

Łukasz Guzek

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Leszek Przyjemski i jego „ulubiony krajobraz”

Zamiast wstępu

Kultura jest zbiorem wysiłków indywidualnych. Zarazem kulturę ustanawiają instytucje. Instytucjonalizacja oznacza nadanie miary, wiarygodności, znaczenia, wartości rzeczom i czynom, by stały się punktem odniesienia dla innych. Przy czym instytucja może być dowolnie mała i skromna, nie-bogata, ale może stworzyć rzeczy wielkiej wagi kulturowej (i odwrotnie – zdarza się, że wielka instytucja nie wnosi nic, jak np. instytucje władzy). Bo to ostatecznie twórcza jednostka buduje kulturę.

Mój ulubiony krajobraz – tak Przyjemski zatytułował swój obraz pokazany podczas IV Biennale Form Przestrzennych w Elblągu pt. „Zjazd Marzycieli” (Galeria EI, 1971). Obraz składa się z dwóch pól, białego i czerwonego, w układzie flagi polskiej, z tytułowym napisem pośrodku, usytuowanym jak gdyby na linii horyzontu. Podział na dwie strefy, bieli i czerwieni, odpowiada kompozycjom w malarstwie pejzażowym (niebo – ziemia w różnej proporcji). Natomiast kolory przywołują znaczeniem barwy narodowe. Znana powszechnie symbolika została tu spersonalizowana, stała się symboliką własną autora, z którą utożsamia się on emocjonalnie. Zarazem, w związku z ową „prywatyzacją” znaczeń narodowych, dokonał on w nich przesunięć będących ich krytyczną interpretacją, zgodnie z osobistym doświadczeniem. Ten obraz (jako plakat, plansza lub malarstwo) stał się znakiem rozpoznawczym twórczości Przyjemskiego oraz kluczem do zrozumienia i interpretacji jego sztuki.

Przyjemski był związany z tzw. Ziemią Odzyskanymi podczas krótkiego okresu pracy w Elblągu w Elbląskim Domu Kultury (EDK). Najpierw dyrektorem tej placówki został Anastazy Wiśniewski, który z końcem 1970 roku ściągnął do Elbląga swojego przyjaciela – Przyjemskiego. Mimowolnie więc jego biografia artystyczna splotła się z historią polityczną

Polski, co pozostawiło ślad w jego twórczości. Po około roku pracy artyści udowodnili władzy, że ich działalność wykracza poza wszelkie wyobrażenia o programie placówki tego typu. Przyjemski popracował w EDK trochę dłużej do 1972 roku, jednak przebywał w Elblągu jeszcze do 1975. W tym okresie odbyły się w Elblągu „Zjazd Marzycieli” i Zbliżenia Młodego Warsztatu Twórczego, dziś postrzegane jako ważne wydarzenia w historii sztuki polskiej. Ale te wydarzenia są nie mniej ważne ze względu na wypełnianie zdarzeniami kulturalnymi tworzonej od nowa historii tego terytorium. W historii sztuki polskiej ich znaczenie wiąże się z pionierską rolą powstających wtedy prac dla recepcji i rozwoju sztuki konceptualnej w Polsce. A ponieważ konceptualizm stanowi klucz do zrozumienia i interpretacji sztuki lat 70. i postkonceptualnej sztuki następnych dekad, to odnotowanie wkładu Elbląga w tę historię utrwala znaczenie tego ośrodka w sztuce polskiej. Funkcjonująca dziś w Elblągu Galeria EI odwołuje się do tej tradycji, zwłaszcza, co rozumiały, działalności kuratorskiej Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego. Ale część tego historycznego dorobku stanowi także „ulubiony krajobraz” Przyjemskiego oraz warsztaty współorganizowane przez niego w EDK. Na tzw. Ziemiach Odzyskanych Przyjemski zaznaczył swoją obecność raz jeszcze podczas pobytu w Połczynie Zdroju (Pomorze Zachodnie). Było to jednak już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Sztuka konceptualna była wtedy powszechnie zaakceptowanym wzorcem, pozycja Przyjemskiego w polskim świecie sztuki była ustabilizowana, a miejscowość nie miała żadnych atutów artystycznych. Ten pobyt jest więc bardziej częścią jego prywatnej biografii (wtedy nastąpiło zerwanie znajomości z Wiśniewskim), a w mniejszym stopniu wpisuje się w historię regionu. Ów wątek osobisty mówi o historii polityki wewnętrznej w Polsce. Inaczej niż na początku lat 70., władza nie próbowała już flirtować z artystami, ale ich kontrolować tak ściśle, jak to tylko możliwe. Wszelkie iluzje z początku

epoki Gierka znikły. Wiśniewskiemu będącemu członkiem partii trudno było już korzystać ze swoistego immunitetu, jaki dawało bycie artystą. „Trzeba być bezwzględny towarzyszu” – miał wtedy powiedzieć do Przyjemskiego – jak gdyby cytując czyjeś słowa. Brzmiało to jak przykazanie władzy partyjnej kierowane po szczeblach administracyjnych do szeregowych funkcjonariuszy, jakim był Wiśniewski. Przyjemski zatytułował tak swoją wystawę w Galerii Nadbałtyckiej w Koszalinie, której Wiśniewski nie pozwolił otworzyć. To, co mogło przejść w 1971 roku jako żart artystyczny, nie przechodziło już w 1977. Widocznie władzy nie było do śmiechu. Jak się okazało w roku 1980 – słusznie. Tak oto widmo kryzysu, słabnąca władza i rosnąca opozycja wpływały na sztukę. Historia osobistej przyjaźni Przyjemskiego i Wiśniewskiego, która upada pod wpływem uwarunkowań społecznych, w jakich żyją w ówczesnej Polsce, jest przykładem tego, jak losy indywidualne splatają się z polityką.

O pracy *Mój ulubiony krajobraz* Przyjemski mówi tak:

Ten obraz to marzenie. Ja pochodzę z bardzo patriotycznej rodziny i chodziło mi o pokazanie czystości tego krajobrazu, który jest niszczone. Mnie to bardzo dotykało, że są tabu takie jak Katyń, AK. To było ważne dla mnie, ale także oddziaływało na innych. Jak spotykam po latach ludzi, to mówią mi: wiesz, ten twój *Mój ulubiony krajobraz* tak we mnie tkwi, np. tak mówił Edmund Puzdrowski. Dlatego też tendencyjnie używałem czerwieni, elementu z tego układu komunistycznego, który zagłuszał wszystko¹.

Jednak ówczesny patriotyzm miał ściśle określone przez władzę ramy. Podkreślanie polskości nie mogło oznaczać kwestionowania zależności od ZSRR. Władze PZPR miały być gwarantem wpływów ZSRR w Polsce. Patriotyzm nie mógł więc prowadzić do podważania fundamentów tej władzy. Aby partia mogła trwać u władzy, to system sprawowania władzy musiał być totalitarny, a społeczeństwo poddane kontroli, m.in. cenzury. Jednak na tzw. Ziemiach Odzyskanych, także na północy, władza trafiała na problem wikłający ją w sprzeczność: jak wykazać „polskość” tych ziem, nie włączając w to narracji patriotycznej, której składnikiem są wolność i niepodległość? Sposobem na to miała stać się kultura jako płaszczyzna możliwie neutralna, czyli dla władzy bezpieczna. Nadano więc

wielką rolę i rozbudowano do ogromnych rozmiarów obchody Roku Kopernikańskiego, czyli 500. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika (przypadającej w 1973 roku, ale już dwa lata wcześniej trwały rozmaite przygotowania, co świadczy o wadze, jaką do tego wydarzenia przykładały władze PRL). Kopernik był postacią bardzo wygodną dla propagandy władzy właśnie dlatego, że pomagał wykazać historyczny związek tych ziem z Polską na neutralnym gruncie nauki i historii. Z tej okazji odbył się m.in. „Zjazd Marzycieli”. Przy interpretacji kontekstowej należy wziąć pod uwagę jeszcze to, że Rok Kopernikański został zorganizowany się w czasie, gdy najpierw w 1970 został podpisany przez Józefa Cyrankiewicza i Willy’ego Brandta traktat PRL-RFN, w którym Niemcy uznają granicę na Odrze i Nysie, który potem aż do 1973 przechodził proces ratyfikacji. Nie chcę powiedzieć, że Przyjemski jakkolwiek odnosił się do tych faktów, tworząc swój „ulubiony krajobraz”. Były one jednak powszechnie znane i obecne w rządowych mediach.

Kolejny kontekst związany z działalnością Przyjemskiego w Elblągu stanowi Biennale Form Przestrzennych, odbywające się od 1963 roku. Było ono również wynikiem polityki władzy opartej na propagandowym założeniu zmierzającym do pokazania jedności społecznej robotników wielkich zakładów przemysłowych i ludzi kultury i sztuki. Miało to dowodzić spójności systemu politycznego panującego w Polsce i powszechności uczestnictwa w jego ideologii. Ten typ propagandy funkcjonował zwłaszcza w latach 60. Jednym z jego przejawów było Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku. Wtedy jednak okazało się, że wprowadzenie artystów do zakładów przemysłowych niekoniecznie przynosi pożądanego z punktu widzenia władzy skutek, gdyż pracując w takim zakładzie, z uwzględnieniem jego specyfiki, potrafili oni znaleźć sposoby formalnoartystyczne na wyrażenie krytycznego stosunku do władzy i zakwestionowanie jej ideologii. Po Sympozjum w Puławach władza uświadomiła sobie to szczególnie dobitnie i następnych edycji już nie organizowano, następowała odejście od tej formuły współpracy w „sojuszu” robotników i artystów zwłaszcza w wielkiej skali, w wielkich zakładach. Biennale w Elblągu było więc pewnym anachronizmem, trwającym zapewne siłą tradycji, a także dlatego, że na tym terenie, na nowych polskich ziemiach, możliwość zaakcentowania obecności poprzez tworzenie nowej polskiej kultury była szczególnie potrzebna. Na pewno znaczenie dla trwania Biennale elbląskiego miał także upór w działaniu jego organizatora Bluma-Kwiatkowskiego. Jednak współpraca z ZAMECH-em była coraz słabsza. Złożyły się na to zarówno

¹ Leszek Przyjemski, rozm. przeprowadził Łukasz Guzek, [w:] *Re/prezentacja*, red. Ł. Guzek, Gdańsk 2015, s. 69.

zmieniające się priorytety ideologiczne władzy, jak i zmiany w samej sztuce. Biennale „Zjazd Marzycieli” odbywało się już nie tylko w nowych uwarunkowaniach politycznych, za nowej władzy, ale i przy rosnącym wpływie sztuki konceptualnej. Wielkie realizacje rzeźbiarskie, przy których możliwości materiałowe i techniczne zakładu przemysłowego stanowiły niezbędne zaplecze, stawały się coraz mniej potrzebne przybywającym na Biennale artystom zajmującym się sztuką konceptualną. Większe znaczenie miały dla nich możliwości druku czy to prac – plakatów czy artzinu „Notatnik Robotnika Sztuki”. Rola wcześniejszych Biennale dla budowania obecności kulturowej Polski na tym terenie to temat na osobne opracowanie. Tu chcę podkreślić to, że w 1971 roku była to już impreza, która okrzepła artystycznie, a Blum-Kwiatkowski nadał jej nowe znaczenie artystyczne związane ze sztuką konceptualną. Podłączenie się przez niego pod Rok Kopernikański było przemyślaną strategią. Podobnie funkcjonowali twórcy ruchu galeryjnego, lokując swoją działalność przy istniejących placówkach oficjalnych, co pozwalało im przede wszystkim podjąć taką działalność, i to w miarę niezależną, czego przykładem jest choćby Jerzy Ludwiński i jego Galeria Pod Moną Lizą, ale także Galeria Foksal, Galeria OdNowa Andrzeja Matuszewskiego, czy Galeria Pawła Freislera, który współpracował blisko z Blumem-Kwiatkowskim i miał duży, o ile nie decydujący, wpływ na jego zainteresowanie nowymi prądami w sztuce. Kolejna edycja elbląskiego Biennale, zatytułowana „Kino Laboratorium”, stanowiła potwierdzenie tego, że to nurt medialny, foto-filmowy, stanowi o istocie sztuki konceptualnej, odpowiada za jej specyfikę artystyczną i wprowadzenie do sztuki takich nowych zagadnień, jak komunikacja, informacja, związki przestrzeni i obecności, a nie plastyki abstrakcyjnej o proweniencji geometrycznej. Było to szczególnie widoczne w Elblągu, na tle realizacji wynikających z wcześniejszych Biennale. Tak więc to w Elblągu został wyodrębniony nurt medialny w polskiej sztuce konceptualnej, co było postawą nowatorską i radykalną nie tylko na gruncie polskim. Krótko potem Blum-Kwiatkowski opuścił Polskę i Elbląg stracił znaczenie ważnego ośrodka sztuki współczesnej.

Przyjemski urodził się w 1942 roku w Bydgoszczy. Studia ukończył w gdańskiej PWSSP (dziś ASP) w 1968 roku, w pracowni Krystyny Łady-Studnickiej, której asystentem był Włodzimierz Łajming. Był uważany za bardzo zdolnego studenta i nawet miał wziąć udział w wystawie prezentującej wybitnych absolwentów uczelni artystycznych pt. *Rektorzy proponują*, odbywającej się w Sopocie, ale niestety cenzura

zdjęła wystawę przed jej otwarciem. Był to rok 1972. Młody Przyjemski pierwszy raz zetknął się z cenzurą sztuki. To czas, gdy nowa władza okrzepła już po grudniu 1970 roku i nie potrzebowała wsparcia społecznego, w tym artystów. Przykładem podjęcia przez artystów prób współpracy z władzą i odpowiedzi na jej wezwanie do dialogu (słynne hasło „Pomożecie?” Gierka) były projekty Zygmunta Piotrowskiego i Przemysława Kwieka. Spektakl Piotrowskiego *Proagit 1* (16 grudnia 1971) był przygotowywany od października. Części spektaklu przygotowywane przez Kwieka były opracowywane koncepcyjnie m.in. w Elblągu, gdzie odbywały się Zbliżenia Młodego Warsztatu Twórczego (10–14 grudnia 1971). Pomysły, jakie wnieśli do spektaklu Kwiek i Kulik wynikały m.in. z ich kontaktów z Przyjemskim i Wiśniewskim. Dokumentowali także na slajdach ich wspólne akcje, takie jak *Czerwony worek* (tytuł umowny, działanie było spontaniczne, ale odbywało się w czasie Zbliżeń Młodego Warsztatu Twórczego, choć niejako na ich marginesie). Akcja polegała na wrzuceniu do dużego worka z czerwonego płótna różnych przedmiotów, jakie wypełniały ich otoczenie oraz grupowe wejście do tego worka i wykonywanie różnych działań (spełnia się tu strategia wyizolowania przestrzeni do akcji, jak u Pawła Freislera). Używali także wielometrowych zwojów czerwonego płótna do owijania uczestników akcji i „dekorowania” pomieszczenia². Slajdy z tych działań były wykorzystywane przez Kwieka (KwieKulik) w strukturze multimedialnego pokazu *Droga Edwarda Gierka*. Ikonografia czerwieni, flag i dekoracji była już wtedy stosowana szeroko przez Przyjemskiego i Wiśniewskiego.

Porównanie projektów Piotrowskiego i Kwieka z pracami Przyjemskiego pokazuje różnicę w podejściu do władzy i jej propozycji wobec społeczeństwa. Piotrowski stworzył spektakl *Pomysł – komunizm* wraz ze studencką Grupą Plakatu Proagit OA. Stąd nazwa spektaklu *Proagit 1* (*Proagit 2* zrealizowali Kwiek i Kulik, już bez udziału Piotrowskiego, który wycofał się z projektu po pierwszym wykonaniu). Spektakl *Proagit 1* odbył się w pierwszą rocznicę protestów przeciw władzy i masakry robotników na Wybrzeżu, drugi pół roku później. Spektakle miały charakter zamknięty i były przeznaczone dla zaproszonych gości, a głównie członków władz. W swoim spektaklu Piotrowski interpretował komunizm jako stan umysłu, a zarazem sposób refleksji nad życiem. Stąd w spektaklu

² Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics 1968–2012*, red. M. Michałowska, Poznań b.d.w., s. 14, 15 i 20, 21.

odniesienia do sztuki miały pobudzić odbiorców do refleksji, myślenia. Komunizm był w konstrukcji ówczesnej propagandy stanem, do którego się dąży (dąży władza), a etap aktualny – socjalizm – niezbędnym stanem pośrednim. Był to więc spektakl futurystyczny. Niewątpliwie w postawie Piotrowskiego dostrzeżemy pewien idealizm, a nawet utopijną wiarę w to, że refleksja wewnętrzna, katharsis, zmieni świadomość indywidualną, a dalej społeczną także ludzi władzy i tym samym rzeczywistość w Polsce. Forma plakatu – performance, wyrażająca w hasłowym skrócie treść przesłania (tak jak ma oddziaływać grafika plakatu), był pomysłem nowatorskim, a dynamika form ruchomych przez bezpośredniość działania była bardziej przekonująca na żywo niż znak wizualny.

Kwiek był bardziej pragmatyczny i odnosił się do konkretnych. *Droga Edwarda Gierka i Odmiany czerwieni* (realizowane z Kulik) to dwie prace oparte na projekcji obrazów (slajdów) stanowiących zestawienie scen inscenizowanych z użyciem czerwonych rekwizytów (głównie czerwonego płótna flagowego) z wycinkami z ówczesnych gazet codziennych donoszących w tonie propagandowym o tym, co robi I sekretarz, Edward Gierek. Miało to pokazać ówczesne relacje władzy, to jak ona wrasta coraz głębiej w społeczeństwo. Obserwowali więc zmianę na poziomie życia praktycznego. Pamiętajmy, że wtedy ikonosfera władzy dominowała w przestrzeni publicznej, a w mediach był pokazywany ujednoczony przekaz propagandowy. Z takiego materiału artyści konstruowali swoje wiadomości na temat otaczającej ich rzeczywistości. KwieKulik nadawali mu jednak formę nowej sztuki i tu – w możliwości rozwoju artystycznego – widzieli przestrzeń do zmiany. Byli więc realistami. Przygotowane przez nich zestawienie obrazów co do metody artystycznej nawiązuje do gier plastycznych z pracowni Hansena i ćwiczeń klauzurowych Jarnuszkiewicza. Jest dialektyczne (tak jak owe ćwiczenia polegające na grze akcji i reakcji) i pokazuje proces wzajemnej komunikacji, którego rezultat jednak nie jest ostateczny i zależny od interpretacji uczestników. Nie było więc konkluzji, a nawet sugestii konkluzji. Gra jest tu zagadnieniem samym w sobie; celem gry jest gra. Gierka z udziałem Gierka. To raczej nie mogło znaleźć poparcia władzy.

Dziś łatwo zobaczyć w tym ironię. Nie była ona zamierzeniem artystów, a władza ich o to nie podejrzewała. Niemniej uznała ich sztukę za nieprzydatną ze względów propagandowych, zapewne z powodu skomplikowania formalnego projektu, mało zrozumiałego poza światem sztuki. Tak więc spektakle *Proagit* nie miały dalszego ciągu. Zestawy obrazów

przygotowane na tę okazję były pokazywane przez KwieKulik jako ich prace. Piotrowski już do tematu nie wrócił. Władza nie otworzyła się na współpracę z artystami. Ale wtedy dawała iluzoryczną obietnicę takiej współpracy, nowego otwarcia, także w kulturze i sztuce. I trudno dziwić się artystom, że taki dialog chcieli podjąć. Z tego punktu widzenia można te przedsięwzięcia uznać za nieudane. Jednak ich strona formalnoartystyczna była nowatorska i tak też powinny być dziś rozpatrywane³.

Przyjemski, inaczej niż koleddy, takiej iluzji nigdy nie uległ. Być może powstrzymał go przed tym jego wspomniany wcześniej patriotyzm wyniesiony z domu i przemyślenia pozwalające zobaczyć sytuację w Polsce nie tylko w perspektywie wewnętrznych stosunków władzy, ale i w perspektywie geopolitycznej, zależności Polski od ZSRR i roli władzy w utrzymywaniu tej zależności. Aby owa zależność mogła trwać, było potrzebne trwanie tej władzy – nie mogła więc tak naprawdę otworzyć się na krytykę, a współpraca z artystami była fasadowa i wynikała z taktyki umacniania nowej ekipy władzy. Te oceny, dziś dla nas oczywiste, nie musiały być tak jasno widoczne dla ówczesnych artystów. O ile Piotrowski i Kwiek brali ofertę nowej ekipy Gierka za dobrą monetę i w dobrej wierze próbowali podejmować z nią współpracę, o tyle Przyjemski zastosował inną strategię. Podczas gdy ci pierwsi realizują spektakle polityczne na temat władzy i jej idei, Przyjemski tworzy *Galerię Tak*. Powstała ona we współpracy z Wiśniewskim, z którym znali się z Bydgoszczy od najmłodszych lat. Po powrocie ze studiów w Gdańsku Przyjemski odnawia znajomość z Wiśniewskim, który ma pomysł stworzenia *Galerii Nie*. Przyjemski proponuje coś przeciwnego – *Galerię Tak*. Pomysł był istic makiaweliczny. Zamiast ustawić się na pozycji kontestatora i negocjować, co by oznaczało znaleźć się poza systemem, na marginesie, zaproponował, by przyjmując postawę na „tak”, a więc zając pozycję tego, kto aprobuje, akceptuje, potwierdza, zezwala, umożliwia – jednym słowem w pozycji takiej, w jakiej władza występuje wobec obywatela, zwłaszcza w systemie totalitarnym. W ten sposób *Galeria Tak* działała tak jak instytucja i jako quasi-instytucja sytuowała się obok innych instytucji systemu, wykonując taki sam rodzaj pracy, jak one. Plakat *Galerii Tak*, w stylu poezji wizualnej, zawierał jej program – przytakiwanie wszystkim poczynaniom artystycznym, które byłyby do niej zgłaszane.

³ KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, red. Ł. Ronduda i G. Schöllhammer, Warszawa 2012, s. 98–103.

Przy czym zgłasza się je w celu przytaknięcia im – a więc tak jak wówczas należało zgłaszać wszelkie inicjatywy instytucjom władzy, takim jak np. cenzura. Ten plakat-manifest także musiał przejść przez cenzurę, co się udało na skutek sprytnych wybiegów i forteli Przyjemskiego. Galeria Tak została „prytaknięta” przez władzę. Stała się w ten sposób galerią – projektem artystycznym, czyli dziełem sztuki konceptualnej. To „tworzenie znaczeń” było tu istotą sztuki, a realizacja, np. plakat – „formą prezentacji”, zgodnie z formułą Kosutha. Była także pierwszym przykładem ruchu galerii konceptualnych, który tak wspaniale rozwinie się w Polsce w dekadzie lat 70. Galeria Tak stała się znakiem rozpoznawczym działalności Przyjemskiego i Wiśniewskiego. Sposób działania wymyślony wraz z Galerią Tak stał się stałą strategią Przyjemskiego, praktycznie realizowaną do dziś, choć szyld Galerii Tak, po zerwaniu współpracy z Wiśniewskim, był znacznie rzadziej używany i został zastąpiony szyldem projektu Museum of Hysterics.

Strategię działania Galerii Tak i realizowania prac przez Przyjemskiego (głównie wspólnych z Wiśniewskim, choć nie tylko), zwłaszcza w pierwszej połowie lat 70., a więc w okresie obejmującym ich działalność w Elblągu, można określić jako *detournement* (oczywiście w nawiązaniu do Guy Deborda). Jego *Spółczesność spektaklu* ukazało się w Polsce w dwóch tłumaczeniach⁴. W języku polskim, zależnie od tłumaczenia, słowo *detournement* zostało oddane słowem ‘odwrócenie’ (Ptaszkowska, Brogowski) bądź ‘przechwytywanie’ (Kwaterko). Ten drugi, w komentarzu do tłumaczenia podkreśla znaczenie *detournement* jako metody literackiej Deborda, który pisał swoje teksty, sięgając po teksty innych, jednak nie dbając o dosłowność czy „prawdę” użytego cytatu, ale dowolnie przekształcając wyjściowy tekst zgodnie z tym, jakie chciał nadać mu znaczenie w tekście własnym. Zarazem Kwaterko wskazał źródła możliwości stosowania takich zabiegów na tekście – to „język dialektyki”, jakim posługiwał się Debord zastosowany wobec tekstów kultury i ich znaczeń⁵. Zarówno ‘przechwytywanie’, jak i dokonanie ‘odwrócenia’ jako skrajnego i najgłębszego skutku ‘przechwylenia’ mieszczą się w ramach metody dialektycznej. Podobne myślenie dialektyczne leżało w istocie u podstaw zabiegu zastosowanego przez Przyjemskiego. W paragrafie 204 *Spółczesności spektaklu*

(w tłumaczeniu Kwaterki) Debord mówi, iż dialektyczną treść należy ubrać w dialektyczną formę; w 205 wskazuje, iż dialektyka zapewnia płynność znaczeniom i sposobom ujęcia pojęć; w 206 podkreśla dystans, jaki zapewnia *detournement* wobec tego, co zastane; w 207 twierdzi, iż „idee się doskonala” (a nie są stałe); w 208 wskazuje, iż „przejawia się w komunikacji”; w 209 opisuje skutek, jakim jest właśnie odwrócenie („działanie podkopujące i obalające wszelki utrwalony porządek”); w 210 ukazuje życiodajny dla kultury sens jej negacji; a w 211 wyraża nadzieję na jej wcielenie w praktykę⁶. Inaczej mówiąc, *detournement*, posługując się dialektyką, postuluje nadanie performatywnego charakteru kulturze. Performatywność – zarówno formy, jak i znaczeń – będzie istotą projektów Przyjemskiego wykorzystujących ikonosferę propagandy władzy, w co wpisuje się „ulubiony krajobraz” jako realizacja o statusie znaku jego twórczości, nie tylko w tym okresie.

Inny popularny sposób definiowania *detournement*, cytowany nawet w Wikipedii, polegał na przejściu i odwróceniu wektora znaczeń: „turning expressions of the capitalist system and its media culture against itself”⁷. Ta definicja podkreśla polityczny, związany z marksizmem (neomarksizmem), sens stosowania strategii *detournement*.

O Przyjemskim jako o „polskim sytuacjonście” pisałem już w „Dyskursie”⁸. Teraz to porównanie zastosujemy do analizy konkretnych prac. Praktycznym skutkiem stosowania strategii *detournement* było powstanie dzieł o formach konceptualnych. Za Kosuthem – „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna”. Oznacza to m.in. użycie *ready made*. Przyjemski (z Wiśniewskim) używają przedmiotów, fotografując np. doniczkę z kaktusem i dodając podpis: „praca zbiorowa” oraz swoje nazwiska. Inne prace również polegają na umieszczeniu podpisu na przedmiocie i podniesieniu go tym samym do rangi dzieła. Oczywiście, jest tu widoczna i czytelna ironia, sprowadzenie *ad absurdum*, co przypomina późniejsze o dekadę działania Łodzi Kaliskiej. Jednak podobnie – tak jak *ready made* – Przyjemski i Wiśniewski traktują ikonosferę PRL i czerwień dekoracji oficjalnych partyjnych uroczystości. Tak też – tak jak *ready made* – traktuje Przyjemski barwy narodowe w „ulubionym krajobrazie”. Pokazują to zdjęcia

⁴ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, tłum. H. Ptaszkowska i L. Brogowski, Gdańsk 1998; G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2009.

⁵ M. Kwaterko, *Od tłumacza*, [w:] G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, op. cit., s. 216–218.

⁶ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, op. cit., s. 136–139.

⁷ D. B. Holt, *Cultural Strategy Using Innovative Ideologies to Build Breakthrough Brands*, Oxford 2010, s. 252.

⁸ Ł. Guzek, *Leszek Przyjemski – „polski sytuacjonista”*, „Dyskurs”, 2015, nr 19, s. 178–191.

dokumentalne zreprodukowane w przywołanym już powyżej katalogu Przyjemskiego. Eksponowanie barw narodowych na terenie ziem północnych, jak w Elblągu, utożsamienie tego, co narodowe i partyjne, interesu narodowego i władzy umożliwiło wyjście z sygnalizowanej wyżej sprzeczności polskości i podległości politycznej.

Powiedzenie, że Przyjemski wierzył w społeczną zmianę w Polsce, byłoby przypisywaniem mu naiwności. Nawet wtedy, gdy na początku okresu władzy Gierka koledzy taką wiarę mieli, nie znajdziemy śladu takiej postawy ani w jego wypowiedziach ani w jego pracach. Dlatego jego *detournement* nie ma celów sytuacionistów. Przyjemski nie występuje jako działacz zaangażowany społecznie czy politycznie. Nie chce zmienić systemu. Nie wdając się w psychologizujące interpretacje, uprawianie przez niego sztuki było jego własnym sposobem na funkcjonowanie jako artysty w realiach panujących w ówczesnej Polsce. Przyjęta metoda artystyczna pozwalała mu mówić językiem władzy jako językiem krytycznym, a zarazem niejako ukryć się w jego cieniu. Chronił go też absurd tworzonych aranżacji, które wydawały się nieudolne. „Maluję celowo w sposób brzydki” – mówił w wywiadzie⁹. Krytyk Ireneusz Kamiński w 1973 roku w recenzji z wystawy i pobytu Przyjemskiego w Lublinie napisał, że nie można go brać na poważnie¹⁰. I o to chodziło. Hasło: „Zwariowałem” to deklaracja na użytek władzy, kamuflaż. Życie w historii i Museum of Hysterics wydają się tylko potwierdzać taką „diagnozę”. Ale to poważna krytyka władzy, która pojawia się po 1975 roku, a więc w czasie, gdy władza nie potrzebuje już udawać współpracy z artystami. Za chwilę w Polsce pojawi się opozycja – KOR. Przekonanie, że Polska jest domem wariatów i że można przebywać tu tylko czasowo jak w hotelu, różniło się od postawy kolegów układających sobie życie w Polsce i relacje z władzą – Przyjemski takiej możliwości nie widział od początku. Natomiast zakwalifikowanie go jako szaleńca było na rękę władzy i było zgodne z postępowaniem wobec artystów zgodnie z wzorem płynącym z ZSRR. To też *detournement* – potwierdzenie własnego szaleństwa pozwala działać, a zarazem pokazać sens krytyczny wystawy.

Rozważmy teraz *Mój ulubiony krajobraz* z perspektywy dialektyki *detournement*

Świadomość kontekstu, w jakim żyje i tworzy, przyszła wraz z ukończeniem studiów. W 1968 w tramwaju nr 2 do Oliwy Przyjemski położył się na tylnym pomoście w pozie Rejtana. Kogo chciał obronić – chyba siebie samego i swoją sztukę. Swoją wolność twórczą. Ta historia jest przytoczona przez samego Przyjemskiego i cytowana przez innych kilka razy¹¹. Była to bardzo prywatna i spontaniczna „akcja” – w cudzysłowie, gdyż nie stała za nią świadoma intencja artystyczna. Takiego sensu – inicjacji późniejszej drogi twórczej – nabrała ona potem i dziś jest tak przedstawiana przez samego artystę. Obraz Matejki ukazujący Rejtana jest powszechnie znany; jest częścią świadomości wynoszonej z edukacji szkolnej. To patriotyczny i wolnościowy gest niezgody na podporządkowanie i w tej roli został zastosowany przez Przyjemskiego. Polska ikonografia heroiczna została przez niego sprywatyzowana, zaadaptowana i przejęta na zasadzie *ready made*. Zarazem gest Rejtana jest gestem niemocy, niemożności przezwyciężenia stanu, przeciw któremu się burzy. Ten cytat prowadzi do innego – użycia ikonografii władzy i takiej ikonografii państwowej, jak barwy narodowe. Kolory symboliczne – partyjne i państwowe – stały się dla Przyjemskiego środkiem artystycznym. Flaga biało-czerwona jest przedmiotem *ready made* wraz ze wszelkimi jej znaczeniami. Podobnie do metody Kosutha, tak jak *ready made* są tu traktowane nie tylko przedmioty, ale i całe dyskursy. I są poddawane działaniu strategii *detournement*. Inaczej niż w przypadku gry plastycznej i ćwiczeń zakładających skutek w postaci wizualnej, przestrzennej zmiany, ich użycie było tautologią. Dekoracja to dekoracja – to *ready made*. A *ready made* – samo w sobie – nie jest celem działania artysty. Ma być oczywiste tak, że aż niedostrzegalne i nie budzić emocji (być anestetyczne wg Wolfganga Welscha¹²), ale być trampoliną prowadząca poza przedmiot. Okolicznościowa dekoracja na akademii ku czci, czy w domu kultury dla biorących w tych wydarzeniach udział będzie oczywista i zapewne nie zobaczą w niej nic dziwnego. *Detournement* jest więc techniką wykorzystującą *ready made*. Może być nim cytat, jak to czyni Kosuth, czy Debord, i jak to wykazał Kwaterko. Sens przechwycenia i odwrócenia lokuje się poza przedmiotem *ready*

⁹ L. Przyjemski, Leszek, z Leonardem Przyjemskim rozmawia Leon Komendecki, [w:] Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics 1968–2012*, op. cit., s. 29.

¹⁰ Ibidem, s. 24.

¹¹ *Re/prezentacja*, op. cit., s. 67; J. Styczeń, *Przestrzenne Museum of Hysterics*, [w:] Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics 1968–2012*, op. cit., s. 133.

¹² W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 520–546.

made. Kwieka interesowały wtedy cybernetyka i procesy stochastyczne, a w grach plastycznych dialektyka akcji – reakcji, a nie wynik gry, której nie było końca (przykładem jest film *Forma Otwarta*, który pozostał nieukończony). Kwiek w zadaniach, jakie stawiał sztuce, poprzestawał na stwierdzeniu owej nieprzewidywalności. Przyjemski także nie projektuje znaczeń, ale otwiera możliwość ich zaistnienia w interpretacji. Posługując się *ready made* pozostawia przedmiot niezmieniony (tautologia), a znaczenia są lokowane proza nim. Przedmioty używane w aranżacjach do fotografii KwieKulik służą do budowania kompozycji obrazu, czyli mają status reprezentacji, a nie *ready made*. Twórczość KwieKulik jest w większości zakorzeniona w zagadnieniach plastyki lat 60. (rozszerzenia przedmiotowej sfery sztuki), z wyjątkiem takich zagadnień, jak samodzielność dokumentacji, rola mediów, a przede wszystkim performatywność, które prowadzą ich twórczość ku sztuce konceptualnej. Wykorzystanie strategii *detournement* i posłużenie się *ready made* jako środkiem artystycznym czyni z projektu Przyjemskiego dzieło konceptualne w najbardziej źródłowym sensie, jaki sformułował Kosuth – „tworzenia znaczeń” (a nie artefaktów). W kontekście tzw. Ziemi Odzyskanych i sytuacji politycznej, w jakiej ten obraz się pojawił, co sygnalizowałem powyżej, jego znaczenia nabierają w sposób niezamierzony szczególnej wagi. Znając strategię Przyjemskiego, będącą jego sposobem krytyki otaczającej rzeczywistości, oraz wiedząc, że władza pilnowała zgodności wydarzeń kulturalnych z wytycznymi propagandy, *Mój ulubiony krajobraz* jawi się jako kolejne starcie w grze *detournement*.

Niezależnie od tych interpretacji kontekstowych, „przeciągniętych” bądź nie, obraz Przyjemskiego, jak i inne jego prace, są przykładem sztuki konceptualnej o charakterze krytycznym (kontekstowym).

Ponieważ Przyjemski nazwał swój obraz „krajobrazem”, należy spojrzeć na niego jak na znak, reprezentację. Ikonografia i symbolika tego obrazu jest rozpoznawalna na pierwszy rzut oka. Pod tym względem obraz jest dla nas oczywisty. W tym sensie funkcjonuje tak jak *ready made*. Artystycznym kontekstem jego powstania jest początek recepcji sztuki konceptualnej w Polsce. Obraz Przyjemskiego, w połączeniu z jego projektem Galerii Tak, stanowią przykład wprowadzenia *par excellence* konceptualnego przewartościowania w sposobie definiowania sztuki – pierwszeństwa tworzenia znaczeń, których formą prezentacji jest obraz-znak. Ów znak wskazuje na kontekst powstania obrazu *Mój ulubiony krajobraz*. Kontekstem wewnętrznym jest początek sprawowania władzy przez Gierka, nowe otwarcie w polityce krajowej, także w kulturze. Kontekstem zewnętrznym to z jednej strony kuratela, jaką ZSRR sprawował nad polską polityką, a z drugiej traktat między Polską a RFN regulujący sprawę granic, a więc status tzw. Ziemi Odzyskanych. Jednak sam Przyjemski swoim życiem, sposobem tworzenia sztuki, a także *expressis verbis* w wywiadach wskazuje nam warstwę znaczeń niewidoczną w owej oczywistej formie wizualnej obrazu-znaku. Ukazuje się ona dopiero w momencie, gdy uruchomimy dialektykę *detournement*. Obraz ujawnia wtedy swój potencjał krytyczny.