

SYLWIA SERAFINOWICZ

MOBILNOŚĆ SZTUKI: FOTOGRAFIE I DRUKI KONCEPTUALNE ROMUALDA KUTERY

„Moja energia bierze się z ruchu –
z trzęsienia autobusów, z warkotu samolotów,
z kołysania promów i pociągów.”
Olga Tokarczuk, *Bieguni*

Mobilność to cecha nierozzerwalnie związana z praktyką konceptualną. Fotografia, slajd, rysunek i tekst, stając się jej głównymi mediami, dały artystom możliwość relatywnie łatwego przemieszczania swojej twórczości po Polsce i za granicą¹. Prace o wymiarach mniejszych lub zbliżonych do formatu A4 mogły być rozsyłane pocztą. Większe często mieściły się do walizki. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych była to powszechnie stosowana strategia, która pozwoliła sztuce konceptualnej na zdobycie nowych frontów i rozwój alternatywnej sceny. Wiązało się to ściśle z nowymi, szybszymi możliwościami podróży, które nie były dostępne wcześniejszej generacji artystów. Lata siedemdziesiąte to czas rozbudowy sieci połączeń lotniczych, co w dowcipny sposób w polskim kontekście pokazuje chociażby film Andrzeja Kondratiuka *Wniebowzięci* z 1973 roku. Opowieść o dwóch przyjaciółach, którzy wygrana na loterii postanawiają przeznaczyć na podróż samolotem po Polsce, podsumowując to doświadczenie słowami: „Czasem człowiek musi sobie polatać”.

W kolekcji artysty Romualda Kutery znajdziemy szereg realizacji zrobionych z myślą o zagranicznych podróżach. Być może najbardziej frapującym przykładem jest wykonana w 1985 roku *Moja historia sztuki* (*My History of Art*). To praca o wymiarach 111 cm x 206 cm, przygotowana na wystawę *Contemporary Art from Poland*, prezentowaną w 1985 roku w Walter Phillips Gallery w Banff. Praca została potem przewieziona przez Annę Kuterę na wystawę w Artculture Resource Centre (ARC) w Toronto. *Moja historia sztuki* składa się ze 152 pozytywowych odbitek fotograficznych połączonych w ciąg obrazów. Są to serie fotograficzne, kadry z „wideodokumentacji”, dwa teksty teoretyczne i dokumentacja instalacji, wszystkie materiały poprzedzone fotografiami odręcznych opisów². Realizacje powstały między rokiem 1972 a 1983. W tym ćwiczeniu z autoarchiwizacji film i fotografia rozbite są egalitarnie na klatki, podkreślając mobilność fotografii Kutery i fotograficzne właściwości jego filmów. Fotografie pokazują poszczególne stadia mniej lub bardziej dynamicznego ruchu zaobserwowanego w przyrodzie. Uchwyczone zostały drzewa na wietrze, wysychanie wody na kamieniu (*Wysychanie*, 1972) oraz ogień trawiący budynek (*Pożar*, 1972). Kutera skupia soczewki aparatu także na ruchu głowy swojej partnerki Anny (*Spojrzenie*, 1972) oraz na mimice własnej twarzy w serii (*Miny*, 1972). Kadry z filmów włączone w kompozycję *Mojej historii sztuki* to chociażby *Korekta* (1977). Pokazują one artystę trzymającego w rękach kwadratową kartonową tabliczkę z napisem „TU”. Jego postać, umieszczona na sześciu następujących po sobie kadrach, obraca się o 360 stopni. „TU” jest stałym motywem pojawiającym się w pracach Kutery, zarówno w fotografii, jak i w filmie. Klatki z filmu *TU* pokazują, jak artysta wkłada napis do swojej kieszeni, następnie za pazuchę, w końcu prezentuje w dłoni. W ten graficzny sposób ingeruje w zastane miejsce i sytuację, zaznaczając w niej swoją obecność. Ta selekcja uwidacznia sposób, w jaki artysta myśli o wizualnej wartości poszczególnych kadrów. Wyabstrahowane z filmu, są skomponowane w sposób, który pozwala im funkcjonować niezależnie. Wynika to z metody, zgodnie z którą Kutera tworzył prace wideo. Nie stosował tradycyjnej narracji filmowej opartej na fabule. Skupiał się natomiast na wizualnych i materialnych właściwościach filmu.

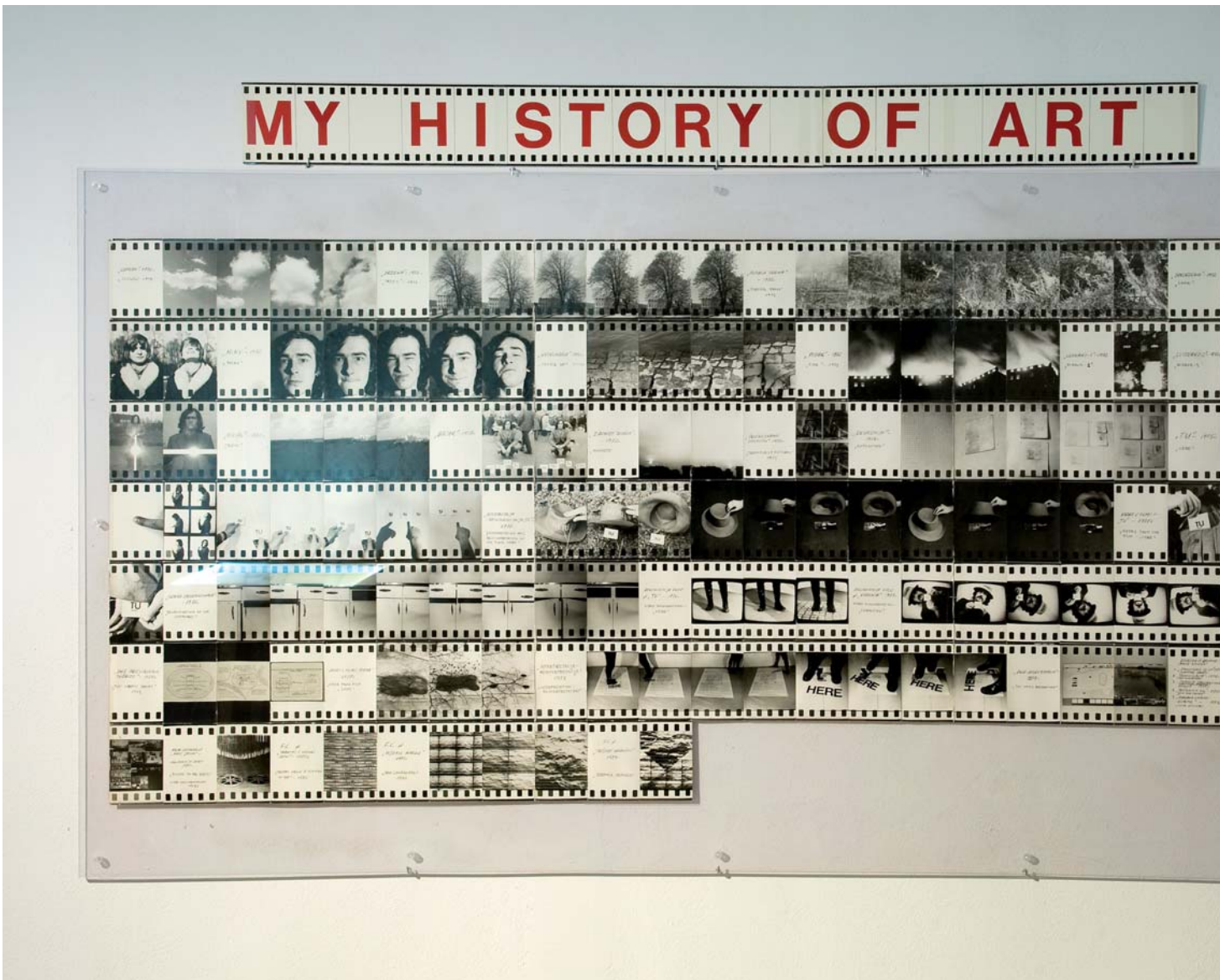
Wszystkie kadry są wywołane z uwzględnieniem brzegów kliszy fotograficznej, podkreślając tym samym analogiczny, odręczny charakter pracy. Towarzyszył jej napis *My History of Art* wykonany czerwonymi literami na kartonie, na którym pojawia się ten sam motyw perforacji. Napis został podzielony na poręczne części, a na planszy wyraźnie zarysowały się miejsca, w których była składana, aby zmieścić się



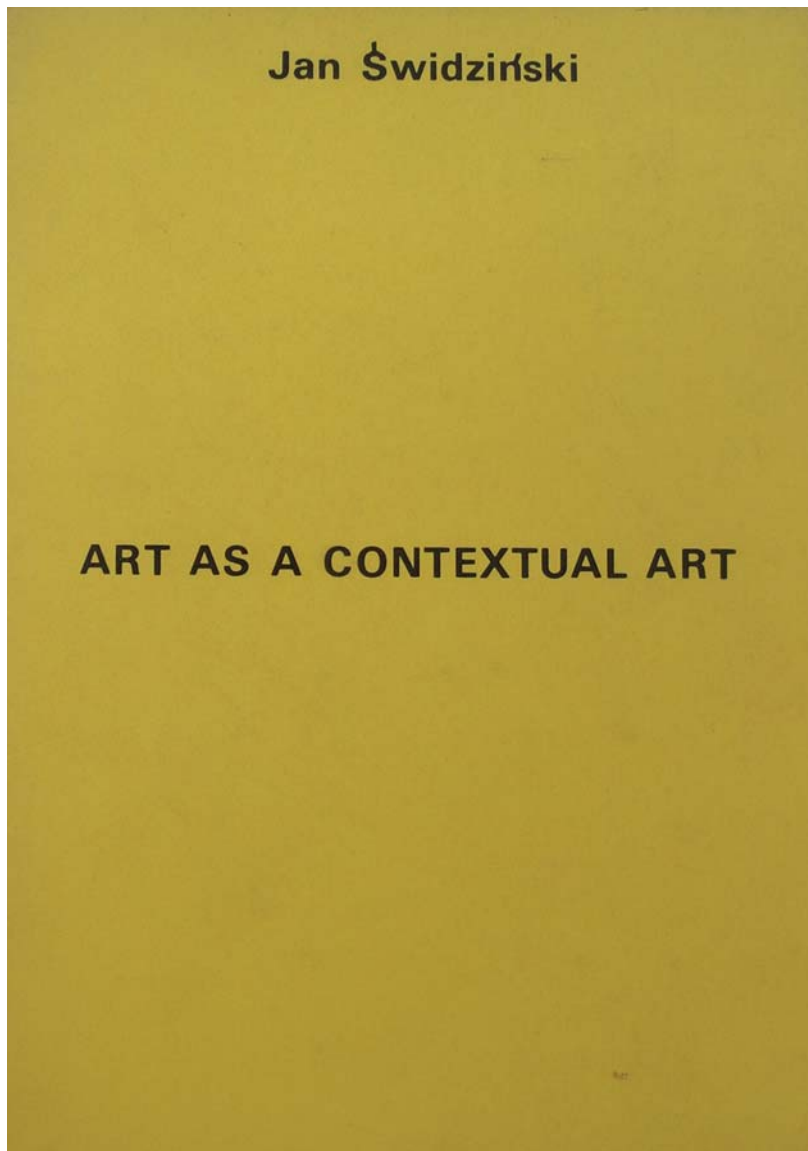
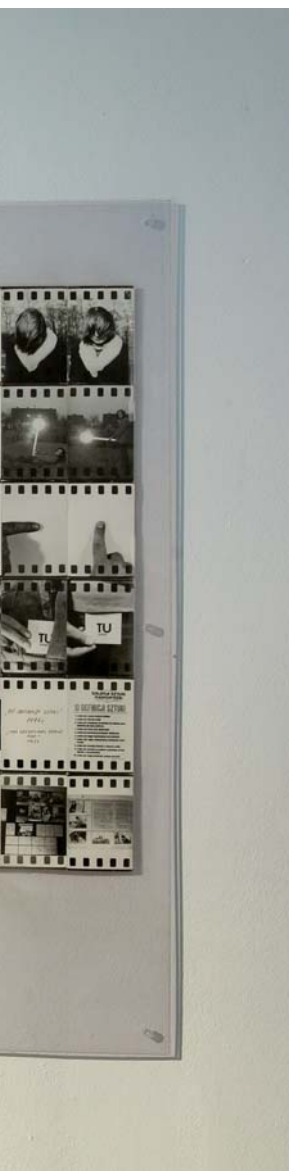
1



2



3

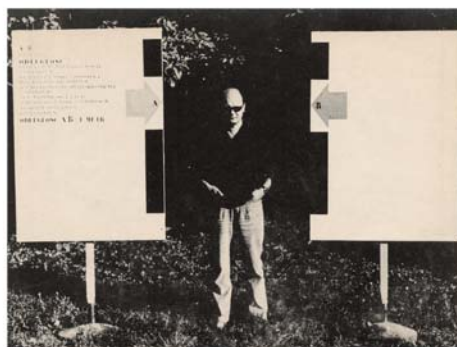


- 1 Wystawa *Contextual Art*, Galerie St. Petri, Lund, 1976, fotografia: Anna Kutera, Dzięki uprzejmości Anny i Romualda Kuterów
- 2 Widok wystawy *Awangarda nie biła braw. Romuald Kutera*, fotografia: Małgorzata Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław
- 3 Romuald Kutera, *Moja historia sztuki*, 1985, widok wystawy *Awangarda nie biła braw. Romuald Kutera*, fotografia: Małgorzata Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław
- 4 Jan Świdziński, *Art As a Contextual Art* (Lund: Galerie S. Petri, 1976),
- 5 Michael Snow, *Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, 1975. Widok wystawy *Awangarda nie biła braw. Romuald Kutera*, fotografia: Małgorzata Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław

4



5



w walizce Anny Kutery podróżującej do Kanady. Romuald i Anna Kuterowie w ten kompaktowy sposób zaoferowali widzom wystawy w Banff wgląd w dekadę swoich działań, które w tym okresie były prezentowane we Wrocławiu w innej skali.

Na tę samą wystawę Anna Kutera wykonała pracę podyktowaną przez Romualda Kutera przez telefon oraz zgodną z jego wskazówkami wysłanymi pocztą. Telefon był od lat sześćdziesiątych popularną metodą komunikacji konceptualnej pracy na wystawach sztuki. Miało to swój awangardowy precedens w postaci prac *Konstruktion in Emaille 2 i 3* zrealizowanych według telefonicznych wskazówek László Moholy-Nagy'a przez lokalny zakład produkcji emalii w Weimarze w Niemczech w 1923 roku³. W przypadku samego konceptualizmu jedną z najbardziej znanych inicjatyw z użyciem telefonu było działanie Waltera De Marii *Art by Telephone* na wystawie *When Attitudes Become Form* w Kunsthalle Bern w 1967. Podczas tej kluczowej dla historii sztuki wystawy (zrealizowanej przez Harald Szeemanna) De Maria zainstalował w przestrzeni galerii telefon z informacją, że jeśli aparat zadzwoni, oznacza to, że artysta jest na linii i można z nim porozmawiać. Wątek ten miała rozwinąć wystawa *Art by Telephone* zaplanowana na 1969 rok w Chicago Museum of Contemporary Art, która jednak nie została zrealizowana⁴. Praca Kutery, wykonana w podobny sposób, wpisuje się nie tylko w ten szerszy konceptualny kontekst, ale także w nurt jego osobistych studiów obrazu fotograficznego. Praca dla Banff została zrobiona ze zdjęć wyciętych z gazet. Jak zaznacza Romuald Kutera: „To miało być takie opowiadanie o tym, co dzieje się na świecie, ale pisane oczami Kanadyjczyków”⁵. Była to jedna z serii prac *Filmy czytane*, które są wykonane z pasków pociętej kliszy filmowej umieszczonej w ramie. W tej serii prac, podobnie jak w *Mojej historii sztuki*, dynamiczny z natury materiał filmowy został sprowadzony do ciągu obrazów, które w oczywisty sposób przypominały popularne w latach siedemdziesiątych fotograficzne serie eksplorujące temat czasu w fotografii⁶. Kutera, używając obrazów z filmowej rolki, oddaje władzę nad tempem oglądania i asocjacją obrazów z powrotem w ręce widza. Zamiast filmowej fikcji oferuje osobie oglądającej pracę surowy materiał wizualny, który może ona połączyć w całość w dowolnym tempie. To poniekąd krok dalej od eksperymentalnych filmów nagrywanych w czasie rzeczywistym, które imitowały tempo, w jakim ludzkie oko i mózg przetwarza obrazy, zastosowanym w nich czasem zmieniających się klatek na sekundę.

Innym medium, dzięki któremu idee konceptualne mogły podróżować, był druk. Konceptualny druk, w przypadku Polski, to głównie magazyny artystyczne i katalogi, które artystom i krytykom udało się opublikować i rozpowszechnić samodzielnie z ręki do ręki, lub pocztą, poza zasięgiem cenzury. W Stanach Zjednoczonych natomiast platformą wymiany informacji na temat najnowszych prac i idei były tak opiniotwórcze i popularne magazyny jak *Artforum* czy *Harper's Bazaar*, gdzie swoje prace publikowali Dan Graham, Robert Smithson i inni⁷. Oba formaty, mimo diametralnych różnic, odegrały kluczową rolę w przekazie informacji na temat działań podejmowanych w marginalnych w skali świata miejscach, jak Osieki, Turów czy Rozel Point w stanie Utah⁸. W okolicach roku 1970 książki, magazyny i katalogi, oprócz funkcji informacyjnej, zaczęły pełnić rolę alternatywnej przestrzeni wystawienniczej dla powstającej w tym

Najnowszej, wyprodukowali kilkustronicową *Publikację*, którą Anna Kutera zabrała ze sobą do Toronto. Jej kolejne strony zajmowały zdjęcia portretowe członków galerii wraz z określeniem funkcji, jaką pełnili w realizacji *Publikacji*. Kolejno wymienione zostały osoby odpowiedzialne za koncepcję publikacji, zdjęcia, opracowanie graficzne, tłumaczenie na język angielski, przygotowanie do druku. Na środku ostatniej strony, w miejscu, gdzie na poprzednich stronach umieszczone było zdjęcie, znalazła się informacja, że papieru do produkcji dostarczyły Wrocławskie Zakłady Wyrobów Papierowych, co sugerowało, że wkład producenta papieru był równie kluczowy w powstaniu tej pracy, co inicjatywa wszystkich wymienionych wcześniej osób, które dobrowolnie uczestniczyły w jej produkcji. To istotny gest w kontekście szeroko zakrojonej debaty na temat znaczenia materialnej strony dla konceptualnych realizacji. Ten wątek podjęły już pierwsze teksty teoretyczne dotyczące sztuki konceptualnej, napisane przez kluczowych przedstawicieli amerykańskiej sceny. Sol LeWitt w „Paragraphs on Conceptual Art” (1967) podkreślił drugorzędność materialnej i wizualnej warstwy pracy względem idei¹⁵. Joseph Kosuth natomiast, w swoim tekście „Art After Philosophy” (1969) przekonywał, że praca w pierwszej kolejności powinna być oceniana pod kątem pomysłu, a nie sposobu wykonania¹⁶. Obaj przedstawili materialność dzieła jako niezbędny kompromis. Jednocześnie Kosuth od początku swojej praktyki zestawiał ze sobą takie tworzywa sztuki konceptualnej, jak fotografia i tekst, pokazując tym samym, że nie pozostają bez znaczenia jako sposób przekazywania informacji od artysty. Kompromis, o którym wspomina Kosuth, był niezbędnym elementem rozpoznania i popularności sztuki konceptualnej. Gdyby nie materiał z jego mobilnością, lekkością, niedbałością, ta trudna w odbiorze sztuka, mogłaby nie przekroczyć wąskiego grona jej bezpośrednich odbiorców.

Publikacja przygotowana przez grupę związaną później z wrocławską Galerią Sztuki Najnowszej, działającą prężnie między 1975 a 1980 rokiem, podobnie jak wczesne prace Kosutha, np. *One and Three Chairs* (1965), zderzyły ze sobą fotografie i językowy opis zjawiska, oraz pokazały, jak obiekt może być przedstawiony w różnych mediach. *Publikacja* została zaprezentowana Kosuthowi przez Annę Kuterę podczas ich spotkania na *The Contextual Art Conference* w The Centre for Experimental Art and Communication (CEAC) w Toronto w 1976 roku. Jak twierdzi Romuald Kutera, Kosuth widząc *Publikację* zaklaskał, co z kolei wywołało zaskoczenie u polskiego twórcy, który nie spodziewał się tak spontanicznej reakcji po artyście konceptualnym. Ta historia, która dała tytuł wrocławskiej wystawie *Awangarda nie była braw: Romuald Kutera i Galeria Sztuki Najnowszej*, opowiada o fantazji na temat osobowości twórcy konceptualnego jako kompatybilnej z jego oszczędną w środkach i zdystansowaną sztuką.

Sama historia recepcji sztuki kontekstualnej, która była przyczynkiem do sympozjum w Toronto, jest opowieścią o mobilności wynikającej zarówno z formatu w jakim ten materiał mógł podróżować, jak i języka angielskiego, w którym został udostępniony szerszej publiczności. Tekst napisany przez Jana Świdzińskiego został opublikowany w formie małej, żółtej książeczki w 1976 roku przez Jeana Sellema w ramach wystawy sztuki kontekstualnej w Galerii St. Petri w Lund. Ze Szwecji publikacja powędrowała w ręce Amerigo Marrasa z The Centre for Experimental Art and Communication w Toronto, który w tym samym roku, dzięki wymianie listownej ze Świdzińskim, doprowadził do zorganizowania *The Contextual Art Conference*. Nie był to ostatni przystanek tekstu Świdzińskiego, gdyż wkrótce po sympozjum tekst trafił on między innymi na łamy kanadyjskiego magazynu *Parachute* redagowanego przez Chantel Pontbriand.

Slajd, fotografia, druk pozwalały artystom od drugiej połowy lat sześćdziesiątych komunikować swoje pomysły, zyskiwać sprzymierzeńców, pokazywać prace tam, gdzie artyści nie byli w stanie dotrzeć fizycznie. Na tej samej konferencji Anna Kutera wykonała serię slajdów, która to seria dziś jest jednym z nielicznych istniejących zapisów wizualnych tego wydarzenia oraz podróży, jaką Anna Kutera wraz z Janem Świdzińskim odbyli po Kanadzie. Dzięki lekkości i pakowności materiałów używanych przez konceptualistów ich sztuka miała okazję sięgnąć poza granice najbliższego kręgu przyjaciół, następnie miasta i kontynentu. Pozwalała także na tworzenie prac w drodze i w plenerze. Prace Romualda Kutery są zatem nie tylko zapisem jego idei od lat siedemdziesiątych do dziś, ale także dokumentem podróży, rozmów i spotkań, które odbył. Proponują niezwykłą topografię miejsc i indywidualności, które w znaczący sposób kształtowały jego praktykę, zarówno wrocławską, jak i tę wykonywaną w drodze.

PRZYPISY

- ¹ W kontekście amerykańskim pisał o tym Mark Godfrey, „Across the Universe,” w: *Light years: Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, red. Matthew S. Witkovsky (Chicago: Art Institute of Chicago, 2011). Kat. wyst.
- ² „Wideo dokumentacje” to termin zaproponowany przez artystę i użyty w opisach w pracy *Moja historia sztuki*, 1985.
- ³ *Konstruktion in Emaille 2 i 3* znajdują się w kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku: https://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78747 (dostęp: 23 sierpnia 2014).
- ⁴ Do tego wydarzenia w 2008 roku powróciła wystawa w galerii Specific Object w Nowym Jorku.
- ⁵ Ewa Małgorzata Tatar, „Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kuterą Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki)”, *Obieg*, 16.09.2008, <http://www.obieg.pl/rozmowy/4421> (dostęp: 23 sierpnia 2014).
- ⁶ W tym kontekście warto wspomnieć chociażby prace Ryszarda Waśki.
- ⁷ Dan Graham *Homes for America* (1966–1967), Robert Smithson *Yucatan Mirror Displacement I-9* (1969).
- ⁸ Miejsce wydobycia ropy oraz lokalizacja pracy Roberta Smithsona *Spiral Jetty*, 1970.
- ⁹ Gwen Allen znacząco poszerzyła pole wiedzy na temat publikacji jako miejsc sztuki. Przeanalizowała w swojej książce zarówno prasę mainstreamową, jak i alternatywne wydawnictwa, w tym *Aspen* wydawane przez Phylliss Johnson między 1965 a 1971 rokiem. Jej badania nie objęły natomiast art zinów i katalogów drukowanych niezależnie przez artystów. Gwen Allen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art* (Cambridge: MIT Press, 2011).
- ¹⁰ *Sztuka pojęciowa* (Wrocław: Galeria Pod Moną Lisą, 1970). Kat. wyst.
- ¹¹ Jedna z kopii znajduje się w archiwum Zbigniewa Dłubaka w Fundacji Archeologii Fotografii w Warszawie, inna została przekazana przez Jana Chwałczyka Dolnośląskiemu Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych. Jej kopia jest częścią stałej ekspozycji Muzeum Współczesnego Wrocław.
- ¹² Zgodnie z transkrypcją dyskusji mającej miejsce podczas sympozjum, Ludwiński skomentował dwie, wzajemnie się przenikające, tendencje: „materiałny i technologiczny gigantyzm”, oraz dematerializację. Jednoznacznie opowiedział się za tą drugą jako bardziej ekologiczną i tym samym, moralną postawą. Zob. Jerzy Ludwiński, „Wrocław’70,” w: *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, red. Magdalena Ziółkowska (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2007), 34.
- ¹³ Jerzy Ludwiński, „Centrum Badań Artystycznych,” w: *Epoka Błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 149–150.
- ¹⁴ Na łamach *Notatnika Robotnika Sztuki* zaznaczyła się wyraźna opozycja między dwiema koncepcjami dokumentacji sztuki najnowszej i związanej z nimi bezpośrednio idei instytucji. Koncepcja Ludwińskiego instytucji jako „pola gry” – „nieustannego sympozjum artystów i naukowców, często w formie korespondencji” (Centrum Badań Artystycznych) spotkała się z krytyką ze strony Galerii Foksal. Podczas gdy Ludwiński kładł nacisk na wymianę informacji możliwą dzięki cyrkulacji dokumentacji, Andrzej Turowski i Wiesław Borowski w tekście „Żywe archiwum” z 1971 roku, zaproponowali program izolacji faktu artystycznego z obiegu, podkreślając, że jako integralna praca istnieje on tylko wtedy, kiedy znajduje się pomiędzy nadawcą a odbiorcą i jest tym samym wolny od „manipulacji”. Zobacz: Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, „Żywe archiwum” (1971), *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972). *Notatnik Robotnika Sztuki 1972–1973*, red. Jarosław Denisiuk (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria El, 2008).
- ¹⁵ Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), 12–16. Pierwodruk: Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum*, t. 5, nr 10 (Summer 1967): 79–84.
- ¹⁶ Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 1999), 158–177. Pierwodruk: Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” *Studio International*, nr 178 (1969): 134–137, 160–161, 212–213.

BIBLIOGRAFIA:

- Allen, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- Borowski, Wiesław i Andrzej Turowski. „Żywe archiwum” (1971). *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 2 (1972).
- Denisiuk, Jarosław, red. *Notatnik Robotnika Sztuki 1972–1973*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria El, 2008.
- Godfrey, Mark, „Across the Universe.” W: *Light years: Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, red. Matthew S. Witkovsky, 57–65. Chicago: Art Institute of Chicago, 2011. Kat. wyst.
- Kosuth, Joseph. „Art After Philosophy.” *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 158–177. Cambridge, London: MIT Press, 1999.
- LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 12–16. Cambridge, London: MIT Press, 1999.
- Ludwiński, Jerzy. *Epoka błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- . „Wrocław’70.” W: *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, red. Magdalena Ziółkowska, 34–37. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2007.
- Sztuka pojęciowa*. Wrocław: Galeria Pod Moną Lisą, 1970. Kat. wyst.
- Tatar, Ewa Małgorzata. „Zdarzyło się we Wrocławiu... Z Anną i Romualdem Kuterą Ewa Małgorzata Tatar rozmawia o kontekstualizmie, polskiej sztuce lat 70. oraz jej uwikłaniach (fragmenty wywiadu-rzeki)”, *Obieg*, 16.09.2008, <http://www.obieg.pl/rozmowy/4421> (dostęp: 23 sierpnia 2014).