklaratywnie miał być to sposób na zatrzymanie niekontrolowanego rozrostu ZPAP. Istotnie, był to najliczniejszy związek twórczy: w połowie dekady do ZPAP należało 8385 członków i – już po zmianach – 1200 członków Koła Absolwentów, w Lublinie było to odpowiednio 122 i 33 członków.⁴³ A jednak oczywistą konsekwencją decyzji kierownictwa ZPAP było zahamowanie procesów mających na celu włączenie tendencji neoawangardowych w obręb Związku – a więc i objęcie tej twórczości mecenatem państwa. Równie duże – a może nawet większe – znaczenie miał podział o charakterze symbolicznym w łonie samej awangardy. Jego symbolem stał się głośny pamflet „Pseudoawangarda” Wiesława Borowskiego, kierownika Galerii Foksal PSP, opublikowany na łamach *Kultury* w marcu 1975 roku. Przypomnijmy dla porządku, że Wiesław Borowski deprecjonował w nim sztukę pokolenia ówczesnych trzydziesto-

i czterdziesto-latków jako ‘plagiat,’ działalność ‘prymitywną,’ ‘amoralną,’ ‘szmirowatą,’ ‘pseudonaukową’ itp. – w przeciwieństwie do ‘prawdziwej’ awangardy z kręgu Foksal (która to galeria, o czym w tym kontekście należy pamiętać, przekształcała się właśnie w kierunku tradycyjnej placówki wystawienniczej z coraz większymi ambicjami międzynarodowymi, co wiązało się z koniecznością zacieśnienia współpracy z resortem kultury). Zarazem „Pseudoawangarda” stanowiła wyrazisty głos w dyskusji o kształcie mecenatu państwa w sferze twórczości plastycznej. Wiesław Borowski jasno definiował jego zakres. Jak wskazywał, „zanieczyszczenie pola sztuki osiągnęło już stopień alarmujący” – jego zdaniem pseudoawangarda „stała się głównym hamulcem rozwoju sztuki w Polsce,” a wręcz jest „zjawiskiem groźnym dla polskiej kultury,” „nie pozostawia po sobie żadnego śladu w kulturze,” „jako zjawisko na terenie sztuki znajduje się w agonii już w momencie pojawienia.” Puenta tekstu Wiesława Borowskiego wykraczała daleko poza ramy polemiki krytyczno-artystycznej, stanowiąc raczej deklarację z dziedziny polityki kulturalnej: „Z punktu widzenia naszej kultury i sytuacji społecznej naszego kraju byłoby anomalią, gdyby właśnie Polska miała się stać światowym centrum współczesnej pseudoawangardy artystycznej, czego wyraźne i niepokojące symptomy dają się zauważyć.”⁴⁴

Wiesław Borowski wśród „pseudoawangardowych” galerii wymienił Permafo, Repassage, Adres czy Biuro Poezji – oraz Labirynt. Swoje rozpoznanie – już tylko w odniesieniu do galerii autorskich – powtórzył w 1976 roku podczas ogólnopolskiej narady kierowników galerii autorskich zorganizowanej przez poznański ZPAP. W referacie „Wątpliwe autorstwo” Wiesław Borowski zarzucił innym galeriom autorskim, że same stają się ważniejsze od sztuki. Padły także zarzuty nieodpowiedzialności, infantylizmu i niefrasobliwości.⁴⁵ Referat szefa Foksal został przedrukowany w *Kulturze* jako jedyny z sesji.

Nie sposób oczywiście precyzyjnie oszacować skali oddziaływania wystąpień Wiesława Borowskiego. Niewątpliwie jednak podział wprowadzony przez kierownika Foksal, w połączeniu ze zmianą statutu ZPAP i zaniechaniem reformy struktury

wystawienniczej – dla środowiska neoawangardy okazał się fatalny w skutkach. Sztuka młodego pokolenia została niejako uwięziona w enklawie niewielkich, przygodnie finansowanych galerii autorskich, tracąc szansę na rozwój w ramach państwowego systemu sztuki *sensu largo*, dysponującego nieporównywalnymi możliwościami logistycznymi, finansowymi czy infrastrukturalnymi. Warto to podkreślić: spór w połowie lat siedemdziesiątych był nie tylko sporem czysto artystycznym, ale także sporem o otwarcie modernizującego się systemu na młode pokolenie i nowe tendencje w sztuce. W obu przypadkach próby te skończyły się petryfikacją dotychczasowego porządku: w polu twórczości tradycyjnej hegemonię utrzymał ZPAP, w polu twórczości awangardowej – Galeria Foksal PSP oraz, o czym nie należy zapominać, Muzeum Sztuki w Łodzi, wtedy raczej awangardowe niż pseudoawangardowe (ściśle zresztą współpracujące z Foksal).

Labirynt pod kierownictwem Andrzeja Mrocza zainaugurował więc działalność w momencie fundamentalnego przesilenia w polu sztuki. Wtedy to właśnie po raz pierwszy Labirynt przyjął funkcję „arki,” czyli zwornika środowiska neoawangardy. W Labiryncie zaczęli regularnie wystawiać twórcy spostonowani przez Borowskiego: między innymi Zbigniew Warpechowski, Józef Robakowski, Zdzisław Sosnowski, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Andrzej Partum i inni.

Należy przy tym zaznaczyć, że kierowana przez Mrocza ‘arka’ nie stanowiła konkurencji dla tradycyjnej lubelskiej plastyki. Środowisko lubelskie, stosunkowo niewielkie, wyraźnie odczuło gierkowską *prosperity*. W mieście powstały długo wyczekiwane oddziały Zakładów Artystycznych ART (1975) oraz salon Desy (1976). Ponadto na UMCS powołano Instytut Wychowania Artystycznego, gdzie zatrudnienie znaleźli lokalni artyści i historycy sztuki (1976). Wkrótce (1978) przy UMCS powstała galeria KONT, która uzupełniała ofertę klubową uczelni – do tej pory na uniwersytecie plastyka była obecna jedynie za sprawą okazjonalnych wystaw w klubie studenckim Arcus, do 1974 roku koordynowanych zresztą przez Mrocza.⁴⁶ Zgodnie z obowiązującą doktryną władz centralnych rozwijał się też handel sztuką: targi

sztuki organizowało BWA, ale podobne inicjatywy odbywały się również na poziomie dzielnic: np. kiermasz Obraz do M-4 zorganizowano w Osiedlowym Domu Kultury LSM (1974).

Artyści z kręgu ZPAP nie mogli też narzekać na zamówienia. W połowie dekady Lublin, podobnie jak reszta kraju, przeżywał gwałtowny rozwój budownictwa mieszkaniowego. Największym placem budowy była Lubelska Spółdzielnia Mieszkaniowa (LSM), konglomerat siedmiu osiedli, na których mieszkało przeszło 40.000 osób. Aż sześć z nich wznoszono – w różnych stadiach (kończono, wznoszono w całości, rozpoczynano) – w latach siedemdziesiątych Apogeum tego procesu miało miejsce w połowie dekady. W 1976 roku na terenie LSM zainaugurowano Lubelskie Spotkania Plastyczne. Zgodnie z duchem dekady, była to impreza mająca na celu indywidualizację osiedli mieszkaniowych za sprawą realizacji plastycznych różnego typu (rzeźby, murale, mozaiki, systemy informacyjne). Lubelskie Spotkania Plastyczne zorganizowano z inicjatywy lubelskiego KW PZPR, za oprawę programową odpowiadał Wydział Kultury i Sztuki UW, Centralny Związek Spółdzielczości Budownictwa Mieszkaniowego oraz miejscowe zakłady pracy. Impreza trwała do 1978 roku, wzięło w niej udział siedemdziesięciu plastyków z całego kraju, w tym wielu z Lublina. Opiekę merytoryczną sprawowali wybitni specjaliści: artyści, inżynierowie i architekci, na czele z Marianem Boguszem (komisarz), Jerzym Hryniewieckim i Oskarem Hansenem. W sumie wykonano kilkadziesiąt realizacji.⁴⁷ Równocześnie, kontynuując dotychczasową politykę, w nowo powstających blokach projektowano pracownie, dzięki czemu pod koniec lat siedemdziesiątych środowisko lubelskie należało do najlepiej wyposażonych w lokale przeznaczone do twórczości plastycznej.

Wszystkie te czynniki z pewnością tonowały potencjalne środowiskowe konflikty – sympatyzujący z neoawangardą młodzi wystawiali w Labiryncie, niewielkiej galerii studenckiej, natomiast środowisko ZPAP korzystało z rozrastającej się infrastruktury państwowej. Również stosunki środowiska plastycznego z władzami należy określić jako dobre. W PRL plastycy nigdy nie byli

postrzegani jako źródło istotnego zagrożenia politycznego, jednak w latach siedemdziesiątych autonomia dyscypliny była największa po 1944 roku. Jak wspominał Janusz Kaczmarski, prezes ZPAP w latach 1972–1980, zdaniem Wincentego Kraśko, kierownika Wydziału Kultury KC, z punktu widzenia władz ‘niżej byli tylko lutnicy.’⁴⁸ Doskonale widać to na przykładzie kultury lubelskiej. Według ankiety przeprowadzonej w 1972 roku przez Wydział Kultury MRN większe znaczenie dla życia kulturalnego miasta niż plastyka miała działalność nie tylko innych dyscyplin (z teatrem na czele), ale także imprezy masowe (Dni Lublina, konkursy poezji, recitale piosenki), festiwale (Festiwal Kabaretów, Studencka Wiosna Teatralna), młodzieżowe imprezy plenerowe (dyskoteki, koncerty, festyny), a nawet rozmaite turnieje, imprezy oświatowe czy sesje popularnonaukowe.⁴⁹ Przekładało się to na polityczne znaczenie poszczególnych instytucji. W zachowanych dokumentach dominują informacje o lubelskich teatrze, filharmonii i operetce. O BWA, ostatniej z czterech wojewódzkich instytucji kultury, wspomina się incydentalnie, a nawet – jak w 1978 roku – w ogóle. Jednak nawet nieliczne wzmianki sugerują, że BWA nie sprawiała większych problemów – na przykład w sprawozdaniu BWA dla Wydziału Kultury i Sztuki UW za rok 1974 czytamy: „W okresie od 1 stycznia do dnia 31 grudnia 1974 r. do BWA nie wpłynęła żadna skarga.”⁵⁰

Decentralizacja sieci BWA, rozpoczęta w latach sześćdziesiątych, a po reformie samorządowej jeszcze głębsza, w przypadku Lublina oznaczała faktyczne *désintéressement* władz sprawami plastyki.⁵¹ Na tyle, że ideologiczne oddziaływanie partii na środowisko artystyczne było znikome. Dotyczyło to zarówno ZPAP, jak i twórców młodych, znajdujących się w orbicie zainteresowania ZSMP, a więc tych działających w ramach takich galerii jak Labirynt.⁵² Ale i odwrotnie – środowisko plastyczne nie przejawiało jakiegokolwiek aktywności politycznej. Nie uczestniczyło też w niezależnym ruchu wydawniczym, który Lublinie funkcjonował od 1977 roku.⁵³

Galeria Labirynt również korzystała na stabilnej sytuacji lubelskiej kultury. W zarysowanej tu konstelacji instytucjonalnej placówka

LDK-u znajdowała się w bardzo odległej z punktu widzenia władz galaktyce. Osadzenie Labiryntu w strukturze miejskiej instytucji kultury pozwoliło Andrzejowi Mroczkowi zachować autonomię programową, choć ta, podkreślmy, nie wykraczała poza reguły gierkowskiej doktryny kulturalnej. Dotyczyło to nawet performance w przestrzeni publicznej, na które galeria posiadała odpowiednie zezwolenia. Kiedy np. milicja zainteresowała się wystąpieniem Jerzego Beresia *Runda honorowa*, w którym głównym rekwizytem był rodzaj stempla drukarskiego, wystarczyło pokazać oficjalny dokument. Sam Mroczek określał po latach ten incydent – w środowiskowej legendzie przedstawiany w duchu heroicznym – mianem ‘niewinnego.’⁵⁴

Wszystkie te czynniki sprawiły, że Mroczek mógł uczynić z Labiryntu ‘arkę’ dla środowiska neoawangardy, zapewniając mu namiastkę instytucjonalnej stabilności. Stan ten nie trwał jednak długo. Strukturalny kryzys PRL-owskiej gospodarki, który wybuchł w połowie 1976 roku, wkrótce dotknął również sektor plastyki.⁵⁵ Jesienią 1977 roku wojewoda lubelski Mieczysław Stępień informował ministerstwo kultury, że w wyniku podwyżki cen niemal wszystkich kluczowych dla prowadzenia instytucji kulturalnej materiałów i usług – wody, papieru, czynszów, odzieży ochronnej, druku, mebli, a nawet żarówek – debet w kasie Wydziału Kultury i Sztuki UW wynosi ponad milion złotych.⁵⁶ Po dwóch latach zapaść objęła już instytucje wszelkich szczebli. Pod koniec 1979 roku Zarząd Wojewódzki ZSMP w Lublinie alarmował, że stan większości z 281 klubów kultury z województwa lubelskiego jest katastrofalny. Dotyczyło to także LDK-u – w raporcie mowa jest o złych warunkach lokalowych oraz o tym, że program nie dociera do odbiorcy spoza centrum miasta.⁵⁷ Ten ostatni zarzut to symptom kolejnego zwrotu w polityce partii, która w obliczu kryzysu ponownie zwróciła się w stronę dyskursu egalitarnego. Nie bez przyczyny: nastroje społeczne znajdowały się na najniższym poziomie od początku dekady. Wkrótce wybuchają strajki – pierwszy, w lipcu 1980 roku, miał miejsce właśnie w Lublinie.

Kryzys odczuła także Galeria Labirynt, chociaż stosunkowo późno. O ile jeszcze w lat-

ach 1976–1978 program definiowały wymagające znacznych środków rozbudowane wydarzenia, w istocie mini-festiwalowe, często o międzynarodowej obsadzie (*Oferta Galerii Labirynt, Działalność niezidentyfikowana, Performance and Body*), o tyle w latach 1979–1981 wystaw, i to głównie indywidualnych, było już znacznie mniej. Wtedy też, w samym środku polityczno-ekonomicznego kryzysu, nastąpiła najważniejsza zmiana w historii Labiryntu: w połowie 1981 roku dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki zaproponował Andrzejowi Mroczkowi objęcie dyrektury BWA. Kierownik Labiryntu był kandydatem środka – popierała go Solidarność w BWA, akceptowały go również władze miejskie, partyjne i ZPAP. Mroczek propozycję przyjął, zapowiadając przeniesienie programu Labiryntu do BWA. Należy pamiętać, że tłem tej decyzji było fiasko reform państwowego systemu sztuki w kierunku jego artystycznej i pokoleniowej inkluzywności. Teraz – przynajmniej w Lublinie – miało się to zmienić. ‘Arka’ mogła płynąć dalej.

BWA Lublin w latach 1982–1986.

Stabilizacja w niestabilnych czasach

Na początku 1982 roku w Lublinie funkcjonowało 128 plastyków.⁵⁸ Stan wojenny zmienił ich sytuację na gorsze we wszystkich wymiarach. Zakłady pracy, unieruchomione kryzysem i nadzorem wojskowym, wstrzymały zlecenia plastyczne, a po zawieszeniu ZPAP artyści zostali odcięci od świadczeń. Jednocześnie lokalne władze starały się jakoś tonować kryzys – fakt ten, jak sądzę, pozwala rozszczelnąć czarno-białą, martyrologiczną narrację dotyczącą sytuacji artystów w dobie stanu wojennego, szczególnie w mniejszych ośrodkach, gdzie towarzysko-środowiskowe więzy często ważyły więcej niż sympatie polityczne czy pełnione funkcje. W każdym razie wydaje się, że tak było w Lublinie. Nowy kierownik Wydziału Kultury i Sztuki UW, Edward Balawejder, partyjny liberal z życzliwie nastawionym do artystów, starał się zapewnić artystom elementarne wsparcie: 17 osobom przyznano zapomogi, 2 – stypendia osi-

edleńcze, 5 – twórcze. Mimo zawieszenia ZPAP, artyści mogli sprzedawać swoje prace w sklepie PSP, nadal działał salon Desy. Wydział Kultury i Sztuki przedstawił nawet propozycję zatrudnienia artystów w przedsiębiorstwach miejskich, szkołach oraz ‘przy pracach estetyzacyjnych.’ Jak zapisano w raporcie dotyczącym sytuacji lubelskiej kultury po wprowadzeniu stanu wojennego, „działania te mają charakter doraźny, łagodzący nieco trudne problemy środowisk twórczych. Brak jest natomiast trwałego systemu opieki i pomocy państwa nad tą sferą kultury.”⁵⁹ Nie dziwi więc fakt, że lokalne władze z optymizmem przyjęły informację, że już w kwietniu resort kultury zdecydował się odwieść najmniej kłopotliwe z politycznego punktu widzenia związki: SPAM, ZPAF oraz ZPAP.

Był to, jak wiemy, optymizm pochopny. Od kwietnia 1982 roku zaczął obowiązywać bojkot i organizować się ruch przykościelny. Wtedy też w lubelskim Muzeum Diecezjalnym odbyła się I Wystawa Malarstwa i Grafiki. W lutym 1983 roku przy kościele św. Pawła powstało Duszpasterstwo Środowisk Twórczych. Artyści ze środowiska ZPAP prowadzili konspiracyjną działalność związkową, organizowali wystawy i spotkania autorskie. Podjęli również bojkot BWA. Jednocześnie nie sposób uznać, że lubelskie środowiska twórcze stworzyły rozbudowane struktury podziemne. Przeciwnie: akty oporu były nieliczne, a stosunek do bojkotu niekiedy ambiwalentny – np. w 1982 roku lubelski teatr zaprezentował w telewizji państwowej dwa spektakle. W tym samym roku Ministerstwo Spraw Wewnętrznych odnotowało jedynie dwa akty oporu lubelskich twórców.⁶⁰ W Lublinie powstał za to jeden z pierwszych w kraju Obywatelskich Komitetów Odrodzenia Narodowego środowisk twórczych, fasadowego ciała mającego forsować koncepcję ‘porozumienia narodowego’ wokół władz stanu wojennego. Na początku 1983 roku uczestnicy posiedzenia Komisji Kultury KW PZPR konstatawali, że „ocena [sytuacji politycznej w środowisku lubelskiej kultury] prezentuje się bardzo korzystnie w porównaniu z sytuacją w innych, większych ośrodkach kraju.”⁶¹

W tym czasie w Lublinie miały miejsce masowe aresztowania, częste były pobicia, władze

na różne sposoby szykanowały studentów UMCS, a władze uczelni zostały odwołane. Na ulicach organizowano manifestacje, co jakiś czas w zakładach pracy odbywały się strajki, powszechnie bojkotowana była partyjna prasa oraz oficjalne instytucje artystyczne.⁶² Do zawieszenia stanu wojennego w grudniu 1982 roku w Lublinie internowano 220 osób.⁶³ Nie było wśród nich nikogo ze środowisk twórczych.⁶⁴ Również Andrzej Mroczek – jak sam zaznaczał – nie należał do środowisk opozycyjnych Lublina.⁶⁵ Przekładało się to na relatywne stabilne funkcjonowanie kierowanej przez niego placówki. Działalność BWA po wprowadzeniu stanu wojennego nie zmieniła się, o czym Mroczek informował WKiS już na początku kwietnia 1982 roku. Jak wyliczał, po 15 stycznia, kiedy to lubelskie instytucje wznowiły działalność, odbyło się dziewięć wystaw, m.in. Tomasza Kawiaka, Zbigniewa Warpechowskiego, Leszka Przyjemskiego, Andrzeja Partuma, Józefa Robakowskiego i Stanisława Strzyżyńskiego. Nadzór nad programem BWA sprawowała nowo powołana Komisja Artystyczna ds. Plastyki i Sztuki Ludowej WKiS UW.⁶⁶ Komisja zbierała się 1-2 razy w miesiącu, jednak w przypadku BWA nie miała wiele pracy – kolejne wystawy, z gruntu apolityczne, bez trudu przechodziły postępowania cenzorskie, w czasie stanu wojennego dodatkowo zaostrzone.⁶⁷

Przerwa w funkcjonowaniu BWA trwała więc zaledwie miesiąc, a wprowadzenie stanu wojennego nie miało wpływu na charakter programu. Jedyna zmiana dotyczyła programu towarzyszącego: w pierwszej połowie 1982 roku nie odbyły się żadne projekcje filmowe, wykłady ani spotkania autorskie.⁶⁸ Jednak i tu przerwa nie trwała długo: program wrócił do pełnego wymiaru już po kilku miesiącach. Jak dowiadujemy się z dokumentu podsumowującego działalność Urzędu Wojewódzkiego w okresie styczeń–październik 1983, BWA realizowało wówczas bogaty program oświatowy (odczyty, projekcje filmów, wykłady, konwersatoria), a wystawiennictwo znalazło się wśród wiodących zadań Wydziału.⁶⁹ W 1983 roku program wznowiły także założone w latach siedemdziesiątych galerie miejskie: KONT oraz Labirynt, przy czym ta ostatnia, już jako Labirynt 2, została włączona w struktury BWA. Fakt ten,

jak się wydaje, dobrze pokazuje stosunek władz do programu realizowanego przez Andrzeja Mrocza. Niewątpliwie do rozszerzenia BWA by nie doszło, a sam Mroczek nie utrzymałby się na stanowisku, gdyby władze oceniały jego pracę jako politycznie nieodpowiednią.

Również z punktu widzenia centrali lubelskie BWA nie sprawiało żadnych problemów. W dobie stanu wojennego CBWA zacieśniło współpracę z BWA w zakresie realizacji centralnego planu wystaw. Zwiększył się także nadzór nad programem placówek wojewódzkich, rozluźniony po reformie samorządowej 1975 roku. Wprowadzenie stanu wojennego i bojkot – inaczej niż w strukturach partyjnych – w Departamencie Plastyki MKiS, CBWA oraz w poszczególnych BWA postrzegane były przede wszystkim w kategoriach problemu praktycznego, który ogranicza i utrudnia codzienną pracę instytucji. Należało zmienić plany, odwołać część wystaw, zrewidować finanse. Podczas narady dyrektorów BWA w marcu 1982 roku Andrzej Rajewski, dyrektor generalny MKiS, mówił: „Idiotyzmem byłoby udawanie, iż takiego stanu [wojennego] nie ma, bowiem istnieje on realnie i fakt ten należy uznać. Nie można również przeciw niemu działać. Stan wojenny wywołał zderzenie z kulturą, z całym obrazem cywilizacyjnym. Działania resortu szły w kierunku złagodzenia tego zderzenia. Szok przeżyli wszyscy.”⁷⁰ Wkrótce, jak się wydaje, szok zmałał. Roszady na stanowiskach kierowniczych w BWA były niewielkie – odwołano dyrektorów zaledwie czterech z ponad czterdziestu placówek.⁷¹

Ostatecznie po 1982 roku współpraca BWA z centralą nie odbiegała od dotychczasowej rutyny. Zjazdy dyrektorów BWA odbywały się regularnie, do 1985 roku zorganizowano ich sześć. Przebieg tych spotkań był standardowy: tak jak dotychczas, zajmowano się kwestiami organizacyjnymi, problemami poszczególnych jednostek, niedoborami materiałowymi, finansami. Andrzej Mroczek oczywiście w nich uczestniczył. Zabrał głos tylko raz. W lutym 1984 roku, w Janowicach, informował, że BWA Lublin ma stałą publiczność, a artyści traktują galerię jako ‘swoje miejsce.’ Opowiedział się także przeciw zmianie nazwy BWA, choć zaznaczył, że każda galeria mogłaby posiadać

również nazwę indywidualną.⁷² Dyrektorzy galerii dyskutowali tę kwestię od 1981 roku, zwracając uwagę, że dotychczasowa nazwa jest archaiczna, a człon 'biuro' nie oddaje faktycznej działalności placówek. Zamiast 'Biurow Wystaw Artystycznych' proponowano nazwę 'Państwowe Galerie Sztuki Współczesnej' lub 'Galerie Sztuki Współczesnej.' Po spotkaniu w Janowicach sprawę tę zarzucono – głosy za i przeciw rozkładały się mniej więcej po równo. Optując za pozostawieniem starej nazwy, Mroczek opowiedział się za stanowiskiem CBWA.

Na temat programów nie wypowiadano się niemal w ogóle – mimo wprowadzenia stanu wojennego nadal leżały one w gestii władz lokalnych. Wyjątek stanowiły pokazy o randze wystaw ogólnopolskich, a więc wymagające koordynacji i nadzoru CBWA. Po 1982 roku najważniejsze wydarzenia tej rangi dotyczyły jubileuszu czterdziestolecia PRL. To właśnie podczas spotkania w Janowicach dyskutowano stopień przygotowania poszczególnych BWA do obchodów – w tym BWA Lublin, gdzie realizowano cykl imprez i wystaw pt. *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej*.

W heroicznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin wydarzenie to zajmuje ważne miejsce. Janusz Zagrodzki pisał wręcz, że *Nurt intelektualny...* stał się „ważną formą odpowiedzi środowiska artystycznego na stan wojenny w Polsce.”⁷³ Środowiskowa legenda głosi, że nadając pokazom powyższy tytuł, Andrzej Mroczek zρέcznie obszedł nakaz użycia frazy 'czterdziestolecie PRL' oraz dat 1944–1984. Na podstawie zachowanej dokumentacji oraz wiedzy o funkcjonowaniu CBWA należy zrewidować tę opowieść. W 1984 roku zorganizowano znacznie więcej wystaw, które nie wykorzystywały w tytule ani rocznicowej liczby, ani dat.⁷⁴ Oczywiście również i to nie było przejawem wallenrodyzmu – po prostu nie istniały w tym zakresie żadne odgórne wytyczne, które można by obejść, a w opisach wystaw i relacjach prasowych i tak podkreślano kontekst czterdziestolecia. Spośród 13 zrealizowanych w 1984 roku wystaw rocznicowych o statusie pokazów ogólnopolskich, a więc tych najważniejszych (do kategorii tej należał również *Nurt intelektualny...*), tylko w tytułach trzech wyeksponowano frazę 'czterdziestolecie,' daty 1944–1984 zaś – w pięciu. W pozostałych

siedmiu żaden z tych elementów nie występował.⁷⁵ Należy przy tym zaznaczyć, że program obchodów czterdziestolecia PRL sformułowano, rzecz jasna, z wielomiesięcznym wyprzedzeniem (tzn. jeszcze w 1983 roku), w wyniku konsultacji z władzami poszczególnych placówek, którzy zgłaszali propozycje wystaw.⁷⁶ Innymi słowy, nikt nie wpisał lubelskiej wystawy do programu spontanicznie czy bezwiednie. Obchody nie przyniosły też żadnych kontrowersji o charakterze politycznym i dotyczyło to również wystawy w Lublinie.

Podczas narady dyrektorów Biura Wystaw Artystycznych podsumowującej obchody jubileuszu wicedyrektor CBWA Stanisław Rostkowski zaznaczał, że przygotowane przez oddziały terenowe wystawy o charakterze ogólnopolskim były 'ciekawe' i 'wzbogacające' centralny plan obchodów.⁷⁷ Wśród kilku wybijających się wystaw Rostkowski wymienił również *Nurt intelektualny w sztuce polskiej*. Stabilną pozycję BWA Lublin w strukturze sieci potwierdza także fakt, że spośród przeszło dwudziestu kontroli przeprowadzonych przez CBWA w latach 1983–1986, żadna nie objęła lubelskiej placówki. Pozwala to uznać, że władze centralne postrzegały galerię jako stabilną, sprawnie zarządzaną i pozostającą w dobrych stosunkach zarówno z władzami lokalnymi, jak i miejscowym środowiskiem.⁷⁸

Działalność BWA Lublin nie niepokoiła również miejscowych struktur partyjnych. Galeria, podobnie jak pozostałe instytucje kulturalne Lublina rangi wojewódzkiej, znajdowała się w obszarze zainteresowania kilku wydziałów lokalnego komitetu PZPR, przede wszystkim Wydziału Kultury, Wydziału Propagandy i Agitacji oraz Wydziału Informacji i Ideologii. Żadna z tych jednostek nie podejmowała działań dotyczących galerii.⁷⁹ Jak się wydaje, to samo dotyczyło tajnej policji politycznej – archiwa Instytutu Pamięci Narodowej milczą zarówno na temat Labiryntu, jak i BWA.⁸⁰ Dodajmy, że stanowisko dyrektora BWA należało do tzw. stanowisk nomenklaturowych, tzn. wymagających rekomendacji odpowiedniej instancji partyjnej. W tym przypadku był to Sekretariat KW PZPR, a więc najważniejszy organ partyjny szczebla lokalnego. Po wprowadzeniu stanu wojennego wszystkie stanowiska nomenklaturowe zrewidowa-

no – jak wiemy, w BWA nie tylko nie doszło do żadnej zmiany, ale również kierowana przez Mrocza galeria otrzymała drugą siedzibę (Labirynt 2).⁸¹

Wystawa *Nurt intelektualny w sztuce polskiej* ugruntowała pozycję BWA jako najważniejszej placówki wystawienniczej miasta. Dodajmy: BWA w kształcie takim, jaki nadał mu Andrzej Mroczek, teraz dysponujący już dwiema lokacjami. Galeria nadal pełniła więc funkcję ‘arki’ – środowisko neoawangardy mogło tu się spotykać i wystawiać. Tymczasem na zewnątrz dominowały zupełnie inne idiomy artystyczne. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych nie była to już ‘prawdziwa’ awangarda spod znaku Foksal, ale sztuka przykościelna i nowa ekspresja – ta ostatnia zyskująca coraz większą popularność wśród artystycznej młodzieży. Obie te tendencje występowały również w Lublinie, jednak za sprawą programu BWA tu proporcje były odwrotne: to neoawangarda dominowała. Dodajmy też na marginesie, że po tym jak Labirynt stał się filią BWA (jako Labirynt 2), w lutym 1985 roku władze miasta uruchomiły nową galerię młodej plastyki – zorientowaną na nową ekspresję Galerię Białą.⁸²

Taki stan rzeczy trwał mnie więcej do 1985 roku. W sumie w latach 1982–1985 w BWA odbyło się kilkadziesiąt wystaw twórców z kręgu neoawangardy. Artyści z dawnego ZPAP zaczęli ponownie wystawiać w BWA po zakończeniu stanu wojennego, wraz ze zmniejszaniem się roli sceny przykościelnej i wygasaniem bojkotu. W latach 1982–1983 takich wystaw nie było w ogóle, w latach 1984–1985 można wskazać ich już więcej, choć nadal był to margines programu galerii. Dopiero w 1986 roku obecność tradycyjnej plastyki w BWA była już wyraźna – symbolem tego zwrotu była wystawa *Plastyka lubelska* zorganizowana z okazji pięćdziesiątej rocznicy powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie.

Zarysowana tu dynamika pozwala zakwestionować kolejny ważny – być może fundamentalny – element mitologii BWA Lublin: ten mówiący o specjalnym statusie galerii w dobie stanu wojennego. Oczywiście BWA Lublin nie było żadnym miejscem eksterytorialnym: polityka kulturalna doby stanu wojennego obowiązywała również w murach lubelskiej galerii miejskiej, a jej program

podlegał takim samym rygorom, jak wszystkich innych instytucji kultury. Wydaje się więc, że popularną opinię o wyłączeniu spod bojkotu galerii BWA Lublin należy odwrócić. Otóż lubelskie BWA nie tylko nie było wyłączone spod bojkotu, ale po prostu było bojkotowane, tyle że nie przez neoawangardę, lecz przez środowisko plastyków-tradycjonalistów z zawieszonoego, a następnie rozwiązanoego ZPAP.

Cała naprzód! BWA Lublin w schyłkowym PRL

W Lublinie drugiej połowy lat osiemdziesiątych można obserwować wszystkie zjawiska typowe dla tego okresu w skali ogólnopolskiej: wygasanie bojkotu, zmniejszanie się roli sceny przykościelnej, włączanie się nowej ekspresji w oficjalne życie artystyczne, generalną liberalizację i okcydentalizację polityki kulturalnej, kryzys mecenatu państwowego czy korektę gospodarki nakazowo-rozdzielczej w kierunku wolnorynkowym, w tym w obszarze rynku sztuki. Wszystkie te zjawiska – zbiorczo można określić je mianem ‘drugiej odwilży’ – skoncentrowały się w latach 1986–1989, w zasadniczy sposób determinując kształt kultury i sztuki schyłkowego PRL.⁸³

W przypadku sceny lubelskiej był to okres stabilizacji. Kilka lat po zakończeniu stanu wojennego bojkot należał już do przeszłości. Wskażmy dwa wymowne – bo związane z dyscyplinami istotnymi politycznie – symptomy tej zmiany. 1 stycznia 1987 roku niezależne grupy teatralne Provisorium, Grupa Chwilowa i Scena 6, trzy lata wcześniej usunięte z terenu UMCS i włączone w struktury Lubelskiego Domu Kultury, stały się częścią nowo utworzonej instytucji miejskiej: Lubelskiego Studia Teatralnego. Radę Artystyczną placówki stanowili liderzy poszczególnych scen, co można uznać za wyraz zaufania władz do twórców. Analogicznie należy ocenić fakt, że w 1987 roku Wydział Kultury i Sztuki przejął finansowanie i wydawanie kwartalnika *Akcent*, przed Sierpniem wydawanego jako samizdat, potem dwukrotnie zawieszanego. W sumie rozkwit lubelskiej kultury był na tyle duży

(o czym świadczyła ponadprzeciętna w skali kraju frekwencja), że zdobył uznanie centrali.⁸⁴

Należy przy tym podkreślić, że rewersem ożywienia programowego były nieustające problemy finansowo-infrastrukturalne. Stąd też, zgodnie z nową doktryną ekonomiczną, władze zezwalały na działalność inicjatyw prywatnych. Tylko w 1987 roku w Lublinie powstały trzy galerie sztuki współczesnej i aż siedemdziesiąt cztery zakłady poligraficzne, co dawało artystom i artystkom dodatkowe możliwości zarobkowe.⁸⁵ Zarazem wsparcie materialne starał się zapewniać Wydział Kultury i Sztuki. Dotyczyło to przede wszystkim istniejących już zasobów – w realiach postępującego kryzysu pieniędzy brakowało na wszystko. I tak, dyrektor Balawejder pozytywnie zaopiniował kilkadziesiąt podań o przydział pracowni („dodatkowych powierzchni mieszkaniowych na działalność twórczą”). Składali je twórcy wszystkich dyscyplin: aktorzy (Krystyna Torończyk-Kuźnik), tancerze (Ignacy Wachowiak), artyści (Agnieszka Weysenhoff, Krzysztof Klępka, Ewa Zarzycka, Zbigniew Warpechowski), a nawet kustosze (Henryk Wojtulewicz, Janina Kielboń) i duchowni (ks. Henryk Kurzępa).⁸⁶ Żadne spośród zgłoszonych podań nie zostało odrzucone, choć nie wszystkie zrealizowano. Tak było choćby w przypadku Warpechowskiego, któremu lokalu odmówiła spółdzielnia mieszkaniowa (zapewne sama borykająca się z problemami finansowymi). W sprawie tej interweniował sam Balawejder, przedstawiając Warpechowskiego jako wybitnego artystę znajdującego się w trudnej sytuacji materialnej; nie przyniosło to rezultatu.⁸⁷

W przypadku środowiska plastycznego odtwarzanie symbiotycznych relacji z władzami zaczęło się mniej więcej w 1984 roku. Lubelscy członkowie ZPAP zdecydowali się na akces do dwóch neozwiązków: Związku Artystów Plastyków – Polska Sztuka Użytkowa (ZAP PSU, 27 członków) oraz Polskiego Stowarzyszenia Edukacji Plastycznej (PSEP, 100 członków).⁸⁸ Były to najbardziej neutralne pod względem politycznym stowarzyszenia, skupione na działalności edukacyjnej i realizacji zamówień plastycznych. Innych neozwiązków w Lublinie nie powołano, co – jak się zdaje – oddaje pryncypialny stosunek członków lubelskiego oddziału

ZPAP do bojkotu. Z drugiej strony przynależność do oficjalnych stowarzyszeń była konieczna, aby korzystać z mecenatu państwa – otrzymywać świadczenia, składać wnioski o pracownie itp. Stąd wybór najmniej upolitycznionych neozwiązków.

Po rozwiązaniu ZPAP w czerwcu 1983 roku sprawy związane z obsługą administracyjną, socjalną i merytoryczną nad plastykami oraz kwestiami finansowymi przejął lubelski oddział przedsiębiorstwa Sztuka Polska, utworzonego na bazie majątku ZPAP, oraz Wydział Kultury i Sztuki. W 1985 roku powołano jednak osobną Wojewódzką Radę Plastyki, która miała przejąć nadzór nad środowiskiem plastycznym. Problemy dotyczyły przede wszystkim kwestii materialnych – np. w 1985 roku oddano do użytku tylko pięć pracowni, co może tłumaczyć tak wiele zgłoszeń w późniejszych latach.⁸⁹

Nowe ciało nie przetrwało długo: Radę rozwiązano już w roku 1987 z inicjatywy samych artystów. Rolę jedyne go koordynatora w zakresie plastyki (w tym opiniowania programu BWA) przejął ZAP PSU, zastępując w tej roli dawny ZPAP. Jak zapisano w raporcie WKiS dotyczącym sytuacji w lubelskim środowisku twórczym, „Wydział Kultury i Sztuki pozostaje w ścisłym kontakcie z Zarządem Związku, udziela pomocy organizacyjnej, merytorycznej oraz finansowej. Należy żywić nadzieję, że aktywność członków doprowadzi do dalszego rozwoju i przejęcia wszystkich funkcji określonych statutem w odniesieniu do całego środowiska.” Dobrze oceniano również drugi związek. Według pracowników Wydziału Kultury i Sztuki, PSEP „odznacza się wyjątkową aktywnością, prężnością i inicjatywami.”⁹⁰ Warto podkreślić, że wśród prerogatyw PSEP znajdowało się również „promowanie dokonań twórczych nowych mediów plastyki.”

Najważniejszym projektem ZAP PSU było stworzenie Centrum Plastyki, które miało pełnić taką rolę wobec środowiska dawnego ZPAP, jaką wobec neoawangardy odgrywało BWA. Władze miasta obiecały plastynom pomieszczenia po Fabryce Maszyn Rolniczych Agromet.⁹¹ Sytuacja ta dobrze ilustruje wyjątkowy w skali kraju kształt lubelskiej sceny: to twórcy przywiązani do mediów tradycyjnych musieli walczyć o własną placówkę.

Tymczasem BWA sprawnie balansowało pomiędzy kluczową dla swojej tożsamości neoawangardową bazą a interesami lokalnych artystów, którzy w latach 1987–1989 w galerii kierowanej przez Mrocza wystawiali już regularnie. Dobra była też sytuacja lokalowa galerii – BWA, bodaj jako jedyna lubelska placówka tej rangi, nie skarżyła się na problemy w tym względzie.⁹² Istotnie nie było ku temu powodów: w 1987 roku wyremontowano siedzibę Galerii Labirynt 2, a także otwarto kolejną filię BWA – Galerię Grodzką. Niewykluczone, że był to ten czynnik, który pozwolił Andrzejowi Mroczkowi zachować pełną kontrolę nad lubelskim wystawnictwem – Centrum Plastyki nigdy nie powstało.

Rocznie wszystkie filie BWA realizowały kilkadziesiąt wystaw, obsługując całe środowisko. Rangę placówki podkreślały takie wydarzenia jak zorganizowanie w BWA obchodów Dnia Działacza Kultury w 1988 roku. Podczas uroczystej ceremonii wręczono kilkadziesiąt odznaczeń państwowych – najwyższe, Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, Janowi Ziemińskiemu. Nagrodę dyrektora WKiS otrzymała wówczas Apolonia Zarosińska z BWA.⁹³

Na lata 1988–1990 zapowiadano kilka dużych inwestycji, w tym dalszą (!) rozbudowę BWA oraz LDK, który planowano przemianować na Centrum Kultury. W planach było także stworzenie Lubelskiej Galerii Sztuki Współczesnej.⁹⁴ Ambitne zamierzenia uniemożliwił kryzys, który pod koniec dekady miał już wymiar strukturalnego załamania polskiej gospodarki.⁹⁵ Zgodnie z nową linią partii remedium miał stać się wolny rynek. W połowie 1988 roku Sekretariat KW PZPR w Lublinie zorganizował dyskusję „nad problemami zwiększania tempa zmian i przeobrażeń, społecznych i gospodarczych, naszego województwa.”⁹⁶ Na zmiany było już jednak za późno.

BWA Lublin wobec transformacji ustrojowej

Specjaliści różnych dyscyplin zgadzają się, że transformacja ustrojowa miała charakter procesualny.⁹⁷ Oznacza to, że polegała na stopniowych przekształceniach, a nie nagłej implementacji nowego porządku. Przekształcenia te zaczęły się jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych. Dotyczy to również sfery kultury. Demontaż mecenatu państwa i równoległe urynkwienie kultury zaczęło się na wiele miesięcy przed 1989 rokiem – była o tym mowa wyżej. Po tej dacie zmiany jedynie przyspieszyły: w miejsce reaktywnych i często niezbornych prób ratowania rozpadającego się systemu pojawiały się wdrażane z żelazną konsekwencją reformy – gospodarcza i samorządowa.

Pod koniec 1989 roku władze Wydziału Kultury i Sztuki UW starały się do nich przygotować. Jak wskazywano w jednym z opracowań, rok 1990 będzie dla kultury ‘przełomowy,’ a projektowane reformy będą wiązać się ze zmianą zasad finansowania kultury i sztuki, „a nade wszystko z oficjalnie uznawanym, nowym pojęciem funkcji i roli kultury.”⁹⁸

To ‘nowe pojęcie’ szybko nabrało kształtu. Dobrze oddaje je analiza lubelskiego WKiS z marca 1990 roku.

W obecnej sytuacji ekonomicznej – alarmowano – kultura jest zagrożona regresem materialnym, rozpadem instytucjonalnym, zahamowaniem aktywności ruchu społeczno-kulturalnego. Istnieją poważne obawy co do możliwości wspierania twórczości artystycznej. Na dzień dzisiejszy wszystko wskazuje na to, że kultura utraciła przywilej szczególnej wartości i wyjątkowości. Traktuje się bowiem wydatki na kulturę tak samo, jak na inne sfery życia społeczno-gospodarczego, z samofinansowaniem, przedsiębiorczością i zarabianiem włącznie. (...) Jest to pierwszy krok ukształtowania społeczeństwa konsumpcyjnego. (...) Widoczne jest ograniczenie mecenatu państwowego bez jasnego widoku na inny: społeczny, samorządowy, zakładowy (nie widać też filantropów).⁹⁹

Powyższy fragment pokazuje, że implementowana zmiana miała wymiar historyczny: oto do przeszłości odchodził obowiązujący od powojnia egalitarny model polityki kulturalnej. Intuicje lubelskich urzędników – przywiązanych do tego właśnie formatu – szybko się potwierdziły: skutkiem reform był praktyczny demontaż mecenatu państwa. W województwie lubelskim – podobnie jak w innych – wstrzymano świadczenia społeczno-bytowe, zlikwidowano fundusze pomocnicze (stanowiące pozabudżetowy rezerwuariat środków na kulturę), sprywatyzowano przedsiębiorstwa państwowe rynku plastycznego. Po komercjalizacji prawa mieszkaniowego przestał istnieć program pracowni. Państwo nie dopłacało już do lokali, a przedwojenni właściciele zaczęli zgłaszać roszczenia wobec swoich nieruchomości – tak było choćby w przypadku lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ulicy Grodzkiej 32/34. W wyniku reformy samorządowej istniała groźba likwidacji oddziału BWA w Puławach, ostatecznie zażegnana dzięki interwencji Barbary Majewskiej, dyrektorki Zachęty, oraz Andy Rottenberg, dyrektorki Departamentu Plastyki MKiS.¹⁰⁰

Od 1 stycznia 1991 roku BWA Lublin, podobnie jak wszystkie oddziały likwidowanej sieci, nie było już zarządzane przez ministerstwo, tylko przez wojewodę. Oznaczało to finansową degradację – kultura znajdowała się bodaj na ostatnim miejscu w hierarchii potrzeb lokalnych włodarzy.¹⁰¹ W 1991 roku ze stanowiska kierownika WKiS odszedł wspierający BWA Edward Balawejder, obejmując stanowisko dyrektora Muzeum na Majdanku. W Wydziale zaczęła się typowa dla tego okresu rotacja stanowisk: nowym kierownikiem zostaje Zygmunt Nasalski, jednak wkrótce zastępuje go Józef Krzyżanowski. W tym momencie kultura jest już tylko funkcją przekształceń ustrojowych. W debacie publicznej socjalistyczny mecenat (a w praktyce jakiegokolwiek wsparcie państwa dla kultury), podobnie jak cały miniony ustrój, demonizowany jest jako przedsiónek łagru.¹⁰² Wydaje się, że zmianę nazwy z BWA na nazwę przedwojenną (Galeria Stara) w 1991 roku można widzieć w tej właśnie perspektywie – zapomniania PRL-u, postrzegania Polski Ludowej jako ‘czarnej dziury’ pomiędzy II a III RP.

W 1993 roku BWA objęto tzw. Programem Pilotażowym, który umożliwiał przekształcenie wojewódzkich instytucji kultury w jednostki miejskie, podlegające władzom samorządowym. Wiązało się to z degradacją finansową. Dlatego wojewoda Adam Cichocki, wykorzystując możliwość tzw. wyłączenia, starał się o wstrzymanie przekazania samorządowi najważniejszych w jego opinii lubelskich placówek, w większości zresztą bezskutecznie: Teatru im. J. Osterwy, Teatru Muzycznego, Filharmonii Państwowej, Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice, Muzeum Lubelskiego Zamek, Muzeum Wsi Lubelskiej, Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego oraz Wojewódzkiego Domu Kultury.¹⁰³

Nie było wśród nich BWA Lublin. Plastyka raz jeszcze okazała się mało istotna z punktu widzenia władz – tym razem demokratycznych. Jednak galeria przetrwała i tę burzę. Kierowanie miejską już placówką ponownie powierzono Andrzejowi Mroczkowi, a ten utrzymał neoawangardowy program BWA również w latach dziewięćdziesiątych. W 1994 roku BWA świętowało dwudziestolecie programu Labiryntu (wystawa *Labirynt 1974–1994*). Wtedy też zaczął się proces przepisywania historii lubelskiej galerii w duchu heroicznym.

Andrzej Mroczek, wielki realista.

Zakończenie

„Władzę interesuje władza, a nie sztuka”¹⁰⁴ – pisał Wojciech Włodarczyk, komentując fakt, że stalinowskie władze już w 1951 roku postanowiły zmienić model socrealistycznego przymusu na miękką politykę kooptacji. Wtedy jeszcze dotyczyło to tylko kilkoro twórców i krytyków zajmujących eksponowane stanowiska w państwowym systemie sztuki, wkrótce jednak, w latach 1954–1955, nowa formuła polityki kulturalnej objęła praktycznie całe środowisko.¹⁰⁵ Skąd tak szybka zmiana kursu? Włodarczyk wskazuje, że w 1951 roku prawdziwymi wrogami władzy byli chłopcy i Kościół. Tymczasem w tych sprawach twórcy – nie tylko artyści – niemal powszechnie milczeli. Dlatego znacznie bardziej

funkcjonalny okazał się mechanizm aksamitnej, odwilżowej kontroli, poza latami 1982–1986 stosowany już do końca PRL.

W jakim stopniu historia Galerii Labirynt i BWA Lublin dowodzi, że władzę interesuje wyłącznie władza, a sztuka ma jedynie nie przeszkadzać w jej sprawowaniu? Na najbardziej generalnym poziomie teza Włodarczyka znajduje tu pewne zastosowanie – gdyby Galeria Labirynt i BWA Lublin w jakikolwiek sposób podważały autorytet władzy czy kwestionowały ideologiczne podstawy ustroju, spotkałyby je mniej lub bardziej dotkliwe konsekwencje (ingerencja w program, wymiana kadr itp.). Nic takiego jednak nie miało miejsca. Andrzej Mroczek nie musiał nawet negocjować swojego programu – realizował go bez przeszkód przez 15 lat kierowania obiema galeriami w okresie PRL. Jest to szczególnie widoczne w przypadku BWA, instytucji znacznie bardziej eksponowanej i zależnej od władz szczebla lokalnego i centralnego niż niewielka placówka przy domu kultury. Tymczasem za dyrektury Mrocza BWA Lublin nieprzerwanie się rozwijało: otwierało kolejne oddziały, realizowało założony program, współpracowało z CBWA. Wszelkie zachowane źródła każą stwierdzić, że również współpraca z władzami szczebla lokalnego i centralnego przebiegała modelowo.

A jednak perspektywa Włodarczyka – w istocie mieszcząca się paradygmacie totalitarnym – jest dalece niewystarczająca. Kiedy autor *Socrealizmu* twierdzi, że „władzę interesuje władza,” redukuje całą złożoność komunistycznego państwa do statycznego, wertykalnego podziału na rządzonych i rządzących. Na jego szczycie znajduje się wszechmocna partia, której nadrzędnym celem jest sprawowanie kontroli – takimi czy innymi metodami – nad społeczeństwem, tutaj: środowiskiem artystycznym. Wizja ta domaga się gruntownego przewartościowania, i to zarówno w odniesieniu do stalinizmu (również wtedy dla wielu komunistów władza była raczej środkiem do realizacji programu niż celem samym w sobie),¹⁰⁶ jak i do specyfiki życia artystycznego w dekadach późniejszych. Wydaje się, że w szczególności dotyczy to środowisk lokalnych, gdzie stawki symboliczne były niższe niż w centrum, za to towarzysko-środowiskowe

więzy, często przebiegające w poprzek podziałów politycznych – znacznie trwalsze. Lubelscy twórcy – jak widzieliśmy – mogli liczyć na zrozumienie i wsparcie miejscowych władarzy. Mroczek mówił o Balawejderze: „wspaniały człowiek.”¹⁰⁷ Również postawa resortu i CBWA wobec oddziałów lokalnych była znacznie bardziej zniuansowana niż przedstawia to środowiskowy mit. Model historii społecznej pokazuje, że – przynajmniej w sferze kultury – figura złego komunisty częściej jest fantazmatem niż opisem stanu faktycznego, a instytucje są tyleż własne (środowiska), co partii czy państwa.

Lubelskie środowisko artystyczne – w tym Andrzej Mroczek – respektowało kontrakt społeczny, jakie zawiązał się na gruncie gierkowskiego projektu modernizacyjnego. Model ten został poważnie naruszony przy okazji kryzysu ekonomicznego przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i ostatecznie zerwany wraz z wprowadzeniem stanu wojennego – po 1981 roku większość miejscowego środowiska odwróciła się od BWA na kilka lat. Mimo to Mroczek nie odszedł z BWA, choć galeria podlegała polityce kulturalnej stanu wojennego tak samo, jak każda inna instytucja kultury w Polsce. Moment ten – jak się wydaje – to ślepa plamka pisanej po 1989 roku heroicznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin. To bowiem figura „galerii wyjętej spod bojkotu” – jak pokazał się, nie wytrzymująca konfrontacji z materiałem źródłowym – pozwoliła wymazać faktyczną postawę Mrocza wobec władz, czyniąc z dyrektora nieledwie dysydenta. Tymczasem był on raczej realistą. W polskiej myśli politycznej w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, zdeterminowanej przez doświadczenie niewoli, realizm utożsamiany był z konformizmem, naiwnością czy wręcz zdradą.¹⁰⁸ W obszarze kultury, przesycionej tradycją romantyczno-narodową, skoncentrowanej na symbolach, był i jest właściwie nieobecny. Wydaje się, że w odniesieniu do PRL przesądziła o tym jedna dekada – właśnie lata osiemdziesiąte. To wtedy spiskowano, schodzono do podziemia, walczone z okupantem. Po 1989 roku – jak wspomnieliśmy na początku – narracja ta została nadpisana na cały okres powojenny, współpracę z systemem wartościując jako zdradę. Na płaszczyźnie politycznej

symbolem tego przewartościowania jest dyskurs dotyczący Okrągłego Stołu. Jak bowiem nietrudno zauważyć, było to wybitne osiągnięcie politycznego realizmu – przełom dokonał się na gruncie negocjacji, a nie insurekcyjnego zrywu.¹⁰⁹ Jednak perspektywa ta została szybko wyparta przez narrację, która w dialogu z komunistami – symbolizowanym przez demonizowaną Magdalenkę – widziała jedynie kolaborację.

Przewartościowanie to dotknęło również Galerię Labirynt oraz BWA Lublin. Wstyd konformizmu, imputowany neoawangardzie w wymiarze artystycznym przez Wiesława Borowskiego, a następnie również politycznym przez Piotra Piotrowskiego w *Dekadzie*, był niczym innym niż wstydem realizmu. Krytycy realizmu często zarzucają jego zwolennikom, że jest to postawa, która kultywuje skuteczność, jednak nie może pochwalić się wymiernymi wynikami (a zatem „z zaborcami należy walczyć, a nie rozmawiać”). W opisywanym tu przypadku realizm okazał się jednak nad wyraz efektywny. W czerwcu 1981 roku Mroczkowi udało się przenieść neoawangardowy program galerii autorskiej do placówki rangi BWA. Po grudniu na szali stała jego kontynuacja bądź zaprzeczenie. Mroczek wybrał to pierwsze i stworzył ‘arkę’ dla nurtu artystycznego, który był dramatycznie słaby instytucjonalnie, natomiast politycznie był zupełnie indyferentny. Lubelska przystań pozwoliła mu nie tylko przetrwać, ale także rozwijać się oraz zachować środowiskową spójność. Innymi słowy, Mroczek w wydatnym stopniu przyczynił się do ocalenia neoawangardowej substancji, co wszak jest głównym zadaniem realizmu. Cena takiej postawy również jest typowa: była nią polityczna zachowawczość, a miejscami koncesje wobec władz. Do wspomnianych przykładów dodajmy jeszcze jeden: w 1984 roku władze odwiedzają dwumiesięcznik *Sztuka*. Czasopismo natychmiast zostaje objęte bojkotem. W pierwszym numerze ukazuje się między innymi niesławny pamflet na ZPAP autorstwa Marka Meissnera, który winę za rozwiązanie Związku przenosi na twórców. Ten materiał zapamiętano, zapomniano jednak o innym: wielostronicowym wywiadzie z Andrzejem Mroczkiem. Dyrektor BWA wypowiada w nim znamienne słowa: „Paradoks sztuki lat siedemdziesiątych. Nie akceptowana, nie

zauważana. Chciała dotrzeć do społeczeństwa, które nie miało do niej dostępu.”¹¹⁰ Czy Mroczek jej ten dostęp stworzył? Z pewnością ocalona przez niego substancja jest bezcenna: należy zaliczyć do niej wydawnictwa i inne druki Labiryntu, dokumentację wystaw i życia artystycznego, w końcu zbiory galerii i biblioteki.

Zauważmy na koniec, że również i po 1989 roku „arka” chroniła neoawangardę: tym razem przed sztuką krytyczną, przed popbanalistycznym malarstwem, w końcu przed rynkiem. Stąd też w latach dwutysięcznych narracja dotycząca Galerii Labirynt oraz BWA Lublin została uzupełniona o nowy element: krytykę sztuki aktualnej. W 2005 roku Grzegorz Józefczuk w lubelskim wydaniu *Gazety Wyborczej* tak opisywał postawę Andrzeja Mroczka: „Swoją program wystawienniczy Mroczek realizuje nadal, niezależnie od tego, co jest w sztuce aktualnie modne i »kupowane« przez klientów i media. Mówi, że nigdy modzie nie uległ, dlatego zawsze może u niego wystąpić Jerzy Bereś i Zbigniew Warpechowski, ale Katarzyna Kozyra czy Dorota Nieznańska – nigdy.”¹¹¹

Podobne tony znajdziemy w kolejnych rocznikach galerii z tego okresu. Sam Andrzej Mroczek niemal w każdym tekście odwoływał się do klasycznej platońskiej triady prawdy, dobra i piękna. W nowej narracji neoawangarda jawiła się nieomal jako twórczość klasyczna, zjawiska aktualne zaś – jako barbaria zagrażająca odwiecznym wartościom kultury.¹¹² W ten sposób artystyczna tradycja Labiryntu stała się rodzajem oręża, dzięki któremu można walczyć z nowym wrogiem – ponowoczesnym relatywizmem. Jego owocem miała być sztuka pozbawiona wartości wyższych, wyzuta z duchowości, komercyjna, łatwa. W jednej z publikacji BWA z tego okresu Bożena Kowalska pisała: „Postmodernizm zdewaluował (...) pojęcia autentyzmu, indywidualizmu i kryteriów oceny. (...) Wolno traktować jako sztukę zakonserwowane w formalinie fragmenty ciał ludzkich – preparaty i embriony – (...) albo jako działanie artystyczne przedstawić obieranie kartofli (...) albo zdjęcia penisów lub innych obiektów związanych z seksualnością (...).”¹¹³ Janusz Zagrodzki dodawał natomiast, że to ‘aspekt metafizyczny’ był i pozostaje „najważniejszym składnikiem awangardy polskiej.”¹¹⁴

Ten konserwatywny rys to ostatnia faza pielęgnowanej przez Mrocza 'arki.' W ten sposób antykomunistyczna narracja dotycząca przeszłości obu galerii znalazła dopełnienie w konserwatywnej ocenie współczesności. To splot dla swojej epoki typowy, jednak również i w tym przypadku 'arka' wykazała się osobliwością: po 1989 roku podobny ideologiczny zwrot ujawniał się raczej w środowiskach artystycznych tradycjonalistów, w PRL funkcjonujących w ramach państwowego systemu sztuki, a po zmianie systemu rozczarowanych utratą dotychczasowej pozycji i wykluczeniem przez nowe tendencje, ze sztuką krytyczną na czele. Jednak w Lublinie to neoawangarda była hegemonem. Była to zasługa Andrzeja Mrocza.

Przypisy

- ¹ Archiwum Zakładowe Galerii Labirynt (AGL), sygn. 159/15, Sprawozdania roczne i okresowe z działalności BWA w Lublinie 1973–1989.
- ² Łukasz Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 25.
- ³ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016), 10–11.
- ⁴ Zob. też np. popularyzatorską książkę: Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Warszawa: Stentor, 2005), 160.
- ⁵ Zob. np. Andrzej Mroczek, „Galeria »Labirynt« – kilka myśli o programie,” w *Artyści lubelscy i ich galerie w XX wieku*, red. Lechosław Lameński (Lublin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2004). Należy też wspomnieć, że poszczególne hasła leksykonu Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN,” najważniejszej instytucji działającej na rzecz kultywowania pamięci o życiu kulturalnym Lublina, dotyczące Labiryntu/BWA niemal w całości oparte są na narracji Andrzeja Mrocza. Dobrym symbolem jest publikowana na stronach Ośrodka bibliografia dotycząca historii BWA – znajdują się w niej niemal wyłącznie publikacje samej galerii: <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/andrzej-mroczek-bibliografia-wybor/> (dostępny 13 czerwca 2022). Podobnie jest z drugim ważnym archiwum lubelskiej kultury, czyli Archiwum Andrzeja Molika, zob. <http://archiwumandrzejamolika.pl/bwa-historia-odosobniona/> (dostępny 13 czerwca 2022).
- ⁶ Zob. AGL, sygn. 159/21, Wycinki prasowe poświęcone działalności BWA Lublin 1964–2008.
- ⁷ Pierwszy krok w tej dziedzinie wykonał Tomasz Załuski za sprawą artykułu *Najbardziej efemeryczna ze sztuk. Wczesne realizacje z użyciem wideo w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1976–1984*, publikowanego w niniejszym numerze *Sztuki i Dokumentacji*. Dziękuję autorowi za udostępnienie komputeropisu.
- ⁸ Ostatni tom, za lata 2009–2010, ukazał się już po śmierci Mrocza.
- ⁹ Andrzej Mroczek, „Program i artyści,” w *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2002 r.*, Andrzej Mroczek, red. (Lublin: BWA Lublin, 2002), brak numeracji stron.
- ¹⁰ Jolanta Męderowicz, „Lublin awangardowy,” w *Spojrzenia. Wystawa z okazji jubileuszu 680 rocznicy nadania praw miejskich Lublinowi*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2, 1997), brak numeracji stron; Alicja Kępińska, „Inna przestrzeń,” w *Galeria Labirynt 1974–1994*, red. Andrzej Mroczek, Jolanta Męderowicz (Lublin: Biuro Wystaw Artystycznych, 1995), 23–26.
- ¹¹ Janusz Zagrodzki, „Wyzwolenie wyobraźni,” w *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, BWA Lublin, Lublin 2006. Zob. także: Andrzej Mroczek, „Kilka myśli o sztuce,” w *Czas przeszły – czas obecny*; Tadeusz Mroczek, „Czas przeszły,” w *Czas przeszły – czas obecny. Obraz BWA Lublin jako placówki 'niezależnej' wspiera nawet pierwsza wizualna katalogowa Czas przeszły – czas obecny – opublikowano w nim m.in. dokument CBWA z 1962 roku z czterema uwagami, wśród których jedna informuje, że niektóre z proponowanych wystaw nie odpowiadają kryteriom merytorycznym polityki wystawienniczej MKiS. Jest to jednak trop mylący: mimo że adresatem jest BWA Lublin, mamy do czynienia z okólnikiem rozsyłanym do wszystkich oddziałów sieci (o czym świadczy konsekwentnie stosowana liczba mnoga: „oddziały”). Obok oglądamy dwa pisma z CBWA z 1961 roku, w których informuje się, że BWA musi wyeliminować z wystaw prace nieprzedstawiające, jednak i to polecenie nie wiązało się z działalnością lubelskiej placówki, lecz było wyrazem krótkotrwałych „przymrozów” w polityce kulturalnej państwa na początku lat sześćdziesiątych.*
- ¹² Podwaliny pod ten nurt położyła książka: Carl J. Friedrich, Zbigniew Brzeziński, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* (Cambridge: Harvard University Press, 1956).
- ¹³ Sheila Fitzpatrick, „Revisionism in Soviet History,” *History and Theory* vol. 46, nr 4 (2007): 77–91.
- ¹⁴ Oba stanowiska badawcze, również w polskim kontekście, szczegółowo omawia Agata Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście* (Kraków: Nomos, 2016). Zob. także Padraic Kenney, *Budowanie Polskiej Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, tłum. Anna Dzierzgowska (Warszawa: W.A.B., 2015); Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczewska, Piotr Perkowski, et. al., red., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (Kraków: Universitas, 2020). Przynajmniej było tak do niedawna; dziś znowu daje się zauważyć nawrót do modelu „totalitarnego,” jeszcze bardziej schematycznego niż pierwowzór, a co więcej – wpisanego w przebiegi oficjalnej polityki historycznej.
- ¹⁵ Wprawdzie formuła historii społecznej została skutecznie zaimplementowana w jednostkowych analizach sztuki i systemu artystycznego doby komunizmu, niemniej w literaturze przedmiotu do dziś dominuje „totalitarny” obraz PRL *sensu largo*. „Zwrot społeczny” w historii sztuki dotyczy na razie przede wszystkim pierwszej i ostatniej dekady PRL. Zob. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, red., *Socrealizmy i modernizacje* (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2017); Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020). Rewizjonistyczna była w istocie wystawa *Zaraz po wojnie*, kur. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, 3 października 2015–10 stycznia 2016, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- ¹⁶ Na temat przyczyn i przejawów dominacji modelu „totalitarnego” zob. Banasiak, *Proteuszowe czasy*. Skutki dominacji paradygmatu poststrukturalistycznego dobrze opisała Ewa Domańska, „Forget Foucault!” w Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012).

¹⁷ Korzystam m.in. z: Jerzy Eisler, *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęło Polską. Historia polityczna 1944–1989* (Warszawa: Czerwone i Czarne, 2018); Maciej Gdula, „Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej,” *Krytyka Polityczna* nr 42 (2015): 83–132; Marcin Zaremba, „»Bigosowy socjalizm.« Dekada Gierka,” w *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik (Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, 2003); Andrzej Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)* (Warszawa: Trio, 2004).

¹⁸ Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006).

¹⁹ Na ten temat zob. Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988); Grzegorz Dziamski, „Galerie alternatywne w Polsce,” w Zenon Polus, *II Biennale Sztuki Nowej* (Zielona Góra: BWA w Zielonej Górze, 1987), 9–12. Aktualny komentarz dot. tego zagadnienia zob. Tomasz Załuski, „Galeria Wschodnia – biografia miejsca,” w *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski (Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 29.

²⁰ Dodajmy dla porządku, że wszystkie przywoływane przez autora okresy historii politycznej PRL – stalinizm, odwilż, gomulłowska „mała stabilizacja,” Solidarność i stan wojenny – zostały już dawno opisane z perspektywy historii społecznej, w tym niektóre, jak już wspominałem, także na gruncie historii sztuki.

²¹ *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*.

²² Archiwum Państwowe w Lublinie (APL), Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/1, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury MRN odbytego w dniu 29 października 1969 r., s. 1.

²³ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/1, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury MRN z dnia 17 czerwca 1968 r., s. 1.

²⁴ APL, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 160, Ocena działalności Miejskiego Domu Kultury i perspektywy jego rozwoju, s. 1.

²⁵ Na ten temat zob. Piotr Juszkiewicz, *Cień modernizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013).

²⁶ AGL, sygn. 170/16, Wniosek o przyznanie nagrody Wydziału Kultury PWRN z okazji Dnia Działacza Kultury dla mgr Andrzeja Mrocza – starszego instruktora oświatowego Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie, 23 stycznia 1970, s. 1.

²⁷ Nie ma pewności, czy inne wystawy z kręgu neoawangardy w BWA z lat 1970–1973 – np. Gallerii Sztuki Aktualnej Anastazego Wiśniewskiego, Roksany Sokolowskiej i Leszka Przyjemskiego – wychodziły z inicjatywy Mrocza, choć jest to wysoce prawdopodobne. Szeroko pisze o tym Tomasz Załuski, *Najbardziej efemeryczna ze sztuk*.

²⁸ AGL, sygn. 170/16, pismo Danuty Ziemskiej do Wydziału Kultury PWRN, 17 marca 1972, s. 1.

²⁹ Gdula, „Odważ się być średnim!” 83–132.

³⁰ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/5, Harmonogram realizacji zadań w zakresie kultury do roku 1975 w świetle Uchwał VI Zjazdu PZPR.

³¹ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/160, Referat Wojewódzkiego Domu Kultury. Funkcja i rola domów kultury w całokształcie działalności kulturalnej, s. 4–6.

³² Referat Wojewódzkiego Domu Kultury. Funkcja i rola domów kultury w całokształcie działalności kulturalnej, 8–9.

³³ Referat Wojewódzkiego Domu Kultury. Funkcja i rola domów kultury w całokształcie działalności kulturalnej, 9–15.

³⁴ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/295, Kultura i sztuka Lubelszczyzny w liczbach 1970–1972, maj 1973, s. 57, 109–115.

³⁵ Kultura i sztuka Lubelszczyzny w liczbach 1970–1972, s. 67.

³⁶ Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011), 390–391.

³⁷ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/1, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury MRN w Lublinie w dniu 14.III.1973 r., s. 2.

³⁸ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/5, Harmonogram realizacji zadań w zakresie kultury do roku 1975 w świetle Uchwał VI Zjazdu PZPR, s. 1.

³⁹ Andrzej Molik, *Emdek, Eldek, Cek...*, dostępny 14 czerwiec 2022, <http://archiwumandrzejamolika.pl/emdek-eldek-cek/>.

⁴⁰ *Andrzej Mroczek – relacja świadka historii*, dostępny 14 czerwiec 2022, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/doccontent?id=44653&dirids=1>.

⁴¹ Rekonstrukcja tego sporu w: *Jakub Banasiak, „Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980,” w Awangarda i państwo*, red. Dorota Monkiewicz (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018); *Łukasz Ronduda, Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Warszawa-Jelenia Góra: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Polski Western, 2009).

⁴² Maciej Gutowski, „Wystawy i galerie,” *Biuletyn ZPAP* nr 4 (1974): 15; Maciej Gutowski, „Ocena ruchu wystawowego,” *Biuletyn ZPAP* nr 3 (1975): 27. Zob. też Anda Rottenberg, „Nowe galerie autorskie,” *Biuletyn ZPAP* nr 1 (1974): 70; Maria Anna Potocka, „Galeria „PI,” *Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków* nr 2 (1975): 41.

⁴³ Ireneusz J. Kamiński, „O sztuce w Lublinie,” w *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik, Adam Andrzej Witusik (Lublin: Polskie Towarzystwo Historyczne Oddział w Lublinie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1997), s. 360. Należy tu podkreślić, że choć tekst Kamińskiego jest wartościowy na poziomie faktograficznym, to proponowana przez niego narracja naznaczona jest idiosynkratyczną wręcz niechęcią autora do hasłowo traktowanej „awangardy” (a w istocie wszystkiego, co wykaczało poza tradycyjne rozumienie sztuki).

⁴⁴ Wszystkie cytaty: Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura* (22 marca 1975): 11.

⁴⁵ Wiesław Borowski, „Wątpliwe autorstwo,” *Kultura* nr 6 (1976): 12–13.

⁴⁶ Na temat Galerii Kont zob. Paulina Janczylik, „Galeria Kont (1978–2010). Między profesjonalizacją a niezależnością sztuki,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2008): 227.

⁴⁷ Informacje o imprezie: Maryla Kowalska, red., *Lubelskie Spotkania Plastyczne* (Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1979).

⁴⁸ Janusz Kaczmarski, „Koniec układu, początek katastrofy? Sztuka w Polsce lat siedemdziesiątych,” *Res Publica* nr 1 (1991): 35.

⁴⁹ APL, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie, WK, sygn. 742/5, Ankieta dotycząca problemów kultury w Lublinie, 14 października 1972, s. 1.

⁵⁰ Archiwum Wojewódzkie w Lublinie (AWL), brak sygnatury (akta w opracowywaniu), pismo Edwarda Nadulskiego, kierownika BWA, do WKiS Urzędu Wojewódzkiego, 4 stycznia 1975, s. 1.

⁵¹ W trakcie zjazdu dyrektorów BWA w 1977 roku Andrzej Przewoźny podkreślał, że Departament Plastyki nie będzie zatwierdzał statutów BWA, a ministerstwo nie zamierza w żaden sposób ingerować w stosunki między BWA a lokalnymi zarządami oddziałów ZPAP czy Wydziałów Kultury i Sztuki UW. „To są sprawy lokalne – mówił – które państwo musicie ustalić. (...) My możemy natomiast (...) pomóc wam w przepchnięciu takiego czy innego sformułowania – możemy z tytułu czy w trybie nadzoru merytorycznego, nie organizacyjnego, wpływać na rady wojewódzkie, na wydziały kultury, korygować pewne odchylenia, które są, ale nikt w Warszawie nie rozwiąże układu sił w takim czy innym województwie.” Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki (AZZ), sygn. 3, Konferencja dyrektorów i kierowników oddziałów Biur Wystaw Artystycznych odbyta w dniach 15 – 16 grudnia 1977 r. w domu pracy i wypoczynku MKiS w Radziejowicach, s. I/43–I/44.

⁵² AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 18, nietytułowane wystąpienie na Plenum Zarządu Wojewódzkiego ZSMP, wrzesień 1979, s. 10.

⁵³ Podobnie było w skali całego kraju. Zaledwie kilkoro plastyków podpisało dwa listy przeciwko zmianom w konstytucji (1975–1976): „List 59” oraz „List 101.” Wszyscy oni zostali uznani przez władze za niezagrażających podstawom ustrojowym, polecono przeprowadzić z nimi jedynie rozmowy wyjaśniające i nie podejmować żadnych działań. Zob. Krajewski, *Między współpracą a oporem*, 501–503.

⁵⁴ Zob. Andrzej Mroczek – *relacja świadka historii*.

⁵⁵ Na temat przyczyn kryzysu zob. Adam Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 349–358. Na temat erozji modelu gierkowskiej modernizacji: Marcin Zaremba, „Zimno, ciepło, gorąco. Nastroje Polaków od „zimny stulecia” do lata ’80,” w *„Solidarność” od wewnątrz 1980–1981*, red. Andrzej Friszke, Krzysztof Persak, Paweł Sowiński (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2013); Jakub Szymczuk, *Rozliczenia z ekipą Gierka 1980–1984* (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, 2018).

⁵⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 17, pismo wojewody lubelskiego Mieczysława Stępnia do wiceministra kultury i sztuki Józefa Fajkowskiego, 6 października 1977, s. 1. Zob. też AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 17, pismo p.o. dyrektora BWA Lury Skrzypek do Wydziału Kultury i Sztuki UW, 31 maja 1976, s. 1.

⁵⁷ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 18, nietytułowane wystąpienie na Plenum Zarządu Wojewódzkiego ZSMP, wrzesień 1979, s. 3, 7.

⁵⁸ AWL, Komisja Wychowania, Oświaty i Kultury, sygn. 69, Informacja. Działalność środowisk twórczych Lubelszczyzny.

⁵⁹ AWL, Komisja Wychowania, Oświaty i Kultury, sygn. 69, Funkcjonowanie placówek kultury w okresie stanu wojennego, s. 1. Zob. też APL, Komisja Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2411, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury KW PZPR.

⁶⁰ Chodziło o środowisko literackie (list protestacyjny wobec działań MO i SB) i teatralne (zamiana tekstu w jednym ze spektakli Teatru im. Juliusza Osterwy na tekst o wymowie krytycznej wobec WRON), zob. Janusz Wrona, „Lublin w pierwszym roku stanu wojennego 13 XII 1981–31 XII 1982 w świetle kalendarium MSW,” *Res Historica* z. 15 (2002): s. 189–194. O codzienności stanu wojennego w Lublinie zob. wspomnienia: Czesław Michałowski, *Stan wojenny w Lublinie* (Lublin: Polihymnia, 2015) (brak wątków dotyczących środowiska plastycznego). Zob. także APL, Komisja Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2411, Ocena sytuacji politycznej w środowisku kultury.

⁶¹ APL, Komisja Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2411, Protokół z posiedzenia Komisji Kultury KW PZPR w dniu 16.03.1983 r., s. 2.

⁶² Michałowski, *Stan wojenny w Lublinie*.

⁶³ „Solidarność” – *stan wojenny w Lublinie*, dostęp: 14 czerwiec 2022, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/solidarnosc-stand-wojenny-w-lublinie/>.

⁶⁴ Wyjątek stanowili trzej twórcy związani z niezależnym teatrem Provisorium (Andrzej Mathiasz, Emil Warda, Sławomir Skop), jednak zostali oni internowani za działalność *stricto* polityczną: w NZS i Solidarności przy UMCS.

- ⁶⁵ Przypisywanie sobie takich zasług uważał za nieuprawnione: *Andrzej Mroczek – relacja świadka historii*.
- ⁶⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 61, A. Maruszak, *Plan pracy na rok 1983*, s. 1.
- ⁶⁷ Co znamienne, to obrazy Grupy były w BWA Lublin zdejmowane przez cenzurę, zresztą incydentalnie i bez żadnych istotniejszych konsekwencji – stało się tak w 1983 (z katalogu zdjęto pracę Włodzimierza Pawlaka *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata*) oraz 1985 roku (z wystawy zdjęto dwa obrazy Pawlaka: *Rozmowa o Syberii z Olkiem Misiurą* oraz *Droga z piekła do piekła*). Obie wystawy odbyły się bez przeszkód.
- ⁶⁸ AWL, Komisja Wychowania, Oświaty i Kultury, sygn. 69, pismo Andrzeja Mrocza do Wydziału Kultury i Sztuki UW, 5 kwietnia 1982, s. 1.
- ⁶⁹ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 61, Informacja o realizacji zadań wynikających z programu działania Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie na rok 1983 w zakresie kultury i sztuki w okresie od 1 stycznia do 20 października 1983 roku, s. 3.
- ⁷⁰ AZZ, sygn. 6, Protokół z ogólnopolskiej narady dyrektorów Biur Wystaw Artystycznych w warszawskiej „Zachęcie” w dniu 11 marca 1982 r., s. 4–5.
- ⁷¹ AZZ, sygn. 83, Sprawozdanie opisowo-analityczne i ocena merytoryczna działalności Biur Wystaw Artystycznych w 1982 roku, s. 1.
- ⁷² AZZ, sygn. 6, Protokół z Seminarium Dyrektorów BWA odbytego w dn. od 23 II 84 do 25 II 84 r. w Janowicach k/Tarnowa, s. 12.
- ⁷³ Zagrodzki, *Wyzwolenie wyobraźni*, s. nlb.
- ⁷⁴ Np.: *Wzornictwo – sztuka społecznie stosowana* (Instytut Wzornictwa Przemysłowego), *Tkanina artystyczna w Polsce Ludowej* (CBWA Zachęta), *Polska ilustracja dla dzieci* (BWA Zamość), *Malarstwo portretowe w Polsce Ludowej* (BWA Radom), *W polskim słońcu* (BWA Bydgoszcz).
- ⁷⁵ AZZ, sygn. 6, Notatka z narady roboczej dyrektorów Biur Wystaw Artystycznych w siedzibie Związku Artystów Rzeźbiarzy w Warszawie w dniu 12 grudnia 1984, s. 1–2.
- ⁷⁶ Więcej w: AZZ, sygn. 40 (Centralny Plan Wystaw Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Założenia i programowe i organizacyjne wystaw i imprez przygotowanych i organizowanych przez CBWA i BWA w ramach obchodów 40-lecia PRL 1983–1984); AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 61, Informacja o realizacji zadań wynikających z programu działania Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie na rok 1983 w zakresie kultury i sztuki w okresie od 1 stycznia do 20 października 1983 roku, s. 4.
- ⁷⁷ AZZ, sygn. 6, Notatka z narady roboczej dyrektorów Biur Wystaw Artystycznych w siedzibie Związku Artystów Rzeźbiarzy w Warszawie w dniu 12 grudnia 1984, s. 2.
- ⁷⁸ AZZ, sygn. 185, Kontrole problemowe. Lustracje, wizytacje i instruktaż Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w terenowych biurach Wystaw Artystycznych. 1983–1986.
- ⁷⁹ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/1743.
- ⁸⁰ Za pomoc w ustaleniu tego faktu dziękuję Jarosławowi Jakimczykowi.
- ⁸¹ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/3005, Wykaz stanowisk wymagających rekomendacji względnie decyzji politycznej KW PZPR w Lublinie, s. 4.
- ⁸² Był to wyraz szerszej tendencji: w 1984 roku niezależne grupy teatralne – Provisorium, Grupa Chwilowa i Scena 6 – zostały usunięte z terenu UMCS i włączone w struktury Lubelskiego Domu Kultury, zob. Małgorzata Choma-Jusińska, *Teatry alternatywne w Lublinie*, dostęp: 14 czerwiec 2022, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/hasla-rzeczowe/14619,Teatry-alternatywne-w-Lublinie.html>.
- ⁸³ Proces ten został szeroko opisany w: Banasiak, *Proteuszowe czasy*. Zob. też Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, 2016); Paweł Kowal, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, Instytut Pamięci Narodowej, Wydawnictwo Trio, 2012).
- ⁸⁴ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2409, Ocena sezonu artystycznego 1987/1988, s. 13. W sumie w samym tylko 1987 roku w Lublinie odbyło się 6 imprez międzynarodowych, 15 ogólnopolskich i 32 wojewódzkie. Oprócz tego instytucje artystyczne realizowały zwyczajowy program. Sama tylko filharmonia zrealizowała 850 koncertów, Teatr Dramatyczny im. J. Osterwy – 5 premier, Teatr Muzyczny oraz Teatr Lalki i Aktora – po 3, Estrada Lubelska – 37 imprez, w tym 10 własnych. W sezonie 1987/1988 odbyły się liczne wyjazdy lubelskich zespołów teatralnych do USA, Norwegii, RFN, Belgii i innych krajów zachodnich (AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Sprawozdanie z działalności Wydziału Kultury i Sztuki UW za rok 1987, s. 1–9).
- ⁸⁵ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Sprawozdanie z działalności Wydziału Kultury i Sztuki UW za rok 1987, s. 1–9.
- ⁸⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 49, Rejestr decyzji dyrektora WKiS 1987, 1988.
- ⁸⁷ W 1988 roku podanie Warpechowskiego wsparł Wydział Kultury i Sztuki UW, natomiast odrzucił – jak wynika z dokumentacji, samowolnie – prezes Spółdzielni Mieszkaniowej „Czechów.” W odpowiedzi Balawajder przekonywał prezesa spółdzielni, że „jest to niepoważne traktowanie zarówno wydziału, jak i zainteresowanego pracownią, uznanego w kraju i za granicą art. plastyka Ob. Zbigniewa Warpechowskiego. Znana jest powszechna sytuacja tego artysty (...) i w momencie, kiedy nadarzyła się okazja otrzymania pracowni, szansa ta zastała przekreślona” (APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2415, pismo Edwarda Balawajdera do Mikołaja Kuleszy, prezesa zarządu SM „Czechów,” s. 2).
- ⁸⁸ Stan na rok 1987.

- ⁸⁹ APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2409, Informacja dotycząca realizacji „Ramowego Programu Działań WRN na okres IX Kadencji” w sferze kultury i sztuki, s. 2.
- ⁹⁰ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Informacja o działalności środowisk twórczych, 7 kwietnia 1988, s. 3–4.
- ⁹¹ AWL, Wydział Spraw Społecznych, sygn. 92, Propozycja do harmonogramu realizacji „Programu rozwoju kultury i sztuki województwa lubelskiego na rok 1989,” 10 stycznia 1989, s. 1.
- ⁹² APL, Komitet Wojewódzki PZPR w Lublinie, sygn. 1267/2402, pismo Wydziału Kultury i Sztuki UW w Lublinie ws. problemów lokalowych instytucji kulturalnych, 19 listopada 1987, s. 1.
- ⁹³ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 81, Protokół z posiedzenia komisji w sprawie przyznania nagród dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki UW z okazji Wojewódzkiego Dnia Działacza Kultury, 16 maja 1988, s. 1.
- ⁹⁴ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, Działalność i dorobek w zakresie kultury i sztuki w latach 1980–1987, zamierzenia do 1990 r., s. 5.
- ⁹⁵ Antoni Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990* (Kraków: Wydawnictwo Znak Horyzont, 2014); Dariusz Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2005).
- ⁹⁶ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 85, pismo z KW PZPR do Stanisława Sochaja, Wojewody Lubelskiego, 3 czerwca 1988, s. 1.
- ⁹⁷ Szczęśniak, *Normy widzialności; Kowal, Koniec systemu władzy; Jadwiga Staniszkis, Postkomunizm. Próba opisu* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001).
- ⁹⁸ AWL, Wydział Kultury i Sztuki, sygn. 86, Program działania Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w roku 1990, s. 1.
- ⁹⁹ AWL, Wydział Kultury, Sportu i Turystyki, brak sygn., Informacja o realizacji zadań wynikających z Uchwały Nr XII/65/86 Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie z dnia 24 lutego 1986 r. w sprawie przyjęcia „Programu rozwoju kultury i sztuki w woj. lubelskim w latach 1986–1990,” s. 1.
- ¹⁰⁰ Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (AMKiDN), MKiS, sygn. 1456/5, pismo B. Majewskiej, dyrektor CBWA, do DP MKiS, 22 stycznia 1990; AMKiDN, MKiS, sygn. 1456/5, pismo A. Rottenberg do Janusza Grobela, prezydenta Puław, 26 kwietnia 1990.
- ¹⁰¹ Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński, red., *Kultura polska w dekadzie przemian* (Warszawa: Instytut Kultury, Warszawa 1999).
- ¹⁰² Często dosłownie, zob. np. Jan Winiecki, „Intelektualiści i rynek,” *Res Publica* nr 6 (1991): 68–70.
- ¹⁰³ AWL, Wydział Kultury, Sportu i Turystyki, sygn. 173A, Pismo wojewody Adama Cichockiego do podsekretarza stanu w MKiS Michała Jagiełły, 16 listopada 1993, s. 1.
- ¹⁰⁴ Wojciech Włodarczyk, „Po co był socrealizm?” w *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński (Warszawa: Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2011), 43.
- ¹⁰⁵ W konsekwencji narady z 1951 roku Helena Krajewska została odsunięta od kierowania *Przeglądem Artystycznym* na rzecz Mieczysława Porębskiego, Henryk Tomaszewski otrzymał pierwszą w Polsce pracownię plakatu, a rektorem stołecznej ASP został bezpartyjny Marian Wnuk.
- ¹⁰⁶ Szeroko pisze o tym Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej*.
- ¹⁰⁷ *Andrzej Mroczek – relacja świadka historii*.
- ¹⁰⁸ Na ten temat zob. Jacek Kloczkowski, red., *Realizm polityczny. Przypadek polski* (Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2008).
- ¹⁰⁹ Na ten temat zob. Mirosław Kofta, Adam Leszczyński, red., *Psychologia Okrągłego Stołu* (Sopot: Smak Słowa, 2019).
- ¹¹⁰ „Wszystko o „Labiryntie.” Rozmawiają Andrzej Mroczek i Jan Świdziński,” *Sztuka* nr 1 (1984): 47.
- ¹¹¹ AGL, G. Józefczuk, *Kto jest kim w Lublinie: Andrzej Mroczek, dyrektor BWA, Gazeta Wyborcza*, 19–20 marca 2005, wycinek prasowy, brak numeracji stron.
- ¹¹² Np. w: Andrzej Mroczek, „Program i artyści,” w *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2002 r.*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2002), brak numeracji stron; zob. też: Zagrodzki, „Racjonalizm i duchowość;” Małgorzata Kitowska-Lysiak, „Czy możliwa jest sztuka niemożliwa? Zapiski z marginesu,” w *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2006*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2007).
- ¹¹³ Bożena Kowalska, „Pokolenia,” w *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2008*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2009).
- ¹¹⁴ Janusz Zagrodzki, „Racjonalizm i duchowość awangardy w Polsce,” w *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2004*, red. Andrzej Mroczek (Lublin: BWA Lublin, 2004), brak numeracji stron.

Bibliografia

Źródła archiwalne:

Archiwum Andrzeja Molika
 Archiwum Państwowe w Lublinie
 Archiwum Programu Historia Mówiona, Ośrodek Brama Grodzka Teatr NN
 Archiwum Wojewódzkie w Lublinie
 Archiwum Zakładowe Galerii Labirynt
 Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Opracowania:

- Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020.
- Banasiak, Jakub. „Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980.” W *Awangarda i państwo*, red. Dorota Monkiewicz, 312–326. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.
- Borowski, Wiesław. „Pseudoawangarda.” *Kultura* nr 12 (1975): 11–12.
- Borowski, Wiesław. „Wątpliwe autorstwo.” *Kultura* nr 6 (1976): 12–13.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Domańska, Ewa. *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Dudek, Antoni. *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990*. Kraków: Wydawnictwo Znak Horyzont, 2014.
- Dziamski, Grzegorz. „Galerie alternatywne w Polsce.” W *II Biennale Sztuki Nowej*, red. Zenon Polus, 9–12. Zielona Góra: BWA w Zielonej Górze, 1987.
- Eisler, Jerzy. *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęło Polską. Historia polityczna 1944–1989*. Warszawa: Czerwone i Czarne, 2018.
- Fitzpatrick, Sheila. „Revisionism in Soviet History.” *History and Theory* vol. 46, nr 4 (2007): 77–91.
- Friedrich, Carl, Zbigniew Brzezinski. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Cambridge: Harvard University Press 1956.
- Galeria Wschodnia. *Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017*. Red. Daniel Muzyczuk, i Tomasz Załuski. Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.
- Gdula, Maciej. „Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej.” *Krytyka Polityczna* nr 42 (2015): 83–132.
- Grala, Dariusz. *Reformy gospodarcze w PRL (1982–1989). Próba uratowania socjalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2005.
- Gutowski, Maciej. „Ocena ruchu wystawowego.” *Biuletyn ZPAP* nr 3 (1975): 26–30.
- Gutowski, Maciej. „Wystawy i galerie.” *Biuletyn ZPAP* nr 4 (1974): 15–18.
- Guzek, Łukasz. „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 13–30.
- Męderowicz, Jolanta. „Lublin awangardowy.” W *Spojrzenia. Wystawa z okazji jubileuszu 680 rocznicy nadania praw miejskich Lublinowi*, red. Andrzej Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: Galeria Stara, Galeria Grodzka, Galeria Labirynt 2, 1997.
- Janusz Wrona. „Lublin w pierwszym roku stanu wojennego 13 XII 1981–31 XII 1982 w świetle kalendarium MSW.” *Res Historica* z. 15 (2002): 189–194.
- Juszkiewicz, Piotr. *Cień modernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013.
- Kamiński, Ireneusz J. „O sztuce w Lublinie.” W *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik, i Adam Andrzej Witusik, 285–362. Lublin: Polskie Towarzystwo Historyczne Oddział w Lublinie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1997.
- Kepińska, Alicja. „Inna przestrzeń.” W *Galeria Labirynt 1974–1994*, red. Andrzej Mroczek, Jolanta Męderowicz, 23–26. Lublin: Biuro Wystaw Artystycznych, 1995.
- Kitowska-Lysiak, Małgorzata. „Czy możliwa jest sztuka niemożliwa? Zapiski z marginesu.” W *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2006*, red. A. Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2007.
- Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Red. Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, Piotr Perkowski, et. al. Kraków: Universitas, 2020.
- Kowal, Paweł. *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, Instytut Pamięci Narodowej, Wydawnictwo Trio, 2012.

- Kowalska, Bożena. „Pokolenia, Wystawy w galeriach BWA Lublin 2008.” W *Wystawy w galeriach BWA Lublin 2008*, red. Andrzej Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2009.
- Krajewski, Andrzej. *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2004.
- Lachowski, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006.
- Leszczyński, Adam. *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Lubelskie Spotkania Plastyczne. Red. Maryla Kowalska. Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1979.
- Małgorzata Choma-Jusińska. „Teatry alternatywne w Lublinie.” *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 14 czerwca 2022. <https://encysol.pl/es/encyklopedia/hasla-rzeczowe/14619,Teatry-alternatywne-w-Lublinie.html>.
- Michałowski, Czesław. *Stan wojenny w Lublinie*. Lublin: Polihymnia, 2015.
- Mroczek, Andrzej. „Galeria „Labirynt” – kilka myśli o programie.” W *Artyści lubelscy i ich galerie w XX wieku*, red. Lechosław Lameński, 231–238. Lublin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2004.
- Mroczek, Andrzej. „Kilka myśli o sztuce.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Mroczek, Andrzej. „Program i artyści.” W *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2002 r.*, red. A. Mroczek, 3–10. Lublin: BWA Lublin, 2002.
- Mroczek, Tadeusz. „Czas przeszły.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Paulina Janczylik. „Galeria Kont (1978–2010). Między profesjonalizacją a niezależnością sztuki.” *Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2008)*: 225–237.
- Paczkowski, Andrzej. *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981–22 VII 1983*. Warszawa 2007.
- Padraic, Kenney. *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*. Tłum. Anna Dzierzowska. Warszawa: W.A.B., 2015.
- Piotrowski, Piotr. *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i selektywnie*. Poznań: Obserwator, 1991.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.
- Potocka, Maria Anna. „Galeria „PI”.” *Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków nr 2 (1975)*: 41–46.
- Psychologia Okrągłego Stołu. Red. Mirosław Kofta, Adam Leszczyński. Sopot: Smak Słowa, 2019.
- Realizm polityczny. Przypadek polski. Red. Jacek Kloczkowski. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2008.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Warszawa-Jelenia Góra: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Polski Western, 2009.
- Rottenberg, Anda. „Nowe galerie autorskie.” *Biuletyn ZPAP nr 1 (1974)*: 74–83.
- Socrealizmy i modernizacje. Red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2017.
- Sowa, Andrzej Leon. *Historia polityczna Polski 1944–1991*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Staniszkis, Jadwiga. *Postkomunizm. Próba opisu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.
- Włodarczyk, Wojciech. „Po co był socrealizm?” W *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, i Robert Kulmiński, 43–55. Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, 2011.
- Zagrodzki, Janusz. „Racjonalizm i duchowość awangardy w Polsce.” W *Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2004*, red. Andrzej Mroczek, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2004.
- Zagrodzki, Janusz. „Wyzwolenie wyobraźni.” W *Czas przeszły – czas obecny. Galerie BWA w Lublinie 1956–2006*, brak numeracji stron. Lublin: BWA Lublin, 2006.
- Załuski, Tomasz. *Najbardziej efemeryczna ze sztuk. Wczesne realizacje z użyciem wideo w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1976–1984*. Komputeropis.
- Zaremba, Marcin. „»Bigosowy socjalizm«. Dekada Gierka.” W *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. Grzegorz Miernik, 183–200. Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Akademia Świętokrzyska, 2003.
- Zaremba, Marcin. „Zimno, ciepło, gorąco. Nastroje Polaków od „zimny stulecia” do lata ’80.” W „Solidarność” od wewnątrz 1980–1981, red. Andrzej Friszke, Krzysztof Persak, Paweł Sowiński, 11–38. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2013.
- Zysiak, Agata. *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*. Kraków: Nomos, 2016.

ENGLISH SUMMARY

Jakub BANASIAK

Academy of Fine Arts in Warsaw

ARK. TOWARDS A SOCIAL HISTORY OF THE LABIRYNT GALLERY AND BWA LUBLIN (1969–1993)

Labirynt Gallery and BWA Lublin Gallery, despite its undeniable role in the history of Polish art in the seventies and eighties, has not yet become the subject of in-depth research. Instead, it has become a myth, the core of which is the belief that the Labirynt Gallery and BWA Lublin Gallery was a kind of extraterritorial place in the era of the People's Republic of Poland (PRL), excluded from the operation of cultural policy – and thus exempt from boycott after martial law imposed on December 13, 1981. This myth (like any) was constructed *ex post*, in this case on the grounds of the anti-communist hegemony that dominated the public discourse – including art history – after 1989.

In this article, I propose to look at the history of the Labirynt Gallery and BWA Lublin Gallery in 1969–1993 through the social history paradigm. It is an approach that assumes that under communism the relations of power and society are much more complicated than the binary model of enslavement and resistance depicts. Rather, it is a kind of web of interactions, tensions and tactics in which social actors have more or less, but real, agency. In this view, communism is also a broad modernization project, whose agenda included a range of solutions supported by different social strata. I try to use this perspective to show the whole complexity of the functioning of the Labirynt Gallery and BWA Lublin Gallery during the era of the People's Republic of Poland (PRL).

Based on extensive source material, so far unexplored, I put forward the thesis that Labirynt Gallery and BWA Lublin Gallery was fully subject to the policy of the authorities. In turn, these were either favorable or indifferent towards it. Director Andrzej Mroczek did not even have to negotiate his program. This is particularly evident in the

case of the BWA Lublin Gallery, an institution much more exposed and dependent on local and central authorities than the Labirynt Gallery, which operated as a part of local community center (dom kulturalny). As I show, in the eighties BWA Lublin Gallery was continuously developing: opening more branches, implementing the established program, smoothly cooperating with the CBWA Gallery. Also, cooperation with the local and central authorities was exemplary.

The article tries to show that Andrzej Mroczek was not a dissident (like the myth says), but a political realist. In this vein, I propose to speak of BWA Lublin Gallery as an 'ark' for an artistic movement which was dramatically weak institutionally, while politically it was completely indifferent. The Lublin 'harbor' allowed it not only to survive, but also to develop.

BOOKS



Łukasz GUZEK

HENRYK GAJEWSKI. OD KONCEPTUALIZMU DO SZTUKI INTERPERSONALNEJ

Książka Katarzyny Urbańskiej *Henryk Gajewski. Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej* jest monografią dotyczącą jednej z kluczowych postaci polskiej sztuki współczesnej. Zarazem, poprzez umiejętne połączenie wątków biografii osobistej i zawodowej, publikacja stanowi istotny wkład w badania nad okresem dojrzałego konceptualizmu w Polsce drugiej połowy lat siedemdziesiątych.

Autorka podkreśla, że Gajewski jest postacią w Polsce nieznaną. Powtarza to nawet zbyt natarczywie w wielu miejscach książki. Być może wynika to stąd, że odkrywając jego twórczość w trakcie badań jest zadziwiona, że tak ważny artysta mógł umknąć badaczom polskiej historii sztuki. Rzeczywiście, Gajewski jest w niej obecny głównie jako kurator Galerii Remont i organizator ważnych wydarzeń artystycznych, z festiwalem IAM na czele. Ale nie jako artysta. Książka uzupełnia tę lukę. Twórczość Gajewskiego, ukazana na tle epoki okazuje się modelowym przykładem rozwinięcia założeń sztuki konceptualnej, jednak niezwykle oryginalnym. Zarazem, w sztuce konceptualnej wszelka działalność organizacyjna, wydawnicza czy teoretyczna (jak wykłady czy wystąpienia na sympozjach), była traktowana tak, jak twórczość

artystyczna. Galerie konceptualne były zarazem projektami artystycznymi. Takie podejście było charakterystyczne zwłaszcza dla okresu rozwiniętego konceptualizmu, który w Polsce współtworzył Gajewski. Autorka książki nie powołuje się co prawda na tak sformułowaną definicję konceptualizmu, jednak wielokrotnie podkreśla, że różne rodzaje swojej aktywności w sztuce Gajewski uważał za spójną całość.

Pierwszy rozdział, „Początek,” stanowi wprowadzenie do biografii Gajewskiego. Autorka opisuje dom rodzinny Gajewskiego w Białymstoku i początki jego zainteresowań fotografią. Jednak Gajewski nie prezentował typu artysty, dla którego dzieciństwo, rodzina, miejsce pochodzenia stanowiły temat prac. Nie był artystą sentymentalnym. Autorka sugeruje, że standard edukacji, jakiej podlegał młody Gajewski w PRL, skłoniła go do stworzenia książki dla dzieci umożliwiającej rozwój kreatywności (s. 21). To jednak tylko spekulacje, nie ma na to dowodów w postaci wypowiedzi samego artysty, a przyczyny zwrotu ku książce dla dzieci mogą być równie dobrze inne i wynikać z roli, jaką przypisywał sztuce, a nie wprost z doświadczeń osobistych. Szczegółowe szkicowanie tła kulturowego życia młodego Gajewskiego jest

zapewne obowiązkiem biografów, ale nie ma większego znaczenia dla późniejszych analiz jego sztuki. Podobnie, dużo miejsca w rozdziale wprowadzającym zajmuje historia fotografii tego czasu, co ma pokazać kontekst poszukiwań Gajewskiego na tym polu. Ale jego wczesne, amatorskie wprawki nie mają wiele wspólnego z zastosowaniem przez niego medium fotografii w sztuce konceptualnej, a przynajmniej nie pokazują tego analizy jego twórczości. Omawiane w tym rozdziale fotografie datowane na rok około 1970, inspirowane – według samego Gajewskiego – pracami Jeana Dibbetsa są ciekawe, ale zarazem typowe dla tego czasu i polegają na metamedialnej grze możliwościami budowania obrazu w fotografii (s. 54). Jeżeli datowanie jest właściwe, znaczyłoby to, że Gajewski bardzo wcześnie – jak na scenę polską – uprawiał konceptualną fotografię. Autorka nie przeprowadza takich porównań. Nie wiemy też, czy weryfikowała te informacje i datowania, ani ile takich prac powstało. Z tekstu wynika, że wykonywał w tym czasie rozmaitego typu fotografie, zróżnicowane stylistycznie, a więc trudno stwierdzić, czy i na ile był świadomy nowatorstwa artystycznego tych właśnie prac.

Ze środowiskiem polskich artystów konceptualnych Gajewski poznał się później, około roku 1973, po powstaniu Galerii Remont, a ściślej współpracował z nimi dopiero od 1975 r. W tym samym mniej więcej czasie powstała w Białymstoku konceptualna Galeria Znak, założona przez jego kolegę Janusza Szczuckiego. Obie były częścią sieci galerii konceptualnych tego czasu, a tworzące je środowiska współpracowały ze sobą, co zostało dokładnie opisane w omawianej książce.

Kolejny rozdział „Pierwsze doświadczenie awangardy” to także wprowadzenie, ale tym razem w temat Galerii Remont. Autorka opisuje szczegóły jej powstania i omawia zrealizowany program. Kolejne rozdziały skupiają się na szczegółowych analizach wybranych dokonań Gajewskiego. W podrozdziale poświęconym indywidualnym wystawom Gajewskiego w Remontie (wymienione zostały cztery) autorka dowodzi, iż był on bardzo świadomy różnych sposobów użycia fotografii w sztuce konceptualnej. Autorka stara się wyodrębnić źródła

dla inspiracji artysty. W tych pracach uwidacznia się ściśle powiązanie konceptualizmu i sztuki nowych mediów. Wydaje się, że szczególny wpływ na te realizacje Gajewskiego miała wystawa-instalacja *Ikonosfera* Zbigniewa Dłubaka (1967), ale autorka nie prowadzi analiz porównawczych w tym kierunku. Nie wiemy więc, jak głębokim rozumieniem ówczesnej sztuki dysponował Gajewski.

W kolejnym podrozdziale wskazane zostały środowiskowe powiązania Gajewskiego, które przyczyniły się do ukształtowania programu Galerii Remont. Była ona bardzo mocno wpięta w sieć konceptualną. Z zebranego materiału wynika, że Gajewski miał dobre rozeznanie w scenie artystycznej i starał się budować rozległe kontakty. Jego galeria miała chyba najbardziej międzynarodowy wymiar ze wszystkich wówczas działających, co pozwoliło mu zorganizować międzynarodowy festiwal *IAM*. Bardziej rozbudowanymi kontaktami dysponował wtedy Warsztat Formy Filmowej, co pozwoliło na zorganizowanie *Konstrukcji w Procesie*, największej wystawy przygotowanej przez środowiska konceptualne w Polsce. Autorka nie wskazuje, który z kontaktów zagranicznych był dla Gajewskiego najważniejszy. Wydaje się jednak, że to spotkania z Klausem Grohem mogły być najbardziej inspirujące, gdyż obaj myśleli w podobny sposób o budowaniu wspólnoty artystów ponad podziałami w świecie (s. 98 i następane).

Również w tym rozdziale znalazł się podrozdział, w którym został opisany udział Galerii Remont w najważniejszym dokonaniu sztuki polskiej tego okresu, czyli sztuce kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Opisana została wystawa *Contextual Art* w Lund, wydanie broszury z tekstami Świdzińskiego „Sztuka jako Sztuka Kontekstualna” oraz kolejne sympozja i działania artystyczne związane z kontekstualizmem. Ta część książki jest niezwykle ważna, gdyż pozwala nie tylko zapoznać się z koncepcją Świdzińskiego, ale i ukazuje jej funkcjonowanie w sieci galerii i wydarzeń jako głównego zjawiska dojrzałej fazy rozwoju sztuki konceptualnej. Zwłaszcza, gdy połączymy zebrane tu działania związane z Remontem z innymi współpracami Świdzińskiego

ze środowiskami Permafo i Warsztatem Formy Filmowej oraz tym, co robił za granicą. Zatem, mimo iż są to fakty znane, prezentacja ich przez pryzmat działalności galerii osadza je w szerszej perspektywie sztuki polskiej tego czasu.

Twórczość Gajewskiego jest niezwykle ciekawym przykładem sztuki konceptualnej, bazującej na użyciu mediów, fotografii i filmu. Główne dokonanie artysty zostało poddane analizie w rozdziale III, „Poszerzanie pola sztuki,” w którym został omówiony cykl *Przedfakty (od 1974 r.)*. Stanowią one klucz do zrozumienia twórczości Gajewskiego. Koncepcja Przedfaktów jest niezwykle oryginalna i już tylko z tego powodu powinien on zajmować ważne miejsce w polskiej historii sztuki. W książce została ona przedstawiona jako refleksja nad naturą procesu twórczego oraz jako jedna z praktyk konceptualnych polegających na przesyłaniu prostych komunikatów. Powiązanie Przedfaktów z nurtem information art, gdzie informacja jest traktowana jak ready made, dodatkowo rozszerzyłoby pole możliwych porównań, sytuujących sztukę Gajewskiego w tendencjach sztuki współczesnej.

Jednak można wskazać także inne źródła tej koncepcji. Autorka podkreśla, że Gajewski nie miał wykształcenia artystycznego, a do sztuki trafił poprzez amatorski ruch fotograficzny i filmowy. Nie jest to droga niezwykła i przeszło ją wielu polskich artystów, np. z grupy Łódź Kaliska. Jednak autorka uważa to za słabość, powodującą trudności w budowaniu autorytetu w środowisku profesjonalnych artystów. Nawet jeżeli tak było, to Gajewski potrafił zmienić słabość w przewagę. Bowiem wykształcenie techniczne (studiował na Wydziale Elektroniki Politechniki Warszawskiej) pozwalało mu podjąć tematy z zakresu nauk ścisłych i traktować jako dane wprost, a nie jako źródło abstrakcyjnych metafor, jak czynili to artyści. Dodajmy, że asystentem Gajewskiego w Remoncie był Andrzej Jórczak, student astronomii. Przedfakty, jako forma bazująca na zakłóceniu czasoprzestrzennym, są interpretacją wyników badań nad kosmosem i zachodzących w nim procesów, takich jak te opisane w fizyce einsteinowskiej. Brane za oczywiste relacje między te-

rażniejszością, przeszłością i przyszłością zostają tu zawieszane. Gajewski w Przedfaktach ‘zakrzywia’ czasoprzestrzeń. Autorka nie przytacza lektur czy wypowiedzi Gajewskiego na ten temat. Niemniej, dla Gajewskiego myślenie naukowe było jedyną dostępną mu drogą ku sztuce i trafił na czas, gdy to nauka inspirowała myślenie artystów i teoretyków sztuki konceptualnej. Zapis teorii Przedfaktów ma formę równania logicznego, tak jak teoria sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Artyści blisko współpracowali i takich porównań między ich pracami i koncepcjami teoretycznymi można byłoby znaleźć więcej. Autorka ich nie rozwija, zapewne z powodu skoncentrowania się na samej osobie Gajewskiego. Tym niemniej – co należy docenić – buduje grunt do dalszych badań polskiej historii sztuki.

Wielkim wkładem autorki jest analiza powiązań Przedfaktów z twórczością Josepha Beuysa. Sytuuje to Gajewskiego wśród tych niewielu artystów polskich, którzy nawiązali partnerskie relacje artystyczne ze sztuką światową, obok Świdzińskiego czy artystów Warsztatu Formy Filmowej. Autorka zastanawia się, co spowodowało, że Beuys zainteresował się koncepcją Gajewskiego i włączył ją do prezentacji założeń funkcjonowania ‘rzeźby społecznej’ oraz idei sztuki jako środka przemiany świata. Znajduje odpowiedź: zarówno Beuys, jak i Gajewski, sytuowali twórczość w bezpośredniej bliskości z rzeczywistością, a pojęcie kreatywności człowieka było kluczowe w słowniku każdego z nich. Jednak odpowiedź na pytanie o pokrewieństwo tych dwóch koncepcji można jeszcze pogłębić.

Otóż Beuys bardzo mocno inspirował się antropozofią Rudolfa Steinera, którą połączył ze studiami biologii na uniwersytecie w Poznaniu w okresie II wojny światowej. Skomplikowane diagramy, rysowane przez Beuysa podczas wykładów, w których znalazło się miejsce dla Przedfaktów, są podobne do metody wykładowej Steinera, którego diagramy również stanowiły rozrysowaną płataninę relacji między ideami (pojęciami). Steiner jest w Polsce nadal wydawany i czytany jako metafizyk zajmujący się bliżej nieokreśloną (a mętną) duchowością. Tymczasem był on także prekursorem

myślenia w kategoriach zrównoważonego rozwoju, ekologii, czyli idei Klubu Rzymskiego. Te idee inspirowały Beuysa, dlatego później znalazł się wśród założycieli niemieckiej Partii Zielonych. Z takiego sposobu myślenia o świecie wynikało jego wręcz obsesyjne przywiązanie do idei demokracji, jako światowej agory dialogu wszystkich ze wszystkimi. I, last but not least, stąd pewna doza szamanizmu jako zdolności człowieka do symbolicznego (abstrakcyjnego) myślenia oraz przezwycięzania fizycznych ograniczeń. Wspólną podstawą dla Beuysa i Steinera jest myślenie holistyczne, ujmujące człowieka rozwijającego swoją kreatywność w powiązaniu z naturą. W książce nie ma śladu o tym, aby Gajewski zajmował się Steinerem, ale na pewno studiował Beuysa. Ale to właśnie owo całościowe myślenie, gdy pozbawimy je otoczki metafizyki, stymulowało twórczość Gajewskiego jako artysty i organizatora, ale także kształtowało jego idee wychowania i zainteresowanie sztuką dla dzieci.

Rozdział IV, „Komunikacja bez wiz i paszportów,” dotyczy idei i praktyki budowy sieci kontaktów w sztuce, która ma oplatać cały świat i obejmować całą społeczność artystów. Autorka przedstawiła rozmaite próby realizacji tej idei, zarówno w sztuce światowej, jak i polskiej, a także rolę takiej sieci dla krajów za Żelazną Kurtyną. Rozdział ma charakter sprawozdawczy i w zasadzie popularyzatorski. Gajewski zbudował taką sieć kontaktów z kluczowymi artystami mail artu, jak Ulisses Carrión. I ta sieć pozwoliła mu odnieść wielkie sukcesy, jak festiwal *IAM*, co zostało szczegółowo opisane w książce. Mail art stanowił ważną część jego aktywności twórczej, znaczą także ilościowo. Stworzył nawet własną kategorię w ramach tej praktyki – *Anti post-card*. Posługiwał się mail artem w projektach dla dzieci, *Eliza Gajewski* i *Other Child Book*. Na bazie mail artu funkcjonowała jego praca *Networking*, powstała już po emigracji. *Networking* polegał na przesyłaniu sobie kaset magnetofonowych, na których każdy mógł coś nagrać. Projekt stanowił realizację założeń sztuki interpersonalnej, która jest jego autorską propozycją terminologiczną. Trudno więc zgodzić się z twierdzeniem autorki, że nie traktował mail artu jako czegoś istotnego (s. 165).

Autorka przytacza wypowiedź artysty o tym, że w stanie wojennym nie było w Polsce żadnej aktywności – to oczywiście nie jest prawdą i pokazuje, jak bardzo wyjazd na emigrację oderwał go od rzeczywistości artystycznej w kraju. I zapewne jest przyczyną tego, iż w kraju o nim zapomniano. Dla Gajewskiego sieć była strukturą meta, funkcjonującą ponad wszelkimi kontaktami indywidualnymi czy w ramach wyodrębnionych grup. Pozwala to zrozumieć kontrowersję, jaka pojawiła się w sytuacji, gdy Świdziński wraz z Jorge Glusbergiem zaprojektowali swoją sieć po sympozjum *Art activity in the context of reality*. Niechęć Gajewskiego nie wynikała tu z urażonego *ego* wykluczonego artysty. Uważał to za zdradę idei globalnej współpracy. Ten niezwykle istotny dla zrozumienia jego działań aspekt jest wielokrotnie opisany w książce, wręcz narzuca się interpretacjom jego aktywności galerijnej.

Rozdział V, „Sztuka książki,” dotyczy specyficznego rodzaju książki artystycznej, jakim jest książka dla dzieci. Autorka sytuuje tę twórczość w ramach koncepcji pedagogicznych funkcjonujących w PRL, czemu poświęca sporo miejsca. Jednak założenia formalne i strukturalne książki wynikały z koncepcji *Przedfaktów* i stanowiły jej rozszerzenie. Dla Gajewskiego ten obszar pracy twórczej był bardzo ważny, a na emigracji stał się wręcz dominujący. I może tu znajduje się część odpowiedzi na pytanie, dlaczego Gajewski, będąc ważną postacią sztuki w swoim czasie, później przestał być interesujący. Jako legendarny artysta konceptualny mógłby przecież nadal funkcjonować, tak jak Świdziński. Jako autor książek dla dzieci nie plasował się jednak w procesach rozwojowych sztuki kolejnych dekad.

Rozdział VI, „Performujące ciało,” podejmuje dyskusję z naturą instytucji, które tworzyły ruch galerii konceptualnych w Polsce. Autorka natrafia tu na trudności, jakie muszą rozstrzygnąć wszyscy zajmujący się tym obszarem badań, np. dotyczące kwestii polityczności sztuki. Niestety, autorka powtarza utarte opinie o unikaniu zaangażowania, apolityczności i wentylu bezpieczeństwa, jakim w Polsce okresu rządów Gierka była sfera kultu-

ry (np. sądy głoszone przez Piotra Piotrowskiego, wielokrotnie cytowanego w tekście, ale niestety bez niezbędnej polemiki). Jednak pogłębione analizy sztuki takich opinii nie potwierdzają. Klub Remont powstał z innego powodu, niż sztuka, a Gajewski realizował w nim swój program nie bez kłopotów i niechęci ze strony jego kierownictwa, opisanych zresztą w tej książce. Nie ma więc żadnych dowodów na to, iż działalność jego galerii była możliwa dzięki jakiejś szczególnej polityce władz wobec sztuki współczesnej. Podobnie było w innych miejscach pokazujących sztukę konceptualną, np. w przypadku Andrzeja Mroczka i Galerii Labirynt w Lublinie, co zostało już dobrze opisane w literaturze przedmiotu. Sztuka konceptualna nigdy i nigdzie nie była wspierana przez władze, co oznacza, że była polityczna na mocy swoich założeń artystycznych. I trudno zakładać, że artyści podejmujący pracę w tym obszarze nie zdawali sobie z tego sprawy. Przeciwnie, wiedzieli że wchodzi na kurs kolizyjny z systemem politycznym. Analiza sposobu funkcjonowania sceny artystycznej tego czasu pozwala na wyodrębnienie dwóch instytucjonalizmów, oficjalnego i nie-oficjalnego. Dzięki funkcjonowaniu sieci galerii konceptualnych powstała w Polsce nie-oficjalna instytucja sztuki, która robiła to, co robią instytucje – definiowała sztukę, określała, co nią jest, a co nie jest, kto jest artystą, a kto nie. Galeria Remont była jednym z punktów tej sieci. Przynależność administracyjna pomieszczeń była sprawą wtórną i mało istotną z punktu widzenia analiz artystycznych. W takim ujęciu działalność Gajewskiego nabiera jeszcze większego znaczenia dla sztuki współczesnej w Polsce.

W tym rozdziale omówione zostało najważniejsze dokonanie Gajewskiego-organizatora – festiwal *IAM*. Jego znaczenie zostało już dość dobrze rozpoznane w historii sztuki polskiej. Kilka takich odniesień zostało wymienionych w stanie badań. Tym, co autorka wniosła nowego do jego opisu i interpretacji, jest usytuowanie w szerszej perspektywie kontrkulturowej i powiązanie z punkiem, a nie tylko z procesami rozwojowymi sztuki współczesnej i rolą w nich sztuki performance. Jednak dopiero z perspektywy analizy całości działalności

Gajewskiego, ten kontrkulturowy aspekt staje się widoczny, a nawet dominujący w przedstawionej tu historii Remontu, co zostało podkreślone przez autorkę. I punk, i sztuka konceptualna pokazywana w Remoncie, podobnie sytuowały się poza oficjalną kulturą. Zaznaczmy jednak, że od strony analizy środków artystycznych punk i performance opierały się na bezpośredniości zaangażowania kondycji psychofizycznej artysty-wykonawcy. Z podobnych powodów Józef Robakowski podjął współpracę z grupą Moskwa, ale w 1986 r., w realiach Polski stanu wojennego. Dla Gajewskiego, włączenie punku w program Remontu było zgodne z ideą holistycznie pojmowanej kultury. Nie poszukiwał nowych zjawisk po to, aby zastąpiły stare, co jest metodą działania awangardy, ale takich, które jeszcze nie mają miejsca w kulturze i trzeba włączyć je w jej zintegrowany obieg. Temu służyły pokazy wideoklipów zorganizowane przez Gajewskiego czy podjęcie przez niego prac nad filmem o zespole Tilt. Ta część jest dobrze udokumentowana. Opisy projektów filmowych zamykają książkę.

Kontrkultura została opisana tu jako zjawisko socjologiczne, podobnie jak sztuka współczesna jest interpretowana poprzez kontekst społeczno-polityczny. Ta metoda opisu powoduje, że czasami tracimy z oczu ciągłość rozwojową samych zjawisk artystycznych, którą można ukazać, tylko pozostając na terenie sztuki.

Inny ciekawy wątek to wskazanie negatywnej roli galerii Foksal, która ustanowiła siebie samozwańczym arbitrem nowej sztuki i oceniała innych. Jednak w czasach Remontu była już dawno zdystansowana przez rozwój sztuki konceptualnej, której tam po prostu nie rozumiano. To kolejny przyczynek (choć nie nowy) do reinterpretacji historii sztuki współczesnej w Polsce, jaki podsuwa omawiana publikacja.

Ciekawym wątkiem przewijającym się w rozdziale „Performujące ciało” jest odniesienie do Sytuacionistów, rzadko stosowane w polskiej historii sztuki. Autorka wskazuje w ten sposób na *par excellence* polityczny charakter *IAM*, co można rozszerzyć na całą działalność Gajewskiego w Remoncie. Polityczność polega na performatywności,

która zapewnia człowiekowi wolność poprzez bycie twórczym, a tym samym pozwala na wyrwanie się spod kontroli władzy o jakimkolwiek charakterze. To interpretacja autorki. Jednak samo sięgnięcie po Guy Deborda otwiera możliwości prowadzenia analiz w kierunku politycznego charakteru sztuki konceptualnej, wbrew przytoczonym w tej samej książce opiniom – własnym autorki i cytowany – o stronienu przez konceptualną awangardę od politycznego zaangażowania, a mówiąc językiem Sytuacjonistów, o poddaniu sztuki rekuperacji (to określenie nie pada w książce, ale sam proces jest w niej opisany, s. 208). Zarazem wielokrotnie wskazuje się dysydencki charakter działań Gajewskiego w Remoncie, co stoi w sprzeczności z powyższym twierdzeniem o nie-polityczności pokazywanej przez niego sztuki.

Rozdział dotyczący festiwalu performance *IAM* pozwala podnieść kwestię terminologiczną. Autorka posługuje się wymiennie słowami ‘performance’ i ‘performans,’ nie rozstrzygając o ich adekwatności. Tymczasem w polskiej historii sztuki i historii sztuki akcji, najpierw pojawił się termin performance, dla wyodrębnienia klasy praktyk artystycznych ulokowanych na terenie sztuk wizualnych, a następnie performans w następstwie tłumaczeń na język polski opracowań z zakresu performatyki. Ponieważ performatyka to termin ogólny stosowany dla zakreślenia pola dyskursu naukowego (dalece wykraczającego poza sztukę), to dla określenia praktyki artystycznej, zwłaszcza historycznej, lepiej zachować zadomowiony już w dyskursie polskim termin w pisowni angielskiej, czyli performance. Akademia Ruchu i jej artyści podczas *IAM* robili performance, choć jako formacja teatralna jest dziś zazwyczaj omawiana w ramach performatyki i performansu. Ta świadomość terminologiczna pozwala precyzyjniej uchwycić specyfikę okresu dojrzałego konceptualizmu, w ramach którego został zrealizowany festiwal performance *IAM*.

Książka traktuje o Gajewskim, ale gdyby rozszerzyć zakres analiz porównawczych zestawiających z twórczością innych artystów z jego otoczenia, to uzyskalibyśmy wiedzę o relacjach między

twórcami, a tym samym pełniejszy obraz sztuki polskiej tego okresu. Takie relacje zostały opisane, jeżeli chodzi o Romualda Kutere. Jednak ważniejszy jest Świdziński i jego teoria ‘sztuki jako sztuki kontekstualnej,’ definiująca pojęcie sztuki poprzez ‘tu i teraz,’ a więc pokrewnie do Gajewskiego (i Kutery). Ich prace na ten temat zostały w książce omówione, ale nie w sposób porównawczy. Konceptje Gajewskiego często zająbiają się z ideami kontekstualizmu, takimi jak rozszerzanie pola sztuki, z czego wynika zainteresowanie etnografią czy tworzenie oddolnie (społecznie) miejsc-galerii. Zarówno kontekstualizm Świdzińskiego, jak i sztuka interpersonalna Gajewskiego, wchodziły w zakres sztuki socjologicznej.

Publikacja *Henryk Gajewski* Katarzyny Urbańskiej jest najważniejszą publikacją o sztuce polskiej roku 2022, a może i ostatnich lat. Zmusza niejako do przepisania na nowo historii sztuki współczesnej w Polsce, ponieważ dotychczasowy ogląd jej najważniejszego okresu, czyli dojrzałego konceptualizmu drugiej połowy lat siedemdziesiątych, został poddany w niej rewizji. Historycy fotografii czy filmu muszą teraz uwzględnić nazwisko Gajewskiego. Jednak nie wystarczy do istniejącego kanonu dodać analizy jego prac. Gajewski realizował koncepcję holistyczną. Taki charakter miały jego *Przedfakty*, taki sens miały duże skali przedsięwzięcia, konferencje, festiwale. Działalność Remontu zakończyła się w 1979 r. W kolejnych latach przychodzą wielkie, podsumowujące dekadę sztuki konceptualnej, wystawy roku 1981, jak *Konstrukcja w Procesie, 70–80* w Sopocie, czy IX Spotkania Krakowskie. Wszystkie zostały zorganizowane właśnie przez środowiska nie-oficjalnej sztuki konceptualnej i obejmowały całość ówczesnych praktyk sztuki współczesnej.

Urbańska, Katarzyna. *Henryk Gajewski. Od konceptualizmu do sztuki interpersonalnej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022.

