

# Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

## LINIA, CZYLI CO ŁĄCZY NURTY AWANGARDY POLSKIEJ

Plenery w Osiekach były organizowane od 1963 do 1981 roku. Obejmują więc dwie dekady sztuki polskiej. Mają one szczególne znaczenie w badaniach nad polską sztuką współczesną. Mianowicie jest to okres recepcji i rozwoju tendencji neoawangardowych. Sztuka, powstająca i prezentowana podczas plenerów w Osiekach, pozwala zaobserwować w syntetycznej postaci dynamikę zmian w tym okresie. Gdy porównamy listy artystów, zapraszanych do Osiek w latach sześćdziesiątych, z tymi z połowy lat siedemdziesiątych i lat 1980-81, a tym samym porównamy typy pojawiających się realizacji, to zobaczymy, iż odzwierciedlają one zmiany dominujących postaw wobec sztuki i trendów artystycznych.<sup>1</sup> Generalizując, jest to linia rozwojowa prowadząca od zastępowania plastyki postawangardowej wpływami sztuki konceptualnej. Ponadto, podczas plenerów artyści mogli uwolnić się od relacji, w jakich funkcjonowali na co dzień w swoich środowiskach i tworzyć w swobodnej, wakacyjnej atmosferze, a sytuacja bycia w grupie wyzwalała skłonność do rozwiązań radykalnych.<sup>2</sup> Wszystko to nadaje szczególnie znaczenie powstającej w Osiekach sztuce. A także kolekcji postosieckiej zgromadzonej w Muzeum Okręgowym w Koszalinie (choć dziś nie jest ona zorganizowana z myślą o ukazaniu procesów historycznych zachodzących w polskiej sztuce).

Główna linia rozwojowa sztuki tych dwóch dekad (w Polsce i na świecie) wiedzie od dominacji malarstwa (jako środka artystycznego), a głównie sztuki abstrakcyjnej o rozmaitej proveniencji postawangardowej, ku stopniowej dominacji sztuki konceptualnej, a szerzej efemerycznej, a więc operującej środkami sztuki akcji, instalacji różnego typu oraz nowych mediów. Kulminacja tej tendencji uwidoczniła się podczas dwóch ostatnich edycji pleneru w 1980 i 1981 roku. Zatem dwie dekady sztuki obserwowane w Osiekach to proces odejścia od tradycji awangardy, przechodzący w nurty postawangardowe, niosące zapowiedzi przełomu konceptualnego, wraz z dekadą dominacji konceptualizmu w latach siedemdziesiątych, aż po zmierzch jego klasycznej postaci i zapowiedzi tendencji postkonceptualnej. W dalszej części niniejszego artykułu przejdę do bliższego omówienia tych dwóch ostatnich edycji.

Wcześniej jednak, aby głębiej uzasadnić tezę o syntetycznym obrazie sztuki polskiej, jakiego dostarczają plenery w Osiekach, przedstawię jeszcze jeden opis diachronicznego ujęcia historii tego okresu, stworzony na potrzeby niniejszego opracowania. Otóż rok 1963, zapoczątkowujący historię plenerów, to zarazem rok, w którym Tadeusz Kantor zrealizował w Galerii Krzysztofory *Wystawę popularną*. Tytuł sugeruje, że odniósł się on

w ten sposób do narastającego wtedy wpływu na sztukę kultury popularnej, masowej, co odzwierciedlał francuski nowy realizm (1960). Wystawa była typem wystawy-instalacji, zaaranżowanej z: „rysunków, dokumentów, listów, zdjęć, gazet, kalendarzy, notatników...”<sup>3</sup> Taką sztukę Kantor określał mianem „niskiej rangi”. Zarazem przedmioty „niskiej rangi” są, mówiąc językiem Marcela Duchampa: anestetyczne. A więc odpowiadają, co do swej istotowej cechy, charakterowi przedmiotów ready-made. To przedmioty obojętne, niebudzące emocji i niejako niezauważalne, choć na co dzień używane. Z tego „niebytu” (w sensie anestezji) wydobywa je artysta, lokując w kontekście sztuki, gdzie nasycają się znaczeniami. Takim przedmiotem jest także deska z jeszcze okupacyjnego spektaklu Kantora *Powrót Odysa*. Jest ona ready-made a zarazem jest przedmiotem „niskiej rangi”. No bo jakie wrażenia estetyczne może wzbudzać stara deska? Chyba, że zostanie podniesiona do rangi dzieła sztuki i stanie się jego częścią. Dziś możemy tę deskę łatwo skojarzyć z innym, podobnym, przedmiotem ready-made Duchampa (o którym Kantor nie mógł wtedy wiedzieć) – starymi drzwiami, które ostatecznie po wędrówce z Europy zostały zamontowane w Filadelfii w instalacji *Etant Donnes* (upublicznionej w 1968 roku). Duchamp został przez Josepha Kosutha wskazany jako źródło tendencji prowadzącej do sztuki konceptualnej (cała sztuka po Duchampie jest konceptualna<sup>4</sup>) właśnie dzięki wynalazkowi ready-made. W Polsce, rok 1963 i *Wystawa popularna* jest pierwszym przykładem instalacji opartej na ready-made, użytych w sposób duchampowski, zgodnie z jego ideą i literą. Wtedy właśnie zostało zainicjowane myślenie prowadzące do sztuki konceptualnej. I jest to zarazem początek Osiek.

Można więc wykreślić linię prowadzącą od *Wystawy popularnej* do – wprowadzonego w 1981 roku – stanu wojennego, który położył kres ciągłości organizacji plenerów (późniejsze próby powrotu do tej tradycji nie powiodły się). Zarazem jest to linia wyznaczająca rozwój tendencji konceptualnej w Polsce. Podkreślmy raz jeszcze – ze względu na swój przełomowy, odwracający tradycyjną hierarchię wartościowania artefakt/znaczenie charakter, jest ona kluczowa dla rozwoju sztuki współczesnej. Zarazem jest to linia prowadząca od pierwszych

do ostatnich Osiek. Kantor zrealizował tu swoje najbardziej śmiało przedsięwzięcie artystyczne – *Panoramiczny koncert morski*, którego części składowe do dziś wyznaczają punkty orientacyjne w historii sztuki polskiej, jako historii sztuki prowadzącej ku konceptualizmowi. A więc mającej kluczowe znaczenie dla sztuki polskiej jako całości, wraz ze współczesnymi konsekwencjami.

Wracając do Osiek '80 i '81. Były to edycje szczególne. O ich wyjątkowym charakterze zadecydowało kilka czynników:

– kontekst społeczno-polityczny: podczas pleneru w 1980 roku trwał strajk w Stoczni Gdańskiej i toczyły się negocjacje zakończone porozumieniami sierpniowymi. Rok 1981 był szczytem realizacji dążeń wolnościowych w sferze społecznej i kulturalnej w kraju, a zarazem coraz cięższego kryzysu ekonomicznego i politycznego prowadzących do wprowadzenia stanu wojennego w grudniu tego roku;

– był to czas podsumowań dekady konceptualnej: w roku 1980 i 1981 polska sztuka konceptualna w ciągu dekady lat siedemdziesiątych stała się nurtem dojrzałym i w pełni rozwiniętym, w rozumieniu wyciągania z idei sztuki konceptualnej konsekwencji artystycznych idących w rozmaitych kierunkach. Powstało bardzo wiele wybitnych jakościowo dzieł konceptualnych, często o charakterze skrajnym i radykalnym. Wyrazem siły tej sztuki jest ruch galerii konceptualnych, składający się z bardzo wielu miejsc i inicjatyw czasowych. Ów ruch był zdolny nie tylko do organizowania wystaw, ale i konferencji rozwijających teorię sztuki współczesnej w Polsce. Co więcej, był w stanie organizować wymianę międzynarodową w dużej skali, konfrontować własne osiągnięcia ze sztuką światową. Wtedy także zorganizowano duże zbiorowe, przeglądowe wystawy sztuki konceptualnej: *70–80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w Sopocie (wraz z towarzyszącą publikacją o charakterze readera tekstów powstałych w ciągu dekady nt. sztuki konceptualnej), *Konstrukcja w procesie* (pierwsza edycja) i IX Spotkania Krakowskie. Wszystkie one miały charakter podsumowań i w tym kontekście należy spojrzeć na dwa ostatnie plenery w Osiekach; – dwa ostatnie plenery zdominowała reprezentacja nowych, ukształtowanych w dekadzie koncep-

tualnej środowisk, prezentujących nowe tendencje w sztuce, które już wtedy wypracowały własną tradycję artystyczną, stanowiąca zarazem linię rozwojową sztuki współczesnej. Te plenery odzwierciedliły jednocześnie dominację sztuki konceptualnej na scenie polskiej sztuki. W 1980 i 1981 roku organizatorami zostały osoby sprzyjające tej tendencji, a na plenerze pojawiły się osoby związane z Warsztatem Formy Filmowej (WFF) – już wtedy nie działającym jako grupa – oraz grupa Łódź Kaliska, pod wieloma względami artystyczno-formalnymi będąca następczynią poszukiwań WFF, ale pod względem społecznym mocno krytyczna wobec artystów będących z ich punktu widzenia nestorami awangardy polskiej, a więc prezentująca postawę postawangardową i postmodernistyczną.

Nakreślone powyżej tendencje odzwierciedlają tytuły – hasła przewodnie dwóch ostatnich plenerów. Hasło pleneru Osieki '80 brzmiało: „Linia jako możliwość zapisu stanu świadomości artystycznej”. Hasło Osiek '81 – „Rytm czasu, Rytm sztuki, Rytm pokoleń.” Poniżej poddaję analizie owe tytułowe statements zaproponowane przez organizatorów w tytułach plenerów. Dodajmy, iż tytuły zawsze spełniały ważną rolę w przygotowaniu tych imprez. Z jednej strony, organizatorzy musieli każdorazowo zatwierdzić hasło, niejako wytłumaczyć się władzy politycznej (na co wskazują dokumenty). Z drugiej, hasło musiało być na tyle pojemne, aby mogli nań odpowiedzieć artyści reprezentujący bardzo rozmaite sposoby tworzenia. Dwa słowa klucze tych plenerów to „linia” i „rytm”. Oba wywodzą się z dominującego słownika klasyki awangardy plastycznej I połowy dwudziestego wieku i rozwoju tendencji abstrakcjonistycznych. Ich podsumowanie, skodyfikowane w formule podręcznikowej, znajdziemy w tekście Wasyla Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*. Rozważania o linii sytuują ją w roli głównego czynnika zmiany w obrębie formalno-artystycznego wzorca (paradygmatu) myślenia o dziele plastycznym.

„Geometryczna linia jest niewidoczna. Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu poprzez zniszczenie stanu bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze stanu statyki w dynamikę. Linia jest więc *przeciwieństwem największym* [podkr

W. K.] praelementu malarstwa – punktu”<sup>75</sup> – zaczyna Kandyński rozdział poświęcony linii. Linia powstaje z ruchu punktu. Ruch jest więc nie tylko cechą konstytutywną linii, ale decyduje również o jej wartości jako środka artystycznego poprzez tworzenie napięć na płaszczyźnie, a także w przestrzeni (napięcia kierunkowe bryły). Kombinacje linii tworzą rytmy. Dla Kandyńskiego punktem odniesienia była muzyka, kompozycja muzyczna, a wszelkie opisy wizualne odnosił do świata dźwięków i muzyki. Rytm jest więc kluczowy i pojawia się jako naturalna konsekwencja zidentyfikowania składników kompozycji dzieła plastycznego. Zarazem linia, jak i rytm, opisują tu następstwo w czasie, następstwo w sensie historycznym. To właśnie zapis stanu świadomości artystycznej, czy inaczej – rytm pokoleń.

Tytuły Osiek, w tym zakresie odzwierciedlają świadomość faktu, iż nastąpiła przemiana w świecie sztuki: artystyczna i generacyjna. Najpierw o przemianie generacyjnej. W tym znaczeniu Osieki były odbiciem sygnalizowanego wcześniej przełomu konceptualnego, który właśnie znalazł powszechne uznanie jako nurt główny, wiodący. Ale wtedy, w optyce wielu artystów występujących w Osiekach, ich zaproszenie do udziału w imprezie stanowiło już tylko usankcjonowanie stanu istniejącego. Stąd pewna dezynwoltura w ich stosunku do Osiek – ich zdaniem znaleźli się w tym prestiżowym dla sztuki polskiej miejscu zbyt późno, gdy już tego nie potrzebowali. Natomiast, z punktu widzenia tezy tego artykułu, owa „polityka personalna” organizatorów Osiek odzwierciedlała po prostu dynamikę zmian w naszym kraju, przy czym była to dynamika mainstreamu, a nie eksperymentów artystycznych dokonywanych przez nowatorów awangardy. Tej przemianie w sztuce towarzyszyła świadomość polityczna historycznego momentu roku 1981. Tak więc „linia” i „rytm” to dwa słowa klucze wskazujące zastępstwo w sztafecie awangard. Artyści konceptualni czuli się spadkobiercami awangard. Jest to oczywiście historycznie słuszne. Ale w tych ostatnich edycjach Osiek po raz pierwszy to właśnie ich sztuka zyskała podczas plenerów pozycję dominującą. Z jednej strony, to uznanie przyszło późno i w tym sensie Osieki pokazują prawdę o sztuce polskiej zdominowanej przez tradycję, gdzie nowość długo przegrywa

z konserwatyzmem: np. WFF powstał w roku 1970, a w Osiekach dominował dopiero dekadę później. To także wymiar polityczny, kontekstowy. Konceptualizm w drugiej połowie lat siedemdziesiątych stopniowo przekształcił się w kontekstualizm, nabrał cech dyskursu społeczno-politycznego. Konferencje konceptualne, wystawy, liczne międzynarodowe kontakty nadały wtedy takiego wymiaru sztuce współczesnej w Polsce. Artyści nurtu konceptualnego byli twórcami tego ruchu. Mieli oni także świadomość politycznego znaczenia przełomu konceptualnego. Tego rodzaju sztuka i uprawiający ją artyści (a także decyzje organizatorów) nadawały polityczny charakter Osiekom dwóch ostatnich edycji.

Wracając do analizy przytoczonych wyżej słów Kandyńskiego, w poniższym akapicie zwrócę uwagę na dwie kwestie o znaczeniu artystycznym. Podkreślam je tu na potrzeby argumentacji używanej w tym tekście.

Po pierwsze, linia została ukazana w tekście Kandyńskiego jako przeciwieństwo wszelkiej sztuki powiązanej ze statycznym obiektem i wartościowanej ze względu na cechy jakościowe tego obiektu. Co oznaczało głównie malarstwo. Kandyński, analizując kompozycje, potencjalne układy kompozycyjne na płaszczyźnie, dochodzi – paradoksalnie – do zanegowania tych układów. Nie ma – jego zdaniem – jednego stanu ostatecznego, doskonałego, który artysta mógłby wskazać jako skończone dzieło. Istnieje natomiast nieskończona liczba możliwych układów kompozycyjnych i trudno uznać, że któryś z nich jest obiektywnie, a więc zawsze (w każdych okolicznościach i dla każdego, czyli w sposób konieczny) najlepszy, wybrany, doskonały. W zamian mamy dynamicznie zmieniające się układy elementów. I choć obserwujemy dany ich układ na płaszczyźnie, to czynimy to ze świadomością możliwości zmiany tego stanu rzeczy. Zatem – po drugie – linia to ruch, potencjalnie zawarty w dziele, a szerzej w uniwersum sztuki pojmowanej jako całość dynamiczna. Dobitnie wskazuje na ten aspekt hasło ostatniego pleneru, Osieki '81: *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń*. Sztuka konceptualna prezentowała się na nim jako nurt dominujący, ale zarazem taki, który czas eksperymentów i odkryć ma już za sobą i przechodzi do fazy wyciągania wniosków, obserwowania konsekwencji.

O ile tekst Kandyńskiego – na potrzeby analiz prowadzonych w tym artykule – pełni rolę wzorcowego (paradygmatycznego) punktu odniesienia podsumowującego *par excellence* awangardowe rozważania nad dziełem i naturą sztuki, o tyle teksty zawarte w wydawnictwach powstałych z okazji plenerów w 1980 i 1981 roku wskazują szczegółowe aspekty tej problematyki, rozważane na gruncie sztuki polskiej. Reader wydany z okazji pleneru Osieki '80 otwiera tekst Janusza Zagrodzkiego pt. „Linie rytmiczne Wacława Szpakowskiego – wyraz możliwości zapisu świadomości artystycznej”.<sup>6</sup> Zagrodzki, który zaledwie kilka lat wcześniej odkrył twórczość Szpakowskiego (1978 zorganizował wystawę jego prac w Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>7</sup>), wskazał tu jego twórczość jako odzwierciedlającą założenia pleneru. Zafascynowany swoim odkryciem, postanowił zuniwersalizować sposób rozumienia linii przez Szpakowskiego i zaproponował go jako wzorzec myślenia i metodę postępowania artystycznego innym artystom. Było to uzasadnione zarówno historycznie (Szpakowski rozpoczyna swoją twórczość w epoce najważniejszych odkryć awangardowych na początku dwudziestego wieku), jak i artystycznie (dla Szpakowskiego posłużenie się linią stanowiło sposób rytmizacji, a więc dynamizacji kompozycji oraz krańcowego jej uproszczenia, a więc analitycznego podejścia do motywu – a takie dążenie cechowało wszelkie formacje awangardowe). Dodatkowo, w Łodzi twórczość Szpakowskiego spotkała się z silnie zakorzenioną w tym środowisku tradycją awangardy konstruktywistycznej, mającej podobne dążenia artystyczne i równie radykalnej w swoich rozwiązaniach plastycznych. Na tę tradycję powoływali się współcześni twórcy związani z Łodzią, jak WFF i Robakowski, a Stanisław Fijałkowski przetłumaczył obie książki Kandyńskiego (*Punkt i linia a płaszczyzna* oraz *O duchowości w sztuce*). Zagrodzki zwrócił także uwagę na relacje łączące fotografie Szpakowskiego, przedstawiające konstrukcje architektoniczne drewniane i konstrukcje inżynierskie, z rysunkami, które stają się syntetycznym znakiem plastycznym obrazu rzeczywistości. Ta sama bliskość poszukiwań w obszarze obrazu fotograficznego czy filmowego i obrazu malarskiego cechowała także twórczość Robakowskiego (stworzył on wraz z Zagrodzkim, film o Szpakowskim pt. *Nieskończo-*

ność linii, 1992). Można powiedzieć, z dzisiejszego punktu widzenia, że dla Zagrodzkiego to conceptualna zawartość prac Szpakowskiego – rysunków linii ciągłej tworzącej meandrowy ornament – decydowała o jego usytuowaniu w kontekście sztuki współczesnej, były one bowiem, jak to określił Zagrodzki, „zapisem świadomości”: syntetycznym przedstawieniem za pomocą znaku plastycznego wyników obserwacji obiektu architektonicznego i pracy inżyniera projektanta. Temat linii, mimo iż osadzony w historii sztuki, był zarazem *par excellence* współczesny. Pozwalał na wskazanie kategorii ogólnej, porządkującej na poziomie meta trendy występujące w polskiej sztuce postawangardowej, pod czym podpisali się uczestnicy pleneru tworząc prace odpowiadające na jego hasło przewodnie. Owo dążenie do podsumowania dotychczasowego rozwoju sztuki polskiej było kontynuowane w trakcie następnej edycji pleneru w 1981 roku. Intuicyjne poczucie, iż oto kończy się jakaś epoka było wtedy, jak się wydaje, powszechne.

Reader wydany z okazji pleneru Osieki '81 jeszcze wyraźniej pokazuje konsekwencje rozwoju sztuki polskiej w dekadzie dominacji sztuki conceptualnej, konsekwencje odejścia od dominacji medium malarstwa ku sztuce nowych mediów i sztuce akcji oraz innym formom efemerycznym. W części wstępnej tej publikacji znajdziemy dwa teksty teoretyków, które wybieram do dalszej analizy jako najlepiej oddające ogólną problematykę sztuki tego czasu. Poniżej przedstawiam ich główne wątki, analizowane ze względu na ogólny obraz sztuki polskiej zaprezentowany podczas tej edycji pleneru.

Janusz Zagrodzki, w tekście zatytułowanym „Fotografia, dokumentacja, rzeczywistość” - pisze o foto art: „Właściwie rola fotografa ogranicza się do obecności, współuczestnictwa i naciskania migawki.”<sup>8</sup>

Andrzej Kostołowski, tekst bez tytułu, z kolei napisał: „Sztuka nie jest układem zamkniętym, zdefiniowanym i skodyfikowanym. Ona staje się w dialogach, jej optyka ulega przesunięciom zależnie od wektorów międzyludzkich porozumień.”<sup>9</sup>

Zagrodzki jednoznacznie więc wskazał na media (tzw. nowe media) jako główny środek artystyczny sztuki conceptualnej, co stanowi konstatację przyznającą rację tym, którzy właśnie

z mediami wiązali perspektywy nowej sztuki. Konkurencyjne stanowisko, przyznające główną rolę w przełomie conceptualnym abstrakcji geometrycznej (np. Bożena Kowalska<sup>10</sup>) i bardzo wpływowe w sztuce polskiej, właśnie wtedy traciło na znaczeniu. O trwałości tego wpływu świadczy choćby wystawa *Refleksja conceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975* w CSW Zamek Ujazdowski w roku 2000, podczas której nie zdołano włączyć w spójny obraz sztuki polskiej tego czasu właśnie sztuki nowych mediów. Ten charakter mainstreamowego dyskursu sztuki w Polsce dodatkowo wyjaśnia, dlaczego dopiero w tych ostatnich Osiekach nasi mediaści stanowili większą reprezentację. Zresztą, co należy podkreślić, zarysowana wyżej opozycja jest o tyle sztuczna, że sami twórcy sztuki mediów, zwłaszcza WFF zakorzeniony w łódzkiej awangardzie konstruktywistycznej, nie odcinali się od tradycji abstrakcji plastycznej, a wręcz do niej nawiązywali. Jednak w swoich poszukiwaniach artystycznych szli dalej, sięgali po środki, które awangarda co prawda zaczęła eksplorować, ale które pozostały polem otwartym dla dalszych badań artystycznych. Dominacja foto artu stanowiła potwierdzenie tej tendencji. Z tego też powodu na podkreślenie zasługuje inne wskazanie tego tekstu – nurt dokumentalny. Stanowił on nowy, wykreowany wraz z rozwojem conceptualizmu środek artystyczny, polegający na „obiektywnym” zapisie rzeczywistości, zgodnie z conceptualną definicją sztuki, traktującą rzeczywistość tak jak ready made. W sensie formalno-artystycznym praca artysty była oparta na metodzie tautologii i dostarczała danych do tworzenia znaczeń, a więc interpretacji. Ta tendencja dała o sobie znać w Osiekach w postaci nie tylko prac środowisk pionierów sztuki nowych mediów, jak WFF, ale i ich artystycznych następców, jak ŁK, która właśnie wtedy mogła zmanifestować swoją odrębną pozycję i dlatego też próbowała, mówiąc językiem freudowskim „zabić własnego ojca”. Owa relacja sztuki i rzeczywistości, na której bazowała sztuka nowych mediów, wymuszała otwartość definicji sztuki, uczynienia jej bardziej inkluzywną, pojemną, tak aby mogła objąć nowe praktyki conceptualne, ale i tym samym włączyć nowe środowiska. Owe relacje międzyludzkie, o jakich koniec



końców wspomina Kostołowski – wynikające z generacyjnej przemiany na scenie sztuki, której odpowiadała przemiana paradygmatu sztuki i dominacja konceptualizmu – nie były bezkonfliktowe. Ale też były nieuchronne, co ukazuje korelacja dynamiki Osiek i tendencji w sztuce światowej i polskiej.

## Podsumowanie

Osieki '80 i '81 z ich słowami kluczami „linia” i „rytm”, odczytywanymi jako podsumowanie dekady konceptualnej, stanowią zarazem otwarcie ku performatyzacji sztuki i performatyce w szerokim, kulturowym ujęciu (Jon McKenzie, *Performuj albo...*<sup>11</sup>). Dziś mogą one być rozpoznawane jako zapowiedzi „zwrotu performatywnego”. Nie dotyczy to tylko sztuki polskiej. Jednak takie ujęcie Osiek nadaje im szczególne znaczenie, gdyż pozwala zidentyfikować moment owego zwrotu w sztuce polskiej. Jest on konsekwencją dogłębnej zmiany, jaką wprowadził konceptualizm. To powszechny trend, rozpoznawalny w całej sztuce współczesnej. Jednak punktowo, na terenie sztuki polskiej, jest on uchwytny w Osiekach, w dwóch ostatnich edycjach pleneru. Oczywiście, ów zwrot można identyfikować także w związku z innymi zjawiskami w historii polskiej sztuki. Osieki '80 i '81 stanowią tu jedną z propozycji. Przeanalizujemy ją teraz ze względu na zawarty w nich czynnik performatywny albo inaczej mówiąc – ich performatywność. Posługując się przy tym szerokim ujęciem performatyki McKenziego.

McKenzie wyróżnił trzy rodzaje performansów – 1) organizacyjny, 2) kulturowy, 3) techniczny.

1) Pierwszy z nich – performans organizacyjny – charakteryzuje się większą kreatywnością uczestników w przeciwieństwie do sztywnych ram tradycyjnej organizacji. Chociaż plenery zawsze zawierały dużą dozę nieprzewidywalności i spontaniczności, to w przypadku Osiek '80 i '81 sprowadzenie artystów sztuki mediów i tym samym otwarcie pola definiowania sztuki spowodowało, iż powstawało szczególnie dużo (w porównaniu z innymi plenerami) dzieł efemerycznych, nieuchwytnych nie tylko materialnie, ale i znaczeniowo. Tworzenie znaczeń następowało spontanicznie i nie

było powiązane z trwałymi strukturami dzieł. Pozostało więc nieuchwytnie, funkcjonowało w przestrzeni dialogu, na co zwracał uwagę Kostołowski. Są to też plenery słabo reprezentowane w kolekcji osieckiej (w porównaniu z tradycyjnymi dziełami zgromadzonymi z poprzednich plenerów). To dowód skuteczności, czyli kreatywności, a więc performatywności organizacyjnej pleneru. Wspomniane wyżej wydawnictwa typu reader z plenerów 1980 i 1981 są przykładem próby organizacyjnego okiełznania wyzwolonego żywiołu kreacji. Jej śladem jest tekst (znak wizualny). Owa przestrzeń tekstualna, przestrzeń słowa i generowanego w dialogu znaczenia, podlegająca stałej interpretacji, a więc swoistej performatyzacji, okazuje się sposobem zaistnienia sztuki. I taką próbę podjęto (powstał reader). Jednak w sytuacji społeczno-politycznej stanu wojennego rozwijanie dalej dialogicznej formy uprawiania sztuki było niemożliwe. Powstaje pytanie: czy dziś, dysponując nowymi narzędziami intelektualnymi, jak proponowana tu performatyka, można do niej powrócić? Na pewno organizacja konferencji i publikacje w czasopiśmie naukowym to próby adekwatne, sytuują bowiem ówczesną sztukę konceptualną w przestrzeni dyskursu współczesnego. Odpowiadają też założeniom performansu organizacyjnego, znacznie bardziej niż tradycyjna kolekcja muzealna skupiona na badaniu artefaktów.

2) Drugi – performans kulturowy – wydaje się oczywisty. Osieki ostatnich edycji, jak dowodziłem w tym artykule, odzwierciedlają wiodące tendencje sztuki światowej i polskiej. Potrafimy więc umieścić sztukę z Osiek w historii sztuki. Pytanie jednak, czy podobnie łatwo przyszedłaby jej rekontekstualizacja i reaktualizacja we współczesności, tak aby Osieki nie stały się tylko zjawiskiem historycznym. McKenzie, za Schechnerem, wskazuje podstawową metodę korzystania z performansów kulturowych. To schechnerowskie „zachowanie zachowania” – pojęcie „żywej reaktualizacji społecznych systemów kulturowych”.<sup>12</sup> Wszystko, co wyżej powiedziano o Osiekach jako zjawisku artystycznym, ale i społecznym, może zostać przywołane we współczesnej debacie o sztuce. Jakkolwiek skuteczność takiego zabiegu powtórzenia performansu kulturowego zależy od zgromadzonej wiedzy, to zarazem mamy do dyspozycji siłę sym-

boliczną tych plenerów, ich mit. Jest on równie ważnym przedmiotem badania, jak fakty i artefakty pozostawione w kolekcji muzealnej. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że wobec stwierdzonej wyżej efemeryczności sztuki tam zaprezentowanej, potencjał symboliczny jest dziedzictwem Osiek. Ale też jest to potencjał do wypełnienia współczesnym znaczeniem. Znaczenie słowa (reader) w sztuce tworzonej w Osiekach stwarza tu szczególną okazję do podjęcia działań na polu symboliki kulturowej, włączając w to polityczne znaczenie Osiek okresu 1980-81, gdy dialog społeczny stawał przeciw przemocy politycznej państwa. Odzwierciedlała to sztuka. Nawet Łódź Kaliska, programowo aspołeczna i dająca temu wyraz w Osiekach, okazuje się w tym kontekście zapowiedzią politycznych postaw wobec władzy prezentowanych podczas happeningów Pomarańczowej Alternatywy, działań Ruchu Wolność i Pokój. Antyestablishmentowa postawa ŁK, z dzisiejszej perspektywy, sygnalizowała nieuchronne wyczerpanie problematyki konceptualnej, którą w latach osiemdziesiątych zastąpiła postmodernistyczna figuracja (tak jak wcześniej konceptualizm zastąpił wyczerpaną problematykę plastyki postawangardowej). Schechnerowski schemat „zachowywania zachowań” znajduje zastosowanie we współczesnych badaniach kontekstowych Osiek jako zjawiska artystycznego i kulturowego. Kultura okazuje się tu koniec końców kontrkulturą.

3) I wreszcie performans techniczny. Wydaje się początkowo równie oczywisty, co performans kulturowy, omówiony powyżej. Wszak mówimy o sztuce, a w tym przypadku, o sztuce nowych mediów, fotografii, wszelkiej mechanicznej re/produkcji obrazu, a także szerzej – dzieł sztuki efemerycznej, gdyż mowa tu o akcjach, instalacjach, czy projektach. Jednak McKenzie uświadamia nam rozległość występowania (współwystępowania z dwoma pozostałymi rodzajami) performansu technicznego. Dzisiejsza powszechność związku sztuki i technologii nie wyczerpuje tematu technoperformansu. Performans techniczny musi obejmować więcej niż techniki artystyczne. A mianowicie wszelkie możliwości zafunkcjonowania kulturowego Osiek. Nie chodzi także o obecność Osiek w mediach, np. wykorzystanie kolekcji osieckiej do promocji miasta i regionu

czy dostępność informacji na stronie internetowej muzeum. Samo to nie generuje performansu technicznego. W technoperformansie chodzi nie tyle o produkcję wiedzy, ile o sposób jej użycia, jej życie w użyciu. Dopiero udział wiedzy i informacji o Osiekach w dyskursie naukowym nadaje owemu performansowi wysoką skuteczność (high performance). Trudno oczekiwać, aby technoperformans Osiek był tak skuteczny, jak np. technoperformans znanych grafik Andy Warhola. Choć już funkcjonowanie prac Kantora czy fotografii z Osiek, ma charakter wysokiej wydajności performansu technicznego w szeroko rozumianym przemyśle kulturowym. Technoperformans naukowego przetwarzania wiedzy ma dziś na tyle dużą skuteczność, iż Osieki – przy swoim potencjale – wprowadzone w ten mechanizm systemowy mogą zyskać nowy sposób istnienia w dyskursie sztuki polskiej.

Wszystkie trzy performanse – rozdzielone na potrzeby analitycznego omówienia – w praktyce występują łącznie. Wszystkie trzy dokonują się równocześnie. Wskazana w podsumowaniu metodologia performatyki ukazuje możliwości pracy nad tematem plenerów w Osiekach jako zjawiska w sztuce w celu ich reaktualizacji. Zwłaszcza Osieki '80 i '81, jak wskazałem w artykule, dysponują takim potencjałem w kontekście warunków społeczno-politycznych funkcjonowania kultury we współczesnej Polsce.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Por. Łukasz Guzek, „Plenery w Osiekach jako model historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 10 (2014): 105–114.
- <sup>2</sup> Zagadnienie zbadała np.: Anka Leśniak, „Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie” (Praca magisterska, Uniwersytet Łódzki, 2003).
- <sup>3</sup> Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red., *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Galeria Foksal, 1998), 14.
- <sup>4</sup> „All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.” Joseph Kosuth, „Art after Philosophy,” w *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 18.
- <sup>5</sup> Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. Stanisław Fijałkowski (Warszawa: PIW, 1986), 55.
- <sup>6</sup> Janusz Zagrodzki, „Linie rytmiczne Wacława Szpakowskiego – wyraz możliwości zapisu świadomości artystycznej,” w *Linia* (Osieki: brak nazwy wydawcy, 1980), 1–4.
- <sup>7</sup> Zob. katalog tej wystawy: *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1978). Pdf: <http://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/waclaw-szpakowski-linie-rytmiczne-1978-pdf.pdf>.
- <sup>8</sup> *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń* (Koszalin: sierpień 1981) brak numeracji stron. Brak redaktora (redaktorów). Oprócz wymienionych tekstów, reader składa się ze statement artystów i dokumentacji prac zrealizowanych w Osiekach. Data sierpień 1981 odnosi się do daty pleneru a nie wydania readera, który ukazał się po plenerze. Jednak wspomniane teksty zostały napisane na zaproszenie organizatorów przed plenerem. Wskazuje na to notka Andrzeja Ciesielskiego zamieszczona w tym wydawnictwie, otwierająca jego część drugą, dokumentującą prace z tej edycji Osiek. Całość została wydana w 1982 roku.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Bożena Kowalska, „Protokonceptualizm polski,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15–19.
- <sup>11</sup> Jon McKenzie, *Performuj albo...* tłum. Tomasz Kubikowki (Kraków: Universitas, 2011).
- <sup>12</sup> Ibidem, 10.

## Bibliografia

- Guzek, Łukasz. „Plenery w Osiekach jako model historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 10 (2014): 105–114.
- Jurkiewicz, Małgorzata, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red. *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- Kandyński, Wasyl. *Punkt i linia a płaszczyzna*. Tłum. Stanisław Fijałkowski. Warszawa: PIW, 1986.
- Kosuth, Joseph. „Art after Philosophy.” W *Art after philosophy and after. Collected writings 1966–1990*, red. Gabriele Guercio, 13–32. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Kowalska, Bożena. „Protokonceptualizm polski.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 15–19.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo...* Tłum. Tomasz Kubikowki. Kraków: Universitas, 2011.
- Zagrodzki, Janusz. „Linie rytmiczne Wacława Szpakowskiego – wyraz możliwości zapisu świadomości artystycznej.” W *Linia*, 1–4. Osieki: brak nazwy wydawcy, 1980.
- Zagrodzki, Janusz, red *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1978. Pdf: <http://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/waclaw-szpakowski-linie-rytmiczne-1978-pdf.pdf>.