

**Luiza Nader**

Uniwersytet Warszawski

# **Symposium Wrocław '70: przestrzeń „niemożliwego”**

**W literaturze poświęconej sztuce lat 60. i 70. w Polsce, Symposium Wrocław '70 umiejscowione zostało w kręgu sztuki konceptualnej. Nadano mu rangę pierwszej, symbolicznej, ogólnopolskiej manifestacji konceptualizmu, stanowiącej krok milowy na drodze upowszechniania praktyk ze sztuką konceptualną związanych. Większość tego rodzaju ocen sformułowana została jeszcze w latach 70.**

Bożena Kowalska w „Polskiej awangardzie malarskiej” przypisywała Sympozjum rolę katalizatora artystycznych propozycji związanych ze sztuką pojęciową<sup>1</sup>. Aleksander Wojciechowski w książce wydanej w 1975 r. widział we Wrocławiu „poligon doświadczalny sztuki konceptualnej”, a Sympozjum opisywał jako ujawnienie „sztuki kontestatorskiej, konceptualnej, twórczości permanentnej”<sup>2</sup>. Alicja Kępińska w swojej publikacji „Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978” wydarzenia, artystyczne projekty i realizacje związane z Sympozjum opisywała w rozdziale poświęconym konceptualizmowi, twierdząc, że [...] *rok 1970 wydaje się w polskiej sytuacji artystycznej rokiem granicznym, w którym mnożące się w latach 60. przesłanki nowego myślenia o sztuce ukonstytuowały się w nowe jakości*<sup>3</sup>.

Biorąc pod uwagę znaczny procent projektów zgłoszonych na Sympozjum, jak również współczesną refleksję na temat konceptualizmu, opinie tego rodzaju można uznać za tylko w niewielkim stopniu uzasadnione. Historia samego Sympozjum, jak również rozumienie znaczenia terminu ‘konceptualizm’ pod koniec lat 60. w Polsce, skłaniają do wniosku, że Sympozjum Wrocław ’70 odegrało poważną rolę w kształtowaniu się postaw konceptualnych i neoawangardowych strategii, jednakże jego ocena jako paradygmatycznej manifestacji konceptualnej jest błędna. W latach 90. w „Znaczeniach modernizmu” Piotr Piotrowski zwrócił uwagę na fakt, że Sympozjum być może trochę przypadkowo [...] *stało się symboliczną manifestacją sztuki konceptualnej czy też niemożliwej. [...] Można by rzec, że inercja infrastruktury wrocławskiej stała się krokiem milowym na rzecz upowszechniania konceptualizmu. Niemniej jednak znalazły się tu prace, które w istocie rzeczy stanowiły bardzo ważne punkty na drodze rozwoju sztuki pojęciowej w Polsce*<sup>4</sup>. Przyglądając się wrocławskiemu Sympozjum z perspektywy odbywających się podczas jego trwania dyskusji, a także z perspektywy koncepcji Jerzego Ludwińskiego – przedstawionych przede wszystkim w tekstach „Muzeum Sztuki Aktualnej”, „Sytuacja” oraz „Sztuka w epoce postartystycznej” – można zauważyć, że Sympozjum miało raczej ucieleśniać koncepcję ‘sztuki niemożliwej’ – platformy zderzenia różnorodnych artystycznych dyskursów, doprowadzając w ten sposób do wypracowania definicji zmienionej przestrzeni artystycznych praktyk. Biorąc natomiast pod uwagę projekty zaprezentowane podczas wystawy w Muzeum Architektury, z których przeważająca część przeznaczona była do wykonania, można zauważyć, że większość

z nich skoncentrowana była na doświadczeniu wizualnym, zaś projektów konsekwentnie koncentrujących się na idei jako głównym aspekcie artystycznego działania było, na 57 zgłoszonych, jedynie kilkanaście.

Celem artykułu jest umocowanie artystycznych wydarzeń Sympozjum w kontekście burzliwych dyskusji prowadzonych między 6 lutego a 18 marca 1970 r.; próba analizy konceptualnych projektów zaprezentowanych w Muzeum Architektury; jak również przybliżenie się do odpowiedzi na pytanie: czy Sympozjum Wrocław '70 było rzeczywiście spotkaniem ważnym, a jeżeli tak, to na czym polegała jego wyjątkowość i jaką rolę odegrały propozycje konceptualne?

Pierwszy projekt sympozjum we Wrocławiu pojawia się w koncepcji ogólnej Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu<sup>5</sup>. Temat ten prawdopodobnie podjęto podczas wystawy „Przestrzeń – Ruch – Światło” zorganizowanej przez Mariusza Hermansdorfera w ramach Muzeum Sztuki Aktualnej (grudzień 1967 – styczeń 1968 r.)<sup>6</sup>. Zbigniew Makarewicz zauważa, że główne założenia Sympozjum, w takim kształcie, w jakim odbyło się ono w 1970 r., wypracowano od maja do listopada 1969 r.<sup>7</sup> 19 grudnia 1969 r. doszło do spotkania konsultantów Sympozjum, a także krytyków i teoretyków sztuki biorących w nim udział.

W dniach 6, 7, 8 lutego 1970 r. odbyło się spotkanie organizatorów, krytyków i artystów, którego celem było przedyskutowanie problematyki Sympozjum, zaznajomienie artystów ze strukturą miasta, rozdzielenie lokalizacji ewentualnych projektów. 17 marca w Muzeum Architektury otwarta została wystawa projektów artystycznych, której towarzyszyła dyskusja (17, 18 marca). Podczas obrad 6 lutego i 18 marca zaproponowano m.in. nawiązujące do programu Muzeum Sztuki Aktualnej Centrum Poszukiwań Artystycznych (Andrzej Turowski, Wiesław Borowski); Centrum Badań Artystycznych (Jerzy Ludwiński); po raz pierwszy wygłoszona została koncepcja działania neutralnego (Jerzy Rosołowicz). Sympozjum towarzyszyły również dyskusje z udziałem mieszkańców Wrocławia, a także badania socjologiczne prowadzone przez dra Władysława Misiaka na temat obecności Sympozjum Wrocław '70 w świadomości wrocławian<sup>8</sup>. Sympozjum, oficjalnie rozpoczęte w marcu 1970 r., trwało właściwie przez cały rok 1970. Oficjalne zakończenie, czy chociażby podsumowanie dorobku Sympozjum nigdy się nie odbyło. Z projektów sympozjalnych zrealizowane zostały tylko dwa: „Kompozycja świetlna nieograniczona” (9 maja 1970) Henryka Stażewskiego oraz „Arena” (1972, niezachowana

w oryginalnej formie) Jerzego Beresia. Jedyna publikacja<sup>9</sup> – zbiór materiałów na temat Sympozjum – ukazała się dopiero w 1983 r. pod redakcją jednego z jego uczestników, Zbigniewa Makarewicza. Nigdy nie opublikowane zostały stenogramy z dyskusji prowadzonych podczas Sympozjum, a większość materiałów źródłowych uległa rozproszeniu. Temat Sympozjum, który nie doczekał się żadnego poważnego opracowania<sup>10</sup> również na przestrzeni ostatnich lat, pozostaje „znikającym punktem” historii sztuki po 1945 r. w Polsce.

Oficjalnymi organizatorami Sympozjum byli: Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Rada Narodowa Miasta Wrocławia, Wojewódzka Rada Związków Zawodowych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Muzeum Architektury, a także Galeria Pod Moną Lisą (w skład komitetu organizacyjnego weszła Maria Berny, kierująca MPIK-iem, w ramach którego działała Galeria)<sup>11</sup>. Jak zauważa Z. Makarewicz, głównym ośrodkiem inicjatywy było przede wszystkim Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Okręg ZPAP, a także środowisko Galerii Pod Moną Lisą<sup>12</sup>. Komitet Organizacyjny Sympozjum powołał „kolegium krytyków i teoretyków sztuki”, w skład którego weszli: Janusz Bogucki, Wiesław Borowski, Maciej Gutowski, Mariusz Hermansdorfer, Ireneusz Kamiński, Bożena Kowalska, Jerzy Ludwiński, Jerzy Olkiewicz, Wojciech Skrodzki, Ryszard Stanisławski, Andrzej Turowski, Aleksander Wojciechowski. Można przypuszczać, że na wybór ten – wybór krytyków o zróżnicowanych poglądach, ale związanych ze środowiskiem awangardy w Polsce – miał ogromny wpływ sam Ludwiński i krąg artystów Galerii Pod Moną Lisą. Krytycy wytypowali nazwiska około 95 artystów. Listę zaproszonych na Sympozjum sporządzono stosując zasadę większości głosów<sup>13</sup>. Ich wybór nie był dla nikogo chyba zaskoczeniem – byli to artyści, którzy spotkali się już na plenerach w Osiekach, Elblągu i Puławach, należeli w większości do kręgu galerii nieoficjalnych. Łącznie w imprezie wzięło udział ponad 40 artystów z całego kraju<sup>14</sup>.

Oficjalnym celem Sympozjum wyznaczonym przez organizatorów była [...] *próba konfrontacji różnych sposobów współczesnego myślenia plastycznego, mająca doprowadzić w efekcie do powstania w organizmie miejskim Wrocławia **wybitnych dzieł sztuki*** [podkreślenie L.N.]. Przewidywano, że *zapropozowane rozwiązania stworzą nową strukturę przestrzenno-urbanistyczną miasta*<sup>15</sup>. „Plastyczne realizacje” miały być obrazem poszukiwań sztuki aktualnej

oraz „dokumentem obecnego stanu sztuki polskiej”<sup>16</sup>. Realizacje „dzieł” przewidywano w technikach trwałych, a ich lokalizacje miały być uzgadniane z architektami i urbanistami Wrocławia, natomiast zrealizowane prace podlegałyby stałej opiece konserwatorskiej. Efekty Sympozjum planowano opublikować w dwóch wersjach językowych w wydawnictwie obejmującym zarówno realizacje artystyczne, jak i część teoretyczną Sympozjum<sup>17</sup>. Marzeniem oficjalnych, związanych z partyjnym establishmentem organizatorów sympozjum było bezpłatne<sup>18</sup> uzyskanie „dzieł” wykonanych w „materiałach trwałych”, „zaprojektowanie i realizacja wybitnych dzieł sztuki w ścisłym połączeniu z przestrzenią i architekturą w zgraną całość”<sup>19</sup>. Zakładano, że Sympozjum, w którym udział wzięło grono najwybitniejszych polskich artystów związanych z tradycją awangardy, powinno przynieść spektakularne, przynoszące chwałę miastu wyniki, godne zarówno rocznicy XXV-lecia Powrotu Ziemi Północnych i Zachodnich do Macierzy, obchodów której Wrocław w 1970 r. był centrum, jak i opublikowania ich w dwujęzycznym katalogu. Oczekiwania władz wobec Sympozjum zostały jasno sformułowane 7 lutego podczas spotkania artystów i krytyków z wiceprzewodniczącym Rady Narodowej miasta Wrocławia: [...]  
*chcielibyśmy, aby wszyscy tu koledzy obecni wczuli się w [...] indywidualność Wrocławia i na tym tle zbudowali swoje dzieła, które mają służyć jego upiększeniu*<sup>20</sup> – klarował inżynier Pieńkowski. Dyskretnie do głosu doszły również propagandowe hasła „polskości Ziemi Zachodnich”. Obywatel Małachowicz sugerował na przykład, aby uwypuklić „polską obecność” we Wrocławiu na przestrzeni wieków: [...]  
*oprócz tej historii dawnej jest również duży okres historii XIX-wiecznej, w której Polacy będący w mieście **pod obcym panowaniem**, odegrali znaczną rolę kulturalną. [...] Jako taki przykład chcę wspomnieć, że w Starym Mieście istnieje szereg przykładów niepozacieranych śladów z czasów minionych. Są dosyć ciekawe ślady napisów o przedsiębiorstwach, restauracjach, gospodach prowadzonych przez Polaków. Ślady te w okresie zacierania napisów niemieckich zostały również zatarte, ale w kilku miejscach jeszcze istnieją, są widoczne. Może będą stanowić okazję do jakiejś kompozycji malarskiej*<sup>21</sup> (podkreślenie L.N.). Należy przypuszczać, że wrocławski establishment spodziewał się pomników, a także różnego rodzaju konstrukcji przestrzennych, na kształt tych z Elbląga<sup>22</sup>, widowiskowych pokazów oraz wystaw „współczesnej polskiej plastyki”, propagujących Wrocław zarazem jako miasto nowoczesne, jak i „odzyskane”. I choć brano pod uwagę obok

„realizacji artystycznych” – „część teoretyczną” Sympozjum, nie nie wskazuje na to, by Sympozjum przewidywano jako epifanię nie artystycznych realizacji, ale projektów i propozycji.

Dyskusje prowadzone między 6 a 8 lutego 1970 r. dotyczyły ideowo-artystycznych założeń Sympozjum, problemów organizacyjnych, a także charakteru realizacji artystycznych planowanych do przeprowadzenia oraz roli artystów plastyków w kształtowaniu przestrzeni miejskiej. Stenogramy dyskusji odbywających się w tych dniach świadczą o ich burzliwym przebiegu i sporej nieufności artystów do oficjalnych założeń Sympozjum<sup>23</sup>. Już pierwszego dnia dyskusji, 6 lutego, Wiesław Borowski ostrej krytyce poddał regulamin Sympozjum – przede wszystkim założoną w nim integrację różnych dyscyplin artystycznych, a także ideę rzeźby jako formy przestrzennej, zwracając uwagę na tendencje destruktywne oraz działania efemeryczne w sztuce współczesnej, na które regulaminowe ustalenia nie pozostawiały miejsca<sup>24</sup>. Krytyce poddano zarówno obowiązek wykonywania prac w materiałach trwałych, konstruktywistyczny charakter potencjalnych realizacji wynikający z założeń regulaminu, jak również za słuszną, lecz w gruncie rzeczy niemożliwą do wykonania uzanano ideę współpracy podczas Sympozjum artystów, urbanistów i architektów (O. Hansen, J. Bogucki)<sup>25</sup>. Spore wątpliwości budziła propozycja krótkiego czasu na wykonanie projektów (1 miesiąc) i ich realizację (2 miesiące) – O. Hansen<sup>26</sup>. Tadeusz Kantor oświadczył, że już teraz, tzn. w lutym 1970 r., realizację najważniejszych założeń Sympozjum – wykonanie projektów artystycznych – uważa za nierealne. Artysta poddał również krytyce towarzyszące Sympozjum rytuały<sup>27</sup>. 6 lutego Andrzej Turowski w imieniu krytyków związanych z Galerią Foksal przedstawił projekt Centrum Poszukiwań Artystycznych. Program Centrum powstawał w opozycji do oficjalnych instytucji artystycznych, których struktura i organizacja uniemożliwiały prezentację nowej sztuki: [...] *proponujemy w ramach imprezy wrocławskiej stworzenie dzieła plastycznego jako organizmu o charakterze wyjątkowym w naszej skali, stworzenie i ukonstytuowanie Centrum Poszukiwań Artystycznych. [...] Pomnik taki odróżniałby się od wszelkich schematów dotychczasowych polskich przedsięwzięć artystycznych [...], będzie instytucją żywą, świadczącą o dużej prężności twórców nowej sztuki, konsolidującą cały współczesny ruch artystyczny [...] stworzy mocne podstawy dla ukształtowania świadomego odbiorcy sztuki współczesnej. [...]* Po pierwsze, CPA powinno znaleźć pomieszczenie w możliwie

obszernym i zbudowanym specjalnie na ten cel miejscu, urządzonym przez uczestników sympozjum oraz współpracujące zakłady pracy [...]. Budynek taki obejmowałby pomieszczenia przystosowane do współczesnych wymogów małych eksperymentalnych studiów sztuki, w którym znalazłoby się miejsce na ekspozycje [...], nie miało by charakteru placówki muzealnej gromadzącej zbiory dzieł sztuki nowoczesnej, natomiast stanowiłoby ośrodek studiów artystycznych i ekspozycji pracy, dokumentacji artystycznej oraz dokumentacji i propagandy nowej sztuki.[...] Po trzecie CPA byłoby kierowane przez zespół 15 do 20 osób, krytyków sztuki, zbierających się na wspólnych zebraniach w określonych odstępach czasu, na których wyznaczano by i aprobowano w wyniku dyskusji każdorazowo kierunek studiów artystycznych. Zakres poszukiwań nie mógłby stanowić jednorazowo preferowanego programu artystycznego, byłby ograniczony podejmowaniem przedsięwzięć artystycznych, które stanowią twórczy eksperyment w sztuce współczesnej<sup>28</sup>. Program CPA odpowiadał na potrzebę stworzenia nowych sposobów ekspozycji i prezentacji sztuki, nie postulując jednak reorganizacji tradycyjnych instytucji artystycznych, ale raczej podkreślając potrzebę stworzenia placówki o charakterze antyinstytucjonalnym. Jak głosi rok później sformułowany, opublikowany w „Symposium Wrocław ’70” tekst Centrum Poszukiwań Artystycznych, w zamyśle swoich autorów Centrum miało być „magazynem idei”, „miejscem konfrontacji”, „punktem artystycznej informacji”, jak również polegać miało na „ruchu dokumentacji”<sup>29</sup>. Cele Centrum dotyczyły konsolidacji środowisk artystycznych w Polsce, konfrontacji nowoczesnej sztuki ze sztuką światową, informacji i popularyzacji współczesnych idei artystycznych, inicjowaniu kierunku awangardowych poszukiwań artystycznych, a także kształtowania odbiorcy sztuki współczesnej. Postulatem CPA było ponadto zaufanie do twórców, „służenie artystom i ich twórczości”, a także „kształtowanie i podnoszenie prestiżu sztuki współczesnej”<sup>30</sup>. Na „zawartość” Centrum składać się miały: dokumentacja, wydawnictwa, wymiana informacji oraz popularyzacja i propaganda sztuki. CPA nie przewidywało potrzeby posiadania pomieszczeń ekspozycyjnych – wystawy mogły być realizowane wszędzie, również z uwzględnieniem innych placówek artystycznych.

Na spotkaniu z wiceprzewodniczącym Rady Narodowej Kazimierzem Gryglaszewskim (7 lutego), z udziałem miejskich urzędników, których zgoda niezbędna była do podjęcia jakiegokolwiek decyzji, sztywny regulamin Symposium został na tyle uelastyczniony, by stworzyć

przestrzeń działaniom efemerycznym, a także uznać za nieobowiązujący wymóg wpisywania poszczególnych realizacji w sytuacji architektoniczne. Datę 9 maja 1970 r. (wg założeń programowych Sympozjum – data przekazania realizacji miastu) uznano natomiast za termin nie tyle ostatecznych realizacji sympozjum, co raczej otwarcie procesu wprowadzania w życie projektów przedstawionych na Sympozjum. Po raz kolejny artyści zapewnieni zostali o możliwości wykonania przynajmniej części projektów<sup>31</sup>.

Między 6 lutego a 18 marca stałym elementem obrad krytyków, artystów i organizatorów była dyskusja nad zgłoszonym przez Andrzeja Turowskiego projektem Centrum Poszukiwań Artystycznych oraz wcześniejszym programem autorstwa Jerzego Ludwińskiego – Muzeum Sztuki Aktualnej. Obydwa projekty wzbudziły wśród artystów i krytyków ogromne emocje. Idee CPA bezwarunkowo poparł Tadeusz Kantor, zaś pozytywną opinię na temat Centrum wydała większość zabierających głos krytyków i artystów. Zdecydowanej krytyce poddali natomiast projekt Galerii Foksal Andrzej Wojciechowski i Kajetan Sosnowski. Uwagi budził przede wszystkim „zespół krytyków” mający zdecydować o kształcie instytucji, z drugiej zaś strony warunki lokalowe. Eksperymentowanie za państwowe pieniądze, sterowane przez instytucję uznano za absurd. Zarówno jeden, jak i drugi z komentujących zwrócił uwagę na wcześniejszą tego typu inicjatywę, źródło projektu CPA – Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego, postulując raczej realizację koncepcji Ludwińskiego i spostrzegając konflikt interesów pomiędzy obydwoma instytucjami<sup>32</sup>. CPA zostało odebrane jako próba zastąpienia inicjatywy Muzeum Sztuki Aktualnej przez konkurencyjną, o czym również świadczą inne wypowiedzi podczas dyskusji<sup>33</sup>. Inni krytycy postulowali stworzenie instytucji łączącej w sobie cechy obydwu projektów jako trwałego dorobku Sympozjum czy też jako „procesu rozwijającego się w czasie” (Kantor). Andrzej Turowski sam zresztą wskazywał na korzenie swej koncepcji w cztery lata starszym projekcie Muzeum Sztuki Aktualnej, zgłaszając przy okazji kandydaturę Ludwińskiego na „kierownika” centrum: *Niewątpliwie Centrum Poszukiwań Artystycznych jest kontynuacją problemu Muzeum Sztuki Aktualnej. Inicjatorem pierwszego programu był Jerzy Ludwiński. Do sprawy Centrum była to inicjatywa jedyna w Polsce. Program Centrum Poszukiwań był programem nieróżniącym się od programu Muzeum Sztuki Aktualnej.[...] Inicjatywa i jej źródła tkwią w koncepcji Muzeum Sztuki*



*Aktualnej. Jedyną nowością [jest] złożenie powtórne tego rodzaju koncepcji w ramach Sympozjum Wrocław '70. Proponuję, żeby na miejscu pracami tego centrum kierował pan Ludwiński. Innej możliwości nie ma. A rozbieżności jakie mogły powstać są nieistotne. To jest sprawa wszystkich artystów, całego społeczeństwa i całej sztuki polskiej<sup>34</sup>.*

Prezentując program Centrum Badań Artystycznych podczas dyskusji 18 marca, Ludwiński korzystał ze swojego wcześniejszego projektu MSZA, jak również dyskusji i kontrowersji narosłych wokół Centrum Poszukiwań Artystycznych. Projekt Galerii Foksal komentował 18 marca 1970 r. w sposób następujący: [...] *otóż ten odczytany wariant był opracowywany przez Turowskiego, a drugi wariant jest w dalszym ciągu opracowywany przeze mnie. Wskutek tego umówiliśmy się, że obydwie warianty przedstawimy. Oczywiście zgadzam się ze wszystkim, co było przedstawione, bardzo mi się to podoba. Ale na czym polega **mój** pogląd. Otóż cztery lata temu został sformułowany program tzw. Muzeum Sztuki Aktualnej. Nie da się ukryć, że projekt tego Centrum Badań Artystycznych – taką bym raczej zaproponował nazwę – jest jakimś rozszerzeniem projektu Muzeum Sztuki Aktualnej, to znaczy – **mojego projektu**<sup>35</sup> [podkreślenia – L.N.]. Jasno wynika z wypowiedzi Ludwińskiego, że do projektu Foksal krytyk w sposób zdecydowany się dystansuje, jak również podkreśla swoje prawa autorskie wobec koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej. W swoim projekcie<sup>36</sup> Ludwiński akcentuje potrzebę przemiany instytucji artystycznych, które postrzega jako „miejsca pośredniczące w wymianie doświadczeń pomiędzy artystami i w wymianie wartości pomiędzy artystami i widzami”. Zwraca uwagę na zmniejszający się dystans pomiędzy instytucją artystyczną a rozwojem zjawisk artystycznych. Krytykuje modernistyczny model zmagającego się z tworzywem artysty – samotnika, wyalienowanego ze społeczeństwa. Podkreśla społeczny wymiar sztuki, a co za tym idzie, również instytucji artystycznych, których „ewolucja odbywa się po to, by sprostać ewolucji w sztuce”<sup>37</sup>. Krytykując funkcjonowanie oficjalnych instytucji w Polsce, szkicuje równocześnie pożądaną kierunek ich rozwoju: od zamkniętej akademii ku otwartemu systemowi instytutów i studiów – „których metody pomijają rozgraniczenia pomiędzy dziedzinami sztuki i nauki” – od galerii bazującej na kolekcji ku galerii pojęciowej – „która obywatela się bez lokalu i bez wystaw i jest manifestacją postawy artystycznej”<sup>38</sup> – od muzeum tradycyjnego – którego zasadniczym celem jest gromadzenie i inwentaryzacja zbiorów oraz ich*

uhistorycznie – ku muzeum gry, które zwraca się nie w przeszłość, lecz w przyszłość. Centrum Badań Artystycznych miało być instytucją, która [...] *spełnia funkcje istniejące na stykach działalności wymienionych instytucji (akademie, instytuty, salony wystawowe, galerie, muzea), a równocześnie stara się wypełnić swoim działaniem obszar jeszcze nie spenetrowany*<sup>39</sup>. CBA miało nie być instytucją, ale raczej niezhierarchizowaną i niesformalizowaną antyinstytucją, „systemem połączeń między instytucjami a sztuką zmieniającą się”, syntezą ich funkcji<sup>40</sup>. Ludwiński rozumiał Centrum nie jako konkretne miejsce – budynek, plener czy miasto – ale jako proces wydarzający się równolegle w różnych środowiskach. CBA składało się z czterech działów: akcji, dokumentacji, informacji i upowszechniania. Istotą Centrum było przecież przede wszystkim badanie sztuki, badanie jej granic i możliwości. Badanie, a więc tak naprawdę twórczość pojmowana w specyficzny sposób. W galerii Pod Moną Lisą Ludwiński zastawił pułapkę na artystów – zmusił ich do wypowiedzi artystycznej używającej jako medium słowa, która miała przyspieszyć tempo badań nad sztuką. Badanie pojmowane przede wszystkim jako komentowanie i dochodzenie natury procesu twórczego, faktu artystycznego, czy sztuki jako idei było podstawowym przesłaniem CBA. CBA, trzy pierwsze w odwróconej kolejności litery alfabetu – skrót nazwy Centrum Badań Artystycznych – zwraca uwagę na istotne cechy projektu. CBA miało jako instytucja zajmować się badaniem sztuki współczesnej, jej morfologii i struktury, jej elementarnych składników, dochodzeniem jej istoty. Jak głosi tekst *Sztuka w epoce postartystycznej*, konsekwencją zmian w sztuce, jakie dokonały się na przestrzeni lat 60. było odwrócenie paradygmatów artystycznych. Od tej pory popularyzacja sztuki wśród odbiorców to nie zaznajamianie z artystycznym ABC, ale raczej właśnie CBA.

Programy obydwu centrów mogą wydawać się podobne. Wzorowane są na koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej; oba podkreślają nadrzędność idei nad przedmiotem, jak również kładą nacisk na proces dokumentacji i informacji. Zarówno w przypadku CBA, jak i CPA pierwszym krokiem w tworzeniu centrum miało być Sympozjum Wrocław '70. Wydaje się, że o przedstawieniu dwóch odrębnych programów zamiast jednego podpisanego przez trzech krytyków, zdecydowały nie tylko kontrowersje wokół programu CPA, ale przede wszystkim różnice tkwiące niejako w uniwersaliach przyjętych przez krytyków Galerii Foksal i Ludwińskiego. Różnice te polegały przede wszystkim na zupełnie różnych wizjach sztuki, a co za tym idzie –

na odmiennym rozumieniu funkcji artystycznej instytucji oraz relacji krytyk – artysta. CBA Ludwińskiego miało ze sobą konfrontować różne postawy artystyczne, nie różnicując przy tym teorii i artystycznej praktyki, postaci artysty, teoretyka i praktyka. Nie mogło być więc mowy o „służeniu artystom”. Chodziło raczej o wykreowanie przestrzeni permanentnej dyskusji o sztuce, której przebieg jednocześnie wpływa na zmiany w jej strukturze, na przyspieszenie bądź spowolnienie jej rozwoju. W przypadku programu CPA Galerii Foksal mamy raczej do czynienia z postulatem prezentacji zarówno twórczości, jak i idei artystycznych, przy czym tradycyjny podział na krytyków i artystów pozostaje. W programie CPA oprócz haseł nie ma miejsca dla aktywnego odbiorcy, może on idee artystyczne jedynie percypować, a nie w nich partycypować. Odwrotnie w programie Ludwińskiego – tam odbiorca staje się elementem gry, popularyzacja sztuki zaś jest utożsamiana z wciągnięciem widza do współczesnictwa. W programie CPA, wbrew antyinstytucjonalnym postulatam, pojawiają się dość rozbudowane żądania dotyczące miejsca, lokalu oraz wyposażenia technicznego centrum. Wymagania lokalowe CBA są natomiast minimalne. CBA ma być przede wszystkim stymulatorem procesu odbywającego się w różnych środowiskach, mikroinstytucją-kameleonem, zmieniającą swój profil w zależności od artystycznych problemów na jakie napotyka. Jej działalność polegać by miała raczej na sprawnym wylapywaniu niż centralizowaniu artystycznych faktów na współpracy, a nie arbitrowaniu artystycznym propozycjom. Choć nie jest to wyraźnie powiedziane, przypuszczać można, że na czele CBA stałaby, tak jak w przypadku Galerii Pod Moną Lisą, jedna osoba, ponosząca ryzyko i odpowiedzialność za profil i kształt instytucji. CPA natomiast, pomimo krytyki instytucji, zakładało istnienie zespołu krytyków podejmujących wszelkie decyzje odnoszące się do Centrum, co z góry decydowałoby o jego sztywniejszym niż w przypadku CBA charakterze, a także o rozłożeniu się odpowiedzialności. Artyści tworzyliby zatem CPA niejako pośrednio – nie tyle kształtując je, co współpracując z nadającym mu charakter zespołem krytyków. CPA, podkreślając rolę dokumentacji artystycznej w sztuce współczesnej, która „nie może pełnić funkcji wtórnej w stosunku do dzieła sztuki – może być tylko jej częścią niezbędną i integralną”<sup>41</sup> można znać za punkt wyjścia dla późniejszej refleksji krytyków związanych z Galerią Foksal: przede wszystkim tekstu „Dokumentacja” oraz idei „Żywego Archiwum”, poddających zjawisko lawinowo narastającej dokumentacji artystycznej

przewartościowaniom i krytyce. CBA stanowiło efekt wcześniejszych projektów i przedsięwzięć Ludwińskiego: przede wszystkim Muzeum Sztuki Aktualnej, a także działalności Galerii Pod Moną Lisą, w oryginalny sposób „współpracując” z artystycznymi propozycjami Sympozjum Wrocław ‘70.

Program Centrum Badań Artystycznych został przyjęty przez artystów i krytyków do realizacji jako swoiste przedłużenie i długotrwały efekt Sympozjum. Założkiem Centrum Badań Artystycznych stał się uruchomiony 1 maja 1972 r. Ośrodek Dokumentacji Artystycznej, „wspólne dzieło efemeryczne krajowej awangardy plastyków i wrocławskiej administracji kulturalnej”<sup>42</sup>, który jednak już 30 maja 1973 r. rozwiązano.

17 i 18 marca odbyła się również dyskusja nad gotowymi już projektami oraz omówienie spraw realizacyjnych. Jak podaje Janusz Bogucki, dziesięć dni później, podczas narady z organizatorami Sympozjum, przedstawiciele wrocławskich zakładów produkcyjnych podjęli się realizacji projektów<sup>43</sup>.

Na podkreślenie zasługuje fakt nieobecności jury na Sympozjum Wrocław. Jak tłumaczył ten fakt Janusz Bogucki: [...] *chcieliśmy przypomnieć, że każdy kto jest zaproszony, jest obdarzony przez organizatorów pełnym zaufaniem i żadne oceny typu artystycznego nie mogą mieć wpływu na realizację dzieł, które całkowicie na zasadzie zaufania do autorskiej kompetencji powinny być realizowane*<sup>44</sup>. Krytycy zatem mieli nie oceniać, ale czynnie uczestniczyć w Sympozjum, czego najlepszymi przykładami były propozycje CPA Turowskiego i CBA Ludwińskiego. Odrzucenie wartościowania artystycznych realizacji, jak również brak puli nagród przydzielanych artystom, wyróżniał Sympozjum wrocławskie spośród innych tego typu imprez. Jak jednak wynika z wypowiedzi Boguckiego, projekty artystyczne miały być wykonywane nie tylko bez zatwierdzania przez krytyków, ale również przez jakiegokolwiek ciała opiniujące, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się pomysłem wręcz utopijnym<sup>45</sup>.

Burzliwe dyskusje prowadzone między 6 lutego a 18 marca były dyskretną rozgrywką pomiędzy organizatorami Sympozjum – wrocławskim establishmentem a biorącymi udział w imprezie artystami i krytykami. Stawką sporu ze strony urzędników państwowych było takie „nagięcie” awangardowych realizacji, by wpisywały się nie tylko w rocznicowe hasła, ale i legitymizowały oficjalną ideologię. Jednak artyści i krytycy, poddając ostrej krytyce oficjalne założenia sympozjum, wskazując na nierealność podanych przez władze

terminów realizacji projektów, doprowadzili do „rozwodnienia” założeń regulaminowych, pozbawiając władze nadziei na „owocną współpracę”. Z jednej strony uzyskali możliwość wykonania prac o charakterze efemerycznym czy też „niemożliwym”, z drugiej zaś – wykonanie artystycznych koncepcji przesunięto nie tylko na cały rok 1970, ale w bliżej nieokreśloną przyszłość. Niezamierzonym efektem wypracowania realizacyjnego pola i szerszej perspektywy czasowej dla projektów „niemożliwych”, efemerycznych, czy też nawet w najprostszym sposób zrywających z tradycyjną koncepcją rzeźby, okazała się w najbliższej przyszłości całkowita niemożność wyegzekwowania realizacji projektów artystycznych na miejskich urzędnikach. Nie wydaje się, by najważniejszym powodem tej sytuacji mogła być jedynie inercja wrocławskiej infrastruktury.

\*

Znakomita większość projektów przedstawionych na Sympozjum<sup>46</sup> z konceptualizmem nie miała nic wspólnego. Pominawszy projekty po prostu artystycznie naiwne i spolegliwie głoszące oficjalną propagandę (W. Hasior, „Pomnik zwycięstwa żołnierza polskiego”), mające charakter znajomy z elbląskiego Biennale „form przestrzennych” (K. Jarodzki, „Krzywa wieża”; K. Sosnowski, „Kinopentafesfera”; Jan Ziemiński, forma przestrzenna bez tytułu) czy naiwnych interwencji w architekturę (projekty tzw. zespołu Bogusza), autorzy większości koncepcji stawiali jednak nacisk na czyste doświadczenie percepcyjne lub wizualne sytuacji przestrzennych (m.in. projekt bez tytułu Z. Dłubaka, N. Lach-Lachowicz, A. Lachowicza; O. Hansena „Światowit”; B. Kozłowskiej „Trwanie ”; projekt bez tytułu M. Michałowskiej; „Pole percepcji” Z. Jurkiewicza). W projektach tych twórcy rezygnowali zazwyczaj z tradycyjnych mediów, tworząc „sytuacje” na pograniczu gatunków, czy też poszukujące nowych mediów i form wypowiedzi artystycznej, ustosunkowujące się do sytuacji jednostki w dobie „informacyjnego chaosu”. Koncepcje te, zakładające w większości przypadków rozumienie przestrzeni publicznej zarówno jako systemu przepływu informacji, jak i rodzaju archiwum komunikatów na temat stanu organizmu społecznego, akcentowały potrzebę bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę, rozbudzania jego świadomości wizualnej i kreatywności poprzez włączenie w sytuację twórczą.

Przykładem tego rodzaju projektu może być „Pole percepcji” Zdzisława Jurkiewicza – rodzaj eseju, w którym autor postuluje

utworzenie pola, [...] gdzie możemy dokonywać spostrzeżeń i obserwacji – prostych i złożonych. W tym celu proponuje się umieszczenie na płaszczyźnie płyty nie „rzeźb”, lecz obiektów możliwie najprostszych, niemal geometrycznych. Nie są to formy dla architektury – są to możliwie proste obiekty (o miniskomplikowaniu) mające prowadzić w efekcie do szerszych i bardziej istotnych wniosków. [...] Różny jest stopień swobody umiejscowienia tych elementów – umożliwiające przekomponowanie całości. Przewiduje się też zaznaczenie na powierzchni brył pewnych torów.[...] Pole percepcji – pole umożliwiające dokonywanie spostrzeżeń i obserwacji, prostych i złożonych, prowadzących do przemyśleń o charakterze emocjonalno-racjonalnym<sup>47</sup>. Obiekty opisywane przez Jurkiewicza (o formie m.in. podwójnych stożków, walców, mniej więcej średniej wysokości człowieka) wykonane być miały w sposób czysty i precyzyjny, tak, by „oko ślizgało się po nich”, a sytuacja wykreowana przez Jurkiewicza miała spełniać rolę lekcji percepcji w sytuacji wizualno-informacyjnego chaosu.

Koncepcja przedstawiona przez Jurkiewicza kojarzyć się może z teorią rzeźby Roberta Morrisa. Dla Morrisa jednak doświadczeniem centralnym było istniejące w czasie i wchodzące w relacje z przedmiotami ciało, ciało w relacji z architekturą i przestrzenią, ruch ciała w przestrzeni. Cechą dystynktywną koncepcji rzeźby Morrisa było rozumienie formy jako *Gestalt*, a więc wyodrębniającej się z otoczenia całości, o wyraźnym kształcie i konturze, istniejącej w polu psychologicznym odbiorcy i w relacji z innymi ciałami. Tego rodzaju założenia przywiodły Morrisa do realizacji rzeźb, które żądały od widza ruchu, aktywności; rzeźb rozumianych jako sytuacja, której integralnym elementem był proces twórczy. Jurkiewicz, w odwrotności do Morrisa, odżegnuje się od medium rzeźbiarskiego, nazywając używane przez siebie formy „elementami”; tak jak Morris rozpatruje jednak swoje obiekty w sposób „rozszerzony” – jako sytuację. Wydaje się, że Jurkiewicz świadomie odnosił się do koncepcji rzeźby Morrisa. Koncepcja Jurkiewicza stanowi jednak uproszczenie idei amerykańskiego twórcy. Sytuacja wykreowana przez Jurkiewicza stanowi zamkniętą, milczącą całość, proces twórczy nie stanowił zaś dla artysty zagadnienia – Jurkiewicz pozostawiał wykonanie organizatorom Sympozjum, sugerując jedynie materiał, z którego formy mogłyby zostać wykonane – beton. Dla Morrisa natomiast, który interesował się samym fizycznym procesem powstawania rzeźby, proces twórczy stanowił „przedłużenie” jego obiektów, które stawały się sytuacją zawieszoną pomiędzy *process of its own making* a interwencją

odbiorcy. Betonowe elementy u Jurkiewicza miały się stać stałym elementem środowiska naturalnego – artysta zakładał wyizolowanie całej sytuacji z kontekstu architektonicznego, stworzenie „rejonu doświadczeń wzrokowo-myślowych”, przestrzeni zawieszanej w iluzorycznej, instytucjonalno-architektonicznej próżni. Rzeźby Morrisa wchodziły natomiast zawsze w bardzo silny kontakt z kontekstem swojego usytuowania, często wskazując na aporie obecne w przestrzeni artystycznych instytucji. W jednym i w drugim przypadku zagadnieniem centralnym jest percepcja. Zasadnicza różnica między założeniami Morrisa a Jurkiewicza polega na pytaniu, jakie stawiali przed sobą artyści. Morris, zakładający, że percypowanie formy pojmowanej jako *Gestalt* jest zarazem świadomością percepcji, zapytuje o treść percepcji, o to, co i dlaczego postrzegamy. Natomiast Jurkiewicz, którego projekt również zakłada ruch aktywnego odbiorcy, zadaje pytanie o to w jaki sposób postrzegamy, na czym polegają mechanizmy postrzegania.

Projekt Zdzisława Jurkiewicza oraz inne koncepcje tego rodzaju zaprezentowane na Sympozjum Wrocław '70 nie zostały zrealizowane. Brak wykonania w tym przypadku mógł powodować mylne wrażenie ich „konceptualnego aspektu”. Warto jednak przypomnieć, że sednem konceptualizmu nie jest materializacja idei lub jej brak, ale założenie, że fakt artystyczny „odbywa się” w sferze pojęciowej. Obiekt w konceptualizmie, czymkolwiek by nie był: rysunkiem, stroną tekstu, obrazem, czy instalacją, pełni rolę świadomie dokumentacyjną.

Za wspólny mianownik artystycznych faktów określanych jako konceptualne można przyjąć ich autorefleksyjność, przekonanie o wyższości koncepcji nad jej materialnym wykładnikiem, odwoływanie się do pojęciotwórczych, analitycznych władz umysłu, a także dekonstrukcję podstawowych pojęć słownika artystycznego: takich jak dzieło sztuki, proces twórczy, przedmiot, sztuka, estetyka, reprezentacja. Z krytyką podstawowych pojęć słownika artystycznego związane była również mniej lub bardziej bezpośrednia krytyka artystycznych instytucji oraz poszukiwanie nowych form dystrybucji „artystycznych faktów”.

Przeformułowane zostały również warunki odbioru sztuki: doświadczenie percepcyjne ustąpiło miejsca konstrukcji intelektualnej, a wizualność zdezwuowana została na rzecz wszechogarniającej idei. Konceptualizm można zatem raczej określić jako platformę dyskursów, których podłoże stanowi krytyczna postawa – postawa wątplenia, zdystansowania. Postawa, która zmusza nie tylko do krytycznego

spojrzenia na zastane konwencje, ale przede wszystkim na własną twórczość, na to, w czym konceptualiści czuli się zadomowieni. Postawa spajająca praktyki konceptualne byłaby zatem przede wszystkim próbą zmuszenia własnej świadomości do aktu autorefleksji, próbą nie tyle przekreślenia, co przekroczenia tradycji i paradygmatów artystycznych, z których konceptualizm wyrasta.

Tony Godfrey<sup>48</sup> wskazuje, że uchwycenie konceptualizmu za pomocą kategorii medium jest niemożliwe. Z jednej strony bowiem konceptualizm wprowadza pluralizm mediów, z drugiej zaś strony – medium artystyczne traktowane jest w specyficzny sposób: pełni wtórną rolę wobec wszechogarniającej idei, a jego własna problematyka schodzi na plan dalszy. Przedmiot artystyczny w konceptualnych faktach artystycznych nie przestał jednak być obecny – jego funkcja jedynie uległa redefinicji: pozbawiony Benjaminowskiej „aury”, pełnił rolę dokumentacyjną, czy też stawał się „pasem startowym” dla artystycznych propozycji.

Konceptualizm nigdy również nie wyrzekł się estetyki: poprzez swoje otwarcie na dyskurs filozoficzny sproblematyzował wręcz jej zagadnienia. Zaatakował jedynie płaską „estetyczność”, rozumiejąc pod tym terminem popis warsztatowych umiejętności, „układność” oraz cieszącą oko „ładność” artystycznych przedmiotów; „zastawił pułapkę na estetyczną przyjemność”<sup>49</sup> widząc jej źródło w wizualnej „oprawie” dzieł. Wyznacznikiem faktu konceptualnego nie jest zatem realizacja projektu lub jej brak, ale pewne transcendentalia będące wyznacznikiem postawy twórcy zarówno wobec przedmiotu, jak i medium artystycznego: przede wszystkim założenie, że idea, koncept stanowią zarówno punkt wyjścia, jak i punkt dojścia artystycznego faktu, a jego percepcja odbywa się wyłącznie na poziomie mentalnym. Projektów, które można by wiązać z dzisiejszej perspektywy z tak pojmowanym konceptualizmem na Sympozjum Wrocław ’70 było niewiele, pomijając fakt, że zupełnie już znikoma ilość twórców identyfikowała swoje propozycje z faktami konceptualnymi.

Jedną z takich propozycji była słynna koncepcja Zbigniewa Gostomskiego, „Zaczyna się we Wrocławiu”:

[...]

zaczyna się we Wrocławiu,  
mogłoby zacząć się gdziekolwiek,  
zaczyna się na danym obszarze,  
nie musi się jednak na nim skończyć.  
Jest potencjalnie nieskończonością.



W formie jest niezmiennie

*W sytuacji zaś nieustannie zmienne*<sup>50</sup>.

Projekt Gostomskiego przewidywał rozplanowanie w przestrzeni miasta rozrastającego się systemu elementów ● (o średnicy: X, wysokości: X) oraz / (o wymiarach: X x X x X), wykonanych „metodą przemysłową, zawsze z tego samego materiału, zawsze tej samej wielkości”<sup>51</sup>. Miejsca, w których zaistnieć miały powyższe elementy, w raz ustalonych, równych odległościach, miały być nienaruszalne, natomiast przebieg realizacji uzależniony by był od podanego schematu. Forma elementów oraz miejsca ich pojawienia się miały niczego nie wyrażać. Punktem wyjściowym mogło być dowolnie wybrane miejsce spośród oznaczonych: ●, /, ∅ na mapie lub planie. Założenia wyjściowe (rozmiar, stała odległość pomiędzy elementami systemu) obowiązywać miały dla całej realizacji. *Założeniem tej pracy jest jej stały kierunek i nieskończony, równomiernie we wszystkich kierunkach postępujący rozwój, który obejmować będzie swym zasięgiem coraz to dalsze (w stosunku do punktu wyjściowego) obszary*<sup>52</sup>.

„Zaczyna się we Wrocławiu” zalicza się do najbardziej interesujących propozycji koncepcyjnych, choć nie było intencją Gostomskiego programowe tworzenie realizacji koncepcyjnej. Jak przyznaje jednak artysta [...] *nie bez znaczenia był dla mnie wówczas fakt, że praca powstała w związku z Sympozjum wrocławskim w 1970 r. „Zaczął się we Wrocławiu” odnoszę do malarstwa i do kontekstu, choć nie jest to też „sztuka kontekstualna”*<sup>53</sup>.

Ten komentarz wskazuje na fakt, że podstawowym punktem odniesienia dla projektu była po pierwsze, konkretna sytuacja Sympozjum, po drugie zaś – „malarstwo”, które można rozumieć jako zarówno „obrazowanie”, jak i wizualne doświadczenie, wizualną percepcję. Mapa i opis reprezentujące artystyczną ideę Gostomskiego zostały zastosowane ze względu na swą wizualną indyferencję. Mapa Wrocławia wraz z naniesionymi na nią symbolami zrywała z zasadami malarskiej reprezentacji, stanowiąc wizualizację koncepcji Gostomskiego: problem kompozycji został wyeliminowany na rzecz repetycji symboli o niekończącym się zasięgu. Ta seryjność, a zarazem procesualność, obecna w warstwie zarówno wizualnej, jak i wyobraźniowej projektu, ujawnia wymiar ironicznej pracy: jak zauważa Peter Osborne, najprostsza formuła serii staje się niezrozumiała i bezsensowna, gdy zaczyna się ją realizować w formie trójwymiarowej; w zasadzie systemowości, seryjności tkwi rodzaj absurdu, dodający tego rodzaju koncepcjom odcień Beckettowskiego

humoru<sup>54</sup>. Osborne (jak również inni komentatorzy prac posługujących się zasadą serii) nie zauważa niepokojącej obsesyjności, obecnej w „Zaczyna się we Wrocławiu”. Naświetla jednak fakt najistotniejszy: koncepcja „Zaczyna się we Wrocławiu” całkowicie eliminowała doświadczenie percepcyjne na rzecz konceptualnej logiki – zdematerializowanego faktu artystycznego.

*W tym opracowaniu, ‘totalnym kontekście’, jak określam tę pracę, wyraziłem regułę przekształceń i zasadę działania kontekstu przedmiotu. Tę samą pracę Andrzej Turowski nazwał ‘absolutnym environment’, jako że „absolutne otoczenie to – wszędzie, a absolutna forma to jakakolwiek”, ja jednak nazywam ją totalnym kontekstem, gdyż oddziaływanie kontekstu i przedmiotu było dla mnie w tym przypadku najistotniejszą sprawą<sup>55</sup>* – komentował dalej swą propozycję artysta. Praca Gostomskiego objawia się jako „totalny kontekst” na dwa sposoby. Po pierwsze, projekt ironicznie odnosił się do oficjalnych założeń imprezy. Postulat wykonania elementów, które niczego nie symbolizują i nie wyrażają, był prześmiewczym dostosowaniem się do punktu 5 ogólnych założeń sympozjum, głoszącego „realizację dzieł w technikach trwałych”<sup>56</sup>. Idea ●, /, zakładająca oddziaływanie elementów nie jako pojedynczych jednostek-całości, ale stale rozrastającej się, otwartej struktury, odrzucała jakąkolwiek ekspresję, kompromitując zarówno koncepcję rzeźby-pomnika, jak i przestrzennej konstrukcji. Po drugie, naniesiony na mapę miasta system elementów ●, /, określa Wrocław jako teren interwencji koncepcji Gostomskiego – niepohamowanego rozrostu, multiplikacji identycznych form. „Zaczyna się we Wrocławiu” odnosi się do procesu aneksji, zawłaszczania przestrzeni, który równie dobrze, czy też przede wszystkim może przebiegać w sferze mentalnej. Proces ten można odnieść do form ●, /, widocznych na projekcie, jak również do intelektualnej atmosfery Sympozjum, podczas którego dochodziło do zderzenia różnorodnych koncepcji i postaw twórczych – procesu negocjacji obszaru artystycznej interwencji w przestrzeń publiczną – zarówno urbanistyczną, jak i emocjonalną. W ten sposób „Zaczyna się we Wrocławiu” można zatem rozpatrywać jako grę z konkretną sytuacją Sympozjum Wrocław ’70, jak i szerzej – z pojęciem wizualnej reprezentacji, grę pomiędzy doświadczeniem percepcyjnym a intelektualnym, między artystą a kontekstem jego twórczości.

Niezależnie od realizacji projektu, czy też jej braku, zawłaszczenie, interwencja w kontekst zewnętrzny były również sednem planowanego działania Edwarda Krasińskiego. Jak głosi katalog: *Brak szczegółowego*

opisu propozycji poza tym, że szpula jest biała, linia niebieska, litera A czarna<sup>57</sup>. Pomimo braku opisu działania, można się jednak domyślać, że projekt Krasińskiego miał być interwencją w strukturę miasta: oznaczeniem i jednocześnie aneksją wybranego fragmentu przestrzeni niebieskim kablem nawiniętym na drewnianą szpulę. Rozdysponowany po Wrocławiu kabel pełniłby rolę analogiczną do nieco później występującego w twórczości Krasińskiego niebieskiego paska.

Projekt Zbigniewa Makarewicza i Ernesta Niemczyka „Archeologia Festung Breslau” można odczytywać jako interwencję w sferę społeczną – podnoszący problematykę pamięci zbiorowej. Projekt przewidywał badania wykopaliskowe w południowym Wrocławiu. Obiektem badań miałyby być usypisko gruzów u zbiegu ulic Ślężnej, Kamiennej i Borowskiej, pochodzące z lat 1940-1950. Po zakończeniu badań „archeologicznych”, jak określają je autorzy projektu, „wyniki będą wyeksponowane po zakonserwowaniu w przedstawionym wykopie”<sup>58</sup>.

Planowana realizacja odwoływała się do jednego z najtragiczniejszych okresów w dziejach miasta: lat 1940-1950. W 1945 r. do niedawna jeszcze kwitnące niemieckie miasto zostało prawie doszczętnie zrujnowane: najpierw podczas obrony *Festung Breslau*, z walnym udziałem samych Niemców, a następnie po akcji kapitulacji (6 maja 1945), gdy miasto znalazło się pod kontrolą Armii Czerwonej. Na mocy ustaleń konferencji w Poczdamie Breslau znalazł się po stronie polskiej. Jak pisze Norman Davies [...] w ciągu niecałych dwóch lat niemiecki Breslau zniknął, a pojawił się polski Wrocław. [...] Ostatnie grupy niemieckich wysiedleńców opuściły Wrocław wiosną i latem 1947 roku. [...] Kiedy miasto opuścili niemieccy wypędzeni, przybyli do niego polscy „repatrianci”<sup>59</sup>. Nowe władze tuż po wyzwoleniu miasta wzięły się nie za odbudowę – ruiny długo jeszcze zalegały na ulicach – ale za wymazywanie śladów wszelkiej niemieckiej obecności: przemianowywano nazwy ulic, dewastowano pomniki i zabytkową architekturę. Najlepszą ilustracją stosunku ówczesnych władz do historycznej pamięci i struktury miasta jest opisana przez Daviesa historia „odzyskiwania cegieł”: [...] w 1949 r. zamknięto Wrocławską Dyрекcję Odbudowy, zastępując ją Miejskim Przedsiębiorstwem Rozbiórkowym (MPR).[...] Zamiast odbudowywać Wrocław zaczęto go teraz w sposób najbardziej wyrafinowany i cyniczny burzyć. Ponieważ celem było wysłanie jak największej liczby nieuszkodzonych cegieł do Warszawy, eksploatowano nie tyle wciąż zalegające sterty gruzu, ile budynki, które jeszcze stały i mogły zostać wyremontowane. Te barbarzyńskie metody zbiegły się w czasie z obsesją partii

na punkcie wymazywania ostatnich śladów kultury niemieckiej. Na przykład w 1949 roku zburzono w pobliżu placu Solnego renesansową Bramę Własta, żeby pozyskać cegły. Wkrótce poległ też wspaniały gmach Poczty Głównej wraz z setkami współczesnych willi na przedmieściach. [...] Kiedy warszawska Starówka podniosła się z gruzów, wrocławskie Stare Miasto nadal leżało w ruinie<sup>60</sup>. Całkowitemu zafalszowywaniu poddawano zarówno odległą, jak i zupełnie najnowszą historię miasta, m.in., jak zwraca uwagę Davies, teza, że Breslau uległ kompletnemu zniszczeniu podczas wojennego oblężenia, była powojenną fikcją<sup>61</sup>.

Powołując stanowisko archeologiczne do badania gruzów z lat 1940-1950, autorzy projektu „Archeologia Festung Breslau” odrzucali oficjalną historię tego miejsca, wskazując na Wrocław jako na ciemny punkt zbiorowej pamięci; przywołując pamięć okresu, w którym Breslau stał się Wrocławiem. Poprzez użycie języka niemieckiego w tytule, a także projekt badań archeologicznych, autorzy projektu dość dwuznacznie ustosunkowywali się do rocznicowego hasła „XXV-lecie Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy”. Tytułowa „archeologia” wskazywała na zafalszowaną, zideologizowaną, niemożliwą do odtworzenia historię miejsca: *archaio – logia* to przecież opowieść o dawnych czasach, o czasach, które trzeba rekonstruować na podstawie pozostałości materialnych, nie posiadając dostatecznej ilości źródeł pisanych<sup>62</sup>. W mieście, którego mieszkańcy zostali wykorzenieni, a zastąpili ich wypędzeni z Kresów Wschodnich, pamięć odrzucona została przez oficjalną propagandę, historia nie była możliwa, postulowano zatem swoistą archeologię. Archeologię pamięci miasta, symboliczną archeologię pamięci jego mieszkańców. Archeologiczny wykop miałby być zatem rodzajem strażnika pamięci, dokumentacją miejsca w mieście, którego historia została zawłaszczona przez ideologię.

Do problemu dokumentacji nawiązywał Andrzej Matuszewski w projektach dwóch faktów artystycznych. Pierwszy związany był z dokumentacją miejsca: miejsce miało zostać sfotografowane, oznaczone na mapie Wrocławia, pobrane miały być z niego i przeniesione na płótna obrazy przekroju ziemi. Ekspozycję uzyskanej dokumentacji oraz opisujących ją tekstów przewidywał Matuszewski w Galerii Pod Moną Lisą. *Wszystkie dane fotograficzne podobnie jak dokumenty w materiale [...] są równie ważne i istotne dla pokazu i składają się na pełny obraz DOKUMENTU czasu i wybranego miejsca. Stanowią również relację o fakcie miejsca i czasu. W tym układzie pokaz*

jest więc **FAKTEM WYROKU**<sup>63</sup>. Drugi projekt sprzężony był z pierwszym i powinien miał zostać przeprowadzony podczas jego trwania: [...] w mieście, w otoczeniu architektury, na placu brukowym [...] na podmurowaniu postawione są [...] dwa prostopadłościowy, formowane z metapleksu [...]. Bryły owe wypełnione są ziemią, pobraną z różnych punktów.[...] Wsypany do nich materiał ziemny uклада się w warstwach, kolorowych pasmach, tworząc monolit określony ścianami z metapleksu i dzięki temu widoczny. Tak jak w przypadku pierwszej koncepcji problem tkwi w „DOKUMENTACJI MIEJSCA”, tak w drugiej – w nobilitacji materiału, jakim jest ziemia<sup>64</sup>.

W swoich projektach Matuszewski obsesyjnie archiwizował miejsce rozumiane zarazem jako pewne abstrakcyjne pojęcie, jak i całkiem dosłownie – materia, materiał. Zabezpieczając ślady miejsca, zabezpieczał również ślady czasu; czasu, w którym miejsce trwało i który niejako decydował o miejscu – zarówno o jego fizycznym wyglądzie, jak i historii. Czas i miejsce stawały się w dokumentacji Matuszewskiego wydarzającymi się fenomenami. Ich dokumentacja z jednej strony je zachowywała, z drugiej zaś stawała się „wyrokiem” – zamrażała to, co powinno trwać, co podlega nieustannej przemianie.

Propozycją artystyczną Jerzego Fedorowicza „Punkt” był tytuł i zdanie „wyznaczam miejsce, w którym ustawiam punkt”<sup>65</sup> oraz przypisy do nich, w których zawiera się właściwa treść realizacji. Według przypisów punkt rozumiany jest „dosłownie – w znaczeniu geometrycznym”, w realizacji zaś wykorzystany miał być model punktu (np. kula) o średnicy 3 m. Punkt, który miałby zostać umieszczony na placu PKWN we Wrocławiu, na razie zaś został oznaczony na planie geodezyjnym, „winien mieć swój wtórnik, tzn. identyczną formę bliźniaczą”, która znajdować by się miała po drugiej stronie kuli ziemskiej. Ustawienie obydwu punktów miałyby przebiegać w tym samym czasie. Przypisy, oprócz informacji na temat punktu, głosiły autorytatywność autora, a także ironiczny stosunek do oficjalnych autorytetów, zasad wartościowania i kanonów ustalanych przez instytucje: [...] *wyznaczam – z całą świadomością i w sposób autorytatywny (bez uzgodnień, narad, pomocy ciał kolegialnych, zebrań, decyzji nadrzędnych, zatwierdzeń, komisji, jury)*<sup>66</sup>. Fedorowicz w ten sposób ironicznie odnosił się do procedur i rytuałów towarzyszących akceptowaniu bądź odrzucaniu prac na wszelkiego rodzaju oficjalnych wystawach i sympozjach, stawiając koncepcję punktu w opozycji wobec kategorii i wartości przez nie lansowanych. Podkreślenia w tekście: wyznaczanie miejsca, czas ustawienia,

synchronizacja, dokładność, akcentowały raczej proces niż sam materialny tytułowy „punkt”. Jednocześnie niedbała forma tekstu – odręczne pismo oraz skreślenia – zwracały uwagę na podrzędny status nie tylko sfery wizualnej, ale i tekstowej projektu wobec pierwotnej koncepcji. Pomysł umieszczenia dwóch identycznych „punktów” po dwóch stronach kuli ziemskiej w jasny sposób odwoływał się do sfery niemożliwości i czynności czysto wyobraźniowych. Punkty możliwe były bowiem jedynie do „zakotwiczenia” mentalnego. W ten sposób akcja opisywana przez Fedorowicza niemożliwa była nie tylko do realizacji, ale także do dokumentacji, uświadamiając dwuznaczną naturę konceptualnego faktu.

Projekt Ludmiły Popiel przewidywał „Linie falistą długości 215 m”, która [...] *ma być umieszczona wzdłuż ulicy Powstańców Śląskich we Wrocławiu – przy czym istotą tej pracy jest wyraźne określenie i ograniczenie wymiaru. Linia ta w swej fizycznej postaci ma być wykonana z czerwonego plastiku, umieszczonego tuż nad ziemią, a rysunek falisty jest nieregularny i zwarty w pionie*<sup>67</sup>. W lakonicznym opisie projektu uderza wyraźne rozgraniczenie między „fizyczną postacią” linii, a samym jej konceptem. Sednem pracy, jak wskazuje autorka projektu, nie jest fizyczna forma, jaką przybierze falista linia, ale jej ograniczony wymiar. Linia jest fragmentem, nie posiada początku ani końca, podkreśla to jej falista forma – regularne rytmy zagięć/łuków. Zarówno projekt, jak wykonanie posiadają rangę dokumentacyjną, są sposobami wizualizacji abstrakcyjnej idei, idei linii, idei nieskończoności.

Tadeusz Kantor w projekcie „Usytuowanie krzesła” zaproponował wykonanie gigantycznego krzesła z betonu. Krzesło usytuowane być miało w pulsującym życiu centrum miasta. Zarówno beton, jak i rozmiary były własnościami absurdalnym wobec krzesła, umiejscawiając je na stałe w kontekście miejskim i pozbawiając funkcji użytecznych: [krzesło] *nie może być izolowane, musi być w samym środku życia, ruchu, na równi ze wszystkimi domami i kioskami, słupami, autami, trotuarami, sklepami, ludźmi, na tych samych prawach, wtedy będzie znajdowało się w sytuacji życiowej i wtedy będzie działało*<sup>68</sup>. Gigantyczne krzesło, nieoczekiwanie wkraczając w przestrzeń publiczną, wytrącać miało odbiorcę nie tylko z percepcyjnych przyzwyczajzeń, ale przede wszystkim stawiać go w sytuacji niepokojącej, dziwnej, zaskakującej. Odnosiło sytuację codzienną do sfery „niemożliwego”. Jak zauważa J. Mytkowska, [...] *niemożliwe tego projektu tkwiło nie tyle w nim samym, nie w jego*

materialnej prowokacji, lecz w tym co działo się wokół niego, co jego materialna obecność czyniła z niepodważalnością istnienia miejskiego placu, ruchu ulicznego, autostrady<sup>69</sup>. Projekt Kantora w interesujący sposób korespondował z koncepcją Włodzimierza Borowskiego „Dialog”, choć, jak zauważa J. Bogucki, powierzchowne podobieństwo tych dwóch koncepcji wniosło sporo zamieszania w atmosferę Sympozjum<sup>70</sup>. Porównanie tych dwóch koncepcji pozwala nie tylko na wyłapanie światopoglądowych różnic pomiędzy obydwoma artystami, ale i zwraca uwagę na problem przedmiotu w konceptualizmie, który może, ale wcale nie musi ulec eliminacji.

Koncepcję „Dialogu” poprzedzał projekt gigantycznego krzesła zgłoszony przez Borowskiego podczas III Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1969). Miało to być typowe, seryjne, metalowe krzesło, takie jakie zazwyczaj spotyka się w barach mlecznych, powiększone do maksymalnych pod względem techniczno-wykonawczym rozmiarów. Ustawienie „Krzesła” zaplanowano na zboczu wzgórza, niedaleko tzw. „Bażantarni”. Do wykonania projektu jednak nie doszło. Krzesło „elbląskie” stanowiło konsekwencję dotychczasowych działań artysty – operacji unicestwiania roli przedmiotu w procesie artystycznym, szczególnie wyraźnej m.in. w „Wiciowcach”. Wykonane „Krzesło”, pozbawione funkcji użytkowej, stałoby się przedmiotem wykraczającym nie tylko poza tradycyjne media, ale również, ze względu na swe rozmiary, niemożliwym do percepcji, lewitującym poza wszelką funkcjonalnością i znaczeniem. Zmaterializowane „Krzesło” byłby raczej interwencją w przestrzeń, sytuacją, niż przedmiotem samym w sobie; rolę najważniejszą odgrywałyby w nim relacje przedmiotu z otoczeniem, związki i zależności, jakie tworzyłyby się między krzesłem a jego kontekstem. Zamrożenie „Krzesła” na etapie projektu, choć było raczej kwestią inercji infrastruktury, niż świadomą decyzją artysty, akcentowało warstwę koncepcyjną realizacji, abstrakcyjną ideę, do której artysta nawiązał w swoim projekcie „Dialogu” na Sympozjum Wrocław '70. Borowski zaprojektował ustawienie we Wrocławiu drugiego, identycznego krzesła, tworząc w ten sposób sytuację dialogu możliwego do przeprowadzenia bez względu na realizację krzesła lub jej brak – wyłącznie w sferze mentalnej. Jeżeli obydwa krzesła zostałyby wykonane, dystans oddzielający je od siebie uniemożliwiłaby wizualną percepcję sytuacji. Zarówno w przypadku wykonania lub braku realizacji obiektów, sytuacja dialogu, którą zaprojektował Borowski, mogła zaistnieć wyłącznie w sferze mentalnej. Przedstawiony

w Muzeum Architektury projekt Borowskiego<sup>71</sup> składał się z technicznego rysunku i krótkiego opisu oraz makiety: ustawionych na podwyższeniu (na którym widniały napisy *Elbląg, Wrocław i Dialog*) w odległości ok. 3 m., zwróconych ku sobie dwóch krzeseł. Wizualna indyferencja projektu oraz makiety, a także lakoniczny styl opisu sytuacji, podkreślały ich rangę dokumentacyjną wobec ogólnej koncepcji.

Owa redukcja efektów wizualnych do minimum obecna w projekcie Borowskiego zderzona z eleganckim projektem Kantora nawiązującym w warstwie wizualnej do awangardowych fotomontaży, a w tekstowej – używającym specyficznej literackiej „Kantorowskiej” ekspresji – zwraca uwagę na fundamentalną różnicę między obydwoma koncepcjami: statusem obiektu w „Dialogu” i w „Krześle”. Przedmiot w „Dialogu” to, pomimo swoich gigantycznych rozmiarów, przedmiot unieważniony, przedmiot nieobecny, były przedmiot; osiągalna jest wyłącznie jego idea. „Krześło” Kantora natomiast zdaje się nawiązywać do surrealistycznej poetyki niezwykłości, dziwności; gra i oddziałuje swoją przedmiotowością, swoją historią ‘przedmiotu najniższej rangi’. Do projektu dołączona była swoista „dokumentacja” legitymizująca „Usytuowanie krzesła” we Wrocławiu: fotografia z „Wariata i zakonniczy” ze słynną, skonstruowaną z krzeseł „maszyną aneantyzacyjną” (1963) oraz fotografia zaambalowanego krzesła z Vela Luce w Jugosławii (podpisane 1967).

Zarówno jeden, jak i drugi artysta pozbawił przedmiot funkcji użytkowej. Borowski unicestwił przedmiot semantycznie, pozwalając mu lewitować w znaczeniowej próżni i demystyfikując jego rolę w procesie twórczym. Krzesło Kantora natomiast, przez swą podrzędność, nieadekwatność, instrumentalność odzyskało ważność w procesie artystycznym, stając się poręcznym obiektem manipulacji i wskazując na zjawisko rekuperacji przedmiotu w twórczości Kantora. Jak wiadomo, ani projekt Kantora, ani projekt Borowskiego nie został we Wrocławiu zrealizowany. Jeszcze zanim doszło do wykonania „Krześla” (w zmienionej formie i w innym kontekście) pod Oslo (1971), uderzająca była w postępowaniu twórczym Kantora potrzeba jakiegokolwiek konkretyzacji Krzesła, choćby w formie manifestu („Manifest ’70”). Borowski natomiast zgadza się na usunięcie przedmiotu z orbity postępowania artystycznego. „Krześło” Kantora, gdyby powstało, byłoby konceptualną realizacją pełniącą funkcję krytyczną wobec oficjalnej ideologii przestrzeni publicznej, interwencją wymierzoną w kontekst, w nawyki codzienności. Krzesło Borowskiego,



nawet gdyby powstało, pozostałoby śladem idei, a jego funkcja krytyczna polegałaby na unieważnieniu przedmiotu.

Do sytuacji niemożliwości, a także zagrożenia, stłamszenia, jednak wyłącznie już na poziomie koncepcyjnym, odwoływał się w swoich projektach Jarosław Kozłowski.

Jeden z nich był<sup>72</sup> koncepcją wypukłego zwierciadła w kształcie koła o średnicy 20 m, zawieszono na stalowych linach przymocowanych do słupów lekkiej metalowej konstrukcji. Zwierciadło przeznaczone było do ustawienia w ruchliwym punkcie miasta.

Inny<sup>73</sup> – propozycją skonstruowania balonu w kolorze żółtym w formie rękawa-walca o przekroju 1 m, który unosiłby się na uwięzi nad miastem. Dokumentacja koncepcji zawiera tylko prosty projekt balonowego rękawa oraz fotografie różnych fragmentów Wrocławia, potencjalnych miejsc, gdzie balon można by umieścić.

Obydwa projekty kreowały potencjalną sytuację wtargnięcia w przestrzeń miasta; budowały poczucie zagrożenia, stłamszenia. Niemożliwe, a zarazem nieuzasadnione względami dekoracyjnymi czy utylitarnymi koncepcje wymykały się oficjalnej ideologii Sympozjum, podważały fasadową atmosferę rocznicowej radości. Wielkie, unoszące się nad miastem, żółte cielsko balonu – absurdalne i przerażające; oko zwierciadła zawieszono w ruchliwym miejscu miasta – niewypełniające, lecz zamykające i zacieśniające przestrzeń – były projektami postulującymi sytuację osaczenia w przestrzeni publicznej, wywołującymi poczucie niepokoju i niepewności. O ile projekt Kantora w jakimś sensie odwoływał się do surrealistycznej kategorii „niezwykłości”, *d'étrangeté* – wytrącającej z percepcyjnych przyzwyczajzeń sytuacji zadziwienia, a krzesło było przedmiotem o charakterze halucynacyjnym – o tyle projekt balonowego rękawa i gigantycznego zwierciadła Kozłowskiego można by określić jako „metonimie zagrożenia”. Były interwencją konstruującą sytuację dyskomfortu, ujawniającą ponury charakter publicznej przestrzeni w totalitarnej „nierzeczywistości”.

Kolejny projekt Kozłowskiego – „Ekspedycja” – odnosił się do sytuacji niemożliwości budowanej przez czynności obsesyjne, kompulsywne: [...] „*Ekspedycję*” można rozpocząć w każdej chwili, równoległe i nie pojedynczo lub zbiorowo, można ją w każdej chwili przerwać i w każdej chwili podjąć na nowo, można kontynuować. Zadaniem zasadniczym „Ekspedycji” jest czynność **KREŚLENIA**.

*KREŚLENIE* odbywa się w dowolnym kierunku i nie jest ograniczone żadną ramą, determinuje je jedynie zindywidualizowany tor poruszania się poszczególnych uczestników.

Narzędziem kreślenia jest – zależnie od terenu – biała kreda lub np. kij, śladem – kreska ciągła. Fakt stosunkowo łatwego zamazania bądź rozmycia śladu, jego krótkotrwałość stanowi jedno z założeń koncepcji.

W poszczególnych przypadkach istnieje możliwość **KREŚLENIA** tylko w sferze mentalnej.

Dokumentacja „Ekspedycji”: poszczególne bądź zbiorowe przeżycia, doświadczenia, myśli, zapisy filmowe itp.<sup>74</sup>

Natrętna i wszechogarniająca czynność kreślenia, możliwa do przeprowadzenia i kontynuacji wszędzie i zawsze, w swojej totalności stawała się przytłaczająca. Absurdalna, a zarazem bezinteresowna, groteskowa i groźna, możliwa była do podjęcia zupełnie prywatnie, jak również w sytuacji publicznej. Niemożliwość sytuacji kreowanych przez Kozłowskiego miała charakter krytyczny – zarówno czynność kreślenia, balon czy zwierciadło oprócz potencjalnego zagrożenia spełniały jakby rolę Lacanowskiego „realnego obiektu”. Jako „realny obiekt” ingerowały w porządek Symboliczny – strukturyzujący postrzeganie rzeczywistości. Miały rangę przyczyny, która, jak zauważa •i•ek, [...] sama w sobie nie istnieje, która zawieszona jest jedynie w serii skutków, zawsze zniekształcona, przemieszczona. Jeśli Realne jest tym, co niemożliwe, to właśnie ta jego niemożliwość musi zostać uchwycona za pośrednictwem jego skutków<sup>75</sup>. „Niemożliwe” budowane przez Kozłowskiego przypomina sytuację ze słynnego snu ojca śniącego nad trumną swego zmarłego po długiej chorobie dziecka, gdy ukazuje mu się dziecko z wymówką: „ojcze, czy nie widzisz, że płonę?”<sup>76</sup>. Jak twierdzi Lacan, ojciec budzi się nie dlatego, że zewnętrzne pobudzenie staje się zbyt silne. Wymyśla swój sen, którym odsuwa go od powrotu od rzeczywistości. Jednak to, co wydarza się w jego śnie – [...] rzeczywistość wymówki [...] implikująca zasadniczą winę ojca – jest bardziej przerażająca niż tak zwana rzeczywistość jako taka. I to właśnie ona sprawia, że ojciec się budzi, aby uniknąć Realnego swego pragnienia, które dochodzi do głosu w przerażającym marzeniu sennym. Ucieka w tak zwaną rzeczywistość, aby kontynuować swój sen, aby zachować swą ślepotę, aby uniknąć obudzenia się do Realnego swego pragnienia<sup>77</sup>.

Można powiedzieć, że w swoich niemożliwych projektach, budując sytuacje jakby oniryczne, Kozłowski wskazywał na „rzeczywistość” jako na pewną konstrukcję, pozwalającą maskować społeczne/ideologiczne Realne. Jak twierdzi •i•ek, Realne jest aktem, który nie ma miejsca w rzeczywistości, ale który mimo to musi być później założony, co umożliwia zdanie sobie sprawy z obecnego stanu rzeczy<sup>78</sup>. Jest świadomością wyboru, który został już dany. Kozłowski w swoich

nierozwiązalnych projektach odwoływał się w ten sposób do istniejącego stanu rzeczy: wyboru, który już się dokonał, kwitującego pozoru.

Projekty Jerzego Rosołowicza mogły również być percypowane jedynie na poziomie koncepcyjnym. Rosołowicz podczas dyskusji 6 lutego po raz pierwszy wygłosił swoją koncepcję 'działania neutralnego'<sup>79</sup> – „antyidei” powstającej wobec sytuacji, gdy „wszystkie działania celowe zawodzą”, a ich efektem jest wyłaniająca się możliwość „samozagłady człowieka jako gatunku”. Skutkiem 'działania neutralnego' miałyby być wartości całkowicie nieprzydatne, niepełniące żadnej funkcji użytecznej, „o funkcji bezwzględnej”. Owe wartości bliskie są wartościom stworzonym przez naturę, które dopiero w kontakcie z ludzkim systemem wartości zostają podporządkowane człowiekowi, zaczynają mu służyć i nabierają funkcji względnej. Świadome 'działania neutralne', które stanowią przeciwieństwo, a zarazem dopełnienie działania celowego, zbliżają człowieka do natury, powodują, że może się z nią utożsamić, asymilować jej wartości. 'Działanie neutralne', które samo w sobie jest bezwartościowe, posiada jednak ogromny potencjał: energię zdolną zjednoczyć najbardziej twórczą część ludzkości. Istnieją trzy rodzaje świadomego 'działania neutralnego': sama świadomość 'działania neutralnego', będąca już działaniem neutralnym; 'działanie neutralne' wyobrażeniowe oraz 'działanie neutralne' „motoryczne” – akt, czyn. *Poczynania będące rezultatem świadomego 'działania neutralnego' najczystsza [...] postać otrzymać mogą w dokonaniach, których istota pozbawiona cech skojarzeniowo-znaczeniowych i narracyjnych, zawarta jest przede wszystkim w warstwie logiczno-wizualno-zmysłowej* – twierdził Rosołowicz. Jednocześnie podkreślał, że w działaniu neutralnym nie sam wynik, ale przede wszystkim proces ma znaczenie pierwszorzędne; ma on „łagodzić brutalne spięcia międzyludzkie, celem zgodniejszego współżycia jednostek i społeczeństwa.” „Antyidea” nie była konstruowana na zasadzie negacji; niczego nie przekreślała, ale jedynie uzupełniała: [...] *działanie pełne człowieka to maksymalnie efektywne świadome działanie celowe jednostki w jej pracy zawodowej i społecznej + świadomość sprzeczności celowych działań ludzkich i konfliktów, jakie powstają na tym tle + uznanie antyidei i stosowanie świadomego działania neutralnego*". Twórczość – jedno z pól 'działania neutralnego', jest wynikiem działalności człowieka i natury. Natury nie tylko w swej nieskażonej postaci, np. żywiołów, ale pojmowanej również jako organizm miasta, a także organizm społeczności ludzkiej. Twórcą, a jednocześnie tworzywem w tym przypadku jest zarówno człowiek, jak i natura.

Ucieleśnieniem działania neutralnego miałyby być ‘neutrdromy’: obiekty nieskończenie funkcjonalne, miejsca dostosowane do wykonywania czynności neutralnych, które w intencji swoich twórców stanowiłyby „wyzwoloną realizację wizji formy o funkcji bezwzględnej”. Zgodnie z tekstem „O działaniu neutralnym” adresatem ‘neutrdromów’ byłby nie człowiek-konsument, ale człowiek twórczy. ‘Neutrdromy’ miałyby poprzez proces swojego powstawania, jako efekt połączonych sił specjalistów z różnych dziedzin nauki i sztuki, jak również poprzez swoje funkcjonowanie, budzić w ludziach kreatywność<sup>80</sup>. Na wystawie projektów w Muzeum Architektury Rosołowicz zaprezentował projekt „Neutrdromu” z 1967 r. oraz projekt „Neutronikonu podróznego” (1970 r.).

Projekt „Neutrdromu” – wizualny ekwiwalent ‘działania neutralnego’ – przewidywał ustawienie odwróconego stożka (element statyczny, wysokości 100 m) oraz kuli (element ruchomy, o średnicy 35 m) w polu o wymiarach 500 x 500 m. Gigantyzm rozmiarów proponowanych przez Rosołowicza obiektów oraz stopień skomplikowania całego projektu czyniły „Neutrdrom” realizacją spełniającą się wyłącznie w fazie koncepcyjnej. Wykonanie zarówno stożka, jak i kuli wymagało kooperacji, połączenia wysiłków sztuki i nauki: elektroników, konstruktorów i architektów, fizyków i fizjologów, psychologów, matematyków i cybernetyków. W ich połączonych wysiłkach działanie neutralne miało znaleźć spełnienie. Warto w tym miejscu zauważyć, że dla Rosołowicza stożek symbolizował naukę, zaś obracająca się kula – sztukę. ‘Działanie neutralne’ możliwe było również do przeprowadzenia dzięki działaniu tych dwóch obiektów: [...] *wchodzenie do szczytu stożka [...] jazda windą do podstawy, która jest na górze. Wchodzimy do jasno i równomiernie oświetlonej mlecznym, rozproszonym światłem szufladki windy wolnobieżnej i jedziemy na górę. W miarę wznoszenia się mrok gęstnieje – aż do absolutnej czerni. Winda zawozi nas do miejsca, z którego wchodzimy do punktu zerowego kręgu, tzn. do centrum podstawy odwróconego stożka. Znaleźliśmy się nagle w miejscu niskim, jasno oświetlonym równomiernym, mlecznym światłem i słychać wysoki, wibrujący, niezbyt głośny dźwięk. Z centrum idziemy po pochylni prosto ku brzegom kręgu. W miarę posuwania się pułap się podnosi, dźwięk opada i zanika, mrok gęstnieje, aż do absolutnej czerni. Następuje najistotniejszy moment WYJŚCIA z kręgu i zawiśnięcia w przestrzeni*<sup>81</sup>.

„Neutrdrom” był czymś w rodzaju doświadczenia totalnego, doświadczenia synkretycznego. Jego idea daleka była jednak od *Gesamtkunstwerk*: nie polegała na integracji dyscyplin artystycznych, ale na połączeniu różnych pól ludzkiej kreatywności. Działanie

„Neutrdromu” nie wypełniało się jednak w realizacji – ta z założenia była niemożliwa. W swej koncepcji „Neutrdromu”, posługując się specyficzną poetyką, Rosołowicz budował rodzaj pola wyobrażeniowego, w którym ‘działanie neutralne’ byłoby możliwe. Projekt Rosołowicza nie zapośredniczał koncepcji, ale sam w sobie był pewną koncepcją. Na pierwszy rzut oka wyglądał jak standardowy techniczny projekt: wraz z opisami i rysunkami. Jednak zintegrowany z rysunkami elementów „Neutrdromu” tekst zaskakiwał swoją poetyką: nie był opisem, ale czymś w rodzaju opowiadania na temat Neutrdromu. Warstwa wizualna została nie tyle zanegowana, co raczej uzupełniona przez warstwę tekstową<sup>62</sup>.

„Neutronikon podróżny” – „podróżujący obraz neutralny”, długi na 4 m i wysoki na 2 m – miałby być romboidalną formą, zbudowaną ze stali chromowanej i rytmicznie zaaranżowanych soczewek, poruszającą się na stalowym podwoziu, na czterech kołach. Obudowa pojazdu, zintegrowana z wyglądem obrazu, wyposażona byłaby we wszystkie niezbędne urządzenia, tak by pojazd mógł poruszać się po ulicy, jak również parkować. Idea tego pojazdu, wcielającego założenia ‘neutronikonów’ tworzonych od 1969 r., była w pewnym sensie żartem artysty z własnych koncepcji. W ‘neutronikonach’, zbudowanych z umocowanych na szklanym podłożu soczewek, możliwych do oglądania z obu stron, artysta krytycznie odnosił się do kategorii *mimesis*, jak również problematyzował zagadnienie reprezentacji. ‘Neutronikony’ nie obrazowały rzeczywistości, ale były czymś w rodzaju „poręcznych narzędzi” przeznaczonych dla oka, umożliwiających intensywniejszą percepcję rzeczywistości. Możliwe do zawieszenia wszędzie, nie reprezentowały, ale zapośredniczały obraz rzeczywistości – powiększając go i przybliżając. Tak jak w przypadku innych ‘neutronikonów’, w „Neutronikonie podróżnym” kreacja artystyczna była wynikiem współdziałania człowieka – zarówno artysty, jak i odbiorcy – oraz natury. Projekt ‘neutronikonu’ jako instrumentu „podróżnego” żartobliwie zwracał uwagę na „przenośny” charakter ‘neutronikonów’, które same w sobie nie były obrazem ani artystycznym obiektem, ale jedynie umożliwiały percepcję rzeczywistości. Obraz widoczny poprzez ‘neutronikon’ nie miał autora, czy też raczej miał wielu zmieniających się autorów i możliwy był do uzyskania wszędzie i zawsze. Twórczość w tym wypadku nie była zatem pojmowana jako wytwarzanie, ale raczej efemeryczne rejestrowanie *rzeczywistości*.

Tekst Rosołowicza „O działaniu neutralnym”, a także ucieleśniające zawarte w nim założenia projekty „Neutronikonu podróżnego” oraz „Neutrdromu”, zaprezentowane na Sympozjum Wrocław ’70, były

koncepcjami oryginalnymi i osobnymi, nie tylko na gruncie polskim. Postulowane przez Rosołowicza działanie neutralne było zatem tożsame z przyjęciem określonej postawy życiowej, było świadomością ideologicznych i ideowych pułapek. Będąc koncepcją *a priori* a ideologiczną poprzez swoje głębokie zaangażowanie w kontekst zewnętrzny, zyskuje wymiar twierdzenia krytycznego wobec wszelkich ideologii.

Antyidea, 'działanie neutralne', przekracza konwencjonalne granice twórczości artystycznej, sztuki. Przekracza również granice między sztuką, nauką, informacją i nowoczesnymi mediami. Sztuka, twórczość według Rosołowicza nie jest wyizolowanym, autonomicznym polem ludzkiej działalności. Jest elementem życia społecznego i politycznego, który przez zakładaną przez Rosołowicza bezinteresowność może wpływać i pozytywnie rozwiązywać cywilizacyjne zagrożenia. W kontekście technologicznej euforii koncepcja Rosołowicza jest wyjątkowa w swym krytycznym podejściu wobec cywilizacyjnego skoku. Wykazuje ambiwalencję pojęć postępu i rozwoju, wskazuje na destruktywne działanie tych procesów. Koncepcja działania neutralnego to również krytyka haseł awangardowych, konstruktywistycznych, głoszących potrzebę kontrolowania i opanowania natury przez osiągnięcia naukowe i techniczne. Rosołowicz natomiast postuluje empatię: zarówno wobec Natury, jak i Kultury, znosi awangardowy konflikt między Naturą a Kulturą. Z drugiej strony, jak zauważa Stefan Morawski<sup>83</sup>, Rosołowicz, przeciwnie niż inni artyści awangardowi, na pewno nie poparłby tezy głoszącej wyższość sztuki nad życiem. Sztuka w koncepcji Rosołowicza pełni raczej rolę instrumentalną w walce z zagrożeniami niesionymi przez egzystencję i historię. Artysta tworzy zatem program, w którym wszyscy moglibyśmy uczestniczyć, program stymulujący świadomość innych. Do kogo więc adresuje swoje dzieła, jeśli nie do ideologów i polityków? stawia pytanie Morawski. Ani Rosołowicz, ani jego projekty i koncepcje nie udzielają na to pytanie odpowiedzi wprost. Można jedynie dopowiedzieć, że dużo ważniejsze dla Rosołowicza było raczej stawianie pytań niż poszukiwanie odpowiedzi, wskazywanie na globalne zagrożenia, uświadamianie zbliżającej się katastrofy i sugerowanie kierunku wyjścia z sytuacji kryzysu.

Projekt Anastazego Wiśniewskiego, zatytułowany „Centrum Sztuki (Pregierz)”, prześmiewczo traktował zarówno całą sytuację Sympozjum, jak i zgłoszone projekty, ironicznie podsumowując dorobek imprezy. Wiśniewski przewidywał ustawienie Centrum Sztuki –

pręgierza na placu przed wrocławskim Ratuszem. Choć w warstwie tekstowej projektu nie ma na ten temat ani słowa, zarówno makieta zaprezentowana w Muzeum Architektury, jak i rysunki nie pozostawiały wątpliwości – pręgierz miał przyjąć formę fallusa. W krótkich tekstach, które nalepione były na plansze projektu, autor zlecał wykonanie różnych czynności artystom i krytykom obecnym na sympozjum:

1. *Projekt jest wynikiem hasła: „Precz z plagiatem”, czyli jedynym wyjściem, by nie popełnić plagiatu jest zlecenie.*
2. *Zlecenie dla wszystkich twórców – zrobić widowisko dla krytyków.* [...]
4. *Zlecenie dla Rosołowicza – być neutralnym na zlecenie.*
5. *Zlecenie dla Wł. Borowskiego – przykryć to, co już zrobione (ochrona przed deszczem).* [...]
9. *Zlecenie dla Kantora – przejść po zleceniu Marczyńskiego (zapadnia) [- przyp. aut.] i namówić na to wrocławian.* [...]
13. *„Centrum przeznaczone dla Szkoły Wrocławskiej” – zlecenie dla Gepperta – wyznaczyć kto będzie wisiał pierwszy.*
19. *Zlecenie dla ... dokręcić śrubę<sup>84</sup>.*

Pręgierz-fallus ujawniał absurdalność przedsięwzięcia organizatorów Sympozjum, którzy „w ciemno”, nie znając jeszcze artystycznych projektów, przydzielali artystom lokalizacje, licząc na to, że projekty będą pełnić funkcję dekoracyjną wobec architektury lub, że wypełniać będą puste place i przestrzenie. Zaprojektowany przez Wiśniewskiego pręgierz-fallus był zarazem antypomnikiem, jak i swoistą instytucją rozdającą absurdalne zlecenia i polecenia. Ustawienie owej instytucji w formie fallusa naprzeciwko innej instytucji – Ratusza, ironicznie odnosiło się do wcale nie symbolicznej przestrzeni władzy i dominacji. Powadze miejskiej instytucji, jak i dyskusji prowadzonych na Sympozjum, zadęciu i skomplikowaniu wielu przedstawionych tam projektów Wiśniewski przeciwstawiał „niedojrzałość”, paszkwil, żart. Używając strategii „wygłupu”, przedrzeźniał, stawiał krzywe zwierciadło, w którym mogli przejrzeć się zarówno artyści biorący udział w Sympozjum, jak i miejscy urzędnicy. Projekt pręgierza z góry skazany był na niepowodzenie: zarówno przez swój „brak powagi”, jak i swoistą rubaszność. Od początku egzystował w sferze niemożliwości, ujawniając zarówno „zadęcie” jak i pruderię organizatorów i krytyków: jedni i drudzy projekt pręgierza pominęli dyskretnym milczeniem, traktując wystąpienie Wiśniewskiego jako głupi żart.

Poczwórna obecność Jerzego Ludwińskiego na Sympozjum Wrocław '70 – jako pomysłodawcy, którego projekt kiełkował już w koncepcji ogólnej Muzeum Sztuki Aktualnej; jako członka kolegium krytyków; jako kuratora związanego z Galerią Pod Moną Lisą; a także autora

oficjalnie przyjętej na Sympozjum koncepcji Centrum Badań Artystycznych – skłania do traktowania go jako jednej z najważniejszych postaci Sympozjum, której idee wpłynęły na jego przebieg i artystyczny charakter. Wydaje się również, że problematykę związaną z imprezą należałoby zacząć analizować w kontekście projektów i najważniejszych koncepcji krytyka: przede wszystkim programu oraz profilu Galerii Pod Moną Lisą, a także inspirowanego doświadczeniami „mikrogalerii” oraz dialogującego z założeniami Sympozjum tekstu krytyka: „Sztuka w epoce postartystycznej”, zaprezentowanego w sierpniu 1970 r., a więc jeszcze podczas trwania Sympozjum, na plenerze w Osiekach.

Nic nie wskazuje na to, by Sympozjum miało być paradygmatyczną manifestacją sztuki konceptualnej. Jeżeli rozpatrywać sympozjum pod kątem realizacji artystycznych, to wcielało ono dla Ludwińskiego pole gry ‘sztuki niemożliwej’, o której krytyk pisał w tekście „Sztuka w epoce postartystycznej”. Sformułowanie ‘pole gry’ odnośnie Sympozjum powraca zresztą często w dyskusjach. Należy je zatem pojmować jako próbę skonfrontowania ze sobą nurtu konstruktywnego i destruktywnego w sztuce polskiej, stworzenia sytuacji ich zderzenia i rozproszenia, a zarazem potrzeby przewartościowania dotychczasowych wartości i stworzenia nowej definicji sztuki. W kontekście koncepcji Ludwińskiego proces artystyczny rozgrywający się na Sympozjum stanowił najcenniejsze osiągnięcie imprezy, a jednocześnie największy wkład w badanie sztuki. Stworzenie sytuacji, w której konfrontują się ze sobą różnorodne postawy i strategie, wykreowanie przestrzeni pluralistycznego dyskursu artystycznego miało powodować rywalizację, krystalizować postawy, wyostrzać postulaty, przyspieszając ewolucję poszczególnych osobowości twórczych, a także tempo badań nad sztuką – jej kategoriami i regułami funkcjonowania.

Sympozjum miało być również pierwszym krokiem w realizacji Centrum Badań Artystycznych, mutacji programu Muzeum Sztuki Aktualnej z 1966 r. – nie tylko dostarczając projektów do działu dokumentacji, ale przede wszystkim stwarzając możliwość przeprowadzenia akcji, powodując spotkanie artystów i umożliwiając im wymianę kontaktów, informacji, dyskusji. Kreowało również niepowtarzalną okazję popularyzacji propozycji sztuki współczesnej wśród społeczeństwa: przez wciągnięcie widzów w dyskusje i konfrontacje z projektami artystycznymi tworzyło sytuację aktywnego współuczestnictwa. Sympozjum było koncepcją, w którą Ludwiński



włożył cały swój wysiłek organizacyjny i intelektualny. Jak zauważa Paweł Polit, pokazy i wystawy realizowane między 1967 a 1969 r. w Galerii Pod Moną Lisą przestawały się mieścić w granicach tradycyjnych kategorii artystycznych, choć nadal mogły być eksponowane w przestrzeni galerijnej. Natomiast projekty zaprezentowane na Sympozjum Wrocław '70 sugerowały sytuację maksymalnej otwartości<sup>85</sup>. Nieskrępowane jakimikolwiek konwencjami i przestrzenią, nawet przestrzenią urbanistyczną, ujawniały sferę *niemożliwości*. Niemożliwości, która nie polega na materialnej realizacji, ale raczej sugeruje kierunek rozwoju myśli, sygnalizuje koncepcje. Sympozjum Wrocław '70 można potraktować jako swoiste zaanektowanie miasta przez Galerię Pod Moną Lisą oraz realizację „galerii pojęciowej” – nieograniczonej ścianami instytucji, realizującej się w zainicjowanym przez siebie procesie. Było próbą przeniesienia „pola gry”, które udało się stworzyć w Galerii Pod Moną Lisą, w przestrzeń Wrocławia<sup>86</sup>; manifestacją artystyczną, która ze swoimi pytaniami i postulatami wychodziła z bezpiecznej niszy galerii w przestrzeń społeczną. Otwartym projektem, który jako przestrzeń dyskursu anektował strukturę miasta.

\*

Podsumowując osiągnięcia Sympozjum, biorąc pod uwagę jego wymiar ideologiczny oraz ogólne założenia regulaminu, zauważyć można, że żaden z najważniejszych celów narzuconych Sympozjum przez organizatorów – partyjny i związkowy establishment – nie został przez artystów wypełniony. W „organizmie miejskim Wrocławia” nie powstały „wybitne dzieła sztuki”, nie stworzono „nowej struktury przestrzenno-urbanistycznej miasta”. Pod względem materialnych śladów, dokonań oraz dzieł artystycznych godnych XXV-lecia Powrotu Ziemi Północnych i Zachodnich do Macierzy, Sympozjum było raczej skandalem; zgromadzeni tam artyści nie pozostawili ani pomników, ani form przestrzennych w „trwałych materiałach”, ale projekty, makiety, opisy, które mogły być równie dobrze odebrane przez władzę jako niebezpieczny żart z założeń Sympozjum i odbywającej się rocznicy. Projekty zaproponowane na Sympozjum, z wyjątkiem tzw. zespołu Mariana Bogusza, w większości wypadków stawiały sobie za cel raczej aneksję, zdominowanie czy też rozsądzenie „ramy architektonicznej” miasta; idea integracji sztuk natomiast wielokrotnie poddawana była krytyce. Można zaryzykować stwierdzenie, że od 9 maja 1970 r. – daty

wykonania efemerycznej „Kompozycji świetlnej – nieograniczonej” Henryka Stażewskiego, a jednocześnie otwierającej realizację kolejnych propozycji, organizatorzy Sympozjum, którzy wzięli na siebie ciężar wykonania zaproponowanych projektów artystycznych, przyjęli strategię „wyciszania”. Nigdy nie odbyło się oficjalne zakończenie czy chociażby podsumowanie imprezy. W 1971 r. zamknięta została partycypująca w Sympozjum Galeria Pod Moną Lisą. Załączek CBA – Ośrodek Dokumentacji Artystycznej – jedyny materialny ślad Sympozjum, istniał tylko rok, zamknięty został w 1973 r. Jerzy Ludwiński, pozbawiony możliwości jakiegokolwiek zatrudnienia, musiał wyjechać z Wrocławia; makiety, projekty, plany i diagramy ofiarowane przez twórców Muzeum Architektury – uległy zniszczeniu lub rozproszeniu, zaś obiecana publikacja ukazała się dopiero 13 lat później.

Jak wiadomo, oficjalnie Sympozjum Wrocław '70 związane było z obchodami XXV-lecia tzw. „Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy”, które we Wrocławiu miały swoje centrum. Sytuacja ta odzwierciedla jeden z paradoksów funkcjonowania środowisk artystycznych w PRL: jeżeli artyści chcieli namówić władze na tego rodzaju imprezy, mogli używać tylko argumentów politycznych. Nie wydaje się jednak, by w przypadku Sympozjum Wrocław '70 można było mówić o tym, by tego rodzaju „umowa społeczna”, jak chce Piotr Piotrowski, funkcjonowała sprawnie i „wszyscy byli zadowoleni”<sup>87</sup>. Wydaje się raczej, że korzystanie z argumentów politycznych było w tym przypadku świadomą grą kartami jedyne obowiązującego scenariusza. Artyści i krytycy świadomi byli paradoksalności całej sytuacji i usiłowali poddać ją krytyce. Janusz Bogucki komentował sytuację w sposób następujący: [...] *trudno sobie nie uprzytomnić, że jest to jeszcze jedna impreza dziejąca się w kraju, którego polityka kulturalna najczęściej opiera się na imprezach rocznicowych. Wydaje mi się, że jest to duża słabość rytmu naszego życia kulturalnego. Każdy działacz kulturalny, każdy artysta, który o coś tam wojuje na obszarze społecznym, może to robić tylko w wypadku jakiegoś święta i że trzeba do jakiegoś święta się dowiązać*<sup>88</sup>. Argument polityczny nie był przyczyną sympozjum, lecz jedyną możliwą „przykrywką” dla jego przeprowadzenia. Sympozjum Wrocław '70 w żaden sposób nie zrealizowało celów i oczekiwań, jakie z imprezą wiązał partyjny establishment. Wprost przeciwnie – obnażyło fasadowość i płaski rytuał wszelkich oficjalnych przedsięwzięć.

Pierwszym etapem Sympozjum były dyskusje prowadzone między 6 lutego a 18 marca 1970 r. Drugim – otwarta 17 marca wystawa

w Muzeum Architektury. Trzecim – miało stać się wykonanie projektów, o której to możliwości wrocławski establishment wielokrotnie zapewniał artystów i krytyków. Projekty artystyczne, w 90 % możliwe do realizacji, wybierały realizacyjną, koncepcyjną lub ideologiczną „niemożliwość” jako model artystycznego postępowania, atakowały strukturę miasta siatką niemożliwości, uświadamiały „niemożliwość” czy też mierzyły w „niemożliwość”. Niezależnie od intencji autorów, skazane zostały na zamrożenie w fazie koncepcyjnej. Dopomógł w tym zapewne fakt zobowiązania wrocławskich koordynatorów i konsultantów projektów oraz zakładów produkcyjnych do wykonania projektów w czynie społecznym w związku z rocznicą XXV-lecia powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy, a także wysokie koszty materiałowe wymagane przez niektóre koncepcje. Nie bez znaczenia okazała się chyba również swoista agorafobia urzędników miejskich – projekty artystów, nawet te możliwe do zrealizowania, nie wpisywały się w większości przypadków ani w ideologię miejskiej przestrzeni publicznej, ani w rocznicowe hasła. Wydaje się jednak, że nie bez znaczenia było również niespodziewane przesunięcie w obrębie artystycznych postaw, strategii i języków: od awangardowych do neoawangardowych – zbyt niepokojących, zbyt katastroficznych, by mogły w dalszym ciągu wpisywać się w warunki *consensusu* między władzą a środowiskami awangardowymi, który jeszcze w latach 60. był możliwy: fuzji politycznych i ideologicznych przesłanek z artystycznymi ambicjami tworzenia działań na wskroś „nowoczesnych” i jednocześnie autonomicznych<sup>89</sup>. Przesunięcie to nie dokonało się jednak na samym Sympozjum – spotkanie wrocławskie było raczej podsumowaniem praktyk funkcjonujących do tej pory na marginesach spotkań artystycznych takich jak Biennale w Elblągu w 1965 r. czy „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach w roku 1966. I choć projekty konceptualne stanowiły zaledwie jedną czwartą propozycji zaprezentowanych na Sympozjum, to właśnie one, w stopniu do tej pory niespotykanym, przewartościowały awangardowe mity, wprowadzały tematy, poetyki i strategie poddające krytyce awangardowy etos i retorykę.

Dyskusje na temat definicji neoawangardy – jako dewaluacji idei awangardowych, realizacji awangardowych utopii, czy też jako autonomicznego zbioru praktyk artystycznych przekraczających zarówno hasła awangardy, jak i idee modernizmu – ujawniają przede wszystkim ideologiczne stanowiska swych autorów. Jak wskazuje Miško Suvaković<sup>90</sup> historyczna awangarda rozumiana jest zazwyczaj jako

zwiastun modernizmu; natomiast neoawangardę umiejscawia się na peryferiach artystycznych ruchów i tendencji wiązanych z modernizmem. Modernizm zamykał twórczość artystyczną w kręgu zagadnień związanych z artystycznym medium i dyskursu estetycznego. Praktyki neoawangardowe natomiast swoimi formami, rozwiązaniami, ideologicznymi postulatami problematyzującymi zagadnienie estetyki, medium, artystycznej postawy i relacji sztuki wobec rzeczywistości zewnętrznej komplikowały i przekraczały ten kuszący swą prostotą obraz. Neoawangarda w pewnym sensie realizowała etos awangardy, jak i dekonstruowała awangardowe mity: „nowości”, „nowoczesności”, buntu, oryginalności, rewolucyjności<sup>91</sup>. W praktykach artystów neoawangardowych awangardowy optymizm zastąpiła jednak ironia; odrzucona została wiara w linearny postęp, laboratoryjne analizy wizualnych form zastąpiła krytyka dzieła sztuki jako wytworu stosunków społecznych.

Symposium Wrocław '70 nie było ani „ostatnim zjazdem awangardy” jak by chciał Z. Makarewicz, ani manifestacją konceptualizmu. Jednak projekty konceptualne, a także obecny w dyskusjach wątek rozwijającej się ‘sztuki niemożliwej’ czy konceptualnej, nadały ton i zasadniczo wpłynęły na krytyczny wydźwięk Symposium. Krytyka wiary w linearny postęp; katastrofizm; krytyka wizualności; akcentowanie roli nie przedmiotu, ale procesu w twórczym postępowaniu – obecne w konceptualnych projektach, zdradzały postawę ich autorów: z gruntu różną od tej manifestowanej na spotkaniach artystycznych w latach 60. Postawa ta – krytyczna wobec ideologii i awangardowych utopii, postulująca artystyczną interwencję nie tyle w fizyczną, co przede wszystkim w psychiczną sferę miejskiej struktury, operująca figurami zagrożenia, zawłaszczenia, niemożliwości – ucieleśniała nie „nowość” i bunt, ale sytuację przewartościowania kategorii i pojęć, w obrębie których artyści i krytycy do tej pory się poruszali.

Awangardowe atrybuty nowoczesności, takie jak nauka i technika, a także przekonanie o tożsamości poszukiwań artystycznych z przemianami cywilizacyjnymi weszły do imaginarium artystów, którzy swoje odwołujące się do „niemożliwego” projekty prezentowali w Muzeum Architektury w marcu 1970 r. Autorzy projektów wskazywali jednak przede wszystkim na ciemne strony „cywilizacyjnego skoku”, poddawali krytyce awangardową antyhumanistyczną wizję człowieka, jak również awangardowe utopie. W ich realizacjach sformułowane zostały pytania: o kwestię indywidualnej odpowiedzialności artystycznej wypowiedzi wobec czasu, w którym powstaje; o postawę

wyznaczaną również przez wybór języka i strategii; o zależność estetyki i etyki. Pytania te – o język, o postawę, o indywidualną etykę – wyznaczyły problemy koncentrujące uwagę artystów neoawangardowych w latach 70., odróżniając ich propozycje od zalewu twórczości, której jedynym paradygmatem stała się „nowość”, a którą Wiesław Borowski kilka lat później określił mianem „pseudoawangardy”.

Luiza Nader

*Fine Arts Symposium Wrocław '70: the space of 'impossible'.*

Fine Arts Symposium Wrocław '70 is acknowledged as a symbolic manifestation of conceptual art in Poland. It also remains one of the most undiscovered and mythologized artistic events in Polish art history after 1945. This article is an attempt to answer questions: whether indeed the Wrocław Symposium was a significant artistic meeting? What was specific about it? What impact did the presented conceptual proposals actually have? Did the outcome of the Symposium meet the expectations of the official organizers?

The author offers an analysis of the presented conceptual proposals and views the artistic events of the Symposium in the context of the accompanying passionate discussions held between February 6 and March 18, 1970 during the Symposium.

The stated thesis is that the projects have not been realized not only due to the inertia of local functionaries and infrastructure, but also due to the shift in artistic language. Language which did not conform with the official ideology of space, but criticized the avant-garde myths and modernist categories destructing eventually the homogenous image of Polish avant-garde.

<sup>1</sup> Zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska*, Warszawa 1975.

<sup>2</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, Warszawa – Wrocław – Kraków – Gdańsk 1975, s. 137.

<sup>3</sup> A. Kepińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945- 1978*, Warszawa 1981, s. 201.

<sup>4</sup> Por. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, s. 161. Autor zresztą błędnie używa terminów: sztuka konceptualna, sztuka niemożliwa i sztuka pojęciowa. Oznaczały one co prawda nachodzące na siebie, ale jednak autonomiczne zjawiska, które wyjaśnia i rozgranicza J. Ludwiński w tekście *Sztuka w poće postartystycznej*, „Odra” 1971 nr 4. Por. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] *Epoka Błękitu*, Kraków 2003, s. 156-167.

<sup>5</sup> Por. J. Ludwiński, *Muzeum Sztuki Aktualnej* (koncepcja ogólna), [w:] *Symposium*

*plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 156-159.

<sup>6</sup> *Przestrzeń – Ruch – Światło*, kat., Muzeum Sztuki Aktualnej, grudzień 1967 – styczeń 1968.

<sup>7</sup> Por. Z. Makarewicz, *Ostatni zjazd awangardy*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 29.

<sup>8</sup> *Symposium plastyczne Wrocław '70*, op.cit.

<sup>9</sup> W. Misiak, *Symposium Plastyczne Wrocław '70 w świadomości Wrocławian*, mpis.

<sup>10</sup> Jedynym wyjątkiem jest napisana w 1974 r. praca magisterska E. Salińskiego *Wrocław '70*, napisana pod kierunkiem J. Boguckiego. Praca nie została opublikowana, posłużyła jednak jako źródło dla publikacji *Symposium Wrocław '70* pod red. Z. Makarewicza, Wrocław 1983.

<sup>11</sup> Podaje za *Notą wydawcy*, a także na podstawie dokumentów dotyczących Symposiumu zawartych w *Symposium Wrocław '70*, op.cit., s. 5 i 177.

<sup>12</sup> „nie były to środowiska nawzajem od siebie izolowane, w kręgu sympatyków i artystów Pod Moną Lisą można było znaleźć aktywistów ZPAP, a w TMW spotykali się nieraz jedni i drudzy (Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz, Alfons Mazurkiewicz, Jerzy Ludwiński, Anna Szpakowska-Kujawska, Andrzej Will, Mieczysław Zdanowicz, Jan Chwałczyk, Maria Berny)”, Z. Makarewicz, *Ostatni zjazd awangardy*, op.cit., s. 29.

<sup>13</sup> *Ibidem*, przyp. 5, s. 41.

<sup>14</sup> Jerzy Bereś, Marian Bogusz, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Jerzy Fedorowicz, Stanisław Fijałkowski, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Oskar Hansen, Władysław Hasior, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Grzegorz Kowalski, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Edward Krasiński, Zbigniew Makarewicz, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Alfons Mazurkiewicz, Maria Michałowska, Ludmiła Popiel, Jerzy Rosołowicz, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Adam Styka, Anna Szpakowska-Kujawska, Ryszard Winiarski, Anasztazy B. Wiśniewski, Krystyn Zieliński, Jan Ziemiński.

<sup>15</sup> Por. *Założenia ogólne symposium*, [w:] *Symposium Wrocław '70*, op.cit., s. 176.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Zobowiązanie to zostało potwierdzone przez te Nawrockiego podczas obrad 18 marca w Muzeum Architektury.

<sup>18</sup> Według *Regulaminu Symposiumu* artyści mieli realizować swoje projekty bezinteresownie. Realizacje w terenie miasta przechodziły na własność miasta. Natomiast makiety i modele pozostawały własnością autorów. por. *Regulamin Symposiumu*, pkt.10 i 12, [w:] *Symposium Wrocław '70*, op.cit., s. 176.

<sup>19</sup> Cyt. za Z. Makarewicz, op.cit., s. 29.

<sup>20</sup> 7 lutego 1970. *Stenogram ze spotkania z wiceprzewodniczącym Rady Narodowej m. Wrocławia, tow. Gryglaszewskim*, s. 5.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>22</sup> Na podobieństwo regulaminu Symposiumu Wrocław '70 do regulaminu Biennale w Elblągu zwrócił uwagę Wiesław Borowski podczas dyskusji na Symposiumu w Piwnicy Świdnickiej, 6 lutego 1970 r., s. 12-14.

<sup>23</sup> Por. stenogramy dyskusji, mpis w posiadaniu autorki, a także terminarz spotkań w dniach 6, 7, 8 lutego – kopia w Aneksie. Obrady streszcza również Z. Makarewicz, op.cit., s. 29-31.

<sup>24</sup> Wiesław Borowski: „zgłosiłem pewne wątpliwości co do regulaminu, nie podważając zresztą rangi całej tej imprezy i inicjatywy organizatorów. [...] oczywiście, uważam, że kontakt między architektami a malarzami i rzeźbiarzami, między twórcami poszczególnych dyscyplin jest jak najbardziej potrzebny [...], ale mam wątpliwości czy kontakt o tak doraźnym charakterze może przynieść rzeczywiście inne rezultaty niż okazjonalne. [...] Wydaje mi się, że sprawa tych form przestrzennych jest dość skomplikowana. [...] Chodzi mi o to, że ten regulamin, który tutaj został tak szczegółowo opracowany ma stwierdzenie, że realizacja dzieł przewidziana jest w technikach trwałych. Jest to właściwie i szansą dla twórcy i ograniczeniem. [...] to nie jest takie proste. Bo jeśli akurat ktoś będzie chciał robić w technikach nietrwałych? Są całe sfery sztuki, które

operują w materiale nietrwałym. Są całe zjawiska w sztuce, które operują destrukcją [...] Jest cała dziedzina sztuki efemerycznej [...] A więc tu jest [...] zbyt duży nacisk położony w tym [...] regulaminie na sprawy [...] techniczno-materiałowe. [...] Można by zaryzykować rozszerzenie tej niezwykle cennej inicjatywy wrocławskiej [...] mam [...] zastrzeżenia dotyczące trwałości dzieła. Wydaje mi się, że sztuka na obecnym etapie jest raczej ruchem myśli [...] niż ruchem form. [...] Ten regulamin [...] nie różni się specjalnie od tego, co [...] zrobiono w Elblągu. To była pierwsza [...] propozycja przedstawiona artystom plastykom w sensie technicznym i materiałowym. To było niezwykle cenne [...]. I obojętne jaki był wynik. To była impreza eksperymentalna. Natomiast druga czy trzecia impreza, na przykład w Warszawie na ulicy Kasprzaka [...] to nie była już [...] eksperymentalna [...] Musimy sobie uświadomić, w jakim momencie jesteśmy, co zrobiono do tej pory i jakie można znaleźć rozwiązania [...]” – cyt. za *Stenogram z obrad w Piwnicy Świdnickiej*, 6 lutego 1970, mpis, s. 14.

<sup>25</sup> Janusz Bogucki: „odczuwam również, jak moi przedmówcy, pewne obawy wyniesione z lektury programu i z tej jazdy tym naszym omnibusem. Pokazywano nam mianowicie po drodze różne puste ściany, puste skwery, różne takie miejsca, gdzie się coś może zdarzyć. [...] Zastanawiam się nad realną sytuacją. Przecież tu są zaproszeni artyści bardzo różnego typu. Na pewno oni nie będą chcieli działać w betonie, w metalu, czy innych materiałach trwałych, ani też nie mają inklinacji typu konstrukcyjnego”, por. E. Saliński, op.cit., s. 29.

<sup>26</sup> Oskar Hansen: „co niepokoi mnie w regulaminie to jest przede wszystkim niebywale dla mnie ograniczony czas do realizacji projektów i propozycji artystów. [...] Wydaje mi się, że warto o tym pomyśleć, by realizacja, która okaże się artystycznie interesująca, mogła być zaczęta do tego terminu 9 maja 1970 i aby można ją było kontynuować nawet dwa i trzy lata, jeżeli tego wymaga koncepcja rzeczywiście warta realizacji” – cyt. za E. Saliński, *Symposium Wrocław 70*, op.cit., s. 30.

<sup>27</sup> Tadeusz Kantor: „Ja tutaj czytam, że na dyskusje na naszym Symposium jest przeznaczonych kilka godzin, a potem są różne śniadania, kolacje, wieczorki itp. Ja nie jestem za tym, żeby tu specjalnie dużo dyskutować, dlatego, że przywoziłem gotowe projekty. Zdaje mi się jednak, że te projekty nie zostaną wykonane, bo jak się zdążyłem zorientować nie bardzo jest taka możliwość” – cyt. za E. Saliński, *Symposium Wrocław '70*, praca magisterska pod kierunkiem Janusza Boguckiego, Toruń 1974, mpis s. 31.

<sup>28</sup> Program Centrum podaje w oryginalnym brzmieniu za stenogramem obrad w Piwnicy Świdnickiej, 6 lutego 1970, mpis, s. 14.

<sup>29</sup> A. Turowski, W. Borowski, *Centrum Poszukiwań Artystycznych*, s. 150. Trzecią osobą podpisaną pod projektem w powyższym wydawnictwie jest Włodzimierz Borowski. Umieszczenie jego nazwiska pod projektem wynika z błędu redaktora publikacji. Włodzimierz Borowski, który w 1967 r. został wyrzucony z Galerii Foksal, pozostawał z nią w stałym konflikcie i z projektem CPA nie miał nic wspólnego. Błąd redaktora wynika z przedsądu obecnego w środowisku wrocławskim, które Włodzimierza Borowskiego utożsamiało z kręgiem artystów Galerii Foksal.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ob. Bednarek: „oczywiście, dla nas bardzo istotny jest termin 9 maja. Ale gdyby z punktu widzenia rozwiązań artystycznych [...] miały być spełnione wszystkie prace, to termin 9 maja byłby nierealny dla wszystkich prac. To byłby kolosalny wysiłek wykonawczy. Część jest na pewno realna do 9 maja, a część może być przesunięta, bo obchody związane z 25-leciem rozkładają się na cały rok. Z tym, że 9 maja jest kulminacyjnym punktem. [...] Chcę powiedzieć, że myśmy zrobili wszystko, żeby zagwarantować materiały potrzebne. Z drugiej strony wiemy, że są różne trudności i nie wszystko przychodzi gładko. [...] Jestem przekonany, że z naszej strony zrobimy wszystko. [...] z punktu widzenia formalnego załatwienia sprawy i dostarczenia materiałów do tych prac nie spodziewamy się specjalnych trudności”, *Stenogram ze spotkania z wiceprzewodniczącym Rady Narodowej m. Wrocławia, tow. Gryglaszewskim*, 7 lutego 1970, s. 12.

<sup>32</sup> Kajetan Sosnowski: „Koncepcja zgłoszona przez kol. Turowskiego, czyli zakładanie szkółki dla eksperymentatorów moim zdaniem jest to urojony pomysł. [...] Każdy artysta musi eksperymentować we własnym zakresie. Jeśli wyasygnowaliśmy już na to duże środki i to

w dodatku z etatami, kadrami kierowniczymi, to już nie bagatela. Tym bardziej, że to rzeczywiście sprzeciwia się aktualnemu stanowi rzeczy, jakim jest Muzeum Sztuki Aktualnej. To właśnie muzeum powinno prowadzić te eksperymenty, które jednak każdy artysta powinien podejmować własnym nakładem sił, własnym nakładem finansowym. Wydaje mi się, że to jest jedynie słuszne stawianie sprawy. I te okłaski, te zachwyty nad projektem mnie bardzo zdziwiły. [...] Ta sprawa CPA z etatami mnie przeraża. Ja bałbym się drugiej akademii. Ja jestem przeciwko akademiom. Akademia kształci profesjonalistów, a nie twórców” cyt. za E. Saliński, s. 39 i 44.

- <sup>33</sup> Por. wypowiedzi m.in. Z. Makarewicz, J. Boguckiego, ibidem, s. 40, 44-45. Janusz Bogucki: „Ja jestem zwolennikiem powstania tego centrum. W związku z tym chciałbym przypomnieć, że poza programem, który tu podczas wczorajszego spotkania [przedstawiono] istnieje jeszcze program opracowany przez kol. Ludwińskiego [Muzeum Sztuki Aktualnej]. Miałem możliwość pisać o tym. To był jeden z najbardziej twórczych projektów połączenia tradycyjnej koncepcji muzeum z podstawami nowej sztuki. Zasadą było nie gromadzenie dzieł sztuki, jak w tradycyjnym muzeum, ale otwarcie pola działalności dla dzieł istniejących współcześnie, dla procesu narastania jakiegoś dzieła. [...] Propozycja zgłoszona przez kol. Turowskiego i jego przyjaciół powinna być doceniona i sprawa MSZA powinna być na nowo rozpatrzona przez gospodarzy miasta”.
- <sup>34</sup> *Stenogram obrad wieczornych*, 7 lutego 1970, mpis, s. 5.
- <sup>35</sup> Stenogramy z dyskusji podczas Sympozjum Wrocław '70, 18 marca 1970, Muzeum Architektury, mpis, s. 33. E. Saliński podaje w swojej pracy magisterskiej nieco inną wersję zapisu wypowiedzi Ludwińskiego, sugerującą, że krytyk brał udział również w opracowywaniu programu CPA.
- <sup>36</sup> Projekt opisuję na podstawie „wersji sformalizowanej” – tekstu z lutego 1971 r. opublikowanego w *Sympozjum Wrocław '70*, red. Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 153-155. Oprócz drobnych zmian, mających raczej charakter redaktorski, tekst nie różni się zasadniczo od programu przedstawionego w formie ustnej 18 marca 1970; por. również fragmenty stenogramów dyskusji zawarte w pracy E. Salińskiego, op.cit., s. 49-52.
- <sup>37</sup> J. Ludwiński, *Centrum Badań Artystycznych*, [w:] *Sympozjum Wrocław '70*, op.cit., s. 153.
- <sup>38</sup> Ibidem, s. 154.
- <sup>39</sup> Ibidem, s. 154.
- <sup>40</sup> Ibidem, s. 154.
- <sup>41</sup> W. Borowski, A. Turowski, *Centrum Poszukiwań Artystycznych*, [w:] *Sympozjum Wrocław '70*, op.cit. s. 150.
- <sup>42</sup> J. Bogucki, *Od pierwszego spotkania koszańskiego do spotkania Wrocław '70*, [w:] *Wrocław '70*, op.cit., s. 24.
- <sup>43</sup> Ibidem, s. 21.
- <sup>44</sup> Stenogram z obrad w Muzeum Architektury, 8 lutego 1970, mpis, s. 10-11.
- <sup>45</sup> Z. Makarewicz uznaje tę decyzję za ważną, biorąc pod uwagę próbę „przejęcia Sympozjum” przez działaczy Zarządu Głównego ZPAP. Por. Z. Makarewicz, op.cit., s. 30.
- <sup>46</sup> Ogółem na wystawę zgłoszono 57 projektów i modeli, które artyści przekazali miastu.
- <sup>47</sup> Z. Jurkiewicz, *Pole percepcji*, [w:] *Sympozjum Wrocław'70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 93, 94.
- <sup>48</sup> T. Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, s. 4.
- <sup>49</sup> B. Stimson, *I am the social: the line of Edward Krasinski*, „Artforum”, November 2003.
- <sup>50</sup> Z. Gostomski, *Zaczyna się we Wrocławiu*, [w:] *Sympozjum...*, op.cit., s. 85.
- <sup>51</sup> Ibidem, s. 85.
- <sup>52</sup> Ibidem, s. 85.
- <sup>53</sup> *Nie przewiduję końca malarstwa skoro istnieje pigment. Ze Zbigniewem Gostomskim rozmawia Zbigniew Taranienko*, „Sztuka” nr 2 (7) 1980, s. 25.



- <sup>54</sup> P. Osborne, *Survey*, [w:] *Conceptual Art*, London 2002, s. 26.
- <sup>55</sup> *Nie przewiduję końca malarstwa...*, op.cit., s. 25.
- <sup>56</sup> Por. Z. Gostomski, *Zaczyna się we Wrocławiu*, op.cit., s. 85 oraz *Założenia ogólne symposium*, op.cit., s. 176.
- <sup>57</sup> E. Krasieński, projekt bez tytułu, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 109.
- <sup>58</sup> Z. Makarewicz, E. Niemczyk, *Archeologia Festung Breslau*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 110.
- <sup>59</sup> N. Davies, R. Moorhuse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego*, Kraków 2002, s. 460-461.
- <sup>60</sup> *Ibidem*, s. 493.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, s. 444.
- <sup>62</sup> Por. *Słownik Wyrazów Obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 1997, s. 70.
- <sup>63</sup> A. Matuszewski, bez tytułu, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 114.
- <sup>64</sup> *Ibidem*, s. 114.
- <sup>65</sup> J. Fedorowicz, *Punkt*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 79.
- <sup>66</sup> *Ibidem*, s. 79.
- <sup>67</sup> L. Popiel, *Linia falista*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 122.
- <sup>68</sup> T. Kantor, *Usytuowanie krzesła*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 99.
- <sup>69</sup> J. Mytkowska, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] *Kantor. Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 49.
- <sup>70</sup> J. Bogucki, op.cit., s. 23.
- <sup>71</sup> por. W. Borowski, *DIALOG*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 65-67.
- <sup>72</sup> J. Kozłowski, *Zwierciadło*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 107.
- <sup>73</sup> J. Kozłowski, projekt bez tytułu, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 106.
- <sup>74</sup> J. Kozłowski, *Ekspedycja*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 108.
- <sup>75</sup> S. •iek, *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław 2001, s. 194.
- <sup>76</sup> Por. *Ibidem* s. 61
- <sup>77</sup> *Ibidem*, s. 62.
- <sup>78</sup> *Ibidem*, s. 200.
- <sup>79</sup> J. Rosołowicz, *O działaniu neutralnym*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 123-126.
- <sup>80</sup> Por. J. Rosołowicz, *O działaniu neutralnym*, op.cit., s. 126.
- <sup>81</sup> J. Rosołowicz, *Neutrdrom*, [w:] *Symposium Wrocław '70*, op.cit., s. 128.
- <sup>82</sup> *Koncert na 28 poduszek i zachód słońca* Rosołowicza był natomiast bardziej opowiadaniem niż projektem, zbliżonym literacko do takich opowiadań Rosołowicza, jak np. *Kula. Koncert...* traktuję jako formę literacką i dlatego nie omawiam w kontekście konceptualizmu.
- <sup>83</sup> S. Morawski, *Jerzy Rosołowicz in memoriam*, [w:] *Jerzy Rosołowicz. 1928-1982*, (kat.) Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 16.12. 1994 – 26.02.1995, s. 15.
- <sup>84</sup> A. Wiśniewski, *Centrum Sztuki (pręgierz)*, [w:] *Symposium...*, op.cit., s. 141-142.
- <sup>85</sup> *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej...*, op.cit., s. 64.
- <sup>86</sup> Rozumienie Symposium Wrocław '70 jako „pola gry” również przez innych artystów i krytyków, powraca w dyskusjach odbywających się podczas imprezy. Por. min. wypowiedzi Janusza Boguckiego, stenogramy dyskusji, [w:] E. Saliński, *Symposium Wrocław '70*, praca magisterska pod kierunkiem Janusza Boguckiego, Toruń 1974, mpis, s. 32.
- <sup>87</sup> Por. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, op.cit., s. 125.

<sup>88</sup> Cyt. za E. Saliński, *Symposium Wrocław '70*, op.cit., s. 29.

<sup>89</sup> Por. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, op.cit., s. 124 - 125.

<sup>90</sup> Miško Suvakoviè, [w:] *Impossible histories*, ed. D. Djuriè, M. Suvakoviè, Cambridge Mass. - London 2003, s. 26-27.

<sup>91</sup> Na temat mitów awangardy por. P. Piotrowski, *Awangarda, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, [w:] „Artium Quaestiones” t. III, Poznań 1986.