

# Łukasz Guzek

---

## Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i galeria A4 Andrzeja Pierzgalskiego

---

Sztuka i Dokumentacja nr 4, 48-68

---

2011

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.





---

### **Galeria konceptualna – zarys projektu badawczego**

Ruch galeryjny, jaki ukształtował się w Polsce, jest fenomenem w skali światowej. Zjawisko dostarcza bardzo bogatego materiału badawczego, zarówno pod względem jego zróżnicowania, jak i ilościowym. Obejmuje okres od lat sześćdziesiątych do dziś, ze szczególnym nasileniem w latach siedemdziesiątych. Właśnie badania tego okresu pozwalają na jego zdefiniowanie. Ukształtowały się wtedy cechy, które będą charakterystyczne dla tego typu inicjatyw w następnych dekadach. O trwałości zjawiska świadczy to, że galerie takie wciąż istnieją i powstają. I choć zmiany w sztuce i w otoczeniu zewnętrznym powodują na przestrzeni dekad zmiany w praktyce ich funkcjonowania, to istota zjawiska pozostaje niezmienna.

Zjawisko galerii konceptualnej można osadzić w rozmaitej perspektywie badawczej, np. kulturoznawczej czy socjologicznej; zawsze też miały (mają) one mniej lub bardziej bezpośredni wymiar polityczny. Niewątpliwie na dynamikę i cechy ruchu galeryjnego wpływały w przeszłości, i dziś, czynniki zewnętrzne: sytuacja polityczna, przeobrażenia społeczne i gospodarcze. Zawsze też stanowią one kontekst przydatny przy interpretacji zjawiska. Jednak perspektywa badawcza historyka sztuki nakazywała, by za punkt wyjścia przyjmując dzieła sztuki. W prowadzonych badaniach zjawisko galerii zostało powiązane ze środkami artystycznymi, materiałami i formami właściwymi dla praktyki sztuki konceptualnej.

Badanie zjawiska galerii konceptualnej wymagało specyficznych pojęć. Niektóre pojęcia, używane już w dys-

kursie sztuki, musiały zostać dostosowane do charakteru zjawisk, opatrzone odpowiednim przymiotnikiem. Być może czasem jest to niezgodne z naszymi przyzwyczajeniami językowymi, jednak wydaje się do zaakceptowania na ograniczonym polu badawczym. Posłużenie się takim zabiegiem na słowach sygnalizuje także ciągłość zjawisk mimo zmian, co jest pozornym paradoksem badania w historii sztuki. Zarazem zjawiska związane z nowymi formami sztuki wymagały często zaproponowania całkowicie nowych nazw i kategoryzacji.

Definicje pojęć takich jak „sztuka”, ale i „galeria”, „artysta” czy „dzieło sztuki” w ramach sztuki konceptualnej uległy rozszerzeniu. I tak pojawiło się słowo „galeria konceptualna”, która pełniła funkcje galerii, będąc zarazem szczególnym rodzajem projektu artystycznego. Galerie, o jakich mowa, były prowadzone przez artystów. Były więc autorskie, *per analogiam* do dzieł sztuki. Oczywiście przy rozszerzonym sposobie rozumienia wymienionych wyżej pojęć. Ów proces rozszerzania powodował, że definicje pojęć stawały się definicjami ostensywnymi, czyli ich definiowanie dokonywało się poprzez wskazywanie przykładów, a więc w praktyce użycia, co charakteryzuje etap formowania się nowego zjawiska. Tak też działo się w sztuce konceptualnej lat siedemdziesiątych. Pojęcie artysty stopniowo przestało być wtedy związane ściśle z konkretnymi mediami sztuki, ale z samym faktem aktywności twórczej, która wyznacza obszar sztuki. Rozszerzone pojęcie galerii jako galerii konceptualnej przyczyniło się także do deinstytucjonalizacji pojęcia galerii, która z miejsca służącego do prezentacji sztuki, tradycyjnie pojmowanego „kontenera na sztukę”, gdzie sztuka jest wnoszona z zewnątrz – stała się miejscem jej tworzenia, a jej przestrzeń stała się częścią dzieła. Z tak traktowaną

---

galerią wiązało się powstawanie nowych wówczas form sztuki, głównie szerokiej formuły sztuki instalacji, łączącej przestrzeń z obecnością. Przy czym, w tej ogólnej formule, zawierało się całe bogactwo odmian formalnych<sup>2</sup>.

Galerie konceptualne służyły autorom i grupie ich artystycznych przyjaciół. Celem ich działania nie było reprezentowanie ogółu środowiska czy „świata sztuki”. W tym znaczeniu nie pełniły roli społecznej. Natomiast należały do nurtu kontrkultury; spełniały rolę krytyczną, kontestowały establishment i związaną z nim sztukę. Powstanie galerii było wynikiem oddolnej samoorganizacji środowisk lokalnych oraz prywatnej wymiany międzynarodowej. Dlatego też dopiero perspektywa badawcza, uwzględniająca możliwie pełne spektrum galerii, a nie wybrane przykłady, pozwala uchwycić specyfikę zjawiska galerii konceptualnej i ruchu galeryjnego.

Ponieważ zjawisko dotyczyło skali całego kraju, szybko doprowadziło do powstania ruchu (sieci) galerii. Sztuka zyskiwała więc wymiar społeczny, ale poprzez praktykę sztuki (zgodnie z rozszerzoną definicją sztuki)<sup>3</sup>. Wobec panującego w Polsce systemu totalitarnego i „żelaznej kurtyny” funkcjonowanie tych galerii było polityczne *par excellence* (często niezależnie od intencji samych artystów). Płaszczyzna społeczna (środowiskowa) była także głównym łącznikiem galerii lat sześćdziesiątych z galeriami konceptualnymi (w większym stopniu niż sama sztuka).

W tym tekście skupiłem się głównie na analizach formy dzieł. W koncepcji galerii konceptualnej interesował mnie związek z ogólnymi założeniami sztuki konceptualnej w omawianym okresie od początku lat siedem-

dziesiątych. Na tak zarysowanym tle badałem przykład galerii 80 × 140, a szczególnie związek koncepcji galerii z formą zrealizowanych w niej prac. Ich specyfikę, zwłaszcza prac twórcy galerii, Jerzego Trelińskiego, połączyłem ze specyfiką sztuki uprawianej w środowisku łódzkim, zwłaszcza łódzkiej PWSSP (dziś ASP). Następnie analizowałem relację sztuki tworzonej w galerii 80 × 140 z projektem indywidualnym Trelińskiego *Autotautologie*, który był realizowany częściowo równocześnie z funkcjonowaniem galerii 80 × 140, ale był kontynuowany także później, właściwie po dziś dzień, z różnym natężeniem. Natomiast mniej uwagi poświęciłem interpretacjom kontekstowym, wiążącym samo zjawisko i poszczególne realizacje ze społeczno-politycznymi i kulturowymi warunkami działania galerii. Wskazałem jedynie na możliwości takich odczytów tam, gdzie krytycyzm wpływał wprost na formę prac.

W przykładach składających się na ruch galeryjny wyróżniłem dwa zasadnicze modele (odpowiadają im dwa zasadnicze podejścia motywujące do założenia galerii, czyli rodzaje „samoświadomości”, jak wyraził się Świdziński<sup>4</sup>). Zarazem, wyznaczone zostały w ten sposób dwa pola badawcze – galeria konceptualna jako forma artystyczna *par excellence* oraz galeria pełniąca wobec prac swoją tradycyjną rolę „kontenera na sztukę”. Jednak w praktyce, te dwa aspekty działalności galerii nawzajem się na siebie nakładały, wpływając zarówno na charakter galerii, jak i formę poszczególnych realizacji. Także galerii-projektów artystycznych. Należy zaznaczyć, że ów artystyczny (projektowy) charakter poszczególnych galerii był nie tylko różny w zależności od galerii, ale ponadto był stopniowalny. I to decydowało o specyfice każdego z przypadków (pomiąłem tu kwestię wartościowania). Wyobraźmy sobie teraz skalę

rozpiętą między punktami granicznymi: galerią-dziełem sztuki a tradycyjną galerią-„kontenerem na sztukę”. Na takiej skali galeria 80 × 140 sytuuje się bliżej punktu „dzieła sztuki”, a galeria A4 przesuwą się jeszcze bliżej tego punktu, jest bardziej radykalnym postawieniem sprawy galerii jako dzieła sztuki. Obie należały do najbardziej radykalnych projektów artystycznych tego typu. W tym artykule nie ma miejsca na pracę porównawczą z innymi galeriami konceptualnymi działającymi w Polsce w latach siedemdziesiątych. Tekst stanowi zapowiedź szeroko zakrojonego programu badawczego i pokazuje metodologię jego realizacji.

#### **Galeria 80 × 140 i galeria A4 wobec sztuki konceptualnej**

Na potrzeby tego tekstu, wyróżniłem schematycznie dwa nurty sztuki wiodące ku sztuce konceptualnej. Jeden, nazwijmy go tradycyjnym, wywodzi się z geometrycznej abstrakcji, konstruktywizmu, Bauhausu, sztuki opartej na technologii i nauce, obejmując to, co Piotr Krakowski zbiorowo określił jako „sztuka wizualistyczna”<sup>5</sup>, czyli zjawiska późnego modernizmu. Drugi, nazwijmy go rewolucyjnym, odrzuca tradycję awangard wywodzącą się z malarstwa. To nurt reprezentowany przez Josepha Kosutha, który w wielu tekstach występował przeciw malarstwu, mając na myśli głównie abstrakcję ekspresjonistyczną, teoretyzowaną przez Clementa Greenberga. Ten rodzaj sztuki był, wtedy, jego głównym przeciwnikiem artystycznym. W okresie bezpośrednio po wojnie, od lat czterdziestych poczynając, ekspresjonizm „przykrył” nurt geometryczny w malarstwie abstrakcyjnym. Ten jednak trwał podskórnie, ujawniając się w połowie lat sześćdziesiątych, ale już nie w postaci malarstwa, a minimalistycznej rzeźby.

Kosuth, deklarując się wielokrotnie jako przeciwnik wszelkiego ekspresjonizmu, zarazem powoływał się silnie na Duchampa<sup>6</sup>. Jednak dla Duchampa (i odpowiednio dla Kosutha) antymalarskość nie była celem artystycznym (formalnym), a konsekwencją sformułowania nowej funkcji sztuki, która została określona jako „tworzenie znaczeń” (*making meanings*) – coś, co Duchamp uprawiał, a Kosuth napisał *expressis verbis*. To w sferze znaczeń można było odnaleźć nowość sztuki. Przy czym, zarówno Duchamp, jak i Kosuth przyjęli założenie, że kodowanie znaczeń następuje już w formie dowolnej, choć tradycyjne media sztuki wyczerpały tu swoją rolę. Dlatego w sztuce rozpoczęło się poszukiwanie nowych metod tworzenia (idei, koncep-

cji), bardziej niż form wizualnych (przedmiotowych), mających charakter efemeryczny. Chodzi tu nie tylko o sztukę konceptualną, ale także formy przestrzenne (instalacyjne), procesualne i akcjonistyczne. Niejako „skutkiem ubocznym” było wyeksponowanie roli artysty, co wynikało poniekąd z silnej osobowości Duchampa, ale też było konsekwencją przyjęcia założenia, że istota sztuki polega na tworzeniu znaczeń, a te powstają w umyśle twórcy. Rzecz do końca dopowiedział Donald Judd w swoim słynnym stwierdzeniu „If someone says his work is art, it's art”. Kosuth z kolei (bardziej niż Duchamp) skupił się na bezpośredniej eksploracji języka jako środka artystycznego, materiału dla sztuki (i form wizualnych), uznając inne sposoby tworzenia za zbyt ekspresjonistyczne.

Treliński reprezentował silnie antymalarską postawę artystyczną i zapewne nie namalował w życiu więcej obrazów niż Duchamp (czy Kosuth). Odrzucał również ekspresjonizm na rzecz sztuki „racjonalnej” i „obiektywnej” (czy „racjonalizującej” i „obiektywizującej”). Do form konceptualnych dochodził poprzez grafikę projektową, malarstwo i rysunek. Jako grafik poddawał sztukę „racjonalnej” organizacji. Jego projekty eksponowały geometryczną siatkę (grid – podstawę projektowania, ale i sztuki awangard, wg słynnego stwierdzenia Rosalind Krauss). Geometryzacja, widoczna w repertuarze form i kompozycjach, przy pewnym uproszczeniu, wskazuje na drogę wiodącą od konstruktywizmu i Bauhausu, która to tradycja, *via* Strzebiński/Kobro, była i jest silnie zakorzeniona w środowisku łódzkim (najnowszy trend badawczy eksponuje nawet bardziej rolę Kobro). Nazwa 80 × 140 również nawiązywała do obiektywizacji i racjonalizacji; była konkretem; usuwała wszelkie skojarzenia literackie, metaforyczne, czyli wszelkie ślady „ekspresji”. Nawiązywała do tendencji w praktyce tego rodzaju sztuki, w której, w ujęciu tautologicznym, tytuł równał się formie wizualnej pracy.

Droga Andrzeja Pierzgałskiego była inna. W filmie Anki Leśniak, nagrany z okazji wystawy w Muzeum Sztuki i na niej pokazywanym, podkreślał swój brak wykształcenia plastycznego. Jego zainteresowanie sztuką wynikało ze znajomości z artystami. Wykonany przez niego gest artystyczny – założenie galerii – to przykład możliwości, jakie stwarzała sztuka konceptualna i sposobu w jaki funkcjonowała w sztuce zasada Duchampa/Kosutha, uznająca pierwszeństwo tworzenia znaczeń przed tworzeniem artefaktów. Formuła sztuki konceptualnej otwierała potencjalnie pole sztuki

dla wszystkich, którzy chcą się włączyć w jej tworzenie (a przed czym tak silnie wciąż bronią się instytucje sztuki). Dodatkowym elementem, który ośmielał Pierzgałskiego, było to, iż jego brat, Ireneusz, prowadził wówczas Klub Plastyków ZPAP, mieszczący się w piwnicy kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 86, w którym zaistniała galeria 80 × 140.

### **Między płaszczyzną a znaczeniem**

Podstawowym środkiem artystycznym (pojęcie używane tu za Peterem Bürgerem) projektu galerii była płaszczyzna o wymiarach 80 × 140 i A4. Jednak w sztuce konceptualnej płaszczyzna zaczęła pełnić inną funkcję niż w tradycyjnych mediach sztuki. Przede wszystkim straciła „samodzielność”. Można obrazowo powiedzieć, iż uległa rozszerzeniu (jak inne środki artystyczne w tym czasie). Generalizując, rozszerzanie polegało na łączeniu płaszczyzny z przestrzenią w projektach wielomedialnych oraz procesualnych i akcjonistycznych. Tak właśnie działo się w projektach galerii 80 × 140 i A4, i taką drogę przeszła w tym okresie sztuka Trelińskiego. Projekty realizowane w galerii 80 × 140 przyjmowały także formę przestrzenną, włączając otoczenie (environment) – wnętrze Klubu, ale i miasto, czyli były realizowane w skali urbanistycznej. Płaszczyzna uległa rozszerzeniu na przestrzeń rzeczywistą. Tym samym nastąpiło włączenie obecności w formy sztuki. Powstały prace realizowane w szerokiej formule sztuki instalacji. Analiza poszczególnych przykładów pozwoliła na dostrzeżenie, iż w pracach galerii była to tendencja narastająca. Sprzyjało temu usytuowanie galerii w Klubie i ten fakt był wykorzystywany w projektach. Przestrzeń sztuki łączyła się wtedy z przestrzenią społeczną, czyli zyskiwała wymiar krytyczny.

### **Kontekst sztuki i kontekst społeczno-polityczny**

Specyfika każdego systemu totalitarnego polega na tym, że wszystko jest polityczne. Dlatego w ówczesnej polskiej rzeczywistości nawet gesty, które w zamierzeniu nie miały być polityczne – takimi się stawały. Natura totalitaryzmu powodowała, że każda działalność nie-autoryzowana przez władze nabierała, niejako automatycznie, krytycznej wymowy. To jedna przyczyna polityczności galerii. Druga to świadome zadrażnienia. Rosyjskie słowo „urawniłowka” dobrze oddaje sposób realizacji idei egalitaryzmu w PRL, powodujący, że jednostki, zwłaszcza takie jak artyści, czuły się zmuszone

do zaznaczania swojej indywidualności. Artyści prowadzili gry z systemem, balansując na krawędzi konfliktu. Inna strategia polegała na przejmowaniu form działania tego systemu. Krytyczny charakter tej strategii wyrażał się już w samym akcie ich inkorporacji do sztuki i zmiany w strategii artystycznej. Zauważmy, było to możliwe na gruncie konceptualizmu, wywodzącego się z tradycji postduchampowskiej – ready made, i post-surrealistycznej (mam na myśli przejmowanie takich instytucji systemu jak proces sądowy – proces Barresa, czy życia społecznego jak wycieczka turystyczno-krajoznawcza, ale też metodę podnoszenia do rangi sztuki).

W przypadku galerii 80 × 140 i A4, ich krytyczny charakter polegał na przesadnej dbałości w wypełnianiu zasad tego systemu, co sprowadzało te zasady *ad absurdum*, zwłaszcza w kontekście sztuki. Do tej strategii należało przesadnie skrupulatne spełnianie wymogów biurokratycznych, np. prowadzenie drobiazgowej rejestracji wszystkich poczynąń galeryjnych w specjalnej księdze (więcej na ten temat poniżej). Przysłużyło się to jednak powstaniu dokumentacji, która po latach pozwala badać sztukę i rozmaite aspekty życia tamtego czasu. Galeria 80 × 140, dzięki zgromadzonej dokumentacji, stała się ważnym świadkiem historii. Dla historyka sztuki stanowi przyczynek do zbadania szerszego zjawiska, jakim jest galeria jako projekt artystyczny i jedna z form sztuki konceptualnej.

### **Galeria – projekt artystyczny**

Galeria 80 × 140 została założona przez Trelińskiego wiosną 1971 roku w Klubie Plastyków ZPAP, w piwnicach kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 86 w Łodzi<sup>7</sup>. Miejsce galerii było wyodrębnione w architekturze wnętrza poprzez lokalizację na grubym filarze przyściennym, podtrzymującym łuk sklepienia piwnicy i lokalizację na wprost wejścia. Prace były mocowane do desek pokrywających w tym miejscu ściany dla dekoracji, albo plany tego formatu. Klub istnieje w tym miejscu do dziś, jednak zmienił wystrój.

Wczesny okres historii galerii został zdokumentowany w dwóch zeszytach. Daty ich wydania wyznaczają dwa zasadnicze etapy tego okresu: maj 1971 - lipiec 1972 (pierwszy zeszyt) oraz wrzesień 1972 - luty 1973 (drugi zeszyt). Działania galerii były wtedy silnie powiązane z Klubem. W drugim okresie stopniowo działania galerii przenosiły się poza Klub, w przestrzeń miasta, do innych miejsc (BWA przy ulicy Wólczańskiej).

Pod szyldem galerii 80 × 140 odbywały się działania w miejscach zewnętrznych, w czasie plenerów.

Każdy zeszyt zaczynał się od manifestu. Ich analiza pozwala dostrzec proces krystalizacji świadomości artystycznego charakteru pracy w galerii. Odpowiada mu charakter realizacji. Pośród nich można wyróżnić trzy typy prac. Pierwszą grupę stanowiły prace związane z płaszczyzną – formatem 80 × 140 i A4; drugą prace ekspandujące poza płaszczyznę w przestrzeń Klubu, ale pozostające w mniej lub bardziej luźnym związku z wyjściową płaszczyzną. Wreszcie trzecia grupa to prace poza galerią, często tylko sygnowane jako galeria 80 × 140 czy A4, po to by w ten sposób wskazać, iż źródłowo wywodzą się z jej koncepcji (dokumentacja działalności zewnętrznej była z reguły pokazywana w miejscu galerii na ścianie w Klubie).

Według powyższego schematu analizuję poniżej prace zrealizowane w galerii 80 × 140 i A4. Osobny rozdział dotyczy projektu Trelińskiego *Autotautologie*. Jednak należy pamiętać, że był on realizowany równolegle do programu galerii 80 × 140 i był z nim związany.

### Pierwszy manifest

Pierwszy zeszyt, podsumowujący pierwszy okres działalności galerii, otwierał tekst – manifest programowy galerii, napisany przez Trelińskiego. Oto streszczenie najważniejszych jego wątków, zaświadczaających o ówczesnej świadomości artysty. Czytamy w nim (w kolejności, w jakiej sformułowania występują w tekście), że było to miejsce prezentacji tych form sztuki, które „nie mogłyby być ujawnione w oficjalnych miejscach z wielu względów”. To deklaracja świadomości, istnienia takich form sztuki, które z ówczesnego oficjalnego obiegu instytucjonalnego w Polsce zostały wykluczone. Powodem, dla którego tak się działo, wskazanym w manifestie, była ogólna świadomość społeczna. Czyli, to nie tyle decyzja polityczna władzy, a niska świadomość sztuki panująca zarówno w środowisku, jak i wśród urzędników i decydentów powodowały, w ówczesnej ocenie, że i jedni, i drudzy z niechęcią patrzyli na nową sztukę. Sprzyjało temu zamknięcie sceny polskiej „żelazną kurtyną” (o nieznajomości sztuki poza Polską mówi dziś wielu artystów tego czasu, także Treliński w filmie Anki Leśniak). W rezultacie zdarzało się, że niektóre poczynania wewnątrzśrodowiskowe i zewnętrzne działania cenzorskie władzy pokrywały się w zamiarze

blokowania rozwoju nowej sztuki, której byli niechętni i jedni, i drudzy. Jednak nie oznaczało to konieczności poparcia ideologicznego dla działań władzy, choć w praktyce przynosiło skutki zgodne z jej interesem. Tak było w przypadku słynnego artykułu Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* z 1975 roku<sup>8</sup>. Problem opisał także Jan Świdziński w książce *Sztuka i jej kontekst*<sup>9</sup>.

Drugi wątek, a zarazem najdłuższy fragment tego krótkiego manifestu, mówił o społecznym wymiarze działalności galerii 80 × 140, co świadczyło o zrozumieniu krytycznego charakteru tej sztuki. Z wymiarem społecznym wiązał się trzeci wątek, dotyczący sztuki. Analiza sytuacji w sztuce prowadziła do konkluzji, że „po odrzuceniu tworzywa jakim posługuje się artysta przy tworzeniu dzieła, zostaje postawa – potencjalna gotowość twórcza, która stanowi warunek bycia artystą”. Była ona przedstawiona tu cokolwiek romantycznie, jako „prześladująca” artystę wola twórcza, niezależna od niego, pozostająca poza kontrolą intelektu, płynąca z nieświadomości czy podświadomości siła, której działaniu został on poddany. Jednak w ten sposób Treliński wskazał na jej potencjalny charakter. Stanowi to niezwykle ważne rozpoznanie znaczenia artysty w sztuce, wobec odejścia od tradycyjnego rozumienia sztuki w związku z przedmiotem i tradycyjnymi tworzywami (mediami). „Wystawić »gotowość twórczą«!” – konkluduje.

„Gotowość twórcza” – to sformułowanie kluczowe dla zrozumienia postawy Trelińskiego i jego podejścia do form sztuki konceptualnej. Zgodnie z jego literą i duchem, galeria była jego autorskim dziełem, polegającym na wyznaczeniu miejsca na ścianie o formacie zbliżonym do 80 × 140. Jednak galeria jako instytucja była – wtedy wciąż jeszcze – w powszechnej świadomości pojmowana jako „kontener na sztukę”. „Wystawienie” takiego „kontenera” jako dzieła sztuki spowodowało, że stał się on reprezentacją. Galeria stała się projektem-dziełem sztuki konceptualnej, czyli galerią konceptualną. Jednak tym, co tak naprawdę „wystawił” Treliński tworząc galerię było znaczenie, tu określone jako „gotowość twórcza”. Tak więc powołanie galerii było zarazem pierwszą zrealizowaną w niej pracą. W owym „kontenerze na sztukę” (w takiej mierze, w jakiej ta galeria była „kontenerem na sztukę”) własna „gotowość twórcza” autora zyskała wymiar społeczny, ponieważ otwierała się na „gotowość” innych.

W maju 1972 roku w galerii 80 × 140 pojawiła się galeria A4 Andrzeja Pierzgałskiego. Jej nazwa to także opis



galerii – projektu artystycznego; kartka formatu A4, mocowana w miejscu zajmowanym przez galerię 80 × 140. Galeria A4 działała w galerii 80 × 140 do 1974 roku.

W 1976 roku Pierzgalski zwrócił się w kierunku teatru i inscenizacji sztuk Becketta. Galeria A4 zaczęła wtedy działać poza 80 × 140, jako GAW (Gabinet Aktualizacji Wartości), choć zarazem używał nazwy A4. Działanie pod podwójną nazwą było sposobem akcentowania ciągłości projektu i relacji artystycznej z okresem wspólnej pracy z galerią 80 × 140. Projekt GAW A4 funkcjonował do końca 1993 roku, choć jego działalność nigdy nie została oficjalnie zakończona. Była następnie kontynuowana w internecie jako blog (fotoblog), w którym Pierzgalski prezentował kompozycje fotograficzne, zazwyczaj czteroelementowe. Uwidoczniły się w ten sposób źródła jego świadomości tkwiące w eksperymentach o charakterze konceptualnym. To doświadczenie przenika całą jego twórczość. W 2010 roku, w ramach *2 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja* i wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, Pierzgalski wykonał nową ulotkę A4 i akcję w trakcie otwarcia. Poprosił widzów, by wyobraźli sobie na pustej ścianie galerii następujący tekst „pisany wielkimi literami”:

„W GRUNCIE RZECZY SZTUKA ZAWSZE BYŁA  
I JEST TYLKO W NAS. A WSZYSTKO CO ROBIMY  
DLA NIEJ – ROBIMY DLA SIEBIE”.

Format A4 pozwalał galerii na mobilność. Galeria była ulotką rozpowszechnianą w środowisku. Ulotki były opatrzone pieczętą z napisem:

„GALERIA A4  
(w Galerii 80 × 140)  
aranż. A. Pierzgalski”

Ulotka A4 Nr 1 informowała w kilku zwięzłych akapitach o galerii 80 × 140 i jej programie. Należy ją uznać za drugi manifest galerii 80 × 140. Opisywała ona przestrzeń galerii – „kilka desek o powierzchni około 80 × 140 cm”. Dalej czytamy: „pewne formy sztuki nie wymagają salonów”. Autor zadał sobie następnie pytanie o program i odpowiedział: „W sytuacji, gdy słowo »sztuka« oznacza już niemal wszystko co nim nazywamy rozsądniej jest program zastąpić działaniem”. To kluczowe *credo*, będące zarazem wyrazem typowej świadomości tego czasu. Mówiło o „konieczności odrzucania schematów, które wyobrażenia nakłada na otaczającą nas rzeczywistość”. Istotnie, takim odrzuceniem

było powstanie galerii 80 × 140 i A4. Uruchomienie galerii A4 oznaczało, że Pierzgalski trafnie zrozumiał znaczenie „gotowości twórczej” i odpowiedział wyrażając gotowość własną, realizowaną w ramach gotowości Trelińskiego, także dosłownie, w przestrzeni jego galerii, oraz w ramach możliwości jakie stwarzała formuła sztuki konceptualnej. Również powołanie galerii A4 było pierwszą pracą zrealizowaną w tej galerii – dziełem sztuki Pierzgalskiego.

Datę powstania galerii 80 × 140 i A4 potwierdza *Protokół*, będący zarazem ulotką Nr 2, czyli drugą pracą galerii A4. Tekst ulotki naśladował zapis pokontrolny. Sporządził go Pierzgalski. Ujął on w nim w punktach dotychczasowy dorobek galerii w porządku chronologicznym. W tymże *Protokole* znajduje się w punkcie ostatnim (poz. 9) zapis o uruchomieniu galerii A4 w maju 1972 roku.

*Protokół* powstał na podstawie tzw. „księgi galerii”, czyli zeszytu zawierającego spis prac zrealizowanych w galerii (określonych jako „pozycje”), wraz z rzeczowym opisem, niekiedy z dodatkiem „noty autora”, będącej streszczeniem głównej myśli pracy. Jej zapisanie w ulotce przybierało charakter pracy konceptualnej (wystawionej w galerii A4). Prowadzenie „księgi” oraz „kontrola” i „protokół” nawiązywały do strategii przemawiania form biurokratycznych jakimi posługiwał się system, w którym artystom przyszło żyć i tworzyć. Księgę prowadził koordynator (tak oficjalnie nazywała się funkcja Trelińskiego). Dodatkowo *Protokół* został opatrzony pieczętą „jawne”, co również stanowiło pokaz nadmiaru biurokratycznej skrupulatności oraz wskazywało na cechę systemu – powszechność „tajnego” działania za pośrednictwem rozmaitych służb policyjnych i wojskowych (armia w tamtym systemie pełniła rolę *de facto* policyjną, co ujawniło się w stanie wojennym roku 1981).

Zdjęcie samej książki zostało zamieszczone w pierwszym zeszycie dokumentacji galerii 80 × 140, co świadczy o zrozumieniu jej charakteru jako obiektu artystycznego. Tym bardziej, że forma książki artystycznej była, jak to za chwilę pokażę, szczególnie ważna dla Trelińskiego.

W pierwszym okresie działalności, opisanym w *Protokole* i zdokumentowanym w pierwszym zeszycie, w galerii 80 × 140 powstały prace, których konceptualny charakter wywodził się ze stosowania

strategii artystycznych postduchampowskich i post-surrealistycznych. Wzorce, po które sięgali artyści służyły „obiektywizacji” sztuki, jej urzeczowieniu (reifikacji), co odnosiło się zarówno do procesu twórczego, jak i produktu finalnego – dzieła gotowego do odbioru przez widza. Jeden sposób „obiektywizacji” stanowiło „podnoszenie do rangi dzieła sztuki” sytuacji, działań i czynności bezpośrednio życiowych (co było rozszerzeniem koncepcji *ready made* odnoszącej się do przedmiotu). Drugi sposób „obiektywizacji” to zbliżenie do nauki (quasi-nauki), np. wzorców zaczerpniętych z logiki, filozofii, lingwistyki. Trzecim sposobem „obiektywizacji” było przyznanie artyście roli decydującej o tym, czym jest sztuka, w myśl cytowanego powyżej powiedzenia Judda. „Obiektywizację” należy tu rozumieć jako odwoływanie się do ostatecznej instancji, czy ostatecznego autorytetu, jakim dla sposobu definiowania sztuki stał się artysta. Artysta jest tym, który swoimi decyzjami dokonywał rozszerzenia pojęcia sztuki; jego decyzja była indywidualna, ale dotyczyła sztuki w ogóle. Nie był to więc rodzaj indywidualizmu, który, jak mogłoby się wydawać, służył wyrażaniu indywidualnego „ja”. To byłby ekspresjonizm. Rola artysty, jego bezpośrednie powiązanie z dziełem, powodowało iż chętnie rozszerzano sztukę sięgając po rozmaite formy akcyjne i procesualne. Zarazem forma realizacji pozostawała strukturalnie możliwie nie-ekspresjonistyczna, „obiektywna”. Krytycyzm, o czym wspominałem powyżej, dotyczy warstwy interpretacji nakładanych na dzieło w procesie odbioru, wtedy i dziś. Dotyczy to też decyzji o powołaniu galerii.

## Prace

Pierwsza praca (poz. 1) zrealizowana w galerii nawiązywała do biurokratycznej mitręgi; miała charakter procesualny. *Kartkowa buchalteria* Trelińskiego (maj 1971) polegała na rozłożeniu na stolikach w Klubie 700 kartek A4 czystego papieru. Każdego dnia kartki były liczone rano i wieczorem, oraz sporządzany był ich bilans. Liczenie odbywało się przy świadkach (przypadkowych osobach siedzących właśnie tego wieczora przy stolikach) i skrupulatnie zapisywany w miejscu galerii. Po 18 dniach bilans wyniósł zero kartek i działanie dobiegło końca. Zacytowany w *Protokole* komentarz autorski brzmiał:

„Robię to po to, aby uświadomić sobie, że to robię.  
Chcę potwierdzać gotowość twórczą”.

Poz. 2 – *Babki z piasku* (grudzień 1971) – miała również charakter procesualny, również pokazywała uwikłanie w absurdalność powtarzalnej pracy. Wzorcem, z którego została zaczerpnięta forma działania było „formowanie” na stole babek z piasku, które przez noc ulegały „odkształceniu”. Przytaczam słowa użyte w opisie tej pracy – „pozycji” w księdze, gdyż także słownictwo wskazuje na czerpanie z wzorca nowomowy urzędniczej i biurokratycznej jako środków „obiektywizacji” sztuki, wiązania jej z rzeczywistością. Sam Treliński mówi o tej czynności: „szyfrowa praca”. Proces ciągle trwał dwa tygodnie. Komentarz autorski w *Protokole*: „Sztuka jest wejściem bez wyjścia. Granice sztuki może określić tylko sam artysta”. O ile pierwsze zdanie wyrażało wewnętrzny przymus, któremu podlega artysta, to w drugim wyciągał on konsekwencje artystyczne pokrewne metodzie Judda.

Poz. 3 – *Wycinek powłoki kuli* – Andrzej Rajch (styczeń 1972) była to praca w rodzaju „sztuki niemożliwej”, przeznaczonej, tak jak np. instrukcje zawarte w *Grapefruit* Yoko Ono, do realizacji w wyobraźni. Polegała ona na „zlokalizowaniu w lokalu klubu wycinka ogromnej wyimaginowanej kuli dzielącej wszechświat na dwie części wewnętrzną i zewnętrzną”. W warstwie interpretacji krytycznej można ten obraz uznać za podział świata i społeczeństwa na „my” i „oni”, czyli władzę i społeczeństwo, wschód i zachód.

Z prywatnej mitologii autora czerpała wzorce praca – poz. 4 – *Łowienie ryb* Ryszarda Hungera (luty 1972). Zgodnie z tytułem, polegała ona na opowiadaniu przez artystę o swoim hobby – wędkowaniu. Był to typ pracy opartej formalnie na wzorcu pogadanki edukacyjnej, poradnika. Sztuka została tu całkowicie ukryta, rozpuszczona w rzeczywistości, zwykłym życiu. W samej strukturze pracy nie było nic, co by wyróżniało ją jako dzieło sztuki. „Podniesienie do rangi sztuki” dokonało się tu poprzez akt lokalizacji w kontekście sztuki, czego potwierdzeniem „instytucjonalnym” było to, że odbywała się w galerii, oraz że było to dzieło artysty z dyplomem.

## Galeria - instalacja

Drugą grupę prac („poz.”) wskazanych w *Protokole* i pierwszym zeszycie stanowiły prace wykorzystujące w swojej strukturze przestrzeń Klubu. Można powiedzieć, że galeria 80 × 140 uległa rozszerzeniu na cały Klub. Wyszła więc z założonych początkowo ram –

z płaszczyzny w przestrzeń. Przestrzeń Klubu stała się składnikiem formalnym dzieła sztuki. Była to jednak zarazem przestrzeń społeczna. Prace tego typu łączyły zagadnienie przestrzeni i obecności. Sztuka konceptualna przyjmowała tu formy sztuki instalacji.

Pierwsza praca tego typu to *Strzałki* Tadeusza Piechury (luty 1972). Tytułowe strzałki, czerwone na białych kartkach, zostały rozmieszczone w różnych miejscach w lokalu. Podążając za nimi, okazywało się, że zbiegają się w jednym punkcie (było to powtórzenie w pomieszczeniu pracy zrealizowanej wcześniej w przestrzeni miasta). *Strzałki*, jako znak plastyczny, sugerowały nakaz poruszania się, co można było zinterpretować krytycznie, w odniesieniu do systemu (np. hasła „przewodniej roli partii” kierującej obywatelami).

Praca Trelińskiego *Oznaczenie* (marzec 1972) polegała na umieszczeniu napisów odpowiednio: SCHODY! na schodach i DRZWI! na drzwiach. Praca korzystała z logiki tautologii, opartej tu na relacji między słowem, nazwą, a przedmiotem, co było zabiegiem charakterystycznym dla wczesnego okresu konceptualizmu (tzw. „pierwszego Kosutha”). Ta praca była ważna jeszcze z tego powodu, że stanowiła odpowiedź na akcję mailartową NET Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego. W miejscu galerii została wywieszona ulotka informująca o akcji oraz lista uczestników. Na akcję NET wszędzie bardzo ostro reagowała Służba Bezpieczeństwa. Treliński był dwukrotnie wzywany na przesłuchania w tej sprawie. Taka forma ogólnopolskiej i międzynarodowej sieci była tym, czego naprawdę bała się władza, słusznie oceniając, iż integrowała ona środowiska niezależnie od agend władzy i łamała monopol informacyjny.

*Litery* Zbigniewa Łopaty (kwiecień 1972) to kolejne litery alfabetu, prezentowane w układzie: jedna zawsze w tym samym miejscu, druga zawsze w innym dowolnym miejscu, do znalezienia w Klubie. Także tu praca była oparta na wzorcu tautologicznym, łącząc w równaniu płaszczyznę i przestrzeń.

*Człowiek...* – Pierzgałski i Treliński – (maj 1972). Prezentacja tej pracy w miejscu galerii 80 × 140 składała się z plakatu, na którym na tle stylizowanego napisu „KLUB”, znalazło się słowo „człowiek” odmienione przez wszystkie przypadki. Obok zostały zawieszone jednozdaniowe pytania wyszukane przez Pierzgałskiego, w których „człowiek współczesny” jest pytany „czym

jest”. Odpowiadają: Pierzgałski – „nie może uciec się do prostego gestu wskazania na siebie”; Treliński – „odwołuje się do gestu intelektualnego przedłużając go do granic możliwości”. Obaj szukali odpowiedzi poza samym człowiekiem: w świecie otaczającym czy w intelekcie (racjonalności). Zarazem, inny tekst programowy towarzyszący pracy, nawołuje do poszukiwania odpowiedzi w człowieku, powrotu do człowieka w znaczeniu „wejścia w świat odczuć, postaw i pragnień człowieka”. Wisiała tam także słownikowa definicja pojęcia „człowiek” oraz plan Klubu z zaznaczonymi obszarami przypisanymi do stworzonych na potrzeby projektu kategorii: kobiecość, męskość, agresywność, towarzyskość, życzliwość, bojaźliwość, uspołecznienie, egotyzm. Służyły one do opisu „uniwersalnej osobowości” (wg określenia w *Protokole*) przedstawionej poprzez te kategorie. Każda kategoria składała się z „napisów-stwierdzeń”, których w sumie było około sto. W tych miejscach w Klubie, które były powiązane z poszczególnymi kategoriami meble i ściany pokrywały opisujące daną kategorię „napisy-stwierdzenia”. Praca przybrała ciekawą formę konceptualną (posłużenie się definicją i tautologią) oraz przestrzenną (instalacyjną). Te rozwiązania formalne były stosowane już wcześniej. Jednak tu artyści skupili się nie tylko formie, ale i tworzeniu znaczeń (kategorii i wypełniających je treści). Tym samym ich praca przesunęła się na pozycje antropologiczne, powtarzając proces zmian, który w tym czasie przechodziła sztuka Kosutha.

Określony przez owe kategorie człowiek był człowiekiem modelowym (potencjalnym), a także stereotypowym (w oglądzie społecznym). Łatwo zauważyć, że kategorie były dobrane według opozycji. Model był więc silnie dwuwartościowy, co sprzyjało uprzedmiotawiającej (reifikującej) interpretacji człowieka (artyści w swoich deklaracjach pytają „czym” jest człowiek). „Obiektywny”, paranaukowy charakter opisu miał kontrastować z życiem, żywą osobowością, której przecież nie można skategoryzować. Tu także interpretacja może iść w kierunku krytyki totalitarnej władzy posługującej się inżynierią społeczną w celu kontroli człowieka.

*Lot Trzmiela* (lipiec 1972) Trelińskiego to puszczenie z taśmy, nagrany non-stop, najbardziej popularny fragment utworu Rymskiego-Korsakowa. (Była to pierwsza ekspozycja akustyczna w galerii.) Komentarzem Pierzgałskiego do tej pracy był zapis nutowy tego fragmentu utworu wystawiony równocześnie jako ulotka Nr 3 w galerii A4.

## Drugi manifest

Zeszyt drugi galerii 80 × 140, zawierający spis prac od września 1972 do lutego 1973, otwierał cytat z Cage'a:

„Właściwie kto pierwszy wszedł w tą kałużę?  
I jak to błoto zrobiło się tak słodkie?”

Tekst – manifest sygnowany nie nazwiskiem, a po prostu „galeria 80 × 140”, stanowił kontynuację refleksji nad pytaniem „czym jest człowiek” w „środowisku wewnętrznym i zewnętrznym”. Zainteresowanie człowiekiem wynikało z poszukiwania źródeł sztuki, tu w psychologii twórczości. Zostało postawione pytanie: „Dlaczego pewne ludzkie działania zyskują sobie miano artystycznych, a inne są tego miana pozbawione?”. Samo pytanie wyrosło z oglądu sytuacji w sztuce, gdzie: „na naszych oczach załamują się konwencje, mieszają kryteria”. Owa niepewność co do definicji sztuki prowadziła do pytania o przedmiot – czy sztuka to tylko konwencjonalna nazwa, której treść jest dowolna i w tym znaczeniu nieokreślona? A może sam wysiłek nazywania, definiowania, podnoszenia do rangi sztuki, rozszerzania sztuki nie ma znaczenia, bo to, czym się dziś zajmujemy to już zupełnie coś innego i nie ma nic wspólnego z tym, czym sztuka była dotychczas. Wyrażona tu świadomość sytuacji niepewności co do statusu form (czy są sztuką, czy nie, a tym samym odpowiednio niepewności co do statusu dzieła i artysty?) była właściwa dla tego czasu (później Świdziński dodał do tego „anomię” w odniesieniu do wartości<sup>10</sup>). Owa niepewność znalazła także wyraz w pracach i komentarzach Trelińskiego, o czym za chwilę. Zarazem zostało wskazane tu pewne rozwiązanie – to zwrot ku człowiekowi, co oznacza odwołanie się do jego *par excellence* ludzkiej cechy – bycia twórczym, która została wyrażona na wstępie zeszytu, patronowała opisanym w nim pracom. (To potwierdzona raz jeszcze „gotowość twórcza”).

Wobec wątpliwości jakie budziło wówczas określenie „czym jest sztuka”, uzasadniona była akcja zadania pytania członkom lokalnego, łódzkiego środowiska artystycznego: „Co to jest sztuka?”. Termin nadsyłania odpowiedzi upływał 20 grudnia 1972 roku, a wystawa rezultatów odbywała się w styczniu 1973 roku. Pytania wysłano do 80 osób, odpowiedzi nadeszły cztery, w tym wyróżniająca się odpowiedź Krystyna Zielińskiego, który w ciekawej formie graficzno-fotograficznej przedstawił zdanie: „Nie napisane jest tu najważniejsze”.

W miejscu galerii została zamontowana skrzynka na odpowiedzi oraz były eksponowane same odpowiedzi i kopie ankiet, a także lista adresatów, którzy nie odpowiedzieli. Galeria A4 wydała z tej okazji ulotkę Nr 5. Na pytanie nie odpowiedzieli tacy łódzcy conceptualiści jak Zbigniew Warpechowski czy Ewa Partum. Brak odpowiedzi był czymś symptomatycznym w sytuacji niepewności. Mogło jednak dziwić nie udzielenie odpowiedzi przez artystów posługujących się bardzo tradycyjnymi mediami, którzy nie powinni mieć problemu z własną „tożsamością” artystyczną. Być może należałoby to zinterpretować jako jeszcze jedno potwierdzenie powszechności wyjściowej wątpliwości. W komentarzu do tej pracy, zamieszczonym w zeszycie drugim, cel akcji został przedstawiony w podobny sposób – było nim nie tyle zebranie odpowiedzi, ale „stworzenie sytuacji, w której u uczestniczących w niej osób zwolony zostałby pewien stan napięcia intelektualnego” (czyli inaczej „gotowości twórczej”).

Praca *W sprawie jajka* Czesława Wojciechowskiego (styczeń – luty 1973), nawiązywała do paranaukowej „obiektywizacji”. Formy zapisu logicznego posłużyły tu do analizy jajka, które jest „przedmiotem znanym i będącym w powszechnym użyciu”. Analiza ukazała je jako zagadnienie niezwykle złożone. Narzędzia naukowe zostały tu zaprezentowane jako absurdalne, jak i sam proces naukowy zaczynania wszystkiego *ab ovo*. Była to krytyka zbytniej „intelektualizacji” i „unaukowanie” sztuki tego czasu. Konkluzja z tych badań brzmi, że jajko powinno się nazywać „lęgnią obłokształtną”.

Na efekcie sprowadzania do absurdalności bazowała także praca Pierzgalskiego *Horoskop*. Polegała ona na manipulacji kalendarzem, którego egzemplarz został przekształcony tak, że był złożony od tyłu, czyli zrywając kolejne kartki zbliżaliśmy się do dnia bieżącego. Okazało się, że dzień 2 lipca 1973 wypada dokładnie w środku roku. Następnie taki układ kalendarza został zinterpretowany astrologicznie. Było to więc sięgnięcie po inny zupełnie rodzaj „obiektywizacji”.

*56 Rocznica Wielkiego Października* (1973) – to dekoracja galerii zamówiona oficjalnie w PSP, wykonana przez Z. Klicha. Praca jawnie krytyczna, choć w przewrotny sposób – była nadmiernym podporządkowaniem się zwyczajom, które chciała wprowadzić władza, takim jak obchody Rewolucji Październikowej w Rosji. Była to jedna ze strategii znajdowania luki w systemie władzy totalitarnej, pozwalającej na wyrażenie dystansu

wobec niej i obejściu, czy przechytrzeniu, cenzury. To podobna strategia do tej, którą opisał Miłosz w *Zniewolonym umyśle* w odniesieniu do Gałczyńskiego, który pisał z Moskwy aż podejrzenie entuzjastyczne korespondencje na zasadzie „żąda się ode mnie żebym chwalił, dobrze, będę tak chwalił, że bokiem wam wylezie”<sup>11</sup>. Taką, wspomnianą już na wstępie strategię absurdu i surrealizacji rzeczywistości w sztuce, możemy rozpoznać w wielu działaniach Trelińskiego, jak choćby w słynnym uczestnictwie w pochodzie, o czym poniżej.

W tym samym roku Treliński wystawił w galerii ułożone w piramidę rolki papieru toaletowego, który wtedy, co jest dziś całkowicie niezrozumiałe, był trudny do kupienia, tak jak wiele podstawowych produktów. Dosłownie, piramida stała na stoliku dostawionym do ściany w miejscu galerii 80 × 140. Praca nie miała tytułu, choć funkcjonuje też pod nadaną później ironiczną nazwą „Piramida szczęścia”. Interpretacje tej pracy mogą łączyć ją z zarówno z ready made Duchampa, ale także pop-artem i *Brillo Box* Warhola (1964), w siermiężnym wydaniu PRLu. Czy był to żart z naśladownictwa wzorców wypracowanych w świecie kultury masowej, która w żadnym stopniu nie odpowiadała ówczesnej rzeczywistości w Polsce, czy kpina wymierzona wprost w totalitarny system polityczny, który nie był w stanie zaspokoić popytu na ten towar?

Natomiast do typu prac łączących przestrzeń galerii i przestrzeń zewnętrzną należała praca Tadeusza Piechury *I* (październik – listopad 1972). W Łodzi, na terenie miasta, w rozmaitych przypadkowych miejscach np. lokalach, ulicach zostały rozmieszczone kartki z cyfrą *I*. Natomiast na schodach prowadzących do piwnicy Klubu została umieszczona dwustronna plansza z jednej strony z cyfrą *I* (od strony schodzącego) z drugiej ze zdaniem logicznym *I > I*. W miejscu galerii był pokazywany zestaw negatywów z fotografiami sytuacji zewnętrznych, eksponowanych pod szybą. Towarzyszyła jej ulotka Nr 4 wydana przez galerię A4.

W „suplemencie” drugiego zeszytu znalazła się dokumentacja akcji Piechury *Idziemy* (1973). Polegała ona na rozmieszczeniu na ulicach druków klepsydr, gdzie zamiast nazwiska znajdowało się wklejone lustro. Przypadkowi przechodnie mogli więc zobaczyć w klepsydrami swoje odbicie.

Drugi zeszyt zamykają dwie prace wykonane specjalnie do tego wydawnictwa. Sam zeszyt, ze względu na

niski nakład i jakość druku oraz autorski charakter, można włączyć w nurt prac – wydawnictw artystycznych, do której należą też formy takie jak plakat, ulotka czy książka. Prace wypełniają ostatnie strony zeszytu. Pierzgalski zrobił pracę *Masto* – stempel z masła przystawiony na kartce. Pracę, podobnie jak tą z użyciem rolek papieru toaletowego, można uznać za aluzję do braku tego towaru na rynku. Treliński wykonał pracę o tytule: - - - - -, czyli stębnowanie (rodzaj szycia maszynowego). Zamówił przeszycie tzw. stębnówką przeznaczoną na jego pracę kartki w zeszyt. Formę szycia pozostawił do wyboru pracownicy w spółdzielni pracy Zgoda. Każda praca była sygnowana przez szwaczkę, oraz zadatowana i opatrzona pieczęcią firmy. Znajdziemy tu nawiązanie do idei Judda multiplikowania form sztuki poprzez zlecenie przez artystę ich mechanicznego, przemysłowego wykonania (tzw. sztuka przez telefon).

W tym czasie, gdy coraz więcej prac Trelińskiego i współdziałających z nim przyjaciół zaczęło powstawać poza galerią, utrwaliła się praktyka pokazywania w miejscu galerii dokumentacji, najczęściej fotograficznej. Tak były pokazywane dokumentacje prac realizowanych w mieście, ale i podczas wakacji czy plenerów, często „do fotografii”. W ten sposób miejsce galerii 80 × 140 łączyło się z działalnością zewnętrzną, czyli następowało rozszerzenie galerii. Sytuacja, w której galeria coraz bardziej stawiała się szyldem (a mówiąc innym językiem – marką), pod którym działali artyści, pozwala uchwycić moment przejścia od galerii jako miejsca fizycznego, konkretnej przestrzeni, do galerii jako idei. Podobne przesunięcie akcentów dokonało się w sposobie myślenia samego Trelińskiego, gdy coraz więcej uwagi zaczął poświęcać projektowi *Autotautologie*, o czym poniżej.

### Galeria poza galerią

W zeszyt drugimi zostały odnotowane kilka akcji przeprowadzonych przez galerię poza galerią. Jest to zarazem moment, gdy galeria zaczyna funkcjonować w szerokim nurcie sztuki konceptualnej w Polsce.

W sierpniu 1972 obie galerie, w osobach ich twórców, udały się do Osiek na plener pod hasłem „Nauka i sztuka w procesie ochrony sfery widzenia człowieka”. Artyści wykonali tam wspólne akcje. *Mandatowanie* – polegało na wkładaniu za wycieraczki samochodów karteczek z mandatami. Druki mandatów były praw-

dziwe, uzyskane legalnie i za pozwoleniem z lokalnej Komendy Milicji w Koszalinie. W rubryce „Za wykroczenie przeciwko...” wpisywali „naturalnemu środowisku człowieka”. W akcji *Wiatrowanie* nadzy artyści, co podkreślało związek z naturą, trzymając w rękach płótno jak żagiel „łapali wiatr”. *Cisza* składała się z dwóch części. Najpierw wieczorem uczestnicy słuchali odtwarzanych odgłosów, na przemian przemysłowych i przyrody, a w tym czasie błysk światła wydobywał zawieszoną wśród drzew białą kartkę. Za dnia, zbliżając się do kartki, można było przeczytać na niej słowo „cisza”.

Podczas drugiego pobytu w Osiekach w 1973 roku (hasło pleneru „Plastyka obrazów wodnych”) Treliński, Pierzgalski i Piechura wykonali akcje, w których uczestniczyły również Ewa Czerniecka i Mirosława Piechura: *Grabienie jeziora* oraz *Przelewa się, cieknie, kapie, chlu-pie*, która składała się z czterech etapów:

- (1) kolportaż kartek z napisanymi tytułowymi słowami;
- (2) wystawa ulotek naklejonych na ściany budynku;
- (3) demonstracja hasła „Tajne” – uczestnicy akcji odbijali pieczętki z tym słowem sobie na czołe;
- (4) finał – wylanie w różny sposób wody na białe płótno naciągnięte na blejtram, z napisem „jawne”, jako ilustracja tytułowych haseł.

Grę między „tajne” i „jawne” można odnieść do ówczesnego systemu politycznego, ale i do sztuki jako idei (pamiętajmy, że podtytuł wystawy *When Attitudes Become Form*, 1969, brzmiał *Live in your head*).

Podczas pobytu nad Bałtykiem w Mrzeżynie latem 1973 roku Treliński wykonał pracę *Sprawdzone*. Punktem wyjścia było zestawienie kolorystyczne bieli i czerwieni. Z jednej strony są to kolory flagi narodowej, czyli kojarzy się ono z wieloma treściami. Z drugiej jednak, artysta starał się potraktować je jako abstrakcyjny wzorzec graficzny. W tym celu poddawał analizie rozmaite „znalezione” przedmioty i sytuacje, w których występowało takie zestawienie kolorystyczne. Za każdym razem była przy nich umieszczana karteczka z napisem „sprawdzone” i wykonywane zdjęcie. Wśród tych przykładów znalazła się także flaga narodowa ciasno zwinięta wokół drzewca i porzucona na plaży. W ten sposób znak – zestawienie dwóch barw – został poddany de-sematyzacji. Jednak zarazem ukazywał siłę naszych przyzwyczajęń skojarzeniowych. Były one wynikiem

działania propagandy państwowej, co nadawało pracy charakter krytyczny.

W 1974 roku, także na wakacjach w Mrzeżynie, Treliński wykonał pracę *Interwencja I*. Polegała ona na owinięciu czerwoną bibułą pali wystających z morza. Praca zapoczątkowała cykl składający się z ogromnej ilości fotografii (slajdów), aranżowanych bądź „znalezionych” sytuacji, polegających właśnie na „interweniowaniu” w pejzaż. Obrazy były punktem wyjścia dla dalszych zabiegów, jak kolażowe łączenie obrazów (*Dwa słońca*), ręczne nanoszenie elementów wizualnych, a nawet fizyczne nacięcia na negatywie. Kolejny etap to wykonywanie z nich wydruków w technice autooffsetu. Autooffset to określenie ukute przez Trelińskiego dla sposobu, w jaki wykonuje on odbitki offsetowe. Cechuje je niewielki nakład oraz nadzór autorski, dzięki czemu w trakcie druku mógł on podejmować decyzje mające wpływ na uzyskany obraz. Na gotowych wydrukach dokonywał ręcznie plastycznych interwencji. Praca bezpośrednio w drukarni spowodowała powstanie cyklu *Znalezione w drukarni* – to próbne wydruki, wybrane i odpowiednio skadowane, nakładające się na siebie niekiedy wielokrotnie, które często były pracami plakatowymi przyjaciół, tu podnoszonymi do rangi dzieła decyzją artysty afirmującego przypadek. (Kolekcja nie była nigdy pokazywana.).

Tytuł *Interwencje* (z kolejnym numerem) noszą zarówno prace w przestrzeni realnej, jak i ich fotografie dokumentacyjne oraz cykle grafik autooffsetowych. Między sytuacją realną (aranżacją) i powstaniem zdjęć a wykonaniem grafik mijало niekiedy wiele lat. Ponadto ten sam materiał fotograficzny z *Interwencji* noszących pewien numer, był wykorzystywany w różnych cyklach graficznych zatytułowanych *Interwencje* ale oznaczonych innym numerem. Stąd różnice w datowaniu *Interwencji*. Cykle graficzne *Interwencje* powstawały głównie w latach osiemdziesiątych na podstawie wcześniejszych fotografii (slajdów). Jednak tylko aranżacje i dokumentacje fotograficzne pierwszych *Interwencji* z lat siedemdziesiątych były wykonywane pod szyldem galerii 80 × 140.

\* \* \*

„Robimy” – ogłoszenie tej treści ukazało się w „Dzienniku Łódzkim” nr 225, z 22 września 1973 roku (Treliński wspólnie z Piechurą i Pierzgalskim). Podobne formalnie rozwiązanie spotkamy w realizacjach Kosutha z serii *Investigation*, w których badał on

sztukę usytuowaną w rozmaitych kontekstach. Tak jak *Mandatowanie* to praca Trelińskiego i Pierzgałskiego oparta na wykorzystaniu nie tylko przestrzeni zewnętrznej (społecznej), ale także instytucji życia społecznego, które w systemie totalitarnym były tożsame z władzą (jak Milicja czy prasa). Następnie egzemplarze gazety zawierającej ogłoszenie były rozdawane na ulicy, co wzbogaciło pracę o element akcji. Dziś przypomina ona akcję reklamową, jednak wtedy bardziej kojarzyła się ze sposobami agitacji politycznej niż marketingiem.

W tym samym czasie co ogłoszenie w gazecie, Treliński (wspólnie z T. Piechurą) wykonali dwie aranżacje do fotografii. Wielkoformatowy napis GALERIA „80 × 140” został zamontowany na fasadzie nad wejściem do hali sportowej w Łodzi przy alei Politechniki. Taki napis został także umieszczony wewnątrz, na barierce między kondygnacjami trybun (ok. 25 metrów długości). Realizacja powstała przy okazji zarobkowego wykonywania innych plansz reklamujących mającą się odbyć w hali imprezę (według wspomnień artystów w filmie A. Leśniak). Także napisy „galeria 80 × 140” i „Treliński” miały pojawić się na bandach otaczających z jednej strony boisko na stadionie ŁKS, ale to nie zostało zrealizowane z powodu czujności ochrony obiektu.

*Od – do* (1974) Trelińskiego to praca o charakterze akcji-interwencji, w której głównym rekwizytem były dwie białe doniczki średniej wielkości, jedna z napisem „od”, druga „do”. Podobnie jak napisy „galeria 80 × 140” czy „Treliński”, były one sytuowane w rozmaitych miejscach, tworząc konteksty sytuacyjne. Zostały ustawione w Klubie na stoliku przed miejscem galerii, ale i na chodniku, oraz wręczane przypadkowym osobom, które pozowały z nimi do zdjęcia (Treliński wspomina, że były trzymane także przez żołnierzy na ciężarówce).

Opisane powyżej prace zewnętrzne były aranżacjami stworzonymi po to, by wykonać zdjęcie. Tak powstawały także niektóre prace z cyklu *Autotautologie*. Jednak w opisanych wyżej pracach, strategia „aranżacji do fotografii” była stosowana z pełną premedytacją i świadomością konsekwencji artystycznych. Zarazem, należy także pamiętać, że właściwie wszystkie prace powstające w tym okresie, ze względu na ich efemeryczny charakter (łącznie z wystawami w galerii), uwzględniały dokumentację fotograficzną jako część projektu i w tym znaczeniu również powstawały „do fotografii”. Dokumentacje fotograficzne wszystkich wymienionych wyżej prac były następnie pokazywane w galerii 80 × 140 jako

część projektów, realizowanych pod szyldem galerii. Relacja łącząca miejsce galerii i miejsca zewnętrzne dowodzi, że galeria była przede wszystkim ideą i była tak traktowana w sposób coraz bardziej świadomy.

\* \* \*

Z czasem wokół Trelińskiego i galerii powstała grupa działających razem artystów, powiązana wspólnym sposobem rozumienia sztuki i więzami towarzyskimi. W maju 1976 roku galeria 80 × 140 zorganizowała w galerii BWA w Łodzi przy ulicy Wólczańskiej 31 (w piwnicy), na zaproszenie patrzącego przychylnym okiem na poczynania młodych artystów i ich sztukę, ówczesnego dyrektora, Bernarda Keplera, *Wystawę 8 autorów* (Ryszard Brylski, Arkadiusz Drabiński, Edward Łazikowski, Mariusz Łukawski, Tadeusz Piechura, Jerzy Treliński, Marek Wagner, Czesław Wojciechowski).

Lata 1977 i 1978 to ostatni okres działalności galerii 80 × 140, jako miejsca w Klubie. W tym czasie Treliński jako koordynator realizował głównie wystawy zaproszonych artystów. Wystawiali: Wolf Vostell (plansze i sitodruki w galerii, pokaz filmów w sali stowarzyszenia DST), Guglielmo Achille Cavellini (w galerii i w BWA), Edward Łazikowski, Adam Adamski, Stanisław Wilczyński, Zdzisław Lenart. Wydane zostały małe katalogi.

Zarazem Treliński poświęcał coraz więcej energii twórczej projektowi *Autotautologie*. Jednak pod szyldem galerii 80 × 140 zrealizował dwie prace należące do tego cyklu polegające na interwencjach w pochod pierwszomajowy: *Pochód*, 1974 i *Funkcja*, 1977 (które będą opisane w odpowiednim miejscu). Zarazem *Funkcja* to ostatnia praca Trelińskiego pod szyldem galerii 80 × 140. To co głównie łączyło te prace z innymi realizacjami galeryjnymi Trelińskiego, to ich forma akcyjno-styczna, włączenie sztuki w przestrzeń miasta, przestrzeń społeczną i powiązanie jej z życiem oraz nadanie im krytycznego charakteru, nie pozbawionego ironii. W 1976 roku Treliński został samodzielnym pracownikiem PWSSP (ASP) w Łodzi.

#### **Galeria 80 × 140 w ruchu galerii lat siedemdziesiątych**

Z czasem galeria została zauważona w Polsce i była zapraszana do wspólnych prezentacji. Czyli traktowana tak, jak instytucja.

Pierwszy raz galeria 80 × 140 zaistniała w ruchu galerii niezależnych poprzez uczestnictwo w projekcie NET Andrzeja Kostołowskiego i Jarosława Kozłowskiego, podobnie jak wiele innych galerii konceptualnych tego czasu. Dlatego też zasadne jest twierdzenie, że to w tym projekcie znajdziemy źródła ruchu galerii konceptualnych w Polsce.

17 stycznia 1972 datowany jest list Andrzeja Kostołowskiego, zapraszający do udziału w projekcie NET (list był odpowiedzią na pytanie Trelińskiego o możliwość zorganizowania wystawy w Poznaniu i zakupu do gabinetu rycin). Lista uczestników NET i list zapraszający do udziału były wystawiane w galerii 80 × 140.

W 1973 roku galerię zauważono w Polsce. Jerzy Ludwiński i Zbigniew Makarewicz w liście z 22 lutego 1973 poprosili galerię 80 × 140 o nadsyłanie materiałów do tworzonego przez nich Ośrodka Dokumentacji Sztuki we Wrocławiu. 14 lutego 1973 Biblioteka Instytutu Sztuki PAN (podpis Irena Chmielińska) nadesłała ankietę do dokumentacji gromadzonej w Instytucie. 2 czerwca 1974 o nadsyłanie materiałów zwróciła się Anda Rottenberg z Instytutu Sztuki PAN, gdyż powierzono jej zadanie, by dokumentować „działalność niezależnych galerii sztuki aktualnej”, co, jak wtedy podkreślała, ma związek z jej zainteresowaniami „ruchem konceptualnym”.

Galeria Repassage zaprosiła galerie 80 × 140 i A4 na wystawę *Dokumentacja galerii niezależnych* organizowaną w dniach 29 października - 31 grudnia 1973. W zaproszeniu podpisanym przez kierownika galerii, Elżbietę Cieślą, i „doradcę artystycznego”, Włodzimierza Borowskiego, czytamy: „Celem wystawy jest przegląd aktualnego stanu sztuki w Polsce, oraz nawiązanie kontaktów z przedstawicielami Galerii, celem koordynacji poczynań”.

#### Program (planowany według zaproszenia):

|             |                                                          |
|-------------|----------------------------------------------------------|
| 29-30.10    | prywatna galeria PI – Kraków                             |
| 5-9.11      | galeria sztuki Aktualnej – Wrocław                       |
| 12-14.11    | galeria Tak NIE – Wrocław                                |
| 15-17.11    | galeria Remont – Warszawa                                |
| 19-21.11    | galeria Akumulatory 2 – Poznań                           |
| 24-28.11    | galeria 80 × 140 – Łódź                                  |
| 29.11-1.12. | galeria Krzysztofora – Kraków                            |
| 3.12-31.12  | galeria EL, Adres, Współczesna, Biuro Poezji, Repassage. |

Treliński odpowiedział listem 10 października 1973, podpisanym przez reprezentujących wtedy galerię 80 × 140 Trelińskiego, Pierzgałskiego, Tadeusza Pichurę, Czesława Wojciechowskiego. Pisał, że chcą „spotkać się z ludźmi zainteresowanymi taką działalnością jaką uprawiamy i nawiązać z nimi bliższy kontakt”. W prezentacji w Repassage wziął udział także Marek Wagner.

Komunikat I wydany z tej okazji 24 listopada 1973 przez galerię 80 × 140 głosił:

„Chcemy spędzić tutaj trzy dni dyskutując i głośno myśląc o tym czego dokonaliśmy, opracowując różne nasze materiały oraz rozważając wspólnie pewne zagadnienia teoretyczne”.

Dalej pisali, iż taka forma prezentacji stanowi „żywą dokumentację” galerii 80 × 140 dla osób zainteresowanych, przychodzących do galerii. I dalej: „Dzięki temu czas, który przeznaczamy dla siebie, może stać się również udziałem tych, którzy zechcą się do nas zbliżyć”.

Galeria 80 × 140 przeprowadziła w galerii Repassage dwie akcje. W ramach *Dokumentacji galerii niezależnych* w 1973 odbyła się *Konferencja prasowa* z udziałem Trelińskiego, Pierzgałskiego, Piechury, Wojciechowskiego, Wagnera. Galeria została podzielona półprzeźroczystą kalką techniczną na dwie części. Grupa galerii 80 × 140 siedziała w jednej części, a publiczność w drugiej. W ten sposób toczyła się rozmowa. Na koniec bariera została zlikwidowana – rzucili się na ścianę z kalki zrywając ją.

W 1974 roku w ramach cyklu *Repassage miejski* (11 projektów wg Sitkowskiej, zrealizowana połowa) Treliński zaproponował projekt *Mieszkanie*. Uczestniczyli w nim: Tadeusz Piechura, Czesław Wojciechowski, Ryszard Brylski. W dniu przyjazdu do Warszawy, 7 czerwca, po drodze z dworca wykonali „akcję ulotkową”, będącą częścią projektu. Zapowiadała ona audycję *Kolory flagi Polskiej* z instrukcją informującą z czego składa się flaga: „A-biały, B-czerwony”. Audycja miała być nadana, nagłośniona w galerii i okolicy, ale nie uzyskano zgody cenzury. Projekt *Mieszkanie* polegał na zaaranżowaniu w przejściu podziemnym (dziś nieistniejącym) pod Krakowskim Przedmieściem koło uw i galerii Repassage „typowego mieszkania” i zasiedlenia go na trzy dni (7-10 czerwca). Instalacja miała być tak zbudowana by przechodnie musieli lawirować między meblami i innymi sprzętami domowymi. Jednak



w ostatniej chwili, po zgromadzeniu mebli, cenzura wycofała zgodę. Zebrane meble zostały w bramie galerii.

20 października 1976 – galeria 80 × 140 została zaproszona przez Jana St. Wojciechowskiego do wystawy CDN *Prezentacje Sztuki Młodych*, pod mostem Poniatowskiego, planowanej na czerwiec 1977 – miało być to „forum dyskusji o sztuce”, miały być wydane „cztery zeszyty teoretyczne, monografia imprezy oraz książka. Wydawnictwa te obejmą problemy najnowszej historii sztuki z uwzględnieniem filmu autorskiego, fotografii, a także zagadnień teorii i socjologii kultury”. Treliński został zaproszony do grona ekspertów.

Ostatnią publiczną prezentacją galerii 80 × 140 był udział na wystawie *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w Sopocie, lipiec 1981 roku (w imprezie brało udział 35 galerii). Galeria była prezentowana na trzech planszach (pomysł i realizacja były autorstwa Trelińskiego).

### Autotautologie

W roku 1972 Treliński zaczął rozwijać projekt *Autotautologie*. Jego założenia wynikały z idei, na jakich zostało ufundowane powstanie galerii 80 × 140. Stanowiły kontynuację namysłu nad kondycją sztuki współczesnej, a pod względem formalnym były rozwinięciem konceptualnych sposobów realizacji. Wyrazem kontynuacji było także użycie formy tautologii, na której często opierały się omawiane powyżej prace w galerii 80 × 140 i A4.

Podstawową formą używaną w przez Trelińskiego w cyklu *Autotautologie* jest jego nazwisko – TRELIŃSKI. Przyjęło tu ono postać znaku graficznego. Jako znak stało się ono podstawowym materiałem, z którego powstawały prace. Ów znak był łączony z otaczającą rzeczywistością poprzez umieszczanie go na przedmiotach i wprowadzanie w rozmaite sytuacje zewnętrzne. Powstałe do tej pory realizacje *Autotautologii* są tylko przykładami. Ilość potencjalnych relacji, jakie można by uzyskać poprzez rozmaite umiejscowienie znaku jest praktycznie nieskończona (zob. przykłady poniżej).

*Autotautologie* łatwo zinterpretować jako relację własną ze światem. Mechanizm budowania owej relacji polegałby wtedy na rozszerzaniu obecności, lub, jak wyraził się Grzegorz Sztabiński – aneksji<sup>12</sup>. Takie nakładanie

nazwiska na rzeczywistość można by uznać za inwazyjne, podobnie jak ma to miejsce w przypadku znaków towarowych. Jednak sens tego zabiegu nie wyczerpywał się w ekspozycji znaku (formie), ale odnosił się do definiowania sztuki (znaczenia). Dlatego podstawową typologię *Autotautologii* jaką można tu wprowadzić, to podział na prace, gdzie znak łączył się z faktyczną obecnością autora (mniej lub bardziej bezpośrednią) i gdzie występował sam znak. Te pierwsze były przede wszystkim formami akcjonistycznymi. W drugich znak funkcjonował w związku z jednostkowym przedmiotem (obiektem) bądź w instalacji, często zrealizowanej w skali architektonicznej, urbanistycznej bądź pejzażowej (*land art*).

Realizacją, która zapoczątkowała cykl, była książka artystyczna (tytuł książki i projektu: *Treliński*). Składała się ona z 224 stron zadrukowanych znakiem TRELIŃSKI (wraz z okładką). Książka została zamówiona przez galerię 80 × 140, a dokładnie ZPAP, pod którego auspicjami działała. Zachowało się tylko kilka egzemplarzy z nakładu 500 sztuk, gdyż reszta trafiła na przemiał. Przyczyną takiego losu książki były donosy oburzonych, że trudno dostępny papier jest w ten sposób marnowany. W 2010 roku staraniem Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi wykonano reprint tej książki (nakład 200 egz.).

Książka artystyczna jest przedmiotem szczególnym. Dla grafika – jest zagadnieniem formalnym, ale i jest nasycona znaczeniami. Wyobraźmy sobie książkę, z kart której usunięto cały tekst, poza powtarzającym się w niej nazwiskiem „Treliński”. Wskazuje ono wtedy na to, co znajdowało się pomiędzy: wszelkie rzeczy, sytuacje, konteksty, całą rzeczywistość, z którą potencjalnie mogłoby być ono powiązane. I na odwrót: możemy sobie wyobrazić dowolną rzecz, sytuację, kontekst, w związku z którym to nazwisko może wystąpić. Książka jest więc przedstawieniem całościowej relacji ja-świat, a wszelkie realizacje są jedynie jej szczegółowymi przypadkami. Książka była powiązana z komentarzem autorskim, który omawiam poniżej.

Po książce pojawiły się w tym samym roku przedmioty pokryte znakiem TRELIŃSKI – pocztówka i znaczek, krawat, sukienka, poduszka, pudełko na buty (*Opakowanie*), plakat na ulicach Łodzi - 1973. W 1975 roku podczas sympozjum w Pawłowicach, którego temat brzmiał *Interwencje*, powstało kilka realizacji sytuujących napis wobec pejzażu. W tym samym roku na peronie stacji w Gałkówku pod Łodzią napis z nazwą

miejscowości został zakryty napisem TRELIŃSKI (brak dokumentacji fotograficznej). Na plenerze w Łagowie w 1976 roku na ulicach miasta zawisło około 100 flag z płótna pokrytego napisem TRELIŃSKI. Choć potem flagi występowały w wielu miejscach, to ta aranżacja w skali całego miasteczka wyglądała szczególnie spektakularnie – „jak poddane miasto” (według słów autora). W Mrzeżynie w 1976 roku i Darłównie w 1977 roku były prezentowane stroje plażowe z takiego płótna.

W 1975 roku, w Zielonej Górze, na chodnikach i placach w całym śródmieściu zostały wykonane napisy TRELIŃSKI z szablonu; płótno z nadrukiem TRELIŃSKI stanowiło obrus dużego stołu, przy którym odbyło się przyjęcie, a dwie jego uczestniczki były ubrane w stroje z takim wzorem. Z płótna o tym wzorze została uszyta koszula męska. W 1976 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie obiekty składające się na cykl *Autotautologii* zostały wystawione w gablocie, w kontekście dzieł w galerii sztuki średniowiecznej. W Lublinie w 1975 roku i w Zielonej Górze w 1976 roku oraz w Dłusku (dekoracja „okolicznościowej akademii”) i w Warszawie w 1978, zbiory przedmiotów wchodzących w skład *Autotautologii* były pokazywane w formie wystawy-instalacji.

Powyższy zestaw zawiera tylko wybrane przykłady realizacji. Sam autor wskazał jednak na trzy z nich jako kluczowe w całym cyklu (dotychczas). Oczywiście pierwsza to książka. Druga to dekoracja miasta flagami w Łagowie. Flaga, podobnie jak książka, stała się gotową strukturą (*ready made*), która została wypełniona znakiem TRELIŃSKI. Każda z tych gotowych struktur miała już swoje, niezwykle głęboko osadzone w kulturze znaczenia ogólne, niezależne od akcydensów (tego, jaka to książka, jaka flaga). Zostały one połączone ze znaczeniami zawartymi w znaku TRELIŃSKI w swoisty konglomerat. Natomiast instalacja w Muzeum Narodowym, według słów samego autora, jest dla niego istotna, gdyż stanowiła swoisty akt odwagi artystycznej – zestawienia swojej sztuki z dziedzictwem historycznym. To ono stanowiło tu ową gotową strukturę, na którą został nałożony znak TRELIŃSKI. Te trzy prace są punktami orientacyjnymi dla interpretacji pozostałych realizacji tego cyklu.

\* \* \*

W cyklu *Autotautologii* powstały trzy realizacje różniące się ze względu na użyte w nich medium.

Pierwsza praca tego typu, jaką chcę tu omówić, została zrealizowana w Mrzeżynie w 1973 roku i polegała na szczególnym sposobie wyświetlania, czy projekcji, znaku TRELIŃSKI (w wersji ułożonej po skosie), wykonanego na transparentnej folii. Następnie, na plaży, folia była rozwieszana tak, by słońce przeświecając przez nią rzutowało napis na nierówności piasku. Pracę można rozpatrywać w kontekście nowego wtedy nurtu *expanded cinema*, gdyż była to swoista projekcja nonkame-rowa. Ale także w kontekście związku z naturą, zawsze bliską Trelinowskiemu, która tu została zaprzęgnięta do robienia jego sztuki. Sytuacja była aranżowana do fotografii.

W 1976 roku została zrealizowana *Audycja*. Była to instalacja typu *closed circle* (kamera i monitor pracujące w układzie zamkniętym), jedna z podstawowych form sztuki mediów stosowanych w tym wczesnym okresie. Miejscem realizacji było studio w jednym z budynków łódzkiej filmówki. Instalacja polegała na transmitowaniu obrazu planszy zadrukowanej ukośnie biegnącym napisem TRELIŃSKI na monitor. Zostały wykonane fotografie monitora z obrazem planszy emitowanym na ekranie. Była to tylko aranżacja do fotografii i instalacja nie była już nigdy pokazywana.

Druga praca medialna, to nagranie audio. Praca ma formę kasety magnetofonowej. Trelinowski czyta tekst. Na czym polega zabieg? Otóż, wszystkie słowa występujące w tekście zostały zastąpione słowem „Trelinowski”. Jednak, zmieniona w ten sposób została tylko treść. Zarazem, został zachowany podział tekstu na zdania i akapity, czyli jego struktura. Ale, co ważniejsze, pozostały znaki przestankowe, interpunkcyjne. Wyznaczają one rytm, tempo i intonację. Zwłaszcza wykrzykniki, a także pytańniki – decydują o ekspresji pracy. Okazuje się ona bardzo emocjonalna! Jest to szczególnie interesujące wobec racjonalności sztuki Trelinowskiego, którą wielokrotnie podkreślałem w tym tekście. Wskazywali ją także inni przytaczani tu autorzy. Geometria jest emocjonalna? Czy to możliwe? Najwyraźniej tak! To małe odkrycie związane z tą pracą. Dedykuję je badaczom geometrii... (w sztuce). Autor, podobnie jak czyni to w pracach wizualnych, posługuje się tu „znalezioną” przestrzenią, na którą nakłada swój znak TRELIŃSKI. Tutaj jednak nie eksponuje warstwy wizualnej, ale dźwiękową. Ów znak brzmi! Artysta znalazł jego wyraz dźwiękowy! Tym samym zwraca uwagę na aspekt akcyjny – czytanie – samą czynność czytania, czyli – ekspresję daną w strukturze zdań, akapi-

tów, wykrzykników, pytańników. Od strony formalnej, sam zabieg na tekście można odnieść do prac Kosutha, w których eksponuje on, neonowo lub inaczej, znaki przestankowe, pewne części zdania, czy przekreśla tekst, zwracając naszą uwagę na to, że forma wizualna, to tylko jedna z warstw tekstu, i to od sposobu odczytania zależy znaczenie (wróć do tego wątku później). A więc, podsumowując tę część rozważań, patrzymy czytając tekst, ale możemy go też czytać na głos. Ba, nawet śpiewać! I wtedy rozwija on przed nami całe bogactwo znaczeń. Pokazuje tkwiące w nim możliwości. Każdy tekst to poezja! *Carmina*. I to udowodnił w swojej pracy Treliński. Sam tekst został wtedy wybrany przypadkowo. Według słów samego autora, nie było dla niego ważne: co to za tekst. Np.: jego waga kulturowa, wartość literacka, doniosłość treści. Dlatego też, zapewne, ów tekst wyjściowy uległ zapomnieniu. Ba, autor nawet nie może przypomnieć sobie dziś dokładnej daty powstania pracy. Na pytanie: „Kiedy?” odpowiada, że prawdopodobnie, mniej więcej, współcześnie z książką. Czyli około 1972 roku? Na pewno jest to jedna z początkowych prac cyklu *Autotautologie*. Pochodzi z czasów pierwszych eksperymentów, kiedy to autor mówił: „Sprawdzam!” i badał możliwości materii, z którą zaczynał pracę. Treść tekstu, trwając jako jego dźwiękowa mapa, stała się treścią cyklu *Autotautologie*, wraz z jego głównym *credo* – „O sobie samym nic”.<sup>13</sup>

Trzecia realizacja *Autotautologii* z użyciem mediów miała miejsce w Muzeum Miasta Łodzi (data i okoliczności pozostają na razie nieustalone). Na realizację składał się pokaz, popularnego w Polsce w latach siedemdziesiątych filmu z gatunku karate, z serii z Bruceem Lee *Wejście smoka*. Projekcja była kilka razy zatrzymywana, jakby przerywana reklamami, i wtedy na ekranie pojawiała się plansza z napisem TRELIŃSKI. Została ona wstawiona w „kultowy” film, tak jak poprzednio w inne miejsca, przy czym tu kontekstem uczynił artysta społeczne funkcjonowanie pewnego fenomenu kultury popularnej w ówczesnej polskiej rzeczywistości. (Brak dokumentacji, data nieustalona, opis na podstawie świadectwa bezpośredniego autora).

\*\*\*

Szczególne miejsce w cyklu *Autotautologie* i całym dorobku artysty zajmują dwie akcje w typie interwencji. Niezwykłość ich polegała na tym, że artysta interweniował w pochód pierwszomajowy, imprezę, która dla ówczesnej władzy była jednym z najważniejszych

wydarzeń propagandowych. Jej zakłócenie wiązało się z podjęciem sporego ryzyka i wymagało dużej odwagi cywilnej, nawet w czasach względnej swobody epoki Gierka<sup>14</sup>. Akcję z pochodem artysta podjął dwa razy. Po raz pierwszy w 1974 roku, gdy dołączył do pochodu trzymając przed sobą znak TRELIŃSKI (wykonany na zagruntowanym płótnie nabitym na blejtram). Nazwał tę akcję *Pochód*. Przebieg akcji polegał na przejściu ulicą z pochodem, a następnie w przeciwną stronę, poruszając się na odcinku między grupami idących. Druga interwencja w pochód pierwszomajowy, *Funkcja* z 1977 roku, polegała na włączeniu się w niego, ale nie jako uczestnik, a jako pilnujący (pochody były nadzorowane przez paramilitarne organizacje jak ORMO). Artysta pojawił się przy trasie przemarszu pochodu z opaską na ramieniu, pozornie podobną do tych, które miały służby porządkowe (funkcyjni), tyle że zadrukowaną znakiem TRELIŃSKI, i dyrygował przechodniemi. Zarazem cichym głosem, półszepem, powtarzał uczestnikom „rozejść się”. Tu również, nie mniej prowokacyjnie, posłużył się krytycznie wzorcem zaczerpniętym z technologii władzy PRL-u – wszechobecności służb o charakterze policyjnym. Interpretację doskonale podsumowuje to, co znalazło się w autorskim komentarzu do tej pracy, że chodziło o zwrócenie uwagi na „znaczenie indywidualnego, niezależnego działania”.

\*\*\*

Koncepcja posłużenia się znakiem z jednej strony wynikała z praktyki projektanta, a z drugiej łączyła tradycję konstruktywistyczną, bardzo silną w Łodzi, z konceptualizmem. Bożena Kowalska wskazała tu na podobieństwo do Bena Vautiera<sup>15</sup>. Jednak należałoby dostrzec także różnicę. Ben sygnuje rozmaite przedmioty swoim odręcznym podpisem, co stanowi znak ekspresji. Sens tego gestu polega na podnoszeniu przedmiotu do rangi dzieła poprzez jego autoryzowanie. Powiększa więc przedmiotowy zakres sztuki. Użycie znaku przez Trelińskiego oznaczało „gotowość twórczą”. Odnosił się on nie tyleż do przedmiotów czy sytuacji w/na których się pojawiał, co też sam był przedmiotem „obiektywnie” istniejącym w rzeczywistości, a ponadto pozbawionym zewnętrznych oznak ekspresji.

Nazwisko-znak, w książce było zapisane tekstem (małą literą). Tak było jednak tylko w tej pracy. W pozostałych przypadkach był to napis wykonany wersalikami (dużą literą) – „Mekanorma”. W pracach, w których powielony znak wypełnia całą powierzchnię, kompo-

zycja jest najczęściej diagonalna (ale nie w książce, gdzie zachowuje logikę typowego składu). Czcionka stylistycznie nawiązywała do sztuki konstruktywistycznej i Bauhausu, a lokalnie do Strzebińskiego, gdzie typografia była połączona z formami abstrakcji geometrycznej. Owo połączenie dokonywało się na płaszczyźnie ogólnej koncepcji sztuki. Specjalizacja, której doświadczamy dziś, także w szkolnictwie artystycznym, oderwała projektanta od myślenia o sztuce w ogóle, zadawania pytania czym jest sztuka. Tego rodzaju relacja występowała w opisanych projektach Trelińskiego, łączących grafikę projektową z konceptualizmem, co było dość niezwykle, a zarazem skłaniało do redefinicji sztuki. Służył temu zarówno projekt galerii 80 × 140, jak i wizualny znak TRELIŃSKI. Z czasem znak stał się podstawowym materiałem, którym posługiwał się artysta. Znak został powielony i powstał wzór (*pattern*). Treliński, który wtedy pracował na Wydziale Projektowania Tkaniny i Ubioru, wykonał swój następny materiał artystyczny – tkaninę zadrukowaną znakiem TRELIŃSKI. Stosowane przez niego w tym cyklu rozwiązania kompozycyjne nawiązywały do malarstwa abstrakcyjnego *pattern painting* i multiplikacji *pop-artu*. Połączył więc tradycje awangardy z jej aktualnymi nurtami (konceptualizmem) oraz tradycję i współczesność lokalnego środowiska łódzkiego.

Litera, słowo, zdanie – mają w sobie nieusuwalną sprzeczność między formą wizualną a znaczeniem. Uzgodnieniem tej sprzeczności zajmowały się, z różnym skutkiem, wspomniane nurty awangard. Lyotard we wstępie do tekstów zebranych Kosutha, którego sztuka bazuje na użyciu słowa, starał się uchwycić różnicę między słowem-rzeczą, przedmiotem mającym kształt wizualny, a znaczeniem. Zauważył, że słowa ukazują się jako rzeczy i tylko dzięki temu myśl jest sztuką. Jednak nieusuwalna sprzeczność polega na pokazaniu w materialnej formie czegoś, czego nie da się tak pokazać – znaczenia. Lyotard użył porównania prac tekstowych Kosutha z tekstem Tory, której literowy, znakowy, zapis jest pozbawiony akcentacji i dlatego to sposób odczytywania nadaje znakom znaczenie. Kosuth poddaje fragmenty tekstów i słowa różnym zabiegom by ukazały bogactwo znaczeń. Podobnej interpretacji dokonuje grafik w projekcie. Przekształca litery, słowa, zdania jak w procesie obróbki materii, w którym zyskują one formę, ale i znaczenie. Poddanie takiej obróbce nazwiska to przypadek szczególny, bo powiązany z konkretnym człowiekiem. Natomiast sposób posłużenia się tym znakiem w rozmaitych miej-

scach i sytuacjach można przyrównać do sposobu tworzenia znaczeń w procesie odczytywania. Znaczenie nie jest statyczne, ale powstaje w wyniku akcji, a w sztuce Trelińskiego poprzez proces kontekstualizacji, w rozumieniu kontekstu pragmatycznego, czyli w związku z konkretnym miejscem, czasem i osobą, jak to w odniesieniu do sztuki sformułował Jan Świdziński<sup>16</sup>. Kontekstualne użycie tak szczególnego znaku jak TRELIŃSKI wydaje się rozwiązywać sprzeczność między słowem-rzeczą (formą wizualną) a znaczeniem.

Podsumowując, projekt *Autotautologie* stanowił kontynuację projektu galerii 80 × 140. Analiza prac powstałych w ramach tych projektów pozwoliła na prześledzenie procesu kształtowania się świadomości sztuki artysty na tle epoki. Realizacje powstały z wykorzystaniem wielkiej różnorodności połączeń intermedialnych. Zarazem, bazowały na obecności. W tym znaczeniu *Autotautologie* mają wszystkie cechy sztuki lat siedemdziesiątych, która dążyła do rozszerzenia swojej definicji, co znajdowało wyraz w szerokiej tendencji konceptualnej. Są przykładem dojrzałego konceptualizmu w historii sztuki polskiej.

### Osobie samym nic

Tekst *O sobie samym nic* pojawił się jako zdanie na odwrocie wspomnianej już pocztówki, czyli na samym początku funkcjonowania projektu *Autotautologie*. Stanowił ich hasło wywoławcze, dewizę, albo – jeszcze inaczej – *credo*. Samo zdanie dziś brzmi poetycko (Treliński pisze również teksty poetyckie). Zarazem było rodzajem prowokacji. Wszak powiedział to ktoś, kto możliwie wszędzie umieszczał swoje nazwisko. Łatwiej było odczytać projekt jako manifestację skrajnego egoizmu, niż wycofania się. Jednak wraz z nim pojawił się komentarz autorski wyjaśniający ideę projektu. Przytoczmy go tu w całości:

„Niemożność uchwycenia zadowalającej relacji między rzeczywistością a sposobem jej wyrażania, na polu działań związanych ze sztuką, gdzie aktualna formuła i interpretacja jest wątpliwa z uwagi na możliwość następnego sformułowania, zrodziła dalsze wątpliwości w celowości takich wypowiedzi. W tej »Sytuacji Zerowej« predyspozycje do działania na terenie związanym ze sztuką nie miały by możliwości ujawnienia. Zaprzecza to naturalnej skłonności czynnego stosunku do otoczenia. Realizowana koncepcja »Totalnej obecności« nie narusza przyjętej noningerencji w wyżej rozumianym sensie a jednocześnie

powoduje »wpisanie« wyrażonej i ukrytej pod znakiem graficznym osobowości/zbiór liter tworzących nazwisko/we wszystkie potencjalne aspekty rzeczywistości, począwszy od pojedynczych przedmiotów do ich intencjonalnych zbiorów służących określonym sytuacjom».

Ten komentarz odautorski zawiera coś, co można nazwać „programem kartezjańskim”, zgodnym formułą *Dubito ergo cogito, cogito ergo sum* – „Wątpię więc myśle, myślę więc jestem”. Najpierw pojawiło się zwątpienie w sztukę aktualną wobec jej zmienności, które było wielokrotnie wyrażane przez artystę i charakterystyczne dla sztuki polskiej początku lat siedemdziesiątych. To „sytuacja zerowa”, która domagała się wypełnienia czymś innym niż sztuka taka, jaką była ona do tej pory, a to zaoferowała szeroko rozumiana formuła konceptualna. Jednak nie dała ona nowej, jednej odpowiedzi na pytanie co to jest sztuka. Raczej tylko zwiększyła ilość możliwych jej sformułowań. Wątpienie to dowód myślenia, tu będącym ostatnim pewnym oparciem dla artysty. Wnioskiem była zmiana sposobu rozumienia sztuki, która została zdefiniowana w związku z obecnością (artystą, czy ogólnie człowiekiem). Sposobem realizacji w ramach nowej formuły sztuki stała się „totalna obecność” – sztuka będąca dowodem na istnienie. *Autotautologie* nie stanowiły więc manifestacji ego – nie były mówieniem o sobie. Zaznaczyć swoje istnienie – to był jedyny możliwy sposób tworzenia, jedyne co mógł zrobić artysta, a co wynikało z oglądu ówczesnej sytuacji w sztuce. Nałożenie swojego nazwiska na świat było ostatnim możliwym gestem – gestem egzystencjalnym, ale i gestem ostatecznym – w końcu to coś, co pozostaje po nas jako napis na nagrobku.

Jednak *Autotautologie* nie wypełniły całego życia twórczego artysty. Projekt przestaje się rozwijać w 1978 roku. Późniejsze wystawy są aranżacjami wykonanymi z istniejących realizacji.

\* \* \*

Stan wojenny w 1981 roku spowodował zerwanie ciągłości rozwoju sztuki polskiej. Przerwana została także ciągłość rozwoju sztuki wielu artystów. Także Trelińskiego. Przełomową jest tu praca *Jeżeli w ścianie...* z 1982 roku. To cykl trzech inscenizowanych fotografii przedstawiających artystę w trzech sytuacjach. Ubrany w wojskowy szynel i czapkę, pozował z drugim rekwizytem – drewnianym nosidłem do wody. W pierwszej fotografii, zatytułowanej *Idea* nosidło było

użyte jak proteza nogi; *Praca* wskazywała właściwe, praktyczne zastosowanie nosidła; *Sztuka* pokazywała artystę, który trzyma nosidło jakby były to skrzypce. Idea jest potencjalna, praca konkretna, a sztuka iluzją. To trzy możliwości, jakie ma artysta. Konieczność rachunku z dotychczasową drogą i wyboru nowej była wtedy problemem wielu artystów w Polsce. W późniejszych pracach Trelińskiego pojawiły się wątki egzystencjalne. Radykalny – racjonalny, a nawet tautologiczny konceptualizm – nie był już możliwy.

## Podsumowanie

Galerii konceptualnych działało w Polsce w latach siedemdziesiątych bardzo dużo. Proponowany program badawczy powinien objąć możliwie wiele z nich. Punktem wyjścia jest powiązanie projektów galerijnych ze sztuką konceptualną; potem można przejść do interpretacji kontekstowych. Model galerii konceptualnej funkcjonuje także w latach osiemdziesiątych, czasie naznaczonym stanem wojennym i kryzysem. Po 1989 roku wydaje się wciąż użyteczny, gdyż może dobrze służyć łamaniu barier, tym razem biurokratycznych i ekonomicznych, przy wykorzystaniu atutu jakim jest swoboda przepływu idei. Jednak ocena współczesnych zjawisk tego typu jest zadaniem bardziej dla krytyka niż historyka sztuki.

Radykalizm, wszelka skrajność w sztuce, ujawnia to, co stanowi istotę, cechę bazową danego zjawiska. Omówiony powyżej przykład galerii 80 × 140 i A4 jest przyczynkiem do uchwycenia zjawiska galerii konceptualnej ważnym przez swój radykalizm. Wyznaczony został w ten sposób jeden biegun zjawiska, obok projektów galerijnych Przyjemskiego i Wiśniewskiego, czy KwieKulik. To w nich najlepiej widać związek ze sztuką jako ideą, czyli głównym założeniem sztuki konceptualnej. Okazuje się wtedy, że sztuka to nie przedmioty, ale przestrzeń obecności, w wyznaczaniu której decydującą rolę odgrywa artysta. To ten sposób myślenia pozwalał potem na funkcjonowanie prywatnych galerii-pracowni w latach osiemdziesiątych i pomagał (i pomaga nadal) odnajdywać się artystom i ludziom sztuki w rzeczywistości kształtującej się w Polsce po 1989 roku.

Łukasz GUZEK

Ilustracje dotyczące artykułu znajdują się na stronie:  
<http://www.sid.free.art.pl>

## PRZYPISY:

1. Tekst powstał w związku z wystawą dokumentacji galerii 80 × 140 i A4: *Re-konstrukcje galerii. 80 × 140 Jerzego Trelńskiego. A4 Andrzeja Pierzgalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, otwarcie 8 kwietnia 2010, w ramach 2 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, kurator Łukasz Guzek. Wystawa dotyczyła historii działalności galerii 80 × 140 i A4. Obejmowała liczne prace konceptualne w formie druków unikatowych, druków powielanych w niewielkich nakładach, plansz, fotografii, plakatów, książek artystycznych. Ukazywała związki między galerią 80 × 140 a projektem *Autotautologie*, wraz z przykładowymi pracami tego cyklu obejmującego wydruki w technice autooffsetu, obiekty (wraz z książką, która była pierwszą realizacją cyklu), film dokumentujący akcję Trelńskiego *Pochód* z 1974 roku.

Pokazana została dokumentacja Galerii A4 oraz jej związki z galerią 80 × 140. Ekspozycja obejmowała zestaw oryginałów prac na formacie A4 od roku 1972 do prac z roku 2009. W czasie otwarcia Pierzgalski zaprezentował nową akcję i ulotkę.

Zaprezentowany został film Anki Leśniak, zrobiony z okazji tej wystawy, będący rejestracją wypowiedzi artystów wspominających swoją działalność z lat siedemdziesiątych z perspektywy 2010 roku.

Wszystkie materiały pochodziły z prywatnego archiwum artystów.

W czasie trwania wystawy miała miejsce *Noc Muzeów* podczas której obaj artyści wykonali swoje akcje: Pierzgalski rozpowszechniał nową ulotkę; Trelński zapisywał na tablicy ustawionej w sali wystawowej intuicyjne teksty poetyckie.

Dokumentacja:

  - działalności galerii 80 × 140 i A4,
  - prac cyklu *Autotautologie* Trelńskiego,
  - wystawy *Re-konstrukcje galerii. 80 × 140 Jerzego Trelńskiego. A4 Andrzeja Pierzgalskiego*,
  - akcji Trelńskiego i Pierzgalskiego wykonanych w czasie *Nocy Muzeów*,

znajduje się na stronie:

<http://www.sid.free.art.pl/ilustracje.html>
2. Por. Ł. Guzek, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007.
3. J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, Warszawa 2009, s. 88 - nn.
4. Ibidem.
5. A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura*, Warszawa 1878, s. 289 - nn.
6. „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna” [w:] J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, tłum. L. Brogowski, [w:] *Sztuka i filozofia*, red. L. Brogowski, galeria gn, Gdańsk 1980.
7. Galeria 80 × 140, koord. Jerzy Trelński, Łódź 1972. Pierwszy zeszyt zawierający sprawozdanie z działalności galerii. Zostały wydane dwa zeszyty – drugi w 1973.
8. W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 12/1975.
9. J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Piotrków Trybunalski/Radom 2009, s. 74.
10. *Anomia*, kat. wyst., Stara Galeria, Lublin 1998.
11. Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 195.
12. G. Sztabiński, *Tautologiczna obecność artysty*, [w:] J. Trelński *Autotautologie. O sobie samym - nie*, kat. wyst. CRP w Orońsku, grudzień 2008 - styczeń 2009, s. 7.
13. Jednak, niespodziewanie, ta właśnie praca ma dziś swoją kontynuację. W 2011 roku na wystawę *Save as Art*, przygotowaną w ramach 3 Festiwalu *Sztuka i Dokumentacja* przez Ankę Leśniak i Karolinę Jabłońską, dzięki pomocy Krzysztofa Lewandowskiego, została nagrana nowa wersja tej pracy, w oparciu o tą samą zasadę, tą samą metodą. Trelński przeczytał z tej okazji akapit tekstu dotyczący tej właśnie pracy.
14. Trelński wspomina w filmie A. Leśniak, że władze uczelni zastanawiały się nad jego wyrzuceniem – wówczas adiunkta – ale ostatecznie uznały, że lepiej sprawę przykryć milczeniem niż robić aferę.
15. B. Kowalska, *Artysta – poeta*, [w:] J. Trelński *Ślady obecności*, kat. wyst. Łódź 2002, s. 9.
16. Zob. teksty na [www.swidzinski.art.pl](http://www.swidzinski.art.pl)