

Adam Sobota

Kultura Zrzuty, suplement do tematu

Sztuka i Dokumentacja nr 7, 60-65

2012

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.

KULTURA ZRZUTY – SUPLEMENT DO TEMATU

Adam Sobota

Sądzę, że dopuszczalne jest szerokie rozumienie terminu „kultura zrzuty”, obok konkretnego, odnoszącego się tylko do pewnych zbiorowych akcji podejmowanych w środowisku artystów łódzkich, po wprowadzeniu stanu wojennego. Był to jeden z najważniejszych przejawów alternatywnego obiegu sztuki w Polsce tego czasu, dzięki temu, że „zrzuta” wciągnęła także w swój obieg ludzi z różnych regionów kraju i z różnych pokoleń. Z pewnością znaczące jest to, że fenomen ten miał swoje centrum w Łodzi, jakkolwiek równie duży potencjał twórczy i tradycje tego rodzaju istniały w kilku innych miejscach (Warszawa, Wrocław, Poznań, Gdańsk). W latach osiemdziesiątych kilkakrotnie przyjeżdżałem z Wrocławia do Łodzi na imprezy organizowane na Strychu i w innych miejscach, ale nie uważam się za odpowiednio kompetentnego by pisać o wydarzeniach w tym środowisku. Ponieważ istnieją relacje uczestników i animatorów wydarzeń łódzkiej „zrzuty”, czuję się zwolniony od opisywania tych faktów. Wolę raczej odnieść się do szerszego kontekstu wydarzeń lat osiemdziesiątych, ze szczególnym uwzględnieniem tych, w które byłem zaangażowany bezpośrednio. Ma to o tyle związek z Kulturą Zrzuty, że jej program wyraziście wskazywał na pewien ogólny trend w kulturze, w którym mieściło się wiele innych zjawisk występujących w dłuższym przedziale czasowym. Oczywiście określenie „kultura zrzuty” jest charakterystyczne dla specyficznej sytuacji po stanie wojennym i dla stylu działania określonego środowiska, a więc nie bardzo pasuje do wszystkich akcji samoorganizującego się świata sztuki w Polsce. Ale nie mam zamiaru proponować innych terminów. Uważam jednak za uzasadnione uwzględnianie tutaj różnych działań w kulturze, które polegały na dodawaniu do form oficjalnych, usankcjonowanych tradycją bądź instytucjonalnie, wartości alternatywnych uznawanych za ważne przez osoby i środowiska, które nie należały do bieżącego establishmentu. Taki proces uaktualniania stanu kultury i wchodzenia zjawisk marginalnych w obieg oficjalny jest czymś naturalnym w systemie demokratycznym, ale w systemie totalitarnym jest on ograniczany, a więc pojawiają się wtedy formy zastępcze.

W Polsce od połowy lat pięćdziesiątych wytworzyła się szczególna sytuacja. Z jednej strony państwo lansowało doktrynę kultury socjalistycznej, opartej o wzory sowieckie, a z drugiej istniała względna tolerancja dla bardziej niezależnych działań, zwłaszcza w środowisku tzw. kultury studenckiej. Można się spierać o to, na ile działania w sferze teatru, literatury czy plastyki mogły być niezależne, ale faktem jest, że dwuznaczność tej sytuacji często była czynnikiem dynamizującym różne odcienie alternatywnego obiegu kultury, którego elementy okresowo konsolidowały się przy okazji społecznych kryzysów. Stopniowo pojawiało się coraz więcej grup twórczych, imprez i miejsc wystawienniczych, co wykształciło określoną sieć kontaktów i zasady funkcjonowania artystycznych innowatorów w warunkach PRL-u. W latach siedemdziesiątych nurt neoawangardy był już mocno ugruntowany w polskiej kulturze i reprezentowany przez kilka pokoleń twórców. Ci, którzy umocnili nieco swoje pozycje, zaczęli się odcinać od bardziej masowych przejawów sztuki postkonceptualnej, określając je pseudoawangardą.¹ Dawała tu znać o sobie logika systemu totalitarnego, skłaniająca nawet marginalizowane środowiska do walki o monopol na swoim terenie. Niechęć klasyków sztuki nowoczesnej do „pseudoawangardy” w dużej mierze brała się z oporu wobec nowych mediów (fotografii, filmu, wideo), które stały się popularne

wśród młodszego pokolenia twórców (wielu z nich nie miało formalnej edukacji artystycznej, jako że polskie akademie nie kształciły w tym kierunku). Często byli to fotoamatorzy, którzy wkraczali na bardziej ogólny teren sztuki zainspirowani nowymi ideami kultury. W tym środowisku podstawową potrzebą było samokształcenie, zdobywanie źródłowych informacji, samodzielne nawiązywanie kontaktów w kraju i za granicą, improwizacja w organizowaniu pokazów i publikacji. Wielu uczestników Kultury Zrzuty z lat osiemdziesiątych przeszło taką drogę (n. p. członkowie grupy Łódź Kaliska). Po okresie pewnej liberalizacji lat siedemdziesiątych, kiedy władze polityczne pogodziły się z istnieniem sztuki o rodowodzie awangardowym, wprowadzenie stanu wojennego przypominało o niezbędności funkcjonowania takiej samopomocy. „Zrzuta” z jednej strony była sposobem na zachowanie otwartości kultury artystycznej, a z drugiej strony aktywnością przeciwdziałającą trwałemu zepchnięciu pewnych środowisk na margines. Z pewnością dla debiutujących twórców ważna była obecność – chociażby w tle – artystów o poważnym dorobku, którzy animowali wcześniej sztukę niezależną (np. Natalii LL, Zofii Kulik, Józefa Robakowskiego), i którzy nadal czynili starania, aby te osiągnięcia nie zostały zapomniane.

Od połowy lat siedemdziesiątych zajmowałem się historią nowych mediów, ale jako pracownik muzeum zmagając się tam z barierą niezrozumienia dla tego rodzaju twórczości. Kontakty z artystami były dla mnie podstawowym czynnikiem edukacji w kwestiach najnowszej sztuki, wobec ograniczonych możliwości wyjazdów i trudności w pozyskiwaniu obcojęzycznej literatury. Sprawa gromadzenia i opracowywania dorobku polskich artystów związanych z nurtem postkonceptualnym wydawała mi się bardzo istotna, ponieważ poza nielicznymi wyjątkami temat ten był ignorowany przez historyków sztuki, a dokumenty tej działalności szybko ulegały rozproszeniu. Dlatego na początku lat osiemdziesiątych chętnie przystałem do niewielkiego zespołu, którym kierował prof. Aleksander Wojciechowski z Instytutu Sztuki PAN (byli w nim jeszcze: Barbara Baworowska, Zbigniew Makarewicz i Jerzy Ryba), a który opracowywał tematy z najnowszej historii sztuki na Dolnym Śląsku. Osobiście opracowałem m.in. takie tematy jak działalność Galerii Permafo, Galerii Foto-Medium-Art, czy dorobek grup twórczych związanych z nowymi mediami, jakie działały do 1981 r. we Wrocławiu. Opracowania te Aleksander Wojciechowski zbierał do archiwum Instytutu Sztuki i tam miały być wydane, co jednak nigdy nie nastąpiło. Z kolei materiały źródłowe gromadził Jerzy Ryba, który w tym czasie dążył do stworzenia ośrodka dokumentacji sztuki w prowadzonym przez siebie we Wrocławiu Staromiejskim Klubie Młodzieży (od 1988 r. w tym miejscu działa Galeria Entropia, którą prowadzi Mariusz Jodko). Jerzy Ryba, który był wcześniej performerem (współtwórcą wrocławskiej grupy Studio Kompozycji Emocjonalnej) miał bliskie kontakty z artystami różnych środowisk, w tym łódzkiej Kultury Zrzuty i prezentował to spektrum w Galerii „Na Ostrowie”, którą prowadził od 1984 r. Była to galeria w podziemiach kościoła św. Marcina i formalnie podlegała Muzeum Archidiecezjalnemu, co eliminowało naloży cenzury. Nie było tam też cenzury ze strony kościelnej, co pozwalało Jerzemu Rybie omijać kontrowersyjne dla niektórych artystów zagadnienia tego typu relacji. Po zmianie ustrojowej Jerzy Ryba został kierownikiem Wydziału Kultury Urzędu Miasta Wrocławia i tam przeniósł wspomniane archiwum. Niestety kilka lat później zginął tragicznie w wypadku samochodowym.

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych bliską współpracę z grupą Łódź Kaliska i działaniami na Strychu podjął Waław Ropiecki, który wcześniej jako student matematyki we Wrocławiu był współzałożycielem artystycznej grupy „Format” (1972-76), a w latach 1978-81 działał w zespole Galerii Permafo. Zaangażował się też w organizację Konstrukcji w Procesie w Łodzi w 1981 r. Ważną realizacją Ropieckiego od 1981 r. stała się *Podróżująca Galeria Więcej Światła*, czyli zastaw autorskich książek, które woził ze sobą w torbie i okazywał napotkanym osobom. Były to: *Księga dusz*, *Księga ciszy*, *Księga seansów autoterapeutycznych*, *Księga Do życia przez sztukę*, a ponadto księgi zawierające fotograficzne dokumentacje jego spotkań z ludźmi sztuki, uzupełniane o kolejne zdjęcia podczas demonstracji jego *Podróżującej Galerii*. (co zresztą kontynuuje do dzisiaj).² Należy tutaj wspomnieć, że już w początkach lat siedemdziesiątych dokumentację spotkań ludzi sztuki jako osobny artystyczny projekt rozpoczął Zygmunt Ryłka, który kontynuował to w następnych dekadach i w szerokim zakresie uwzględnił fenomen Kultury Zrzuty. Ryłka równolegle realizował dwa takie cykle. Były to: *Katalog S.M. (Some meetings)* i *Kolekcja prywatna*, ten drugi charakteryzowały swobodne towarzyskie sytuacje i ekspresyjne podmalowania fotografii.³ Związki

Wacława Ropieckiego z Łodzią Kaliską mogły zaskakiwać, gdyż był diametralnie inną od nich osobowością: refleksyjną, uduchowioną i nastawioną pojednawczo. Artyści Kultury Zrzuty byli natomiast nastawieni bojowo i zaczepnie nie tylko w stosunku do oficjalnych propagandowych i obyczajowych stereotypów, ale także wobec dorobku artystycznych kontestatorów poprzedniej dekady, co wywoływało czasami ich oburzenie. Przykładem mogą być parodie manifestów sztuki postkonceptualnej w ekstach Marka Janiaka i Andrzeja Kwietniewskiego, albo afera rzucenia niedojedzonej golonką, podczas wernisażu wystawy *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w poznańskim BWA, w kierunku stolika, przy którym siedziała Urszula Czartoryska i Andrzej Lachowicz. Członkowie Łodzi Kaliskiej, których o to posądzono, zrzucali winę na swoich niesubordynowanych zwolenników, a zdominowali ten wernisaz strzelając z korkowca, kiedy tylko wymieniano nazwę ich grupy. Zapamiętałem też akcję Jacka Kryszkowskiego w trakcie sympozjum w Toruniu w 1986 r. z okazji 25-lecia grupy ZERO-61. Stawał za plecami prelegentów i odgrywał pantomimę parodiującą ich wywody. Prelegenci, zahartowani w takich kontaktach, znosili to mężnie, publiczność się bawiła, ale nerwy puściły organizatorom. Po dłuższym pościgu – pomiędzy, nad i pod stołami – ujęto Kryszkowskiego i wyniesiono z sali. Jego zachowanie było konsekwencją polemiki, jaką toczył z różnymi interpretatorami ówczesnej sytuacji artystycznej. W jubileuszu grupy ZERO-61 główną rolę odgrywał jeden z jej liderów Józef Robakowski, który w 1984 r. napisał tekst „Kultura Zrzuty”, gdzie powiązał bieżące wydarzenia z tradycjami neoawangardy lat siedemdziesiątych.⁴ Jacek Kryszkowski był poirytowany tym, że próbuje się wtłoczyć nową sytuację w istniejący już szablon (mimo, że J. Robakowski w swoim tekście powoływał się na konsultacje z Józwiakiem, Janiakiem i Snopkiewiczem). Rozesłał tekst polemiczny w którym przestrzegał także przed monopolem jaki w aktualnej sztuce mogłaby uzyskać Kultura Zrzuty.⁵ Postępował się jednak podobną strategią, która obejmowała kpiny z wszelkich autorytetów. Uciekano się nawet do tak głupich dowcipów jak usuwanie komuś krzesła, z którego na chwilę się uniósł, co czasem kończyło się bolesnym upadkiem. Podejmowana celowo przez niektórych strategia chamstwa i „żenady” była trudna do zaakceptowania, jakkolwiek nie przekreślała walorów wynikających z autentycznego zaangażowania w sztukę.

Ważną cechą Kultury Zrzuty było to, że przełamywała w znacznym stopniu podziały środowiskowe i branżowe, co nie dokonywało się w takim stopniu gdzie indziej. Na przykład we Wrocławiu liczne grono artystów związanych wcześniej ze sztuką postkonceptualną i nowymi mediami nie miało bliższych kontaktów z artystami uprawiającymi nową ekspresję malarską (jak członkowie grupy Luxus), czy z ruchem Pomarańczowej Alternatywy. Efekty takich podziałów widoczne są do dnia dzisiejszego. Wystawa na temat ekspresji lat osiemdziesiątych pokazywana w Polsce w ostatnich latach ignorowała tradycję fotomedialną, za wyjątkiem zaproszenia Łodzi Kaliskiej.⁶ A przecież nurt ten w tym czasie nadal znakomicie się rozwijał, nabierając zdecydowanie postmodernistycznego charakteru. Dostrzegł to Stefan Wojnecki, który preferował totalną wizję sztuki, obejmującą różne sfery świadomości, i od lat pięćdziesiątych podejmował działania intermedialne w oparciu o fotografię. W latach osiemdziesiątych zorganizował w Skokach pod Poznaniem dwa kilkudniowe spotkania w których uczestniczyło każdorazowo około pięćdziesięciu artystów i kilku krytyków, przedstawiających własne prace i rozumienie sztuki (w 1985 r. hasłem spotkania byli „Fotografowie filozofujący”, a w 1986 r. „Fotografowie własnych dróg”).⁷ Podsumowaniem tej działalności była wielka wystawa *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych* w 1988 r. w której udział wzięło osiemdziesięciu artystów, w tym także grupa Łódź Kaliska.⁸ To środowisko spotykało się też corocznie w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie w maju odbywały się Konfrontacje Fotograficzne, złożone z kilku wystaw i sympozjum. Były to rzeczywiste konfrontacje, bo spotykali się tam zwolennicy autonomii sztuki, ludzie zaangażowani politycznie, zwolennicy powiązania sztuki z różnymi formami duchowości, teoretycy i zwykli fotoamatorzy. Podejmowane były też spontaniczne działania, jak w 1985 r. akcja Zdzisława Pacholskiego *Milcząca większość*, gdzie fotografował uczestników trzymających przy ustach papierowy biały „dymek” (jak w komiksach, ale bez napisu). Ważnym miejscem spotkań i zdobywania informacji o wydarzeniach artystycznych, przynajmniej z mojego punktu widzenia, była „Mała Galeria” ZPAF na pl. Zamkowym w Warszawie, kierowana przez Marka Grygla, przy współpracy Krzysztofa Wojciechowskiego. Było to miejsce, gdzie dochodziły wszystkie wiadomości i artystycznych inicjatywach i gdzie można było spotkać wielu

ludzi. Marek Grygiel w latach osiemdziesiątych urządził wiele wystaw Łodzi Kaliskiej, artystom z kręgu Kultury Zrzuty, i wielu innym związanym z tradycją neoawangardy.

Głęboko rozbudzona potrzeba kontaktów, poszerzania wiedzy o uwarunkowaniach kultury i rozpoznania trendów nowoczesności spowodowały też postanie biuletynu *Obscura*, którego inicjatorem i redaktorem naczelnym był mieszkający w Warszawie krytyk sztuki Jerzy Busza. W 1981 r. przy okazji jakiejś imprezy artystycznej rozmawiałem z Buszą o potrzebie pisma poświęconego historii i teorii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem nowych mediów. Jerzy Busza doprowadził do realizacji takiego pomysłu, przekonując zarząd Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce do powierzenia mu swojego biuletynu, mówiąc otwarcie, że nie ma zamiaru publikować czegokolwiek na ich temat (i słowa dotrzymał). Został redaktorem naczelnym, a kolegium redakcyjne ponadto tworzyli: Lech Lechowicz, Sławomir Magala, Adam Sobota, a w początkowym okresie także Marceli Bacciarelli i Grzegorz Musiał. Pierwszy numer *Obscure* ukazał się w 1982 r. i do 1989 r. ukazało się osiemdziesiąt numerów, średnio dziesięć rocznie. Objętość wynosiła czterdzieści stron maszynopisu (drukowano tylko tekst bez ilustracji), a nakład 500 egzemplarzy rozprowadzany był w prenumeracie (rozchodziła się tylko część). Głównym naszym zamierzeniem była publikacja kompetentnych opracowań na temat historii sztuki nowoczesnej i jej najnowszych problemów. Przygotowywaliśmy je albo sami, albo znajdывaliśmy autorów w kraju, a także tłumaczyliśmy wiele ważnych tekstów zagranicznych autorów, na które natrafialiśmy różnymi drogami. Posiedzenia redakcyjne były improwizowane, np. w barze na warszawskim Dworcu Centralnym, jeśli zdarzyło mi się być tam na delegacji. W tym czasie wiedza o historii sztuki współczesnej w Polsce była bardzo fragmentaryczna i anachronicznie podawana, niezależnie od problemów, które stworzył stan wojenny. W *Obscure* szerzej omówiono takie zagadnienia jak początki awangardy (futuryzm⁹, konstruktywizm¹⁰, surrealizm¹¹), zagadnienia z historii fotografii czeskiej¹² i rosyjskiej¹³, teorie Waltera Benjamina¹⁴, Rolanda Barthesa¹⁵, Susan Sontag¹⁶, Stefana Wojneckiego, a także współczesne zagadnienia związane z feminizmem¹⁷, performance¹⁸, sztuką wideo i filmem¹⁹, fotografią prasową, związkami sztuki i polityki,²⁰ konfrontacją modernizmu i postmodernizmu²¹ problemy sztuki polskiej lat osiemdziesiątych.²² Nie prowadziliśmy kroniki bieżących wydarzeń, ale przede wszystkim staraliśmy się uchwycić jak najszerszy kontekst świadomości sztuki. Można powiedzieć, że *Obscura* była elementem tej bezinteresownej składki, jaką oferowali ludzie, którzy nie godzili się na bierną akceptację ówczesnej sytuacji.

Wrocławską specjalnością lat osiemdziesiątych była Pomarańczowa Alternatywa, której działanie przypominało nieco założenia Kultury Zrzuty, ale miało swój własny obieg. Idea Pomarańczowej Alternatywy została wykreowana przez Waldemara Fydrycha „Majora”, kiedy w 1980 r. założył Ruch Nowej Kultury na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie studiował historię sztuki. Grupa ta jesienią 1980 r. zaczęła wydawać pisemko *Pomarańczowa Alternatywa* i urządziła pierwszy happening, a w 1981 r. Waldemar Fydrych ogłosił „Manifest surrealizmu socjalistycznego”. Manifest ten zawierał założenia całej późniejszej strategii Pomarańczowej Alternatywy po ogłoszeniu stanu wojennego. Istotą było wprowadzenie w przestrzeń publiczną reguł działania, które neutralizowały opresyjną racjonalność mechanizmów kontroli społecznej. Nawet jeden zwrot z tego manifestu wiele mówi o tej surrealistycznej strategii: „Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki”.²³ W pierwszym okresie aktywność Pomarańczowej Alternatywy polegała na malowaniu schematycznych krasnoludków na białych plamach pojawiających się na murach, gdzie funkcjonariusze SB zamalowywali solidarnościowe hasła. Aresztowani „malarze” byli zwykle niewinniani przez sąd na wieść, że chodzi o krasnoludki. Nie bawiło to jednak niektórych działaczy podziemia, którzy widzieli w tym bagatelizowanie patriotycznych postaw. Podobnie było z późniejszymi ulicznymi happeningami Pomarańczowej Alternatywy (PA), które przyciągały tłumy ludzi bawiących się balansowaniem na granicy karnawału i pacyfikacji. Kiedy 12 grudnia 1988 r., w przeddzień rocznicy stanu wojennego, PA zorganizowała uliczne wydarzenie pt. *Zawsze jest happening*, oburzenie opozycyjnych działaczy wzbudził transparent „Pomścimy Wujka i ciocię”, gdyż ich zdaniem znieważało to pamięć pomordowanych przez milicję górników. Mimo to projektowanie i wykonywanie tych happeningów należy uznać za mistrzowskie. Waldemar Fydrych był głównym strategiem, ale miał kilku kreatywnych współpracowników oraz rzesze ochotników, którzy na ulicach odpowiednio rozwijali zaprojektowane sytuacje.²⁴ Pomysły te naśladowano w innych

miastach Polski, ale można sądzić, że wersje wrocławskie miały najwyższą jakość, dzięki wyrafinowanej surrealistycznej wrażliwości założyciela ruchu. Działalność PA jest dobrze udokumentowana, zwłaszcza gdy idzie o późniejszy okres. Tuż po stanie wojennym Waldemar Fydrych, którego znałem wcześniej, oprowadzał mnie po miejscach, gdzie pojawiły się pierwsze krasnoludki i zostało mi z tej wycieczki parę fotografii. Happeningi filmowała i fotografowała wrocławska Niezależna Agencja Fotograficzna „Dementi”, która od 1982 r. rejestrowała przykłady społecznego oporu. Było to jedyne działanie artystyczne jakim się zajęto Dementi,²⁵ najpewniej dlatego, że Pomarańczową Alternatywę trudno było sklasyfikować, co zresztą wynikało z jej założeń jako zjawiska „para-artystycznego”. Jednak na gruncie sztuki z pewnością chciał być postrzegany Waldemar Fydrych, który rozpoczął kolejne studia na wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych i zakończył je pracą „Przełamywanie struktur akademickich w środowisku wrocławskim w latach 1980-1985”.

Problem oceny przynależności jakiegoś działania do sfery artystycznej, politycznej, religijnej czy dokumentalnej w tym czasie często był dyskusyjny i przesądzany zwykle na podstawie osobistych preferencji czy emocji. W latach 1980-81 emocje społeczne skłaniały wielu zwolenników sztuki eksperymentalnej do zajmowania się dokumentacją społeczną, w czym osiągnęli niebagatelne rezultaty (np. Stanisław Markowski, Leszek Brogowski, Józef Robakowski, Beata Bohdziewicz), a czemu sprzyjały też koncepcje sztuki kontekstualnej. Wraz z pracami fotoreporterów i odnajdywanymi materiałami archiwalnymi tworzyło to bardzo mocną zawartość wystaw, które ktoś trafnie określił jako „donos na komunę”. Po 1981 r. dokument fotograficzny z reguły był narzędziem traktowanym raczej jednoznacznie, ale byli twórcy, którzy potrafili mu nadać bardziej wszechstronny charakter. Powszechnie znane są *Zapisy socjologiczne* Zofii Rydet, ale warto przypomnieć zapomnianą obecnie postać Jana Michlewskiego. Po 1981 r. z determinacją dokumentował różne demonstracje czy przejawy represji i wydawał w swoim warszawskim mieszkaniu gazetkę *Faktograf*, której numery poświęcone były konkretnym wydarzeniom (np. pogrzeb księdza Jerzego Popiełuszki). Wzór gazetki fotografował na małych obrazkach błonach, a pocięte klatki filmu rozdawał lub rozsyłał jako małe paczuski z prośbą o dalszą dystrybucję. Powiększenia takich kadrów często ekspresyjnie podmalowywał, nadając dokumentom osobisty i bardzo ekspresyjny charakter.

Sztuka lat osiemdziesiątych obfitowała w niezwykle realizacje i sytuacje często wymuszone przez okoliczności zewnętrzne, które przełamywały kategoryzacje i reguły praktykowane wcześniej. Późniejsze polityczne podziały i presja komercji przyniosły w niektórych aspektach regres, pomimo odzyskanych swobód demokratycznych. Właściwa ocena tamtej sytuacji jest nadal przed nami.

- 1 Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12.
- 2 Dokumentacja spotkań Podróżującej Galerii Więcej Światła wystawiona jest od marca 2012 w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu i z tej okazji ukazał się też autorski album.
- 3 Fotografie te publikowane były m.in. w: Zygmunt Rytka: *Fotowizja - Katalog S.M.* (Warszawa: Mała Galeria PSP-ZPAF, 1981). Kat. wyst. oraz *Zygmunt Rytka: Ciągłość nieskończoności* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2000). Kat. wyst.
- 4 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 13-15.
- 5 Jacek Kryszkowski, *Kultura Zrzuty – Bądźmy wyrozumiali i cierpliwi*. Kopia maszynopisu. Prywatne archiwum autora.
- 6 Jolanta Ciesielska, red., *Republika bananowa. Ekspresja lat 80* (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008). Kat. wyst.
- 7 Teksty wystąpień teoretycznych na tych spotkaniach ukazały się w wydaniu specjalnym biuletynu ZPAF, Warszawa, 1987 r.
- 8 *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych* (Poznań: BWA, 1988). Kat. wyst.
- 9 *Obscura. Biuletyn Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce*, nr 5 (1984), nr 7 (1987).
- 10 *Obscura*, nr 3 (1982), nr 1-2 (1985) (teksty Laszlo Moholy-Nagy).
- 11 *Obscura* nr 1-3 (1988).
- 12 *Obscura*, nr 5-7 (1986).
- 13 *Obscura*, nr 7-9 (1988).
- 14 *Obscura*, nr 2-3 (1984).
- 15 *Obscura*, nr 5 (1982).
- 16 *Obscura*, nr 1 i 3 (1982).
- 17 *Obscura*, nr 5 (1983), nr 9-10 (1985).
- 18 *Obscura*, nr 10 (1982).
- 19 *Obscura*, nr 2 (1983) (wideo), nr 2 (1984) i nr 8 (1986) (film).
- 20 *Obscura*, nr 8 (1983), nr 4 (1986) (III Rzesza), nr 7 (1987).
- 21 *Obscura*, nr 3-4 (1985), nr 5-6 (1988), nr 2-3 (1989).
- 22 *Obscura*, nr 4-10 (1989).
- 23 Waldemar Fydrych, „Nie tylko sztuka nie tylko alternatywa,” *Obecność*, nr 24 (1988): 29-35.
- 24 Autorskie opisy założeń ruchu Pomarańczowej Alternatywy zawierają publikacje: Bogdan Dobrosz i Waldemar Fydrych, *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa* (Wrocław: Kret, 1989) oraz Waldemar Fydrych, *Żywoły mężów pomarańczowych* (Wrocław: Pomarańczowa Alternatywa, 2001).
- 25 Tomasz Kizny i Anna Łoś, red., *Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi 1982-1991* (Wrocław: Fundacja NAF Dementi, 2007).