

Ryszard Grzyb...

Teksty autorskie towarzyszące wybranym dziełom

Sztuka i Dokumentacja nr 2, 54-71

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

TEKSTY AUTORSKIE TOWARZYSZĄCE WYBRANYM DZIEŁOM

Tomasz SIKORSKI

W książce *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987*, w części katalogowej, przedstawiono czterdzieści wybranych dzieł powstałych bądź prezentowanych w tym miejscu i w tym okresie. Niektóre z nich, zwłaszcza te z lat 1976–78, nie posiadały dokumentacji fotograficznej, inne nie miały w ogóle istotnej formy wizualnej. Takie dzieła nie znalazły się w części katalogowej.

W zestawie, który miałby charakteryzować interdyscyplinarną aktywność Pracowni Dziekanka, brakowałoby z tych powodów wielu dzieł i wielu artystów, przede wszystkim Andrzeja Bieżana, Wojciecha Bruszewskiego, grupy Dezerter, Familji Radio Warszawa, Mirosława Filonika, Marka Kijewskiego, Krzysztofa Knittla, Zygmunta Krauze, Marcina Krzyżanowskiego, Jacka Kryszkowskiego, Pawła Kwieka, Mieczysława Litwińskiego, Jacka Malickiego, Sławomira Marcza, Andrzeja Mitana, Andrzeja Partuma, Józefa Robakowskiego, Tadeusza Sudnika, Jana Świździńskiego, Jerzego Truszkowskiego, Ryszarda Waśko i Ryszarda Winiarskiego.

Dokumentację fotograficzną bądź reprodukcje dzieł opatrzone komentarzami, opisami, lub innym tekstem nadesłanymi przez autorów na potrzeby części katalogowej książki (1990). W tekstach tych zachowano oryginalną pisownię autorów.

OD REDAKCJI

W tym numerze pisma *Sztuka i Dokumentacja* publikujemy wybrane teksty z tego zbioru. Stanowią one uzupełnienie, możliwie pełnego i szczegółowego, kalendarium galerii Dziekanka. Ponieważ twórca pierwotnego opracowania katalogowego, Tomasz Sikorski, zostawił nam „wolną rękę” przy dokonywaniu wyboru, postanowiliśmy w gronie redakcyjnym, że zamieścimy te teksty, które z dzisiejszego punktu widzenia są ciekawe, ważne, bądź mogą w jakiś sposób być użyteczne dla piszących o sztuce. Ponadto nasz wybór został podyktowany ogólną tematyką pisma i tego numeru. Wybraliśmy więc teksty dotyczące malarstwa i szeroko rozumianych form sztuki akcji (performance). Ponieważ układ katalogu jest chronologiczny, zachowaliśmy chronologię tekstów w części I. Malarstwo i części II. Akcje, według dat prezentacji w galerii dzieł, których teksty dotyczą (same teksty mogą nosić inną datę powstania).

I. MALARSTWO

- 01.** Ryszard Grzyb, *JAK JA SOBIE CZASAMI MYŚLĘ O MALARSTWIE*, 1983,
- 02.** Leon Tarasewicz, *MALARSTWO*, 1984,
- 03.** Jarosław Modzelewski, *O MOIM MALARSTWIE*, 1986.

II. AKCJE

- 04.** Wojciech Krukowski, Akademia Ruchu, *AUTOBUS*, 1976,
- 05.** Paweł Kwiek, *VIDEO A-2, ODDECH*, 1979,
- 06.** Zygmunt Piotrowski – Ukiyo, *ANALIZA SYTUACJI ALTERNATYWNEJ*, 1978,
- 07.** Krzysztof Zarębski, *STREFY KONTAKTU*, 1979,
- 08.** Roland Miller, *LANDSCAPE*, 1980,
- 09.** Reindeer Werk, *MECHANICS... PERFORMANCE*, 1980,
- 10.** Johan Cornelissen, *FIVE POLISH CITIES*, 1980,
- 11.** Bałdyga / Onuch / Szajna, *PERFORMANCE – WSPÓŁPRACA*, 1981,
- 12.** Ewa Partum, *STUPID WOMAN*, 1981,
- 13.** Jerzy Bereś, *BOJKOT*, 1986,
- 14.** Zbigniew Warpechowski, *MOMENTY SZCZĘŚCIA NA KRAWĘDZI ROZPACZY*, 1981,
- 15.** Dick Higgins, *PIĘĆ TRADYCJI HISTORII SZTUKI*, 1986,
- 16.** Janusz Bałdyga, *GENERAŁ CENTER*, 1981,
- 17.** KwieKulik, *POLSKI DUET*, 1986,
- 18.** Kees Mol, *ILLUSION - REALITY*, 1981.

PIERWODRUK:

Pracownia Dziekanka 1976-1987, wyd. Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 1990.

Opracowanie: Tomasz Sikorski, 1987 (przejrzane w 2009 roku).

A właśnie, że nie dla historyków sztuki, nie dla potomności, nie dla koneserów, nie ambitnie. A właśnie malować tak, żeby było ładnie albo brzydko. Niech to będzie bez „treści”, bez „filozofii”. Jakieś historyjki o ptaszkach, nocniku, o pokazywaniu języka, o rybkach w akwariu, niech to będzie jak opowiadanie historyjek wymyślonych na poczekaniu. Lekko, jak dziecko robiące pipi za krzakiem. Tęgo powinienem się trzymać. Wrócić do karnawału w sobie, który gdzieś mi się zapodział - bo to jest mój żywioł, ja jestem śmieszek, błazenek, wesolek. To moja rola do odegrania. Wrócić do karnawału w malarstwie.

Jeszcze kilka rzeczy - nie z tych, co uzurpują sobie prawo do określania, ale z tych, co zwracają jedynie uwagę, że indor taki a taki może zaistnieć, ale nie musi. Pierwszą z nich jest śmiech. Nie idzie jedynie o parskanie śliną, branie się pod boki i tarzanie po betonie. Mam na myśli śmiech w znaczeniu takim, że on przenika wszystko, czyli, że świat zbudowany jest z częsteczek śmiechu i zrodził się ze śmiechu, a nie jak chcą niektórzy - z wody, ognia, miłości itd. Co za tym idzie? Jakie są następstwa?

Chociażby to, że nie trzeba chodzić koło malarstwa w sutannie, że obraz nie musi być umieszczony na ambonie sztuki. A malarz nie musi ukrywać przed sobą samym słabizn malarstwa. Może mówić o nich z podniesionym czołem, mrugając jednocześnie lewym okiem do publiczności: choć bawi mnie ono swymi nieporadnościami, widzę też jego skromne zalety, jak mieszanie farb, dotykanie płótna pędzlem.

Ryszard GRZYB, 1983

Prace na wystawach grupowych w Pracowni Dziekanka: *Las, góra, a nad górą chmura* (1983); *Itaka, Itaka* (1983); *Kobieta ucieka z masłem* (1984); *Rypajamawłoszard grzykomopasoźniak* (1985); *Widzialne Niewidzialne* (1986); *Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewczyna* (1986); *Recital* (1987); *Dzieciątko Berlina, taniec nolandu* (1987), m.in.: *1 Maja 1983 na Jezioroku Czerniakowskim*, 1983, plakatówka/papier, 70 x 90 cm.; *Równowaga Yang i In*, 1984, plakatówka/papier, 110 x 130 cm.

Zawsze żyłem w otoczeniu przyrody i robię wszystko, by w nim pozostać. Nie uciekam od społeczeństwa, ale w naturze czuję się po prostu bardziej pewny i spokojny. Imponuje mi ta równowaga eliminująca wszystko, co chore i zwyrodniałe. Stwarza to piękną harmonię regulującą samą siebie.

Nie chcę powiedzieć, że nie interesują mnie tematy nurtujące współczesne społeczeństwo, ale jest przecież tyle mediów bardziej predysponowanych do tego, by być lustrem codzienności. Nigdy nie mogłem znieść żadnych tytułów i pisania na obrazach. Nigdy też tego nie robiłem i bardzo mi to przeszkadza w patrzeniu na obraz, który powinien zawsze bronić się malarstwem i tylko malarstwem. Słowa zostawmy tam, gdzie są one najpotrzebniejsze.

Marzeniem jest, aby obraz tak objął w swe posiadanie patrzącego, że otoczenie przestałoby istnieć i nieograniczony ramami obraz mógł swobodnie rozszerzać się wciągając do środka. Malując obraz odrzucam wszelkie inne treści przeszkadzające w odbiorze malarstwa. Ten kto szuka anegdoty czy komiksu, nie ma tu nic do roboty. Najpiękniejsza rozmowa o malarstwie jest wtedy, gdy obrazy wiszą na ścianie i „patrzają” na ludzi, a ludzie patrzą na nie.

Leon TARASEWICZ, fragmenty z ...obecności pejzażu, 1984

Wystawy w Pracowni Dziekanka: *Malarstwo* (indyw.), 20-25 lutego 1984; *Malarstwo* (indyw.), 15-20 stycznia 1985; *Ex oriente lux* wystawa grupowa, 7-11 maja 1985. W trakcie przygotowań do pierwszej wystawy w *Dziekance* w lutym 1984, Sikorski namówił Tarasewicza (wówczas studenta V roku ASP, tuż przed dyplomem), by ten namalował specjalnie do tej wystawy przynajmniej jeden duży obraz. Powstało dzieło bez tytułu, gwasz na papierze, 240 x 395 cm. pokrywające całą ścianę frontальną głównej sali *Dziekanki*.

Jarosław MODZELEWSKI
WYBRANE ZAGADNIENIA Z PROBLEMATYKI MALARSTWA SZTALUGOWEGO
W ASPEKCIE PRACY WŁASNEJ

O moim malarstwie

Uprawiam malarstwo. Maluję obrazy, na których można zobaczyć postacie ludzkie, starsze lub wręcz dzieci. Chociaż namalowałem kilka obrazów, których jedynymi bohaterami były dzieci - są to obrazy z lat 85-86.

Staram się nie deformować moich postaci, malować je realistycznie. Bywa, że popełniam błędy anatomiczne - coś za długie, za krótkie albo nie tam gdzie trzeba, ale czyż nie popełnia ich natura? Wystarczy się tylko rozejrzeć, człowiek oddalił się od wzorców antycznych daleko. Dotyczy to też rasy polskiej, na którą ciągle patrzę.

Osoby na moich obrazach są ubrane przeciętnie. Ich ubiór sugeruje porę roku, chociaż tło bywa często bez związku z jakąś konkretną realnością. Ciała i ubrania są modelowane. Czynności i ruchy wykonywane przez bohaterów moich obrazów są rozmaite. Postacie idą, stoją, bądź siedzą, czasem maszerują. Gdzie indziej znów wykonują czynności związane z ich zawodem. Nie zawsze poruszanie się jest łatwe, więc zdarzają się postacie przewracające się, ślizgające, idące na czworakach lub potykające się.

Oprócz ludzi maluję też zwierzęta. Dawniej były to lwy, wielbłądy, delfiny, koty, ostatnio głównie psy, rzadko ptaki. W kilku ostatnio malowanych obrazach pojawiły się drzewa - głównie przy ziemi, co narzucała malowana scena. Chciałbym poszerzyć zakres malowanych sytuacji, wnętrza i przestrzeni, co pozwoli mi rozwijać moje umiejętności malarskie i mam nadzieję, pogłębi satysfakcję artystyczną...

Ogólna wymowa mojego malarstwa jest raczej smutna, czego efektem są trudności w sprzedaży moich prac i posądzanie o polityczność w naszych konkretnych warunkach, co jest całkowitym nieporozumieniem.

Jarosław MODZELEWSKI, 1987

Prace na wystawach grupowych w Pracowni Dziekanka: *Las, góra, a nad górą chmura* (1983); *Kobieta ucieka z masłem* (1984); *Rypajamawłoszard grzykomopasoźniak* (1985); *Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej* (1985); *Wybrane zagadnienia z problematyki malarstwa sztalugowego w aspekcie pracy własnej* (indywidualna, 1986), *Niemrawy młodzian śpiewa, sztywna wiruje dziewa* (1986).

04.

Akademia Ruchu

AUTOBUS

Akcję spektaklu *Autobus* tworzy ewolucja żywego obrazu. Znaczeniowe cechy tej kompozycji nawiązują do kilku elementów obrazu Bronisława Wojciecha Linkego *Autobus*, chociaż bardziej istotnym odniesieniem dla rodzącej się idei spektaklu był obraz Andrzeja Wróblewskiego *Kolejka trwa*.

Wegetatywny jakby cykl „narodzin”, zmian, wibracji i przekształceń przyjętych na wstępie pozycji ciał aktorów podlegał niemożliwym do opanowania, fizjologicznym prawom długiego znieruchomienia. Przemiany te, często bardziej odczuwalne niż widoczne dla aktora i widza, wydobywały, wraz z innymi cechami spektaklu, znaczenie procesu trwania.

Obraz sceny, będącej metaforą dehumanizowanego społeczeństwa, wzmacniała muzyka stanowiąca collage dźwięków codzienności: życia oficjalnego i religijnego, odgłosów pracy, manifestacji ulicznych, radia i telewizji.

Wojciech KRUKOWSKI, 1987

Spektakle powstałe i prezentowane w Dziekance (1975-79): *Autobus* (1975), *Wieża I* (1975); *Wieża II* (1976); *Europa* (1976), *Gazeta, nasza codzienna lekcja* (1976); *Wykład* (1978); *Gry* (1979), *English Lesson* (1983). Autor i reżyser: W. Krukowski. Wykonawcy: A. Borkowski, A. Komorowski, J. Konderski, J. Krukowska, C. Marczak, Z. Olkiewicz, M. Pieniążek, M. Skalski, G. Skibińska, M. Sutkowska, H. Tomaszewska, K. Żwirblis. Realizacja techniczna: J. Pieniążek.

05.

Paweł KWIEK

VIDEO A-2, ODDECH

Człowiek, w sposób ciągły, świadomie lub nieświadomie przeprowadza dystrybucję rzeczywistości. Od sposobu jej przeprowadzania zależy to, co i jak poznajemy. Jest ona sposobem budowania i zarazem destrukcji rzeczywistości oraz integralną częścią tej rzeczywistości. Badanie i ujawnianie owego mechanizmu jest jednocześnie moją działalnością poznawczą i wpływem na rzeczywistość.

Paweł KWIEK, 1977

Video A-2, Oddech, 1978: przeniesienie ruchu klatki piersiowej na gałkę regulatora jasności obrazu TV, sprzężenie oddechu z widzeniem. Praca prezentowana na wystawie *Fotografia - Stan aktualny (15 Autorów)*, Galeria P.O.Box 17 w Pracowni Dziekanka, 16-21 listopada 1979.

1. Nowa świadomość jest konsekwencją niepokoju, jakie w latach sześćdziesiątych objęły środowiska młodzieży na całym świecie. Po fali gwałtownych zamieszek na uniwersytetach stało się jasne, że tylko rezygnacja z bezpośredniej walki politycznej przybliżyć może konkretyzację nowych wizji życia społecznego.

Z początkiem lat siedemdziesiątych ruch polityczny młodzieży przeszedł w wyższe stadium, do niedawna określane jako „kontrkultura”, a obecnie jako „kultura alternatywna”. Nowa strategia ruchu, nacechowana wrażliwością społeczną i realizmem, zjednała mu zwolenników we wszystkich krajach świata, bez względu na różnice ustrojowe.

Program alternatywny nie posiada własnej linii politycznej ani koncepcji ideologicznej, wychodząc z założenia, że wszystkie ideologie sprowadzają się do przemocy intelektualnej, a każda polityka - do manipulowania społeczeństwem. Nie są to stwierdzenia bezpodstawne. Oto naprzeciw siebie, szykując się do wojny, stoją dwa obozy o połączonych systemach sterowania emocjami i motywacjami mas ludzkich.

2. Młodzież lat siedemdziesiątych jest pierwszym pokoleniem wyrosłym w warunkach jawnej ingerencji środków masowego przekazu w społeczną świadomość. Charakter tej głęboko ukrytej formy niewolnictwa stał się szczególnie jaskrawy wraz z upowszechnieniem technik przekazu videofonicznego. Ich rozpoznania podjęła się sztuka awangardowa.

Wnioski okazują się równie proste jak rewolucyjne: sens sztuki zawiera się w dyscyplinie zwrotnego kontaktu ekspresyjnego między ludźmi - a nie w produkowaniu oderwanych od rzeczywistości przedmiotów i dzieł artystycznych.

Przyjęcie postawy odpowiadającej tym ustaleniom ma daleko idące konsekwencje społeczne. Sztuka traci swój charakter odtwórczy i wyzwala się z rygorów wymiany towarowo-pieniężnej. Artysta działając na obszarze wartości wciąż zmiennych, relatywnych i wielowymiarowych, nadaje im ważność doświadczenia, eksperymentu światopoglądowego. Współdziałanie w procesie twórczym otwiera nowe możliwości samorealizacji i samokształcenia, dostępne każdemu człowiekowi.

Ujawnienie tych możliwości, ich racjonalizacja i wprowadzenie w powszechną praktykę życia społecznego - oto program jaki postawiła przed nami sytuacja alternatywna.

Zygmunt Piotrowski - Ukiyo, ulotka, wyd. SCŚA Dziekanka, 1978.

Zmysły rejestrujące wrażenia pozwalają, w zależności od skali, proporcji i możliwości emocjonalno-intelektualnej, na osiągnięcie stadium formalnego. W przypadku mojej działalności artystycznej są to spektakle ujawniające relacje dotyku, barwy i dźwięku. Możliwość swobodnego operowania tworzywem (człowiek, przedmiot, sytuacja) pozwala na znalezienie nowych pól działania artystycznego. Interesuje mnie obserwacja i oznaczanie następujących stref kontaktu człowieka z przyrodą i przedmiotem: przypadkowa, aranżowana, zewnętrzna, wewnętrzna, statyczna, dynamiczna, psychiczna, racjonalna, irracjonalna.

Przykłady:

1. Taśma magnetofonowa z zapisanym dźwiękiem nie jest odtworzona przez magnetofon, lecz rozwieszona na sznurku, poruszana strumieniem powietrza z wentylatora - wydaje szelst.

2. Pianista kładący dłoń na klawiaturze natrafia na warstwę roślin (szczypiorek).

3. Fragment taśmy magnetofonowej, około 20 cm, „przechodzi” przez bryłkę lodu („zamrożenie dźwięku”).

Strefa zmysłowo-emocjonalna powinna być badana poprzez sztukę, ponieważ nie nadąża za rozwojem intelektualnym człowieka.

Poznając w ten sposób siebie możemy się przekonać, że pewnych emocji musimy się uczyć na nowo i że właśnie na terenie sztuki możemy znaleźć nową wrażliwość.

Krzysztof Zarębski, STREFY KONTAKTU, 1975

Performance Krzysztofa Zarębskiego i Stephena Montague odbył się w Pracowni Dziekanka 11 października 1979.

Roland MILLER
LANDSCAPE

Moja druga wizyta w Dziekance w celu zrobienia tam kolejnego performance, miała miejsce 4 lutego 1980 roku. Przyleciałem do Warszawy z północy, podczas zamieci śnieżnej. Na przygotowanie performance na temat napięć i dziwnych przeżyć związanych z zawodem wędrownego artysty performance zostało mi zaledwie parę godzin. Wystąpiłem w uprzęży i wyglądałem, jakbym był podwieszony u sufitu. Miałem czerwone włosy i twarz.

Tło stanowiły przezrocza przedstawiające widziane z góry ośnieżone kanadyjskie lasy i wydawało się, że przelatuję nad różnymi krajobrazami. Widzowie otrzymali zamontowane na drewnie fotografie moich performances, które odbyły się w lesie, podczas pleneru w Świeżynie w 1979 roku.

Przedstawiłem także swoje przeżycie z grudnia 1979 roku, gdy podczas niezbyt poważnej operacji, pod wpływem narkozy miałem uczucie „wyjścia poza ciało” i szybowania nad nim przez jakiś czas. Przyrównałem proces twórczy, a także sztukę performance do eksploatacji własnego ciała, do plądrowania jego cennych zasobów i rozprowadzania ich potem na wszystkie strony.

Chociaż bolesny i wyczerpujący, proces ten jest jednak źródłem radości i głębokiej satysfakcji. W roku 1980 pokazałem swój *Pejzaż* także w innych krajach europejskich i w Ameryce Północnej. Odbyłem w tym celu podróże o łącznej długości ponad dwudziestu tysięcy mil, w tym ponad połowę samolotem. Była to jedna z moich pierwszych szczęśliwych wizyt artystycznych w Polsce.

Roland Miller, 1987

Performance Rollanda Millera *Landscape* odbył się w Pracowni Dziekanka 4 lutego 1980.

- Te performances pozwalają ruchom ciała być mózgiem.
- Nasze akcje katalizują koncentrację, która jest pracą między ludźmi i może być wykorzystana.
- Akcje same w sobie nie polegają na wyćwiczonej biegłości czy znajomości rzeczy, są *non-expert*.
- Performance (sytuacja) nie jest niczym nowym. Jako forma performance jest klasyczny. Ta forma może być manipulowana, lecz bez istotnej zmiany.
- Pole „sztuki” zawiera się w szerszym polu „pracy”.
- Koncentrując się na wykonywaniu pracy, nie negujemy sztuki. Jeśli coś, co się zdarza, pasuje do kategorii sztuki - to w porządku, jeśli nie - to nic nie szkodzi.
- Te performances pozwalają klasycznej sytuacji performance istnieć raczej jako mechanika, niż jako skończony produkt. Ludzie nie są wpychani w kąt, gdzie muszą taki produkt albo zaakceptować, albo wyjść. Zamiast tego jest mechanika, która może być wykorzystana do powodowania różnych poziomów wymiany międzyludzkiej. Nie wszystkie z tych poziomów dadzą się przełożyć na słowa, ani też nie jest możliwe poddanie ich analizie pojęciowej, której rezultat byłby przekonywający.
- Wymiana taka może być kontynuowana nawet po zakończeniu formalnego performance. Werbalnie czy jakkolwiek inaczej.
- Ekspertyza jest niestosowna w czasie takiej wymiany.
- Ogólnie rzecz biorąc, ważne jest by wykorzystać mechanikę danej sytuacji, a nie popadać w pułapkę formy.

Reindeer Werk, 1979

Performance z serii *Mechanics... Performance* odbył się w Pracowni Dziekanka 11 kwietnia 1980. Warsztat z serii *Mechanics... Predictions*, odbył się 12 kwietnia 1980 w Dziekance i w plenerze Warszawy.

Johan CORNELISSEN
FIVE POLISH CITIES

Zaraz po przyjeździe do Warszawy zaopatrzyłem się w mapę Polski. Kiedy na nią spojrzałem, natychmiast rzuciło mi się w oczy pięć polskich miast położonych nad dużymi rzekami. Były to: Warszawa, Gdańsk, Wrocław, Poznań i Kraków. Z topograficznego punktu widzenia miasta te obejmują cały kraj.

W ciągu kilku następnych dni odwiedziłem wszystkie te miasta, podróżując kolejno z jednego do drugiego. Z Warszawy pojechałem do Krakowa, z Krakowa do Wrocławia, z Wrocławia do Poznania, potem do Gdańska i z powrotem do Warszawy.

Podczas podróży robiłem polaroidowe zdjęcia krajobrazów między tymi miastami i zdjęcia mostów w samych miastach. Pod mostami dokonywałem nagrań dźwiękowych.

Po powrocie do Warszawy umieściłem w centrum dziedzińca Dziekanki drewnianą planszę. Plansza stała pionowo nad wykopaną w ziemi dziurą i podparta była zebranych na dziedzińcu kamieniami. Po przeciwnej stronie dziedzińca zrobiłem krąg z ziemi wykopanej spod planszy. Polaroidowe zdjęcia mostów umieściłem na planszy, zgodnie z ich usytuowaniem w terenie. Zdjęcia krajobrazów umieściłem bezpośrednio na kręgu ziemi, tworząc z nich pierścień. Odtwarzałem wzmocniony dźwięk z dokonanych pod mostami nagrań przez tyle sekund, ile kilometrów dzieliło miasta od siebie.

Johan Cornelissen, 1987

Instalacja na dziedzińcu Starej Dziekanki prezentowana była tylko przez kilka godzin, 6 czerwca 1980 po zmierzchu. Była to pierwsza instalacja *in situ* zrealizowana w Dziekance. Na plakatach anonujących to dzieło i określających je jako instalację, ktoś dopisywał przy nazwisku autora kpiące słowo „instalator!”.

11.

BAŁDYGA / ONUCH / SZAJNA PERFORMANCE – WSPÓŁPRACA

Od momentu naszego spotkania i deklaracji wspólnej działalności stanęliśmy wobec problemów, jakie stwarza współpraca.

Sytuacja ta zmusiła nas do stworzenia tak przemyślanego modelu, który stałby się podstawą do prowadzenia dalszej sensownej działalności. Każda kolejna realizacja zmuszała nas do projektowania nowych założeń dla następnej realizacji, która z kolei weryfikowała i te założenia. W rezultacie podstawowym problemem stało się ciągle tworzenie i analizowanie modelu funkcjonowania grupy artystycznej - relacji istniejących w grupie, między nią a układem artystycznym i społecznym. Prezentowany na wystawach i pokazach program ujawnia aktualny stan współpracy między członkami grupy.

Bałdyga / Onuch / Szajna, 1976

Uświadamiając sobie ostateczność naszego doświadczenia, w każdej jego chwili, decydujemy się powrócić do wcześniejszych dokonań i rekonstruując je osiągnąć w każdym momencie „pełnię” po raz wtóry.

Nie mogąc przewidzieć końca naszego doświadczenia musimy uznać każdy jego moment za równie dobry do jego zakończenia i uznania go za pełne.

Bałdyga / Onuch / Szajna, 1980

Ostatni wspólny performance grupy Bałdyga / Onuch / Szajna odbył się w Pracowni Dziekanka 29 stycznia 1981.

12.

Ewa PARTUM **GŁUPIA KOBIETA**

... a więc można wybierać uczucia, które chce się przyjmować, na podobieństwo aktora wybierającego sobie kostium. Dziś będzie to ambicja, jutro pożądanie miłosne...

Można by więc popełnić błąd, gdyby uważało się ten schizofreniczny świat za strumień bogactwa i blasku, które zastępują monotonię rzeczywistości...

Jeśli mogę wyobrazić sobie tyle scen miłosnych, to nie dlatego, że byłam w mojej miłości rozczarowana, tylko dlatego, że nie jest się już więcej zdolnym do kochania.

... być piękną

... wspaniale pachnieć

... być miłą dla swojej publiczności

... być prawdziwą

Ewa Partum, 1981

Performance Ewy Partum z serii *Stupid woman* odbył się w Dziekankce 20 listopada 1981.

13.

Jerzy BERES **BOJKOT**

1. Zapowiedź

Oświadczyłem publiczności zamiar namalowania obrazu.

2. Malowanie

Każdej białej literze na przodzie odpowiadała czerwona pręga na plecach.

3. Dyskusja

Zapytałem zebranych, czy obraz jest dobry, czy zły? Publiczność skorzystała z rzadkiej okazji porozmawiania z obrazem, czego efektem był ożywiony dialog.

Jerzy Beres, 1987

Bojkot, manifestacja (termin Beresia) odbyła się w Pracowni Dziekanka w ramach imprezy *Teraz i poza czasem*, 11 czerwca 1989.

1. Podniecenie, gorączka, czujność. Stan zupełnej niewiedzy. Wspaniały, ale trwożliwy upływ czasu, aż do momentu kiedy zacznę. Coś tam mam przygotowanego, ale wszystko jeszcze mogę zmienić, odrzucić, odwrócić. Wiem, że się nie wycofam.

2. Wchodzę. I od tej chwili jestem wolny. Wo l n y. Odczucie „namacalnej”, najrzeczywistszej wolności. Wiem, że mogę zrobić wszystko. Nic mnie nie boli, nic nie słyszę, jestem s a m . To nie jest trans. Coś mnie prowadzi, trzyma, podpowiada, ale to Coś, to Ono, On, każe mi robić to, czego ja naprawdę chcę! Tych, którzy na mnie patrzą, choćby obojętnie, z ironią – p r a w - d z i w i e k o c h a m .

3. Koniec, a właściwie koniec jakiejś przerwy. Uczucie zmęczenia i szczęścia. Po czasie zaczynam myśleć, rozumować i nazywać to, co się stało. Tylko w części było to moim udziałem.

Od 1967 roku przeżyłem to około osiemdziesięciu razy. Nazwałbym to momentami szczęścia na krawędzi rozpacy. Kiedy myślę o tym, co mam robić dalej, boję się tego i wiem, że dnia „x” w galerii „y” o godzinie „0” - będę gotów na wszystko. Nie chcę, żeby było inaczej.

Zbigniew Warpechowski, 1981

Na zakończenie pięciodniowego pobytu i prezentacji Zbigniewa Warpechowskiego w Dziekance, dnia 6 marca 1981, odbył się performance pt. *Rąsía*. Opis autora: *Performance na jedną rękę, w którym ręka wprawiana była w ruch przez różne przedmioty (zapałka, strzałka, kijek wskazujący, piórko ptasie) zgodnie z ich przeznaczeniem. Ręka pomalowana w czarno-żółte pasy miała być maszyną, automatycznie podporządkowaną przedmiotowi (rekwizytowi). Czas pracy maszyny (aparatu) limitowany był przez resztę ciała.*

Dick HIGGINS
INTERMEDIA (PIĘĆ TRADYCJI HISTORII SZTUKI)

1. Sztuka mimetyczna

Imituje naturę. Stosuje klasyczne naśladownictwo form naturalnych (włoskie malarstwo renesansowe, większa część poezji angielskiej do Drydena, muzyka zachodnia do Bacha i włoskiego baroku, *commedia dell'arte*, sundajska muzyka klasyczna, tradycyjne style japońskie *shakuhachi* i *koto*). Od niedawna - co stało się niemal oddzielną tradycją - także naśladownictwo sposobów działania lub przejawów natury (perska kaligrafia, Jackson Pollock, John Cage, znaczna część twórczości Jacksona MacLowa).

2. Sztuka pragmatyczna

Instruuje widza lub porusza go, często przez *katharsis* (tragedia grecka, tradycyjne malarstwo chrześcijańskie, El Greco, John Milton, Alexander Pope, Mozart i wczesny Beethoven, przeważająca część sztuki politycznej, Bertolt Brecht, John Heartfield, Wolf Vostell).

3. Sztuka ekspresyjna

Wyraża osobistą wizję lub uczucia artysty (rodowód romantyczny - Christopher Marlowe, William Blake, Novalis, Keats i Shelley, Caravaggio, malarstwo barokowe, Delacroix, późny Beethoven, Wagner, Mahler, Charles Ives, malarze grupy *Die Brücke*, George Kaiser, surrealizm, Yeats, Kline i De Kooning, poezja *beat generation*).

4. Sztuka obiektywna

Sztuka jako pełna, autonomiczna wypowiedź, w tym także „sztuka dla sztuki” (klasyczna muzyka ottomańska, hinduskie style *sitar*, „białe” balety, James McNeil Whistler, znaczna część twórczości Gertrudy Stein, Hans Arp, Piet Mondrian, abstrakcja geometryczna, wczesna poezja konkretna - Gomringer, Grupa *Noigandres*, Emmett Williams - George Brecht, większość dzieł *Fluxusu*).

5. Sztuka egzemplifikacyjna

Sztuka jako ilustracja, *egzemplum* lub ucieleśnienie idei, szczególnie koncepcji lub zasady abstrakcyjnej (*The Mental Traveller* Blake'a, Christian Morgenstern, styl „geograficzny” i „kaligraficzny” Gertrudy Stein, Marcel Duchamp, sztuka konceptualna, muzyka i poezja modularna - Steve Reich, Philip Glass, etc. - kino strukturalne, poezja stanowiąca odbicie lingwistyki Chomsky'ego, *happeningi* i cykle graficzne Dicka Higginsa).

Dick Higgins, 1976

Wykład w Pracowni Dziekanka, 28 lutego 1986.

Janusz BAŁDYGA
GENERAL CENTER

Mój stan posiadania uległ kolejnej zmianie, stałem się posiadaczem wizerunku generała. Obszar dotąd mi nieznany, oznaczyłem, nie zadając sobie trudu poznania, wizerunkiem generała. Pamięć po generale, zacierana bezwzględny nakazem, istnieje przeistaczając się w pełną tajemnicę legendę. Istnieje niczym nieuzasadnione podejrzenie, że wizerunek generała posiada moc magiczną.

Można założyć, że był postacią autentyczną, urodził się gdzieś daleko, prawdopodobnie w którymś z państw bałkańskich. Przegrany, został wpisany do historii przez swoich zwycięzców jako postać negatywna. Hierarchia wartości, za pomocą której segregowano uczynki na dobre i złe, zdecydowanie go dyskwalifikuje. Nie znaczy to oczywiście, że w przeciwieństwie do swoich wówczas zdegradowanych przeciwników, w wyniku przewartościowań tej hierarchii, zostanie uznany za postać pozytywną, wybitnego męża stanu, miłującego pokój lub, jeśli gdzieś potrzeba, słusznie domagającego się powrotu ziem bezprawnie odebranych.

Janusz Bałdyga, 1981

Performance/ekspozycja/film/spotkanie w Pracowni Dziekanka, 7 grudnia 1981.

17.

KwieKulik (Zofia KULIK & Przemysław KWIEK)

POLSKI DUET

Szczerze myśl to co czujesz
Obywatel Siebie.
Sztuka Ministerstwa Kultury i Sztuki.
Czy na telewizję można się obrazić?
Gratuluję ci, że jeszcze żyjesz.

KwieKulik, 1984

Ludzie nie lubią artysty, bo im drogo sprzedaje.
Graj nie kogoś jakby ten ktoś, a siebie jakbyś ty.
Szczęście kuchty w posiekanym ziarnku maku.
Ruchawica zatrzymań.
Wszystko ma oprócz potrzeb kulturalnych.

KwieKulik, 1985

Profesjonalista wśród ludu.
Darmowe kluski bez jajek.
Nie ma nas w Muzeum Sztuki.
Moje prywatne zjawisko społeczne.
sZtandard.

KwieKulik, 1986

Polski duet, performance KwieKulik odbył się w Pracowni Dziekanka 6 marca 1984.

Regeneracja

Buduję.

Zniszczę wszystko.

Niszczę wszystko, co zbudowałem.

Mogę zaczynać.

Zaczynam.

Niszczę.

Buduję, co zniszczyłem.

Nie podoba mi się to, co robię.

Odrzucam to.

Mógłbym zaczynać. Chcę zacząć. Zaczynam.

Przerywam, co zacząłem. Niszczę to.

Zaczynam, gdzie przerwałem. Nie podoba mi się to. Myślę, że to odrzucę.

Przerywam i znowu zaczynam.

Próbuję zacząć.

Zatracam się w budowaniu.

Kees Mol, 1980

Performance *Illusion - Reality* odbył się w Pracowni Dziekanka 12 listopada 1981. Elementy performance: recytacja, wystukiwanie rytmu, wzmocniony dźwięk, projekcja jednego przeźrocza, dwoje asystentów (Asia Ciba i Zygmunt Piotrowski).