

Dominik Kuryłek
Muzeum Narodowe w Krakowie

Ujawnianie nieobecności Zbigniew Warpechowski na wystawie polskiej sztuki współczesnej „Atelier '72” w Galerii Demarco w Edynburgu

W 1972 r. w Demarco Gallery w Edynburgu została zorganizowana wystawa polskiej sztuki współczesnej pt. „Atelier '72”. Stanowiła ona część cyklu, zainicjowanego przez Szkota włoskiego pochodzenia – Richarda Demarco, w ramach corocznego Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu. Pierwsza edycja tego festiwalu odbyła się w 1947 r. z inicjatywy Rudolfa Binga i Henry’ego Harveya Wooda, których zamiarem było stworzenie po drugiej wojnie światowej warunków do prezentacji sztuki niwelującej różnice między narodami. Demarco, który od początku brał udział w festiwalu jako widz, był przekonany, że sztuka jest najlepszym sposobem zaleczenia wojennych ran. Jako kurator zaczął współpracować z inicjatorami imprezy w 1964 r. Po kilku latach, w 1970 r., rozpoczął pracę nad projektem cyklicznych prezentacji sztuki współczesnej. Przez cztery lata organizował w ramach festiwalu wystawy sztuki z krajów oddzielonych żelazną kurtyną. W zamierzeniu kuratora miały one tworzyć płaszczyznę dialogu między wschodem i zachodem Europy.

Pierwszą prezentacją ze wspomnianego cyklu Demarco zorganizował w 1970 r. Zaprosił do udziału 35 artystów mieszkających wówczas w Düsseldorfie¹. Najważniejszym z nich był dla niego Joseph Beuys, który razem z Henningiem Christansenem zrealizował „akcję” pt. *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*. Jak wspomina Demarco, stanowiła ona swoiste requiem dla wszystkich ważnych dla Beuysa artystów od renesansu do rosyjskiej rewolucji².

¹ W wystawie wzięli udział: H.P. Alvermann, Get Arts Brend i Hilla Becher, Joseph Beuys, Claus Böhmeler, George Brecht, Peter Brüning, Henning Christiansen, Friedhelm Döhl, Robert Filliou, Karl Gerstner, Gotthard Graubner, Erwin Heerich, Doroty Iannone, Mauricio Kagel, Konrad Klapheck, Imi Knoebel, Christom Kohlhöfer, Ferdynand Kriwet, Adolf Luther, Heine Mack, Lutz Mommartz, Tony Morgan, Blinky Palermo, Sigma Polke, Erich Reusch, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Dieter Rot, Reiner Ruthenbeck, Daniel Spoerri, Andre Thomkins, Gunter Becker, Franz Erhard Walther, Gunter Weseler, Stefan Wewerka.

² Demarco (2001: 33).

W 1971 r., podczas wystawy pt. „Romanian Art Today”, Demarco zaprezentował sztukę z Bukaresztu³. Był to pokaz ponad 17 artystów, którzy według Demarco, podobnie jak Constantin Brâncuși, tworząc dzieła awangardowe, odwoływali się do lokalnej duchowości i sztuki ludowej⁴.

W 1972 r. Demarco zaprezentował twórczość ponad 47 artystów z Polski⁵. W wydarzeniu wziął udział teatr Cricot 2, Warsztat Formy Filmowej oraz teatr Józefa Szajny. Zainspirowany obejrzaną w Muzeum Sztuki w Łodzi kolekcją sztuki awangardowej, Demarco postanowił pokazać w Szkocji „ducha awangardy”, który przetrwał w Polsce pomimo wydarzeń drugiej wojny światowej⁶. Szczególnie ważny był dla niego Tadeusz Kantor, który podczas festiwalu pokazał z teatrem Cricot 2 *Kurkę wodną*, a na wystawie zaprezentował instalację pt. *Linia podziału*. Dla Demarco stała się ona metaforą podziału zimnowojennego świata⁷.

Cykl prezentacji w ramach Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu zakończył się w 1973 r. szkołą letnią, którą zorganizował Demarco, zainspirowany praktykami Bauhausu oraz

³ Horia Bernea, Ion Bitzzan, Serban Epure, Pavel Ilie, Ovidiu Maitec, Paul Neagu, Ion Pacea, Diet Sayler, Vladimir Setran, Rădu Stoica, Radu Dragomirescu, Grupa Sigma 1, Alexandru Ciucurencu, Ion Alin Gheorghiu, Octav Grigorescu, Viorel Marginean, Theodora Moisescu Sendl, Ion Sendl.

⁴ Demarco (2001: 33).

⁵ Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Jan Chwałczyk, Roman Cieślęwicz, Wanda Czetkowska, Stanisław Drózdź, Stanisław Fijałkowski, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasiór, Zdzisław Jurkiewicz, Koji Kamoli, Tadeusz Kantor, Grzegorz Koterski, Barbara Kozłowska, Edward Krasieński, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Makarewicz, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Jerzy Nowosielski, Roman Opałka, Wiesław Paczkowski, Teresa Pągowska, Ireneusz Pierzgalski, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz, Bogusław Schaeffer, Maria Stangret, Henryk Stażewski, Józef Szajna, Janusz Tarabula, Henryk Tomaszewski, Zbigniew Warpechowski, Marian Warzecha.

⁶ Demarco (1972).

⁷ Demarco (2001: 35).

Black Mountain College. Zaprosił wówczas do prowadzenia eksperymentalnych warsztatów ze studentami: Tadeusza Kantora, Josepha Beuysa, Marinę Abramović, Hansa Holleina, Paula Neagu, Rolanda Penrose'a, Norberta Lyntona, Petera Selza, George'a Melly'ego, Hugh MacDiarmida. W warsztatach wzięli udział studenci z Europy i Ameryki Północnej.

Organizacją wystawy polskiej sztuki współczesnej „Atelier '72” zajęły się najważniejsze polskie instytucje kultury, przede wszystkim Ministerstwo Kultury i Sztuki, a zwłaszcza Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą z jego ówczesnym dyrektorem w randze wiceministra Bogusławem Płazą⁸. Pomagały także osoby związane z Instytutem Kultury Polskiej w Londynie: Kazimierz Duchowski, Bogdan Drozdowski i Alexander Szuwałow. Działania wsparł Konsulat Polski w Glasgow, zwłaszcza były konsul Janusz Biały oraz British Council. Bezpośrednią pomoc uzyskał Demarco od Ryszarda Stanisławskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi⁹, który jako kurator próbował przedstawić polską sztukę awangardową w kontekście międzynarodowym¹⁰. Do organizacji całego przedsięwzięcia przyczynił się także Wiesław Borowski prowadzący w Warszawie ulokowaną przy Pracowniach Sztuk Plastycznych Galerię Foksal. Zaangażowali się również sami artyści. Wielu z nich pojechało do Szkocji, żeby wziąć udział w instalacji swoich prac.

To, że wystawa polskiej sztuki współczesnej otrzymała wsparcie na najwyższym szczeblu, wynikało przede wszystkim z nowej sytuacji politycznej w PRL. Ekipa Edwarda Gierka, która ostatecznie przejęła władzę na VI Zjeździe PZPR w grudniu 1971 r., od samego początku podejmowała intensywne zabiegi o zdobycie zaufania społecznego, utraconego przez władzę komunistyczną po masakrze robotników na Wybrzeżu w grudniu 1970 r. Zmiany gospodarcze i kulturalne mające podwyższyć poziom życia ludności były uzależnione od pożyczek, które planowano zaciągnąć w krajach Europy Zachodniej. Władze PRL dążyły do normalizacji stosunków międzynarodowych. Dobrym tego przykładem było zaangażowanie PRL w prace Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie zmierzającej do podpisania aktu końcowego OBWE w Helsinkach w 1975 r. Wsparcie

wystawy polskiej sztuki współczesnej w Szkocji wynikało zatem z generalnej zmiany w polityce międzynarodowej PRL. Ta swowista odwilż na początku lat 70. nie trwała długo. Niektórzy jednak potrafili wykorzystać ten moment.

Wystawę „Atelier '72” udało się zorganizować nie tylko dzięki korzystnej koniunkturze politycznej, ale przede wszystkim dzięki determinacji przekonanych do tego pomysłu osób, zwłaszcza Demarco, który od lat był szczególnie zainteresowany poznaniem i popularyzacją sztuki Europy Środkowo-Wschodniej na Zachodzie¹¹. Jeszcze w latach 60., kiedy stosunki między Wielką Brytanią i tzw. blokiem wschodnim były bardzo napięte, pomimo niechęci władz własnego kraju Demarco podróżował za żelazną kurtynę i nawiązywał liczne kontakty z artystami, krytykami i historykami sztuki. Wszystko to wynikało z nieodpartej potrzeby podjęcia dialogu ponad podziałami politycznymi ustanowionymi po drugiej wojnie światowej. Demarco, podobnie jak podziwiany przez niego Beuys, uważał sztukę za uniwersalne narzędzie zmiany społecznej. W pełni świadomie zatem dążył do stworzenia płaszczyzny porozumienia między Wschodem i Zachodem za pośrednictwem sztuki.

Demarco nawiązywał kontakty z Polską od połowy lat 60. Wynikiem tego była na przykład wystawa szkockich artystów w siedzibie Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie w 1967 r.¹² W związku z organizacją wystawy „Atelier '72” Demarco przyjechał do Polski latem 1971 r. Odwiedził Warszawę, Kraków, Wrocław i Łódź. W Łodzi zwiedził Muzeum Sztuki. W stolicy szybko trafił do Galerii Foksal, gdzie obejrzał wystawę podsumowującą cykl dziewięciu kilkudniowych indywidualnych prezentacji¹³. W Warszawie Demarco zobaczył spektakl Józefa Szajny *Doktor Faust* i odwiedził pracownię Magdaleny Abakanowicz. W Krakowie trafił do Galerii Krzysztofora, gdzie po raz pierwszy zobaczył spektakl teatru Cricot 2 *Kurka wodna* w reżyserii Kantora. Spotkał się również z Wandą Gołkowską, Jerzym Rosołowiczem, Zbigniewem Makarewiczem i Józefem Robakowskim.

Wystawa „Atelier '72” była pierwszą w historii tak dużą,

⁸ Ministrem Kultury i Sztuki w latach 1964–1971 był Lucjan Motyka.

⁹ Ryszard Stanisławski był dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1966–1990.

¹⁰ Wystawa „Atelier '72” była pierwszą wystawą zagraniczną, na której Stanisławski zaprezentował przekrój polskiej sztuki współczesnej w odniesieniu do światowej awangardy. Inne zbiorowe wystawy współczesnej sztuki polskiej zrealizowane przez Stanisławskiego za granicą to: „Presence Polonais” w Centre Pompidou w Paryżu (1983); „Polish Realities” w Glasgow (1988) oraz „Europa, Europa” w Bonn (1994).

¹¹ Wypowiedź Demarco podczas publicznego spotkania *Przez żelazną kurtynę. Spotkanie z Richardem Demarco* (moderator: Zbigniew Makarewicz). Międzynarodowy Festiwal Historyczny Wiek XX Anamneses, Wrocław 2013. Zob. <http://www.youtube.com>, dostęp 1.03.2014.

¹² *Z Edynburga* (1967).

¹³ Od lipca do sierpnia 1971 r. w Galerii Foksal odbywała się tzw. Wystawa wspólna, na której zostały pokazane prace: Andrzeja Bereziańskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Drugiej Grupy, Larsa Engelduna, Koji Kamojiego, Tadeusza Kantora, Marii Stangret, Zbigniewa Warpechowskiego i „Artystów anonimowych”. Jurkiewicz, Mytkowska, Przywara (1998: 262–263).

zagraniczną prezentacją polskiej sztuki neoawangardowej, którą wsparło oficjalnie Ministerstwo Kultury i Sztuki (Dziedzictwa Narodowego) oraz podległe mu organy, takie jak Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Pracownie Sztuk Plastycznych. Pierwszy raz poza granicami Polski odbyła się zbiorowa prezentacja sztuki odnoszącej się do osiągnięć konceptualizmu¹⁴. Obok artystów z dużym dorobkiem na wystawie pojawili się twórcy młodzi¹⁵. Dla wielu z nich była to pierwsza zagraniczna prezentacja¹⁶. Do Szkocji w związku z wystawą wybrała się pokaźna grupa artystów¹⁷. Obszerna informacja o każdym z nich została umieszczona w katalogu, do którego teksty napisali: dyrektor Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu Peter Diemant¹⁸, dyrektor Narodowej Galerii Sztuk w Szkocji David Baxandal¹⁹, artystka i krytyczka sztuki Cordelia Olivier²⁰, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi²¹ i oczywiście kurator wystawy²².

Wystawa „Atelier '72” została zorganizowana w czasie, kiedy sztuka neoawangardowa była w centrum zainteresowania świata artystycznego na Zachodzie. Dwa miesiące wcześniej w Kassel została otwarta wystawa „documenta 5”, która stała się jednym z ważniejszych wydarzeń w historii sztuki współczesnej. Kuratorem tej prezentacji był Harald Szeemann. Od wcześniejszych edycji różniła się ona tym, że umożliwiono prezentację artystom happeningu i Fluxusu, których aktywność do tej pory była ignorowana przez organizatorów. Pozwoliło to wprowadzić do programu imprezy na przykład *Organizację na rzecz demokracji bezpośredniej*, którą założył Beuys w Düsseldorfie w 1971 r., chcąc wprowadzić w życie swoje idee rzeźby społecznej. W „documenta 5” wzięli udział także Akcjonści Wiedeńscy.

W tym samym czasie odbyła się przełomowa dla brytyjskiej historii sztuki wystawa „The New Art” zorganizowana

w Hayward Gallery w Londynie. Była to pierwsza muzealna wystawa sztuki konceptualnej na Wyspach, która otworzyła oficjalne instytucje na tego typu sztukę. Kuratorka wystawy Anne Seymour pokazała na niej prace takich artystów, jak: Keith Arnatt, Art & Language, Victor Burgin, Michael Craig-Martin, David Dye, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Gilbert & George, John Hilliard, Richard Long, Keith Milow, Gerald Newman, John Stezaker, David Tremlett.

Międzynarodowa publiczność odwiedzająca festiwal w Edynburgu miała okazję przekonać się, że polska sztuka współczesna nie odbiega poziomem od powstającej na zachodzie Europy. Wystawa „Atelier '72” weszła w równorzędny dialog z prezentowaną w ramach festiwalu dwa lata wcześniej wystawą współczesnej sztuki z Düsseldorfu. Wytrzymała także porównanie z pierwszą prezentacją konceptualizmu w Londynie. Demarco, który odwiedził „documenta 5”, przygotowując się do wystawy artystów z Polski, musiał zdawać sobie sprawę z braku osób tworzących po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Zaryzykowałbym tezę, że wielkość i różnorodność sztuki pokazanej na wystawie „Atelier '72” była reakcją na rażącą nieobecność artystów ze Wschodu na najważniejszej imprezie międzynarodowej w tym czasie. Działanie odniosło skutek. Marina Vaizey zauważyła, że polska sztuka jest porównywalna, a może nawet lepsza niż to, co zobaczyła na „documenta 5”²³.

Do najbardziej progresywnych artystów biorących udział w wystawie „Atelier '72” należał Zbigniew Warpechowski, który od 1967 r. realizował wynikające z wcześniejszych doświadczeń poetyckich akcje, dziś określane mianem performance. Był jedynym przedstawicielem polskiej sztuki akcji w Edynburgu. Niestety, nie przybyli wówczas do Szkocji Jerzy Bereś i Włodzimierz Borowski. Obecny na festiwalu Kantor, który realizował happeningi, nie planował wykonania żadnego działania. Natalia LL przyjechała tylko po to, by zainstalować swoją pracę. W związku z tym na placu boju pozostał Warpechowski, który przybył do Edynburga z konkretnym zamiarem realizacji performance. Jeden z pionierów tego rodzaju sztuki w Polsce po raz pierwszy miał okazję ujawnić się poza granicami kraju. Przygotował w związku z tym bardzo ambitny program²⁴.

Na wystawie pokazał instalację pt. *Talerzowanie*, którą rok wcześniej zaprezentował w Galerii Krzysztofory w Krakowie. Artysta podzielił podłogę Galerii Demarco na 48 kwater, w których umieścił własnoręcznie wykonane naczynia. Były wśród

¹⁴ Wielu uczestników wystawy brało udział w najważniejszej manifestacji sztuki konceptualnej w Polsce – w zorganizowanym we Wrocławiu „Symposium plastycznym. Wrocław 70”.

¹⁵ Wśród nich byli przede wszystkim przedstawiciele Warsztatu Formy Filmowej: Wojciech Bruszewski i Józef Robakowski.

¹⁶ Na przykład dla Zbigniewa Warpechowskiego.

¹⁷ Do Edynburga pojechali: Wanda Czełkowska, Maria Michałowska, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Grzegorz Koterski, Zdzisław Jurkiewicz, Magdalena Abakanowicz, Teresa Pągowska, Władysław Hasior, Zbigniew Warpechowski, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Marian Warzecha, Józef Szajna, Bogusław Schaeffer, Tadeusz Kantor, Maria Stangret oraz aktorzy, asystenci i osoby towarzyszące.

¹⁸ Diemant (1972).

¹⁹ Baxandal (1972).

²⁰ Olivier (1972).

²¹ Stanisławski (1972).

²² Demarco (1972).

²³ Vaizey (1972).

²⁴ Warpechowski (1998: 24–26).

nich m.in. talerze *powietrza, wody, własności, linii, sytuacji, promieni, kolorów, reprodukcji, czerni i bieli, istoty naczynia*. Instalacja stała się elementem jednego z wielu performance, które zrealizował w trakcie wystawy. Przez cały tydzień, dwa razy dziennie, publiczność festiwalu mogła zobaczyć akcje Warpechowskiego w pomieszczeniach galerii oraz na ulicy przed wejściem. Wszystkie działania powtórzył ostatniego wieczoru. Wykonał wówczas m.in. *Rysunek w kącie*. Siedząc plecami do ściany, rysował na niej wokół siebie linie. Flamaster służył artyście do określenia przestrzeni możliwej do oznaczenia przez własne ciało. Po wyczerpaniu wszystkich możliwości narysowania linii na ścianach Warpechowski wstał, zostawiając po sobie promienisty ślad rozchodzący się z pustego miejsca. Było to powtórzenie akcji wykonanej przez niego w Galerii Foksal PSP w 1971 r. na indywidualnej wystawie²⁵. Kolejny performance Warpechowskiego nosił tytuł *Forma*. Artysta odcinał nożycami fragmenty płóciennej koszuli i spodni, w które był wówczas ubrany. W trakcie akcji strój stopniowo zmieniał kształt i ostatecznie osunął się na ziemię. Kolejna akcja polegała na grze na flecie. Komentarzem do tego wystąpienia był napisany na ścianie tekst, w którym Warpechowski podkreślał konieczność wyczerpania percepcji na niekonwencjonalne doznania: *By exaggerated meditative perceptron of the wavy movement of sound, sound can be seen as a shape*. Było to trzecie po *Kwadransie poetyckim* (1967) i akcji *Dzwon* (1971) wystąpienie, w którym artysta łączył dźwięk ze sztukami wizualnymi. Istotne były również jego prywatne doświadczenia. Akcentowała to angielska wersja tekstu, odnoszącego się do dźwięku, ratującego mu życie, kiedy był niemowlęciem. Pojawił się on wcześniej w kontekście wspomnianego performance *Dzwon*²⁶. Tego samego wieczoru Warpechowski zrealizował performance pt. *Water-Fire-Life (Woda-Ogień-Życie)*, podczas którego stworzył swoisty poemat wizualny. Artysta rozlał na podłodze wodę na kształt słowa *water*. Obok podpalił ciecz rozlaną na kształt słowa *fire*. Następnie ułożył na podłodze martwe ryby,

²⁵ Na wystawie w Galerii Foksal w 1971 r. Zbigniew Warpechowski pokazał *Rysunek w kącie*, zatopiony w bryle gipsu budzik, który „pokazywał czas subiektywny”, zwiżaną taśmę mierniczą z zamalowaną skalą, przyrząd z wentylatorem wymieniający powietrze w galerii w czasie wystawy oraz wypolerowaną sześcienne płytę marmurową z napisem *Plaisire de l'existence*. Szkice wspomnianych obiektów i krótkie opisy Warpechowski przypomniał w 2002 r. Warpechowski (2002).

²⁶ Polska wersja tekstu brzmiała: *W zaognieniu percepcji świata przez jaźń oczyszczoną drogą medytacji nad ruchem fal dźwięku – dźwięk może być formą*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa. Ulotka powielaczowa rozprowadzana podczas Zjazdu Marzycieli, Galeria EL, Elbląg 1971.

tworząc z nich słowo *life*. Było to rozwinięcie performance zrealizowanego w Biurze Poezji Andrzeja Partuma w Warszawie pt. *Woda* (1971). W Galerii Demarco Warpechowski wykonał także pracę pt. *Nic*. Napisał czarnym flamastrem na kilkunastu kartkach papieru maszynowego słowo *Nothing* i rozrzucił je po podłodze. Spotkanie zakończyła licytacja talerzy wchodzących w skład prezentowanej na wystawie instalacji. Podczas aukcji kolejne naczynia zniknęły z galerii. Artysta zadeklarował wcześniej, że hasła z talerzy, które nie zostaną sprzedane, staną się tematem przewodnim jego sztuki w przyszłości. W konsekwencji tego działania przez ponad pięć kolejnych lat zajmował się pojęciem *Nic*.

Warpechowski jest jednym z tych artystów neoawangardowych, którzy pytanie o istotę sztuki łączy z pytaniem o byt i relację człowieka ze światem²⁷. Prowadziła go do tego przede wszystkim refleksja na temat nieobecności²⁸. Wyrazem tego były działania w stolicy Szkocji. *Rysunek w kącie*, który stał się śladem ciała. *Dźwięk*, który na moment wypełnił przestrzeń i zniknął równie szybko, jak tchnienie wydobywającego go z instrumentu człowieka. *Pocięte ubranie*, które pozostało jedynie ulotnym świadectwem ruchów. *Poematy wizualne* podkreślające umowność języka i wyrażające brak możliwości porozumienia. Rozproszenie dzieła sztuki za pomocą prostego mechanizmu rynkowego. W nawiązaniu do wystawy w Edynburgu to ujawnianie nieobecności może być odczytane jako komentarz na temat niedostatecznej obecności polskiej sztuki neoawangardowej w kontekście międzynarodowym. Działania Warpechowskiego nie wynikały jednak tylko z rozgoryczenia artysty ze Wschodu. W Szkocji artysta pokazał esencję swojej twórczości. Okazało się więc, że bez kompleksów odnosił się do tych samych podstaw filozofii europejskiej, na których opierała się twórczość jego kolegów z Zachodu. Zadając ontologiczne pytania, czerpał z zachodniej metafizyki, w której od czasu Arystotelesa *Nicość* była równie istotna co *Byt*. Podobnie jak liczni reprezentanci pokolenia 68 roku na świecie, interesował się buddyzmem, w którym doświadczenie pustki było kluczem do osiągnięcia oświecenia. Zaangażowanie w ruch konceptualny wynikało z oryginalnej postawy wobec rzeczywistości. Posta-

²⁷ Ronduda (2009: 7).

²⁸ Świadczy o tym odnaleziony po latach manifest pisany w Edynburgu w 1972 r.: „The written word and cry/ give no meaning/ to the presence/ they only give/ a pseudo-presence/ of pseudo-presence/ THE presence of the Artist/ Gives nothing/ BUT/ It gives a meaning/ to nothing/ or/ – it gives its record/ – the presence of record without any meaning/ – meaning of the presence of record/ – the meaning of the crying absence/ – the crying absence of the meaning”. Warpechowski (2006: 37).

wy, która nie pozwalała mu być obojętnym na rzeczywistość społeczną i polityczną. Skłaniała go ona przede wszystkim do esencjalistycznej refleksji metafizycznej. Ostatecznie to postawa egzystencjalna stała się dla Warpechowskiego formą sztuki. Było to charakterystyczne dla najbardziej awangardowych artystów w tym czasie. Harald Szeemann uważał, że to właśnie postawy są najbardziej istotne²⁹. Podążający za filozofią Lao Tsy Warpechowski³⁰, który uznawał, że tak zwana sztuka jest tylko wypełnionym użytecznością naczyniem, wpisywał się więc w najnowsze tendencje artystyczne tego czasu. Szkoda tylko, że nieobecność jego, jak i w ogóle neoawangardowej sztuki polskiej podkreślona przez Demarco nie została dostrzeżona przez zachodnią historię sztuki w odpowiednim momencie.

Bibliografia

- Baxandal 1972 = Baxandal David, *Introduction*, [w:] *Atelier '72 Contemporary Polish Art*, exhibition cat., Edinburgh 1972: 2.
- Demarco 1972 = Demarco Richard, *Introduction*, [w:] *Atelier '72 Contemporary Polish Art*, exhibition cat., Edinburgh 1972: 1.
- Demarco 2001 = Demarco Richard, *Tadeusz Kantor's Cricot 2 Theater at the Edinburgh Festival*, [w:] *Kantor was here*, ed. by K. Murawska-Muthesius, N. Zarzecka, London 2001: 32–37.
- Diemant 1972 = Diemant Peter, *Introduction*, [w:] *Atelier '72 Contemporary Polish Art*, exhibition cat., Edinburgh 1972: 1.
- Jurkiewicz, Mytkowska, Przywara 1998 = Jurkiewicz Małgorzata, Mytkowska Joanna, Przywara Andrzej (oprac.), *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, Warszawa 1998.
- Olivier 1972 = Olivier Cordelia, *Introduction*, [w:] *Atelier '72 Contemporary Polish Art*, exhibition cat., Edinburgh 1972: 2.
- Ronduda 2009 = Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009.

²⁹ Nawiązując do tytułu wystawy Harald Szeemanna zorganizowanej w Kunsthalle w Bernie w 1969 r. – „Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information”, na której zaprezentował on nieznanych jeszcze wtedy dobrze artystów, takich jak: Joseph Beuys, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Richard Serra, Mari Merz, Bruce Nauman, Richard Artschwager.

³⁰ O inspiracji filozofią Lao Tsy świadczy performance *Uwolnienie użyteczności* zrealizowany po raz pierwszy w Galerii DESA w Krakowie w 1974 r. Warpechowski (1998: 32).

- Stanisławski 1972 = Stanisławski Ryszard, *Introduction*, [w:] *Atelier '72 Contemporary Polish Art*, exhibition cat., Edinburgh 1972: 3.
- Vaizey 1972 = Vaizey Marina, *From Poland with love*, „The Financial Times”, September 2 1972: 10.
- Warpechowski 1998 = Warpechowski Zbigniew, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk 1998.
- Warpechowski 2002 = Warpechowski Zbigniew (red.), *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, kat. wystawy, Galeria Stara, BWA Lublin, kwiecień–maj 2002, Lublin 2002.
- Warpechowski 2006 = Warpechowski Zbigniew, *Podręcznik bis*, Kraków 2006.
- Z Edynburga 1967 = Z Edynburga. *Szkocja. Wystawa malarstwa grupy artystów plastików z Galerii Richard Demarco*, kat. wyst., ZPAP, Warszawa 1967.

Disclosing Absence. Zbigniew Warpechowski at the Polish contemporary art exhibition “Atelier ‘72” in the Demarco Gallery, Edinburgh

(summary)

The exhibition “Atelier ‘72,” organised by Richard Demarco during the Edinburgh Festival in 1972, was a substantial group exhibition of artists from Poland. It was one of the largest presentations of Central-Eastern-European art in the West at the time, made possible by a favourable political situation and the persistence of several people, chiefly Demarco. The Edinburgh presentation complemented an essential lack in the picture of neo-avant-garde created e.g. by such exhibitions as documenta 5 in Kassel. Beside Tadeusz Kantor, Natalia LL and Magdalena Abakanowicz, the exhibition presented the work of Zbigniew Warpechowski, the pioneer of performance art in Poland. The artist, making himself present, subversively addressed the notion of *Nothing*. Warpechowski presented there his poetry installation *Plating*, which disappeared after the auction organised by the artist. Whereas during one of the 14 performances presented by Warpechowski, he contoured himself in the corner of the gallery, where he had been sitting, leaving behind a distinctly marked empty space.