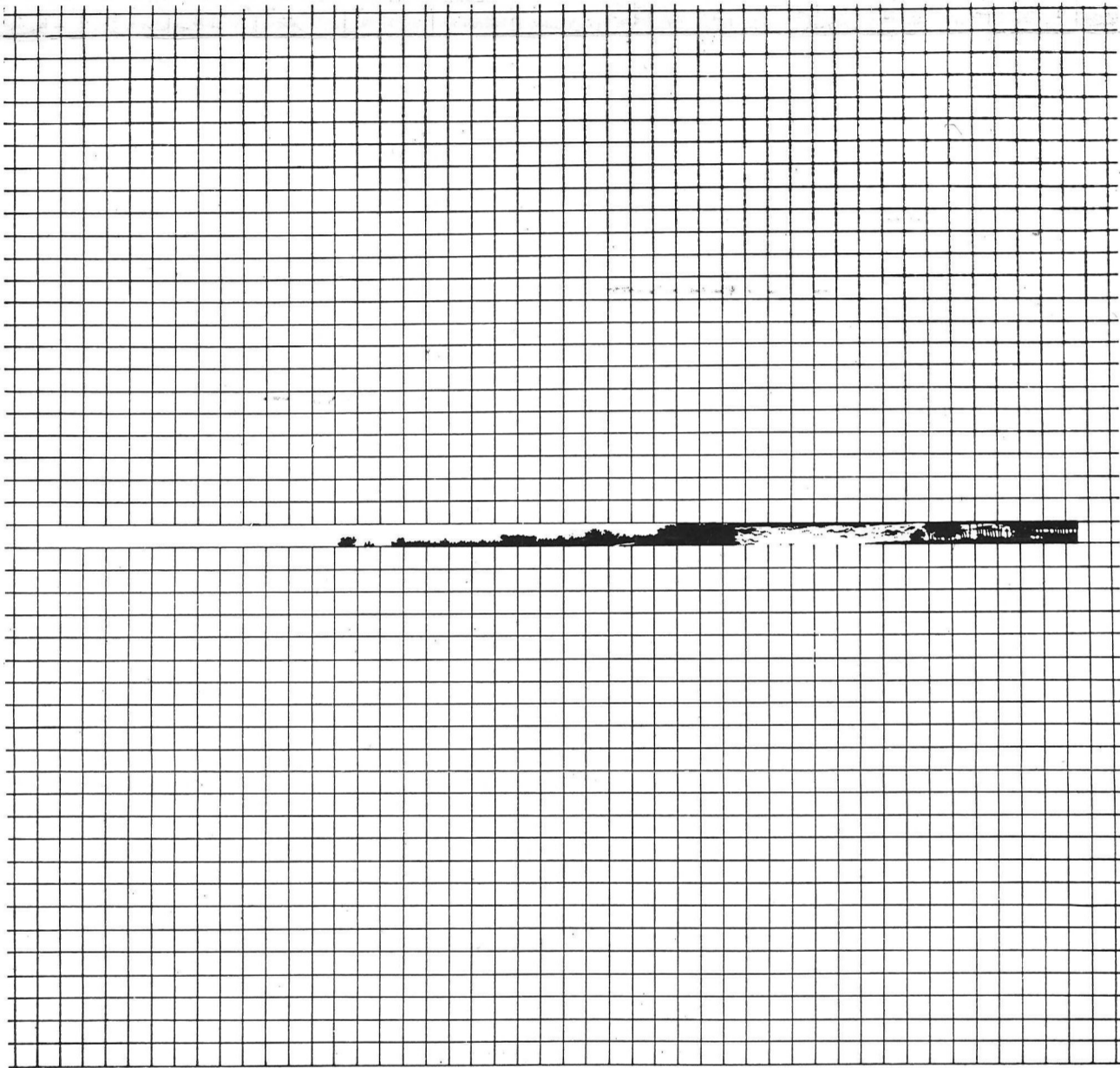




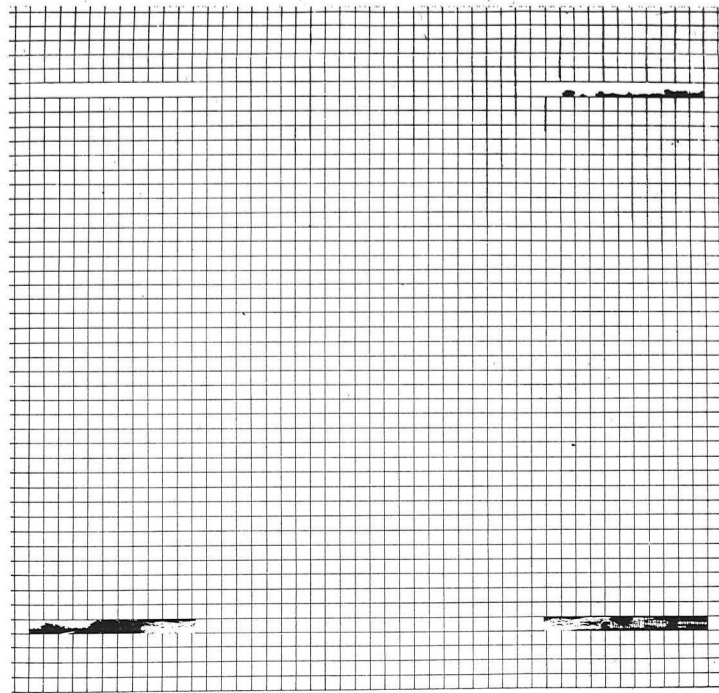
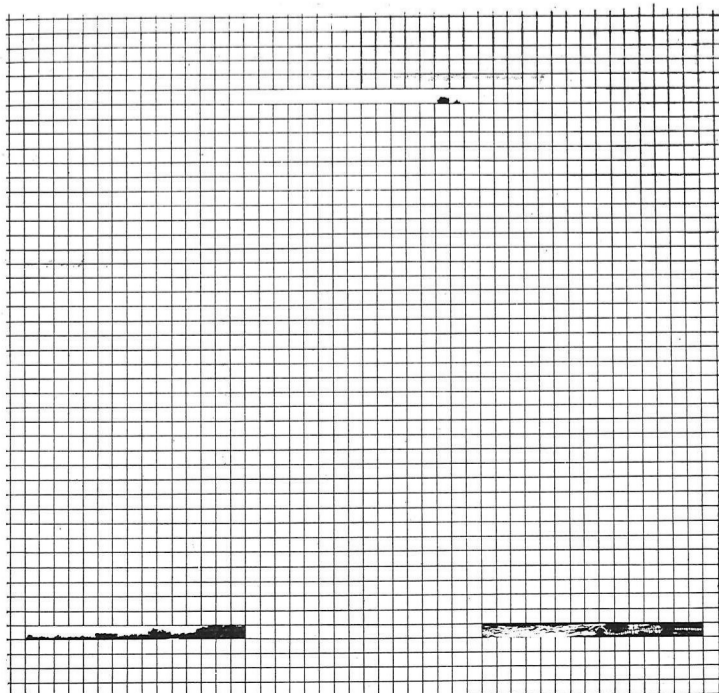
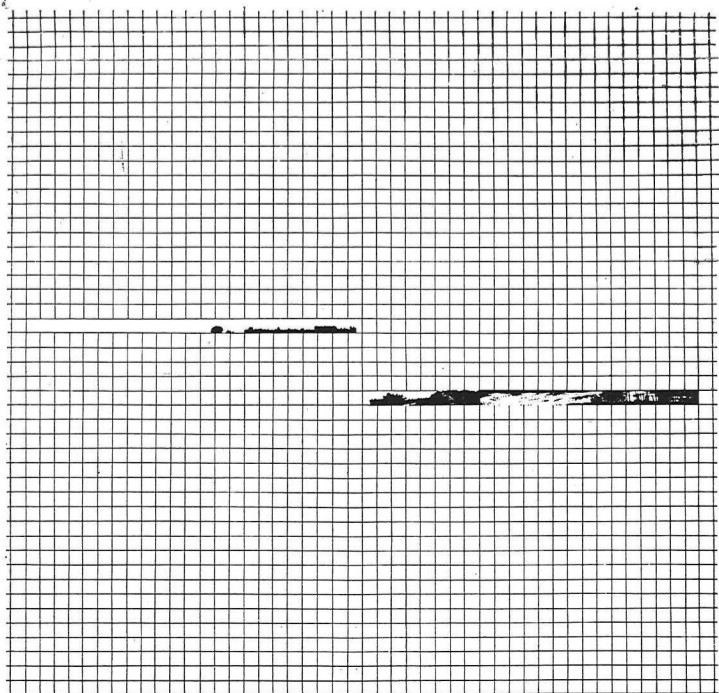
# PERMAFO PERMAFO

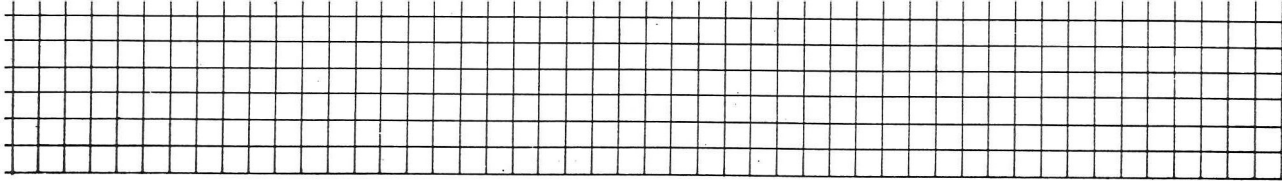
GALERIA PERMAFO, KLUB ZWIĄZKÓW TWÓRCZYCH, RYNEK-RATUSZ 24 50-101 WROCŁAW, 27 MARCA 1979  
KOMISARZ GALERII: ANDRZEJ LACHOWICZ, ZPAP, ZPAF

GRZEGORZ SZTABIŃSKI – RELACJE PRZESTRZENI

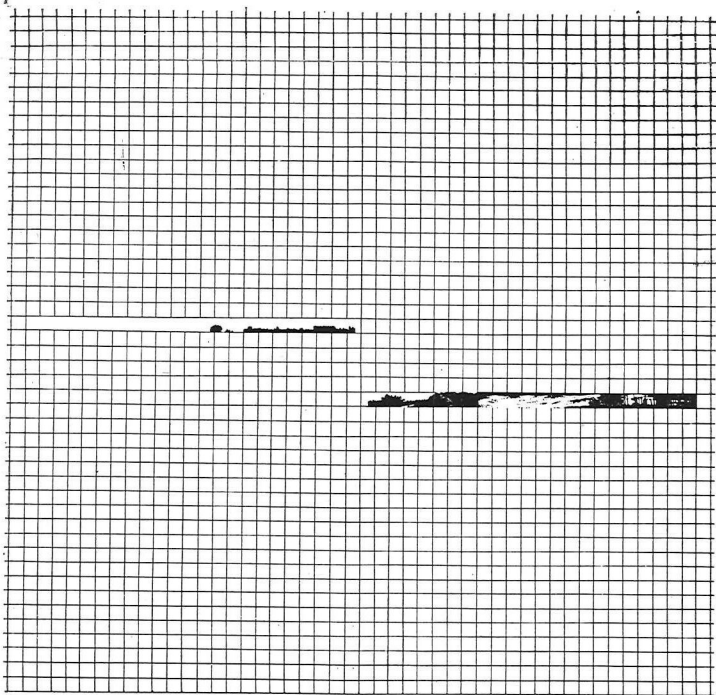


„Relacje przestrzeni I” — wersja pierwsza, rysunek tuszem 1977—78

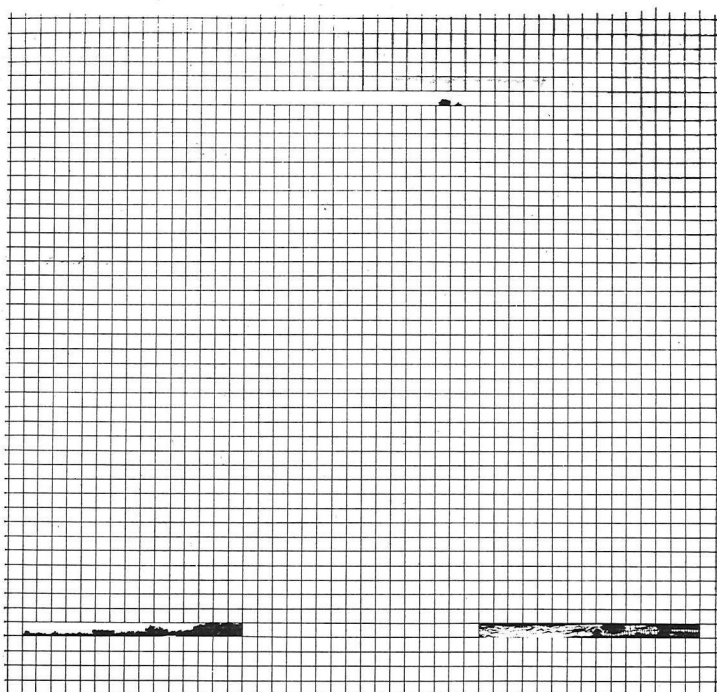




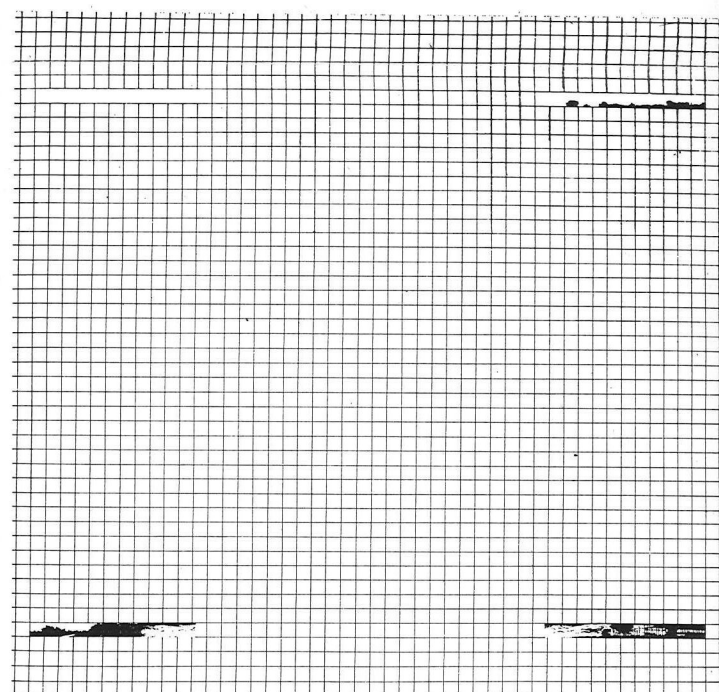
„Relacje przestrzeni I” — wersja pierwsza, rysunek tuszem 1977—78



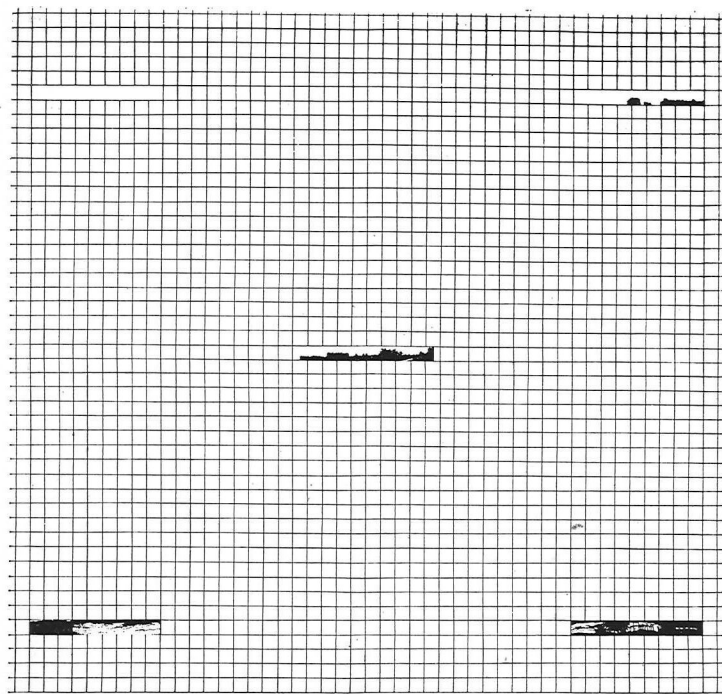
rys. 2,



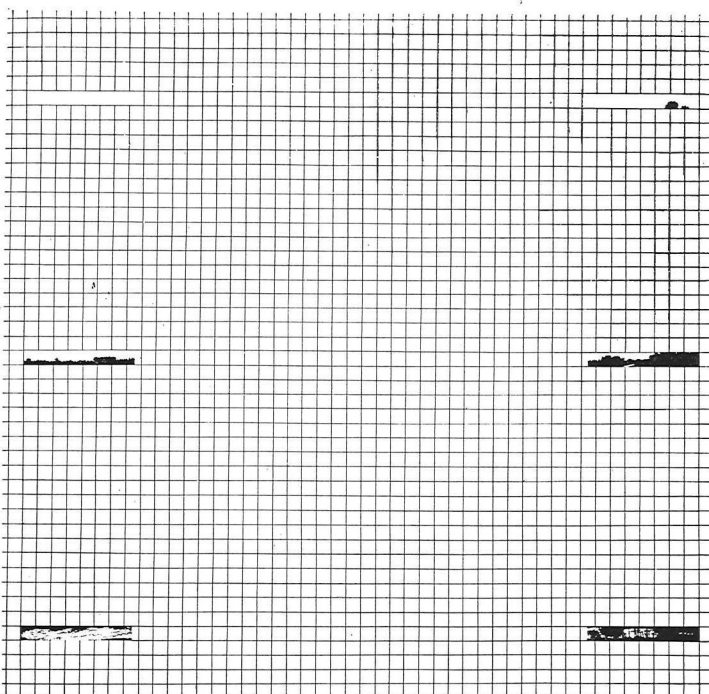
rys. 3,



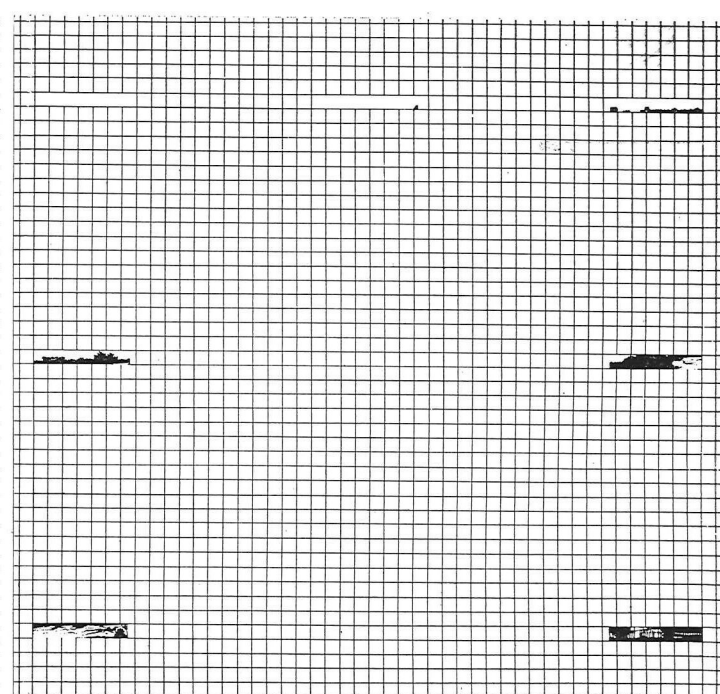
rys. 4,



rys. 5,



rys. 6,



rys. 7,

## RELACJE PRZESTRZENI

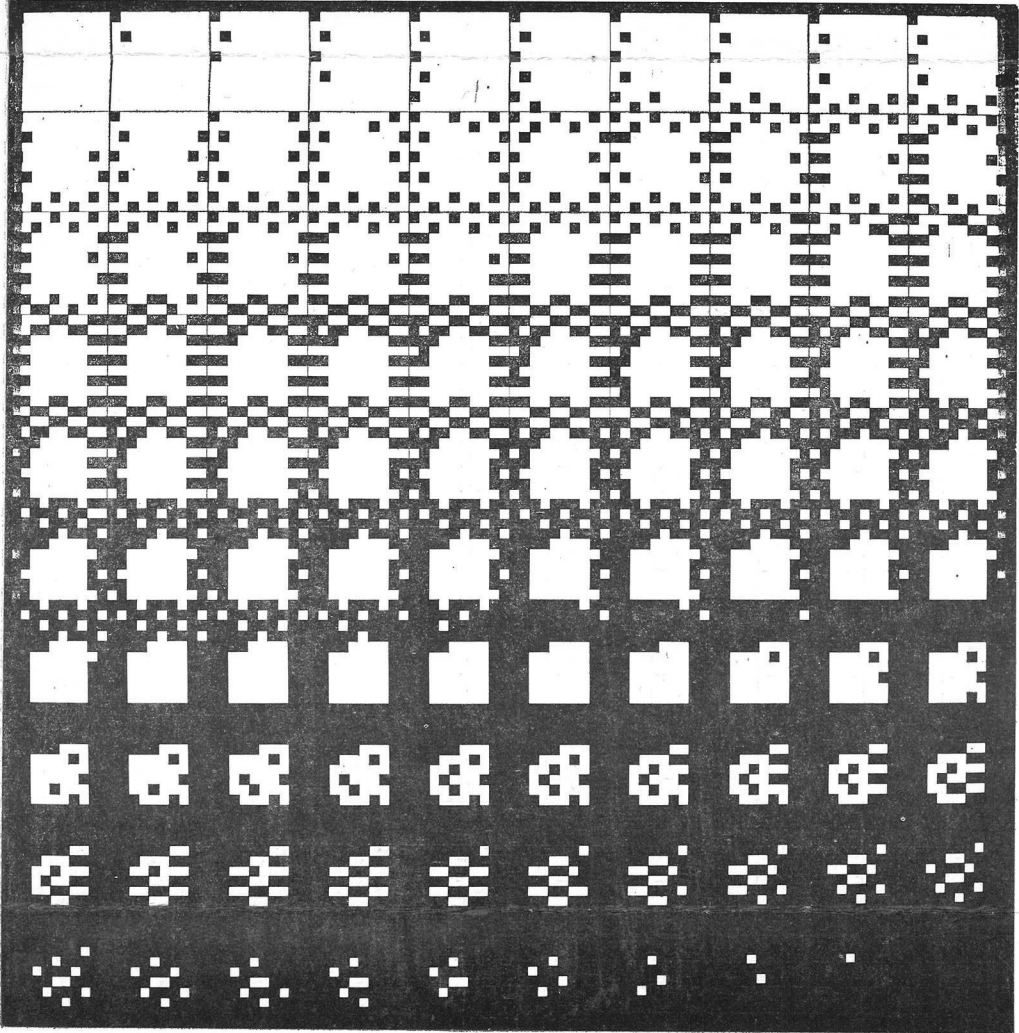
Cykl „Relacje przestrzeni” składa się z nieskończonej ilości elementów. Są one etapami pewnej drogi myślowej. Część etapów została zmateria-  
lizowana w postaci rysunków. Ukazują one zasadę postępowania. Punk-  
tem wyjścia jest fragment wizualnie uchwytnej przestrzeni pejzażu.  
Została ona utrwalona w postaci obrazu fotograficznego przeniesionego  
do rysunku. Druga przestrzeń, nieskończona, absolutna zaznaczona jest  
przez siatkę z linii przecinających się pod kątem prostym. Droga roz-  
woju cyklu polega na roztopianiu się skończonej przestrzeni pejzażu  
w przestrzeni nieskończonej. Osiągam to przez podział obrazu fotogra-  
ficznego na części według zasady ciągu liczb naturalnych. Każdy ko-  
lejny rysunek ukazuje następny etap procesu, który nigdy się nie koń-  
czy, gdyż podziału można dokonywać w nieskończoność. Wrażenie skoń-  
czoności działań powstaje jedynie na skutek niedoskonałości używanych  
narzędzi. Zakładam jednak, że proces zapoczątkowany rysunkami będzie  
kontynuowany mentalnie, prowadząc nas do stanu umysłu w którym  
zaniknie granica między tym co skończone i nieskończone.

Grzegorz Sztabiński

## SPACE RELATIONS

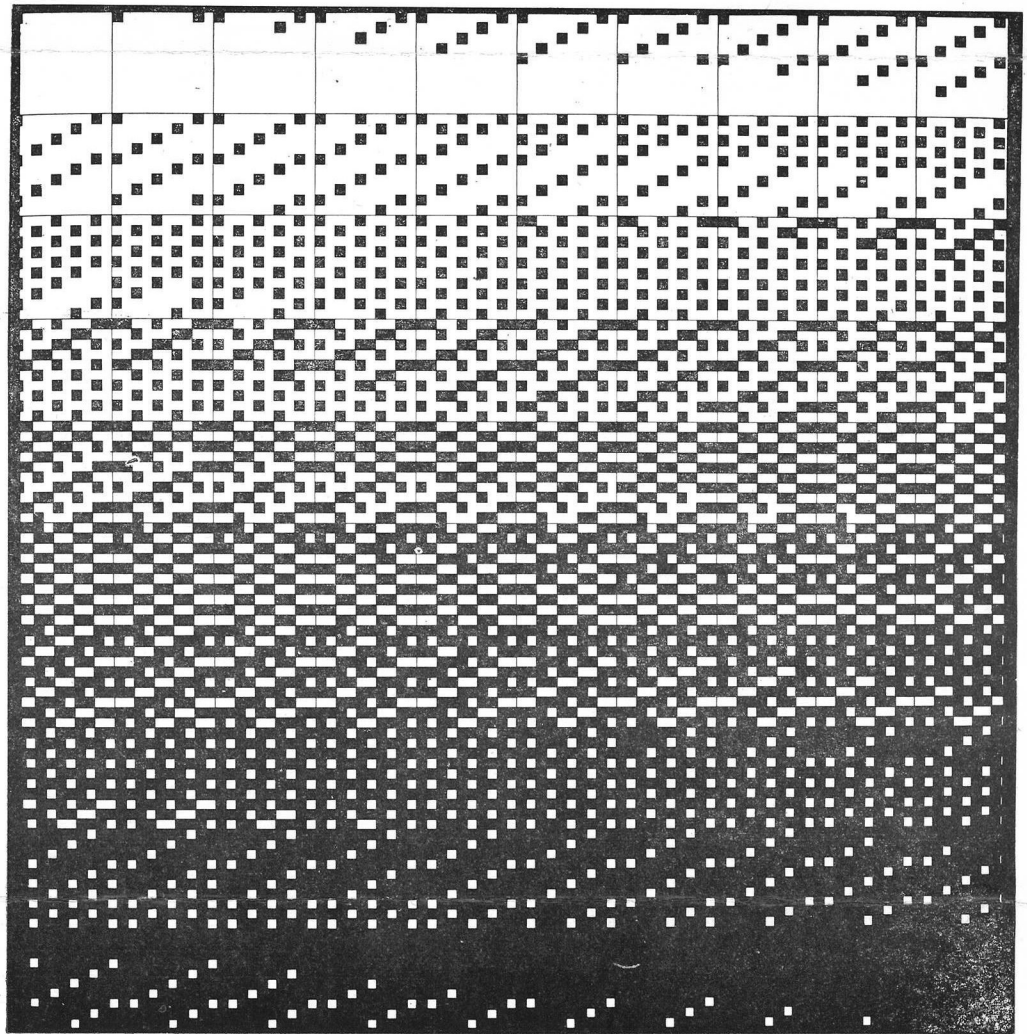
The series „Space Relations” is composed of an infinite number of  
elements. They are stages in a way of thinking. Part of the stages have  
been materialized in the form of drawings. They illustrate the principle  
of procedure. The starting-point is a fragment of a visually perceptible  
landscape space. It has been recorded in the form of a photograph  
transferred on to the drawing. The second space, infinite, absolute, is  
indicated by a network of lines that cross at right angle. The course  
of development of the series consists in that the finite space melts into  
the infinite space. This is achieved by dividing the photograph into  
sections according to the principle of the sequence of natural numbers.  
Each successive drawing represents a successive stage in a process which  
never ends for the division can be carried on endlessly. Any impression  
of the finiteness of the operation is only a result of the imperfection  
of the tools used. I assume, however, that the process initiated by the  
drawings will be continued mentally and lead to a state of mind in  
which the boundary between what is finite and what is infinite will  
ultimately disappear.

Grzegorz Sztabiński



rys. 5, rys. 6, rys. 7,

Ryszard Winiarski — „Gra 10x10 o przebiegu zgodnym z ruchem konia szachowego” akryl 100x100 cm, 1977



Ryszard Winiarski — „Osma gra 10x10” akryl 100x100 cm, 1977

#### SZTUKA JAKO FORMA ŚWIADOMOŚCI

Przeświadczenie o wyprzedzaniu sztuki awangardowej i jej utrudnionej akceptacji przez świadomość społeczną legło u podstaw wielu legend i opowieści z życia genialnych artystów, którzy dopiero po śmierci byli odczytywani przez społeczność. Przykład Norwida jest na gruncie polskiej poezji klasycznym przypadkiem niezrozumienia sztuki przez współczesnych. Przyglądając się skomplikowanym zależnościom między zbiorowością a indywidualnością możemy stwierdzić, że faktyczny konflikt awangardy jest w istocie dialektyczną prawidłowością.

Świadomość społeczna nie jest jedynie zbiorem czy arytmetyczną sumą wszystkich świadomości indywidualnych. Składa się na nią także cała tradycja, będąca dorobkiem kulturowym ludzkości i efektem pracy indywidualów, uporządkowanym i zweryfikowanym przez czas. Świadomość społeczna jest dziedziną funkcjonowania sztuki, cechuje ją naturalna inercja. Indywidualna świadomość jest natomiast rewelatorem przemian, każda indywidualna propozycja stwarza możliwość rozszerzenia dziedziny, powiększenia obszaru operacji. Indywidualne rozwiązania świadomościowe wynikają często z krytycznego stosunku do obowiązujących powszechników, stają się „desantem” myśli na terenie nie opanowanym jeszcze przez świadomość zbiorową. Tak więc, zależności i sprzeczności między świadomością indywidualną i zbiorową są dialektycznym warunkiem rozwoju sztuki. Uprzytomnienie tego faktu ma istotne znaczenie w świadomym uprawianiu procedury artystycznego.

Celem pracy artystycznej albo jej elementem stać się może rozpoznawanie i uświadamianie tych sprzeczności, świadome poszerzanie dziedziny świadomości zbiorowej, której inercja może być wykorzystana jako motoryczna siła sztuki. Historycznym przykładem takiego pojmowania sztuki było szczególne jej traktowanie przez artystów rewolucyjnej Rosji Radzieckiej. Sztuka Majakowskiego, Chlebnikowa czy Rodczenki stawała się przedłużeniem ideologii, jej eksportem na obszary świadomościowe. Sztuka ta wykorzystując całą tradycję oraz rewolucyjne osiągnięcia awangardy wprowadzała do społecznej świadomości mentalne i wizualne idiomy nowego.

Sztukę ostatnich lat możemy podzielić na dwa zasadnicze nurty. Pierwszy to nurt sztuki redukcjonistycznej, zawierający w sobie wszystkie działania operacjonistyczne. Sztuka w tym nurcie traktowana jest instrumentalnie. By podać konkretne przykłady wymienić tu należy wszelkie manualizmy i pikturalizmy, działania interwencyjne, sztukę medialną i technologiczną. Podstawą teoretyczną tak pojętej sztuki jest scjentyzm i pozytywizm. Celem tej sztuki zdaje się być skupienie uwagi na narzędziu, medium, by drogą doświadczeń osiągnąć cząstkowe, przyczynkarne rozwiązania.

Opozycją sztuki redukcjonistycznej jest sztuka całościowa pojmowana holistycznie<sup>1</sup>. W jej obszarze mieszczą się programy ideowe i artystyczne formalizacje, które traktują sztukę jako całość, nie dającą się sprowadzić do sumy poszczególnych elementów. Cechą wyróżniającą te tendencje jest procesualne i dialektyczne rozumienie sztuki jako metody poznawania rzeczywistości. Sztuka całościowa konstruuje się jako teoriopraktyczna wartość znacząca, każda kolejna wypowiedź jest rozszerzeniem bądź dookreśleniem całości. W obszarze tego nurtu funkcjonują takie tendencje jak konceptualizm, sztuka antropologiczna, socjologiczna, kontekstualizm i ekstremalizm.

Prognostyczne możliwości sztuki zdają się tkwić w jej historycznym rozwoju. Działanie artysty współczesnego, proponującego nowe wartości jest ściśle uwarunkowany tradycją. Paradoksalnie więc autentyczna sztuka awangardowa powstaje poprzez zrozumienie i przetworzenie całej tradycji tkwiącej w świadomości społecznej.

Głęboki kryzys medializmu i sztuki traktowanej instrumentalnie może być przezwyciężony jedynie przez zrozumienie złożonej relacji: świadomość indywidualna — świadomość zbiorowa, ujawnienie głębokiego sensu tej relacji. Koniecznym jest odwołanie się do koncepcji całościowych, ujmujących zjawisko sztuki wieloaspektowo.

Jedną z koncepcji całościowych jest sztuka jako ekstremum świadomości. W koncepcji tej wyglądy estetyczne czy morfologiczne są istotne jedynie jako warunki precyzji wypowiedzi — ciężar gatunkowy tej sztuki przeniesiony jest z morfologii i stylistyki strukturalnych badań percepcyjnych na istotę znaczeniową, wynikającą z dynamicznych propozycji indywidualnych świadomości. To indywidualne propozycje, jak

## SZTUKA JAKO FORMA ŚWIADOMOŚCI

Przeświadczenie o wyprzedzaniu sztuki awangardowej i jej utrudnionej akceptacji przez świadomość społeczną legło u podstaw wielu legend i opowieści z życia genialnych artystów, którzy dopiero po śmierci byli odczytywani przez społeczność. Przykład Norwida jest na gruncie polskiej poezji klasycznym przypadkiem niezrozumienia sztuki przez współczesnych. Przeglądając się skomplikowanym zależnościom między zbiorowością a indywidualnością możemy stwierdzić, że faktyczny konflikt awangardy jest w istocie dialektyczną prawdziwością.

Świadomość społeczna nie jest jedynie zbiorem czy arytmetyczną sumą wszystkich świadomości indywidualnych. Składa się na nią także cała tradycja, będąca dorobkiem kulturowym ludzkości i efektem pracy indywidualów, uporządkowanym i zweryfikowanym przez czas. Świadomość społeczna jest dziedziną funkcjonowania sztuki, cechuje ją naturalna inercja. Indywidualna świadomość jest natomiast rewelatorem przemian, każda indywidualna propozycja stwarza możliwość rozszerzenia dziedziny, powiększenia obszaru operacji. Indywidualne rozwiązania świadomościowe wynikają często z krytycznego stosunku do obowiązujących powszechników, stają się „desantem” myśli na terenie nie opanowanym jeszcze przez świadomość zbiorową. Tak więc, zależności i sprzeczności między świadomością indywidualną i zbiorową są dialektycznym warunkiem rozwoju sztuki. Uprzymiśnienie tego faktu ma istotne znaczenie w świadomym uprawianiu procedury artystycznej.

Celem pracy artystycznej albo jej elementem stać się może rozpoznawanie i uświadamianie tych sprzeczności, świadome poszerzanie dziedziny świadomości zbiorowej, której inercja może być wykorzystana jako motoryczna siła sztuki. Historycznym przykładem takiego pojmowania sztuki było szczególnie jej traktowanie przez artystów rewolucyjnej Rosji Radzieckiej. Sztuka Majakowskiego, Chlebnikowa czy Rodczenki stawała się przedłużeniem ideologii, jej eksportem na obszary świadomościowe. Sztuka ta wykorzystując całą tradycję oraz rewolucyjne osiągnięcia awangardy wprowadzała do społecznej świadomości mentalne i wizualne idiomy nowego.

Sztukę ostatnich lat możemy podzielić na dwa zasadnicze nurty. Pierwszy to nurt sztuki redukcjonistycznej, zawierający w sobie wszystkie działania operacjonistyczne. Sztuka w tym nurcie traktowana jest instrumentalnie. By podać konkretne przykłady wymienić tu należy wszelkie manualizmy i pikturalizmy, działania interwencyjne, sztukę medialną i technologiczną. Podstawą teoretyczną tak pojętej sztuki jest scjentyzm i pozytywizm. Celem tej sztuki zdaje się być skupienie uwagi na narzędziu, medium, by drogą doświadczeń osiągnąć cząstkowe, przyczynkar-skie rozwiązania.

Opozycją sztuki redukcjonistycznej jest sztuka całościowa pojmowana holistycznie. W jej obszarze mieszczą się programy ideowe i artystyczne formalizacje, które traktują sztukę jako całość, nie dającą się sprowadzić do sumy poszczególnych elementów. Cechą wyróżniającą te tendencje jest procesualne i dialektyczne rozumienie sztuki jako metody poznawania rzeczywistości. Sztuka całościowa konstruuje się jako teoriopraktyczna wartość znacząca, każda kolejna wypowiedź jest rozszerzeniem bądź dookreśleniem całości. W obszarze tego nurtu funkcjonują takie tendencje jak konceptualizm, sztuka antropologiczna, socjologiczna, kontekstualizm i ekstremalizm.

Prognostyczne możliwości sztuki zdają się tkwić w jej historycznym rozwoju. Działanie artysty współczesnego, proponującego nowe wartości jest ściśle uwarunkowane tradycją. Parado-kalnie więc autentyczna sztuka awangardowa powstaje poprzez zrozumienie i przetworzenie całej tradycji tkwiącej w świadomości społecznej.

Głęboki kryzys medializmu i sztuki traktowanej instrumentalnie może być przezwyciężony jedynie przez zrozumienie złożonej relacji: świadomość indywidualna — świadomość zbiorowa, ujawnienie głębokiego sensu tej relacji. Koniecznym jest odwołanie się do koncepcji całościowych, ujmujących zjawisko sztuki wieloaspektowo.

Jedną z koncepcji całościowych jest sztuka jako ekstremum świadomości. W koncepcji tej wygłądy estetyczne czy morfologiczne są istotne jedynie jako warunki precyzji wypowiedzi — ciężar gatunkowy tej sztuki przeniesiony jest z morfologii i stylistyki strukturalnych badań percepcyjnych na istotę znaczeniową, wynikającą z dynamicznych propozycji indywidualnych świadomości. Te indywidualne propozycje jako intuicyjnie nowatorskie i mniej uwikłane w zależności niż inercyjna świadomość zbiorowa stanowią drogowskaz kierujący ku nowym obszarom sztuki. Sztuka ekstremalna<sup>2</sup> nie stanowi odpowiedzi na pytania, ona w istocie pozwala formułować problemy, postawić pytania. A to wydaje się być najistotniejszym, bowiem właśnie sformułowany problem sam w sobie zawiera możliwość usensownienia, stając się wartością funkcjonującą w świadomości społecznej.

ANDRZEJ LACHOWICZ  
10 lutego 1979

1. A. Lachowicz, Holizm jako sztuka, PERMAFO 1976
2. A. Lachowicz, Sztuka ekstremalna, 1978

## WE ŚNIE I NA JAWIE

„Śnienie” jest kontynuacją moich zainteresowań codziennością i trywialnością jako obszarem penetracji artystycznej. Postulowana wcześniej programowa sztuczność sztuki jawi się poprzez banalne i codzienne czynności, takie jak jedzenie, siedzenie czy oddychanie. „Śnienie” jest także próbą formalizacji artystycznej, której tworzywem i materiałem jest codzienność i zwykłość. Staje się ona niezwykłą i niejednoznaczna gdy ujrzymy ją w trzech aspektach, wynikających logicznie z tego „seansu”. Po pierwsze jest to prosta czynność zasypiania i śnienia, w tym wypadku przyspieszona i wywołana środkiem farmakologicznym. Marzenia sennie są więc istotą „wewnętrzności” tego stadium pokazu i dostępne są jedynie śpiącemu. Drugim aspektem jest wizualny stan, dostępna odbiorcom „zewnętrzna” warstwa „śnienia”, uczestnicy-świadkowie i przedmioty seansu w galerii. Trzecim aspektem jest próba zmateralizowania, powołania ekwi-walentu nierzeczywistego marzenia, stworzenie fikcyjnego dokumentu. Oczywiście zdają sobie sprawę z ułomności i cząstkowości takiego proceduru, stąd ten uzupełniający komentarz, tak jak i komentarze podczas seansu. Sens tego proceduru jawi nam jak bardzo nasza „wewnętrzność” związana jest z nami i z natury jest nieprzykładalna. Jest to ekstremalny przykład indywidualności sfery przeżyć, które do nas jedynie przynależą i są nie przekazywalne. Przekazać możemy to, co jest wspólne jako wartość społecznej świadomości, a więc zewnętrzne pozory i zewnętrzne przedmiotowe materializacje. Wszystkie jednak wysnione przez indywidualum realności egzystują jako idea, która z jednej strony podkreśla istotność realnej świadomości, z drugiej zaś stanowiąc grę pozorów wnosi wartości ekstremalne indywidualnej świadomości w obszar świadomości społecznej.

NATALIA LL  
26 stycznia 1979

## DREAM AND REALITY

„Dreaming” is a continuation of my interest in commonplaceness and triviality as an area of artistic penetration. The programmatic artificiality of art, postulated before, manifests itself through banal and humdrum activities such as eating, sitting or breathing. „Dreaming” is also an attempt at an artistic formalization whose substance and material is commonplaceness and ordinariness. But it becomes unusual and many-faceted if we look at its three aspects which are a natural consequence of this seance. First, it is a simple act of falling asleep and dreaming — in this particular instance brought about and hastened by the use of a pharmacological agent. Thus dreams are the substance of the „inwardness” of this stage of the performance and are only experienced by the sleeper. Another aspect is the visual condition, the „outward” layer of „dreaming” perceived by the viewers, the participants-witnesses and the seance utensils in the gallery. A third aspect is an attempt to materialize, create an equivalent of illusive dreaming, construct a fictitious document. Of course, I am aware of the defects and fragmentariness of such a procedure, hence this supplementary commentary as well as a commentary during the seance. The sense of this procedure reveals to us how closely our „inwardness” is bound up with us and that it is by nature untranslatable. This is an extremital example of the individualism of the sphere of experiences which belong only to us and are not communicable. We can only communicate that which is common as a quality of public consciousness, i.e. external appearances and external objective materializations. But all realities appearing in an individual dreams exist as an idea which on the one hand emphasizes the substantiality of real consciousness, but on the other, being a play of appearances, brings the extremital values of individual consciousness into the sphere of public consciousness.

NATALIA LL  
Jan. 26, 1979

Natalia LL — Śnienie/Dreaming, Video 35 min  
Sony System

