

Andrzej Kostołowski

z cyklu *Nadinterpretacje* publikowanego w magazynie „Artluk”

Tribal Art

Gwałtowne unowocześnianie świata niszczy niemal na naszych oczach wiele grup etnicznych, a i teraz postępują zepchnięcia oraz morderstwa kultur. Jednocześnie prze naprzód i przyspiesza program unowocześniania (czytaj: uniformizacji) wielu sfer życia, od autostrad po media. To, co spychane, zostaje albo jako rezerwaty, albo kikuty. Potwierdzają się uwagi Waltera Benjamina o tym, że modernizacja spycha na margines i czyni ruinę z tego, co nienowoczesne.

Widać to wyraźnie na przykład w Chinach czy Sudanie. I choć dziś różne autochtoniczne plemiona (m.in. w Australii czy Kanadzie) zyskują pewne szanse i walczą o godność oraz ziemię, to mimo podwyższenia statusu niekoniecznie uratują swą odrębność i raczej rozpylną się wśród supermarketów i telefonów komórkowych. Pozostają więc „turystyczni Indianie”, górale niby inni, a w gruncie rzeczy „tacy polscy”, różni osobliwi malarze z okolic Alice Springs itd. Rozciera się i ewoluuje pewien przez lata ustabilizowany układ grup etnicznych.

Stupid Art

Jednym z najbardziej sztucznych (i ewidentnie nieprawdziwych) podziałów w sztuce jest ten rozpowszechniony od lat sześćdziesiątych, w którego ramach jest mowa o sztuce tzw. racjonalnej i tej, którą na zasadzie kontrastu określałoby się jako liryczna, gestowa, poetycka itd. Na szczęście dzisiaj jest już ów podział w zaniku. Ma on jednak swe niechciane wnuki.

Żeby wrócić do kontrastu między tym, co racjonalne (a więc być może przemyślane, mądre, inteligentne, pojęciowe itd.), a tym, co takie nie jest, odwołać się można aż do czasu I wojny światowej i oczywiście do Marcela Duchampa. Ten niezwykle wpływowy i jednocześnie pełen poczucia humoru artysta zaznaczył kiedyś, że punktem wyjścia dla porzucenia przez niego produkcji obrazów „naskórkowych” była chęć odcięcia się od krążącego po Francji na początku XX stulecia określenia „głupi jak malarz”. Z kolei o Duchampie w pewnych kręgach, w których kiedyś go wielbiono, a teraz się potępia (Jean Clair), mówi się źle i choć nie obdarza się dadaisty epitetami, to wini się go za całe to „spodlenie” sztuki współczesnej ukierunkowanej na „nicnierobienie, eksponowanie odchodów, martwych zwierząt, wyolbrzymianie kiczowatych przedmiotów, śmieci itd.”. Jeszcze trochę i ktoś radykalny nazwie Duchampa... kretynem.

Latent Art, Emerging Art

Wielka jest zaiste umiejętność niektórych artystów „przegrywania” lub odchodzenia w cień. Potrafią wytrzymać ciśnienie opinii czy list rankingowych wypychających ich poza nawias dyskusji i zainteresowania. Czynią to, gdyż wiedzą, iż po fazach zepchnięć są i fazy powrotów. Nie wszyscy z wielkich jednak to potrafią. Jesteś na szczycie list rankingowych, a potem nagle spadasz w dół. I często znikasz z takich list.

Piszą o tobie i kupują twoje dzieła do muzeów, a tu nagle pojawiają się inni z atrakcyjnymi ofertami i nikt o tobie już nie myśli. Jeśli potrafisz, wchodzisz w fazę uspienia. Ale bardzo często sytuacja może ciebie zaskoczyć. Mark Rothko depresyjnie przeżywał spadek zainteresowania sztuką, którą tworzył. Jak opisuje to Carter Ratcliff, wielkie, ekspansywne pola koloru podobały się w latach pięćdziesiątych, a abstrakcyjni ekspresjonści mogli powiedzieć wtedy o sobie, że idą ku światowemu sukcesowi. Na słynnym zdjęciu *Skorzy do gniewu* z 1951 byli wszyscy: od Jamesa Pollocka do Ada Reinhardta, od Willema de Kooninga do Marka Rothko. I choć niektórych przeżerał już alkoholizm, z dumą, jak żołnierze nowej sztuki, zamierzali walczyć o drogę do uznania. Gdy ono nastąpiło, Rothko miał powiedzieć, że ich sztuka „przetrwą tysiąc lat”. Prawie

Ale jednocześnie już jakby w polu wielkiej urbanizacji i w obrębie społeczeństw masowych formuje się wciąż całkowicie inny układ plemion. Mają one szczepowe minimum angażu we wspólnoty, choć są mniej związane z określonymi terytoriami niż dawne hordy. Przypominają się w tym kontekście na przykład hippisi, którzy odchodząc od „kurzu świata”, zainicjowali swe komuny w bardzo zróżnicowanych miejscach. Na innym planie widać, jak wykorzystując luki w działaniu wielkich religii, wciąż nowo tworzone sekty zbierają plony (finansowe) w nie zawsze uczciwych żniwach. W swych barwnych paradach i przebierankach geje i lesbijki pokazują coś wyróżniającego na nowy sposób. Można nawet mówić, że ich niektóre prezentacje dają jakiś „folklor naszych czasów”. Różne, jeszcze nie do końca określone grupy są w trakcie formowania się przy protestach alterglobalistów itd. Obserwując te zjawiska, można też zwrócić uwagę na to, że niezależnie od stanu dzisiejszej dyskusji o esencji i nominalności w sztuce również artyści w sposób naturalny tworzyli i tworzą swe bardzo zróżnicowane grupy. Kształtują się one w środowisku kultury konsumpcyjnej, ale bez uległości wobec jej molochów, w dużych metropoliach, najczęściej w opozycji do dominujących estetyk. Są one małe i duże, trwałe lub szybko rozspływające się, mają wąski krąg uczestników albo pączkują wokół. Rzeczą szczególnie ciekawą może być przy tym to, że wśród tych bezpieczeństwaowych (czy pozapaństwaowych), kosmopolitycznych plemion artystów, formowanych najczęściej w dużych ośrodkach sztuki, szczególnie aktywni są przybysze z obrzeży i stają się często papieżami nowych ruchów (patrz np. role takich

Dziewiętnastowieczni malarze, szczególnie tacy jak Van Gogh, musieli irytować tzw. normalnych czy całkowicie rozsądnych ludzi z południowej Francji. Kilkanaście lat temu jedna z bardzo długo żyjących Francuzek wyznała, że jako mała dziewczynka spotykała autora *Słoneczników* i że był on często pijany i niegrzeczny oraz używał brzydkiich słów. Czy taki malarz mógł być mądry? Albo Picasso. Gość wrocławskiego Kongresu Intelktualistów w 1948 roku, w bardzo eleganckiej restauracji Monopol, wśród szacownych osobistości, gdy było gorąco, zapytał, czy może zdjąć marynarkę. Po oczywistym przyzwoleniu, zdjął marynarkę wraz z... koszulą, budząc zażenowanie u współbiesiadników w garniturach i pod krawatami. Czy był to objaw dużej inteligencji? Można snuć różne rozważania na temat „inteligencji emocjonalnej” i racjonalności postępowań. Ale da się zauważyć, że często „głupie” wystąpienia i prowokacje okazywały się przejawami tego, co w danym momencie było nie do wytrzymania, kiedy indziej zaś nabierało zupełnie innych znaczeń (puszki z *Gównem artysty* z 1961 Piera Manzonięgo nie traktowano poważnie i Clair uważa je za przejaw upadku sztuki), ale choć niekoniecznie je lubimy, to jednak nie da się zaprzeczyć, że pewne znaczenie mają. Andy Warhol, odpowiadający półgębkiem na pytania dziennikarzy jak przyglup i piszący teksty, które z trudnością da się czytać, gdy pokazywał swe *Pudełko Brillo* w 1964, budził śmiech i nie sprzedawał ani jednego. Pod koniec lat 70. (publikacja w 1981), autor kanonicznego terminu *art world*, filozof Arthur Danto, uznał owe serigraficzne reprodukcje średniego designu za przełom myślowy w sztuce, zmianę o wielkim znaczeniu filozoficznym.

nie zauważali czających się gdzieś po kątach *emerging artists*: Roberta Rauschenberga i Jaspersa Johnsa, nawiązujących wprawdzie do malarstwa gestu, lecz włączających absurdalne, zdaniem ortodoksów, przedmioty czy ich imitacje. Dziwnym zrządzeniem losu ci ostatni stali się bardziej atrakcyjni dla odbiorców, zmęczonych ponurym napięciem „skorych do gniewu”. Około roku 1960 zaczynały zainteresowywać dowcip i poczucie humoru. Krytycy coraz więcej pisali o drwiącym sobie z kamiennymi poważnymi malarzy gestu Claesie Oldenburgu czy równie ironicznych „nowych realistach”. Abstrakcyjny ekspresjonizm stał się już „stylem” i nikogo (prawie) nie drażnił, a w przeciwieństwie do aktualnego hasła pop przesuwiał się w przeszłość i trochę usypiał. Jacksona Pollocka, wcześniej cenionego za wielką spontaniczność, teraz zaczęto nazywać twórcą dekoracyjnym, a jego obrazy w reprodukcjach dobrze sprzedawały się jako „puzzle”. Rothko był już szanowanym klasykiem (choć dla „skorych do gniewu” nie tyle tzw. Szacunek, ile raczej wyzwanie wobec status quo było ważne, ale jak długo można być wyzywającym?). Zagłębił się w duchową ciemność (patrz kaplica w Houston) i bolało go przesunięcie zainteresowań. Znana jest opowieść o tym, jak to w 1962 roku przyjaciel chciał poznać go z przechodzącym obok Andym Warholem. Wtedy wielki malarz odwrócił się bez słowa i odszedł.

Przenieśmy się do Polski. Nasi malarze „informelowi” na mniejszą skalę też odczuwali przesunięcia akcentów w latach siedemdziesiątych. Jedyne tacy artyści jak Tadeusz Kantor nie tylko wytrzymywali ciśnienie zmian, ale

twórczym z Rumunii i Litwy jak Tristan Tzara w dadaizmie, Isidore Isou w letrystyce czy George Maciunas we Fluxusie).

Achille Bonito Oliva zwrócił uwagę na pewien średniowieczny precedens wobec tych wszystkich artystycznych plemion po II wojnie światowej. Otóż w XIII wieku rozpowszechniali swe idee we własnie rozkwitających dużych miastach (głównie na terenach dzisiejszego Beneluxu) Beghards (mężczyźni) i Beguines (kobiety). W czerwonych strojach oraz z charakterystycznymi polatanymi kapturami intensywnie żebrali i mogli nawet pobić odmawiających im jałmużny. Byli „na służbie Boga”, jak zakonnicy, choć bez przywiązania do reguł i z demonstracją swej trochę zanarchizowanej wolności. Wędrowali w grupach i w swym mistycznym niemal natchnieniu przypominać mogli zapamiętałych w misji artystów. Dyskryminowani przez Kościół, w nowożytności przestali mieć znaczenie. Ale w XVIII-wiecznej Anglii, kraju nie bez ekscentryków i oryginałów, Laurence Sterne (prawie dadaista wśród ówczesnych pisarzy) wskazywał na wędrowców bez celu, „próżnych”, „wspaniałych”, „okłamujących”, „sentymentalnych”. I niemal określił to, co potem opisywał jako (jednostkowych) *flaneurs* Benjamin, a co daje w istocie zasięg działań całych zespołów, gdy tylko *flaneurs* się łączą. Mamy wtedy gotowe grupy artystów, w których już przez wspólne dialogi tych dryfujących odszczepieńców tworzą się nieoczekiwane jakości. Zamiast „miejsca” zdają się lubić bardziej „nie-miejsca”. Nie ufając postępowi, wiele wiedzą o entropii. Przychodzą bez specjalnego nastawienia, podróżują razem i dryfują w swych wycieczkach duchowych, tworząc własną geografię

Nieodróżnialność obiektów sztuki od zwykłych przedmiotów miała, od Warhola począwszy, wytyczać nowe *ratio* tej dziedziny, a także zmianę definicji dzieła sztuki. Czy taki czyn mógłby być dziełem człowieka niemądrego?

Nie chciałbym rozwodzić się nad problemem odwrotnym: nagminnego przyznawania artystom reprezentującym geometryczną abstrakcję i strukturalizm, a potem konceptualistom, jakiegoś szczególnego patentu na racjonalizm (nawiasem mówiąc, od lat obserwuję chęć przypisania się do konceptualizmu bardzo wielu artystów i jak powiedział Jan Chwałczyk: „ten nurt musi być niezwykle ważny, skoro tak jest”). Wykonywanie pięknych dzieł z minimalnymi relacjami kolorów i linii może, ale nie musi być całkowicie systematyczne z pojęciowego punktu widzenia. Jeśli Peter Halley – wspaniały twórca obrazów w konwencji *neo geo*, który jest jednocześnie autorem wnikliwych tekstów teoretycznych - w pewnym sensie potwierdzałby tezę o racjonalnym podejściu do sztuki, to również ciekawa (a może nawet bardziej godna uwagi) geometrystka, nagrodzona nagrodą Turnera w 2006 roku Tomma Abts, niekoniecznie musi być traktowana w kategoriach intelektualnych. Wywołując gwałtowne sprzeciw krytyków (mówiło się o spodleniu nagrody Turnera, przyznanej artystce trzeciorzędnej), jednocześnie budzi zainteresowanie swą bezpretensjonalną postawą malowania obrazów wyłącznie w wymiarach 48 na 38 cm, tworzonych ze zwykłą radością oraz bez prekoncepcji. Podobne rzeczy można napisać zarówno o bardzo wielu świetnych twórcach, jak i mniej znanych, lecz konsekwentnie wypracowujących jakąś (egzystencjalną, materialną,

i sami wyprzedzali je i sterowali nimi. Natomiast inni, jak Tadeusz Brzozowski, po fazie euforii krytyki przeżywali lekki spadek zainteresowania. Brzozowski trwał przy swej postawie i jako godny podziwu mistrz nie rezygnował z własnych doświadczeń, trochę wbrew trendom. Ten, którego chwalono niegdyś okrzykiem „Bravo Tado”, teraz bronił się, z wdziękiem mówiąc o swych dziełach, że są „staromodne”. Uśpienie jego fortuny przypominało losy secesji. Dziś wiemy jednak, że jest to w ogóle jeden z najwybitniejszych polskich malarzy. Gdy po okresie konceptualnych wątpliwości w latach siedemdziesiątych („malarstwo skończyło się” - mawiano), w latach osiemdziesiątych nastąpiło ożywienie wokół zjawiających się z hukiem „nowych dzikich” i pisano: „Młodzi malarze górą!”, Stanisław Rodziński pytał z przekąsem: „A starzy?”. Właśnie okazało się, że artyści poprzedniej generacji pracowali bez hałasu i choć niektórzy (np. Jan Tarasin czy Roman Opalka) zyskiwali nowe znaczenie, dostosowując swe strategie do tego co budziło zainteresowanie, to jednak większość jakby zeszała na drugi plan, bo – żeby użyć terminu George’a Kublera – nastąpiło „znużenie estetyczne” ich propozycjami. Można przypuszczać, że dla niektórych z nich było to bolesne. Ale wytrzymali. I dziś, w epoce wielkich błysków i równie dużych upadków, pojawiają się fale ponownych przebudzeń. Jeśli członkowie Gruppy czy zespołu Koło Klipsa sami stali się „klasykami”, to próby intelektualnego wyjścia z sytuacji takich chociażby teorio-praktyków jak Marek Sobczyk są bardzo ożywcze. Natomiast wielu innych z tych, których szanujemy za przeszłe dokonania, weszło w fazę letargu.

świata wziętego w nawias i zakwestionowanego (jak u sytuacjonistów). W atmosferze wzajemnych wpływów, powtórek i powtórzeń, paradoksalnie, otwierają nowe drogi. W przygodzie i blefie, odcięciu się od schematów kultury, a także w nomadycznym lekceważeniu konsumpcyjnych sukcesów rozwijają się te często bezpaństwowe (a zawsze pozapaństwowe) artystyczne plemiona. I jeśli równie dobrze zaliczyć można do nich Grupę Krakowską, jak zespół Cobra, to w jeszcze większym stopniu dałoby się szukać owych pielgrzymów wyobraźni u letrystów i sensybilistów, w grupach Gutai i Mono-Ha, w działaniach akcjonistów wiedeńskich, Łódzkim Warsztacie i u Azorro. Jeśli ironia, mistyfikacja i zbiorowe zakapturzenie trwają nawet bardzo krótko, to dają jakiś surplus. A jest nim realny wyczyn w sferze zmian estetyki, nieoczekiwane nowe, głębsze niż dotąd spojrzenia na rzeczywistość wokół, zanegowanie tępych schematów. Potem całe pokolenia krytyków i badaczy będą się głowić nad znaczeniem dla ożywienia sztuki kilku śmiesznych gestów, niedoświetlonych filmów, infantylnych obrazów, jakichś kapturów, zaciśniętych pięści czy wylanego asfaltu.

dekoracyjną, techniczną) doskonałość, którzy nie zająknęli się w życiu o swym rzekomo wielkim intelekcie. W kręgu konceptualizmu mamy oczywiście Josepha Kosutha, postać i charyzmatyczną, i zdecydowanie mądrą (choć kontrowersyjną artystycznie). Ale przy całym szacunku dla On Kawary, Romana Opalki lub Hanny Darboven (a nawet przyznaniu im wielkości), nie mamy z ich sztuki ścieżki prowadzącej na filozoficzne głębie. Prędzej możemy się tych głębi doszukiwać u „idiotycznego” (tak pisał!) autora odwróconych obrazów George’a Baselitza, który jest jednocześnie wnikliwym interpretatorem pomijanych dotąd malarzy z początku XX wieku, czy u „potwornej i okropnej” Dany Schutz, z jej skądinąd świetnie namalowanymi obrazami „autokanibalistycznymi” o dużym potencjale samoświadomości. Natomiast wcale nie widziałbym zbyt wielkiej mądrości u wydeptywaczy wydeptanych ścieżek ani u tych szermujących wielkimi nazwiskami, których samo zestawienie przyprawia o ból głowy. Konkluzja jest jedna: podział na sztukę tzw. racjonalną i tzw. irracjonalną był i jest bez sensu.

I cała sytuacja zdaje się przypominać klawiaturę fortepianu, na której gra niewidzialny pianista niewidzialnymi palcami. Zmieniają się utwory prezentowane w różnym tempie. Klawisze podnoszą się i opadają. Niektóre z nich są naciskane bardzo często, inne prawie wcale. Tak jest z artystami, o których powiedzieć można, że zainteresowania ich dziełami są raz *staccato*, a innym razem *lento*. Kiedy indziej nikt o nich się nie upomni. Kaprysy losu zdają się dziś ustawiać i przestawiać geniusze sprzedaży (jak Damian Hirst czy Jeff Koons). Ale nie wiadomo, co zdarzy się jutro. Niektórzy wyśmiewani mazgaje sztuki mogą okazać się nowymi celebrytami, choć niewykluczone, że im na tym wcale nie zależy. Choć kto to wie?

Piszący te słowa ma pewne refleksje odnośnie sławy, jej zanikania i ewentualnych powrotów. Gdy jestem przekonany o własnych odkryciach czy nawet o tym, że moje dzieła były „pierwsze”, to mimo tego, iż jest to słabo zauważone, mam szansę, aby opinie o mnie zmieniły się (niewidzialny pianista naciśnie mój klawisz, czasem będę starał się jemu w tym pomóc). Gdy jednak już od samego początku jako artyście pojawiającym się przebojowo towarzyszy mi dużo efektywnego cmokierstwa, to muszę uważać, ponieważ albo pogłębię swe idee nawet kosztem popularności, albo też mogę zostać jedynie wielkim meteorem. I mimo tego, że Rothko miał depresje i że z kilku różnych przyczyn popełnił samobójstwo, jego sztuka wraca po okresie uśpienia. I kto wie, czy ta opowieść o tysiącu lat nie zostanie potwierdzona przez innych?

Andrzej Kostolowski

from the *Overinterpretations* series published in "Artluk" magazine

Tribal Art

The abrupt modernization of the world is destroying numerous ethnic groups before our very eyes, while cultures are squeezed and murdered even today. Meanwhile, the modernization (i.e. uniformization) program of numerous spheres of life, from highways to the media is pushing forward. That which is being squeezed, either remains in the form of reservations or stumps. The remarks of Walter Benjamin that modernization marginalizes and ruins all that is not modern are coming to pass.

This is clearly visible for example in China or Sudan. Although various autochthonous tribes (including in Australia or Canada) are currently gaining certain opportunities, fighting for land and dignity, despite gains in status, it is not certain they will maintain their individuality and are likely to dissolve among supermarkets and cellular phones. What remains, therefore, are 'tourism Indians', slightly modified Highlanders that are basically 'kind of Polish', and various eccentric painters in the area of Alice Springs, etc. The set of ethnic groups stabilized over the years is thinning and evolving.

Stupid Art

One of the most artificial (and clearly false) divisions in art is one propagated since the 1960s, which references so-called rational art and art which, in opposition, is described as lyrical, gesticulative, poetic, etc. Fortunately, today, this division is fading. However, its unwanted grandchildren remain.

To return to the contrast between that which is rational (and therefore can be thought through, wise, intelligent, conceptual, etc.) and that which is not, one might reference the age of World War I and, of course, Marcel Duchamp. This artist of unusual influence and sense of humor once noted that the reason he wanted to get away from 'retinal art' was his desire to cut himself off from a saying so popular in France at the time, 'stupid as a painter'. Meanwhile, in certain circles that once loved Duchamp, which now condemn and speak ill of him (Jean Clair) - and though epitaphs are not hurled at the Dadaist, he is blamed for the entire 'degradation' of contemporary art focused on "do nothingness, showing excrement, dead animals, enlarging kitschy objects, garbage, etc." Soon enough, someone radical will call Duchamp... a cretin.

19th-century painters, especially those such as van Gogh, must have irritated so-called normal or wholly rational people from the South of France.

Latent Art, Emerging Art

Great is the veritable skill of certain artists of 'losing' or fading into the shadows. They are able to withstand the pressure of public opinion or rankings that push them outside the realm of discussion and interest. They do so because they know that after stages of marginalization there are stages of return. However, not all the greats are able to do so. At one moment, you are on top of the rankings and then suddenly you dive down, often to disappear completely.

Articles are written about you and museums buy your pieces and, suddenly, others show up with their attractive offers and no one thinks about you anymore. If you can, you enter a dormant phase. Quite often, however, the situation may surprise you. Mark Rothko was very depressed about the loss of interest in his art. As described by Carter Ratcliff, the great expansive color fields were popular in the 1950s and abstract expressionists could say they were headed for world success. The famous 1951 photograph *The Irascibles* included everyone from James Pollock to Ad Reinhardt, Willem de Kooning and Mark Rothko. Though alcohol had already destroyed some, they intended to fight for recognition with pride. When it finally came, Rothko supposedly said their art would "last a thousand years." They hardly noticed the emerging artists skulking somewhere in the corner, such as

At the same time, however, a wholly different establishment of tribes is formulating within the field of great urbanization and within mass society. These have a tribal minimum of involvement in community, though they are less tied to specific territories than the hordes of yore. For example, hippies come to mind in this context, who left the 'dust of the world' to start their communes in extremely variegated locations. On another map, it is visible how, by exploiting loopholes in the operations of the great religions, new sects collect (financial) less-than-honest harvests. Gays and lesbians show something distinguishing in a new manner in their colorful parades and costumes. One might even say that some of their presentations provide a kind of 'folklore of the times.' Various, yet to be defined, groups coalesce during alterglobalist protests, etc. In observing these phenomena, one might also note that, irrespective of the condition of today's discourse about the essence and nominal nature of art, it is also artists who naturally created and continue to create their extremely variegated groups. These groups are coalescing in the milieu of consumer culture, but without capitulating to its giants, in large metropolises, usually in opposition to dominant aesthetics. They are small and large, enduring or quick to dissipate, have a narrow circle of participants, or pop up all around. A particularly interesting thing is that among these stateless (or supra-state) cosmopolitan tribes of artists formed usually in large arts centers, it is usually those from the outskirts that are particularly active and often become the popes of new movements (see e.g. the roles of such

Some years ago, a quite elderly French woman admitted that as a little girl she would run into the author of the *Sunflowers* and that he was frequently drunk, disorderly and used profanity. Could such a painter have been wise? Take Picasso. As a guest of Wrocław's 1948 Intellectual Congress at the very elegant Monopol restaurant, he asked, as it was hot, if he could remove his dinner jacket. After receiving the expected permission, he took off his jacket along with his shirt, to the great embarrassment of his co-revelers in suits and ties. Was this an expression of high intelligence? Various ruminations can be made of emotional intelligence and rational actions. It is notable however, that frequently 'stupid' acts and provocations have turned out to be examples of what, at a given time, was insufferable and would assume completely different meaning at another time (Piero Manzoni's *Artist's Shit* cans were not taken seriously and Claire considers them an example of the downfall of art). Although we may not necessarily like them, it is incontrovertible that they have certain meaning. In 1964, Andy Warhol showed his Brillo Boxes. He failed to sell one and garnered laughter for his languid tongue-in-cheek response to journalists' questions and incomprehensible articles. By the end of the 1970s, in a 1981 publication in the canonic magazine *Art World*, philosopher Arthur Danto deemed the serigraphic design reproductions a turning point in art, a change of great philosophical import. That *objects d'art* were indistinguishable from objects of daily use, beginning with Warhol, signaled a new *ratio* of this genre and changed the definition of a work of art. Could such an act be the work of someone so stupid?

Robert Rauschenberg and Jasper Johns, who were thematically related to Art Informel but added absurd, as the orthodoxy saw it, objects or their imitations. By a strange twist of fate, the latter became more attractive for viewers tired of the The Irascibles' dour tension. About 1960, viewers became interested in lightness and a sense of humor. Increasingly often, critics wrote about Claes Oldenburg, who ridiculed the sternly serious Art Informel painters, or the equally ironic New Realists. By then, Abstract Expressionism had become a style and bothered (nearly) no one, while in contradiction to the current slogan, Pop was moving into the past and falling dormant somewhat. Jackson Pollock, previously praised for great spontaneity, became frequently referred to as a decorative artist and his reproductions sold well as puzzles. Rothko was already a respected classic (though for The Irascibles it wasn't so much about respect as challenging the status quo, but how long could one keep being provocative?). He engrossed himself in spiritual darkness (see Houston Chapel) and was hurt by the transfer of interest. There is a story about how, in 1962, a friend wanted to introduce him to Andy Warhol, who happened to be passing by, at which point, the great painter turned without a word and walked away.

Let's move on to Poland. Polish Art Informel painters also felt the shifting of accents in the late 1970s, though to a lesser degree. Only artists such as Tadeusz Kantor survived the pressure of changes and even preceded and controlled them. Meanwhile, others, such as Tadeusz Brzozowski, experienced a slight drop in interest after a period of critical raves. Brzozowski was staid in

artists from Romania and Lithuania like Tristan Tzara in Dadaism, Isidore Lsou in Lettrism or George Maciunas in Fluxus).

Achille Bonito Oliva noted a certain medieval precedent to all these artistic tribes that appeared after World War II. In the 13th century, the Beghards (men) and Beguines (women) disseminated their ideas in blossoming large cities, mainly in what today is the Benelux. In red outfits with characteristic patched hoods, they begged aggressively and may have even beaten those who refused to give. They were in the 'service of God,' like the members of an order though without any ties to rules, they demonstrated their slightly anarchic freedom. They traveled in groups and, in their nearly mystic inspiration, may have been reminiscent of artists engrossed in their mission. Discriminated by the church, they ceased to be of significance in modernity. However, in 18th century England, a country not without eccentrics and originals, Laurence Sterne (almost a Dadaist among his contemporary writers) pointed to wanderers as 'vain,' 'fantastic,' 'lying,' and 'sentimental.' He nearly described that, which he later wrote about as (individual) *flaneurs* Benjamin, which essentially gives the reach of activities of entire teams, whenever the *flaneurs* joined together. We thus have ready groups of artists who, through dialogue with those drifting renegades, create unexpected qualities. Instead of 'places' they seem to prefer 'non-places.' They do not trust progress and know much about entropy. They arrive without any special approach, travel together and drift in their spiritual trips to create their own geography of the world held in parentheses and

I do not want to belabor the reverse issue: the constant awarding to artists representing geometric abstractionism and structuralism (and then to conceptualists) some special patent on rationalism (by the way: for years I have observed the desire of numerous artists to be included in that movement and, as Jan Chwałczyk said, "this movement must be especially important, since that is the case"). Making beautiful works with minimal relations of colors and lines, may, but does not have to be wholly systematic from the conceptual point of view. If Peter Halley – an excellent *neo geo* painter, who has also authored insightful theoretical articles – would, in some sense, confirm the thesis of a rational approach to art, then the equally interesting (and maybe even more deserving of attention) geometric paintings by Tomma Abts, awarded the 2006 Turner Prize, do not necessarily have to be considered in intellectual categories. While generating vociferous criticism (trumpeting the downfall of the Turner Prize for being awarded to a third-rate artist), the works evoke interest through their non-pretentious approach to making only 48x38 cm paintings with extraordinary joy and without preconception. Similar things might be said about many excellent artists as well as those who are lesser-known though they are thoroughly developing some (existential, material, decorative, technical) perfection and have not said a word throughout their entire life about their supposedly great intellect. In the realm of conceptualism, we have, of course, Joseph Kosuth, a charismatic and decidedly smart figure (though artistically controversial). But with all due respect for On Kawara, Roman Opałka or

his attitude, and as an admirable master, did not eschew his own experiences, somewhat against the trends. He, who was once celebrated with the call 'Bravo Tadzo,' was now on the defensive, and spoke tongue-in-cheek of his works as 'old-fashioned.' Dormancy of his fortune recalled the fate of Art Nouveau. Today, we know he is one of Poland's greatest painters. When, after a period of conceptual qualms in the 1970s (painting was finished, it was said), the 1980s saw enlivened interest around the bombastic appearances of the New Wild. When articles proclaimed, 'Young Painters Rule!,' Stanisław Rodziński ironically asked, "What about the old ones?" It had just turned out that artists from previous generations had worked quietly and though some, such as Jan Tarasin or Roman Opałka, attained new meanings by adapting their strategies to that which generated interest, the majority had faded into the background because of aesthetic fatigue toward their offer, to use George Kubler's phrase. It may be assumed that this was painful for some. But they survived, and today, in the age of great flashes and equally great downfalls, there are waves of renewed awakenings. If members of Gruppa or the Koło Klipsa collective have themselves become classics, then attempts at intellectual exit from the situation of such e.g. theory-practitioners like Marek Sobczyk are extremely enlivening. Meanwhile, many others who we respect for accomplishments of the past have entered a phase of lethargy.

The entire situation seems reminiscent of a piano keyboard played by an invisible pianist with invisible fingers. The compositions played change in various meters. The keys rise and fall. Some are pressed quite frequently,

questioned (as by situationists). Paradoxically, new paths open in the atmosphere of mutual influence, repeats and repetitions. These often stateless (and always supra-state) artistic tribes develop in adventure and bluff, cut off from the schematics of culture and with nomadic irreverence toward consumer success. If both the Grupa Krakowska as well as the COBRA movement can be considered a part of it, then, to an even greater degree, it would be possible to find those pilgrims of imagination among Lettrists and Sensibilists, in Gutai and Mono-Ha, in the activities of Viennese Actionists, Łódź's Warsztat and in Azorro. If irony, mystification and collective hooding last only very briefly, these still provide some surplus. This surplus is none other than a real achievement in the realm of aesthetic changes, an unexpected, new, deeper than heretofore look at surrounding reality, negation of dull schematics. Subsequently, entire generations of critics and researchers will contemplate the meaning for the revitalization of art had by several silly gestures, insufficiently lit films, infantile paintings, some sort of hoods, clenched fists or poured out asphalt.

Hanna Darboven (while even granting them greatness), we do not have paths leading to philosophical depths flowing from their art. We are more likely to find those depths in the art of the 'idiotic' (that's what they wrote!) author of upside down paintings, George Baselitz, who is also a perceptive interpreter of heretofore bypassed painters from the early 20th century, or the 'awful and terrible' Dana Schutz, with her otherwise greatly painted 'self-eating' paintings with great potential for self-awareness. However, I would tend not to see great wisdom among the followers of beaten paths or those throwing around big names, the sound of which alone is headache inducing. There is but one conclusion: a division into so-called rational and so-called irrational art was and is pointless.

others not at all. That is the case with interest in artists; sometimes the interest in the work is staccato, while lento at others. Other times still, no one will mention them. Capricious fate seems today to set up and present marketing geniuses (like Damian Hirst or Jeff Koons). But no one knows what tomorrow brings. Certain ridiculed crybabies of art may become the next celebrities, though they may not care about that at all. But who knows?

Yours truly has certain thoughts about fame, its disappearance, and possible return. I am convinced of my own discoveries or even of the fact that my works were 'first.' Though this was little noticed, there is a chance that opinions about me will change (and the invisible pianist will press my key; sometimes, I will try to help him). Still, as an artist that appeared like a star accompanied by lots of effective fawning, I better watch out, because I might deepen my ideas at the expense of popularity or become merely a big flash in the pan. And although Rothko was depressed and committed suicide for several reasons, his art is on the rise after a dormant period. And who knows, maybe that quote about a 'thousand years' will be confirmed by others?

Zbigniew Gostomski

X X X

Łukasz Rudnicki w katalogu do swojej pierwszej wystawy (w 1996 roku) zamieścił credo, na które złożyły się dwa cytaty z Picassa: *Nie zrozumiecie sztuki, póki nie zrozumiecie, że w sztuce 1+1 może dać każdą liczbę z wyjątkiem 2 oraz: To nie ma znaczenia, że malarz nie wie dokładnie, czego chce, byleby dokładnie wiedział, czego nie chce.* Łukasz Rudnicki nie chce podążać śladem hałaśliwych analfabetów, z którymi nie może niestety nawiązać dialogu, gdyż byłaby to rozmowa ze ślepym o kolorach.

Postmodernizm to choroba kultury, którą być może należałoby leczyć. Naskórkowa erudycja wystarcza zaledwie do uczestnictwa w tzw. sztuce użytkowej, gdzie kompilacja jest sztandarem współczesnego dizajnerstwa. Brak talentu, zdolności intelektualnych „natura” rekompensuje, wyposażając w umiejętności taktyczne. Pod hasłami wolności i antytotalitaryzmu postmoderniści – sami manipulowani – manipulują przyćmionymi umysłowo fanami, hałaśliwie łącząc się w idei deptania ponadczasowych wartości. Postmodernę wyróżnia bowiem jej stosunek do tradycji. Sztukę minionych epok traktuje *pars pro toto*, czerpiąc garściami, dawnych odkryć używa do produkcji swoich mocno nieświeżych realizacji. Myśl teoretyczna przypomina pisanie utworu muzycznego bez elementarnej znajomości teorii, bez znajomości nut, nie mówiąc już o braku słuchu. Autorom towarzyszą manipulanci, wierne grono opisywaczy i wybijający się na czoło tak zwani kuratorzy. Ferują wyroki, tworzą, na użytek postmodernistycznych gniotów, wyjaśnienia i gloryfikacje. Efekt tych manewrów, filozoficznych objaśnień i pokrętnych poczyniań to po prostu droga do „kasy” – nierzadko państwowego – sponsora. Awangarda zawsze ponosiła wysokie koszty niezłomności postawy, za nonkonformizm płaciła, a teraz postmodernie się płaci.

X X X

In the catalog to his first exhibition in 1996, Łukasz Rudnicki, wrote a credo consisting of two Picasso quotes: “You will never understand art, until you understand that in art one plus one never equals two,” and, “It doesn’t matter if the painter doesn’t know exactly what he wants as long as he knows exactly what he doesn’t want.” Łukasz Rudnicki does not want to follow in the footsteps of raucous illiterates with whom he unfortunately cannot initiate a dialogue - since that would be a discussion about colors with the blind.”

Postmodernism is a cultural disease that should probably be treated. Superficial erudition suffices only for participation in industrial design, where compilation is the banner of contemporary design. Lack of talent, intellectual ability, ‘nature’ recompenses, equipping one with tactical skills. Under the mottos of freedom and anti-totalitarianism, postmodernists – who are also manipulated – manipulate mentally dim fans, all raucously uniting in the idea of treading timeless values. Postmodernism is exceptional for its attitude toward tradition. Postmodernism treats the art of eras past *pars pro toto*, grabbing by the handful, using ancient discoveries to produce its thoroughly stale pieces. The theoretical thought there reminds one of writing a musical piece without elementary knowledge of theory, familiarity with notes, and even tone deafness. Manipulators accompany the authors, a devoted group of describers and attention-seeking so-called curators. All these pass judgment, create explanations and glorifications for the consumption of postmodernist garbage. The result of these philosophical maneuvers, elucidations and twisted acts is simply a road to payola, often from a (government) sponsor. The avant-garde has always borne the high costs of a steadfast attitude, paid for its nonconformity, while now, postmodernists get paid. Money is the mechanism and even a surrogate might be promoted. Today, it is hopelessly difficult to be an artist who questions and who, at the same time, wants to be fixed in contemporaneity.

Mechanizmem jest pieniądz i nawet surogat jest do wypromowania. Być dzisiaj artystą poszukującym, który jednocześnie pragnie być osadzony we współczesności, jest beznadziejnie trudno.

Mieczysław Porębski w książce o konceptualizmie napisał, że sztuka ma *demonstrować i prowokować, intrygować i nudzić, błaznować i walczyć pomna na ten jeden przywilej, jaki z powszechnego zamieszania koncepcji i kryteriów ocalała – przywilej uczestnictwa.* Znaleźć się w nurcie sztuki, która na przekór manipulantom ocali przywilej uczestnictwa – tego życzę Łukaszowi Rudnickiemu z okazji tej i wielu następnych jego wystaw.

In his book about conceptualism, Mieczysław Porębski wrote that art is to ‘demonstrate and provoke, intrigue and bore, clown and fight, remembering that single privilege it salvaged from the common mingling of concepts and criteria – the privilege of participation.’ To be within the genre of art, which salvages the privilege of participation in the face of manipulators – that is what I wish Łukasz Rudnicki upon the occasion of this and many future exhibitions.

Jerzy Hejnowicz

Mgławica

Dzisiejsza kultura jest jak niczym nieskrępowany, rozszerzający się wszechświat cząstek elementarnych, wędrujących z różną prędkością we wszystkich kierunkach naraz. Te podstawowe elementy kulturowej materii mają różne masy, nierozpoznane, częstokroć (może) zapomniane pochodzenie i nieskrępowane żadnymi ograniczeniami, nawet porządkiem czasu, pole działania.

Nieustannie ulegają zderzeniom, tworząc nowe struktury – hybrydy, mutacje, układy złożone i zjawiska proste – których istota połączeń jest nieprzewidywalna. Nie znaczy to jednak, że kultura, a zatem i sztuka ulegają rozpadowi (już sztuka lat sześćdziesiątych podpowiadała, że czeka ją inny los).

Stając się ciałem wyzwolonym, pozbawionym usztywniającej osi dominujących dotychczas narracji, uzyskała możliwość dowolnego kształtowania swojego oblicza. Stała się elastyczna, bardziej podatna na wewnętrzne przemiany i łatwiej wchłaniająca w swój obszar zjawiska dotąd funkcjonujące poza jej granicami. Przeszła dążyć ku jednemu horyzontowi, za którym kryje się odkrycie NOWEGO, nieznanego dotąd stanu, który przejmowałby dominującą rolę w tworzeniu nadrzędnej estetyki, filozofii, obrazu sztuki i życia.

Współczesna kultura z własnej woli pozbawiła się dominant. Zrezygnowała z istnienia jedyne go wektora przemian na rzecz wielości, świadomej różnorodności celów, na rzecz istnienia mnogości horyzontów, przenikających się pod wieloma kątami, wyznaczających nieznaną dotąd perspektywę percepcji i doświadczeń. Ich ilość powoduje, że sztuka jawi się obecnie jako mało przejrzysta mgławica. Mała przejrzystość nie jest jednak wadą, a jeśli nawet, to nie jesteśmy w stanie nic na to poradzić. To jej obecne status quo, to wskazanie jej obecnej gęstości: stylów, nurtów, chwilowych odkryć i równie szybkich artystycznych zaniechań.

Sztuka, z którą się spotykamy i jesteśmy jednocześnie jej twórcami, wymaga nieustannej nauki „dostępowania” do niej, raz wyuczony sposób

Nebula

Today's culture is like the unbound, expanding universe of elementary particles traveling at various speeds in all directions at once. These basic elements of cultural matter have various masses, unknown or oft-forgotten origins (maybe) and an unlimited operating theater.

They are constantly subjected to impacts to create new structures – hybrids, mutations, complex systems and simple phenomena – the connections of which are unpredictable. This does not mean, however, that culture and, along with it art, is decaying (1960s art already suggested that another fate awaits art).

By becoming a free entity, lacking the rigid axis of hitherto dominant narratives, it has attained the ability to freely shape its image. It has become flexible, more subject to internal permutations and easier absorption into its orbit of phenomena previously functioning outside its frontiers.

It has ceased traveling toward a single horizon, behind which lies the discovery of a NEW prior unknown condition, which would assume a dominant role in creating a dominant aesthetic, philosophy, image of art and life.

Contemporary culture has rid itself of being the dominant of its own accord. It has eschewed a single vector of change for multiplicity, conscious diversity of goals, the existence of numerous horizons that permeate each other in many aspects to set hitherto unknown perspectives of perception and experience. The quantity of these horizons means art currently appears as a very opaque nebula. However, this low level of transparency is not a defect, and even if so, we can hardly do anything about it. That is its current status quo, this indication of the current thickness of styles, trend, momentary discoveries, and equally rapid artistic neglect.

The art we encounter – and are at once its coauthors, requires a constant study of access, as a once learned form of analysis stops being useful. Increasingly often, a single piece creates its own “access code” though it is often a code that opens a multifaceted narration, constructed as a set of possibilities, a narration devoid of a fixed linear structure.

analizy przestaje być przydatny, coraz częściej pojedyncza realizacja tworzy swój własny „kod dostępu”, ale jest to kod jakże często wprowadzający w narrację wielowątkową, konstruowaną jako zestaw możliwości, narrację pozbawioną twardej liniowej struktury.

Z jednej strony zmusza do rozpoznania go, co dla wielu widzów stać się może znacznym utrudnieniem, z drugiej pozwala na samodzielne „dopełnienie” dzieła, prowokuje i uruchamia transpozycję jego indywidualnej wrażliwości.

Aktywizuje (...) w nowy sposób odbiorcę, który stykając się z zaprojektowanym przez artystę kontekstem, może w odniesieniu do niego budować własne pole doświadczenia i powoływać do życia figury znaczące: odbiorca staje się cybernawigatorem, tak jak jest nim artysta. (Alicja Kępińska, Sztuka w kulturze płynności)

Różnorodność i niespójność metod tworzenia dostępna obecnie artystom decyduje o tym, że w swobodny sposób zmieniają oni sposoby kreacji, korzystają z jednej estetyki, by za chwilę umknąć ku innej, lub wydostają się poza jakąkolwiek z dotychczas dostępnych. Wielość stała się elementem określającym ich obszar działania, dla wielu przyjęta metoda pracy jest skokowa, nieprzewidywalna i bezstylowa. Utrudnia orientację, podważa dotychczasowy klarowny sposób rozpoznania twórczości konkretnej osoby.

Coraz częściej w naszej pamięci pozostają samodzielne realizacje, próba łączenia ich w jakiś spójny ciąg, namacalną linię rozwoju artysty staje się częstokroć niewyobraźalnie trudną.

Rozszerzenie, z którym mamy do czynienia w wypadku sztuki i świata bez granic, sprawia, że dążymy obecnie do różnorodności, a nie, jak wcześniej, do jedności. Owo dążenie do jedności sprzyjało tworzeniu się hierarchii, teraz jest to niemożliwe, jest to bez sensu. Z tego powodu zarówno w sztuce, jak i w świecie w ogóle, nie ma autorytetów i nie może ich być. (Jerzy Ludwiński)

Artyści przez stulecia przemierzali świat sztuki, wędrując drogą zblizoną mniej lub bardziej do linii (linii rozwoju sztuki, postępu własnego artystycznego samodoskonalenia); ci nowi, a przynajmniej spora część spośród nich, często tworzą wokół siebie ścieżki pełne zapętleń, powrotów, zrywanych cięciw, zaniechań i ponownych kontynuacji. Czasem w wielu wymiarach jednocześnie. Nie tworzą drogi, funkcjonują tak, jak gdyby poruszali się i tworzyli wokół siebie nieregularne mgławicowe strefy oddziaływania.

On the one hand, it requires the code be read, which for many viewers may be a significant hindrance, but on the other hand, it allows for the individual “completion” of the work, provokes and begins a transposition of its individual sensitivity.

It activates the viewer in a new way, who, when encountering the context designed by the artist may build his or her own field of experience with respect to it and animate significant figures: the viewer becomes a cybernavigator, just as the artist is so in him or her. (Alicja Kępińska, Art in the Culture of Fluidity)

Diversity and the incoherence of creative methods available today to artists is decisive in the fact that they freely change ways of creating, they use one aesthetic to momentarily jump to another, or move outside of any hitherto available aesthetic. Multiplicity has become the element describing their operating theater; for many, the adopted mode of operation is abrupt, unpredictable and style-less. It hinders orientation and questions the hitherto clear way of recognizing the art of a specific person.

Increasingly, we remember individual pieces – attempts to link them into a cohesive continuity, a palpable line of artistic development often becomes unimaginably difficult.

The expansion we are dealing with in art and a world without borders means we are currently headed toward diversity, and not unity, as before. This direction toward unity favored creation of a hierarchy, now that is impossible and pointless. For that reason, in art and the whole world, there are no authorities and there can be none. (Jerzy Ludwiński)

For centuries, artists traversed the world of art, wandering on a path approaching, more or less, that of a line (the line of the development of art, the progress of one's own artistic self-improvement); the new artists, at least a large portion of them, frequently create paths around them full of loops, returns, torn strings, neglects and renewed continuations. Sometimes, they do so in many dimensions at once. They do not create a road, but function as if they moved and created around them irregular nebular zones of influence.

Paulina Iwińska

Impuls kontynuacji

Od wielu lat sztuka współczesna wydaje mi się oszustwem. Krytycy doszukują się w niej wielkich przesłań, odnajdują jakości i wartości, o których twórcom nawet się nie śniło, i tak wzajemnie podtrzymują się przy życiu, lekceważąc kompletnie odbiorcę, który nie waży się przyznać, że nie zrozumiał i nie przeżył czegoś, co zyskało status dzieła.

Ostatnia płodna i rzeczywiście twórcza idea to konceptualizm. Potem jakby się coś popsulo. Nie obowiązują żadne normy, gatunki mieszają się ze sobą dowolnie i wszystko byłoby dobrze, gdyby to po prostu „działało”. Jak w teatrze antycznym spektakl musiał wywołać w widzu oczyszczenie, tak i dziś od dzieła oczekuję, by obcowanie z nim wywołało we mnie przemianę.

Może być to Ingardenowskie przeżycie estetyczne, może to być Jungowskie (za Rudolfem Otto) przeżycie numinosum. Jednym zdaniem: obcowanie ze sztuką łączy się dla mnie z transcendencją.

I jako widza nie bardzo interesuje mnie, jakimi środkami zostało to osiągnięte, zatrzymuję się na kategorii „działa – nie działa”.

I dzisiaj raczej nie działa...

Może jednak zapominamy też o tym, że w każdej epoce percepcja i przeżywanie kontaktu z dziełem zakładało przygotowanie i czynny udział widza. Kiedy idziemy do kogoś w gości, przyjmując zaproszenie, czujemy się zobligowani do tego, by dowiedzieć się czegoś o gospodarzu: kim jest, czym się zajmuje, w jakich kręgach się obraca, jakie kwiaty czy wino sprawiają mu przyjemność. Do galerii (kina, teatru, filharmonii etc.) wchodzimy zazwyczaj „z ulicy”. Jeśli mamy stosowne wykształcenie filozoficzno-artystyczne lub jesteśmy obcy z tym gatunkiem sztuki, potrafimy się dosyć szybko odnaleźć. Jeśli jednak nie, może część winy leży po naszej stronie?

Impulse of continuity

Contemporary art has seemed a fraud to me for many years. Critics examine it for momentous messages, finding qualities and values of which the artists never dreamt. Each accordingly sustains the other's existence while entirely ignoring the viewer, who would never dare to admit to not understanding or experiencing something that has attained masterpiece status.

Conceptualism is the most recent prolific and actually creative idea. Something seemed to break down after that. Now, no norms apply and genres mix freely, which would be fine if it all simply 'worked'. In ancient theater a play had to 'cleanse' a viewer, so today, I expect my interaction with a work of art to evoke a change in me.

It could be an Ingardenian esthetic experience or a Jungian (following Rudolf Otto) numinosum experience. To put it briefly: interacting with art is, for me, a transcendental experience.

As a viewer, I am not interested in the means used to accomplish that; I stop at the 'works-does not work' duality.

Today, it seems not to be working.

However, maybe we should also remember that in every era, perception and contact with art assumed the viewer's education and active participation. When we visit someone, in accepting the invitation we feel obliged to learn something about the host: who they are, what they do, the circles they frequent, what flowers or wine would please them. Instead, we usually enter a gallery (or cinema, theater, philharmonic, etc.) right 'off the street'. If we have the appropriate philosophical/artistic education or are well versed in a given genre of art, we will quickly find our bearing. If not, maybe we share some of the blame?

In fact, not many contemporary art events have an effect on me. The majority either leaves me indifferent or forcefully attacks regions so distant from the esthetic that I run away wanting nothing to do with it. Still, there are subtle works, by artists such as Mirosław Bałka, Mirosław Filonik, Artur Żmijewski or Izabella Gustowska.

Rzeczywiście niewiele współczesnych wydarzeń artystycznych na mnie działa. Większość z nich albo pozostawia mnie obojętną, albo atakuje z taką mocą rejony kompletnie odmienne od estetycznych, że uciekam i nie chcę mieć z tym nie wspólnego. Jednak zdarzają się dzieła subtelne, które do mnie przemawiają – prace takich artystów jak Bałka, Filonik, Żmijewski czy Gustowska.

Tego typu doświadczeniem był dla mnie performans *Czasoprzeźreń*, który przedstawił Fredo Ojda. Subtelność działania wydarzenia artystycznego polega dla mnie, między innymi, na jego minimalizmie: autor daje znak, symbol, wywołujący we mnie, widzu, pewien impuls do wewnętrznej kontynuacji dzieła, z którym obcuje.

The performance entitled *Spacetime* by Fredo Ojda was such an experience for me. The subtlety of art is partially based, for me, on its minimalism: the author gives a sign, symbol, which evokes in me, the viewer, a certain impulse for the internal continuity of the work I am experiencing.

Paweł Mostowski

Obraz

Obraz jest dużą czerwoną kropką, umieszczoną w przestrzeni. Nie może istnieć samodzielnie. Jest tam gdzie Ja jestem. Istnieje dzięki mnie. Zawsze jestem zwrócony twarzą w jego kierunku, mam (szeroko) otwarte oczy. Jesteśmy zwrócenii do siebie twarzami, można by powiedzieć, że patrzemy na siebie, ale tylko ja jestem tego świadomy (czy na pewno?). Ja mogę istnieć bez niego, on beze mnie nie.

Choć podejrzewam siebie, że kiedy go nie ma, staram się go odbudować, utkać z fragmentów rzeczywistości. Na początku jest niejasny, mglisty, choć niektóre fragmenty przebijają się przez mgłę. By nagle mnie zaskoczył. Znowu jest dużą czerwoną kropką. Czy kropką, a może czerwonym, niebieskim lub zielonym kółkiem. Czy kropka może mieć kształt, czy może mieć wielkość, a jeżeli kończy zdanie, czy nie musi być czarna? Jest i punktem, i powierzchnią zarazem. Ma nieokreśloną wielkość, ale zawsze jego wielkość jest związana relacją z wielkością mojego ciała. Czyli paradoks, obraz jest punktem, a zarazem ma wielkość. Jej kształt (kropki) jest najbliższy braku kształtu (kształt bez akcentu i bez punktu odniesienia, taka meduza). Można ją lekko obrócić, a nikt tego nie zauważy. Czerwień kropki czyni z niej akcent, czerwień jest energią, nie ciepłem, ale raczej ruchem, minimalnym, ciągłym pulsowaniem. Jest akcentem, jest punktem, cały Świat skupia się wokół niego i wszystko tutaj bierze swój początek. Jest jak czerwone kółko na mapie „tutaj się znajdujesz i stąd wyruszysz by osiągnąć swój cel”. Wybieram się w drogę, nie mam celu i nie wiem, gdzie dojdę. Czyli jestem Ja i duża, czerwona, okrągła kropka. Stoję parę metrów od niej. Czy wisi na ścianie, może. Podchodzę, jest oknem w ścianie, czyli czymś, czego nie ma. Za oknem dwie dziewczynki grają w chłopka, a może w klasy 1, 2, 3, 4, do przodu i 1, 2, 3, 4, z powrotem i jeszcze raz. Reguła prosta, chociaż można zauważyć modyfikacje 1, 2, skucha, 1, skucha, mama może zawołać na obiad i koniec.

Picture

The painting is a large red dot placed in space. It cannot exist alone. It is where I am. It exists thanks to me. I am always facing it; my eyes are (wide) open. We face each other, you could say we are looking at each other, but I'm the only one aware of it (or maybe not?). I can exist without it; it can exist without me.

Though I suspect that when it isn't there, I try to reconstruct it, weave it from fragments of reality. At first, it is out of focus, foggy, though some fragments break through the mist. To suddenly surprise me. Once again, it is a large red dot. Is it a dot, or maybe a red, blue or green circle. Can a dot have a shape, can it have a size, and if it ends a sentence doesn't it have to be black? It is a point and surface at the same time. It has an undefined size, but its size is always related to the size of my body. In other words, a paradox, a painting is a point, but at the same time, it has a size. Its size (of a period) is closest to the lack of shape (shape without accent and without point of reference, a sort of jellyfish). You can turn a little bit, and no one will notice. The redness of the dot makes it an accent, red is energy, not heat, but rather motion, minimal, a constant pulsing. It is an accent, a point, the entire World focuses around it and everything takes its beginning here. It is like the red circle on a map, "you are here and Here you will start to reach your goal." I set out on the road; I have no goal, and don't know if I will get there. So, here I am a large red round dot. I stand a few meters away from it. Does it hang on the wall? Maybe. I approach, it is a window in the wall, i.e. something that isn't there. Beyond the window, two girls are jumping, or maybe it's hopscotch 1, 2, 3, 4 forward and 1, 2, 3, 4 back and again. A simple rule, though you might notice the modifications 1, 2, miss, 1, miss, mom might call for dinner and it's over. A drunk is walking on the sidewalk, or maybe it is only a boy measuring the spaces between sidewalk lines, tomorrow I'll kill the head of the Gestapo. No, he isn't sober, he's not moving straight, his step is tentative, he has a set direction, but can't handle it. Two steps forward and one step to the side (like the move of a rook on a chessboard). He stopped. The girls are still playing

Pijak idzie chodnikiem, a może tylko młody chłopiec wymierza odległość wyznaczoną przez płyty chodnikowe, jutro zabije szefa gestapo. Nie on jest nietrzeźwy, nie posuwa się prosto, jego krok jest niepewny, ma wyznaczony kierunek, ale sobie z nim nie radzi. Dwa kroki do przodu i jeden w bok (jak ruch szachownicy). Zatrzymał się. Dziewczynki dalej grają w klasy. Każde z nich pokonuje jakąś drogę. Dla mnie ich cele są nieistotne, liczy się tylko droga (choć pijak chciałby dojść wreszcie do domu). Mama woła, podwórko pustoszeje. Dziewczynki skończyły grę, pijak wreszcie dotarł do domu. Obraz wisi na ścianie, jest jak lustro odbija wzorce zachowań. Jest jak mapa rozłożona na stole, kiedy ją oglądamy przed długą drogą. Nadaje sens tej drodze. Wszystkie zawarte w niej drogowskazy stają się jednym zwartym systemem. Jego rytm udziela się Światu. Coraz lepiej go rozumiem, Świat przemawia do mnie, odciska swoje piętno na obrazie, w sumie przecież sam jest obrazem. Jest w nim miejsce dla pijaka i dla dziewczynek grających w chłopka, i dla szachistów, którzy przez dwie godziny poszukują najbardziej sprzyjających struktur na szachownicy, mając nadzieję, że ich taktyka doprowadzi do sukcesu. Obraz jest nieskończony i będzie trwał. Jego mowa jest warunkowana czasem, który mu poświęcimy. Niektórzy utożsamiają obraz z przestrzenią, a muzykę z czasem. Muzyka jest czasem, ale obraz jest przestrzenią w czasie. Decydujący w obrazie jest ten wszechobecny porządek – jego organizacja. Wszelkie elementy zadrażniające jego porządek wzmacniają go. Obraz jest odbiciem porządku naszego życia. W pokoju okno jest otwarte, wiatr wieje. Po lewej stronie szosa na Sochaczew. Samochody odsuwają się ode mnie. Tak, najpierw do Sochaczewa, w Łowiczu nie na Łódź, ale prosto, dalej Poznań, Berlin, Paryż, Madryt, Lizbona i stoimy na plaży, morze. Chociaż możemy pojechać na dół, Radom, Kielce, Kraków, Wiedeń (nie, brzmi to za bardzo dziewiętnastowiecznie, prawie jakbyśmy się wybierali do Austro - Węgier przez Galicję), lepiej na Katowice, Brno, Wiedeń, Graz, Wenecja, Nicea, Marsylia, Barcelona, za Barceloną skręt w prawo na Saragossę, potem Madryt i Lizbona, i morze, piasek i woda. Wszystkie te drogi prowadzą mnie do morza.

hopscotch. Each of them is completing some journey. To me, their goals are immaterial, only the journey matters (though the drunk would like to finally get home). Mom calls and the playground empties. The girls have stopped playing, the drunk finally got home. The Painting hangs on the wall, it is like a mirror reflecting behavior patterns. It is like a map laid out on the table, when we look at it before a long trip. It gives the journey meaning. The road signs it contains become a single cohesive system. It shares its rhythm with the World. I understand it more and more, the World speaks to me, making its impression on the painting, in fact, it is a painting itself. And there is room for the drunk and for the girls playing hopping games and for chess players who spent two hours looking for the most favorable structures on the chessboard with the hope that their tactic will lead to success. The painting is incomplete and will continue. Its speech is conditioned by the time we devote to it. Some identify the painting with space and music with time. Music is time but the painting is space and time. That ever-present order - its organization, is decisive in a painting. All the elements irking its order reinforce it. The painting is a reflection of order in our life. In the room, the windows open, the wind blows. On the left is the road to Sochaczew. The cars are moving away from me. First to Sochaczew, in Łowicz don't take the road to Łódź, but go straight, next is Poznań, Berlin, Paris, Madrid, Lisbon and we stand on the beach, the sea. Though we could drive down, Radom, Kielce, Kraków, Vienna (no, that sounds too 19th century, almost as if we went to Austria-Hungary though Galicia), better head to Katowice, Brno, Vienna, Graz, Venice, Nice, Marseille, Barcelona, beyond Barcelona turn right to Saragossa then Madrid and Lisbon and the sea, sand and water. All these roads lead me to the sea.

Zbigniew Makarewicz

Najważniejsza jest tradycja

Galeria Działań Fredo Ojdy debiutowała w 1988 roku. Odwołała się wówczas do tej wizji rozwoju sztuki, którą prezentował krytyk i teoretyk Jerzy Ludwiński (1930 – 2000). Dzięki jego stałej obecności źródła polskiej tradycji artystycznej – i tej z Międzywojnia (Henryk Stażewski), i tej powojennej (Jerzy Rosołowicz) – ukazały wzajemne szczególne powiązania.

Obecność ich twórczości wskazywała na trwanie idei, postawy, ale nie kierunków czy nurtów, jakiejś stylistyki czy stylizacji, co jest dominującą cechą „mainstreamowych” produkcji dzisiejszej sztuki instytucjonalnej.

Styl Galerii Działań wywodzi się zatem i z przedwojennej Wielkiej Awangardy, i ze specyficznego dla Polski nurtu neomodernizmu, tak ważnego po 1956 roku. Następnym ogniwem tej ciągłości jest obecność w programie galerii reprezentantów neoawangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W ten sposób galeria utrzymała więzi między nowymi a dawnymi laty. W polskiej sytuacji artystycznej wymagało to wielkiej i świadomej pracy wobec wciąż nieprzewidywalnych skutków dziejowych katastrof i katastrofalnej polityki kulturalnej kolejnych zarządców dziedzictwa narodowego.

Galeria wskazywała na odległe w czasie punkty odniesienia dla bieżącej akcji artystycznej, a trzeba pamiętać, że odległość między 1939 a 1989 rokiem trzeba liczyć podwójnie. Poruszenie dalekich, „zartarych” kontekstów byłoby dzisiaj, w 2010 roku, już niemożliwe. Nawiązanie do tychże wątków tradycji mogło zostać dokonane właśnie wtedy, w 1988 roku, niejako w ostatniej chwili, albo nie byłoby możliwe już nigdy. Wystawa *Struna*, dedykowana pamięci Jerzego Rosołowicza, była wtedy jednocześnie manifestem galerii napisanym już przez sam fakt uczestnictwo tych, a nie innych artystów.

Tradition is most important

Fredo Ojda's Galeria Działań opened in 1988. At that time, it referenced a vision of art development presented by critic and theoretician Jerzy Ludwiński (1930–2000). Due to his constant presence, the sources of Polish art tradition – from the interwar (Henryk Stażewski) and the postwar periods (Jerzy Rosołowicz) evidenced particular interrelations.

The presence of their creativity indicated the continuity of an idea/attitude, but not directions or genres, some style or styling, which is the dominant quality of mainstream productions of today's institutional art.

The style of Galeria Działań therefore originates from the prewar Great Avant-garde and a Poland-specific neomodernism movement, so important after 1956. The next link in this continuity is the presence in the gallery's program of the representatives of 1960s and 1970s avant-garde. In this manner, the gallery maintained ties between recent and older years. In the Polish art context, this required tremendous and conscious work against the still undefeated effects of historic catastrophes and catastrophic cultural policies of successive managers of national heritage.

The gallery indicated distant (at the time) points of reference for its current art action, while it must be kept in mind that the distance between 1939 and 1989 should be doubled. Discussing distant, 'covered-up' contacts would be impossible today in 2010. Referencing those themes of tradition was possible then, in 1988, somewhat at the last moment, and it would have never been possible again. The exhibition *String/Struna*, dedicated to the memory of Jerzy Rosołowicz, was then a simultaneous manifesto by the gallery expressed through the mere participation of the selected artists.

The vitality of the romantic concept of art, art as artistic creativity, art that ignores the hard circumstances of living, and art that knows nothing of 'it is what it is' is exactly the Galeria Działań way of life. At the very beginning, it avoided the mistakes of its own 'institutional Protestantism'. The programs of the majority of today's serious institutions functioning in the global system seem to say *sola scriptura*. Living tradition has ceased to be their support. Exegetists of the book, those researches of episteme,

Żywotność romantycznej koncepcji sztuki, sztuki jako twórczości artystycznej, sztuki nie liczącej się z twardymi okolicznościami bytowania, sztuki, która nic nie wie o tym, że „jest jak jest” jest właśnie sposobem na życie Galerii Działań. Już na samym początku uniknięto błędów swoistego „protestantyzmu instytucjonalnego”. „Sola scriptura” zdają się mówić dzisiaj programy najpoważniejszych instytucji artystycznych funkcjonujących w globalnym układzie. Żywa tradycja przestała być dla nich oparciem. Egzegeci pisma, owi badacze epistemy mogą inspirować i nawet zapładniać swoimi doktrynami kolejne programy galeryjnych wyjadaczy, ale ich dzieci rodzą się martwe. Socjotechnicznie (politycznie) użyteczne, ale artystycznie martwe.

Galeria Działań korzystała w momencie założenia z nadzwyczajnej sytuacji społecznej, z możliwości ustanawiania „nowego początku”, ale spośród wielu tylko ta inicjatywa zdołała wytworzyć i wykorzystać unikalną szansę swobodnego sięgania do całości źródeł tradycji artystycznej, twórczości bez kompromisów i zahamowań i... przetrwać. Odkryciem, które zawdzięczamy Fredo Ojdzie, było zrozumienie, że nowy początek, jak zwykle w twórczości artystycznej, jest już ufundowany i trzeba tylko znaleźć tę właśnie, a nie inną linię ważną dla kontynuowania w przyszłości.

Można to byłoby osiągnąć zapewne i w jakimś „centrum” czy w „galerii sztuki współczesnej”, „nowoczesnej” lub „najnowszej”, ale te od swoich „nowych początków” sztuką się nie zajmują. Poczesne miejsce zajęły tam ekspozycje ideologii Nowej Lewicy. Państwowych i samorządowych kolubryn użyto do propagandowego ostrzału kultury narodowej. Samodzielne dochodzenie do rozpoznania najwyższego poziomu twórczości artystycznej było możliwe tylko poza drastycznie upolitycznionym państwowym systemem kuratorskim.

Własna droga Ludwińskiego, jego legenda jako krytyka, organizatora ruchu artystycznego i teoretyka, stanowiła potężny kapitał zakładowy, umożliwiała sięganie do pracowni Henryka Stażewskiego lub Włodzimierza Borowskiego – i tak samo Waldemara Petryka albo Barbary Kozłowskiej, Koji Kamoji i Jana Świdzińskiego, a zatem zogniskowania tego, co stanowiło i różnorodność, i śmiałość, i bezbłędną precyzję wykonawczą. To by się wszakże nie zdarzyło, gdyby nie profesjonalizm w realizacji każdej wystawy, spotkania, koncertu.

may inspire and even fertilize successive programs of gallery regulars with their doctrines, but their children are stillborn; socio-technically (politically) useful, but artistically dead.

Upon its founding, Galeria Działań took advantage of an exceptional social situation, with the ability to establish a new beginning and, only this gallery among many, managed to create and exploit the unique opportunity to freely draw on the whole of sources of artistic tradition, creativity without compromise and reservation and... survive. The discovery we owe Fredo Ojda, was the understanding that a new beginning, as usual in artistic creativity, has already been established and one must only find that and not another line to continue it in the future.

This could be probably achieved in some 'center' or 'contemporary' 'modern' or 'latest' gallery of art, but these have not been dealing with art as of their 'new beginnings'. Exposition of the ideology of the New Left instead hold a venerable place there. State or local government cannons have been used for propaganda bombardment of national culture. Independent journeys to reach the highest level of artistic creativity were possible only outside the dramatically politicized state curatorial system.

Ludwiński's own road, that of a legend and critic, organizer of an art movement and theoretician, constituted a tremendous asset. This enabled influence by studios like that of Henryk Stażewski or Włodzimierz Borowski – and similarly Waldemar Petryk or Barbara Kozłowska, Koji Kamoji and Jan Świdziński, and therefore bringing into focus that which constituted diversity, boldness and perfect precision in execution. That would not have occurred were it not for the professionalism in execution of every exhibition, meeting and concert.

The melding of tradition and contemporaneity into a strategy arising from the very essence of art rather than, say, 'community activism' sets the main direction. The gallery 'merely' discovers the 'moments of change' thereby 'somewhat' accelerating the changes in art culture. An express return of the definition of art as a form – that is the gallery's hidden program.

However, there is no certainty as to the fact that art in certain areas, e.g. music or some genres of visual art such as e.g. painting, will maintain its current ability to renew efforts to extract original and new artistic ideas. But

Połączenie tradycji i aktualności w strategię wynikającą z samej istoty sztuki, a nie np. z kolejnych „akcji społecznościowych”, wyznacza główny kierunek działań. Galeria „tylko” odkrywa „momenty zmian” i przez to „nieco” przyspiesza następowanie zmian w kulturze artystycznej. Wyrażone przywrócenie definicji sztuki jako formy – to jest ukryty program galerii.

Nie ma jednak żadnej pewności ani co do tego, że twórczość w niektórych dziedzinach, np. w muzyce czy w niektórych gatunkach plastyki, jak np. w malarstwie, utrzyma dotychczasową zdolność ponawiania wysiłków dla wydobycia oryginalnych, nowych idei artystycznych. Ale też nie jesteśmy pewni tego, że natężenie tej twórczej pracy wygaśnie, że już widać taką tendencję. Być może twórczość w niektórych dziedzinach zaniknie zupełnie na wiele lat, bo w innych skoncentruje się twórczy wysiłek. Tak swego czasu było z rzeźbą między ekspansywną działalnością Berniniego a nowym tchnieniem życia, jakie dał tej dyscyplinie Rodin. Co się więc stanie, a raczej – co może się stać?

Jeśli pierwsza dekada w zasadniczym stopniu była wynikiem współpracy Fredo Ojdy i Jerzego Ludwińskiego, to druga zawiera tak samo kontynuację, jak i zmiany właściwe dla oryginalnej twórczości następujących po sobie pokoleń. Rzecz jednak w tym, że galeria nie stała się ośrodkiem pokoleniowych rozliczeń. Włączenie muzyki i parateatralnych praktyk odbyło się w otwartym „polu gry”, o którym marzył od dawna Ludwiński.

To pole gry zostało przez galerię zarysowane dość szeroko. Międzynarodowe wystawy i festiwale, wystawy pracowni akademickich malarstwa, np. prof. Wandy Gołkowskiej z ASP we Wrocławiu, ale na przykład także Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Koncerty i spotkania autorskie przedstawicieli różnych dziedzin twórczości, teoretyczne debaty i konfrontacje przeciwstawnych koncepcji. To dużo czy mało?

Z analizy przedstawionego przez tę galerię materiału, a jest to wielki zbiór przekraczający pokoleniowe, środowiskowe i dyscyplinarne podziały, można by próbować wnioskować o przyszłości. Nie jest jednak ważne, jak będą rozpadły się struktury instytucjonalne ani jak zostaną radykalnie przewartościowane dzisiejsze hierarchie dzieł i autorów, jaki kanon zastąpi nam współczesny, ważne jest, jakiego rodzaju kultura artystyczna wyłoni się, gdy opadnie kurz; po upadku wielu „potemkinowskich wiosek”,

we are also not certain whether the intensity of this creative work will fade, and whether such a tendency is already visible. It may be that creativity in some areas will wholly disappear for many years, because creative efforts will focus elsewhere. That was the case some time ago with sculpture – between the expansive work of Bernini and the fresh breath of life given the discipline by Rodin. What will therefore happen, or rather – what could happen?

If the first decade was, to a fundamental degree, the result of cooperation between Fredo Ojda and Jerzy Ludwiński, the second contains both continuation as well as changes proper for the original creativity of successive generations. The thing is, however, that the gallery has not become a center where generations settle scores. Inclusion of music and parateatrical practices took place on an open 'playing field' of which Ludwiński had dreamed of for a long time.

The gallery sketched a broad playing field. International exhibitions and festivals, exhibition of academic studios, e.g. Wanda Gołkowska from Wrocław's academy of fine art, but also the Interior Design Department of the Warsaw Academy of Fine Art. Concerts and auteur evenings with representatives of various art genres, theoretical debates and confrontations of opposing concepts. Is that a lot or a little?

Analysis of the material presented by this gallery – and this is a huge collection traversing divisions of generation, milieu, and discipline – allows one to speculate about the future. However, it is not important how institutional structures will deteriorate nor how radically today's hierarchies of works and authors will be revalued, or what canon will replace the contemporary one. What is important, is what type of art culture will emerge when the dust clears; after the fall of many Potemkin villages, ordained for us 'here' by post-communist kulturtraegers and 'there' after the march by institutions, undertaken by leftists from the '68 generation, always and everywhere with the same art culture destructive effect.

It may be that this new culture is emerging from under the torrent of informational chaff, from under the blabber of pushy propaganda of media excesses. This may be the 'zone of silence' or 'zone beyond convention' Ludwiński postulated. That silence of art, i.e. work beyond the media hype, constitutes the ideological core of work at the gallery. It is like poring over

zaordynowanych nam „tutaj” przez postkomunistycznych kulturtraegerów i „tam” po marszu przez instytucje, podjętym przez lewaków z pokolenia '68, zawsze i wszędzie z tym samym niszczącym kulturę artystyczną skutkiem.

Być może już się ta nowa kultura wydobywa spod zwałów siećki informacyjnej, spod piany nachalnej propagandy medialnych ekscesów. Jest to być może postulowana przez Ludwińskiego „strefa ciszy”, „strefa poza konwencją”. Ta cisza sztuki, czyli praca poza medialnym zgiełkiem, stanowi rdzeń ideowy pracy w galerii. To tak, jak pochylenie się nad księgą opisującą rzeczy dawne i całkiem nowe, jak opowieść o rodzinnych zdarzeniach. Takiego wglądu nie da się niczym zastąpić i właśnie dlatego Galeria Działań jest niezastąpionym ośrodkiem, jest „w centrum oka sztuki”.

Jedna grupa dzieł publikowanych przez galerię szczególnie zwróciła moją uwagę. Ich cechą wyróżniającą była fascynacja formami niskimi – czy to znajdowanymi po drodze, czy tworzonymi, ale z użyciem nieskomplikowanych technik. Rzecz w tym, że te elementy, z których każdy każdego szczególnie sobą nie reprezentuje, stają się w kolejnych zestawieniach i przeciwstawieniach znaczące szczególnie, tj. związane tak, jak słowa w poemacie. Każde słowo należy do potocznego słownictwa i służy podstawowej komunikacji międzyludzkiej dla spraw raczej banalnych lub jakoś tam użytecznych. To dopiero geniusz poety zmienia je w nierozzerwalne struktury same w sobie i dla siebie znaczące i znaczące jako takie właśnie całości. Podobnie tutaj te pospolite przedmioty, cząstki, proste formy wiąże ich wzajemne oddziaływanie jako spójnych całości. I takie porównanie byłoby może właściwe, niemniej jednak wymaga korekty. A wymaga dlatego, że nasuwa się od razu domniemanie jakiegoś uwikłania w „przekazy” i inne „społeczne” funkcje. Nie! To, co jest „znaczące”, to szczególnego rodzaju poczucie poetyckie. Tak! Ale takie „poczucie poetyckie”, które daje głębszy oddech każdemu dziełu sztuki – także „niepojęciowej” muzyce i plastyce.

Te niebawymie związki form uzyskują nowe znaczenie, właściwe raczej sekwencjom dźwiękowym w utworach muzycznych, a więc w świecie, który nie komunikuje nas o niczym poza sobą. Taka jest znaczna i znacząca część „sztuki w galerii działań”, bez względu na to, czy autorzy takich utworów pochodzą z Tajlandii czy z Izraela.

a book that describes things of yore and entirely new, like a tale of family history. That sort of a review is irreplaceable and that is why Galeria Działań is an inimitable center 'in the center of the eye of art'.

One group of works published by the gallery especially got my attention. They are set apart by a fascination with low forms – whether found on the way or created, but those using uncomplicated techniques. The thing is that these elements, of which each represents nothing in particular, in successive sets and oppositions become particularly meaningful, i.e. related like words in a poem. Each word belongs to the common vocabulary and serves basic interpersonal communication for rather banal or somewhat useful matters. It is only the genius of a poet that changes them into inseparable structures, meaningful in themselves and among themselves, and meaningful only as that whole. Similarly here, these common objects, pieces, simple forms are related by their interaction as a cohesive whole. And such a comparison might be apt, however, it requires a correction. It requires one because there immediately creeps a presumption of some entanglement in 'messages' and other 'social' functions. No! That which is 'meaningful' is a particular kind of poetic notion. Yes! But the kind of 'poetic notion', which provides a deeper breath to each work of art – including 'non-conceptual' music and art.

These exceptional relationships gain new meaning, rather appropriate to sound sequences in musical compositions, and therefore to a world, which communicates nothing aside from itself. That is the larger and significant part of 'art in Galeria Działań' irrespective of whether the authors of such pieces came from Thailand or Israel.

In search of an analogy, one might use two seemingly opposing examples. The first is a specific 'syncretism of literary genres' created by Henryk Sienkiewicz e.g. in his novel *With Fire and Sword* and the unusual, for its time, magical realism, invented by that writer, now multiplied in various genres of literature. It should be recalled that Sienkiewicz created his original literary masterpieces using the 'lowest literary form', which, at the time was a novel printed from day to day in newspapers. The other example is Tadeusz Kantor's 'object of lowest rank'.

Perfection of such lowest forms as a possible creative basis allows us to approach its highest levels. One might expect then that creativity in

Szukając analogii, można sięgnąć do dwóch zdawałoby się przeciwnych przykładów. Pierwszy przykład to specyficzny „synkretizm gatunków literackich” stosowany przez Henryka Sienkiewicza np. w powieści *Ogniem i mieczem* i niezwykle w owym czasie realizm magiczny, wynaleziony przez tego pisarza, dzisiaj w różnych literaturach rozmnożony. Przypomnieć trzeba, że Sienkiewicz tworzył swoje oryginalne arcydzieła języka, posługując się „najniższą formą opowieści”, jaką była wówczas powieść drukowana z dnia na dzień w gazetowych odcinkach. Drugi przykład to „przedmiot najniższej rangi” Tadeusza Kantora.

Wydoskonalenie takich najniższych form jako możliwej podstawy twórczości zbliża nas do najwyższych jej poziomów. Można więc oczekiwać, że twórczość w malarstwie, rzeźbie, w formach parateatralnych i poezjograficznych lub w kineformach przybierze w przyszłości zdecydowanie uniwersalny charakter na wyższym poziomie świadomości estetycznej. Czy jednak zostanie dostrzeżona? W Polsce zapewne nie.

Nowe podstawy twórczości dadzą rozwój i ugruntowanie teorii twórczości artystycznej w ogóle i teorii poszczególnych dyscyplin, tak jak się to już dzieje w muzyce. Dzisiejszy Ozdobny Akademicki Amatorski Awangardyzm (O+3A) lub Akademicki Amatorski Awangardyzm (3A), albo Paskudny Akademicki Amatorski Awangardyzm (P+3A), ale również Kompetentny Akademicki Kanoniczny Awangardyzm (K.A.K.A.) niebawem będą tylko zabawnym - lub żalnym albo wstydliwym - wspomnieniem.

Na szczęście.

To, co dzisiaj nazbyt pochopnie nazywamy sztuką, to, czym zajmują się „media” i tworzone na gwałt kolekcje wszelkich osobliwości, będzie traktowane jako socjologiczna przypadłość.

Rozstaniemy się z tym bez żalu.

Pojawi się nowy miłośnik twórczości artystycznej: wymagający, świadomy i wrażliwy na wartości artystyczne – arystokrata ducha, jak niegdyś mawiano.

Znaczącą część pracy ducha dla tej przyszłości wykonała już Galeria Działań. W tym dostrzegalbym jakieś szanse dla odrodzenia kultury artystycznej, także w Polsce.

Wrocław, luty 2010

painting, sculpture, paratheatrical forms, poetry-graphic or cinematic forms would take on in the future a decidedly universal nature on a higher plane of aesthetic consciousness. Would it be noticed? Likely not in Poland.

The new bases for creativity will motivate development and ground art theories overall and theories of particular disciplines, as is already happening in music. Today's Decorative Academic Amateur Avant-garde (D+3A) or Academic Amateur Avant-garde (3A), or Foul Academic Amateur Avant-garde (F+3A), but also Competent Academic Canonic Avant-garde (C.A.C.A.) will soon be merely amusing – or pathetic or embarrassing – memories.

Fortunately.

That which is today overly hastily called art, that which the 'media' deals with, and the abruptly established collections of all oddities, will be treated as a sociological ailment.

We shall part without sorrow.

A new lover of art will appear: exacting, conscious and sensitive to artistic values – an aristocrat of the soul, as used to be said.

Galeria Działań has already performed a significant part of the work for the soul. Here, I see some opportunity for a rebirth of artistic culture, including in Poland.

Wrocław, February 2010