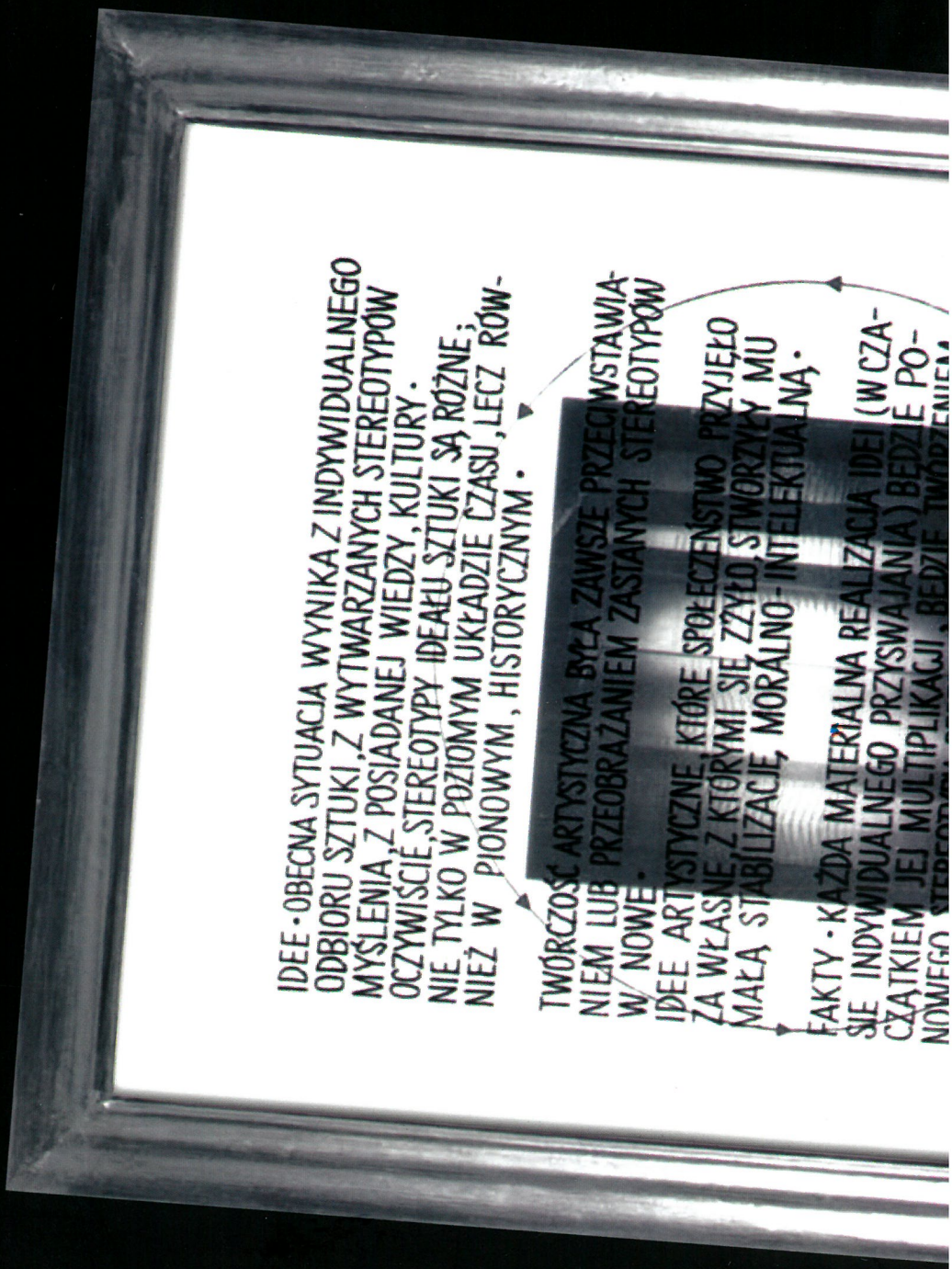
HEREZJE LOGICZNE CZYLI PRZEKRACZANIE GRANIC

JAN CHWAŁCZYK



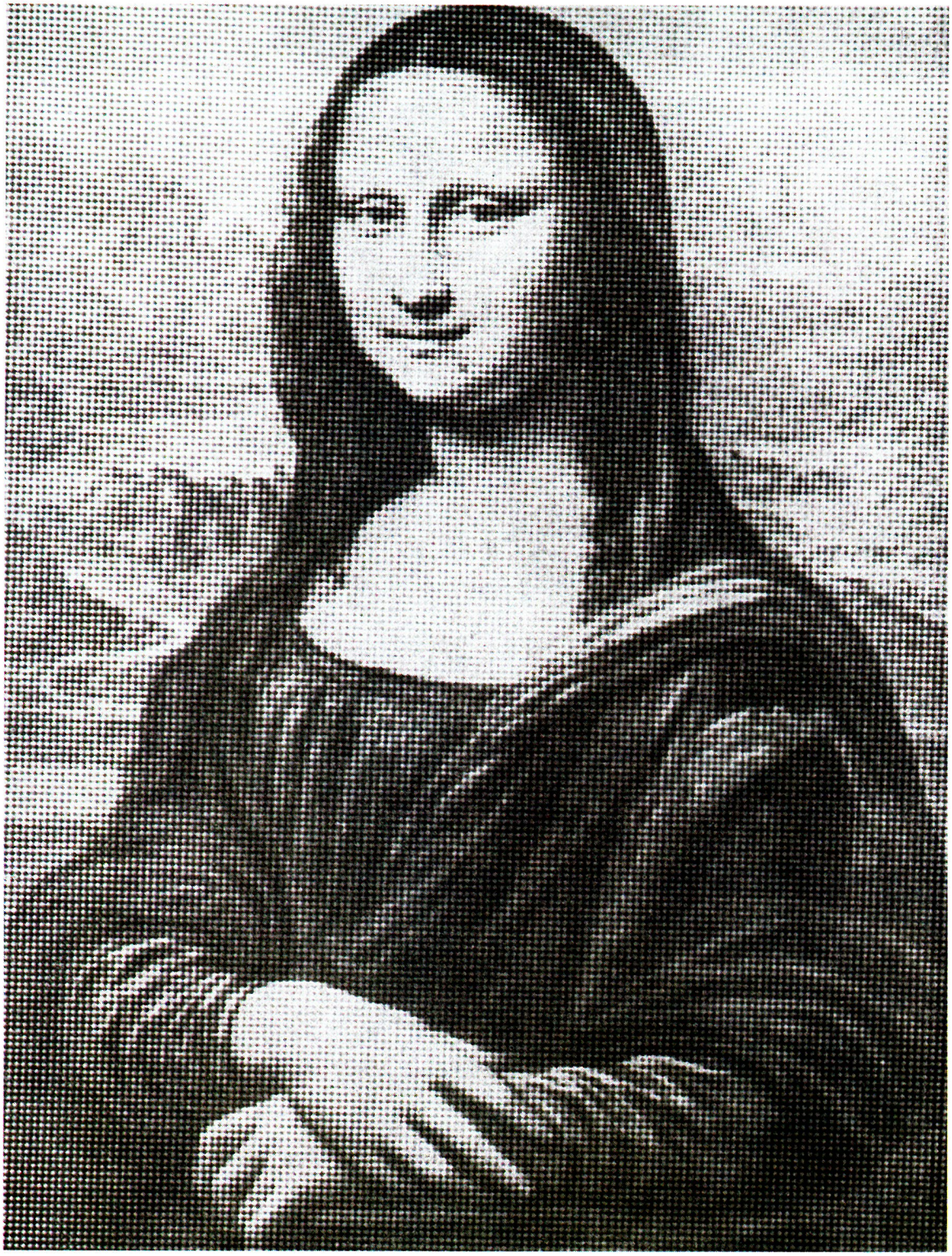
W CZASOPRZESTRZENI
TEORII KWANTÓW, STRZAŁKAMI CZASU,
USYTUOWANY JEST PROCES SZTUKI

JAN CHWAŁCZYK

ANALIZA INFORMACYJNEGO PROCESU TWÓRCZEGO

W TEKSTACH ROZPATRUJĘ:

- ISTNIEJĄCE POWIĄZANIA SZTUKI Z NAUKĄ WYSTĘPUJĄCE W TEORII KWANTÓW
- INTERPRETACJE INFORMACJI KREUJĄCYCH PROCESY TWÓRCZE
- FAKTY SZTUKI W ROLI IDEI STEREOTYPÓW
- TRZY FAKTY – TRZY TEORIE



G A L E R I E S Z T U K I

INTERPRETUJĄ ZDANIA SZTUKI

01
Jerzy Ludwiński
Galeria XXI Wieku, „Odra" 1969, nr 10, s. 91.

01

XXI WIEKU

Jest rzeczą nieprawdopodobną, żeby obserwowana przez wszystkich eksplozja sztuki nie spowodowała poważnych spustoszeń w obecnych polskich i światowych salonach wystawowych. Galerie sztuki, przynajmniej niektóre, zrzuciwszy z siebie piętno tradycyjnych salonów i pozbywszy się ich rytuału, nie przestały być po prostu pomieszczeniami, w których pokazuje się przedmioty materialne o pewnej (określonej, albo nie) wartości nie tylko artystycznej, ale i handlowej. Tymczasem w rozwoju sztuki można dostrzec wiele różnych zjawisk, z których jednym jest na przykład gigantyczna materializacja, innym zaś dążenie do dematerializacji. Istnieją takie sytuacje artystyczne, w których galerie nie wystarczają, i takie, w których nie są one potrzebne. Można sobie także wyobrazić, że galerie muszą zmienić dotychczasową strukturę. Ponieważ zależność sposobów pokazywania dzieł sztuki od zmian w obrębie samej sztuki jest niewątpliwa, można w najbliższym czasie oczekiwać eksplozji samych galerii. Podejrzewając, że to nastąpi, zwróciliśmy się do artystów, działaczy i ludzi interesujących się sztuką z następującym pytaniem: „Jak pan sobie wyobraża galerię przyszłości?" Niektóre odpowiedzi drukujemy.

Jerzy Ludwiński

PRZEKRACZANIE GRANIC

02

POJĘCIE GRANICY JEST JEDNYM Z NAJPOTĘŻNIEJSZYCH I NAJBARDZIEJ PODSTAWOWYCH POJĘĆ WYSTĘPUJĄCYCH W MATEMATYCE I NAUCE.

STWORZENIE ODPOWIEDNIEGO MATEMATYCZNEGO APARATU DO ZROZUMIENIA GRANICY – ZAJĘŁO MATEMATYKOM TYSIĄCE LAT.

02
Wanda Gołkowska
Układ Otwarty.
Załączone notatki z 16 października 1976 ilustrują informacyjny proces twórczy Układów Otwartych.

POCHODZENIE GWIAZDY, SŁOŃCA, NIEBA I BOGOWIE

Daniel Naborowski

GRA.
GRA UMYSŁU. BOSKA GRA ŚWIATA.
A TEN W SANSKRYCIE NOSI MIANO JAGAT.
TO, CO JEST W RUCHU*.

* Dick Higgins
Czternaście tłumaczeń telefonicznych dla Steve'a McCaffery,
Witryna Artystów, Kłodzko, 1987, s. 24.

Teoretycy sztuki: pojęciowej, konceptualnej, niemożliwej ubiegłego wieku skupili uwagę głównie na procesie twórczym w kreowaniu sztuki.
Jerzy Ludwiński w etapach ewolucji sztuki niezidentyfikowanej pisze: *W obrębie sztuki pojawia się nowy czynnik o zasadniczym znaczeniu: akcja w czasie, która zresztą odbywa się w określonej i ograniczonej przestrzeni. Dochodzi do głosu w najwyższym stopniu moment przypadku i improwizacji. Dzieło sztuki przestaje być tworem materialno-przestrzennym, staje się procesem. W jego obręb wpisany jest zarówno otaczający je krajobraz, jak i uczestnicząca w nim publiczność*[1].[...]
Powstają zjawiska na pograniczu plastyki, muzyki i teatru, wskutek czego wszystkie granice dzielące sztukę ulegają zatarciu[2] – autor już wyraźnie sygnalizuje entropię sztuki.
Lucjan Sagan w „Odrze" w artykule „Druga wystawa pod Moną Lizą" analizując wystawę i artykuł pod wspólnym tytułem „Układy Otwarte" Wandy Gołkowskiej, stwierdza: [...] *wiadomo, że olśniewający rozwój fizyki pociągnął za sobą unicestwienie tradycyjnego pojmowania materii, czasu, przestrzeni, przyczynowości. Okazało się, że czas traktowany jako kategoria absolutna jest fikcją, okazało się, że nie ma przestrzeni w dawnym konwencjonalnym jej rozumieniu, czyli przestrzeni nieskończonej, podobnej do olbrzymiego naczynia wypełnionego przedmiotami, przestrzeń jest bowiem wyznaczana przez znajdujące w niej i poruszające ciała*[3].[...]
Jeżeli Układ Otwarty, który zakłada możliwość powstawania układów nieprzewidywalnych – zakłada możliwość przypadku i jeżeli układ ten w intencji twórcy ma być jakimś modelem, echem, odpowiednikiem tej cechy struktury materii, którą opisuje zasada nieoznaczoności Heisenberga i wynikające z tej zasady relacje nieokreśloności, to nie wiemy jednak, czy układ ten pozostaje w jakimś ważnym, sensownym, adekwatnym związku z tym odkryciem nauki[4].
Wiadomo, że myśli wyrażone w środkach przekazu stają się rzeczywistością, a jako takie podlegają prawom materii. Teoria kwantów w Trzech Strzałkach Czasu sytuuje procesy $\frac{\text{mentalno}}{\text{materialne}}$ jako jednorazowe i niepowtarzalne w czterowymiarowej przestrzeni. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że cząstkowe teorie sztuki składają się z różnych indywidualnych czasoprzestrzeni i procesów wynikających z $\frac{\text{czytania}}{\text{tworzenia}}$ faktów artystycznych.
Piękno „absolutne" należy więc schować do lamusa, jako przeszłość. Przykładem niech będą postawy artystów zasygnalizowane tekstami Włodzimierza Borowskiego „Fubki Tarb", Zdzisława Jurkiewicza „Wysoko intensywnie", Wandy Gołkowskiej „Układy Otwarte" sytuujące sztukę, nie dzieło w „Wydarzeniach Punktochwili Czasoprzestrzeni".
Odkrycie, że prędkość światła względem wszystkich obserwatorów jest ta sama, niezależnie od ich ruchu, doprowadziło jednak do powstania teorii względności i porzucenia idei jedynego czasu

absolutnego. Zamiast tego każdy obserwator ma swoją własną miarę czasu, w postaci niesionego przezeń zegara – przy czym zegary rożnych obserwatorów niekoniecznie muszą zgadzać się ze sobą. Czas stał się pojęciem bardziej osobistym, związanym z mierzącym go obserwatorem[5]. [...]
W ten sposób zmieniliśmy definicję celu nauki; jest nim odkrycie praw, które umożliwią nam przewidywanie zjawisk w granicach dokładności wyznaczonych przez zasadę nieoznaczoności[6]. [...]
W rzeczywistym czasie wszechświat zaczyna się i kończy osobliwościami będącymi brzegami czasoprzestrzeni, w których załamują się wszelkie prawa fizyki. Natomiast w urojonym czasie nie ma żadnych osobliwości ani brzegów. Być może zatem czas urojony jest bardziej podstawowy, a to co nazywamy czasem rzeczywistym, jest tylko koncepcją wymyśloną do opisu wszechświata[7].
Czasem rzeczywistym określamy przekształcenia materii (kreującej przestrzeń) lub zmianą materii – upływ czasu. Przyjmując „zasadę" nieoznaczoności i nieokreśloności Heisenberga, czas rzeczywisty i przestrzeń trójwymiarową należy uznać jako dwa składniki czasoprzestrzeni. Czas rzeczywisty i przestrzeń trójwymiarową należałoby traktować jako cząstkowe teorie naukowe usytuowane w przestrzeni urojonej. W tej sytuacji czas rzeczywisty będzie spełniał rolę fragmentaryczną w czasie urojonym. Przestrzeń i czas łączy proces nieograniczoności i nieokreśloności, tworząc jedną dwuczęściową uzupełniającą się całość. Proces materii trwa w czasie urojonym i jest kreatorem przestrzeni.
Podsumujmy. Prawa fizyki nie rozróżniają kierunków upływu czasu do przodu i wstecz. Istnieją jednak co najmniej trzy strzałki czasu odróżniające przeszłość od przyszłości. Są to: strzałka termodynamiczna, strzałka psychologiczna, związana z faktem pamiętania przeszłości, lecz nie przyszłości, oraz kosmologiczna, zgodna z kierunkiem czasu, w którym rozszerza się wszechświat[8].
Wymienione trzy strzałki czasu teorii kwantów sytuują w czasoprzestrzeni procesy twórcze oraz ich informacyjne przekazy. Pierwsza, termodynamiczna, powodowana informacjami rejestrowanymi przez zmysły, tłumaczy powstawanie informacji. Druga strzałka, psychologiczna, wskazuje na kształtowanie wiedzy indywidualnej, trzecia uzasadnia istnienie cząstkowych teorii sztuki – entropią. Postępująca entropia nie ma nic wspólnego z chaosem, jest źródłem informacji – wiedzy.
Strzałki czasu wyjaśniają tworzenie się informacyjnej entropii sztuki.
Teoria kwantów połączyła naukę i sztukę, aczkolwiek ich cele są różne: nauka poznaje funkcje czasoprzestrzeni, sztuka poszukuje dla czasoprzestrzeni idei. Tak jak ogólna teoria względności dała powód do powstania teorii kwantów, tak szczątkowe teorie sztuki sytuują procesy twórcze w trzech strzałkach czasu teorii kwantów.

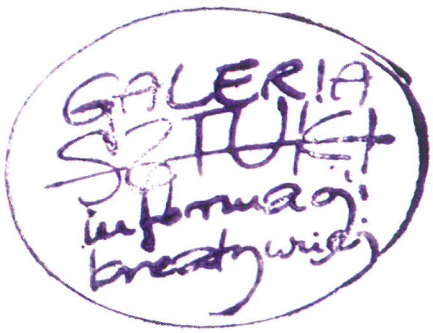
1, 2
Jerzy Ludwiński
Sztuka Niezidentyfikowana, **Etap Czasu**
Kat. Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, wkładka, 1974.

Lucjan Sagan
Druga wystawa galerii pod Moną Lizą, „Odra" 1968, nr 4.
3 s. 75.
4 s. 25.

Stephen Hawking
Krótka historia czasu, tłum. P. Amsterdamski, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
5 s. 136.
6 s. 160.
7 s. 134.
8 s. 143-144.
9 s. 161.

03
Fakt sztuki
List
Klaus Groh

GALERIA SZTUKI INFORMACJI KREATYWNEJ



ZAŁOŻENIA ORGANIZACYJNO-IDEOWE

Międzynarodowa wymiana informacji związanych ze sztuką mail-artu była możliwa około 1965-67 roku. W latach 70. ub. wieku do wymiany informacji związanych z „procesem sztuki" dołączyli przedstawiciele różnych profesji. Zwiększyła się ilość informatorów i wiadomości, należało więc stworzyć odpowiednie warunki do kolportażu tych informacji.
Powstała więc **Galeria Sztuki na Czarnej Tablicy**. Wrocławski Klub Środowisk Twórczych zrzeszał aktorów, poetów, kompozytorów, muzyków, literatów, architektów i plastyków – środowisko opiniotwórcze Wrocławia, idealne miejsce do „gry" informacjami o sztuce.
Galeria Gazetka Ścienna działała pod patronatem Stowarzyszeń Twórczych – Rady Programowej Klubu. Napływająca korespondencja, listy z adresami nadawców były wieszane przez pracownika Klubu na „Czarnej Tablicy". Koledzy, korzystając z zaproszeń, brali udział w zagranicznych akcjach artystycznych. Jawność korespondencji nie budziła żadnych specjalnych zastrzeżeń. Tematem zainteresowania Galerii był „informacyjny" proces sztuki – nie produkt finalny – fakt artystyczny. Przekreślenie słowa „Sztuka" pełniło ważną dwuznaczną rolę informacyjną, na przykład: że informacji z „Czarnej Tablicy" nie traktujemy jako „Sztuka", może to są żarty ze sztuki, może to sygnał śmierci tej sztuki – jawna przewrotna wieloznaczność informacyjna pozwoliła Galerii istnieć, a nawet wydawać katalogi: „Kontrapunkt", katalog „Czarny 8 Autorów" oraz „Gang", wydany wspólnie z Galerią Awangarda BWA we Wrocławiu. Galeria utrzymywała kontakty z artystami i pismami artystycznymi: Klausem Grohem, J. Gertzem, K. Kalkmannem, B. Laszlo, R. Nortemannem, C. Padinem, G. Permeczkym i innymi, pismami: „Art and Artists", „Art and Ideology", „Aartists Cooperation", „Endlich was neues", „Flow systems – ken", „Friedman", „Portait of Robin Crozeir"[1].

PRAGNĘ WYRAZIĆ GŁĘBOKĄ WDZIĘCZNOŚĆ KOLEGOM I „NIE TYLKO" PRZYJACIOŁOM, LECZ RÓWNIEŻ WSZYSTKIM, KTÓRZY MIELI ODMIENNE ZDANIA, DLA MNIE BOWIEM BYŁY ŹRÓDŁEM TWÓRCZYCH INFORMACJI.

Człowieka w czasoprzestrzeni sytuuje zbiór jego wrażeń – informacji zmysłowych, który jest elastyczny i zmienny.

Zawsze podkreślam, także, że ja, że ty, że my wszyscy jesteśmy złożonymi bytami, które składają się z nieskończoności innych, nawet osoba, która przemieszcza się wewnątrz siebie zgodnie z wewnętrzną sceną[2].

[1] Akcje własne Galerii Informacji Kreatywnej
Sztuka w ochronie sfery psychicznej.

[2] Tomek Kitliński w rozmowie z Hélèną Cixous
Z definicji sztuka to gest ratunku, „Magazyn Sztuki" 1996, nr 4, s. 180.

Wszystkie dotychczasowe pojęcia związane ze sztuką zostają przekreślone, nawet moment autorstwa. Ważne są napięcia tworzone poprzez wysiłek wielu ludzi, składające się w sumie na układ pulsujący własnym życiem jak gigantyczny twór przyrody. Sztuka = Rzeczywistość[3].
W sumie każda historia po historiach zawiera informacje nie tylko o czasoprzestrzeni, ale też o wszystkim co w niej istnieje, ze skomplikowanymi organizmami, takimi jak ludzie mogący obserwować historię wszechświata włącznie[4].

[3] Jerzy Ludwiński
Sztuka Niezidentyfikowana
Katalog Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej,
wkładka, 1974.

[4] Stephen Hawking,
Krótka historia czasu, tłum. P. Amsterdamski, Zysk i S-ka,
Poznań, 1998, s.132.

PRZEDSTAWIĘ TRZY FAKTY KREUJĄCE PROCESY SZTUKI RÓŻNYCH CZASOPRZESTRZENI.

SZTUKA CZASOPRZESTRZENI INDYWIDUALNEJ
SZTUKA CZASOPRZESTRZENI SPOŁECZNEJ
SZTUKA PUNKTEM WYDARZEŃ CZASOPRZESTRZENI

DROGA INFORMACJI W PROCESIE TWÓRCZYM, KTÓRY SYTUUJE IDEE W CZASOPRZESTRZENI.

INFORMACJA	WYNIKA Z POPRZEDNIEJ	INFORMACJI
FAKT ARTYSTYCZNY	Z	FAKTU ARTYSTYCZNEGO

Nasza wiedza i emocje są wynikiem posiadanych i otrzymywanych informacji. Artyści na ogół koncentrują swoją uwagę na realizacji faktu artystycznego, rzadko na procesie twórczym sztuki.
W społecznym rozumieniu, ważnym fragmentem sztuki jest DZIEŁO – FAKT, natomiast proces bywa przemilczany – wymaga wiedzy, dociekliwości. Fakt artystyczny to twór ideowej konstrukcji informacyjnej.

MYŚL / INFORMACJA **ZMATERIALIZOWANA-UCZYTELNIONA ŚRODKAMI** **WYRAZU / PRZEKAZU**
JEST ZAPISEM MATERIALNYM, LECZ NIE JEST MATERIĄ, KTÓRA PEŁNI JEDYNIE ROLĘ INFORMACYJNO-USŁUGOWĄ DLA IDEI.

Informacje tworzące interpretacje są elementem powodującym zmiany w indywidualnej, wyobrażeniowej czasoprzestrzeni stereotypów sztuki.
Informacja jest swego rodzaju „sondą" sprawdzającą stan naszej wiedzy.
Informacyjne technologie procesów twórczych są analogiczne dla nauki i sztuki, jednak forma i funkcja ze względu na treści informacyjne jest różna.
Informacyjna „gra" uwarunkowana kodem ideowym grającego, to kreowanie sztuki, które jest jednorazowe i niepowtarzalne.
Informacyjna wieloznaczność interpretacji faktów artystycznych wynika z indywidualnego „czytania" idei.
Informacyjnym zbiorem idei uwiarygodnionych środkami **wyrazu / przekazu** są fakty artystyczne. Informacje naukowe określają funkcję rzeczywistości w czasoprzestrzeni, natomiast ideologiczne informacje sztuki są uwiarygodniane znakiem rzeczywistości.
W informacyjnym procesie mentalnym tworzymy idee, które urzeczywistniamy w faktach artystycznych. Idea mentalna i znak (materialny środek przekazu) tworzą wspólnie „KONTRAPUNKT" informacyjnie dwuznaczny. Dualizm – ten dwugłos przybiera różne znaczenia, czasami dominuje idea, kiedy indziej znak przekazu.
W tym drugim przypadku dotyczy zmiany środków przekazu idei, nie cieszy się uznaniem, wymaga bowiem wiedzy. Taką usługową rolę dla idei puentylizmu i kubizmu spełniały znane już tematy: martwa natura, pejzaż, postać. Dzięki temu nowa struktura przekazu stawała się czytelna.

INDYWIDUALNA INTERPRETACJA INFORMACJI WYNIKAJĄCYCH ZE STEREOTYPÓW SZTUKI JEST PROCESEM KREUJĄCYM JEJ ISTNIENIE. UWAŻAM, ŻE EWOLUCJA SZTUKI TKWI W INFORMACYJNYM „KONTRAPUNKCIE".

Dałem temu wyraz artykułem „Portret Zbiorowy"[1] oraz wystawą w Galerii pod Moną Lizą pt. „Portrety i Autoportrety". Ekspozycja nie zawierała żadnych portretów czy autoportretów, tylko formy przestrzenne światło – cienia, nazywane reproduktorami. Analogiczną funkcję pełnił artykuł „Portret Zbiorowy" zawierający wypowiedzi wybitnych twórców nauki i sztuki, informacje były wieloznaczne, sprzeczne, celem wprowadzenia niepokoju intelektualnego. Analogizm tytułów tworzył informacyjną prowokację.
PS. Reproduktory otrzymały nawet pisemną interpretację: ... „z reproduktorami do PGR-u"[2].
Do drążenia funkcji informacji powróciłem akcją KONTRAPUNKT, tytuł sugerował nieograniczone możliwości napięć ideologiczno-informacyjnych.
Pisałem: *Istnieje szereg pytań, na które może być co najmniej dwukrotnie więcej odpowiedzi – równie prawdziwych, jak wymienione pytania. W tej sytuacji koniecznością staje się strategia, obejmująca*

możliwie szeroki krąg kreacji artystycznych. Jedna z wielu np.: taktyka kreatywna, polegająca na zwiększeniu obszaru pytań – jest w stanie dać odpowiedź. Mnożące się pytania, eliminując kolejno siebie, zbliżają nas do ODPOWIEDZI – PYTANIA. Taktyka informacji kreatywnej w chwili powstawania METASZTUKI stała się więc koniecznością[3] (był to sygnał entropii informacyjnej).
Wydaje się wręcz trywialnym uzasadnienie „cząstkowych teorii sztuki", zasadą nieoznaczoności (nieokreśloności) W. Heisenberga.
Nasza wiedza składa się z kodów informacyjnych dotyczących czasoprzestrzeni. Dyscypliny naukowe posiadają własne kody językowe np.: fizyka, matematyka, chemia, historia i inne. W nich konstruowane są zdania określonej dyscypliny nauki, teorii sztuki, które ulegają stałej transformacji.

[1] Jan Chwałczyk
Portret Zbiorowy, „Odra"
1969, nr 1, s. 75.

[2] Jan Chwałczyk
Wystawa Portrety i Autoportrety
Galeria Mona Liza 1969.

[3] Jan Chwałczyk
Kontrapunkt, ZPAP, BWA
1972, s. 74.

04
Fakt sztuki
Za jeziorem było morze
Fot. Agnieszka Popiel

INFORMACJE SĄ STRUKTURĄ PROCESÓW TWÓRCZYCH

INDYWIDUALNY → ZBIÓR WIADOMOŚCI

↓

INNA RZECZYWISTOŚĆ → INFORMACYJNA

TWORZĄ SYTUACJĘ TERMODYNAMICZNĄ
NOWYCH WARTOŚCI CZYTANIA - TWORZENIA

Idea wpisana w materialne środki $\frac{\text{wyrazu}}{\text{przekazu}}$ tworzy fakt ideowy, nową wartość informacyjną, $\frac{\text{interpretowana}}{\text{w społeczeństwie}}$ jest początkiem stereotypu cząstkowej teorii sztuki.
Proces twórczy charakteryzuje informacyjna zmienność losowa, zarówno w czytaniu, jak tworzeniu. Artystyczny proces twórczy związany jest z istniejącym stereotypem; środkami przekazu lub treścią idei. Fakt artystyczny wykreowany jest z dwóch różnych form: idei mentalnej i materialnego znaku. Stara idea stereotypu może stać się nowym faktem artystycznym po otrzymaniu innej formy przekazu lub stary znak ubrany w nową ideę. W języku sztuki kreując zdania-fakty artystyczne wprowadzamy jedną z tych form, tzn.: nowego znaku $\frac{\text{wyrazu}}{\text{przekazu}}$ albo nowej idei. Jedna tylko forma może zostać zmieniona – zastosowanie dwóch zmian wyprowadzi realizację „z języka sztuki".
Mentalny proces twórczy jest niepowtarzalny, a jego zapis jest czymś innym, jest dokumentem. Idea w informacyjnym kodzie jest skazana na kompromis współistnienia z rzeczywistością, żyje dzięki znakom materialnym służącym do jej kreowania. W tym dialogu przekaz pełni rolę wieloznaczną, czasem myśl ideowa utożsamia się ze środkiem $\frac{\text{wyrazu}}{\text{przekazu}}$ kiedy indziej brutalnie atakuje znak. W pierwszym wypadku, określając wartość ideową materialnego znaku – identyfikując znak z ideą, skupia uwagę na idei przedmiotu, czasu, materii, przestrzeni, osoby itp.

FAZY IDEOLOGIZACJI ZNAKU

IDEA UTOŻSAMIANIA SIĘ ZE ZNAKIEM $\frac{\text{wyrazu}}{\text{przekazu}}$
IDEA KONTRUJE IMIĘ WŁASNE ZNAKU
IDEA BYWA W MATERII ZNAKU NIECZYTELNA

W latach 60. ub. wieku powstały tendencje koncentrujące uwagę, na twórczym procesie kreowania sztuki. Nastąpił podział cząstkowych teorii sztuki na „obrazujące" lub interpretujące dzieło.
Henryk Stażewski, intelektualny nestor sztuki polskiej, dał temu wyraz w 1970 roku, zgłaszając propozycję realizacji dzieła-faktu artystycznego z dwoma różnymi tytułami:
1. „9 promieni kolorów na niebie" tytuł jest słowną ilustracją „wydarzenia".
2. „Kompozycja pionowa nieograniczona" – otwarta na indywidualne czytanie, sygnalizując „coś" innego. Była propozycją alternatywną dla istniejącej, stereotypowej ilustracyjnej interpretacji dzieła.

Autor przeznaczył właśnie ten tytuł do realizacji 9 maja 1970 roku we Wrocławiu.
Idea procesu twórczego jest **„prawdą" subiektywną jednorazową.**
Idea faktu artystycznego jest **„prawdą" społeczną, umowną, konwencjonalną, stereotypem.**
Idee uczytelnione faktami, indywidualnie wartościowane w społeczeństwie tworzą ideologię cząstkowych teorii sztuki. Krytycy oceniając idee-fakty, kreują sytuację konfliktogenną, wzbogacając informacyjną entropię sztuki.

05

05
Realizacja projektu Henryka Stażewskiego
Kompozycja pionowa nieograniczona
9 maja 1970
„9 promieni kolorów na niebie"

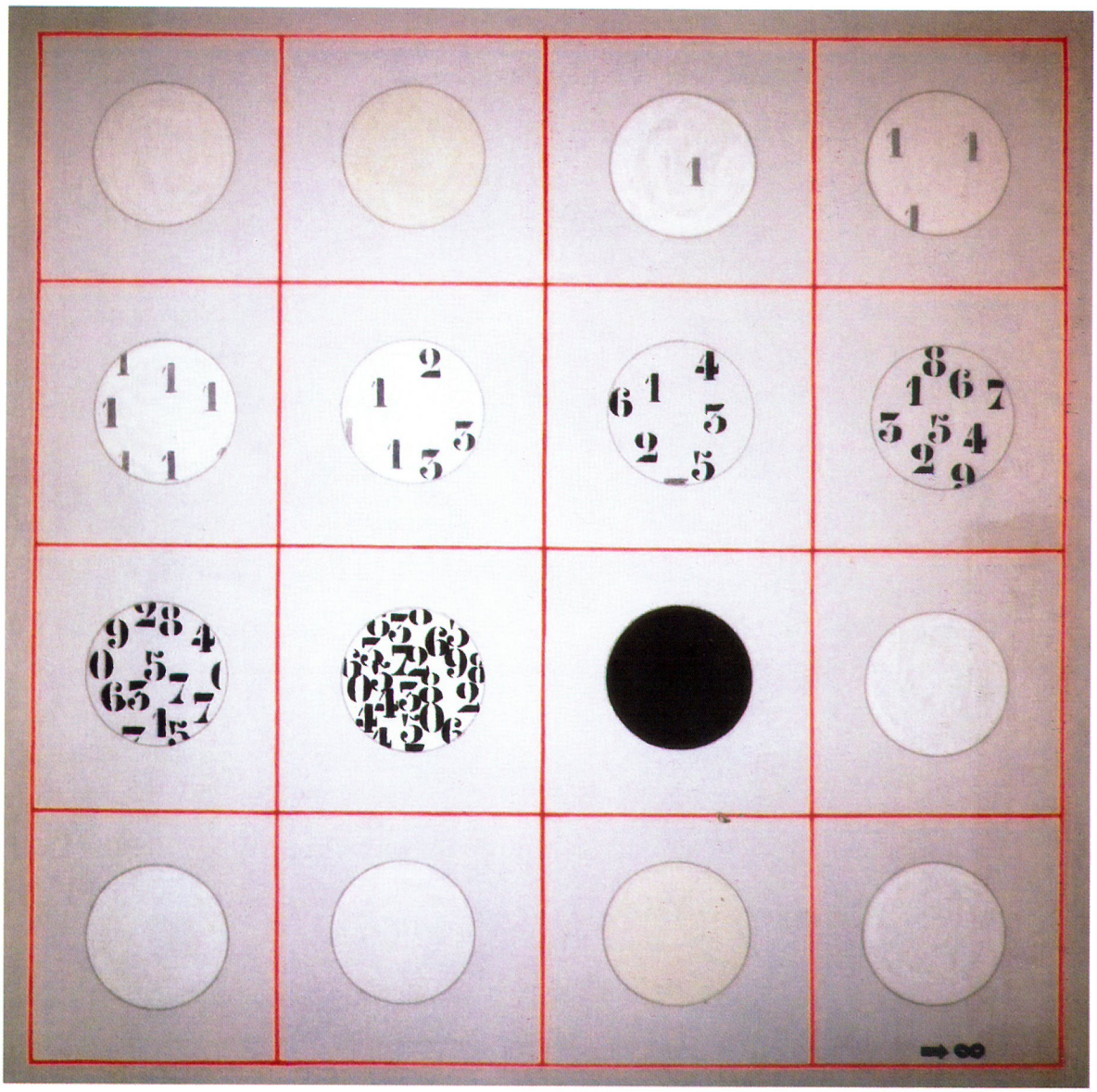
TWÓRCZA SIŁA SZTUKI WYNIKA Z JEJ STEREOTYPÓW W INDYWIDUALNYM

CZYTANIU

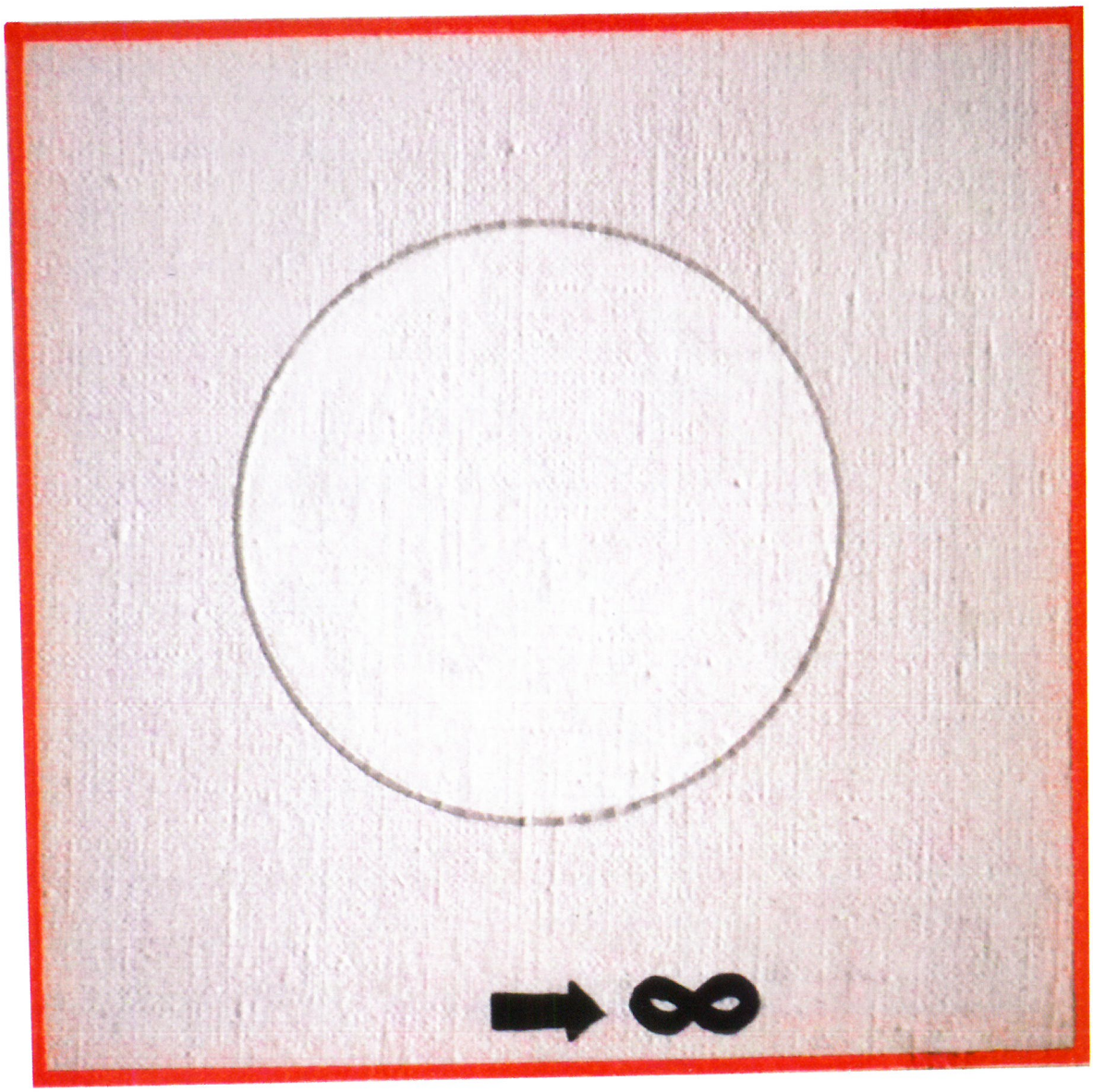
KREOWANIU

FAKTY SZTUKI W ROLI IDEI I STEREOTYPÓW

06
Zaprogramowany fakt sztuki
Rozjechanie pieroga, Plener Opolno 1971
od lewej:
B. Koper, A. Wiśniewski, G. Kwiatkowski

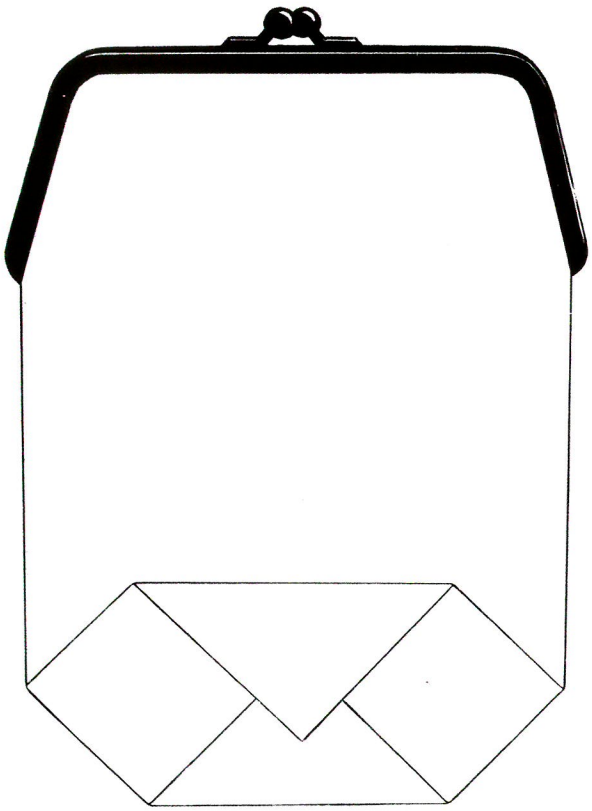


07
Fakt sztuki
Jerzy Fedorowicz
Episodio 1975

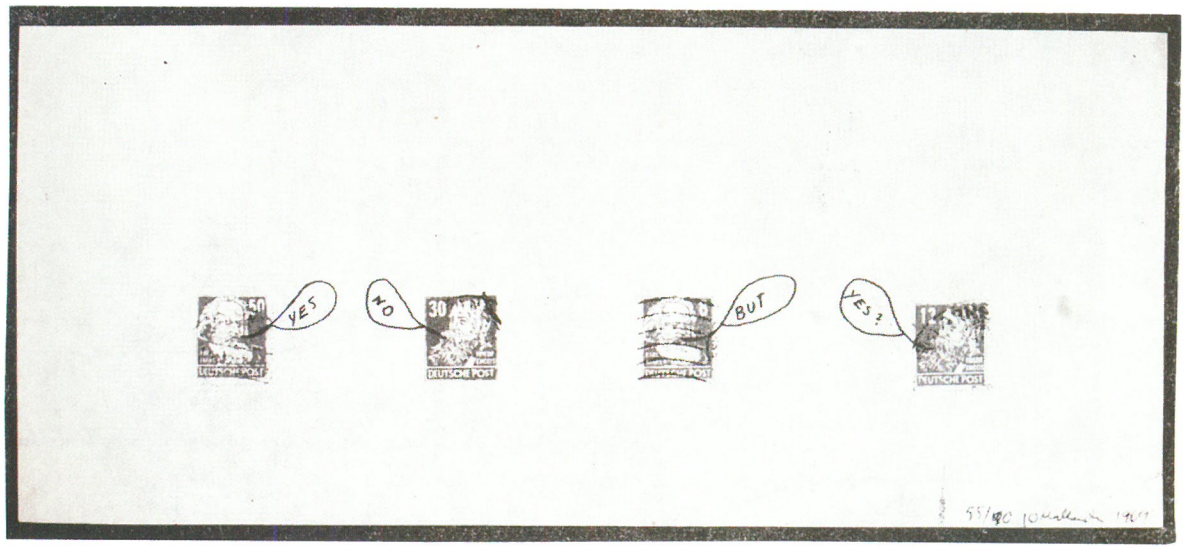


08
Fakt sztuki
Jerzy Fedorowicz
Episodio 1975

09
Fakt sztuki
Pocztówka mail-art
1982



12
Fakt sztuki
Przedmiot niewymowny, Elżbieta Chodżaj
Katalog Galerii Informacji Kreatywnej
„8 autorów" 1975



13
Fakt sztuki
Small Red Collection
J.O. Mallander,
mail-art, Kontrapunkt 1974

Wydaje się, że spostrzeżenie to, traktując je jedynie jako ideę, można odnieść do malarstwa w jego ogólności. W tym przypadku pierwszy aspekt przejawia się w niewątpliwie zamierzonej strukturze, zaś drugi w jej realizowaniu. To rozróżnienie uszczególnia dualizm rzeczywistości: z jednej strony świat wewnętrzny twórcy, z drugiej strony świat zewnętrzny i obiektywizację w nim zmysłu należącego do świata wewnętrznego.

Kierując się podziałem płaszczyzny obrazu prostymi determinującymi jego strukturę, uwidocznionymi na rys. 1, łączącymi punkty o współrzędnych

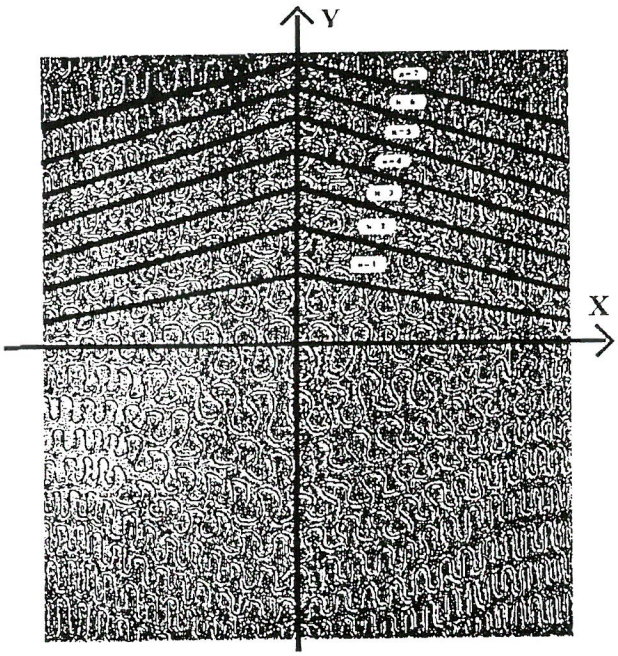


Figure 1

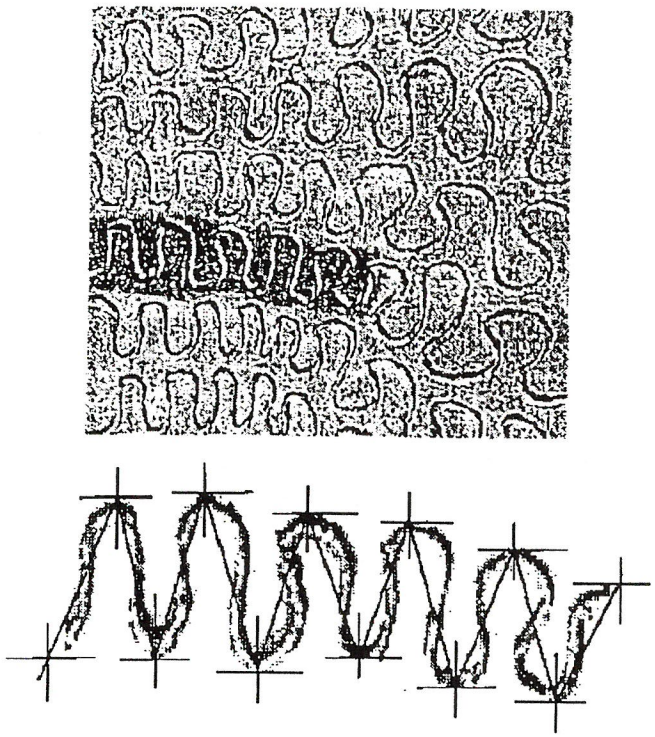
$$y_n = 7\sqrt{n} + 13n + \frac{2}{5}[34 - (n-4)^2], \quad n = 1, 2, \ldots$$

na osi o współrzędnych

$$y_n = 17\sqrt{n} + 13n + \frac{2}{3}[9 - (n-3)^2], \quad n = 1, 2, \ldots$$

Na brzegu obrazu, a więc dzieląc go na pewne czworokąty, dokonujemy takiej strukturalnej jego syntezy, jaką w konsekwencji definiujemy w języku przekształceń, tworząc tak zwaną grupę w rozumieniu algebraicznym. Nadaję jej termin: „translacje Strzemińskiego". Dokładne sformułowanie jest zawarte w niżej cytowanej pracy. Probabilizm realizacyjny jest z konieczności stopniowalny. W pewnym stopniu, jak sądzę, uświadomiony, w pewnym zaś, powiedzmy, niedocieczony, a wywołany nakazem chwili i niepokorną wewnętrzną potrzebą.

Wzajemna miara obu źródeł jest hermetyczna. Spełnia się w tym misterium myśl Pascala: *Można dobrze znać istnienie jakiejś rzeczy* [słowo rozumiane tu metafizycznie; R.K.], *nie znając jej natury*. Rysunek 2 uwyraźnia powyższe uwagi.



Rozważając rzeczywistość rozumianą w sensie najogólniejszym, rozróżniamy dwie jej części: jedną, A, tę, jaką uważamy za materialnie nas otaczającą i drugą, B, powiem najprościej: resztę.
Zadajemy dwa pytania pod adresem, jeśli tak można powiedzieć, każdej z nich. Pierwsze: czy jest deterministyczna w swej istocie? Drugie: czy jest w swej istocie probabilistyczna? Obie mają część wspólną. Do niej należy malarstwo, a w szczególności duchowość twórcy jako element rzeczywistości B. Interesująca nas kompozycja Strzemińskiego tę przynależność ewidentnie uwyraźnia. Powiedzmy inaczej: należy do pogranicza obu rzeczywistości. Można też powiedzieć: bliższego rzeczywistości B.

Powyższy esej jest szkicem pracy autora pod tytułem: „On Władysław Strzemiński" s. 13.
„Unistic composition. Philosophical, physical and mathematical aspects"
opublikowanej w „Symmetry: Culture and Science", vol. 9, Nos. 2-4, 347-371,1998.

Kierując się podziałem.
Translacje Władysława Strzemińskiego są twórczą interpretacją – faktu sztuki, wyrażoną przez Ryszada Krasnodębskiego za pomocą języka matematyki.

PROCES SZTUKI JEST USYTUOWANY W CZASOPRZESTRZENI TEORII KWANTÓW STRZAŁKAMI CZASU.

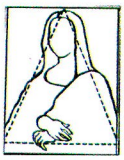
..... wykorzystaj dwie pierwsze
z tnech strzałek czasu teorii kwantów
i włącz się w czasoprzestrzeń
„aktywnej ciszy informacyjnej",
każda inna realizacja myśli
będzie jej zaprzeczeniem.

WROCŁAW 07.09.13 [A]

Ujawniając tę myśl:
Jan Chwałczyk, E. Ludwińska
M. Nowak i A. Stępkowska
przekroczyli granice
„aktywnej ciszy" informacyjnej.

PS MENTALNY PROCES TWÓRCZY JEST JEDNORAZOWY I NIEPOWTARZALNY, A JEGO ZAPIS JEST INTERPRETACJĄ--DOKUMENTEM.

Jan Chwałczyk
Dokument, Galeria Działań,
Warszawa 2014



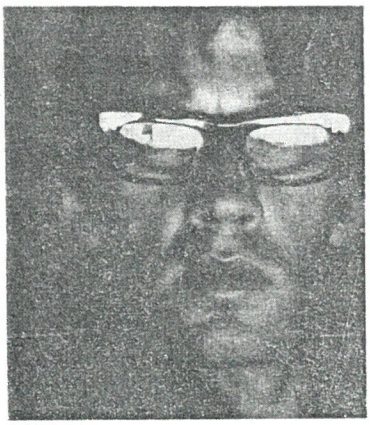
16

Przedstawiając Czytelnikom „Odry" nową galerię sztuki chciałbym zwrócić uwagę na jej cechy szczególne:

Przede wszystkim artyści, których będę miał zaszczyt gościć w galerii, są przeze mnie uważani za aktualnie najbardziej interesujących w skali nie tylko wrocławskiej, ale również ogólnopolskiej. Nie przeszkodzi mi to oczywiście prowadzić z nimi na łamach „Odry" dialogu, który — gdy zajdzie potrzeba — może przybrać formę ostrej polemiki. W galerii nie będzie więc wystaw oficjalnych, jubileuszowych, retrospektywnych, ukazujących dorobek, osiągnięcia, wysoki poziom prac etc. Nie będzie również wystaw przypadkowych, w myśl zasady źle pojętego demokratyzmu, głoszącej, że każdy posiadacz legitymacji ZPAP ma jednakowe prawo do demonstrowania swoich prac publiczności. Pokazy będą miały charakter sygnałów nowej, innej problematyki plastycznej, która przede wszystkim — o ile to jest możliwe — będzie prezentowana w „Odrze".

Mam nadzieję, że gra, do której przystępujemy wspólnie z artystami uczestniczącymi w działalności nowej galerii, wciągnie nie tylko środowisko plastyczne Wrocławia, lecz także publiczność wystawową i czytelników „Odry". Pragnę w tym miejscu gorąco podziękować Redakcji „Odry" za udostępnienie nam swych łamów, Kierownictwu Klubu Międzynarodowej Książki i Prasy za udostępnienie miejsca na wystawy, oraz Kierownictwu Biura Wystaw Artystycznych za pomoc techniczną.

JERZY LUDWIŃSKI



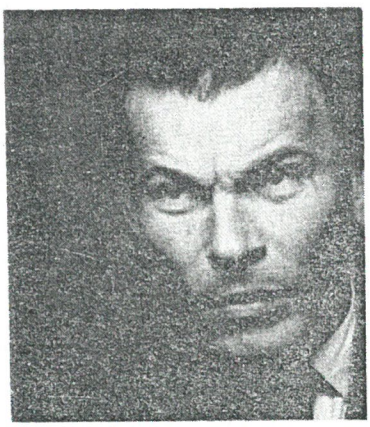
Zdzisław Jurkiewicz

WYSOKO INTENSYWNIE

marzec 1967

ROZEZNANIE

Tak więc mamy wszystko, w każdym razie prawie wszystko; pełni dobrej woli w beznadziejnym wyczekiwaniu prześlizgujemy się po tej całej zaoferowanej nam produkcji. Podczas gdy jedni z uporem demonstrują popularny repertuar szmatowo-gipsowo-blaszany, drudzy ze zbożnym przekonaniem pomnażają zapasy kwadratów (jeśli jeden, to duży) lub kwadracików (jeżeli dużo, to przecież w granicach przeciętnej możliwości



Jerzy Ludwiński

O JURKIEWICZU

Poglądy Jurkiewicza zawarte w dwóch artykułach, które dzieli odległość sześciu miesięcy, pozornie niewiele się między sobą różnią. Łączy je niechęć do przedmiotów i wiara w intuicję twórczą. Ale to tylko pozornie. Różnice są bowiem wyraźne. Pod pierwszy tekst moż-

61

16 - 22
Zdzisław Jurkiewicz
Galeria pod Moną Lizą, „Odra"
1967.

wycięcia czy wymalowania tych czterdziestu, pięćdziesięciu sztuk). Jeszcze inni pustkę swych leniwych wyobraźni maskują zapóźnioną benedyktyńską (prawie...) cierpliwością w nadziei, że mozolny, uporczywy trud zostanie policzony im „na dobro".

Pozostali? Zapewne przylepiają sznury lub wypukują w blachach misterne szlaczki; może mozolnie rysują przewrotne paseczki wabiące oko niezawidzianym jeszcze złudzeniem? A święci w swym heroizmie gestowcy? Nie mogąc opanować żywiołu, który jak granat wybucha im w rękach — zbyt słabi — może z rozpaczą dosiadają rowerów, by wysiłek ręki przekazać oponom?

WOREK Z BŁOTEM

Napęczniały worek z błotem pęka ukazując, wbrew oczekiwaniom, jednolitą maź; maź statycznych i statecznych w gruncie rzeczy poczynań (dodając, zlepiając, preparując — poczynamy sobie). Ta prosta czynność daje i dużo zadowolenia, i pochłania bez reszty; można też wreszcie porządnie odetchnąć namachawszy się zdrowo przy zbijaniu tęgiego pudła z płyt pilśniowych (w lepszym razie z płyt lakierowanych...).

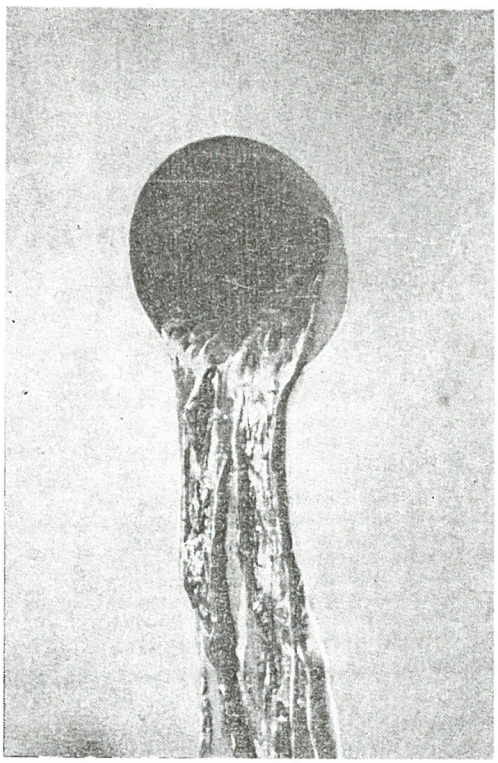
Dzieje się to mimo akcentów szokujących, wśród ciągle zimnej obojętności widzów i zachęcającej namowie speców, którzy upatrują zbawienia w zastosowaniu możliwie najlepszego materiału.

na podstawić zupełnie określone malarstwo, którego należy szukać w kręgu abstrakcji bezforemnej, a nawet dokładniej — malarstwa gestu, zbliżonego do Soulagés'a i Schneidera; z późniejszym manifestem taki zabieg nie mógłby się udać. W drugim więc przypadku spojrzenie autora na sztukę jest szersze, bardziej pojemne, rozwiązania plastyczne, jakie jego manifest sugeruje, mogą być bardzo różne. A zatem między marcem a wrześniem nastąpiło w świadomości plastycznej artysty coś bardzo istotnego, czemu — co ciekawe — nie towarzyszyły realizacje, a jeżeli już coś powstawało w materiale — były to albo rzadkie remanenty okresu poprzedniego, albo odosobnione i nieśmiałe próby nowych rozwiązań. Była to pauza, i to pauza wyjątkowo aktywna.

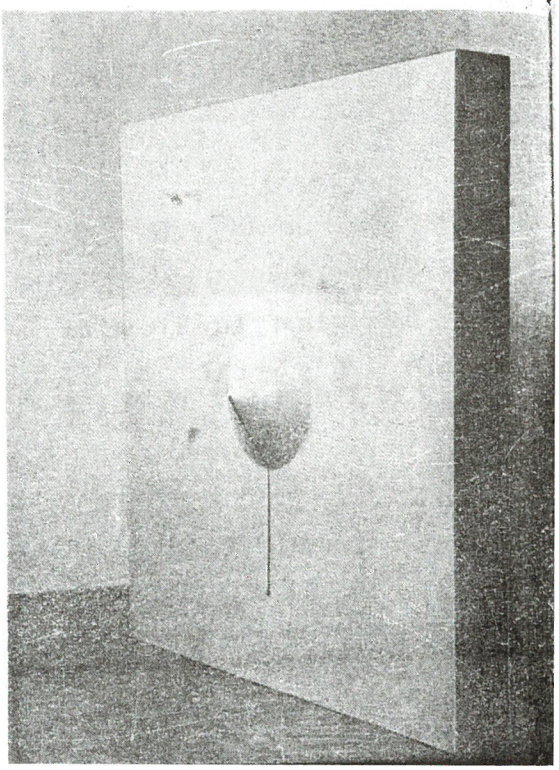
CZĘŚĆ I

To, co było przedtem, znamy. Rzeczywiście „informel", malarstwo

4. X. 67 — 21 14h



5. X. 67 — 23 03h



TOTALNE OSTRZEŻENIE

Niefrasobliwe mnożenie przedmiotów (pamiętacie zbawienną „brzytwę Ockhama" — nie mnożyć bytów!), ich aglomeratów (tym bardziej opakowań) nie zda się na wiele: działanie na wyobraźnię? Owszem. Nade wszystko jednak przedmiot — prawem powszechnej percepcji — będzie się „domagał" postrzegania przydanych mu naturalnych cech. Nie ma wtedy oczywiście mowy (choć nb. nam wcale na tym nie zależy) o „ingardenowskim" przeskoku do przedmiotu estetycznego — zostają realia, otwarte, nagie rzeczy, które z kolei chętnie sprzęgają się z pozostałymi (a więc mimo woli artysty) istniejącymi przedmiotami.

W tych warunkach przedmioty (te uprawnione przez twórcę i te „powszednie") rzucają się sobie w ramiona: wszystko jest sztuką!

Reasumując: rejony sztuki objęte inwazją przedmiotów penetrowane są coraz powszechniej przez wielu — wielu o ambitnej i gniewnej, lecz niestety leniwej i banalnej inwencji. Nie mając nic ciekawszego do powiedzenia, wyręczają się przedmiotem — drudzy, dla odmiany, oferują swe usługi nauce jako ilustratorzy.

Wręczenie g...

Czas najwyższy wznowić dawny, dobry poetycki zwyczaj — g... otrzymują:

wizerunkowcy	przedmiotyści
pędzelkowi wypełniacze	mechanicyści
ikonofile	blacharzyści
antykwariusze	rdzyści
patynowcy	stolarzyści
fakturzyści	geometryści
bebechowcy	naukiści
szmaciarze	pseudofilozofiści
śmieciarze	

(Róży na razie nie wręczamy).

Powtórzmy: nie mnożyć przedmiotów.

Po co pomnażać niemych a zarazem wrzeszczących świadków, towarzyszących nam z konieczności w istnieniu? Przedmioty pozostają, mimo świadomego wyboru, tym, czym są; poddanie ich zabiegom kamuflującym czy niszczącym wydaje się tyleż sztuczną, co równie estetyczną zabawą.

Dajmy samą twórczość, samą esencję, samą intuicję wyzwoloną z gnuśnego i stabilnego trwania, na które są skazani ci niemi świadkowie. W tym trudnym i tak fascynującym dla plastyki okresie zdobądźmy się na akt twórczy spontaniczny, jawny, czysty, jasny — ale zarazem zdecydowany, absolutny, bezwzględny, aż apodyktyczny!

Ewokujmy „sposób bycia" nie byty same, nie fakty — a tendencje; spośród możliwości — to, co konieczne; ze stanów — punkty węzłowe.

LEKCJA. WARUNKI PODSTAWOWE

Aby to osiągnąć, muszą, podkreślam, muszą być spełnione dwa kapitalne warunki:

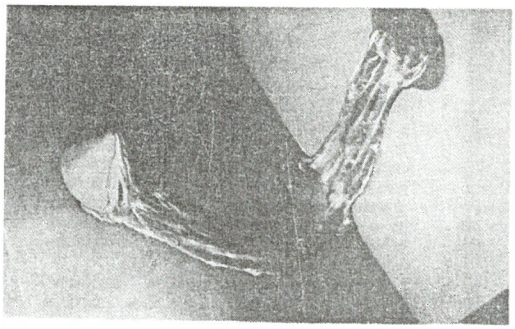
1. Ścisłe branie pod uwagę praw percepcji wzrokowej;

2. Intensywność, bezwzględność i „spójność" intuicji komunikowanych.

Konieczność wymagań maksymalnych nie budzi wątpliwości; jeżeli przemagestu, podobne do Soulagés'a i Schneidera, bo wszystko, co na tym gruncie powstaje, musi być podobne do Soulagés'a i Schneidera. A jeszcze przedtem malował Jurkiewicz obrazy, w jakich jeden tylko krok dzielił go od tak zwanego malarstwa materii, które w sztuce światowej wyrosło w prostej linii z abstrakcji bezforemnej, z malarstwa gestu, i było ich późniejszą fazą rozwojową. I wówczas właśnie, gdy na całym świecie malarstwo materii zaczęło po roku 1958 swój tryumfalny pochód, Jurkiewicz dokonał ostatecznego wyboru. Wybrał... informel. Artysta znalazł się w sytuacji kierowcy, który wjechał w ulicę jednokierunkową z niewłaściwej strony. Poczuł się całkowicie osamotniony. Znakomita większość artystów (oczywiście tych, których sztuka liczy się na świecie) robiła zupełnie co innego. Jurkiewicz podjął z wyjątkową pasją samotną obronę wybranej przez siebie tendencji, którą uważał za malarstwo idealne. A tymczasem kilku artystów popełniło samobójstwa, Michel Ragon, który tę tendencję wylansował, przeniósł swoje zainteresowania na architekturę (zupełnie odwrotnie niż Jurkiewicz, który jest także architektem), kilku innych artystów poddało się normalnej ewolucji, a w „Biblii informelu" — piśmie „Cimaise" coraz częściej zaczęły się ukazywać reliefy, tableau-objects, przedmioty, wszystko to, co Jurkiewicz tak znienawidził i przeciw czemu występował w identyczny sposób, jak przeciw najgorszemu tradycjonalizmowi. Był do niedawna jednym z nielicznych polskich artystów, uprawiających aktualnie „informel" czy też malarstwo gestu. To odosobnienie Jurkiewicza było zresztą pozorne. Pamięć „informelu" była w Polsce żywa, gdyż chyba żadnej tendencji u nas (podobnie jak w reszcie Europy, Ameryce i Azji) tak masowo nie uprawiano, jak tę właśnie w latach pięćdziesiątych.

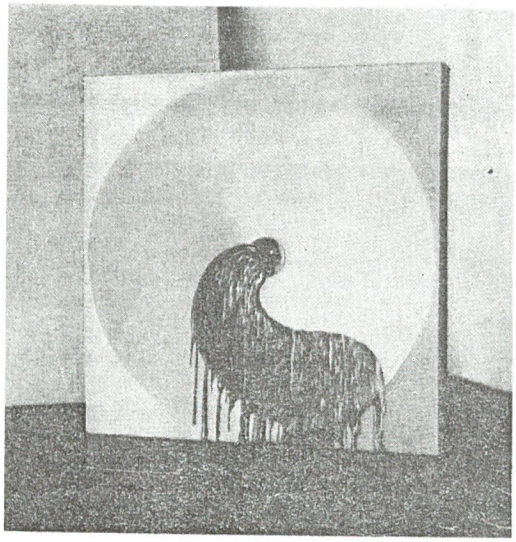
„Agresje" (tak Jurkiewicz najczęściej nazywał swoje obrazy), zachowując ogólną wierność gatunkowi, znacznie się jednak różniły od obrazów innych artystów. Indywidualność Jurkiewicza i jego temperament malarski wyznaczały mu miejsce w rodzinie „gestowców" całkiem odrębne. To już dużo, gdybyśmy chcieli oceniać artystę. Równocześnie nie można zapominać, że w kręgu informelu Jurkiewicz coś

19



4. X. 67 — 21 14h

5. X. 67 — 23 03h



wiać, to — jasno i dobitnie (co nie znaczy, że trzeba krzyczeć; subtelne wizje poety mogą być równie agresywne). Raczej — inicjować niż opisywać. To — zaznaczony w tytule — lot wysoki, nie pomykanie chyłkiem pod balastem akcesoriów.

Aby to osiągnąć, intuicje twórcze winny być autentyczne: organizowanie materiału wyobrażeniowego musi przebiegać zgodnie z własnym, unikalnym „sposobem bycia" osobowości twórcy.

MANIFEST

10. IX. 67

Powiedziano nam:
po tamtej stronie
(poza farbą, poza płótnem, poza blejtramem)

jednak wniósł nowego. Intensywność skontrastowanych barw i ich świetlistość powodowały, że w jego malarstwie pojawiały się elementy optyczne, których artysta nie odrzucał. W ten sposób do pojęcia idealnego malarstwa wtargnęły nowe czynniki, które reflektor demaskował jako migotanie powierzchni barwnych. Można podejrzewać, że wtedy powstała w świadomości Jurkiewicza pierwsza wątpliwość, czy środki, jakimi dysponuje jego malarstwo, okażą się wystarczające. Wynikiem tych wątpliwości była seria obrazów wykonanych z pofałdowanych folii plastykowych; jeden z nich znalazł się w kwietniu na wystawie w Ratuszu. Oświetlony punktowym reflektorem, który stał się jego nieodłącznym elementem, obraz wydawał się skondensowanym błyskiem światła. Ten efektowny moment w twórczości Jurkiewicza był dla niego czymś zupełnie marginesowym. Ważne natomiast było malarstwo olejne, które artysta bezustannie doskonalił, dochodząc do rzadkiej wirtuozerii w posługiwaniu się pędzlem i farbą.

Abstrakcja bezforemna, a szczególnie malarstwo gestu to dla Jurkiewicza krąg, w którym jedynie można było znaleźć owo idealne malarstwo, do jakiego zmierzał. Abstrakcja bezforemna odgrywała dla niego taką rolę, jak na przykład sztuka antyczna dla artystów renesansu i klasycyzmu. Całą resztę należało totalnie odrzucić. Nie była sztuką. To taki nowoczesny gotyk albo barok — „worek z błotem". Jurkiewicz narzucił sobie idealistyczną koncepcję sztuki z jedyną słuszną racją artystyczną i jedyną możliwością rozwiązań.

Obraz musi wg Jurkiewicza spełniać następujące warunki: powinien być namalowany farbami (chociaż jest to najmniej ważne), kolorowy, abstrakcyjny, intuicyjny (bardzo ważne), spontaniczny, zdecydowany i agresywny. Wszystkie te cechy można było odczytać z jego malowanego i pisanego programu.

Trzeba powiedzieć, że dawno już nikt nie określił swoich kanonów plastycznych tak ostro. Podczas gdy prekursorzy interesującej Jurkiewicza tendencji wynaleźli ją po to, żeby „wyzwolić artystów z więzów konwencji dotychczasowych", żeby rozszerzyć granice sztuki, sam Jurkiewicz uprawiał ją w celach całkowicie odwrotnych. Wydawało się wówczas, że z tego wąskiego

TUICJA każe się śpieszyć (w samym akcie działania) tyle przecież zwodniczych — zwodniczych, bo decyzja już ZOSTAŁA PODJĘTA — sygnałów i myśli płynie zewsząd: chcą mnie odwieść od nieomylnego

DECYDUJĄ SEKUNDY
wiem o tym na pewno
w tym życiu (mam 36 lat) przekonuję się ciągle (znowu nie tak dawno, parę dni temu), że o wszystkim
— bezlitośnie i nieodwracalnie —
decydują sekundy
dlatego przybliżam się, ZESTRAJAM z sekundami,
z upływem sekund
„razem z upływem sekund"
„nieodwracalnie"
razem będzie nam lepiej
nie będziemy się już odtąd niczego obawiać
(„niepewność chwili" — te biedne, pradawne, niegdyś tam niepokojące nas słowa,
nie znaczą już nic
dosłownie —
nic)

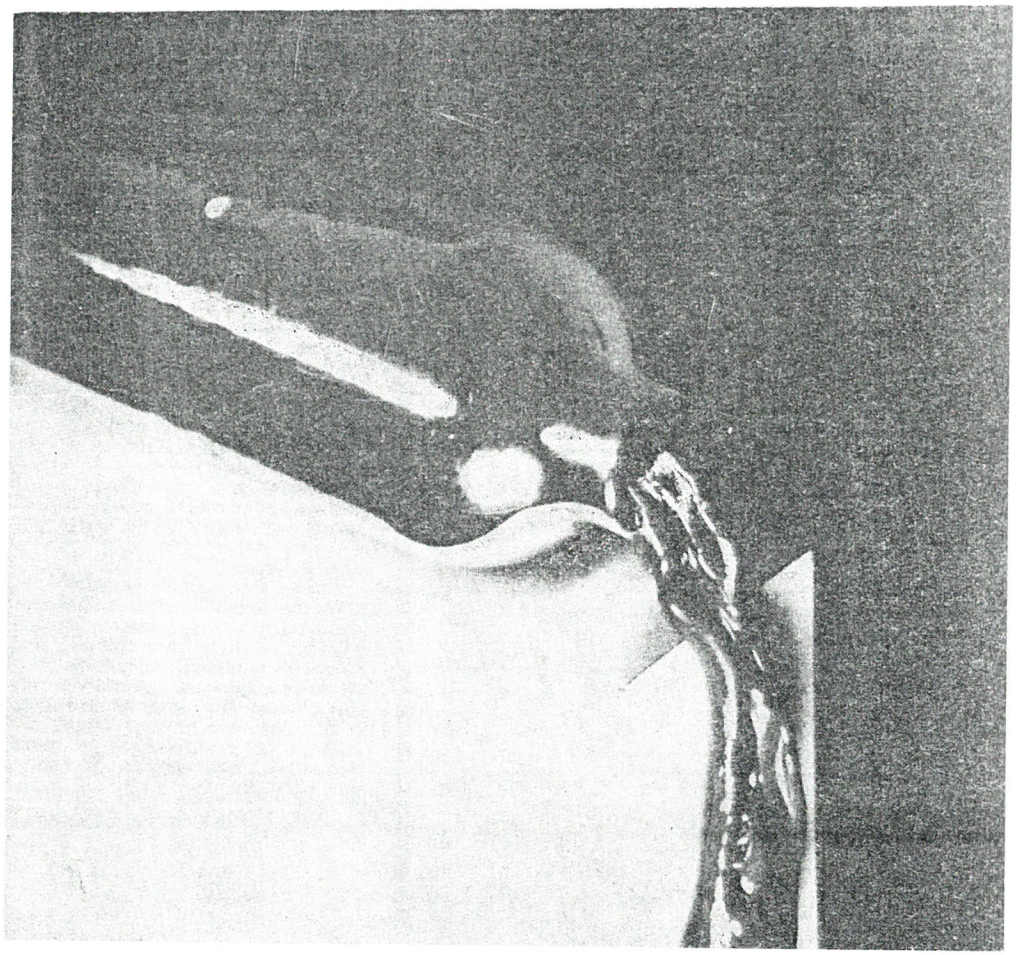
Zdzisław Jurkiewicz

To paradoks, ale zarówno sformułowania plastyczne, jak i literackie artysty z obydwu okresów tylko nieznacznie się między sobą różnią, a jednak ich ogólny sens jest niemalże odwrotny. Chociaż niezupełnie, ponieważ artysta włączył swoją poprzednią sztukę do tego, co obecnie robi. Tylko jest ona przypadkiem szczególnym obecnych poszukiwań.

Zaostrzając stanowisko, sprowadzając je do jednego tylko punktu widzenia, Jurkiewicz nie miał racji. Mógł nawet wprowadzić dezinformację wśród ludzi, którzy by to czytali, a nawet wywołać szereg reakcji szkodliwych. Jemu samemu natomiast takie jednostronne stanowisko było widocznie potrzebne.

Jerzy Ludwiński

14. X. 67 — 19^{00h}



WYSOKO INTENSYWNIE

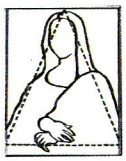
IDEA ZINDYWIDUALIZOWANEJ SZTUKI ZDZISŁAWA JURKIEWICZA

Autor słowami: „nie pomnażać dóbr" jeśli mamy do wyboru: rzecz-dzieło, wybieramy „mniej" samo dzieło, to znaczy samą postawę-sytuuje proces sztuki w „postawie".
Oświadczenie ideowe, bardzo istotne, redukujące istnienie sztuki do indywidualnej czasoprzestrzeni Wyobrażeniowej, do procesu pierwszej i drugiej strzałki czasu teorii kwantów, lokuje sztukę w egocentrycznym „Ja" procesu twórczego.
Jerzy Ludwiński, wspominając manifest Le Parca (1968) że nie jest ważne dzieło sztuki, lecz sama postawa, komentuje: *wypowiedź Zdzisława Jurkiewcza z jego manifestu, który był zarówno wcześniejszy, jak i samo sformułowanie posunął nieco dalej „od manifestu Le Parca". Pisał on, że nie jest ważne dzieło sztuki, tylko sama postawa, po czym tę postawę utożsamiał z dziełem sztuki*[1].

Zatem Le Parc podkreślił „dzieło", to znaczy środek przekazu – komunikacji. Jurkiewicz poszedł dalej, przeniósł pojęcie sztuki w sferę mentalną, gdzie faktycznie istnieje „źródło" sztuki – PROCES TWÓRCZY. W „postawie" Jurkiewicz umieścił wyraz swoich zapatrywań – idei i zarazem formę komunikowania. Należy więc przyjąć jego postawę również jako środek $\frac{\text{wyrazu}}{\text{przekazu}}$ myśli-idei, tym samym „postawa" staje się faktem artystycznym, takim samym jak dwunastościan zgłoszony do realizacji w czasie „Sympozjum`70".
Dzieło Jurkiewicza ma tutaj dwa znaczenia: procesu mentalnego i środka przekazu, czyli faktu artystycznego. „Nie pomnażać dóbr" – zatem wyraźne wartościowanie oddzielające $\frac{\text{proces}}{\text{mentalny}}$ od produkcji $\frac{\text{rzeczy}}{\text{faktów artystycznych}}$

Jurkiewicz zamyka proces sztuki w $\frac{\text{indywidualnej}}{\text{czasoprzestrzeni}}$ informacyjnej.

1 Jerzy Ludwiński
Największe pomyłki krytyki, „Nadodrze" 1969, nr 23 (190).



IDEOWY FAKT SZTUKI WŁODZIMIERZA BOROWSKIEGO

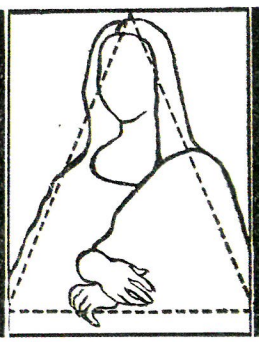
**W DNIU 18 XII 1968 ROKU
PÓŹNYM WIECZOREM STWORZYŁEM
KONCEPCJĘ WYDARZENIA,
KTÓREGO FINAŁ ODBYWA SIĘ TU I TERAZ
W GALERII POD MONĄ LIZĄ.**

Włodzimierz Borowski

23

23
Włodzimierz Borowski

galeria



JERZY LUDWIŃSKI

Reportaż z „antyhappeningu"

Dnia 31 stycznia odbyło się w Galerii pod Moną Lizą dziwne zdarzenie, którego autorem był Włodzimierz Borowski. Zdarzenie to miało nazwę „Fubki tarb". Niektórzy uważali, że tego dnia w galerii nie odbyło się nic, inni, że był to tylko fragment zdarzenia, które miało miejsce gdzie indziej i kiedy indziej, jeszcze inni, że było to antyzdarzenie, co znowu mogłoby się częściowo pokrywać z pierwszą oceną sytuacji. Prawdopodobnie wszyscy komentatorzy mieli rację.

Na ścianach galerii umieszczono następujące napisy: Włodzimierz Borowski — „Fubki tarb", Tadeusz Rolke — zdjęcia, Zdzisław Jurkiewicz — ekspozycja, Jerzy Ludwiński czyta tekst. Role trzech ostatnich osób były określone, nie wiadomo było tylko, co robił sam główny autor, nie wykonał on bowiem żadnego akcentu pokazu, nie brał także bezpośredniego udziału w zdarzeniu.

Gdy wieczorem w dniu poprzedzającym wernisaż zebrali się jak zwykle artyści związani z galerią, by pomóc w urządzaniu pokazu, mieli oni do dyspozycji tylko kilkadziesiąt dużych fotogramów Rolkego, przedstawiających w formie reportażu publiczność galerii. Nic więcej. A przecież nie miała to być wystawa fotograficzna, tylko zdarzenie, w którym zdjęcia odegrają rolę jednego z elementów.

WŁODZIMIERZ BOROWSKI

FUBKI TARB

W dniu 18.XII. 1968 r., późnym wieczorem, stworzyłem koncepcję wydarzenia, którego finał odbywa się teraz tu — w galerii „Pod Moną Lizą".

Od tej daty bierzecie Państwo udział w formowaniu się tego wydarzenia.

Jesteście współtwórcami i tworzywem.

Jako współtwórcy jesteście dostatecznie świadomi wielkości ryzyka eksperymentu.

Jeżeli końcowy efekt tego działania artystycznego będzie nieudany — część odpowiedzialności spadnie na Was.

Podejmując eksperyment nie można oszczędzać tworzywa.

Proszę nie uciekać z Galerii przed zakończeniem akcji.

Decydując się w swojej pracy na użycie jakiegoś materiału — muszę znać jego cechy i właściwości.

W tym wypadku, mam absolutną pewność, że tworzywo, które wybrałem — nie tylko nie niszczeje, ale w miarę używania staje się bardziej szlachetne bez względu na końcowy wynik eksperymentu.

Wziąłem Was takich — jakimi jesteście — jakimi chcielibyście być, jak sobie Was wyobrażam. Wziąłem Was w opakowaniu.

W paltach lub bez, w garniturach i sukienkach, w pończochach i majtkach — z torebkami i portfelami, lub bez.

Do tego momentu wszystko przebiega pomyślnie.

Stoicie lub siedzicie — tak jak chciałem.

Odległości i proporcje, kontrasty i podobieństwa są prawidłowe.

Krew w Waszych żyłach krąży tak jak chciałem.

Oddychacie i myślicie prawidłowo.

Ale można Was rozpakować. Czuję Wasze zażenowanie. Na to, nie jesteście przygotowani. Nie uprzedziłem Was o tym.

Idąc na zabawę kąpiecie się, myjecie dokładnie — wkładacie czystą i najelegantszą bieliznę.

Jednakże — nie przyszliście tu bawić się. Wasze opakowanie nie interesuje mnie. Opakowanie nie zawsze świadczy o gatunku produktu.

Borowski, autor całości, który był wtedy w galerii, nie zdradzał ochoty do uczestniczenia w przygotowywaniu wystawy. Był najpierw biernym obserwatorem tego, co się tam dzieje, później włączył się do pomocy zupełnie automatycznie. Autor ekspozycji, Jurkiewicz, mógł wstawiać do galerii, co mu się tylko podobało, a nawet zrobić jakiś kawał głównemu autorowi. Jednakże nie skorzystał z tego przywileju, a nawet doszliśmy wszyscy do wniosku, że ekspozycja musi być jak najprostsza, żeby nie przeszkadzała w pokazaniu tego, co najważniejsze. Tylko czego? Nikt z nas nie wiedział, co tu jest najważniejsze. Wraz z pojawieniem się symptomów niepewności, które ogarnęły nas wszystkich, nie wyłączając Borowskiego, uświadomiliśmy sobie, że happening już trwa.

Następnego dnia w galerii nie przybył ani jeden nowy eksponat. Autor wręczył niżej podpisanemu dużą zalakowaną kopertę, którą trzeba było publicznie otworzyć i odczytać znajdujący się wewnątrz niej tekst. Autor nie pokazał się więcej w galerii, w punkcie kulminacyjnym zdarzenia był nieobecny.

Tymczasem do sali wystawowej zaczęła napływać publiczność. Punktualnie o godzinie 11 otworzyłem kopertę i zacząłem czytać tekst, którego nigdy przedtem nie widziałem. Równocześnie Jurkiewicz wieszał strony maszynopisu na ścianie, a Rolke fotografował gości wernisażowych, szczególnie tych, którzy powtarzali się na eksponowanych fotogramach. Kiedy skończyłem czytać, powstała konsternacja. Ktoś zapytał, czy jeszcze coś będzie i czy zjawi się autor. Wzruszyłem ramionami. Właściwy pokaz został zakończony, choć Rolke ciągle jeszcze fotografował.

Zdarzenie nie wywołało szoku wśród widzów. Uczucia, jakie przeżywała publiczność bliższe były rozczarowaniu. W galerii tym razem nie działo się nic efektownego, chociaż podobnego zdarzenia nikt tu jeszcze nie oglądał. A równocześnie została nieznacznie przekroczona granica, poza którą nie można już mówić o sztuce. Nie był dziełem sztuki tekst Borowskiego, w każdym razie nie był dziełem plastyki. Były dziełami sztuki niektóre zdje-

Zdejmijcie palta... buty... bluzki... spódnice... sukienki... marynarki... swetry... spodnie... halki... podkoszulki... biustonosze... majtki... kalesony... pończochy... skarpetki... wszystko...

Jesteście nadzy.

Wiem, nie wszyscy macie piękne ciała. Nie wstydźcie się tego. Farba wyciśnięta z tuby nie zawsze wygląda pięknie.

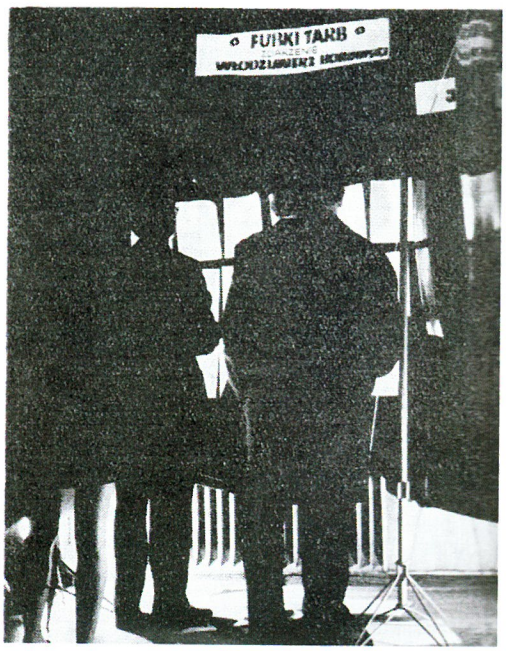
Jesteście tworzywem. Obraz nie jest jeszcze skończony.

A co ja robię i dlaczego nie ma mnie między Wami?

A może jestem tu — w Galerii.

Albo tylko zajrzałem i teraz chodzę sobie po ulicach. Oglądam wystawy skle-

„Fubki tarb"



cia Rolkego, ale nie o nie same tutaj chodziło. Nie była również dziełem sztuki publiczność, tylko — jak sugeruje autor — tworzywem. Tymczasem to, co było dziełem sztuki naprawdę, coraz bardziej się nam wymykało. Może należało go szukać w punkcie kulminacyjnym konfrontacji między publicznością, zdjęciami, które były jej przedłużeniem i tekstem, który był odezwą do niej. Może dziełem sztuki było uzyskanie sytuacji kreacyjnej, a więc takiej, która rodzi sytuacje nowe. W każdym razie rzecz oparła się na bardzo subtelnych niuansach, które należało dostrzec, by odnaleźć znamiona dzieła sztuki, a zatem odebrać informację, jakie ono przekazuje.

Jest rzeczą niewątpliwą, że zdarzenie nie rozpoczęło się o godzinie 11, gdyż wszystkie jego elementy, a więc publiczność, zdjęcia i tekst istniały już wcześniej obiektywnie, a ich synteza dokonywała się w świadomości autora. Zdarzenie to trwało nadal po zakończeniu czytania tekstu i po wyjściu wszystkich z galerii, teraz już w świadomości widzów. Można zatem powiedzieć, że nie miało ono ani początku ani końca. Niepostrzeżenie wyodrębniło się z rzeczywistości, aby później równie nieuchwytnie się w nią wtopić.

Borowski pokazał tutaj próbkę rzeczywistości, ale próbkę pobraną w określonych warunkach laboratoryjnych, można powiedzieć — w warunkach sztucznych. Interesowało go zachowanie owej rzeczywistości, którą stanowiła oczywiście publiczność, gdy się na nią działa przy pomocy pewnych bodźców. Wywołał sytuację, ale sam nie obserwował wyników. Pozostawił je publiczności, która przez to stała się nie tylko głównym elementem dzieła sztuki, ale zarazem jego wyłącznym odbiorcą i arbitrem. Nie był nim natomiast, jak to zawsze bywa, autor, ponieważ w tym czasie był nieobecny. Chociaż nie jest to zupełnie ścisłe, gdyż będąc nawet daleko od galerii, stanowił, niewidoczny wprawdzie, ale wyczuwalny przez innych uczestników element zdarzenia. Zwiedzając zabytki, czy pijąc alkohol, nie przestał być ruchomą, żywą enklawą własnego obrazu. Tylko sygnały, które wysłał, nie wracały do niego z powrotem.

powe. Lub oglądam zabytki. Zajęty tym, może zupełnie zapomniałem o Was.

Mogłem również zapomnieć o Was, czując potrzebę fizjologiczną.

W takim wypadku wszystko — co nie ma związku z zaspokojeniem jej — przestaje być ważne.

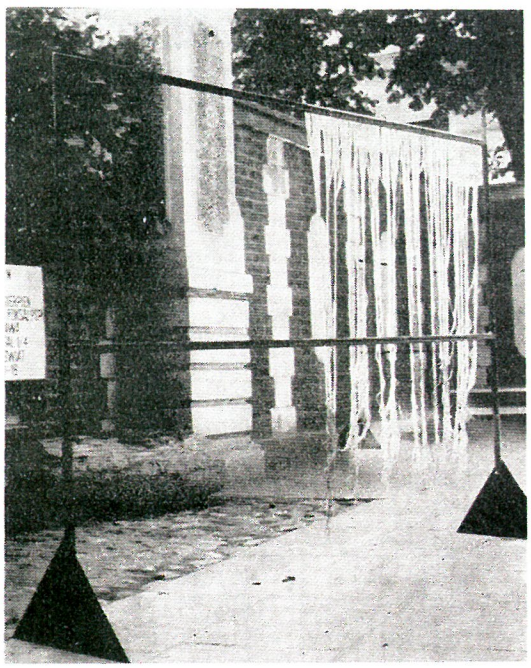
A może zadowolony z przebiegu eksperymentu siedzę sobie w jakiejś knajpie i piję Wasze zdrowie.

Pić mogę również z rozpaczy, że eksperyment poszedł na marne.

A może zechciałem sam być również materiałem swego eksperymentu.

VII Pokaz Synkretyczny — Osieki (1967)

„Zbiory trzepakowe" — Galeria Foksal (1968)



Przypomina to trochę długi na milę rysunek Waltera de Marii, którego nie można opanować wzrokiem, tylko się go wyczuwa poprzez wyobraźnię. Tutaj zjawisko to wystąpiło jeszcze bardziej skrajnie.

Włodzimierz Borowski od początku swojej twórczości prowadzi ostry dialog z zasadami budowy dzieła sztuki. Najpierw obnażył mechanizmy komponowania obrazu, później dekonspirował organiczne formy przestrzenne, wreszcie od pewnego czasu rozbiera na elementy najprostsze i przenicowuje różne formy pokazów, które nazywa synkretycznymi. Im bardziej deprecjonował pojęcie dzieła sztuki, tym większa była konsekracja rzeczywistości, którą to dzieło adaptowało. Za każdym razem artysta zbliżał się do momentu granicznego, poza którym była już pustka. W ten sposób uwalniał się od szumów, od zakłóceń. Mógł przekazać tylko te informacje, które dla niego były najważniejsze i nic ponadto.

Jestem przekonany, że i tym razem, doszedłszy do granicy, poza którą już nic nie można powiedzieć, przekazał artysta w sposób najprostszy i nieefektowny dużo rzeczy ważnych.

Jerzy Ludwiński

Szukam takiej sytuacji, w której jako element kompozycji będę niezbędnym dla udania się tego aktu twórczego.

Próbuję stworzyć wielki obraz.

Odsuwam siebie od Was coraz dalej i chyba nigdy nie będzie on dla mnie dostatecznie duży.

Wy sami, wychodząc z tej Galerii, będziecie ten obraz rozciągać i komplikować.

Ale to wszystko jest dla mnie za mało.

Albo uznałem, że jesteście bardzo nędznym tworzywem.

Tylko sam z siebie mogę coś stworzyć.

Czy ja naprawdę znam dobrze właściwości mego tworzywa?

Czy nie przesadziłem — twierdząc — że tworzywo to nie ulega zniszczeniu? I nawet, jeżeli eksperyment się udał, to czy nie jest przesadną taka bezinteresowność sztuki — gdy twórca nie może już zobaczyć swego dzieła?

Proszę uważnie przyjrzeć się zdjęciom wiszącym w Galerii.

To są reklamówki mego tworzywa. Pokazana jest na nich zaledwie znikoma część tego asortymentu.

Produkcja trwa.

Włodzimierz Borowski

Post scriptum

Po przedyskutowaniu w gronie przyjaciół tego, co napisałem — doszedłem do wniosku, że ta wypowiedź jest zła i zrezygnowałem z robienia imprezy.

Ładna dziewczyna... ale sztuka... ta walizka jest niezła... jak nazywa się ta ulica?

To jeszcze nie koniec.

24 - 27
Włodzimierz Borowski
Fubki Tarb, „Odra"
1969, nr 6, s. 89-92.

FUBKI TARB

Fubki Tarb są echem farb, tworzywa sztuki malarskiej, przekazu idei. Borowski tą przenośnią określa uczestników spotkania, traktując ich jak „samorodne" tworzywo interpretujące jego ideę sztuki. Pisze: *Od tej daty bierzecie Państwo udział w formowaniu się tego wydarzenia:*
– jesteście współtwórcami i tworzywem
– jako współtwórcy jesteście dostatecznie świadomi wielkości ryzyka eksperymentu, jeżeli końcowy efekt tego działania artystycznego będzie nieudany – część odpowiedzialności spadnie na Was[1]. *W tym wypadku, mam absolutną pewność, że tworzywo, które wybrałem – nie tylko nie niszczeje, ale w miarę używania staje się bardziej szlachetne bez względu na końcowy wynik eksperymentu*[2].
Aluzja do kolorowego tworzywa wzbogaconego o nowe ideowe interpretacje.
Jesteście tworzywem, obraz jeszcze nie jest skończony. Co ja robię i dlaczego nie ma mnie między Wami?[3]
Nieobecnością zwraca uwagę na niezależność procesu tworzenia od interpretacji faktu artystycznego. *Obraz jeszcze nie jest skończony* – dalej w tekście powraca – *wy sami wychodząc z tej galerii, będziecie ten obraz rozciągać i komplikować*[4], zwraca uwagę na nieskończoną możliwość interpretacji tego wydarzenia, entropii, wynikającej z jednorazowej, indywidualnej percepcji.
Ironizujący charakter listu koncentruje uwagę na „tworzywie" do którego sam siebie włącza: *szukam takiej sytuacji, w której jako element kompozycji będę niezbędnym dla udania się tego faktu twórczego*[5].
Włodzimierz Borowski „tworzywem" ujawnia ideologiczną funkcję sztuki w czasoprzestrzeni społecznej. Cytuję: *Post Scriptum, po przeczytaniu w gronie przyjaciół tego co napisałem – doszedłem do wniosku, że ta wypowiedź jest zła i zrezygnowałem z robienia imprezy*[6]. Impreza się jednak odbyła.

"Ładna dziewczyna ...ale sztuka...
...ta walizka jest niezła...
...Jak nazywa się ta ulica?
to jeszcze nie koniec".

Ostatnie zdania świadczą, że dla autora sztuka przekracza istniejące granice.

Przypisy

Włodzimierz Borowski
Fubki Tarb, „Odra"
1969, nr 6.

1
2 s. 1.
3 s. 1.
4 s. 2.
5 s. 2.
6 s. 2.
s. 4.

IDEOWY FAKT WANDY GOŁKOWSKIEJ

28

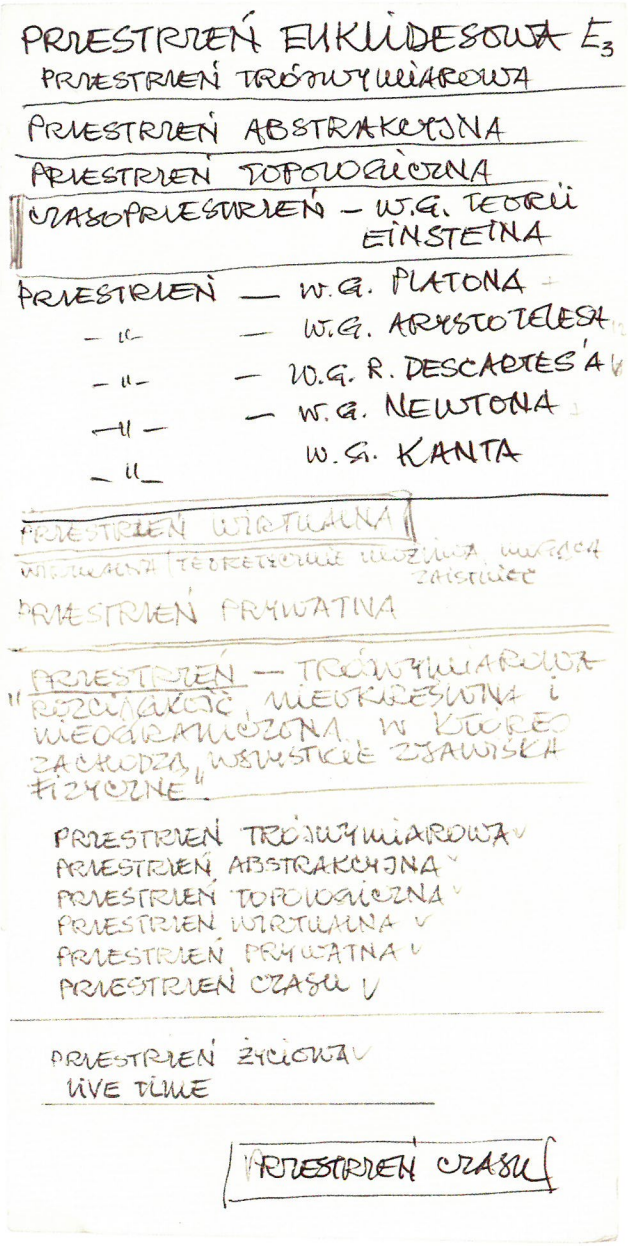
POJĘCIE GRANICY JEST JEDNYM Z NAJPOTĘŻNIEJSZYCH I NAJBARDZIEJ PODSTAWOWYCH POJĘĆ WYSTĘPUJĄCYCH W MATEMATYCE I NAUCE.

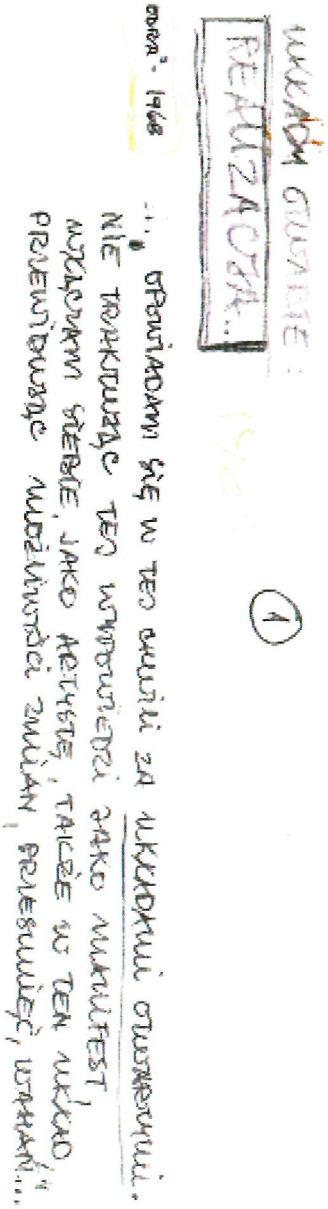
STWORZENIE ODPOWIEDNIEGO MATEMATYCZNEGO APARATU DO ZROZUMIENIA GRANICY – ZAJĘŁO MATEMATYKOM TYSIĄCE LAT.

28
Wanda Gołkowska
Notatki
6 października, 1967, s. 5.

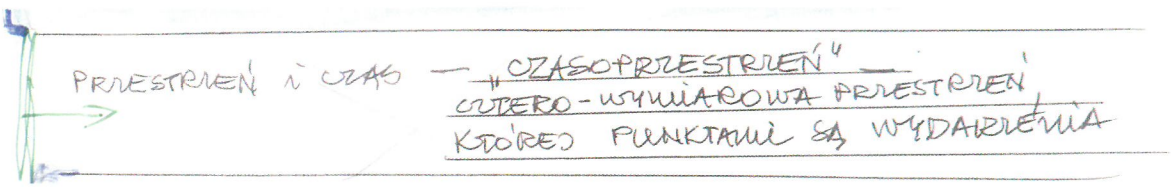
29
Wanda Gołkowska

30





30
Wanda Gołkowska
Notatki Układy Otwarte
6 października, 1967.



NOTATKA AUTORKI SYTUUJE PUNKTOCHWILE WYDARZEŃ W **CZASOPRZESTRZENI UROJONEJ.**

WANDA GOŁKOWSKA

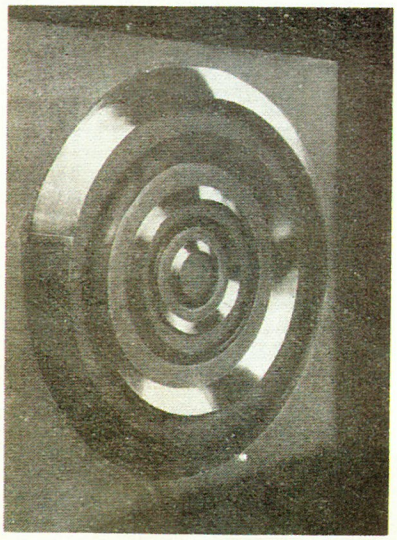
UKŁADY OTWARTE

Nastąpiło wchłonięcie nie tylko pewnych pojęć z dziedziny matematyki, przyjęcie całych teorii, równocześnie zmienił się język i wynikła konieczność przeniesienia określeń z nauk ścisłych.

Język poetyckiej metafory stał się nieadekwatny do omawiania niektórych obiektów czy pojęć.

Teorie probabilistyczne i wszystkie wynikające z nich konsekwencje — rachunek prawdopodobieństwa, pojęcie częstości, teorie statystyczne, teoria błędu — postawa relatywistyczna — stają się nie tylko pomocą w rozpatrywaniu istniejących obiektów sztuki, ale dają równocześnie potrzebne bodźce do nowych dociekań myślowych.

Tablica *Puławy (1966)*



JERZY LUDWIŃSKI

Proces twórczy czy produkcja przedmiotów

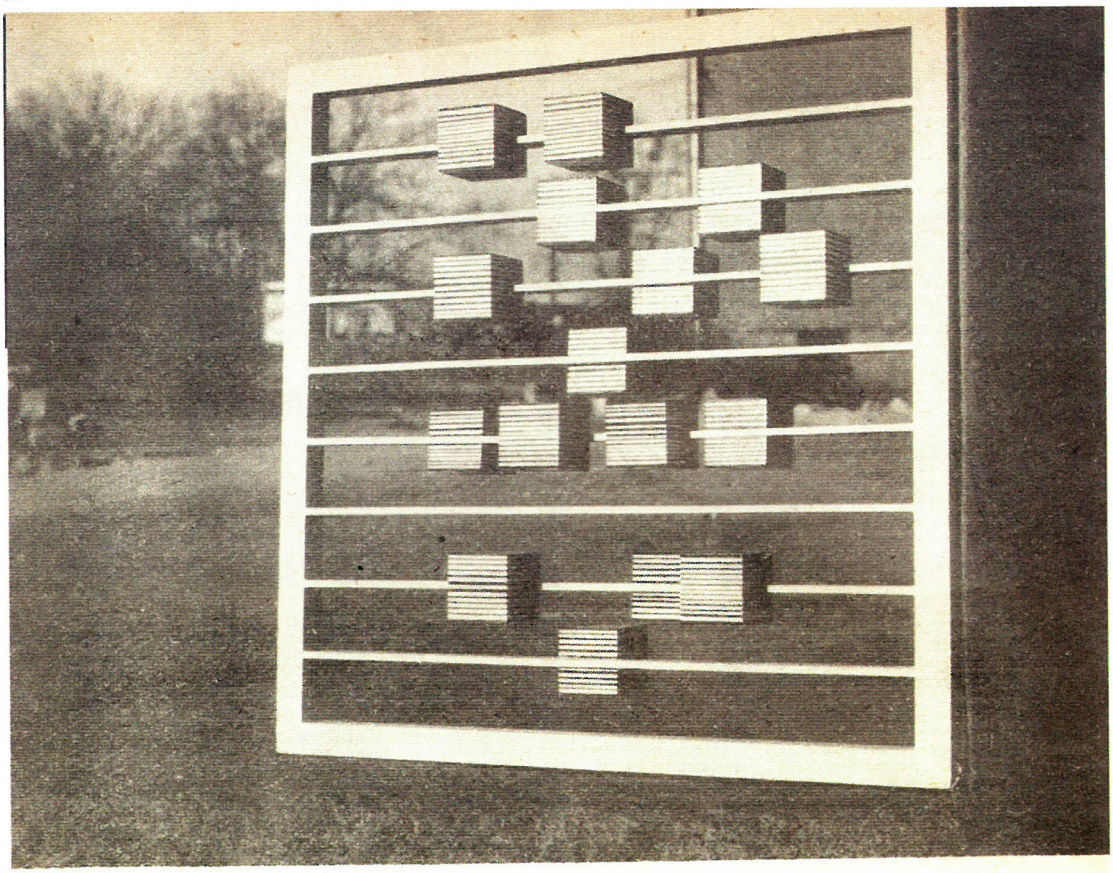
W roku 1957 odbyła się we Wrocławiu wystawa pod tytułem „Poszukiwania formy i koloru". W wystawie brali udział Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska i Mieczysław Zdanowicz. Wanda Gołkowska wystawiała tam reliefy, w których do płaskich powierzchni przytwierdzone były trójwymiarowe klocki, o formach dość nieregularnych prostopadłościanów. Były to kompozycje w typie abstrakcji geometrycznej, oparte na schematach pionowych i poziomych podziałów. Klocki wypełniały te podziały, były jak gdyby w nie wpisane.

Żeby uniknąć nieporozumień, powiem od razu, że pomysł z klockami nie był wtedy niczym nowym. Technika drewnianych reliefów była ulubionym motywem twórczości konstruktywistów już w latach dwudziestych i trzydziestych, a w okresie powojennym weszła nawet do programu wyższych uczelni plastycznych w ramach kompozycji brył i płaszczyzn. Ale klocki Wandy Gołkowskiej były tylko pozornie geometryczne; w rzeczywistości więcej miały wspólnego ze strukturą biologiczną niż z uporządkowanym zbiorem elementów kompozycyjnie poprawnych. Od sztuki konstruktywistycznej różniła je swoboda jednorodnej, monochromatycznej materii malarskiej i wyraźne unikanie jakiejkolwiek przestrzennej hierarchii form. Każdy element obrazu posiadał swoją własną autonomię, nie będąc podporządkowany żadnym plastycznym dominantom.

W ten sposób powstał w malarstwie Gołkowskiej już wtedy układ otwarty, w którym dodawanie i odej-

67

32



Szesnaście sześcianów (1967)

Obiekt plastyczny, który mnie obecnie interesuje — określam jako zbiór układów otwartych.

Opowiadam się w tej chwili za układami otwartymi.

Nie traktując tej wypowiedzi jako manifest, włączam siebie jako artystę także w ten układ, przewidując możliwości zmian, przesunięć, wahań.

Układ otwarty — jest przeciwieństwem idealistycznej koncepcji sztuki — dążenia do jednego, absolutnego, idealnego rozwiązania, przeciwieństwem tradycyjnego pojęcia stabilności dzieła — zakłada że, istnieje matematycznie określona / nieograniczona ilość zmian wynikających z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła.

Daje odbiorcy możliwość aktywnego włączenia się w akcję.

Artysta przeprowadza wybór, decyduje i przewiduje.

Programując podstawową konstrukcję obiektu autor przewiduje współzależmowanie poszczególnych jego fragmentów byłoby możliwe. Tak jak w przyrodzie możliwy jest wzrost i kurczenie się tkanki. Były to cechy powstającej wówczas na całym świecie nowej tendencji plastycznej, zwanej malarstwem materii, albo szerzej — sztuką strukturalną, a klocki Gołkowskiej stanowiły ciekawy i mało znany przyczynek do początków rozwoju tej tendencji w Polsce. Propozycja artystki została wówczas przez środowisko wrocławskie zdecydowanie odrzucona, tak bardzo była nietypowa. Okazało się jednak po kilku latach, że w dziedzinie sztuki strukturalnej Wrocław wyrósł na jeden z najpoważniejszych ośrodków w kraju.

Równo dziesięć lat po tej pierwszej przygodzie Gołkowskiej z klockami, pojawiły się one w twórczości artystki w sposób nieoczekiwanie inny. Różnica między tymi pierwszymi i drugimi klockami, ta, którą

ność elementów, jaka występuje wewnątrz każdego układu. Każdy z układów, powstałych na zasadzie jednego obiektu — istnieje na tych samych prawach. W akcji układów biorą udział: światło, przestrzeń, ruch, dźwięk, cisza, czas.

Dopuszczam do współdziałania czynnik emocjonalny, towarzyszący:

I. Etapowi twórczemu, tj. konkretyzacji myślowej, dokonywaniu świadomego wyboru, programowaniu.

Stanisław Lem w „Summa technologiae" określa, czym jest każda decyzja myślowa czy duchowa:

„Jest to akt wyboru polegający na takim ustawieniu „zwrotnic synaptycznych", że przepuszczany zostaje jeden rodzaj, zatrzymywany zaś (blokowany) inny rodzaj informacji. Jest to więc ustanowienie w obrębie sieci neuronowej określonych „prawideł pierwszeństwa ruchu", czyli uprzywilejowanie pewnych sygnałów. Skoro pewne sygnały zyskują tym samym większą wagę od innych, mamy do czynienia z aktem stworzenia wartości: ta z pozoru swoiście i wyłącznie ludzka działalność kreacyjna przejawia się więc już na wręcz elementarnym szczeblu cybernetycznej mechaniki sieci neuronowych".

II etap — realizacja, jest mechanicznym, rzemieślniczym tłumaczeniem myśli na inny język, w tym wypadku — plastyczny.

Realizacja jest epigońska w stosunku do myśli-koncepcji.

To, co nazywa się realizacją, jest tylko dokumentem archiwalnym. Prawdziwa autentyczna realizacja istniała tylko w momencie odkrycia, zamknięta w energii myślowej, jeszcze nie sfotografowanej, wielowymiarowej, kolorowej, dźwiękowej. Dopóki nie fotografowana, dopóty prawdziwa, bezinteresowna, autentyczna. Za realizacją przemawia egoizm twórczy, czyli zaspokajanie potrzeb fizjologii twórczości — działania.

Moment zaznaczenia siebie nie tkwi w manualnym pozostawieniu śladu narzędzia, ręki artysty — ale w osobistym wyborze myśli-koncepcji. Cały wysiłek, zaangażowanie emocjonalne, przesunęło się na proces intelektualnego dociekania.

Paweł Beylin w swojej wypowiedzi na krajowej sesji krytyki artystycznej (Poznań, 1966) uważa, że:

„Autentyzm dzieła sztuki jest w jakiś sposób związany z jego niepowtarzalnością. Dzieło autentyczne jako całość, powtarzam jako całość — jest niepowtarzalne i nie odtwarzalne... W autentycznym dziele sztuki nie można bezkarnie zmieniać poszczególnych elementów pod sankcją naruszenia tożsamości dzieła".

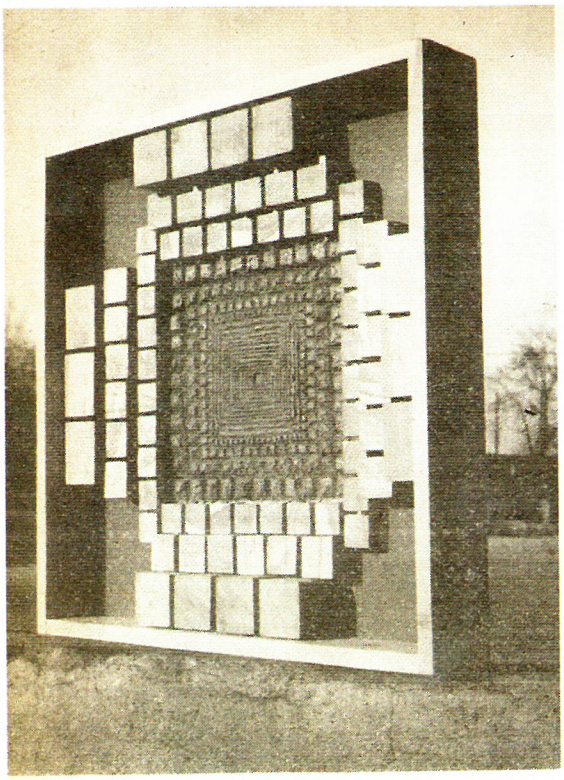
Uwagi powyższe stają się nieaktual-

najłatwiej się dostrzega, jest mniej więcej taka, jak między nierówno obrobionymi ciosami z kamienia i elementami prefabrykowanymi w nowoczesnej architekturze. Klocki straciły swój charakter unikalny, są typowymi wytworami produkcji seryjnej. Ręka artysty nie wyciska na ich kształcie i powierzchni żadnego piętna. To, czy są wykonane własnoręcznie przez artystę, czy przez zakład stolarski, nie ma najmniejszego znaczenia. Zamiast klocków mogą zostać użyte jakiekolwiek inne standardowe elementy, nadające się do wielokrotnego powtarzania w obrazie. Zarówno klocki, jak i inne elementy mogą zostać pomalowane, ale to pomalowanie także ma charakter czysto mechaniczny. Poza formami powtarzalnymi wszystko inne ma charakter i rangę zwykłego rusztowania, ramy, która trzyma całość.

Tak więc w pracach Wandy Gołkowskiej została osiągnięta sytuacja, w której żaden z elementów obrazu nie ma znaczenia, żaden nie jest ważny. Można bowiem użyć do budowy obrazu dowolnych elementów. Ponieważ cały układ dzieła sztuki jest nieskomponowany, polega na mechanicznym powtórzeniu, nagromadzeniu identycznych form, a relacje pomiędzy nimi ograniczają się do wyznaczania równych odległości, możemy przyjąć, że i sam układ nie jest ważny, że jest to układ zerowy, ze wszystkich układów otwartych najbardziej otwarty.

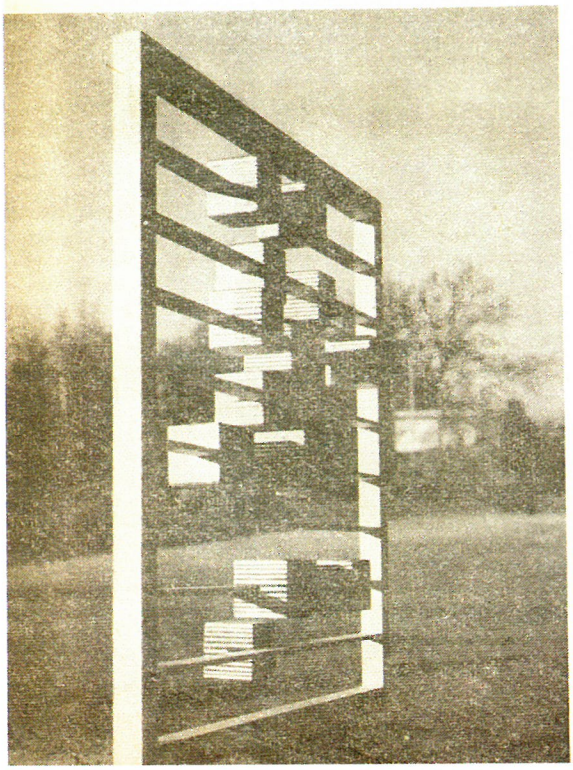
Obrazy Gołkowskiej dopuszczają możliwość interwencji z zewnątrz. Ze zbioru elementów można każdy z nich wyjąć i wstawić w inne miejsce, można więc dowolnie zmienić układ. A zatem obrazy Gołkowskiej istnieją nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie, chociaż zupełnie nie można mówić o niczym takim, jak komponowanie następujących po sobie układów, gdyż możliwość powtórzenia się pewnych określonych sytuacji plastycznych jest mało prawdopodobna.

Artystka neguje w swoich ostatnich pracach wszystko to, co do tej pory wiązało się z pojęciem dzieła sztuki: przede wszystkim jego nienaruszalność fizyczną. Tu można wszystko przesuwać, zmieniać, dodawać, odejmować. Gdyż proces powstawania dzieła sztuki albo się jeszcze nie zakończył, albo zakończył się już w momencie przystąpienia do wykonywania obrazu jako przedmiotu materialnego. Mamy tu



Szuflada z klockami (1966)

Szesnaście sześcianów (1967)



przykład sytuacji wręcz paradoksalnej: proces twórczy i robienie obrazów to zupełnie różne rzeczy, które mogą, ale nie muszą się ze sobą zazębiać. I wreszcie paradoks największy: dzieło sztuki wykonane w materiale nie pokrywa się z pojęciem dzieła sztuki w ogóle. Dzieło sztuki to nie tylko obraz czy też jakikolwiek inny przedmiot artystyczny, lecz również cały szereg innych zjawisk, do tej pory uważanych za pozaartystyczne. Często obraz jest tylko zapisem plastycznym faktów istniejących poza nim, sposobem przekazywania informacji, rodzajem kodu.

*

Sytuacja artystyczna, którą staram się tu zasygnalizować i do której sztuka Wandy Gołkowskiej jest adekwatną a nawet tendencyjną ilustracją, sięga swoją genezą dwóch przeciwstawnych sobie nurtów: konstruktywizmu i dadaizmu, choć w tak ostrej formie pojawiła się dopiero niedawno, wraz z powstaniem dwóch nowszych tendencji: sztuki programowanej z kręgu poszukiwań wizualnych i happeningu. Twórczość Gołkowskiej znajduje się obecnie na linii rozwojowej wyznaczonej przez tę pierwszą tendencję, której głównymi twórcami byli Vasarely, ze swoją sztuką elementów powtarzalnych, i Albers, z programem złudzeń optycznych, oraz artyści skupieni wokół grup poszukiwań sztuki wizualnej.

Jeżeli przyjmiemy dostatecznie szeroką definicję wizualizmu, obejmującą swym zakresem wszystkie możliwe sposoby badania form w przestrzeni przy pomocy ruchu i światła, to tendencja ta wyda nam się tak pojemna, że zmieścimy w jej obrębie większość zjawisk, jakie dokonują się we współczesnej sztuce światowej. Wtedy nie będziemy mieli kłopotu z usytuowaniem twórczości Gołkowskiej w kręgu wizualistów. Za wizualizmem będą przemawiały następujące cechy jej aktualnych poszukiwań:

1) budowanie formy z możliwie najprostszych elementów geometrycznych;

2) powtarzanie identycznych form w ilości wystarczającej do wytrącenia ich indywidualnego charakteru;

3) wprowadzenie ruchu jako elementu składowego obrazów;

4) ścisłe programowanie zachowania się form w przestrzeni;

5) programowe odrzucenie wszystkich takich znaków plastycznych,

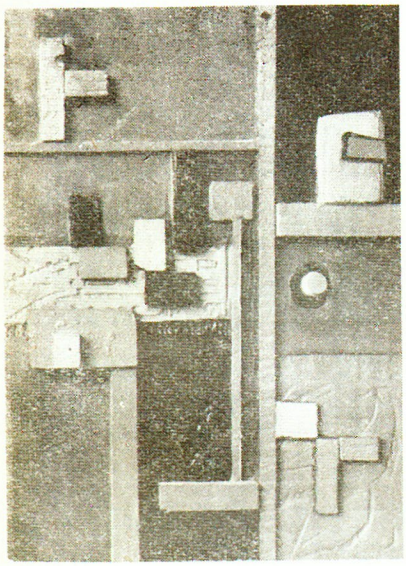
76

ne a wnioski nieprzydatne i wprost przeciwne założeniom, które wypowiada Henryk Stażewski we wstępie do katalogu swojej wystawy (Warszawa 1965), oraz krytycy H. Ptaszkowska i J. Ludwiński.

Henryk Stażewski eliminuje w swoich dziełach właśnie cechy indywidualne, niemożliwe do powielenia. Wprowadza układ otwarty, w którym „istnieje możliwość zmian, przesunięć, ruchu, dodawania elementów, odejmowania rozpadu".

„Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać" (H. Stażewski).

„Koncepcja obrazu Stażewskiego zakłada możliwość powstawania układów nieprzewidzianych — zakłada możliwość przypadku. Obraz Stażewskiego nie jest więc obrazem zdeterminowanym" (H. Ptaszkowska).



Klocki (1957)

„Najważniejszą zdobyczą sztuki Stażewskiego byłoby zatem wprowadzenie pojęcia zmiany układu, nie do pomyślenia w tradycyjnym abstrakcjonizmie geometrycznym, a co za tym idzie — wzbogacenie kształtowania form w przestrzeni o nieskończenie wielką ilość możliwości" (J. Ludwiński).

Wanda Gołkowska

które mogłyby nosić piętno osobowości artystki;

6) mechaniczna obróbka elementów, z których zbudowany jest obraz, bez konieczności manualnego udziału artysty.

Równocześnie wielu elementów bardzo typowych dla wizualizmu nie znajdujemy w twórczości Gołkowskiej. Artystka rezygnuje prawie zupełnie z efektów wytwarzanych przez samo oko ludzkie w zetknięciu ze specjalnie spreparowanymi formami, co stanowi tak charakterystyczny motyw odłamu wizualizmu, zwanego op-artem.

Komplikacje ze sklasyfikowaniem twórczości Gołkowskiej zaczynają się naprawdę wtedy, gdy artystka włącza do swej sztuki elementy z kategorii pułapek na widzów. Ruch w obrazie odbywa się na przykład na zasadzie zwyczajnego bujaka. Kiedy indziej odzywają się niewidzialne dzwonki i nie są to dzwonki elektryczne, tylko takie, jakich używa się w kościele. Dzwonki te bywają ukryte w sześcianach pomalowanych w precyzyjne, równoległe paski, przypominające klasyczny, mundurowy niemalże op-art. Paski te odgrywają tutaj rolę przede wszystkim maskującą.

Wtedy na prace Gołkowskiej możemy spojrzeć od zupełnie innej strony: trochę tak jak na przedmioty dadaistyczne. Gatunek pomieszania tych różnych nurtów o tak przeciwnych założeniach, a równocześnie sposób, w jaki artystka dokonuje z nich wyboru i — co najważniejsze — w jaki je ze sobą łączy w jedną organiczną całość, wyznaczają jej odrębne miejsce w olbrzymiej masie aktualnych faktów artystycznych, mimo całego programu teoretycznego, akcentującego silnie momenty anonimowej spekulacji.

*

Gołkowska wprowadziła ostatnio do swej twórczości bardzo wiele nowych elementów, takich jak możliwość przesunięć poszczególnych części obrazu, jak ruch powstający wskutek ruchu obserwatorów, jak ruch mechaniczny samego obrazu, jak wreszcie dźwięk. Wydawałoby się zatem, że jest to równoznaczne ze stopniowym wzbogacaniem obrazu. Tak jest w rzeczywistości.

Ale równocześnie zjawia się paradoks: otóż wraz ze wzrostem różnorodności środków artystycznego

wyrazu, ranga obrazu nie wzrasta w sposób proporcjonalny do bogactwa tych środków. Przeciwnie — następuje coś w rodzaju degradacji, dokonanej zresztą przez samą artystkę.

Uwaga obserwatora skupia się na wielostronnych relacjach, które dałoby się może uporządkować według ich wzrastającej ważności w taki mniej więcej sposób: Najprostsze są relacje między poszczególnymi elementami obrazu. Po nich przychodzą relacje między obrazami, które są zmaterializowanymi fragmentami procesu twórczego. Wreszcie daje o sobie znać relacja, jaka zachodzi między wszystkimi konwencjami twórczymi, zaznaczonymi tylko poprzez obrazy, a zatem nie istniejąca w sposób materialny.

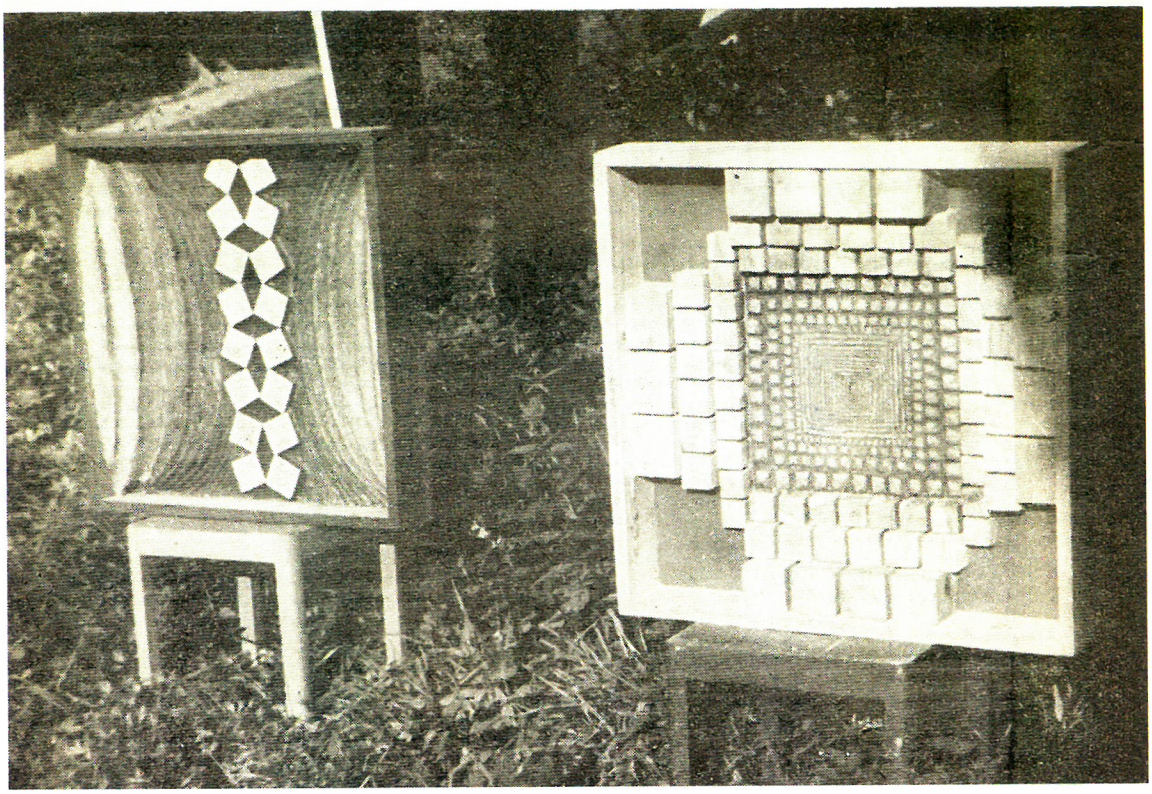
Jest to proces dziejący się w czasie i w przestrzeni, rządzący się własną wewnętrzną logiką w taki sam sposób, jak wszystkie dzieła sztuki.

*

Poza tym Wanda Gołkowska lubi klocki. W roku 1957 przyczyniły się one zasadniczo do wzbogacenia obrazu i nadania mu rangi autonomicznego materialnego przedmiotu — organizmu. W dziesięć lat później pomogły artystce go zdegradować i przenieść uwagę na inne sprawy. Ale nawet wówczas spowodowały, że obrazy Gołkowskiej pozostały na przekór wszystkim programowym deklaracjom — zmysłowe. Co jest również bardzo charakterystyczną cechą artystki.

Jerzy Ludwiński

Tablice — Osieki (1967)



31 - 36
Wanda Gołkowska
Układy Otwarte, „Odra"
1968, nr 1, s. 67-71.

UKŁAD OTWARTY zakłada, że istnieje $\frac{\text{matematycznie określona}}{\text{nieograniczona}}$ ilość zmian w czasoprzestrzeni.
Włączam siebie jako artystę w ten układ, przewidując możliwość zmian, przesunięć, wahań[1].
Tymi słowami autorka podporządkowuje proces twórczy oraz realizację przemianom rzeczywistości.
Myśl w $\frac{\text{fakcie}}{\text{przekazu}}$ pełni funkcję informacyjną i staje się częścią czasoprzestrzeni wraz z $\frac{\text{czytającym}}{\text{tworzącym}}$ artystą.
Gołkowska wpisuje więc w zasadę nieoznaczoności nieokreslonośći artystę oraz realizacje przekazu, otwierając dla sztuki horyzont bez granic, ujawniając jednocześnie, że istniejący proces sztuki jest nieuporządkowany i że nieporządek jest jej największą wartością.
Dla przykładu przytoczę dwie przeciwstawne interpretacje procesu sztuki.
Zdzisław Jurkiewicz zamyka proces twórczy w postawie artysty.
Wanda Gołkowska w układzie otwartym „daje odbiorcy możliwość włączenie się w akcję", traktuje więc proces sztuki dwuczłonowo $\frac{\text{czytania}}{\text{tworzenia}}$ tym samym otwiera sztukę na interpretację w rzeczywistości czasoprzestrzeni.
Aleksandra Zbroja pisze: *nieskończona wariacja możliwych układów uzasadniona naukowo przez odwołanie się do matematycznych teorii kwestionujących pojęcia porządku materii*[2].

1
Wanda Gołkowska
Układ Otwarty, „Odra"
1968, nr 1, s. 2.

2
Aleksandra Zbroja
W poszukiwaniu utraconych znaczeń, Międzyczas, Układy Otwarte,
Uniwersytet Warszawski,
wydział historyczny, 2012, s. 59.

37

motto:

„Człowiek jest zmaterializowanym dziełem sztuki".
„The Man is a materialized Work of art"

Mentalna kolekcja dzieł sztuki
Mental collection of works of art

Pawłowice – 1975
Sympozjum „Interwencje".

1. Bąk — art
2. Borowski — art
3. Chwałczyk — art
4. Dłużniewski — art
5. Fedorowicz – art
6. Fijałkowski — art
7. Gołkowska — art
8. Gutowski — art
9. Kałucki — art
10. Kępinska — art
11. Kowalska — art
12. Kozłowski — art
13. Matuszewski — art
14. Pawłowski — art
15. I. Pierzgalski — art
16. A. Pierzgalski — art
17. Rosołowicz — art
18. Sosnowski — art
19. Treliński — art
20. Walter — art
21. Warzecha — art
22. Zieliński — art
23. Ziemski — art

Wrocław – 2000
„Kontynuacja i sprzeciw"

1. Aleksandrowicz - art
2. Bick - art
3. Bagiński - art
4. Chwałczyk - art
5. Dłużewski - art
6. Froncklewicz - art
7. Gołkowska - art
8. Komorowska - art
9. Król - art
10. Milecka - art
11. Oberc - art
12. Stępkowska - art

WROCŁAW, 18.VIII.2000 WGołkowska

Sympozjum „Pawłowice 1975 – Wrocław 2000".

37
Wanda Gołkowska
Mentalna kolekcja dzieł sztuki 1975 – 2000,
Układ Otwarty, s. 70.

Każdy obiekt, każda sytuacja, każde wydarzenie w czasoprzestrzeni jest częścią sztuki jako fakt, który jednak należy zapłodnić ideą procesu twórczego, wynikającego z trzech strzałek czasu teorii kwantów kreujących punktochwile „wydarzeń".

Jurkiewicz zamyka proces sztuki w $\frac{\text{indywidualnej}}{\text{czasoprzestrzeni}}$

Borowski nakreśla proces sztuki interpretacją wydarzeń w $\frac{\text{społecznej}}{\text{czasoprzestrzeni}}$

Gołkowskiej proces sztuki jest „punktem" $\frac{\text{wydarzeń}}{\text{czasoprzestrzeni}}$

Sztuka jest specyficznym, mentalnym komentarzem czasoprzestrzeni, może ktoś woli sformułowanie „do czasoprzestrzeni", lecz to już inna „bajka".

SUMMA SUMMARUM

Reasumując, pragnę zwrócić uwagę, że zaprezentowane fakty artystyczne naświetlają również moralną „postawę" kreowania sztuki.
Zdzisław Jurkiewicz atakuje artystów, kwestionując ich prawo do tworzenia faktów artystycznych „wręczając im G...". Dla autora tylko czysty mentalny proces jest sztuką. Oczywiście to jest jego obraz sztuki, do którego ma pełne prawo.
Włodzierz Borowski określając uczestników „tworzywem", nie szczędzi im gorzkich słów: *zdejmijcie palta... buty... bluzki... spódnice... sukienki... marynarki... swetry... spodnie... halki... podkoszulki... biustonosze... majtki... kalesony... pończochy... skarpetki... wszystko. Jesteście nadzy.*
[...] *Ale to wszystko jest dla mnie za mało. Albo uznałem, że jesteście nędznym tworzywem.* [...]
Egocentryczny element artysty docenia interesujące „tworzywo" słowami: *wychodząc z tej galerii, będziecie ten obraz rozciągać i komplikować.* Włodzierz Borowski tym stwierdzeniem ujawnia rolę uczestników wydarzenia w popularyzacji swojej ideologii sztuki. Widza traktuje jako „tworzywo" do kształtowania.
Wanda Gołkowska sygnalizuje w „Układach Otwartych" współautorstwo rzeczywistości w tworzeniu faktów artystycznych, kreatorami sztuki czyniąc $\frac{\text{mentalno}}{\text{materialną}}$ czasoprzestrzeń.
Sztuka dla autorki jest „wydarzeniem" $\frac{\text{metematycznie określonej}}{\text{nieograniczonej}}$ Punktochwili Czterowymiarowej Przestrzeni.
Mechanika kwantowa wprowadza zatem do nauki nieuniknioną przypadkowość i nieprzewidywalność[1].
Zawdzięczamy jej, że fakt artystyczny w czasoprzestrzeni kreuje nieokreśloną ilość swoich multiplikacji, stając się również powodem nieokreślonych mentalnych interpretacji zaprezentowanej idei.

[1] Stephen Hawking
Krótka historia czasu, tłum. P. Amsterdamski, Zysk i S-ka
Poznań 1998, s. 62.

komurama komu rama komu komurama komu rama komu komurama

komurama komu rama komu komurama komu rama komu komurama

komurama komu rama komu komurama komu rama komu komurama

komurama komu rama komu komurama komu rama komu komurama

Jerzy Rosołowicz,
1971

K O M U R A M A

pojęciowy model wyboru postępowania między układem zamkniętym a otwartym
- OTWARTY I NIEOGRANICZONY SYSTEM POSTĘPOWANIA.-

KOMURAMA, or TOWHOMARAMA, or THE OPEN ILLIMITED SYSTEM OF BEHAVIOUR
a visual - conceptual pattern of choosing a behaviour between the closed and the open systems.

Autor pragnie szczególnie podziękować
Ewie Ludwińskiej, Jarkowi Nowakowi i Annie Stępkowskiej
za pomoc przy opracowaniu tego wydawnictwa.

Koncept i projekt katalogu:
Jan Chwałczyk

Teksty i redakcja:
Jan Chwałczyk

Korekta:
Aleksandra Zoń

Fotografie:
Zbiory prywatne Jana Chwałczyka
oraz Wydawnictwo Odra

Skład:
Fundacja dla
Sztuki Niezidentyfikowanej

Druk:
Drukarnia ANTEX
ul. Mickiewicza 53, Sobótka 55-050

Nakład:
500 szt.

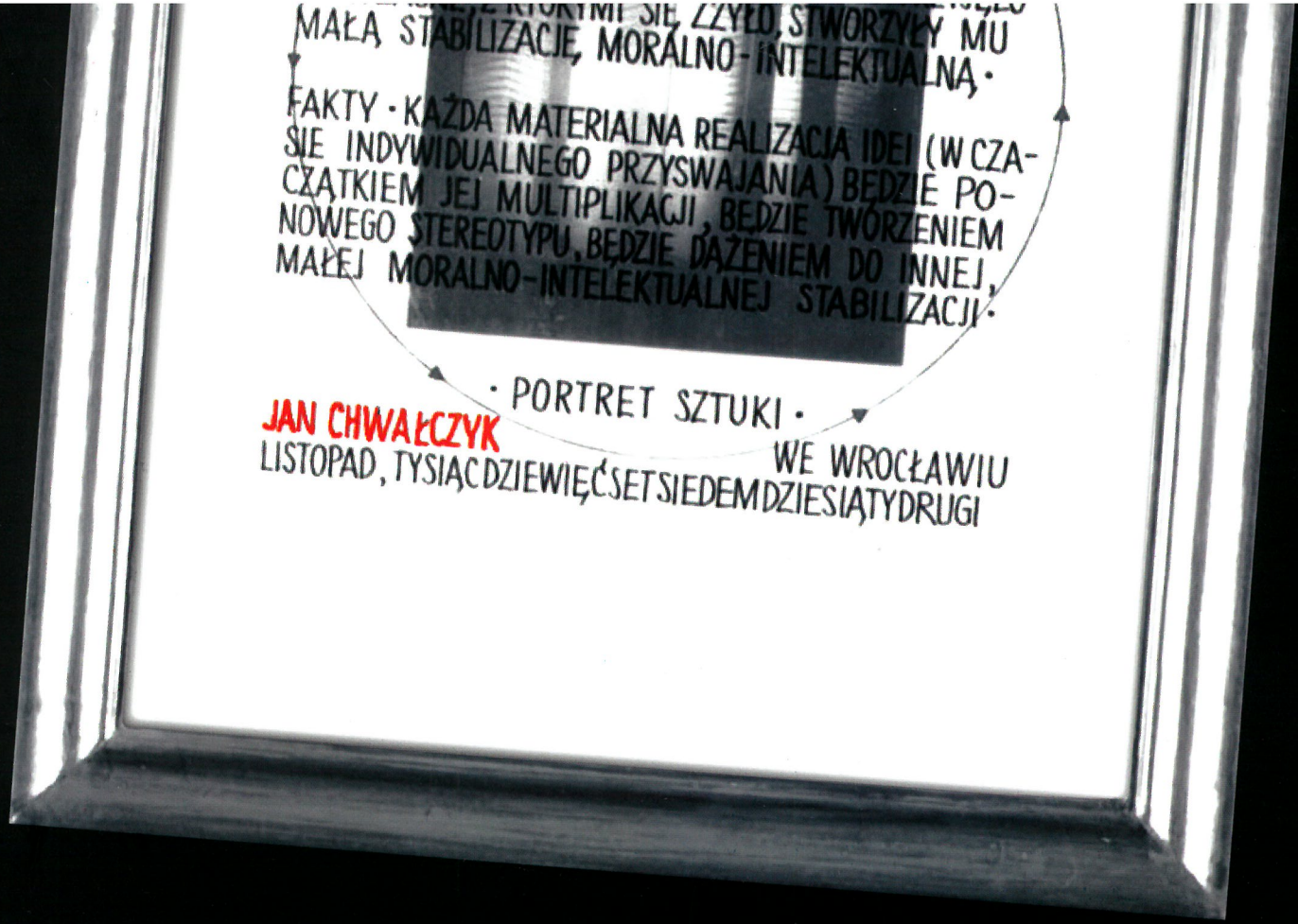
Wydawca:

FUNDACJA
DLA
SZTUKI
NIEZIDENTYFIKOWANEJ

Wrocław 2014

Patronat medialny:

pozdrawiam...



ISBN 978-83-941400-0-7