

Dorota Grubba-Thiede
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

„Zapis równoległy” – przyczynek do badań nad twórczością i pedagogiką Andrzeja Wojciechowskiego oraz Witosława Czerwonki po 1981 r. [artystów wywodzących się z Wrocławia]

Zapis Równoległy

Tytuł *Zapis Równoległy* odnosi się do performance'u Witosława Czerwonki w Galerii ON w Poznaniu w 1983 r.¹, w którym artysta ten stworzył nawarstwiającą się strukturę dźwięków i akcji, z pomocą m.in. taśmy magnetofonowej i maszyny do pisania, rozgrywając niejako „działanie zacierające same siebie”(il. 1, il. 2). Tytuł stanowi też metaforę i punkt wyjścia do badań nad twórczością i „pedagogiką rozproszoną”² Andrzeja Wojciechowskiego oraz Witosława Czerwonki po 1981 r., obejmując refleksję nad tymi istotnymi i wybitnymi artystami wywodzącymi się z Wrocławia, działającymi w Toruniu i Trójmieście. Andrzej Wojciechowski po studiach na Politechnice Wrocławskiej oraz Wydziale Rzeźby PWSSP we Wrocławiu, związał się z ruchem niezależnym, zapraszany przez Jerzego Ludwińskiego do wydarzeń w Galerii pod Moną Lisą. W latach 80. działał w Toruniu jako pedagog Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, gdzie mieszkał już i działał również Ludwiński prowadząc Galerię Punkt.

Andrzej Wojciechowski obok spektakularnie odważnych prac artystycznych, działań w przestrzeni publicznej (by wzmiankować akcję partycypacyjną *Wieża radości* z Mieczysławem Zdanowiczem i wrocławianami, zrealizowaną 23 lipca 1970 r., il. 3, il. 4), zaczął pracować z ludźmi dotkniętymi różnorodnymi dysfunkcjami, m.in. niewidomymi, tracącymi wzrok, jak artystka Regina Stępak, oraz niepełnosprawnymi intelektualnie w stopniu głębszym. Artysta motywował ich do kreatywnych eksperymentów oraz wprowadzał

w obieg profesjonalnego „art-worldu”, działając następnie m.in. w środowisku akademickim, zarówno UMK w Toruniu, jak m.in. w Laskach. Witosław Czerwonka należał do międzynarodowego ruchu artystów kontrkulturowych, w 1981 r., jako asystent profesora Romana Usarewicza na gdańskiej PWSSP, współpracując też od 1978 r. z Leszkiem Brogowskim, zaczął prowadzić z Brogowskim, a po 1981 r. samodzielnie autorski program przybliżający problematykę nowych mediów (il. 5, il. 6). Następnie Czerwonka był również inicjatorem i prowadzącym tzw. Nieistniejącej Pracowni Intermedialnej PI, tworząc nową formułę kształcenia najbardziej aktywnych i dobrowolnie podejmujących współpracę studentów. W w 2012 r. wspominał:

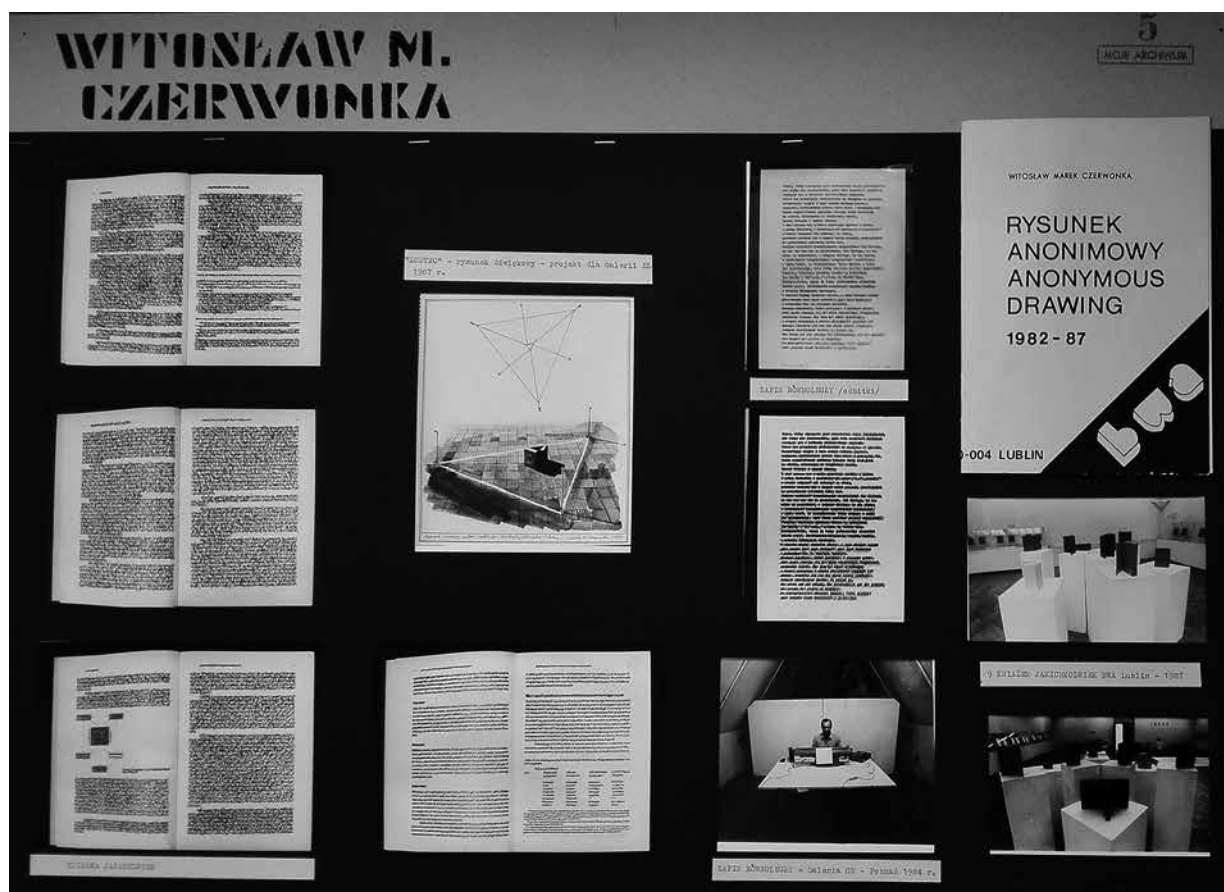
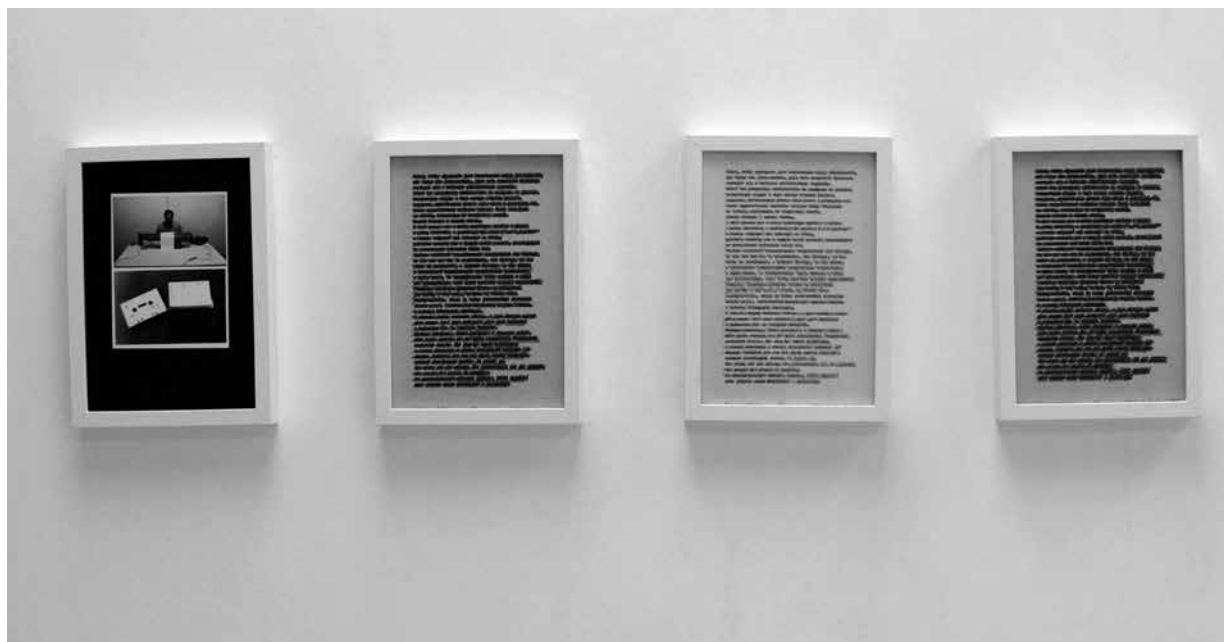
Sprawdziła się doskonale i choć poza instytucjonalną, stała się instytucją pod nazwą *Nieistniejąca Pracownia Pi*. [...] W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych zaczynają się pojawiać pierwsze pełne dyplomy Pracowni Intermedialnej, lub aneksy dyplomowe. Ich poziom dobrze ilustrują takie przykłady jak: Piotr Wyrzykowski, Robert Jurkowski, Robert Kaja czy Marek Targoński..., artyści czynni do dziś i wierni niepisanym ideałom sztuki otwartej³.

Urodzony w 1949 r. we Wrocławiu Witosław Czerwonka działał niejako na zasadzie transferu, łącząc liczne pokolenia i środowiska artystów niezależnych, wspomagał gremium WRO (Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO współtworzonego od 1989 r. przez Piotra Krajewskiego, jego dyrektora artystycznego), organizował również zbiorowe wyjazdy do Jerzego Ryby i jego wrocławskiej Galerii na Ostrowie, w której w 1984 r. wystawiał swoje prace również Andrzej Wojciechowski. Witosław Czerwonka należał

¹ O performatywnym działaniu Witosława Czerwonki *Zapis Równoległy* w 2010 r. pisał Roman Bromboszcz: „Za pomocą maszyny do pisania siedzący przy stole artysta przenosił słowa na papier. Magnetofon rejestrował dźwięk towarzyszący tej czynności, a kamera nagrywała jej obraz”, za: Bromboszcz (2010: 109–121).

² „Pedagogika rozproszona” określenie Sławomira Lipnickiego w odniesieniu do doświadczeń z pracowni gdańskiej ASP, zarwno prof. Włodzimierza Łajminga jak i Witosława Czerwonki, por. Lipnicki (2016: 40–44).

³ Czerwonka (2012).



Il. 1–2 Witosław Czerwonka, *Zapis równoległy*, 1983, Galeria ON w Poznaniu. Fotografia dokumentacji prezentowanej na wystawie „Witosław Czerwonka. Trzy sny” w Klaipėda Cultural Communication Center w Klaipėdzie w 2014 r. Fotografia z archiwum rodziny artysty



Il. 3–4 Andrzej Wojciechowski, *Wieża radości*, 23 lipca 1970, we współpracy z Mieczysławem Zdanowiczem i mieszkańcami Wrocławia, tablica autorska Andrzeja Wojciechowskiego. Fotografia z archiwum artysty



Il. 5 Witosław Czerwonka (w pierwszym rzędzie drugi od lewej), Józef Robakowski (pierwszy od lewej) i między innymi Leszek Brogowski (czwarty od lewej) na wykładzie Grzegorza Królikiewicza, *Strych w Łodzi*, 1983, fot. Zygmunt Rytka, zbiory „Galerii Wymiany” Józefa Robakowskiego w Łodzi



Il. 6 Witosław Czerwonka, *Trzy sny*, 2000, trójkanałowa wideoinstalacja pokazywana po raz pierwszy na międzynarodowej wystawie *Konstrukcja w procesie – Ta Ziemia jest Kwiatem* w 2000 r. w Bydgoszczy. Tu widok z wystawy indywidualnej *Trzy sny* w Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts Kaliningrad w 2014, kuratorka Jolanta Ciesielska. Fot. Marek Zygmunt

do grona wybitnych twórców wideoartu i multimedialnych medytacyjnych instalacji, wyrosłych na świadomej, równie osobnej jego twórczości malarskiej, graficznej oraz projektowej, które uprawiał od początku studiów przez całe lata 70. XX w., równolegle eksperymentując już z fotografią i fopertformance. W 2015 r. Danuta Ćwirko-Godycka podkreślała iż Czerwonka był jednym z najwybitniejszych, a zarazem najbardziej niedostrzeżonych artystów współczesnych, a co ważne, korzystając ze swoich rozległych kontaktów dyskretnie i skutecznie oddziaływał, wpływając na widoczność wielu świetnych młodszych artystów.

Andrzej Wojciechowski jest jednym z najoryginalniejszych osobowości rzeźby współczesnej, debiutujących pod

koniec lat 60. XX w., który został od razu dostrzeżony, poprzez niespotykaną energię kolorów emanujących z jego form i fascynacje afirmatywnymi, terapeutycznymi mocami sztuki, tak odmiennymi od egzystencjalizującej, nowofigurowej poetyki dominującej na wystawach tego czasu⁴. Istotne pozostały wywiedzione z dzieciństwa doświadczenia pasji twórczej jego ojca Stefan Wojciechowski, uznanego artysty malarza (członka Grupy „Artes”, działającej w dwudziestoleciu międzywojennym we Lwowie). Ludwiński pisał w 1968 r. o Andrzeju Wojciechowskim:

Muszę się przyznać do zaskoczenia, jakiemu uległem, goszcząc po raz pierwszy w pracowni tego artysty. Stała tam postacie kobiet prawie naturalnej wielkości, wykonane naturalistycznie i bajecznie kolorowe. (...) Rzeźby te jeszcze raz potwierdziły moje przekonanie, że linia podziału sztuki na realistyczną i abstrakcyjną stała się od dawna pojęciem historycznym. (...) Niektóre z nich przypominają figurki z rokokowych ołtarzy, mają w sobie również coś z secesji, ale równie dużo z pop-artu. (...) W rzeźbach tych miesza się dosłownie wszystko (...) tandeta, iluzja, konkret, ekspresja. A wszystko razem tworzy jednak odrębną całość⁵.

W tym czasie Wojciechowski zaprzyjaźnił się ze Stanisławem Dróżdżem, z którym współtworzył filozoficzne haiku *Kula i kamień* z 1974 r., a także wiele istotnych dialogów o sztuce (il. 7). Wspominał, iż pytał Dróżdżę skąd się bierze taka siła w jego wszystkich odsłonach *poezji konkretnej*, otrzymując odpowiedź, iż ten podejmuje akt twórczy tylko w momencie, gdy czuje wewnętrznie, że przed nim jest „nie-skończona pustynia”⁶.

Sam Witosław Czerwonka, który od lat 70. skłaniał się też ku dźwiękowym aspektom sztuki, i w 1988 r. wypracował strategię „odcisków akustycznych” wybranych miejsc, następnie prezentując je w niezależnych galeriach, jako dzieła niewidoczne, a słyszalne z 4 punktów (nagrania kwadrofoniczne), pisał:

Lubię przestrzeń przenośną. / Jest ona rzeźbą – wspomnieniem. / Jej szczególną cechą stanowi łatwość / i wygodę przemieszczania się w czasie i przestrzeni / oraz trwała struktura czasoprzestrzenna. / Na pozór wydaje

⁴ Grubba-Thiede (2016: 222–227).

⁵ Ludwiński (1968: 79–82).

⁶ Howorus-Czajka (2018: 292–294).



Il. 7 Andrzej Wojciechowski, *Salve*, cykl fotografii wykonanych w 1970 roku we Wrocławiu

się prosta i identyczna / ze wszystkimi innymi przestrzeniami jakie nas otaczają / ale w rzeczywistości jest to tylko złudzenie⁷.

Podkreślał także: „Chłodna pozornie sztuka wydaje się dotykać spraw ledwie przeczytanych, co może jest jej paradoksem, ale także siłą”⁸.

Biogramy tych dwóch wybitnych artystów i pedagogów: Witosława Czerwonki i Andrzeja Wojciechowskiego o znaczącym i stymulującym oddziaływaniu na podopiecznych, będą stanowić zapis splatający się, niekiedy równoległy, rezonujący z koncepcją radykalnego empiryzmu Gilles’a Deleuze’a, w aspekcie aktywnym – zawsze twórczym⁹. Ich działania ustanawiają niejako „byt immanentny” stając się „punktem wyjścia (. . .) własnej aktywności i stawania się. (...) spotkaniem wielorakich wymiarów i linii sił”¹⁰.

...rozmieszczenie materii jest nowe...

Łącznikiem obu artystów – poza kontekstami Wrocławia – pozostaje niezwykła otwartość, analityczna obserwacja sensów, które w życiu i sztuce pojawiają się, fascynacja

⁷ Czerwonka (1999).

⁸ Czerwonka (1999).

⁹ Banasik (2010: 225).

¹⁰ Mengue (1994: 29).

pierwiastkiem anarchizującym, sytuacjami merytorycznych sporów, wielka ciekawość uwewnętrznianych przemian w społecznościach, wskazywanie różnic między definicjami „odgórnymi”, a rzeczywistą kondycją, równocześnie jakby programowa niespektakularność działań. Łącznikiem też pozostaje pragnienie swoistej „niewidoczności”, „znikania”, na rzecz eksponowania szerokich obszarów energii międzyludzkiej, nawet międzyistotowej, czy przywołując pojęcie Wolfganga Welscha: „transludzkiej”¹¹.

Interferencjami Andrzeja Wojciechowskiego i Witosława Czerwonki pozostają też wrażliwość językowa, wyjątkowe umiejętności pisarskie, oparte na uczciwym, surowym języku i ostrości widzenia, na wskazywaniu konstrukcji w najtrudniejszych nawet do zanalizowania okolicznościach. Ich działania mają znamiona akuszerowania widoczności, upominania się o ciągłe doprecyzowywanie narracji o sztuce, dopełnianie, uzupełnianie. Równoległa pozostaje też gotowość do dystansu wobec twórców, również tych najsztywniejszych, wypromowanych przez współczesne „machiny marketingowe”, by wzmiankować surowe słowa Witosława Czerwonki – wypowiedziane w 2015 r. wobec sztuki, którą tworzy Damien Hirst – a zarazem tak wiele analityczno-afirmatywnych jego recenzji, które opracowywał dla początkujących twórców multimedialnych z licznych uczelni w Polsce, o które prosili artystę Józef Robakowski, Izabella Gustowska, Leszek Knaflewski i inni wykładowcy. Przychodząc na rozmowy do Witosława Czerwonki o jego działaniach i sztuce, otrzymywało się cały horyzont bezcennych, (i nie narcystycznych) informacji. Podobnie namówienie Andrzeja Wojciechowskiego na skupienie się wokół niego, jest niemożliwe, zawsze jednak jak Witosław Czerwonka wskazuje na rozległy kontekst kulturowy.

Roman Bromboszcz w 2018 r. – w wykładzie dedykowanym Witosławowi Czerwonce – odnosząc się do m.in. do Jacquesa Derridy, mówił:

...u źródeł pisma leży tzw. wojna imion własnych. (. . .) bardzo często na zasadzie definicji przypisuje się społecznością tzw. pierwotnym brak zdolności pisania. (. . .) Derrida stara się polemizować z tym przekonaniem na dwóch poziomach. Odnosząc swoje analizy do gestów malowania i znakowania przestrzeni i ciała oraz pokazując grę różnic. (. . .) W tym ujęciu pismo jest fenomenem

¹¹ Welsch (2008: 160–195).

i neumenem, zjawiskiem i struktura logiczną. (...) kwestia (...) czy wszelkie formy zapisu można zredukować do pisma? (...) Przykład Derridy pokazuje, że zjawisko wa strona pisma wykracza poza rekurencyjną swobodę tworzenia galaktyk znaczeń, i schodzi poniżej litery, a nawet klifu, w stronę dzielenia Ziemi i dekorowania naczyń. Jednakże zapis zachodzi i tam, gdzie pojawia się i symetria i powtórzenie. (...) W tych kontekstach Brombosz dalej analizował: *Zapis równoległy* Witosława Czerwonki zrealizowany [został] w 1983 roku w Galerii ON w Poznaniu. Działanie to składało się z zapisu wykonywanego na maszynie do pisania i zapisu na taśmie magnetyczną [– sfera audialna. (...) do kadrowania powtórzeń]. Artysta generuje bezinteresowny spektakl powtórzeń, w pełnej skupienia aurze. (...) autoteliczny charakter tego przedsięwzięcia (...) to asceza, która jest skupieniem, jest warunkiem dystrybucji dóbr, darów, słów, określeń. (...) w świetle symbolizowanego pozostaje kosmos, który Hans Georg Gadamer określił mianem pitagorejskiego. W tym zawieszeniu sensów, likwidowaniu znaczeń, w tym procesie, (...) przejawia się immanentnie kosmos, rozumiany jako rozum, poprzez który widzimy to, co nas otacza, wraz z chaosem deterministycznie i inderterministycznie rozumiany. (...) Czerwonka tworzy poezję geometrycznych wykluczeń, zasypuje znakami inne znaki, tworząc kopiec, memorandum, epitańium, przypominające stadia ewolucji, warstwy geologiczne, fotografie Muybridge’a (...). Do pełnego rozumienia sztuki, trzeba wyjść transdiedzino wo poza jej obszar. Na tej drodze trzeba spytać o zapis w polityce, nauce, reklamie, modzie, codzienności, sporcie i w religii. Ta wędrówka, pozwoli wybrzmieć sztuce Czerwonki w konfrontacji z paroma ze zjawisk, takich jak zapis oraz dokument, a także zabawa oraz gra¹².

Andrzej Wojciechowski równolegle bronił wartości wszelkiej twórczości jako procesu wewnętrznego, skupionego, prywatnego, który dokonuje się w nieprzewidywalnych okolicznościach. Jego zdaniem konieczna jest wolność

¹² Roman Bromboszcz, *Zapis, powtórzenie i rekurencje*, wykład w ramach: „Bezinteresowność jest skupieniem”. Konferencja badawczo-naukowa poświęcona, twórczości i metodom pedagogicznym Profesora Witosława Czerwonki (1949–2015), kuratorzy: Dora Hara-Antoszkiewicz, Dorota Grubba-Thiede, Sławomir Lipnicki, współpraca: Robert Kaja i Wojciech Zamiara, oraz Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Katarzyna Podpora, Marek Rogulski, 23–24 luty 2018, ASP w Gdańsku, mat. filmowy: D. Grubba.

od nacisków zewnętrznych, od oczekiwań zewnętrznych, zarazem twórczość w jego przypadku wynikała z namysłu nad naturą współczesności, także z wchodzenia w otwartą interakcje ze społecznościami. Przywołam fragment eseju Andrzeja Wojciechowskiego z drugiej połowy lat 70. XX w.:

Janina Malessa zmarła 15 maja 1976 roku. Była malarką. Malowała małe obrazki. Jej gwasze, pastele, rysunki kredkami są cenne. Ważnym dla niej tematem jest pejzaż, chociaż to słowo jest tu chyba zupełnie nieodpowiednie. Malessa jeździła często do Kruszwicy, gdzie miała przyjaciół i rysowała zwykłe podmiejskie domki na smutnych czasach ulic. Potem ten zanotowany temat opracowywała w domu. To była bardzo trudna praca. (...) Malessa nie kłamie w swoich obrazkach o tym, co widzi. Ona widzi więcej. Rzadko rysowała głowę, portret. Działo się wówczas to samo co z pejzażem (...). Janina Malessa urodziła się w 1898 roku w Toruniu. Studiowała w latach 1918–1919 w Szkole Zdobniczej w Bydgoszczy, następnie rok w Lipsku w Akademii Graficznej, po tym w szkole zdobniczej w Poznaniu – rzeźbę u prof. Wysockiego. W 1925 roku prawie rok przebywała w Paryżu. Po powrocie (...) zamieszkała w Toruniu. Była członkiem tutejszej Konfraterni Artystów i wystawiała we wszystkich wystawach zbiorowych Konfraterni. W czasie okupacji niemieckiej mieszkała w Warszawie. Działała w konspiracji. W Powstaniu Warszawskim brała udział jako oficer AK. Po tym obóz jeniecki. Po uwolnieniu pozostała do 1947 roku w Niemczech. Powodem tego była także choroba córki. Potem wróciła do Torunia¹³. Wojciechowski w eseju przypomniał wiele zapomnianych kontekstów z jej życia, także okoliczność iż w latach 1952–1958 pracowała w malarni tkanin, że brała udział w licznych wystawach plastycznych. Wspominał:

Malessa lubiła iść na jarmark w Toruniu, skąd przynosiła dziwne rzeczy. Kiedyś przyniosła piłę ręczną, kawałek dziwnego żelastwa, często jakieś piękne puzderka, czy pudełeczka. Gdy przyjmowała u siebie przyjaciół częstując ich dobrą kawą, ciastkami, mocnym papierosem i kieliszkiem wina, pokazywała z dumą te dziwne rzeczy. Piła i stawała się wiewiórką z pięknym ogonem, żelazo groźnym żukiem. (...) Zapytano mnie kiedyś, jak ma się malarstwo Malessy do tego, co najnowsze w sztuce. No, bo przecież malowanie obrazków nie jest niczym nowym, czy rewelacyjnym. (...) Można

¹³ Wojciechowski (1976).

by (...) przypomnieć myśl Pascala, której Władysław Tatarkiewicz użył jako motto do swojej Historii Filozofii. (...) Ponieważ mówimy o malarstwie, przetłumaczę to nieco inaczej, niż czyni to prof. Tatarkiewicz (...): Niech nikt nie mówi, że nie powiedziałem nic nowego: rozmieszczenie materii jest nowe. Kiedy się gra w piłkę, obaj gracze grają tą samą piłką, ale jeden mierzy nią lepiej. Parę lat temu we Wrocławiu miałem okazję oglądać (...) prace Iana Hamiltona Finlay’a, artysty brytyjskiego, bliskiego kręgowi tzw. poezji konkretnej, jednej z, wydaje się zupełnie nowych form wyrażania w sztuce. Przyczynił się do tej wystawy Stanisław Dróżdź. Zapamiętałem stamtąd szczególnie piękne, wydaje się, że po prostu szkutnicze, rysunki kutrów. Finlay pokazuje je nam i może oczekuje od nas, że powiemy: tak, to jest wszystko, co można powiedzieć o kutrach i o morzu, a także o innych sprawach pewno. (...) Malessa bardzo dobrze opanowała technikę gwaszu, wyzyskania w nim bieli – ta techniczna cecha gwaszu staje się dla Malessy istotnym tworzywem wartości Jej obrazków. Barw w taki sposób rozbielonych nie mogłaby inaczej uzyskać. Podobnie z pastelą – właśnie wykorzystane wyjątkowe cechy tej techniki budują wartość tego, co oglądamy. Jest także kilka rzeźbek Janiny Malessy wykonanych jeszcze przed wojną. Do kręgu swoich przyjaciół zaliczała między innymi nieżyjącego już filozofa Henryka Elzenberga, oraz Arkadego Fidlera¹⁴.

W porównywalnie poetyckim potencjałem interpretował, niejednokrotnie zupełnie zapomnianych twórców Witosław Czerwonka. Na przykład Antoniego Starczewskiego w 2014 r. wspominał: „Starczewski był pedagogiem na tkaninie łódzkiej. Wprowadzał do pracy również listki dębu i... używał szafy skrzypiącej jako instrumentu”¹⁵. Witosław Czerwonka, rozwijał ponadto linię fascynujących filmowych „dokumentacji” twórczości wielu artystów, czyniąc to każdorazowo bezinteresownie, co podkreślają m.in. Marek Rogulski, Kuba Bielawski czy Anna Królikiewicz, obdarowywani przez artystę materiałami filmowym z ich działań, czy Andrzej Awszej i Joanna Kabala – bezpośredni uczniowie Witosława Czerwonki, autorzy kilku prac wideo dedykowanych mu w ostatnich latach (po przedwczesnym odejściu profesora 29.07.2015 r.). W najnowszym,

mantrycznym, zatytułowanym *Jednym okiem Wędrownego Gyborga – per pedes ad astra – Pi* (2018), który – jak to określa Awszej – jest dokumentem sztuki – filmem diaporamicznym, przypomniano horyzontalność relacji jakie Czerwonka budował. Pierwsze kadry pochodzą z ćwiczeń na zaliczenie *Podstaw projektowania* u Witosława Czerwonki, które jego uczniowie: Jacek Zdybel i Joanna Kabala realizowali w plenerze, na plaży na Stogach w Gdańsku w 1986, układając z gałęzi drzew swoiste morfemy land-artu, czy Andrzej Awszej na gdańskim stadionie żużlowym oraz wśród blokowisk (monumentalna rzeźba pt. *Makrela*). W tkance filmu diaporamicznego Awszej włączył projekty ulotne i dokumenty z zdarzeń. W 1988 Joanna Kabala zaprojektowała plakat litericzny, parafrazujący m.in. *Alfabet a.r.* (1932) Strzemińskiego, do zdarzenia *Brak energii* w Karlinie (1988), w legendarnym nieformalnym miejscu eksperymentalnych inicjatyw w tym plenerów, które obok Czerwonki, Wojtki Zamiary, współtworzyli Andrzej Ciesielski – twórca Galerii i Fundacji „Moje Archiwum”, Józef Robakowski oraz m.in. Jerzy Grzegorski z Adamem Klimczakiem (współtwórcy kultowej już Galerii Wschodniej w Łodzi). *Brak energii* współtworzyli Awszej, Jarosław Bartołowicz, Marta Branicka, Witosław Czerwonka, Jarosław Fliciniński, Marcin Jacewicz, Agnieszka Jacobson, Jacek Kornacki, Anna Lasecka, Marek Mackiewicz, Robert Rumas, Mikołaj Trzaska, Wojciech Zamiara. Czerwonka w anarchizującym wprowadzeniu wyznał:

Chciałem napisać tekst do katalogu/ sporo myślałem o twórczych zmaganiach/ młodych artystów w środku wakacji/ na skraju małego miasteczka nad rzeczką/ o przyjaźni i wolności wyboru,/ o młodych ludziach ciężko pracujących/ w upalne dni i chłodne czerwcowe noce/ o indywidualności, o tolerancji/ o wspólności i odosobnieniu/ o skupieniu, napięciu i o integracji/ o osobowości i grupie. . . / wreszcie zrezygnowałem/ taki tekst nie nadaje się pewnie do katalogu¹⁶.

Witosław Czerwonka równolegle stymulował otwartość podopiecznych przez oryginalność ćwiczeń, jak i liczne wspólne inicjatywy uczestnictwa w wystawach, plenerach czy efemerycznych zdarzeniach. Jolanta Ciesielska w 2015 r. wspominała, iż zaproszenia do zorganizowania indywidualnej wystawy, które od początku lat 90. otrzymywał Czerwonka z zagranicznych instytucji, każdorazowo wymieniał przez

¹⁴ Wojciechowski (1976).

¹⁵ Rozmowa artysty z autorką tekstu w jego pracowni, w Sopocie, 1 listopada 2014.

¹⁶ Czerwonka (1988).

negocjacje na szersze przeglądy najciekawszej sztuki młodego pokolenia, ustanawiając – także z nią – niepisany dwugłos kuratorski, co podkreśla dziś także Mateusz Pęk, progresywna osobowość gdańskiej uczelni artystycznej, który dzięki ich poparciu, studiował rok we Francji. W 1990 r. jako motto wystawy „Niezgoda” w BWA w Zielonej Górze Czerwonka pisał:

Niezgoda pojawia się już w momencie umieszczenia naszej grupy w ramach cyklu imprez pod tytułem *pracownia*. Niewinne hasło *pracownia* niesie ze sobą ogromną masę skojarzeń: od warsztat, warsztatowość, wytwarzanie po relacje międzyludzkie typu mistrz – uczeń, zależność, instytucjonalność, nauczanie i ocena. Rzeczywistość naszego kontaktu (. . .) nie przystaje w jakimkolwiek stopniu do zarysowanego wyżej obszaru. Bardziej porównać ją można do rodzaju przyjaźni grupy ludzi, którzy w naturalny sposób znaleźli wspólny język i wzajemnie szanują własne postawy niż do instytucji szkolnej, w której istnieją ci, którzy wiedzą i ci którzy mają ochotę wiedzieć. Dwuznaczność słowa (. . .) w zestawieniu z naszymi metodami kontaktowania się i zasadami współżycia sprawiła, że wszyscy uznaliśmy je za najważniejsze zawołanie naszego pobytu w Zielonej Górze, *Niezgoda* na niezgodę...¹⁷.

Wojciech Zamiara młody asystent Witosława Czerwonki ripostował wtedy „Nie zgadzam się. To spotkanie to właśnie pracownia, takie miejsce i czas pracy – pracy nad sobą z innymi i obok innych. Pracownia, w której praca jest elementem łączącym skrajne indywidualności”. Robert Rumas, porównywalnie do Zamiary radykalna osobowość kontrkultury [a w 2015 r. laureat nagrody im. Katarzyny Kobro], w 1990 podkreślał esencjonalny wymiar doświadczenia niedogmatycznej pracowni Czerwonki „...miejsce – od tego się zaczyna, z tym przychodzi tożsamość i miłość, tam następują kolejne narodziny, a z nimi chęć zbadania tajemnicy śmierci – odgadnięcia, przez samą intuicję tej wiekowej zagadki, pod warunkiem, że oddajesz się temu bez reszty, nie zapominając jednak o rzeczywistości”¹⁸.

Kontekstowe pozostają wspomnienia alternatywnych lat poszukiwań Andrzeja Wojciechowskiego, który przyznawał, że najważniejszą dla jego wczesnej, figuratywnej twórczości inspiracją był teatr lalkarski (pracował w 2 połowie lat 60.

we wrocławskim Teatrze Jednego Aktora, założonym przez Andrzeja Dziedziula) i rzeźba grecka oraz studia rzeźbiarskie na ambitnej uczelni, gdzie wszyscy ze sobą zawzięcie konkurowali; a także sama atmosfera Wrocławia – miasta ewolucji koncepcji teatralnej Grotowskiego, miejsca fascynującego intelektualnie i kulturowo. Barwne rzeźby zaczął tworzyć w 1967 r., tuż po zakończeniu studiów, korzystając przez kilka miesięcy z życzliwości prof. Borysa Michałowskiego, który przeznaczył mu kąt w studenckiej pracowni. Następnie zorganizował sobie własne atelier, gdzie ukończył statuetki *Loli* oraz *Śpiewaczki* (zainspirowanej oglądanym występem młodej wokalistki we wrocławskim klubie związków twórczych). W lutym 1968 r., za pośrednictwem Zbigniewa Makarewicza, odwiedził go w pracowni Jerzy Ludwiński, który pozostając pod ich wielkim wrażeniem wyznaczył termin lipcowej wystawy w swojej Galerii pod Moną Lisą. Dopiero przez Ludwińskiego Andrzej Wojciechowski poznał twórczość Niki de Saint-Phalle, a swoją postać *Rodzącej* tworzył rzeźbiarz w odniesieniu do sztuki Meksyku (rzeźba ta została rozbita przez oglądające kobiety w czasie wernisażu u Ludwińskiego w 1968). Anna Wieczorkiewicz przywołała atmosferę „samoorganizacyjnych” (i antycypujących niejako działania kontrkulturowe) XIX-wiecznych publicznych pokazów leżącej figury Wenus (repliki słynnego florenckiego modelu anatomicznego):

Podczas gdy naukowcy analizowali kształty czaszek męskich i kobiecych, białych i czarnych, podczas gdy filozofowie rozważali społeczne reperkusje tych badań i dyskutowali nad naturą kobiecości, kobiecość w swych odwiecznych wenusjańskich kształtach podążała na plac jarmarczny. (. . .) Woskowa nagość była, jak sugerowały ulotki, ogłoszenia i artykuły gazetowe, niezwykła, frapująca, ekscytująca (i może nieco dwuznaczna); a przy tym nie była niestosowna, niesmaczna ani gorsząca¹⁹.

Młodzieńcze prace Andrzeja Wojciechowskiego wydają się antycypować postmodernistyczne stiukowe figury kobiet w sukniach ślubnych Anny Baumgart pt. *Dostałam to od mamy* (2002). Figury *Loli* i *Śpiewaczki* trafiły do zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Pisał o nich również Andrzej Osęka w monografii rzeźby współczesnej, wydanej w 1977 r., jednakże nie towarzyszyła fotografia prac²⁰. Wcześniej zdjęcie rzeźb opublikował Ludwiński na łamach „Odry” (1968),

¹⁷ Czerwonka (2018).

¹⁸ Rumas (1990).

¹⁹ Wieczorkiewicz (2000: 174).

²⁰ Osęka, Skrodzki (1977).

a cykl barwnych, sugestywnych, fotograficznych prezentacji figur Andrzeja Wojciechowskiego wykonał w tym czasie także Tadeusz Rolke. Opublikowano je w 1970 r. na łamach miesięcznika „Polska”, przy redakcyjnym tekście pt. *Uroki Jarmarku*, docierając do szerszej publiczności (periodyk drukowany również w wersji angielskojęzycznej przekazywano do ośrodków zagranicznych). Opublikowano tam ponadto fotoreportaż z akcji *Wieża Radości* 1970.

Kolportowane... w bezpośrednim interakcyjnym spotkaniu

Projekt Andrzeja Wojciechowskiego z udziałem Mieczysława Zdanowicza – by wspólnie wznieść dziesięciometrową kwietną piramidę 23 lipca 1970 r. – był ogłoszony w mediach (m.in. w radiu) i jego powodzenie oparte było na woli dobrowolnego uczestnictwa odbiorców, którzy stawali się współtwórcami. Zdarzenie skupiło tłumy ludzi, którzy dokonali swoistej ceremonii zbiorowego pożegnania konkretnego układu przestrzennego miasta, mającego zostać gruntownie przeobrażonym. Była to ostatnia formuła obrony tej przestrzeni przed wyburzeniami, poprzedzona licznymi protestami społeczności, w tym architektów i urbanistów. Uczestnicy tańczyli, bawili się, niejako przenosząc w miejską przestrzeń opisaną przez Michaiła Bachtina odwieczną tradycję karnawału. Wielką atrakcją były wjazdy dźwigiem na szczyt wieży-piramidy, w celu ułożenia bukietów kwiatów – kwiatów recyklingowych pozyskanych z obchodzonych dzień wcześniej, oficjalnych państwowych obchodów święta 22 lipca (nazywanego też „Świętem kwiatów”). Andrzejowi Wojciechowskiemu udało się przekroczyć realność społecznych okoliczności życia na rzecz przeżycia osobistego, dającego poczucie inkarnowania traconej przestrzeni. Doszło do przekroczenia mitologii oraz ideologii. Roland Barthes w tekście *Mit dzisiaj* podkreślał: „Zapewne ideologizm i jego przeciwieństwo są jeszcze postępowaniami magicznymi, pełnymi przerażenia, osłепymi, zafascynowanymi rozdarciem świata społecznego. Szukać jednak trzeba pogodzenia rzeczywistości i człowieka, opisu i wyjaśnienia, przedmiotu i wiedzy”²¹. Dokumentację fotograficzną *Wieży radości* i opis, oraz m.in. materiały o działaniach Jerzego Ludwińskiego we wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą Andrzej Wojciechowski zawiązał następnie na paryską wystawę, którą w 1973 r. współtworzył: *Exposition des artistes étrangers boursiers du gouvernement français* eksponując je w znakomitym towarzystwie

międzynarodowego grona artystów. W celu sytuacjonistycznego przemycania inspirujących otwartych idei przypadkowym ludziom na ulicach – opracował wtedy także rodzaj wydawnictwa rozproszonego, tj. niezależnego, które powielił w kilkuset egzemplarzach, z maszynowymi opisami wzmiankowanej *Wieży radości* i m.in. działań Ludwińskiego. Kolportowane przechodniom, w bezpośrednim interakcyjnym spotkaniu z artystą, ewokowały aurę afirmatywnego zaskoczenia, uczucia zaciekawienia, doświadczenia obdarowania bezinteresownymi samizdatami (odnosząc się do określenia przyjętego w teorii sztuki)²². *Wieża radości* antycypuje współczesne strategie sztuki partycypacyjnej, które w wymiarze międzynarodowym doczekały się krytycznej monografii autorstwa Claire Bishop pt. *Artificial Hells* (2012, wyd. polskie *Sztuczne piekła*, 2015)²³, jak i zastosowania kwiatów w przestrzeni otwartej przez Jeffa Koonsa (np. *Puppy* z 1992 r.), a także *Tęczy* Julity Wójcik. *Tęcza* funkcjonowała od 2010 r. w różnych kontekstach społecznych, najpierw na Podlasiu w miejscowości Wigry, następnie w Brukseli, w miejscu nobilitowanym politycznie czyli w przestrzeni obrad Unii Europejskiej (był to niemal jedyny element barwny w kontekście dziedzina ascetycznej, chłodnoszarzej, eleganckiej architektury współczesnej), by trafić na warszawski plac miejski (Plac Zbawiciela), gdzie – wplątana znaczeniowo i emocjonalnie w walki uliczne i parokrotnie podpalana – nie przetrwała.

Od lat 70. Andrzej Wojciechowski swoje intuicje przeniósł przede wszystkim na doświadczenia z osobami dotkniętymi różnorodnymi dysfunkcjami, z którymi wchodzi w głęboko ludzkie relacje. Prezentuje ich plastyczne dokonania w ramach inicjowanych zbiorowych wystaw, a także walczy o poprawienie losu osób najczęściej doświadczonych. Na gruncie polskim i światowym stanowią osiągnięcia wczesnej arteterapii i zarazem zaczyn do aktualnego jej rozwoju. Sam artysta już wiele lat temu przesunął sens wieloletnich działań z okoliczności „wykonywania sztuki” przez osoby dysfunkcyjne na sens „Spotkania”. Spotkanie czy Spotkania mogą wprawdzie katalizować powstawanie sztuki, ale najważniejsze pozostają żywe relacje wzajemnego dawania, dzielenia się sobą na linii partnerskiej „nadawcy– odbiorcy: pedagoga” oraz

²¹ Barthes (1980: 300–303).

²² samizdat = z j. rosyjskiego „sam wydał”, wydawnictwa niezależne, np. podziemne, wydawane bez akceptacji kontrolnych organów państwowych [np. cenzury], przyjęte przez ruch kontrkulturowy. Pojęcie ostatnio przypominał Leszek Brogowski w wykładzie dla Muzeum Narodowego w Gdańsku: pt. *Marginesy, minima, media, itp. O politycznym znaczeniu sztuki konceptualnej*, dostęp online: <https://www.youtube.com/watch?v=glGAvrheyME> (data dostępu: 1.11.2012).

²³ Bishop (2015).



Il. 8–9 Sławomir Lipnicki, *Pasja*, 2001, dokumentacja filmowa warsztatów Sławomira Lipnickiego z Podopiecznymi Ośrodka Szkolno-Wychowawczego nr 2 w Gdańsku Nowym Porcie, eksponowana tu w ramach wystawy „Odszczegółowienie – Pamięci Zuli Strzeleckiej” w PGS w Sopocie w 2015. Fot. Dorota Grubba

„nadawczy-odbiorcy: uczestnika Spotkania”²⁴. Wiele komentarzy i rozgłos otrzymał m.in. cykl wystaw zbiorowych dedykowanych *Pamięci Reginy Stępak* – utalentowanej, artystki, cenionej przez środowisko kulturalne absolwentki Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, następnie terapeutki wspomagającej prace Andrzeja Wojciechowskiego w Laskach, która sama zapadła na chorobę odbierającą jej najpierw wzrok, a krótko potem życie. Wystawy *Pamięci Reginy Stępak* stały się płaszczyzną wymiany dokonań artystycznych „profesjonalnych i nieprofesjonalnych” osobowości sztuki, wskazując na Derridiańską *różnię* ale i ją niwelując²⁵. Inicjatywy sprzężone były z innymi silnymi osobowościami m.in. Krzysztofem Mazurem i gronem współtworzonej przez niego progre-

²⁴ Wojciechowski (2004).

²⁵ Poprzedziła je zorganizowana w 1991 r. kommemoratywna wystawa indywidualna jej prac, którą zorganizował Marian Stępak w *Galerii nad Wisłą*, por. *Maria Niemyjska, Galeria „Nad Wisłą” przestrzeń wolności*, Toruń 2016 <http://menazeria.eu/10,galeria.html?artykullID=560>, (data dostępu 8.VIII.2018).

sywnej Fundacji praktyk artystycznych „i”, w tym Mariana Stępaka, męża Reginy, artysty, wykładowcy i także animatora licznych projektów, szczególnie w prowadzonej przez siebie od 1988 r. *Galerii nad Wisłą*. Wśród kontekstów można przypomnieć, iż w 2015 r. podobne założenia ideowe przyjął Robert Kuśmirowski w wielkiej międzynarodowej wystawie *Palindrom*, skupiającej kilkudziesięciu wyrazistych twórców (również tych na co dzień funkcjonujących w zamkniętych ośrodkach), eksponowanej w przestrzeni 800 metrów w PGS w Sopocie. Pokrewne do Andrzeja Wojciechowskiego intuicje leżą u podstaw projektów partycypacyjnych gdańskiego artysty i teoretyka Sławomira Lipnickiego, autora terapeutyczno-artystycznych warsztatów realizowanych ze społecznościami ludzi starszych, zmuszonych w aktualnych warunkach ekonomicznych do porzucania swoich miejsc zamieszkania. Znamienna pozostaje wystawa „Pasja” z 2002 roku, prezentująca efekt całorocznych warsztatów Lipnickiego z Podopiecznymi Ośrodka Szkolno-Wychowawczego w Gdańsku Nowym Porcie dla osób niepełnosprawnych intelektualnie w stopniu głębszym. Lipnickiemu udało się przezwyciężyć bierną stagnację tej społeczności, stymulując otwartą i kreatywną postawę, świadomość własnej autonomii podopiecznych, a także w wielu przypadkach progres ich umiejętności manualnych. Podopieczni stopniowo przyłączali się do proponowanych przez artystę doświadczeń. Lipnicki katalizował u nich świadomą aktywność i postawy poszukiwania przestrzeni możliwej niezależności. W jednej z cyklu akcji artysta animował wspólne działania performatywne pt. „Pasja” (il. 8, il. 9), osadzone na bazie religijnego motywu ikonograficznego. Po obrysowaniu każdego z uczestników, prosił następnie podopiecznych o wypełnienie ich obrysów wyobrażeniem postaci dramatu pasyjnego. Efektem były „dotleniające” obie Strony przyjaźnie, a także cykl wielkoformatowych, frapujących i fascynujących zarazem rysunków pasyjno-misteryjnych. Wystawa „Pasja” z prezentacją tych wspólnych, wielkoformatowych realizacji miała miejsce w Prezbiterium Św. Trójcy w Gdańsku, w marcu 2002 roku. Efekty warsztatów „Pasja” Lipnickiego miały potencjał programu społecznego, kierowanego ku osobom na co dzień odizolowanym. Kontekstem pozostaje eksponowana dokładnie w tym samym czasie w Gdańsku „Pasja” Doroty Nieznalskiej, pochłaniająca całą uwagę mediów²⁶. Warto wspomnieć, iż dobroczynne

²⁶ Na tą czasową zależność zwrócił po raz pierwszy uwagę dr Hubert Bilewicz w Świątyni Krytyki Politycznej w Gdańsku, w dedykowanym Sławomirowi Lipnickiemu



Il. 10 Billboard „wyborczy” „Wiktoria Cukt”, 1999 w ramach akcji Centralnego Urzędu Kultury Technicznej (C.U.K.T.), którego współtwórcami byli: Mikołaj Robert Jurkowski, Piotr Wyrzykowski, Rafał Ewertowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda, Adam Virus Popek i Maciej Sienkiewicz. Fot. M. Robert Jurkowski

społecznie warsztaty Lipnickiego, które przy większym rozgłosie mogły przyczynić się do zmiany losu społeczności dysfunkcyjnych, pozostają w pamięci niemal tylko specjalistów, natomiast autoteliczna instalacja Doroty Nieznalskiej, stała się „czarno-białą kartą przetargową”, dzielącą mimowolnych odbiorców, zarazem jednym z najbardziej opisanych i najczęściej przywoływanych dokonań sztuki początku XXI wieku.

Legendarnym obszarem działań w przestrzeniach społecznych artystów – wywodzących się z Pracowni Witosława Czerwonki – pozostaje powołany w Gdańsku w 1995 roku Centralny Urząd Kultury Technicznej / C.U.K.T. (il. 10), należący do „najciekawszych i najbardziej radykalnych projektów, negujących indywidualność artysty i instytucjonalizację sztuki”²⁷.

C.U.K.T. tworzyli Piotr Wyrzykowski, Rafał Ewertowski, Robert Mikołaj Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda, Adam Virus Popek i Maciej Sienkiewicz, prowadząc szerokie działania edukacyjno-uświadamiające w obrębie tzw. kultury technicznej, zwalczając cyberanalfabetyzm. W 1999 roku stworzono Obywatelski Software Wyborczy / OSW – program komputerowy przeznaczony do zbiorowego podejmowania decyzji. Powstała wirtualna osobowość, Wiktoria Cukt, która mogła zastąpić żywego polityka, kandydata na prezydenta. Ideą było wprowadzenie bardziej sprawiedliwego i efektywnego modelu cyfrowej demokracji bezpośredniej. C.U.K.T. zorganizował kampanię kandydata na prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Wiktorii Cukt pod hasłem „Politycy są zbędni”. W największych miastach w Polsce przeprowadził spotkania wyborcze, otwierał biura wyborcze, a bilbordy wyborcze prezentowane były w ramach projektu AMS oraz w Internecie²⁸.

Najnowsze technologie oraz najdawniejsze rytuały bez aporii syntezyje w swoich realizacjach Marek Rogulus Rogulski (il. 11), a poprzez otwartość filozofii sztuki, wydaje się postacią równoległą do Stelarca – urodzonego w Australii wybitnego artysty multimedialnego. Rogulski od lat 80. tworzy wokół siebie przestrzeń praktyk artystyczno-duchowych i badawczych. Poszukując głębszych, nieoczywistych kontekstów i powodów działań, inicjuje wystawy-zdarzenia, rekonstruuje niedostrzeżone dotąd wątki sztuki aktualnej, opracowuje merytoryczne teksty wystaw, zapraszając do nich inne osobowości kultury niezależnej, jak Witosław Czerwonka, Zygmunt Piotrowski, Józef Robakowski, Leszek Golec & Tatiana Czekałska, Katarzyna Józefowicz, Wojciech Zamiara, Krzysztof Polkowski, Piotr Wyrzykowski, Marek Targoński, Grzegorz Sztwiertnia, Jacek Kornacki, także szereg artystów i artystek młodego pokolenia, między innymi Jakuba Bielawskiego, prezentuje też działania zmarłego w 2002 roku Andrzeja Partuma. Zaprasza także licznych artystów zagranicznych, by przywołać filmowane przez prof. Witosława Czerwonkę w 2013 roku efemeryczne wydarzenie pt. *Rozwój – między genami a memami – technologia myślenia* w Galerii Spiż 7, w której wzięli udział artyści: Ben Patterson, Black Market International – m.in. Zygmunt Piotrowski, Boris Nieslony, BBB Johannes Deimling, Hilla Steinert, Marcel Sparmann, Park Kyeong Hwa, Marcio Carvalho, Marek Zygmunt, Honorata Martin, Bartosz Nowak, Gim Gwang Cheol, Marek Rogulus Rogulski, Marcin Mierzicki, Krzysztof Gruse, Alistair MacLennan, Mariel Carranza, Melati

seminarium „Opiekun. Sławomir Lipnicki” z cyklu *Sztuki Stosowane Społecznie* w Gdańsku w 2013.

²⁷ Rogulski (2012: 32).

²⁸ Rogulski (2012: 32).



Il. 11 Marek Rogulski 1990–2013 ewolucja działań fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, TNS oraz tworzonych przez M. Rogulskiego Galerii: C14 [z Joanną Kabałą i Andrzejem Awasiejem przy Stowarzyszeniu Klub Inicjatyw Społecznych w Gdańsku w Dawnym Domu Zebrań Ludowych i szpitalu na ul. Św. Barbary 3], Galerii Autodafe i Galerii Spiz 7 w Gdańsku na Wyspie Spichrzów, fot. Marek Rogulski [por. A. Awaszej, M. Rogulski, *Galeria C14*, w: „Sztuka i Dokumentacja” 2009/1, s.56–60]



Il. 13 Danuta Ćwirko-Godycka, krytyczka sztuki pisząca o sztuce najnowszej, w tym o twórczości Witosława Czerwonki i artystach z kręgu jego *Nieistniejącej Pracowni PI*, późniejszej *Pracowni Intermedialnej* na PWSSP w Gdańsku. Na fotografii Danuta Ćwirko-Godycka i Zbigniew Libera przed jej domem w Gdańsku Oliwie stanowiącym nieformalne miejsce międzynarodowych spotkań artystów i teoretyków od lat osiemdziesiątych XX wieku, 1986. Fot. Zbigniew Libera z cyklu *Wizyta w domu Danuty Godyckiej*, fot. z archiwum Zbigniewa Libery i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Il. 12 Witosław Czerwonka, fotograficzne „przeszcypy” przestrzeni z londyńskiego metra na ścianach wewnątrz budynków Bornego Sulinowa, praca zrealizowana w ramach Europejskich Spotkań Artystów i Teoretyków w Bornym Sulinowie, 1996–1998

Suryodarmo, OBPW, Zdzisław Piernik, Oleg Dziewanowski, Irek Wojtczak, Tomasz Szwełas Szwełnik²⁹. OBPW to inicjatywa artystyczna funkcjonująca od 1994, stanowiąca

dla Rogulskiego i dla zapraszanych uczestników przestrzeń „powrotu do siebie”, badania i realizowania przejawów autentyczności. Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku Rogulski zainicjował działalność Fundacji Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (TNS), która „wspiera i organizuje działania, głównie o profilu artystycznym i kulturotwórczym. Pozyskuje nowe miejsca dla prezentacji sztuki współczesnej oraz, finansując działania twórcze, ujawnia nowe zjawiska artystyczne”³⁰. Od 2017 r. Rogulus tworzy Instytut Cybernetyki Sztuki w Gdańsku Osowie – nowy niezależny ośrodek kontrkulturowy.

W 2015 r., po nieoczekiwanym odejściu prof. Witosława Czerwonki napisałam:

Najpiękniejsze Jego Prace: „Przeszcypy Skóry (nie istniejących przestrzeni” w Londynie (labirynty metra) i w Bornym Sulinowie, „O indywidualności”, wystawy w Arsenale w Białymstoku, cykl „Tańczę dla Mikołajczyka”, w którym towarzyszyła Mu Jolanta Ciesielska, i „Przeźrzeń sentymalna” oraz „O indywidualności” na Ukrainie, tworzona rok temu – może wszystkie. Najpiękniejsze Jego wystawy: w Galerii EL w Elblągu (1974–1975), trzy Scenografie na zaproszenie Calle Flygare w Sztokholmie (1990), „To tylko światło” w PGS, w Sopocie (2012) oraz „Trzy Sny”: w Nowym

²⁹ Rogulski (2013: 81–92).

³⁰ Łukowski, Rogulski (1999/2000: 3).

Porcie, w Kaliningradzie i Kłajpedzie (2013–2014); może wszystkie... Rozdarty między sercem i rozumem był mediatorem objaśniającym konieczność nadchodzenia nowych zjawisk w sztuce. Akuszerował studentom. Stworzył nową formułę kształcenia najbardziej aktywnych i dobrowolnie podejmujących współpracę studentów³¹(il. 12, il. 13).

Przypomniałam też, iż w grudniu 1981 roku Witosław Czerwonka rozpoczął cykl tworzonych piękną kaligrafią strukturalnych, medytacyjno-terapeutycznych „rysunkozapisów” *Listy z Gdańska*, wymykających się jednoznacznym treściom. W 2000, w ramach międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w procesie*, pod hasłem *Ta Ziemia jest kwiatem*, Witosław Czerwonka w bydgoskim hipermarkecie *Geant* wprowadził do odindywidualizowanej przestrzeni „totalnej komercji” tryptyk medytacyjnych widoautoportretów: z obrazami bezwiednego snu artysty, widokami Ziemi uwolnionej z jakichkolwiek znaków, „zwykłe” górskie wschody i zachody słońca. Stanowiły antytezę narracji celowości i władzy pieniądza. W wyniku błędu pracownika technicznego hipermarketu, medytacyjne „autoportrety” Witosława Czerwonki przedostały się (niejako uwolniły) do wszystkich aktywnych monitorów sklepu. W dyskretny i mądry sposób odrębne działania zarówno Witosława Czerwonki i jego formalnych oraz nieformalnych uczniów od kilku już dekad przenicowują twarde narracje rzeczywistości, zewnętrzne systemy wpływające na dawne i dzisiejsze losy społeczeństw, jakby artyści ci symbolicznie wskazywali na indywidualne linie papilarne każdego mieszkańca Ziemi.

Witosław Czerwonka — przemierzając w 1996 roku przestrzeń Bornego Sulinowa, opuszczonego przez wojska radzieckie miasta na Pomorzu Zachodnim — przyjął strategię rozmowy z Nieobecnyimi. Uważnie penetrując przestrzeń, odnalazł liczne ślady talentów konkretnych, choć bezimiennych twórców funkcjonujących w tej zmilitaryzowanej, naznaczonej piętnem funkcji politycznej społeczności. Czerwonka zrealizował wtedy cykl prac fotograficzno-instalacyjnych, m.in. obiekt *Tiuchtinu* (rodzaj medytacyjnego wideo-ołtarza dedykowanego bezimiennemu mistrzowi), cykl fotografii *O indywidualności* (analiza subtelnego różnicowania ornamentyki standardyzowanych nagrobków osób dorosłych i dzieci z Bornego Sulinowa) i fotograficzne kadry ścian jako „przeszczepy” przestrzeni, prac „przywracających człowieczeństwo tym

Nieobecnym (ponownie gdzieś przeszczepionym)”³². Artysta otwierał naznaczony, stygmatyzowany obszar „marginesu”, wprowadzając nieobecną dotąd, wspólnotową perspektywę, zarazem odprawiając dyskretnie, osobiste, dowartościowujące Nieobecnym *rytuały*³³. Andrzej Wojciechowski podkreśla, iż w relacjach z wrażliwymi, utalentowanymi ludźmi, szczególnie tymi o kruchej strukturze, trzeba tylko „wyjąć Im korek od Duszy”³⁴.

Bibliografia

- Banasik 2010 = Bogdan Banasik, „U źródeł empiryzmu Gillesa Deleuze’a – David Hume”, *Nowa Krytyka*, 24/25 (2010).
- Barthes 1980 = Roland Barthes, „Tadeusz Komendant: O Barthesie”, *Literatura na Świecie*, 8 (1980): 300–303.
- Bishop 2015 = Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski, Warszawa 2015.
- Brogowski, Czerwonka 2012 = Leszek Brogowski, Witosław Czerwonka, *Problemy obrazu i obrazowania*, Wydawnictwo SPWP Format, Sopot 1988.
- Bromboszcz 2010 = Roman Bromboszcz, „Zakłócenia i możliwość zakłóceń w sferze wizualnej człowieka. Analiza wybranych realizacji artystycznych”, *Przegląd Kulturoznawczy* 1 (2010): 109–121.
- Czerwonka 1988 = Witosław Czerwonka, *Brak energii*, druk ulotny, proj. graf. Joanna Kabala, Karlino 1988.
- Czerwonka 1990 = Witosław Czerwonka, „Wstęp”, w: *Niezgoda*, katalog wystawy, BWA Zielona Góra 1990.
- Czerwonka 1999 = Witosław Czerwonka, tekst w: *Witosław Czerwonka. O braku symetrii*, katalog wystawy, kuratorki i redaktorki Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, PGS Sopot 1999 [b.n.s.].
- Czerwonka 2012 = Witosław Czerwonka, tekst autorski w: *Witosław Czerwonka. To tylko światło*, katalog wystawy, PGS Sopot 2012.
- Grubba-Thiede 2017 = Dorota Grubba-Thiede, „WOBEC SPARTY. Wkluczanie (nie-) ludzkich przestrzeni Wykluczonych w praktykach Andrzeja Wojciechowskiego, Witosława Czerwonki, Sławomira Lipnickiego, Helli Jongerius” w: *(Nie)chciana tożsamość [materiały ogólnopolskiego*

³² Wypowiedź prof. Witosława Czerwonki, 16 marca 2015, w trakcie spotkania z artystą *Masy i władza* z cyklu *Kształty w strefach znaczeń – społeczne konteksty rzeźby współczesnej* w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku; prowadząca rozmowę Dorota Grubba-Thiede. Dostęp online: <http://www.ikm.gda.pl/2015/03/masa-i-wladza-artyści-wobec-kulturowej-hegemonii-wyklad-z-cyklu-ksztalty-w-strefach-znaczen/>; <http://www.ikm.gda.pl/2014/10/ksztalty-strefach-znaczen-spoeczne-konteksty-rzezyby-wspolczesnej-nowy-cykl-wykladow-ikm/> (data dostępu: 4.08.2015); Ciesielska, Godycka (1999).

³³ Grubba-Thiede (2015/2016).

³⁴ Rozmowa autorki z prof. A. Wojciechowskim w IV 2018 w Toruniu.

³¹ Grubba-Thiede (2015/2016).

- interdyscyplinarnego sympozjum], red.: Katarzyna Lewandowska, Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, Cezary Lisowski, Jan Wiktor Sienkiewicz, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017: 55–70.
- Grubba-Thiede 2015/2016 = Dorota Grubba-Thiede, „Niewidzialna szkoła Witosława Czerwonki”, w: *Witosław Czerwonka – Luźne strzępki*, kat. wyst., kuratorka Jolanta Ciesielska, Gdańsk 2015/2016: 50–64, 85–93.
- Grubba-Thiede 2016 = Dorota Grubba-Thiede, „Andrzej Wojciechowski – Karuzela z Madonnami”, w: *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, red. G. Raj, PISnSŚ w Warszawie, Wydawnictwo Tako, Toruń 2016: 222–227.
- Grubba-Thiede 2016 a = Dorota Grubba-Thiede, „Lubię przestrzeń przenośną. Jest ona rzeźbą – wspomnieniem. Laboratoria gry przestrzeni „bez kształtu” Wandy Czełkowskiej, Witosława Czerwonki, Katarzyny Józefowicz” w: *Paragone. Rzeźba na granicy* [mat. pokonferencyjne], red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Wydawnictwo KUL, Lublin 2016: 297–326.
- Grubba-Thiede 2018 = Dorota Grubba-Thiede, „From the “Wailing Wall” through affirmative participation to situational ‘whisper’: notes on the Paris works of Wostan, Alina Szapocznikow, Wanda Czełkowska and Andrzej Wojciechowski in years 1946–1973”, w: *Paris et les artistes polonais/Paris and the Polish Artists 1945–1989*, ed. Jerzy Malinowski, Małgorzata Geron, the Polish Institute of World Art Studies in Warsaw, Wydawnictwo Tako, Warszawa – Nicolaus Copernicus University in Toruń 2018.
- Howorus-Czajka 2018 = Magdalena Howorus-Czajka, „Obszary graniczne – konstrukty modułowe, permutacje, repetycje”, w: *Paragone. Rzeźba na granicy*, red. Elżbieta Błotnicka-Mazur, Lechosław Lameński, Marcin Pastwa, SHS&KUL, Lublin 2018: 292–294.
- Jankowska 2002 = Małgorzata Jankowska, *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*, Toruń 2002.
- Krajewski 2010 = Piotr Krajewski, „Ukryta Dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1995” w: *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, red. Violetta Kutlubasis-Krajewska i Piotr Krajewski, Wrocław 2010.
- Lipnicki 2016 = Sławomir Lipnicki, „Żeby czuło się powietrze”, w: *Włodzimierz Łajming*, ASP w Gdańsku, 2016: 40–44.
- Ludwiński 1968 = Jerzy Ludwiński, „Przypisy do Wojciechowskiego”, *Odra*, 6 (1968): 79–82.
- Mengue 1994 = Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris 1994.
- Oseka, Skrodzki = Andrzej Oseka, Wojciech Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977.
- Potocka 2010 = Maria Anna Potocka, „Egzystencja w kadrze” w: *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, red. Violetta Kutlubasis-Krajewska i Piotr Krajewski, Wrocław 2010: 82, 90 i nn.
- Rogulski 2013 = Marek Rogulski, *Wszechświat nie jest miejscem spokojnej kontemplacji postmodernizmu*, w: *Rozwój – między genami a memami – technologia myślenia*, kat. wystawy, Galeria Spiż7, red. Anna Burkiewicz, Antoni Karwowski, Marek Rogulski, Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc, Gdańsk, 2013: 81–92.
- Rogulski 2012 = Marek Rogulski, *Virtual Dyktatura Eksperymentu*, katalog wystawy w 20-lecie fundacji TNS, Spiż7, Gdańsk 2012: 32.
- Rogulski, Łukowski 1999/2000 = Marek Rogulski, Tadeusz Łukowski, „Wprowadzenie”, w: *TNS Fundacja Tysiąc Najjaśniejszych Słońc*, red. Rogulski Marek, Tadeusz Łukowski, TNS, Spiż 7, Gdańsk 1999/2000: 3.
- Welsch = Wolfgang Welsch, „Przestrzenie dla ludzi?” w: *Co to jest architektura*, red. Adam Budak, tom I, Bunkier Sztuki, Kraków 2002: 160–195.
- Wieczorkiewicz 2000 = Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
- Wojciechowski 1976 = Andrzej Wojciechowski, „Z ŻALEM – wstęp do katalogu wystawy pośmiertnej Janiny Malessy” w: *Dorobek plastyczny Janiny Malessy (1898–1976)*, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu 1976.
- Wojciechowski 2001 = Andrzej Wojciechowski, *Obecność. Zebrane teksty*, Wydawnictwo UMK w Toruniu 2001.
- Wojciechowski 2004 = Andrzej Wojciechowski (red.), *Terapia – Spotkania w Pracowni Rozwijania Twórczości Osób Niepełnosprawnych Zakładu Pedagogiki Specjalnej Instytutu Pedagogiki UMK*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2004.

Nagrania wideo

- Andrzej Awsiej i Joanna Kabala: *Jednym okiem Wędrownego Cyborga – per pedes ad astra – Pi*, (2018) film diaporamyczny – 00:21:45; archiwum foto i video, dźwięki – Andrzej Awsiej; montaż – Joanna E. Kabala; vangdansk 2018 Eindhoven CC BY-NC-ND 4.0, <https://vimeo.com/256242334> (data dostępu: 8. 08. 2018).
- Leszek Brogowski, *Marginesy, minima, media, itp. O politycznym znaczeniu sztuki konceptualnej*, www.leszek+brogowski+wykład+2012+muzeum+narodowe+gdańsk&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8/// (data dostępu: 8. 08. 2018).
- Roman Bromboszcz, *Zapis, powtórzenie i rekurencje*, wykład w ramach: „Bezinteresowność jest skupieniem”. Konferencja badawczo-naukowa poświęcona, twórczości i metodom pedagogicznym Profesora Witosława Czerwonki (1949–2015), kuratorzy: Dora Hara-Antoszkiewicz, Dorota Grubba-Thiede, Sławomir Lipnicki, współpraca: Robert Kaja i Wojciech Zamiara, oraz Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Katarzyna Podpora, Marek Rogulski, 23–24 luty 2018, ASP w Gdańsku, materiały filmowe: Dorota Grubba-Thiede.

Hubert Bilewicz, *Opiekun. Sławomir Lipnicki*, seminarium z cyklu *Sztuki Stosowane Społecznie* w Gdańsku w 2013. Świetlica Krytyki Politycznej w Gdańsku, materiały filmowe: D. Grubba.

Witostaw Czerwonka, *Masy i władza* z cyklu *Kształty w strefach znaczeń – społeczne konteksty rzeźby współczesnej* w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku; prowadząca rozmowę i inicjatorka cyklu: Dorota Grubba-Thiede <http://www.ikm.gda.pl/2015/03/masa-i-wladza-artysci-wobec-kulturowej-hegemonii-wyklad-z-cyklu-ksztalty-w-strefach-znaczen/>; <http://www.ikm.gda.pl/2014/10/>

kształty-strefach-znaczen-spoeczne-konteksty-rzezby-wspolczesnej-nowy-cykl-wykladow-ikm/ kamera: Sławomir Lipnicki (data dostępu: 8.08.2018).

Materiały z domeny internetowej

Maria Niemyjska, *Galeria „Nad Wisłą” przestrzeń wolności*, Toruń 2016 <http://menazeria.eu/10,galeria.html?artykulID=560> (data dostępu 8.08.2018).

Summary

“Simultaneous record” – a contribution to the research on the work and pedagogy of Andrzej Wojciechowski and Witostaw Czerwonka after 1981 [artists originating from Wrocław]

The title *Simultaneous record* refers to a performance piece by Witostaw Czerwonka, presented at the ON Gallery in Poznań (1983). The artist created an accumulating structure of sounds and actions with the use of a tape recorder and a typewriter, performing a specific “action overwriting itself”. The title is both, a metaphor as well as a starting point for research concerning the “diffused” artwork and pedagogy of Andrzej Wojciechowski and Witostaw Czerwonka after 1981 – reflecting upon the activity of those two remarkable artists born in Wrocław, working in Toruń and the Tri-city. After completing studies at the Technical University in Wrocław and the State Higher School of Visual Arts, Andrzej Wojciechowski became one of the artists invited by Jerzy Ludwiński to exhibit at the prestigious Mona Lisa Gallery. In the eighties he worked in Toruń [at the Nicolaus Copernicus University], as did Ludwiński. Apart from performing spectacularly daring artistic pieces in public space Andrzej Wojciechowski started working with people suffering from diverse impairments, such as the intellectually handicapped, blind or sight-losing people. The artist motivated them to experiment with artistic creation often introducing them into the professional world of art. He was active at the University as well as in other cultural centers, e.g. in Łaski Pomorskie. Witostaw Czerwonka was part of the international movement of counterculture, he started his

work at the Academy of Fine Arts in Gdańsk with Leszek Brogowski in 1978, then he became an assistant to Professor Roman Usarewicz and was asked to lead a course of his own concerning the field of new media. He initiated the unofficial intermedia art studio – the Nonexistent Studio PI – creating a new form of educating the most active and willing students. “It worked out very well, and though non-institutional, it became an institution called the Nonexistent Studio PI (. . .). In the first half of the nineties first full master diploma displays or diploma annex pieces produced in the Intermedia Studio were beginning to emerge. Their level can be well illustrated by such graduates as: Piotr Wyrzykowski, Robert Jurkowski, Robert Kaja or Marek Targoński... – artists being active to this day and true to the unwritten ideals of open art” – he recalled in 2012. Born in 1949 in Wrocław, Witostaw Czerwonka worked somewhat in constant transfer – connecting different generations and groups of independent artists [e.g. the WRO group] in various activities, such as collective trips to visit Jerzy Ryba and his Na Ostrowie [In Ostrów] Gallery, where Andrzej Wojciechowski also presented his works in 1984.

In the article, the biographies of these two artists and pedagogues, who influenced their students so greatly, become an intertwining and, at times, a simultaneous record.

Translated by Katarzyna Podpora