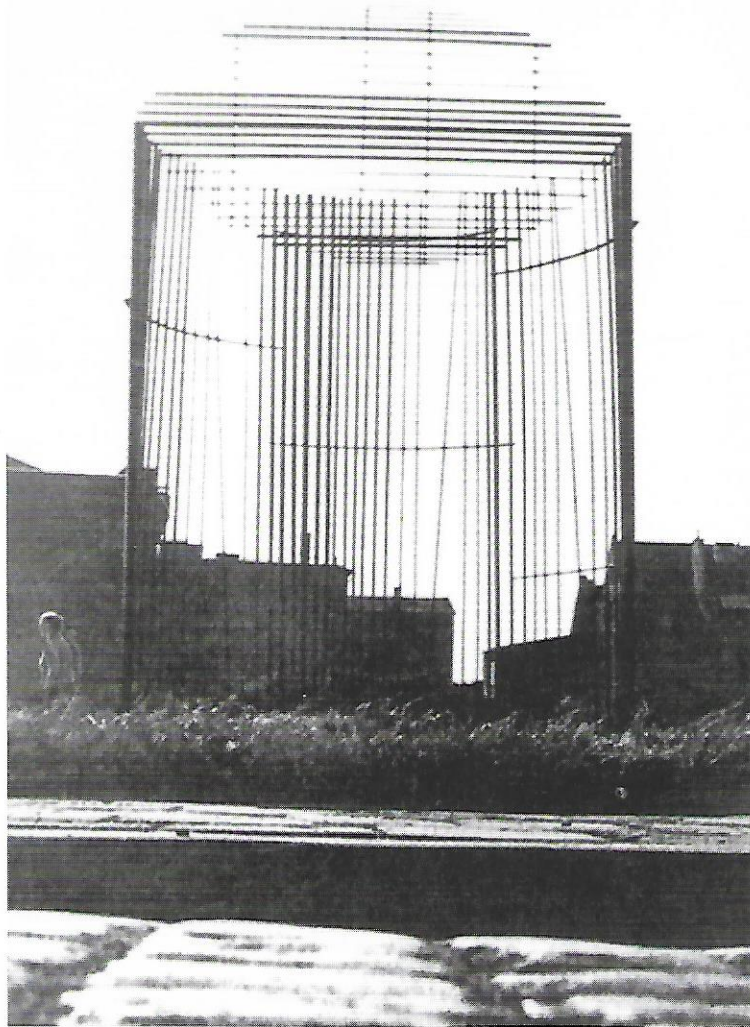


WANDA GOŁKOWSKA



UKŁAD OTWARTY JAKO PROCES TWÓRCZY
OPEN SYSTEM AS A CREATIVE PROCESS

BWA WROCLAW 2001

WANDA GOŁKOWSKA

UKŁAD OTWARTY JAKO PROCES TWÓRCZY
OPEN SYSTEM AS A CREATIVE PROCESS

WANDA GOŁKOWSKA

Urodzona w Rzeszowie

- 1946-1952 Studia: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) na Wydziale Malarstwa, w pracowni prof. Eugeniusza Gepperta
Działalność w zakresie malarstwa, rysunku, form przestrzennych, sztuki konceptualnej, sztuki poczty
- 1980 docent
- 1989 profesor nadzwyczajny
- 1991 profesor zwyczajny Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
- Od 1953 r. udział w ok. 300 wystawach indywidualnych i zbiorowych, pienerach, akcjach i sympozjach, m. in.:**
- 1953 Wystawa indywidualna - Wrocław
- 1955 Wystawa Młodej Plastyki *Arsenał* - Warszawa
- 1957 *Poszukiwania Formy I Koloru* - Wrocław
- 1959 Wystawa indywidualna - Zielona Góra
- 1964-1981 Plenery Koszalińskie *Osieki*
- 1965 *I Międzynarodowe Biennale Form Przestrzennych* - Elbląg
- 1966 Sympozjum Plastyków i Naukowców *Sztuka w Zmieniającym się Świecie* - Puławy, Lublin
- Wystawa indywidualna - Galeria „Od-Nowa”, Poznań
- Wystawa indywidualna - Wrocław
- 1967 Wystawa Grupy Wrocławskiej - Galeria Lambert, Paryż
- 1968 Wystawa indywidualna - Galeria „Mona Lisa”, Wrocław
- 1970 Sympozjum Plastyczne *Wrocław '70*
- Sztuka Pojęciowa* - Galeria „Mona Lisa”, Wrocław
- Wystawa indywidualna - Lublin
- Wystawa indywidualna - Koszalin
- 1971 Wystawa indywidualna - Zielona Góra
- 1972 *Atelier 72* - Galeria Richarda Demarco, Edynburg
- 1974 *Actual Art* - Ystad
- 1977 Wystawa indywidualna - Wrocław
- 1978 *Przestrzeń Miasta* - Chełm
- 1980 Wystawa indywidualna - Opole
- Wystawa indywidualna - Galeria 72, Chełm
- 1981 *Międzynarodowe Triennale Rysunku*, Wrocław
- Spotkania Krakowskie* - Kraków



1953



1953

- 1982 *Symposium Five Towers Micro Hall Center* - Augustfehn
- 1983 *Wystawa Sztuki Eksperymentalnej* - Norrköping
- 1984 *Język Geometrii* - „Zachęta”, Warszawa
- 1985 *Konkretister* - Göteborg
- Wystawa indywidualna* - Kleinsassen
- 1985 -2000 *Plenery i Sympozja Artystów Posługujących się Językiem Geometrii*
- 1987 *Edinburgh International Festival* - Richard Demarco Gallery, Edynburg
- Polnische Gegenwarts Malerei* - Wiedeń
- Freiraum* - Kleinsassen
- 1988 *Wystawa indywidualna* - Galeria „W Pasażu”, Wrocław
- Wystawa indywidualna Inscrizione di Aprile* - Bergamo
- Null Dimension - Konstruktive Strömungen* - Fulda
- Wystawa indywidualna* - Galeria „Pokaz”, Warszawa
- 1989 *Null Dimension* - Gmunden
- 1989/90 *Wymiar zerowy (Null Dimension 2)* - Wrocław
- 1990 *Zeichen der Zeit* - Fulda
- Wystawa indywidualna Zeichen und Licht* - Fulda
- Konstruktive Strömungen* - Düsseldorf
- Präsentation der Sammlung Jürgen Blum* - Hünfeld
- Geometria w Polskiej Rzeźbie Współczesnej* - Poznań
- 1991 *Redukta* - Międzynarodowa Wystawa Sztuki - Warszawa
- Constructive Art in Poland* - Arts Museum, Calgary
- Konstruktiv + Konkret* - Wels
- 1992 *Kunst in der Landschaft* - Erfurt, Bielefeld, Kolonia
- Sztuka Konkretna - Nieograniczona* - Wrocław
- 1993 *Galeria „Od-Nowa” 1964-69* - Poznań
- Forum Konkrete Kunst* - Museum der Künstler, Erfurt
- 1994 *Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk - 40-lecie pracy twórczej* - Wrocław
- Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk* - Warszawa, Lublin
- 1995 *Hommage à Henryk Stażewski* - Chicago, Ateny
- 1996 *Konstruktiv - Konkret - International* - ze zbiorów Muzeum „Modern Art”, Bonn
- Wystawa indywidualna* - Galeria 72, Chełm
- Sztuka Wobec Swojego Czasu* - Muzeum, Chełm
- Aus der Sammlung* - Muzeum „Modern Art”, Hünfeld, Bonn



1954



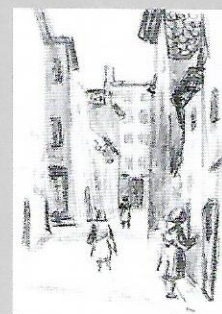
1954

- 1996 *Prezentacja 8 postaw artystycznych* - Fundacja Gerarda, Świeradów
Das Kleine Format - Museum „Zeichen der Zeit” - Fundacja Gerarda, Sellin
Spirala - Fundacja Gerarda, Świeradów
- 1997 *Geometria w Rzeźbie Polskiej* - Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko
Piękno - kategoria przebrzmiała? - (Okuninka '96) - Muzeum Okręgowe, Chełm
Źródła Wolności - Berlin, Wrocław, Lwów
- 1998 *Neue Dimension - Forum Konkrete Kunst* - Peterskirche, Erfurt
Inne Wymiary - Stowarzyszenie KRAA, Zielona Góra
Konstruktive Kunst in Polen (aus dem Museum von Chełm) -
 - Galerie Schwarzes Kloster, Freiburg
Po pięćdziesiątce - (52-lecie Związku Polskich Artystów Plastyków) -
 - Galeria BWA Awangarda, Wrocław
Między Wielką Narracją a Indywidualnością (Okuninka '97)
 - Muzeum Okręgowe, Chełm
Malarstwo: Inne Wymiary - Zielona Góra
 Wystawa indywidualna *Funkcją sztuki jest twoja wyobraźnia* - Orońsko
- 1999 *Geometria a Granice Sztuki* (Okuninka '98) - Muzeum Okręgowe, Chełm
Konstruktive Kunst in Polen (aus dem Museum von Chełm) - Innsbruck
Polish Prints (Kolekcja Tadeusza Mysłowskiego) - Konsulat Polski, Nowy Jork
Północ - Południe - Transkulturowe Wizje - Muzeum im. X. Dunikowskiego, Warszawa
Den Enda Dimensionen - Länsmuseet Västernorrland, Härnösand
Refleksja Konceptualna w Sztuce Polskiej - Centrum Sztuki, Warszawa
Das offene Buch - Museum „Modern Art”, Hünfeld
- 1999/2000 *Utopia i Wizja* - Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, Zachęta, Warszawa
- 2000 *Kontynuacja i Sprzeciw I* - Galeria Działań, Warszawa
Kontynuacja i Sprzeciw II - BWA Zielona Góra
Kontynuacja i Sprzeciw III - Galeria Miejska, Wrocław
Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk - BWA Słupsk
Miejsce Nurtu Geometrii w Sztuce Przełomu XX i XXI wieku
 - Międzynarodowy Plener, Okuninka
 Wystawa indywidualna (malarstwo) - Galeria 261, Akademia Sztuk Pięknych, Łódź
Język Geometrii II - BWA Katowice
- 2001 *Międzyczas w Układzie Otwartym* - Galeria BWA „Awangarda”, Wrocław

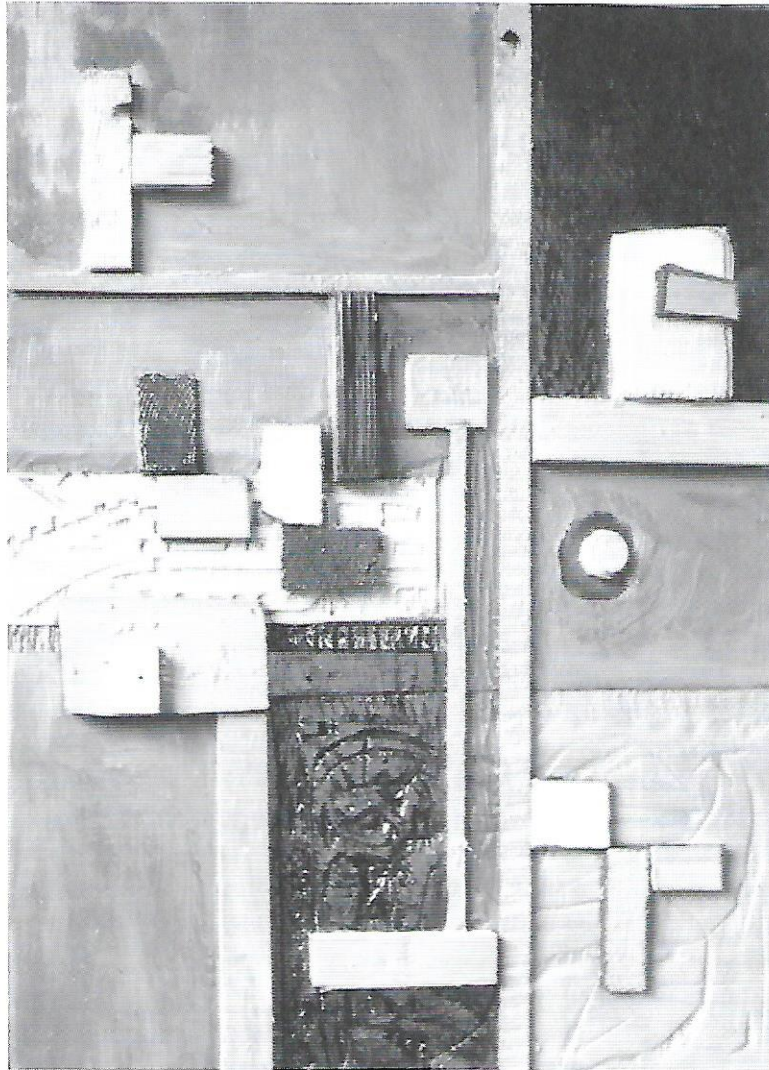
Prace w zbiorach muzealnych i prywatnych w kraju i za granicą



Bystrzyca Kłodzka, 1953



Bystrzyca Kłodzka, 1953



Tablica z kločkami, 1967
Tablet with bulging blocks, 1967



Mikotaj Rej, 1953

Obserwując, z dystansu lat, własną działalność artystyczną - zaznaczam cechy zmian i przekształceń na siatce kalendarza wydarzeń, sytuacji, miejsc.

Mój niepokój twórczy, zgodnie z temperamentem i zainteresowaniami (studia polonistyczne i artystyczne) powoduje ustawiczny spór z ustalonymi konwencjami, stereotypami.

Pozorna niekonsekwencja i paradoks:

Tradycja i sprzeciw - były i są nadal wyznacznikami mojego wyboru twórczego. Okres lat 60. - 70., bogaty w wydarzenia artystyczne, miał wielkie znaczenie dla zaistnienia w Polsce awangardowego środowiska intelektualno-twórczego. Większość problemów teoretycznych rozwiązywaliśmy w dyskusjach wspólnie z Janem Chwałczykiem, moim mężem i partnerem. W ożywionym ruchu artystycznym brały udział niektóre niezależne galerie, powstawały nowe akcje artystyczne, których inicjatorami byli artyści i krytycy sztuki: Marian Bogusz, Janusz Bogucki, Bożena Kowalska, Gerard Kwiatkowski, Jerzy Fedorowicz i Ludmiła Popiel, Jerzy Ludwiński, Andrzej Matuszewski, Kajetan Sosnowski, Stefan Morawski, Alicja Kępińska. Zaistniała możliwość spotkań i twórczych dyskusji; w atmosferze pobudzenia intelektualnego wielką rolę spełniały osobowości artystów, poetów, krytyków, postaci o ogromnym autorytecie (Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Julian Przyboś, Artur Sandauer).

Udział w *I Biennale Form Przestrzennych* w Elblągu w roku 1965 był dla mnie wydarzeniem artystycznym. Moją realizację poprzedziły długie dyskusje z przyjaciółmi, przede wszystkim z Henrykiem Stażewskim, a decyzja była konsekwencją wyboru myśli - logiki, pewnych założeń geometrii, reprezentującej dyscyplinę i porządek.

Kolejna moja indywidualna wystawa, we Wrocławiu w 1968 roku w Galerii „Mona Lisa”, której założycielem był krytyk Jerzy Ludwiński - była dalszym opowiedzeniem się po stronie sztuki intelektualnej, a tekst *Układy otwarte* określał moją postawę.

Następstwem ożywienia artystycznego, podniesienia temperatury i poziomu dyskusji w środowisku wrocławskim były: akcja - Sympozjum *Wrocław 70* i wystawy *Sztuki Pojęciowej* we Wrocławiu i Edynburgu. Wystawa *Język Geometrii i Międzynarodowe Plenery-Sympozja dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii* - zainicjowane przez krytyka sztuki Bożenę Kowalską w 1980 roku, stworzyły szansę określenia postaw artystycznych.

AUTOANALIZA PROCESU TWÓRCZEGO

Pojęcie „twórczości” późno weszło do kultury europejskiej. Przez okres prawie tysiącletni określenie *twórczość* nie istniało w filozofii, teologii czy sztuce. Dopiero w XIX wieku termin *twórca* - *creator*, jako synonim artysty, wszedł do języka sztuki.

W XX wieku zaczęto używać wyrazu „twórca” do określenia twórczości we wszystkich dziedzinach ludzkiej produkcji.

Funkcjonujące współcześnie określenie *twórczość* obejmuje wszelkiego rodzaju ludzkie czynności i wytwory, nie tylko artystów, ale także uczonych, techników, działalność społeczną, dziedzinę współżycia, tworzenie samego siebie.

W szerokim rozumieniu pojęcia twórczości każdy człowiek ma potencjalne możliwości twórcze. Działalność twórcza umożliwia artyście rozpoznanie samego siebie. Jest afirmacją własnej osobowości, spełnia fizjologiczną potrzebę zaspokojenia egoizmu twórczego, kreatywnego działania.

Tworzenie - to konstruowanie świata w strukturach filozoficznych, wprowadzanie pojęć przestrzeni intelektualnej człowieka, budowanie nowej rzeczywistości artystycznej.

Tworzenie wymaga ustosunkowania się do istniejących dokonań oraz **przeciwstawienia się** (zaprzeczenia) **obowiązującym stereotypom**.

Określając swoją postawę wobec otaczającej rzeczywistości - twórca ujawnia swoją wiedzę, świadomość i przekonania.

Proces twórczy trwa przez cały okres świadomego, aktywnego życia artysty; uwzględniając wszelkie zmiany i przekształcenia, **realizuje się w układzie otwartym**.

Twórczość obejmuje zarówno proces, jak i wynik tego procesu.

Twórczość artystyczna jest specyficznym modelem kreacji.

Cytuję za Władysławem Tatarkiewiczem:

*Energia umysłowa zużyta na wytworzenie nowej rzeczy jest miarą twórczości, nie mniej niż sama jej nowość. Jest naprawdę drugą, obok nowości, miarą twórczości. Twórczość ma tedy dwa kryteria, dwie miary.*¹

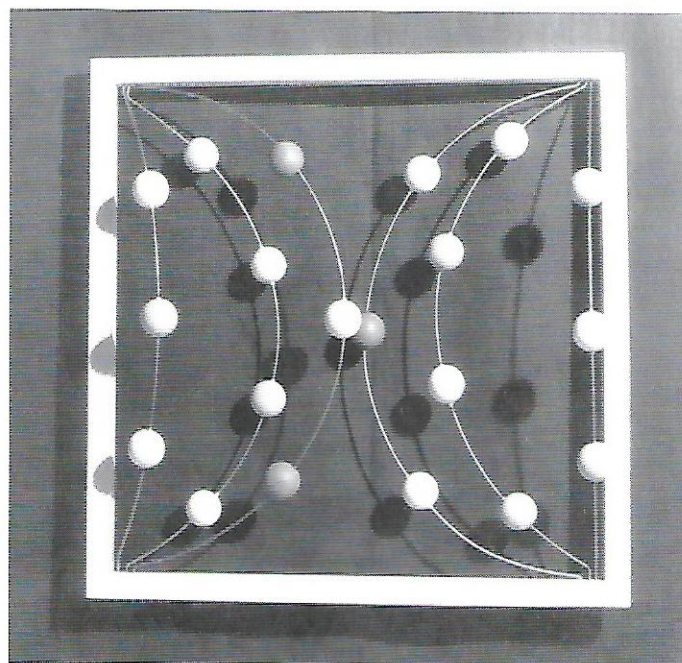
W zależności od postaw filozoficznych kształtowały się poglądy estetyczne i metody odnoszące się do rozważań nad dziełem oraz **przebiegiem procesu twórczego**.

W XIX i na początku XX wieku panowało przekonanie, opierające się na filozofii racjonalistów, że odkrycie naukowe przychodzi niespodziewanie, jako uwieńczenie logicznego działania. W połowie XX wieku nastąpiła rehabilitacja pojęcia „wyobraźni”, która wcześniej przeciwstawiana była koncepcji działania naukowego. W latach 50., głównie poprzez szkołę anglosaską, nastąpiło ponowne odkrycie i rehabilitacja wyobraźni, jako czynnika istotnego w procesach twórczych.

Metoda intuicyjna (heurystyczna) stosowana w badaniach nad procesem odkrycia, rozróżnia trzy fazy tego procesu: logiczną, intuicyjną i krytyczną, uważając fazę intuicyjną za fundamentalną i mającą podstawowe znaczenie.

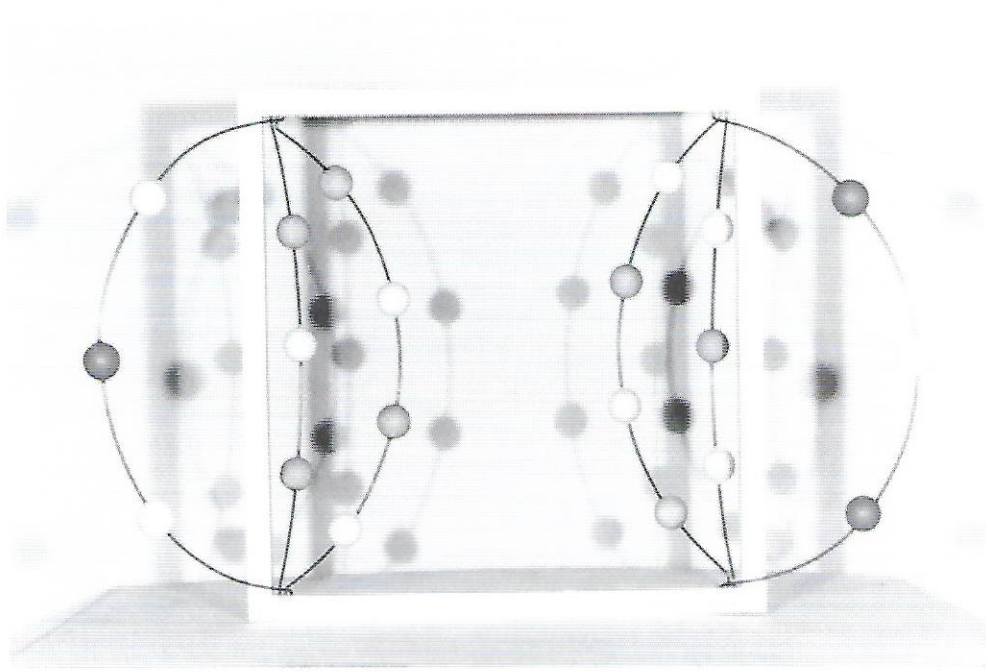
Metody intuicyjne i metody logiczne są to dwie strony tego samego postępowania, przy czym każda z nich wiąże się ściśle z drugą.

1. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976



Układ otwarty, 1967; projekt zgłoszony do realizacji na sympozjum „Wrocław 70”
W zbiorach Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

*Open system, 1967; project submitted to execution at the "Wrocław 70" symposium
Collection, Centre of Polish Sculpture, Orońska*



W procesie tworzenia istnieje szereg uwarunkowań:

- indywidualne - osobowe (psychologiczne, którymi zajmuje się dyscyplina badawcza - psychologia twórczości)
- uwarunkowania społeczne
- uwarunkowania kulturowo-cywilizacyjne (przemiany ekonomiczno-techniczne).

Na całość procesu twórczego składają się trzy poszczególne etapy:

1. Faza przedrealizacyjna: A) proces widzenia, B) źródła inspiracji twórczych, C) dyspozycje twórcze, D) motywacje twórczości, E) impuls podjęcia procesu twórczego, F) przekształcenia sygnałów zewnętrznych w wewnętrzne wyobrażenia, G) koncepcja dzieła
2. Faza realizacyjna - proces realizacji
3. Faza po-realizacyjna: A) weryfikacja dzieła, B) dystans wobec dzieła

W moim przekonaniu, najistotniejszą fazą procesu twórczego jest koncepcja dzieła, utworu lub działania artystycznego.

O procesie widzenia pisze Władysław Strzemiński:

*Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata, raz na zawsze jednakowego i niezmiennego - jak odbicie w lustrze. Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że **myślimy i poznajemy** (podkr. - W. G.), co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko - słowem, przez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie [...]*

W procesie widzenia nie jest to ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego.²

Przy rozpatrywaniu i omawianiu inspiracji twórczych, wizualnych i intelektualnych - zestawiam wypowiedzi trzech twórców: Leonarda da Vinci, Pabla Picassa i Henryka Stażewskiego.

Te trzy postacie różnią się między sobą nie tylko okresami historycznymi, ale inną konwencją artystyczną; operują różnymi środkami przekazu, reprezentują inne postawy artystyczne. Jednakże w momencie odbierania bodźców - inspiracji twórczych, artyści ci wykazują pewne zbliżenie w swoich wypowiedziach, wskazują na podobne źródła, a w następnych fazach procesu twórczego zachodzą istotne zmiany i przekształcenia.

Leonardo da Vinci uważa, że:

Nie zawadzi zatrzymać się czasem, by obserwować płamy na murach albo popiół z ogniska, albo chmury czy błoto, albo inne podobne rzeczy. Jeżeli będziesz w nie patrzył, znajdziesz tam czarujące pomysły, pobudzające umysł malarza do nowych pomysłów, tak do kompozycji bitew, zwierząt, ludzi, jak do rozmaitych układów krajobrazu i rzeczy potwornych, jak diabły i tym podobne. Przysporzy ci to sławy. Albowiem rzeczy połamane pobudzają umysł do nowych inwencji.³

Pablo Picasso określa, że:

Artysta jest zbiornikiem wzruszeń, pochodzących zewsząd, z nieba, ziemi, z kawałka papieru, z przechodzącej postaci, z pajęczyny. Dlatego też nie należy robić różnic między przedmiotami. One nie posiadają szlacheckich rodowodów. Własność swą brać trzeba stamtąd, gdzie się ją znajdzie, byleby nie z własnej twórczości. [...] Malarz podlega stanom pełni i próżni. To cała tajemnica sztuki. Spaceruję po lesie Fontainebleau. Przejadam się zielenią. Muszę wyrzucić z siebie to wrażenie na płótno. Panuje w nim zieleni. Malarz wykonuje obraz, jako naglącą potrzebę uwolnienia się od swych wrażeń i wizji.⁴

2. Władysław Strzemiński, Teoria widzenia, Kraków 1958

3. Leonardo da Vinci, Traktat o malarstwie, Wrocław 1961

4. Pablo Picasso w rozmowie z Christianem Zervos,

[w:] Artysty o sztuce, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963

Henryk Stażewski stwierdza:

Dla artysty przyroda i rzecz budząca wstręt i odrazę może zawierać w sobie bogactwo i piękno kształtów. Czujność naszego oka powoduje, że efemeryczność pozostawia ślad, a przypadek staje się porządkiem.

*To, co jest banalne, codzienne, niezauważalne, brudne, zniszczone, odrażające - może oddziaływać na nas tak, że spojrzymy na to, jak na rzecz widzianą po raz pierwszy. Piękne jest błoto, kałuża, w której odbija się: niebo, domy, drzewa, w opalizujących kolorach zgnilizny i butwienie - nieporządek i zniszczenie - dziury w dachach domów - plamy na ścianach - w ogródkach stosy kamieni i cegieł, budyli, kłody, drzewa, itp. Są one największą inspiracją artystyczną - **poszukiwania porządku w chaosie** - (podkr. - W. G.)⁵*

A. Töffler w Szoku przyszłości pisze:

Nieustannie porównujemy wyobrażenia, kojarzymy je, odnosimy wzajemnie wobec siebie na nowe sposoby, chowamy je z powrotem. To właśnie określa się pojęciem „Aktywność umysłowa”, i podobnie jak aktywność mięśniowa - jest to forma pracy. Utrzymanie systemu w działaniu wymaga wysokiej energii.

Dla decyzji podjęcia procesu twórczego musi zaistnieć aktywność psychiczna i umysłowa, spowodowana przez działanie bodźców zewnętrznych i wewnętrznych. Obserwacja świata realnego, wyciąganie wniosków, dostrzeganie pewnych niewłaściwości, braków - powoduje chęć dokonania zmian, wprowadzenia nowych wartości estetycznych poprzez działanie artystyczne.

Zarówno krytyczny stosunek do świata i dotychczasowych dokonań artystycznych, jak i pewna fascynacja, zachwyt nad otaczającą rzeczywistością, zjawiskami natury - doprowadza do chęci zrealizowania i przekazania własnych doświadczeń i przemyśleń. Nagromadzenie się osobistych problemów, refleksji, przeżyć, doprowadza do potrzeby wyzwolenia się, oczyszczenia w formie działania artystycznego.

Na koncepcję dzieła składają się dwa pod-etapy: zamiar artystyczny i wizja artystyczna.

Zamiar artystyczny - jest ustaleniem idei, jej konkretyzacji myślowej, dokonaniem świadomego wyboru sposobu przekazania swoich myśli.

Wizja artystyczna - jest myślowym wyobrażeniem, zaprogramowaniem podstawowej konstrukcji utworu-obiektu; jest przewidywaniem podstawowych współzależności elementów. W tej fazie następuje decyzja wyboru odpowiednich środków wyrazu, wybór właściwego tworzywa.

Trzeba tu zaznaczyć, że w **fazie koncepcji** dzieła, tak jak i w innych etapach procesu twórczego, w zależności od typu osobowościowego oraz innych uwarunkowań, następują przesunięcia w kolejności poszczególnych faz.

Przy typie intuicyjnym - istnieje równoległość fazy realizacyjnej i koncepcyjnej (koncepcja powstaje w miarę realizacji dzieła). Przy typie refleksyjnym, gdzie istnieje udział pełnej świadomości - występuje wyraźne oddzielenie się poszczególnych faz - etap koncepcji dzieła wyprzedza część realizacyjną. **Fazą realizacyjną** nazywam okres obiektywizacji idei - zamiaru artystycznego.

Istnieją następujące warianty udziału artysty w procesie realizacji:

- artysta sam realizuje swoje dzieło
- artysta programuje dzieło - wykonuje maszyna, komputer
- artysta wykonuje projekt - realizują wykonawcy, rzemieślnicy
- artysta dopuszcza publiczność do udziału w realizacji swego dzieła
- artysta dokonuje sakralizacji gotowego przedmiotu⁶
- artysta sam określa się jako dzieło⁷.

5. Henryk Stażewski, CDN, Galeria Współczesna, 1976

6. Marcel Duchamp

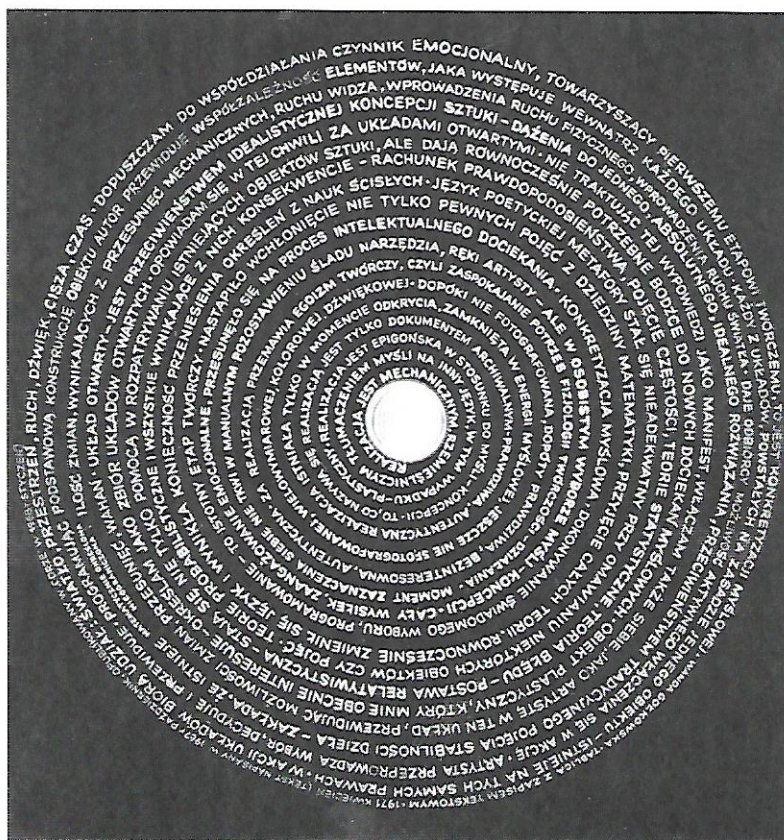
7. Ben Vautrier

W fazie realizacyjnej mogą występować zmiany koncepcji dzieła. Czasem z góry zaprogramowany jest element przypadku⁸, improwizacja⁹. W sferze działań artystycznych, np. happeningów, realizacja akcji poprzedzona bywa scenariuszem, partyturą, które są skonkretyzowaną koncepcją artystyczną.¹⁰ Zmiany koncepcji dzieła w czasie realizacji mogą wynikać także z właściwości tworzywa.

Powstają **nowe fakty artystyczne**, w których następuje zdecydowane przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej na sferę pojęciową (na koncepcję, na ideę), **działania czysto mentalne**.¹¹

Tablica z zapisem tekstowym, 1971 (tekst opublikowany w „Odraze”, 1968)

Tablica z zapisem tekstowym, 1971 (nie opublikowana w „Odrze”, 1968)



8. Ryszard Winiarski

9. Jackson Pollock

10. John Cage, Allan Kaprow, Claes Oldenburg

11. Joseph Kosuth, Sztuka po filozofii, Galeria „Remont”, Warszawa 1978

UKŁAD OTWARTY - JAKO PROCES TWÓRCZY

Wanda Gołkowska

Układy otwarte

(tekst towarzyszący indywidualnej wystawie w Galerii „Mona Lisa”)

Nastąpiło wchłonięcie nie tylko pewnych pojęć z dziedziny matematyki, przyjęcie całych teorii, równocześnie zmienił się język i wynikła konieczność przeniesienia określeń z nauk ścisłych. Język poetyckiej metafory stał się nieadekwatny do omawianych niektórych obiektów czy pojęć. Teorie probabilistyczne i wszystkie wynikające z nich konsekwencje: rachunek prawdopodobieństwa, pojęcie częstości, teorie statystyczne, teoria błędu, - postawa relatywistyczna - stają się nie tylko pomocą w rozpatrywaniu istniejących obiektów sztuki, ale dają równocześnie potrzebne bodźce do nowych dociekań myślowych.

Obiekt plastyczny, który mnie obecnie interesuje - określam jako zbiór układów otwartych.

Opowiadam się w tej chwili za układami otwartymi.

Nie traktując tej wypowiedzi jako manifest, włączam siebie jako artystę, także w ten układ, przewidując możliwości zmian, przesunięć, wahań.

Układ otwarty jest przeciwieństwem idealistycznej koncepcji sztuki - dążenia do jednego, absolutnego, idealnego rozwiązania, przeciwieństwem tradycyjnego pojęcia stabilności dzieła - zakłada, że istnieje matematycznie określona / nieograniczona ilość zmian, wynikających z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła. Daje odbiorcy możliwość aktywnego włączenia się w akcję. Artysta przeprowadza wybór, decyduje i przewiduje.

Programując podstawową konstrukcję obiektu, autor przewiduje współzależność elementów, jaka występuje wewnątrz każdego układu. Każdy z układów, powstałych na zasadzie jednego obiektu - istnieje na tych samych prawach. W akcji układów biorą udział: światło, przestrzeń, ruch, dźwięk, cisza, czas.

Dopuszczam do współdziałania czynnik emocjonalny, towarzyszący:

I - Etapowi twórczemu,

tj. konkretyzacji myślowej, dokonywaniu świadomego wyboru, programowaniu. Stanisław Lem w „Summa technologiae” określa, czym jest każda decyzja myślowa czy duchowa:

[...] Jest to akt wyboru polegający na takim ustawieniu zwrotnic synaptycznych, że przepuszczany zostaje jeden rodzaj, zatrzymywany zaś (blokowany) inny rodzaj informacji. Jest to więc ustanowienie w obrębie sieci neuronowej określonych „prawideł pierwszeństwa ruchu” czyli uprzywilejowanie pewnych sygnałów. Skoro pewne sygnały zyskują tym samym większą wagę od innych, mamy do czynienia z aktem stworzenia wartości: ta z pozoru swoiście i wyłącznie ludzka działalność kreatywna przejawia się więc już na wręcz elementarnym szczeblu cybernetycznej mechaniki sieci neuronowych [...].

II Etap - realizacja

jest mechanicznym, rzemieślniczym tłumaczeniem myśli na inny język, w tym wypadku - plastyczny. Realizacja jest epigońska w stosunku do myśli - koncepcji. To, co nazywa się realizacją, jest tylko dokumentem archiwalnym. Prawdziwa, autentyczna realizacja istniała tylko w momencie odkrycia, zamknięta w energii myślowej, jeszcze nie sfotografowanej, wielowymiarowej, kolorowej, dźwiękowej. Dopóki nie fotografowana, dopóty prawdziwa, bezinteresowna, autentyczna. Za realizacją przemawia egoizm twórczy, czyli zaspokajanie potrzeb fizjologii twórczości - działania.

Moment zaznaczenia siebie nie tkwi w manualnym pozostawieniu śladu narzędzia, ręki artysty - ale w osobistym wyborze myśli - koncepcji. Cały wysiłek, zaangażowanie emocjonalne, przesunęło się na proces intelektualnego dociekania.

Paweł Beylin w swojej wypowiedzi na krajowej sesji krytyki artystycznej (Poznań 1966) uważa, że:

Autentyzm dzieła sztuki jest w jakiś sposób związany z jego niepowtarzalnością. Dzieło autentyczne jako całość, powtarzam - jako całość - jest niepowtarzalne i nieodtworzalne... W autentycznym dziele sztuki nie można bezkarnie zmieniać poszczególnych elementów pod sankcją naruszenia tożsamości dzieła.

Uwagi powyższe stają się nieaktualne, a wnioski nieprzydatne i wprost przeciwne założeniom, które wypowiada Henryk Stażewski we wstępie do katalogu swojej wystawy (Warszawa 1965) oraz krytycy H. Ptaszkowska i J. Ludwiński.

Henryk Stażewski eliminuje w swoich dziełach właśnie cechy indywidualne, niemożliwe do powielenia. Wprowadza układ otwarty, w którym [...] istnieje możliwość zmian, przesunięć, ruchu, dodawania elementów, odejmowania, rozpadu [...] Mamy tu do czynienia z **prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych**, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać (H. Stażewski).

Koncepcja obrazu Stażewskiego zakłada możliwość powstawania układów nieprzewidywanych - zakłada możliwość przypadku. Obraz Stażewskiego nie jest więc obrazem zdeterminowanym (H. Ptaszkowska).

Najważniejszą zdobyczą sztuki Stażewskiego byłoby zatem wprowadzenie pojęcia zmiany układu, nie do pomyślenia w tradycyjnym abstrakcjonizmie geometrycznym, a co za tym idzie - wzbogacenie kształtowania form w przestrzeni o nieskończenie wielką ilość możliwości (J. Ludwiński).¹²

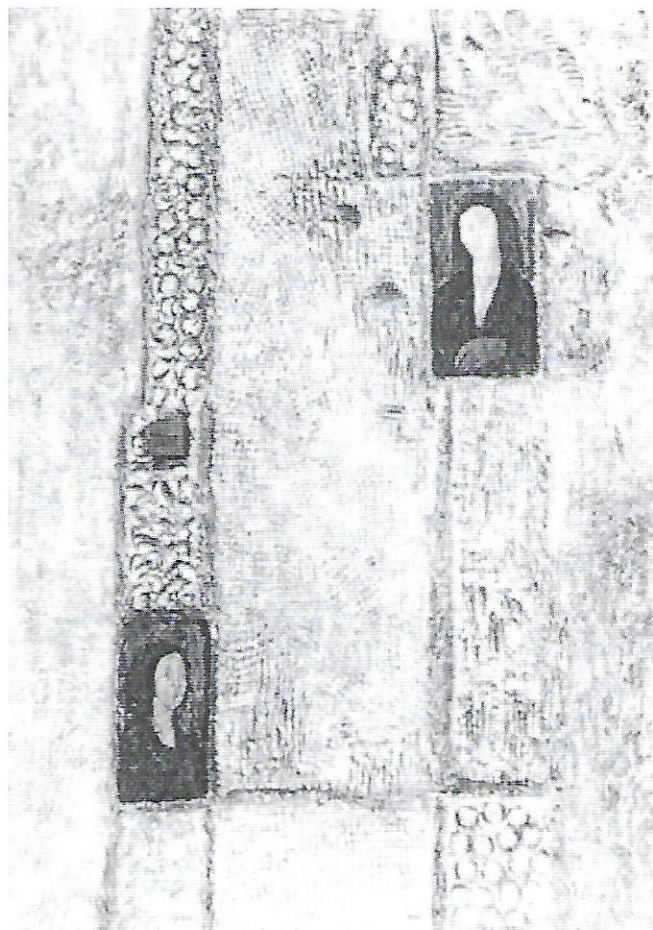
Zgodnie z koncepcją „układu otwartego”, na przestrzeni lat powstało szereg akcji, realizacji, wypowiedzi teoretycznych, które, wobec ówczesnych stereotypów, były moją ripostą - zaprzeczeniem.

Określając własną postawę, możliwości i zasadność zmian, przewidywałam reakcję w stosunku do istniejących w tym czasie tendencji artystycznych, a równocześnie doświadczałam przekształcenia własnej osobowości.

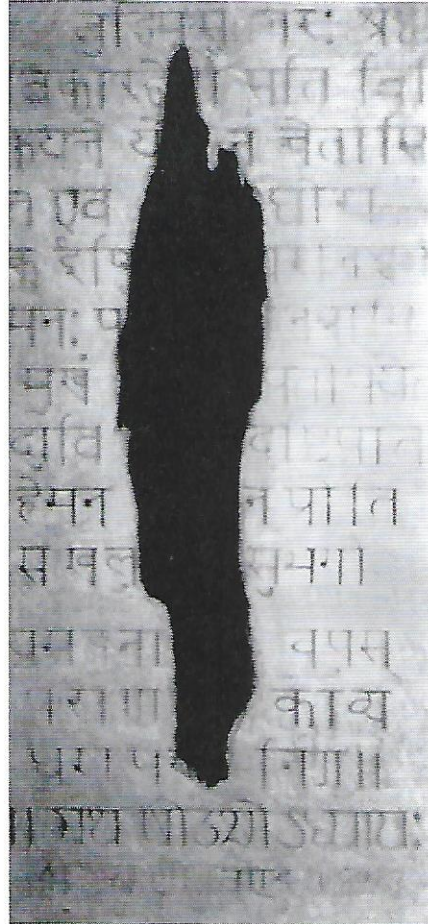
W okresie po studiach narastał protest wobec narzucanej tendencji socrealizmu - nastąpiło u mnie przejście z akademizmu do bogactwa rysunku. Wobec pustki i schematyzmu - do żywiołowości i emocji, barokizujących wypowiedzi. Radość tworzenia, zdobywanie nowych środków wyrazu były spełnieniem i satysfakcją realizacyjną. Zrezygnowanie ze zdobytych pozycji, gwałtowna zmiana na rzecz innego języka plastycznego, stała się moją formą protestu - **intuicyjną obawą przed tworzeniem własnego stereotypu.**

Powstaje cykl przestrzennych, kolorowych kompozycji, z użyciem drewnianych klocków, przytwierdzonych do płaskich powierzchni płyty. Prace te były eksponowane w 1957 r. na wystawie grupowej: (Boroń, Chwałczyk, Gołkowska, Zdanowicz) *Poszukiwania Formy i Koloru.*

12. Wanda Gołkowska, Układy otwarte, „Odra” 1/1968



Tablica z portretami, 1962 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Wrocławiu)
Tablet with portraits, 1962 (collection National Museum, Wrocław)

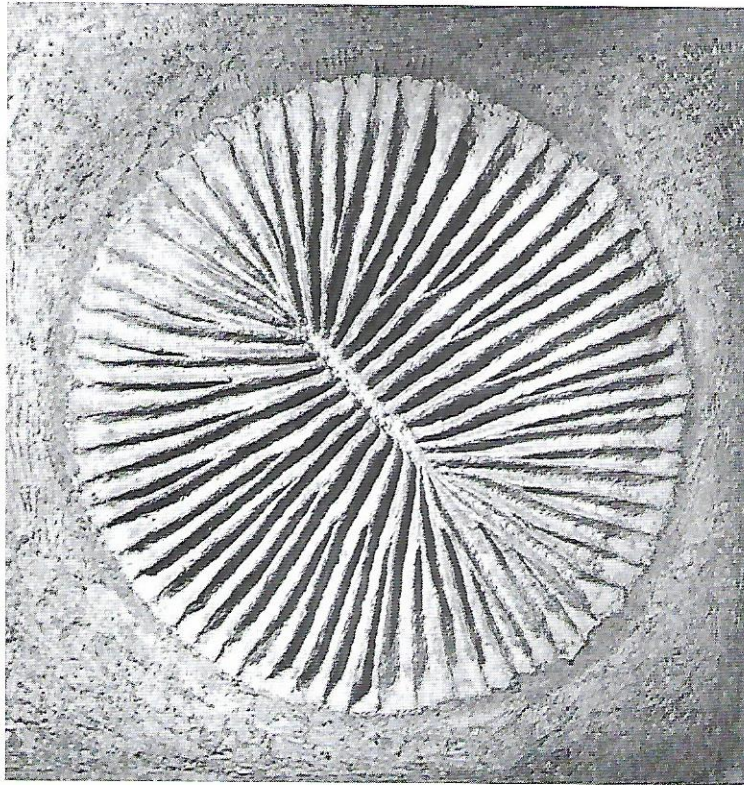


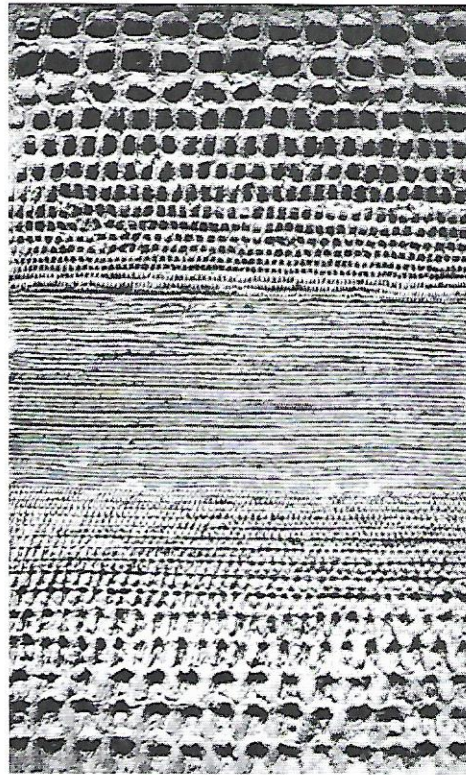
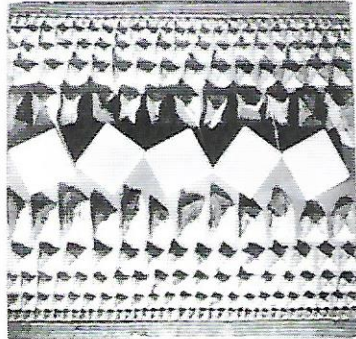
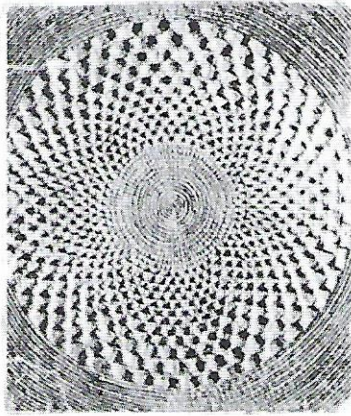
Tablica z sanskrytem, 1962
Tablet with sanskrit, 1962



Raniga, 1962

Tablica zmienna, 1966
Tablet changeable, 1966





Tablica, 1966
coll. Marina Lambert
Tubet, 1960
suzunluk - Longest tube

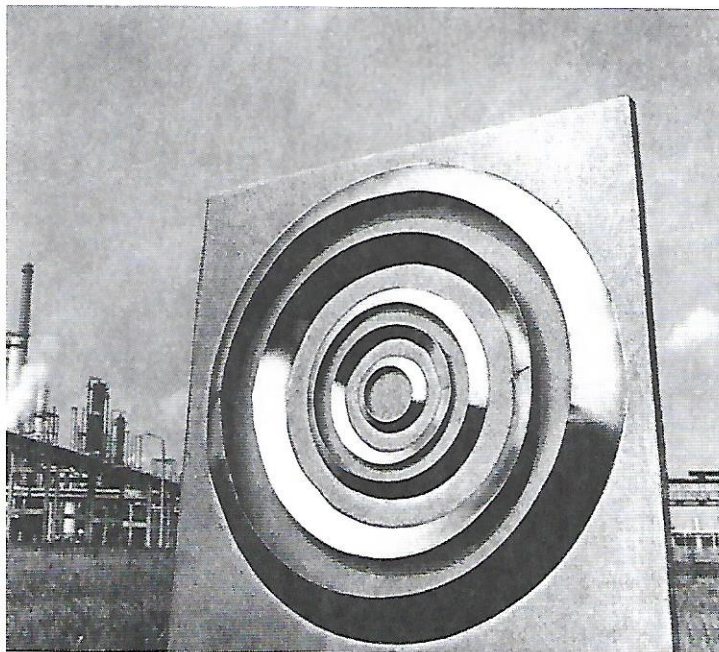
Tablica, 1966
Tubet, 1960

Tablica z blokama, 1967
Tubet with building blocks, 1967

Następna przemiana zachodzi w latach 1957-60, kiedy wprowadzam bogatą materię, fakturę, collage, cytaty - w malarstwie i rysunku.

Powstają reliefy fakturalne: *Resztki magnackiej fortuny*, *Tablica z sanskrytem*, *Fakt jasny*, *Fakt ciemny*, *Tablice z miniaturami*, *Kompozycja z dwoma portretami*, *Raninga*, *Raninga II* i inne (większość tych prac uległa zniszczeniu w czasie powodzi w 1997 r.).

I Międzynarodowe Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, w 1965 roku, którego inicjatorem i twórcą był artysta, **Gerard Kwiatkowski** - stało się światowym ewenementem kulturowym i przełamało dotychczasowe, artystyczne konwencje. W architekturze miasta Elbląga zrealizowałam formę przestrzenną, w której za pomocą kreski, czyli metalowych prętów - zbudowałam ażurową przesłonę, nie tracąc widzenia dalszego planu. (*Ilustracja na okładce; model w zbiorach Muzeum Architektury we Wrocławiu - przyp. red.*)



Tablica z Pukaw, 1966

Tablet from Pukawa, 1966

Kreska - organizująca przestrzeń - stała się w późniejszych moich realizacjach malarskich i rysunkowych jednym z ważniejszych środków wypowiedzi.

Rok później, w 1966 roku, odbyło się w Puławach **Międzynarodowe Sympozjum Plastyków i Naukowców** *Sztuka w Zmieniającym się Świecie*. Autorem i twórcą idei sympozjum był teoretyk i krytyk, **Jerzy Ludwiński**. Zrealizowana przeze mnie w czasie sympozjum *Tablica z Puław* (metal + tworzywo) stanowiła serię tablic-reliefów, o zgeometryzowanych, uporządkowanych układach.

W roku 1978 z inicjatywy krytyka sztuki **Bożeny Kowalskiej** i artysty **Kajetana Sosnowskiego** - Muzeum w Chełmie zorganizowało **Sympozjum Przestrzeń Miasta** oraz wystawę projektów. Zaaproponowałam wówczas formę przestrzenną dla Chełma, usytuowaną w terenie, stosując w konstrukcji kreskę jako istotny element kompozycyjny. W tym okresie (1965-1968) w mojej działalności twórczej następuje wyraźna preferencja sztuki zminimalizowanej, opartej o logiczne układy - wejście w krąg sztuki geometrycznej.



Projekt wstępny formy
przestrzennej dla Chełma, 1978
Project of a spatial form for Chełm, 1978

NIEKONWENCJONALNE FORMY ZAPISÓW

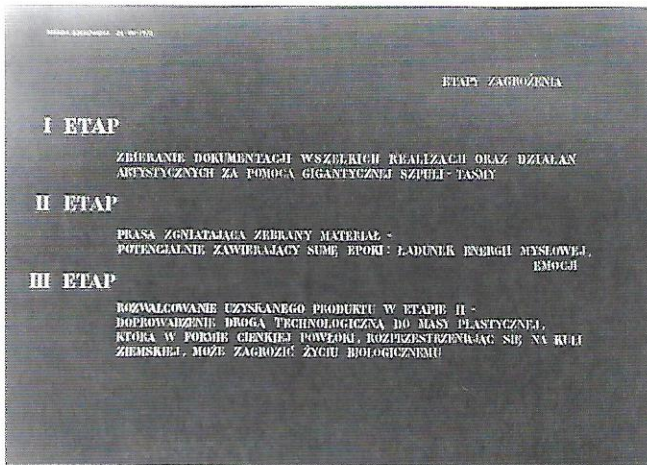
Układy otwarte pozwalały na wprowadzenie różnych, niekonwencjonalnych środków wypowiedzi, adekwatnych do istoty treści.

Tradycja i sprzeciw - to antynomia, która zawiera działanie pobudzające, twórcze. Tradycja, w moim przekonaniu, jest bogatym zespołem zasad, sposobów myślenia, umiejętności. Wybór z tej całości i wykorzystanie pewnych wartości - stwarzają równocześnie bodźce do protestu i **możliwości świadomego oporu wobec stereotypów**.

W całej mojej dotychczasowej drodze twórczej następowały okresy, w których ostro pojawiała się potrzeba wypowiedzi artystycznej, zrealizowanej w innej, nie tradycyjnej formie zapisu, będącej rezultatem oporu wobec stereotypów myślowych, sytuacji, konwencji.

Etapy zagrożenia, 1972
(prace ekspozycyjne w Osińskich)

Phases of menace, 1972
(prace ekspozycyjne w Osińskich)



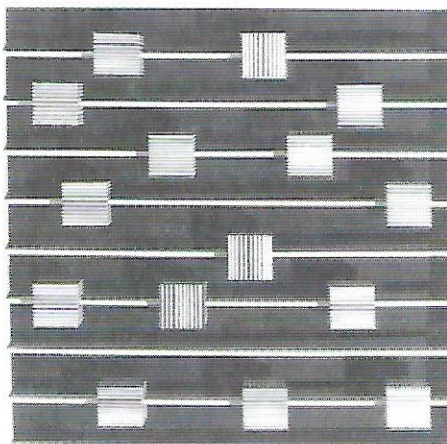
Zapisy, jako reakcja dezaprobaty, nie tworzyły formalnej jedności, nie pretendowały do miana „obiektów sztuki” - były intelektualną informacją, przekazem, komunikatem. Działania te, będące w opozycji do funkcjonujących wówczas trendów artystycznych - zarówno od strony formalnej, jak i pojęciowej - były bezinteresowną aktywnością, wypowiedzią, **gra artystyczną**, powstawały na zasadzie decyzji wyboru i podziwu dla gatunku sztuki intelektualnej.

Indywidualna wystawa w Galerii „Mona Lisa” oraz tekst w „Odrze” (1/1968) - nosiły tytuł **Układy otwarte** - były znaczącym faktem w mojej biografii artystycznej. **Jerzy Ludwiński** - teoretyk sztuki i inicjator Galerii „Mona Lisa” (od grudnia 1967) wypowiedział się wówczas na łamach „Odry”:

Obrazy Gołkowskiej dopuszczają możliwość interwencji z zewnątrz. Ze zbioru elementów można każdy z nich wyjąć i wstawić w inne miejsce, można więc dowolnie zmienić układ. A zatem obrazy Gołkowskiej istnieją nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie, chociaż zupełnie nie można mówić o niczym takim jak komponowanie następujących po sobie układów, gdyż możliwość

powtórzenia się pewnych określonych sytuacji plastycznych jest mało prawdopodobna. Artystka neguje w swoich ostatnich pracach wszystko to, co do tej pory wiązało się z pojęciem dzieła sztuki: przede wszystkim jego nienaruszalność fizyczną. Tu można wszystko przesuwac, zmieniać, dodawać, odejmować, gdyż proces powstawania dzieła sztuki albo się jeszcze nie zakończył, albo zakończył się w momencie przystąpienia do wykonywania obrazu, jako przedmiotu materialnego. Mamy tu przykład sytuacji wręcz paradoksalnej: proces twórczy i robienie obrazów to zupełnie różne rzeczy, które mogą, ale nie muszą się ze sobą zająbiać. I wreszcie paradoks największy: dzieło sztuki wykonane w materiale nie pokrywa się z pojęciem dzieła sztuki w ogóle.

Dzieło sztuki to nie tylko obraz czy też jakikolwiek inny przedmiot artystyczny, lecz również cały szereg innych zjawisk, do tej pory uważanych za pozaartystyczne. Często obraz jest tylko zapisem plastycznym faktów istniejących poza nim, sposobem przekazywania informacji, rodzajem kodu. [...] ¹³



Układy otwarte,
Szesnaście sześciątów, 1968
W zbiorach Muzeum
Narodowego we Wrocławiu

Układ siatkowy,
Sześcioramiennie, 1968
Kolekcja: Galeria
Muzeum Wrocławia

W konsekwencji przyjęcia zasady „układu otwartego” (...W akcji układów biorą udział światło, przestrzeń, ruch, dźwięk, cisza, czas...) powstały prace, w których występowały: ruch i dźwięk (*Bujak I* - 1965, *Bujak II* - 1968 r.).¹⁴ Pewną nowością była również możliwość interwencji widza w układ poszczególnych elementów.

Moje sformułowania, zawarte w tekście *Układy otwarte (Realizacja jest epigońska w stosunku do myśli - koncepcji)* spotkały się z ogromną negacją, lub co najmniej z brakiem zrozumienia.

Ówczesna (1970 - 80) polityka kulturalna i związane z nią systemy artystyczne - wywołały mój zrozumiały sprzeciw.

[...] Niestety - nasza oficjalna krytyka, w połączeniu z urzędnikami zawiadującymi kulturą, z uporem godnym lepszej sprawy zamyka wejście na scenę wszystkim, którzy mogliby odegrać niepoślednią rolę, a rezerwuje miejsce wyłącznie dla epigonów i czcigodnych emerytów. [...] ¹⁵

13. Jerzy Ludwinski, Proces twórczy czy produkcja przedmiotów, „Odra” 1/1968

14. *Bujak I* - w zbiorach Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku; *Bujak II* - w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

15. Antoni Dzieduszycki, Sztuka w procesie samozniszczenia, „Odra” 2/1971

Akcja bezinteresownego zwielokrotniania materialnych dzieł sztuki, ogłoszona przez mnie w 1970 r. na plenerze w Osiekach, była ironizującym tekstem, ujawniającym chaos i brak kompetencji w instytucjach, zajmujących się polityką kulturalną. Była protestem przeciwko systemom, postulującym „jedynie obowiązującą, słuszną doktrynę twórczą”, dopuszczającą na wystawach maksimum 20% myśli niezależnej (np. abstrakcji).

Wanda Gołkowska

Ogłaszam akcję

BEZINTERESOWNEGO ZWIELOKROTNIANIA MATERIALNYCH DZIEŁ SZTUKI

MIEJSCE AKCJI: na terenie Polski oraz poza jej granicami.

CZAS TRWANIA: rok 1969 – początek działalności

CEL:

Świadome wytworzenie sytuacji **nieustannego niepokoju**. Skompromitowanie dotychczasowych kryteriów oceny dzieł sztuki przez komisje, jury, czynniki oceniające, kwalifikujące

Wprowadzenie większego chaosu w istniejący już bałagan.

OPIS AKCJI:

W sposób **nieoczekiwany** zaczynają się mnożyć dzieła znanych artystów: wzrastają zbiory muzealne, na wystawach, w galeriach, w pracowniach artystów, w różnych miejscach niespodziewanych.

Pojawiają się prace artystów, którzy mogliby być autorami tych prac, ale których oni nie wykonali.

Mnożenie się dzieł sztuki odbywa się anonimowo i bezinteresownie.

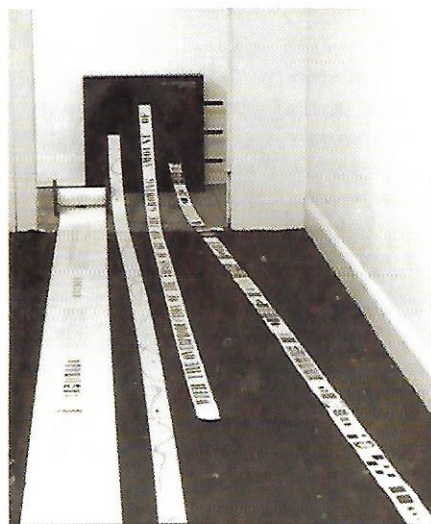
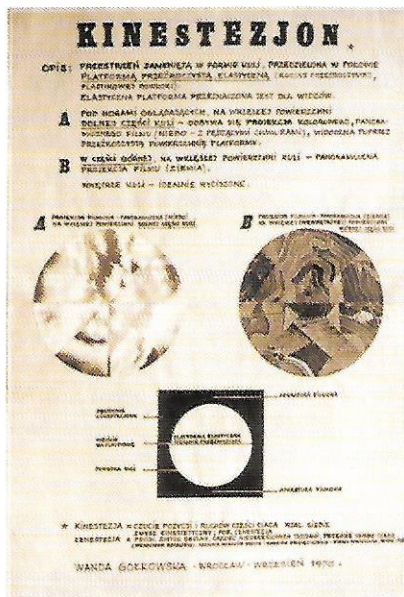
Uwagi:

- A) Zwielokrotnianie dzieł sztuki **nie zagraża** postawie artystycznej twórcy, którego ilość dzieł powiększa się bez jego udziału.
Nie można naśladować osobowości twórcy – ale można naśladowniczo wykonać jego produkt.
- B) Na pomyłki, błędy, ośmieszenia – mogą być narażeni ludzie zajmujący się kwalifikowaniem, ocenianiem, wartościowaniem dzieł sztuki, - zasiadający w komisjach, jury.
- C) Nie zajmuję się w tej chwili konsekwencjami wynikającymi z tej akcji:
1) natury prawnej, 2) administracyjnej.
- D) Interesuje mnie sytuacja, jaka zaistnieje.

Wrocław – czerwiec 1970

1. Powyższy tekst był eksponowany na wystawie „Propozycje I” – Świdwin, 1970 (sierpień)
2. Złożony na wystawę okręgową we Wrocławiu, wrzesień 1970, nie przyjęty przez jury
3. Praca ogłoszona w wydawnictwie: Klaus Groh „Aktuelle Kunst in Osteuropa” – Wydawnictwo Du Mont, 1972

Dezaprobator I, Dezaprobator potrójny, Dezaprobator - Szpula (długość 22 m) - zrealizowane w 1971 roku - to obiekty-przedmioty, których nazwa, stworzona przeze mnie, sygnalizowała istotę i charakter przekazywanych informacji. Teksty zawierały ostry protest przeciwko nadprodukcji bełkotu ideologicznego i bublki artystycznych. Podobny sens zawierała czarna plansza *Etapy zagrożenia*. (Ilustracja na str. 22 - przyp. red.)



Dezaprobator. 1972 (niezopojęta - Atelier 72 - Galeria Demarco)
 Dezaprobator. 1972 (niezopojęta - Atelier 72 - Galeria Demarco)

Nadprodukcja dzieł sztuki i nadmiar informacji utrudniają możliwość wyboru i zacierają różnice między autentycznością a wtórnością. Automatyzm i przyzwyczajenie nazywa się często koniecznością wypowiedzi artystycznej - zawartej w kilometrach i tonach materiałów dostępnych w warunkach ziemskich. Nieunikniony, produkowany nadmiar energii musi być akumulowany. **Proponuję stworzenie światowej składnicy informacji artystycznej**, działającej na zasadzie urzędu patentowego, przyjmującej zgłoszenia pierwszeństwa, nie uwzględniającej wtórności koncepcji. Dla uniknięcia wszelkich dotychczasowych systemów oceny przez jury i komisje - komputery i mózgi elektronowe wydawałyby opinie kwalifikujące do przyjęcia przez składnicę.¹⁶

Kinestezjon - to wirtualny projekt instalacji przestrzennej, zaproponowany w 1970 r. (nazwany przeze mnie od słowa: *kinestezja*, czyli czucie pozycji i ruchów części ciała); opublikowany w katalogu „SP” (*Sztuka Pojęciowa*) w Galerii „Mona Lisa” w 1970 r., a także w wydawnictwie: Klaus Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, 1971 oraz eksponowany na wystawach: *Refleksja Konceptualna w Sztuce Polskiej* (CSW, Warszawa 1999); *Utopia i Wizja* (CRP Orońsko, 1999), *Utopia i Wizja* („Zachęta”, Warszawa, 2000).

***Kinestezjon* jest instalacją pojęciową i mieści się w kręgu sztuki pojęciowo-konceptualnej.**

16. Tekst ogłoszony w *Dezaprobatorze*, na plenerze w Opolnie, sierpień 1971.
 Publikowany w katalogu: Edinburgh International Festival - Richard Demarco,
 „Atelier 72”, 1972

MIĘDZYZYKAS W UKŁADZIE OTWARTYM

List otwarty - był odpowiedzią na pytania i zagadnienia, postawione (przez Janusza Kaczorowskiego i Stanisława Urbańskiego), dotyczące sytuacji i pojęć sztuki. Wprowadzeniem do dyskusji był artykuł Stefana Morawskiego *Na zakręcie*.

W *Liście otwartym* piszę:

W moim przekonaniu sztuka jest nieustanną polemiką, dyskusją ze sobą, ciągłą przemiennością, ciągiem twórczym, który realizuje się w czasie.

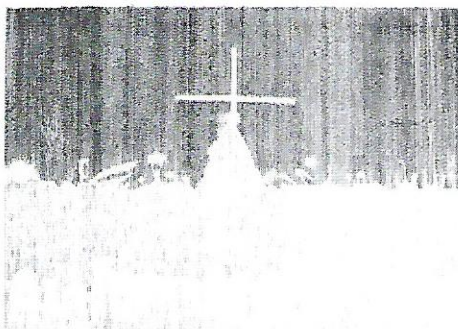
„Międzyczas” - to okres, w którym powracam do poprzednich przemyśleń, sygnałów - aby, posiadając dystans, uzyskać rozbieg, dynamikę potrzebną do przeskoczenia mojej dzisiejszej postawy, dna dzisiejszego, wrażliwości, wiedzy, posiadanej świadomości twórczej. Powroty do tradycji i powroty do własnej twórczości sprzed lat są dla mnie konieczne dla uzyskania odwagi łamania przyzwyczajzeń, dogmatów, konserwatywności myślenia. [...]

Kwestionując swoje własne sformułowania, zarówno słowne jak i realizacyjne - tworzę ciąg przekształceń mojej osobowości artystycznej.

W tekście zawartym w *Dezaprobatorku* (1971 r.) wypowiadałam się na temat nadprodukcji dzieł sztuki; ostatnio, zajmując się analizą procesu twórczego - stwierdzam nadużywanie określenia „twórczość” w odniesieniu do wszelkiego rodzaju produkcji plastycznej. Jeżeli warunkiem zaistnienia twórczości jest: element nowości + wysiłek intelektualny + inwencja, termin ten powinien funkcjonować rzadziej i w wypadkach potwierdzających istnienie warunkujących elementów.¹⁷

„Międzyczas” - albo przerwa, zatrzymanie się - jest (wg George'a Kublera) „szczeliną między przeszłością i przyszłością” i stwarza możliwość wprowadzenia układu ideowo-asymetrycznego, na zasadzie **kontynuacji i sprzeciwu**.

Przyjęłam pojęcie „międzyczasu”, uzasadniające powroty do własnych, wcześniejszych realizacji, przekonań i przemyśleń, które przekształcają się w czasie.

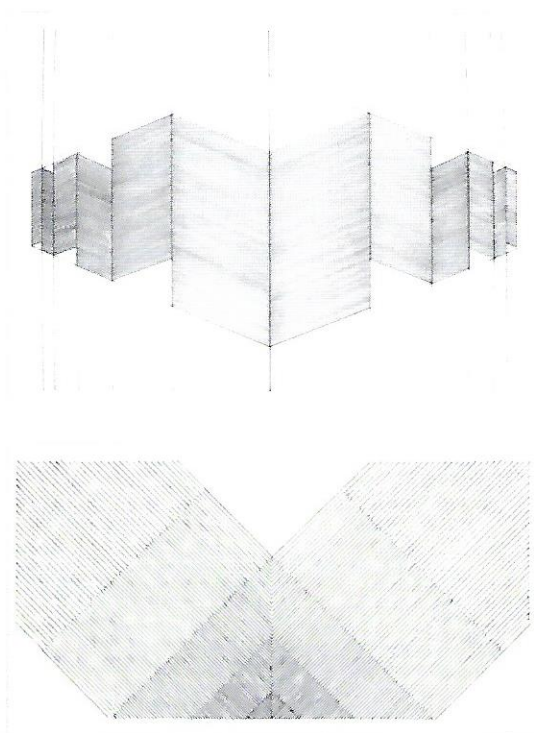


Z cyklu *Strachy polskie*, rysunek 83 II/3
From the series *Polish Scarecrows*, drawing 83 II/3



Z cyklu *Strachy polskie*, rysunek 83 I/2
From the series *Polish Scarecrows*, drawing 83 I/2

17. Wanda Górkowska, *List otwarty*, „Sztuka” 4/5 1978



Z cyklu F1, 1984
Formy i Przestrzeń 1984

Z cyklu F1, 1998
Formy i Przestrzeń 1994

W „układzie otwartym” zawarty jest również mój stosunek do sztuki geometrycznej. Geometria, jako dział matematyki, zajmujący się badaniem figur i stosunków przestrzennych, stwarza możliwości gry intelektualnej i zrozumienia pojęcia sztuki postkonceptualnej.

Sztukę łączą podobieństwa z logiką, z matematyką, z nauką wreszcie. Ale o ile one usiłują być użyteczne - sztuka nie jest użyteczna. Sztuka istnieje tylko dla siebie samej.¹⁸

W budowaniu przestrzeni za pomocą środków wizualnych - metody matematyczne i systemy pozwalają kreować filozoficzną konstrukcję świata. Anektowanie do sztuki niektórych teorii matematycznych (np. systemu Fibonacciego, czyli Leonardo Pisano, średniowiecznego matematyka) - poszerzyło możliwości obrazowania świata mentalnego.

Formy geometryczne są literami alfabetu, który pozwala na wpisywanie świata w kształt wizualny. Pion, poziom, kwadrat, trójkąt, koło - stają się symbolami, znakami magicznymi. Są pierwszymi, najprostszymi elementami, dającymi się formułować w układy otwarte. Umożliwiają dowolne konstruowanie świata w strukturach filozoficznych.¹⁹

U Gołkowskiej były to „Układy otwarte” czy „Tablice przestrzenne”, stanowiące kontynuację wcześniejszych reliefów, uporządkowanych geometrycznie albo jej transparentnej, pełnej prostoty i monumentalnej formy z prętów, stworzonej w czasie I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 r. Związek z matematyką, harmonia geometrii i myślenie przestrzenną stały się głównymi wektorami wytyczającymi przyszłość jej sztuki.²⁰

18. Joseph Kosuth, Sztuka po filozofii, Galeria Remont, Warszawa 1978

19. Wanda Gołkowska, wypowiedź w katalogu Język Geometrii, 1984

20. Bożena Kowalska, tekst w katalogu: Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1994

Kolekcja „Ziemia”

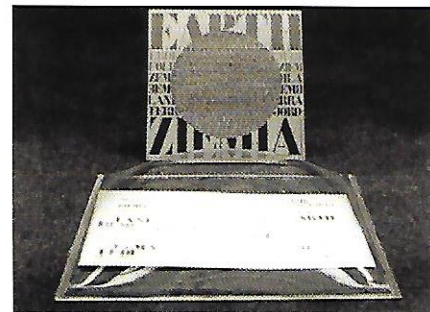
Zbiór słów i pojęcia „ziemia” w różnych językach; powstał na plenerze-symposium w Osiekach w 1972 r. W realizacji mojego pomysłu pomogli mi obecni m.in. prof. Artur Sandauer (jęz. hebrajski i aramejski) i artysta Koji Kamoji (jęz. japoński). *Kolekcja Ziemia* poszerzała swoje działanie, zmieniała się, przybierała różne formy zapisu, zarówno w układach literniczych, kompozycjach, obrazach, naturalnych zbiorach ziemi, tworzyła anegdotyczne historie.

Informacje o akcji *Kolekcja Ziemia* przekazywane były za pomocą kontaktów *mail-art'u*. Instalacja *Kolekcja Ziemia* zrealizowana była na wystawie w Szwecji - *Aktual Art, -Ystad*, w 1974 roku.

Autor książki *Messaggio Terra*, Paolo Barrile z Mediolanu, zwrócił się do mnie w 1982 roku z prośbą o przysłanie ziemi z Polski: z Częstochowy i Wadowic (po 2 kg). Fotograficzna dokumentacja zbierania ziemi w Wadowicach została wysłana do Mediolanu i umieszczona w katalogu *Storia di Messaggio Terra*. Po przygotowaniu paczki z ziemią uzyskałam informację, że istnieje zakaz wywozu ziemi z Polski. Jednak, dzięki pomocy nieznanym mi bliżej osób, paczka z ziemią została przewieziona samochodem, który transportował meble młodej pary polsko-włoskiej.



Kolekcja „Ziemia”, replika zbioru z 1972
Collection „Earth”, a replica of the 1972 collection



Kolekcja „Ziemia”, Osieki 1972
Earth Collection „Osieki 1972”

Kolekcja „Ziemia”, 1973, Konstnuseot, Ystad, Szwecja
Earth Collection, 1973, Konstnuseot, Ystad, Sweden

Klepsydra Sztuki

Zbiór nazwisk wielkich postaci naukowców-artystów - 1975 r. (klepsydra posiadająca dwa znaczenia: nekrolog albo zegar - pomiar czasu).

Kolekcja - Katalog

Numerowana kolekcja, od 1 do 399, kolorów chłodnych - 1974 -75 r.²¹

Kolekcja „Błękit”

Tautologia - obraz zrealizowany w 1976 r.²²

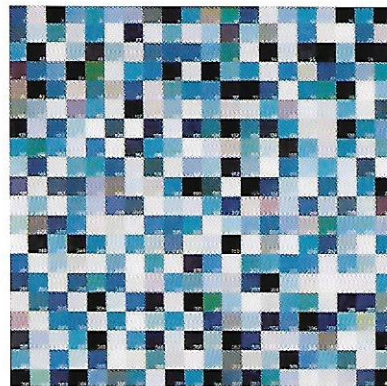
Otwarta Książka - idea artystyczna Gerarda Kwiatkowskiego, realizowana w Hünfeld, rozpoczęta w 1996 roku - to poetycka kolekcja wypowiedzi, myśli, słów, znaków - artystów z różnych stron świata. Inicjator i twórca koncepcji, Gerard Kwiatkowski, stworzył unikalną formę kolekcji sztuki myśli poetyckiej, która umieszczona na ścianach budynków, istnieje w przestrzeni układu urbanistycznego miasta Hünfeld. Mój pomysł *Kolekcja błękitu* z roku 1976 został zrealizowany w 1999 r. w projekcie *Otwarta książka* w Hünfeld.

Mentalna kolekcja Dzieł Sztuki

Posiadała motto: *Człowiek jest zmaterializowanym dziełem sztuki*. Była kolekcją nazwisk uczestników sympozjum *Interwencje* - Pawłowice 1975 r.; inicjatorem i organizatorem spotkania był artysta **Andrzej Matuszewski**. Pomysł tej kolekcji został powtórzony na wystawie grupy *Kontynuacja i Sprzeciw* - zestawiony w czasie: 1975-2000.

Weryfikacja Pionów

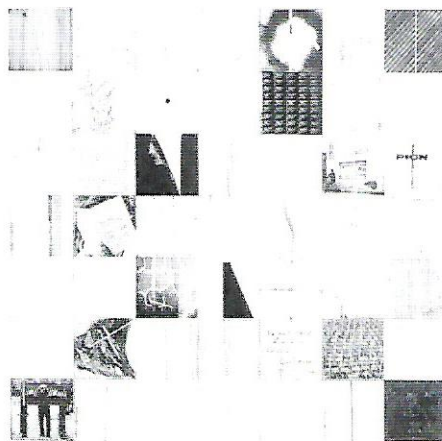
Jest zbiorem odpowiedzi uczestników pleneru w Osiekach w 1981 roku. Na planszy podzielonej na kwadraty artyści i teoretycy sztuki interpretowali w różny sposób zadane hasło *Weryfikacja pionów*. Duży wpływ na charakter odpowiedzi miała sytuacja, jaka istniała w Polsce w sierpniu 1981 roku.²³



Kolekcja - Katalog, 1974-75; Collection Catalogue, 1974-75



Kolekcja - Dzieł Sztuki, Hünfeld, 1997 w ramach projektu Otwarta Książka (Projekt: 'Kontynuacja', Hünfeld, 1997) w ramach grupy 'Kontynuacja i Sprzeciw'



Weryfikacja pionów, 1981 Evaluation of the verticals, 1981

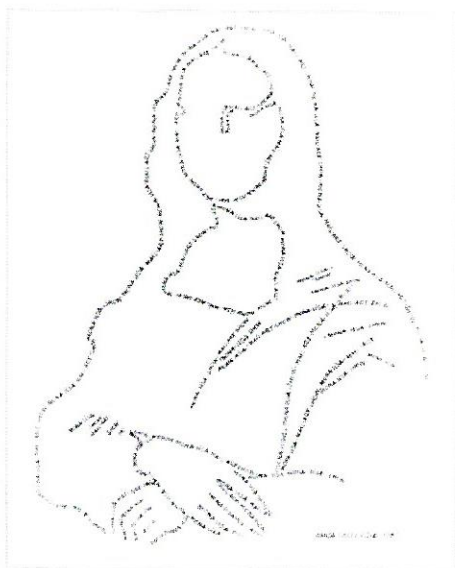
21. Obraz w zbiorach Muzeum ASP we Wrocławiu

22. Obraz w zbiorach Muzeum w Chełmie

23. Praca w zbiorach Muzeum w Koszalinie

MAIL-ART

Ruch *mail-art'u* czyli „sztuki poczty” w latach 1965-1985 stwarzał możliwości komunikowania się między artystami całego świata. Był środkiem przekazu, który obecnie spełniają internet i komputery. W latach izolacji kulturowej w Polsce *mail art* pełnił pozytywną rolę wymiany informacji artystycznej.



Mona Lisa Show, 1987

Paolo Barrile: Storia di Messaggio
Terra, 1983
(reprodukcja strony książki/
reproduction of a book page)



Ottobre 1983 - Wanda raccoglie terra a Wadowice e a Czestochowa (Polonia).

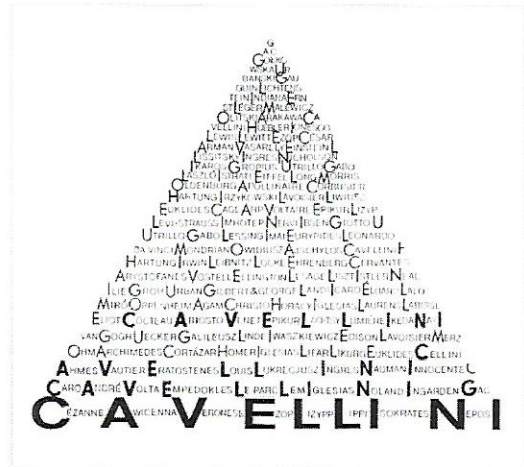
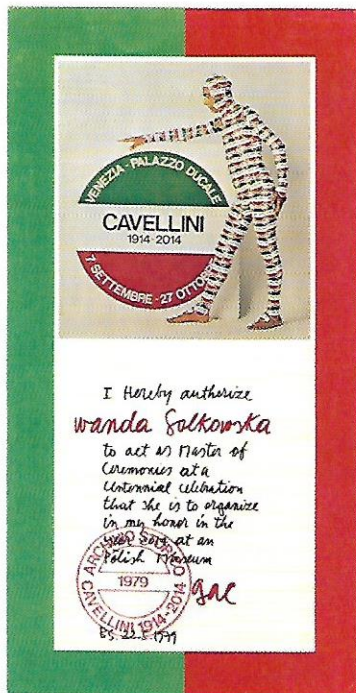
Kontakty, a nawet bezinteresowne, serdeczne przyjaźnie międzynarodowe, zawarte w latach 1965-85 - funkcjonują do dzisiaj. Ruch *mail-art'u* spowodował i wywołał wiele ciekawych, niekonwencjonalnych sytuacji, a pewne działania artystyczne uzyskiwały dalsze istnienie społeczne i wchodziły w nowy obszar. Zaistniało szereg akcji, wystaw, publikacji, katalogów.

Wśród ogromnej różnorodności postaw artystycznych, które działały w ruchu *mail-art'u*, przedstawiam kilka osób o odmiennym zakresie działalności (w kolejności alfabetycznej): Paolo Barrile, Guglielmo Achille Cavellini, Jan Chwańczyk, Robin Crozier, Klaus Groh, Géza Pernecky.

Mój kontakt z Paolo Barrile opisałam przy omawianiu *Kolekcji Ziemia*.

Paolo Barrile jest przedstawicielem grupy intelektualistów, którzy sposób porozumiewania się za pomocą *mail-art'u* wykorzystują do swojej pracy naukowej. Zbieranie informacji teoretycznych, a także próbek materialnych zaowocowało wydaną książką: *Messaggio Terra*. Tego rodzaju działalność jest przykładem możliwości współpracy naukowca-pisarza z artystami.

Guglielmo Achille Cavellini (GAC) - jest wyjątkowo barwną, oryginalną postacią artysty, który stworzył mit swojej osobowości, własną biografię, określając ją w latach 1914-2014. Wydał serie wydawnictw, książek, druków, znaczków, etykiet, itp. GAC - niesłychanie aktywny, sprawny warsz-



Piramida Cavelliniego, 1979
Cavellini's Pyramid, 1979

tatowo, zarówno w działalności literackiej, jak i plastycznej, prowadził korespondencję z postaciami historycznymi, z niektórymi się utożsamiając. Reagował natychmiast na każdy *mail-art'owski* sygnał. W 1979 roku zorganizowaliśmy, wspólnie ze Stanisławem Urbańskim, wystawę prac Cavelliniego we Wrocławiu, w Galerii „Na Jatkach”. Powstała wtedy moja *Piramida Cavelliniego*, a od autora otrzymałam specjalne podziękowanie.

Jan Chwałczyk w latach 1972-75 zainicjował i prowadził *Galerię Sztuki Informacji Kreatywnej*. Nawiązał stałą współpracę i korespondencyjną wymianę informacji z pismami i artystami, działającymi w ruchu *mail-art'u* (*Art and artists, Art and ideology, Artist's cooperation, Endlich was neues* - Klaus Groh, Klaus Kalkmann, Janoš Urban, Jiří Valoch, Jochen Gerz, Rolf Nörtemann,

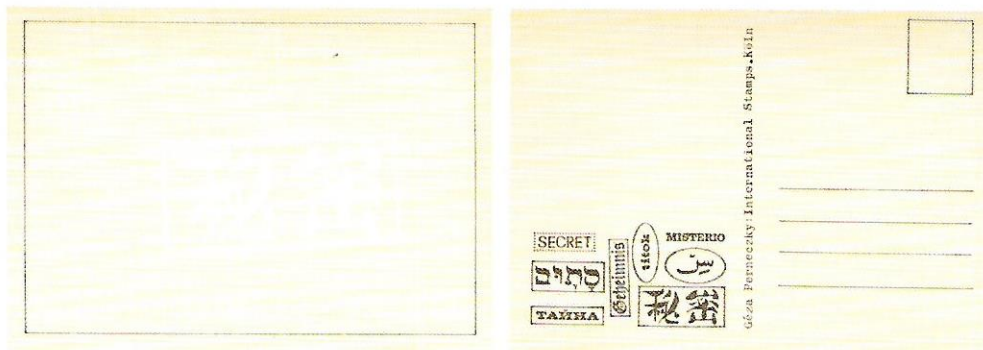
Beke Laszlo i inni). Nakładem Galerii „Sztuki Informacji Kreatywnej” ukazały się wydawnictwa: *katalog Gang*, *Czarny katalog* oraz *Kontrapunkt*.

Kontrapunkt jest antologią, będącą zbiorem odpowiedzi 68 artystów, teoretyków i krytyków, na zadane przez Jana Chwałczyka pytania, dotyczące kondycji sztuki awangardowej.

Robin Crozier - artysta z Wielkiej Brytanii, posłużył się *mail-art'em* do przeprowadzenia akcji *Portret Robina Crozier* w 1974 roku. Zwrócił się do artystów, nieznanych mu osobiście, z propozycją przesłania portretu Robina Crozier. W ten sposób stworzył wyobrazeniowy mit własnej postaci. Rezultatem akcji były wydawnictwa: dwa katalogi z odpowiedziami na zadane hasło. Robin Crozier kilkakrotnie brał udział w Międzynarodowym Triennale Rysunku we Wrocławiu. W jego realizacjach istnieje zawsze pewna zasłona, intryga sytuacyjna, która doskonale mieści się w kontaktach *mail-art'u*.

Klaus Groh - był jednym z założycieli *International Art Communication* i tworzącego się światowego ruchu *mail-art'u*. Jest autorem książki *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, wydanej w 1971 roku przez Dumont-Aktuell. Było to jedno z pierwszych na Zachodzie profesjonalne opracowanie sztuki współczesnej i awangardowej, istniejącej w krajach bloku sowieckiego. Artyści polscy są w tym wydawnictwie licznie reprezentowani. W roku 1983 Klaus Groh zorganizował w Edewecht sympozjum oraz wystawę, w których brali udział polscy artyści. Jest autorem wydawnictw: *Artists' Books*, *Künstler - Bücher - Buchobjekte*, zawierającego wypowiedzi i rysunki artystów z całego świata. Forma książki posiada niekonwencjonalne plastyczne rozwiązanie.

Géza Pernecky - brał udział w wielu akcjach *mail-art'u*, a jego działalność charakteryzowały kpina i ostry dowcip. Kartki pocztowe przysyłane do Polski w czasie stanu wojennego musiały wprowadzać urząd pocztowy i cenzurę w zakłopotanie i niepokój; kartki zawierały napis „TAJNE” w różnych językach świata. W latach 1987-1988 opracował wydawnictwo *Transcendental mail-art* - antologię, składającą się z egzemplarzy *Secretsociety of Diligent Mail-Artists*. W 1988 roku Géza Pernecky wydał album *A HÁLÓ (the trends of alternative art and in the light of their periodicals 1968-1988)*, który jest szczegółową dokumentacją działań artystycznych sztuki alternatywnej. Przygotowana przeze mnie prezentacja działalności artystycznej i publicystycznej Gézy Pernecky'ego eksponowana była we Wrocławiu, w Galerii „Faktograf”, w 1988 r.



Géza Pernecky, : Secret/Tajne, 1981

W 1987 roku w Galerii Sztuki „Rekwizytornia”, dzięki współpracy z Małgorzatą Kościelak, odbyło się otwarcie wystawy *mail-art'u - Kalendarium Kurtowi Schwittersowi*, w setną rocznicę urodzin artysty.

Po śmierci Henryka Stażewskiego w 1988 roku wysłałam drogą pocztową rysunek *In memoriam Henryk Stażewski*, opublikowany w artystycznym piśmie *Idee* w Holandii.

W 1989 roku, wspólnie z Małgorzatą Kościelak - artystką i Elżbietą Kościelak - krytykiem, zorganizowałyśmy we Wrocławiu, w Galerii Sztuki „Rekwizytornia” Międzynarodową Wystawę Mail Art`u *Hommage á Henryk Stażewski*. Wystawa, składająca się z prac ponad 90 autorów, ekspozycyjowana była w 1991 roku w Cultural Centre of the Municipality of Athens - Art Centre, a następnie w Chicago.

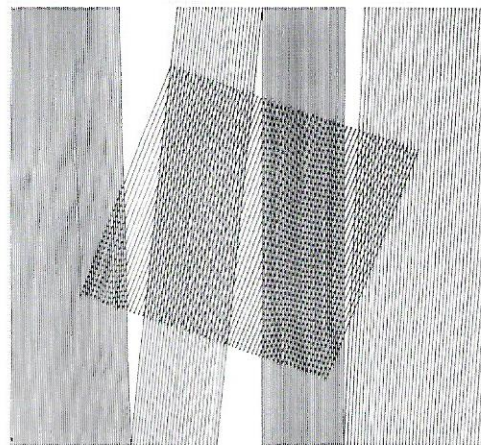
GALERIA SZTUKI „REKWIZYTORNIA”

Wystawa mail-art'u

„HOMMAGE A HENRYK STAŻEWSKI”

Grzegorz Wokorak, Carl Andre, Irwin Auerbach, John Baldessari, William Beckwith, F. Javier Campos, Hubert Chitrainy, Elżbieta Chybiak-Stanuliszka, Jan Chwałczyk, Ryszard Cohen, Flavio Coltri, Zdzisław Czajew, Daniel, Ilin Daxson, Jan Dobkowski, Andrzej Dobrzański, Andrzej Duda, Günter Rambow, Yoonhee Ellsworth, Ralph Fike, Tom Gale, Lewis Gorman, Lucid Goodman, Wanda Góreckowska, Heinz Grunke, Hella Talmay Grunke, Alvaro Lora, Vladimir Harilik, Hanne Møller, Hans Peter, Jean Pierre Hasegawa, David Halls, Aleksandra Jacquot, Tim Johnson, Zdzisław Jankowski, Leszek Karwowski, Jerzy Kolwasi, Hans Karlewski, Michael Kubler, Michał Kulczyński, Małgorzata Karwowska, Martin Kröner, Ron Kostelnik, Elżbieta Koswick, Małgorzata Kowalska, Wiesław Kunz, Milan Mladic, Isaac Mielke, Maria Michalowska, Anna Niska, Jolanta Niska, Zdzisław Niska, Przemysław Janusz Orłowski, Richard Parker, Natasza Palstra, Zdzisław Paluszka, Izabela Pancercka, Leon Polonsky, Maria Anna Polowska, Indira Rindot, Terje Rødalvåg, Mira Rogalska, Kasia Róka, Sever Boss, Carlos I. Sotom, Shiori Shimamoto, Eugénie Szendler, Joanne Spilberis Thomas, Michael Stephens, Katarzyna Szczęśliwa, Stanisław Szlachetka, Oliver Thompson, Ina Valera, Cyprian Wiatrowski, Zdzisław Wiatrowski, Agnieszka Wiatrowska, Michał Zieliński, Hanna Ziwińska, Alverta Złotnicka, Ugo Zotti, Paul Brand, Dag Sjöström, Ryszard Winiarski, Chris Lambert, Ivo Scharck, Freya Heger, Justyna Giza, Piotr Hasegawa, Pascal Lemer, Philippe Untersteller, Jacek Higożowski, Emilio Morandi

Otwarcie wystawy 19.06. 1989, godz. 18.00
Wystawa czynna do 15.07. 1989



in memoriam

HENRYK STAŻEWSKI



1988

W 1989 roku odpowiedziałam na akcję *Mail-Art-Show Femmes Casées* w Burgelette. Byłam jedną z 13 zaproszonych artystek z całego świata. Każda z nas otrzymała jedną z trzynastu cel klasztornych do zaaranżowania wnętrza za pomocą swoich prac, a warunkiem dodatkowym było wykonanie autoportretu w skali 1:1. Ze względu na trudności z wyjazdem, prace moje wysłałam drogą pocztową.

Ruch mail-art'u, w którym aktywnie uczestniczyłam, był terenem gry zarówno dla sztuki trudnej - intelektualnej, jak i dla pop-kultury oraz sztuki alternatywnej. Był odbiciem całej ówczesnej sytuacji artystycznej na świecie.

ARTYŚCI - WYDARZENIA

Fakty artystyczne zlokalizowane są w określonym czasie, sytuacji i różnych artystyczno-kulturowych środowiskach.

Początki ruchu intelektualno-artystycznego tworzyły się w Polsce w trudnej sytuacji politycznej; napotykały na opór i szereg przeszkód, także ze strony konserwatywnego środowiska artystycznego. Jedynie dzięki indywidualnym wysiłkom, inicjatywie niektórych artystów i krytyków - powstały już historyczne, ważne wydarzenia artystyczne, pozwalające na rozwój kontaktów i twórczych działań.

Plenery Osieki odbywały się corocznie od 1963 do 1981 roku. Nie wszystkie spotkania w Osiekach miały równie wysoki poziom artystyczno-intelektualny. Działo się tak w zależności od nacisku i wpływu władz na program oraz listy zapraszanych artystów, krytyków i naukowców.

I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. W 1965 r., mimo pozytywnych opinii i artykułów, ta niekonwencjonalna idea, nie miała w realizacjach dalszego ciągu. Autor i organizator elbląskiej nowatorskiej imprezy, **Gerard Kwiatkowski**, był atakowany przez środowiska artystyczne i polityczne.

W Poznaniu artysta **Andrzej Matuszewski** był jednoosobową instytucją. Założył Grupę R-55, Galerię „Od-Nowa” (1964 r.); zorganizował szereg spotkań - sympozjów (Pawłowice - 1975, Dłusko - 1976). Działal na zasadzie sprzeciwu wobec tradycyjnych układów.

Puławy - **Międzynarodowe Sympozjum Plastyków i Naukowców Sztuka w Zmieniającym się Świecie** - odbyło się w 1966 roku przy udziale wielu znakomitych artystów, krytyków i naukowców. Inicjator tego wydarzenia artystycznego, krytyk i teoretyk Jerzy Ludwiński, wskutek niechętnego mu klimatu po sympozjum opuścił Lublin.

Galeria „Mona Lisa” powstała w 1967 roku we Wrocławiu, a założycielem i twórcą programu był **Jerzy Ludwiński**. Oprócz prezentacji autorskich, zorganizowano wystawę „SP” czyli *Sztuki Pojęciowej*, wystąpiono z inicjatywą przeprowadzenia Sympozjum Wrocław 70. Spośród projektów złożonych przez 35 zaproszonych artystów, zrealizowano jedynie dwie propozycje (H. Stażewskiego *Kompozycję pionową nieograniczoną* - efemeryczną akcję świetlną, 9 maja 1970 r. oraz Jerzego Beresia *Żywy pomnik - Arena*).

Okuninka - Międzynarodowe Plenery-Sympozja dla *Artystów Posługujących się Językiem Geometrii*, zainicjowane i prowadzone przez krytyka i teoretyka sztuki, Bożenę Kowalską, odbywają się od 1983 r.

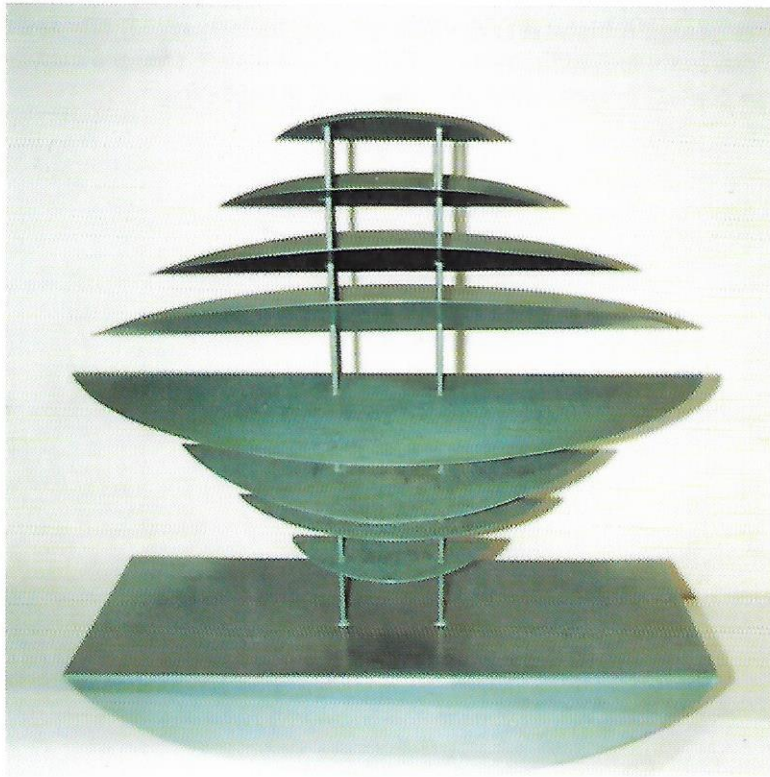
Muzeum w Chełmie organizuje corocznie wystawę prac artystów, uczestników poprzednich plenerów.

W powyższym zestawie wymieniałam jedynie te zdarzenia artystyczne, w których uczestniczyłam.

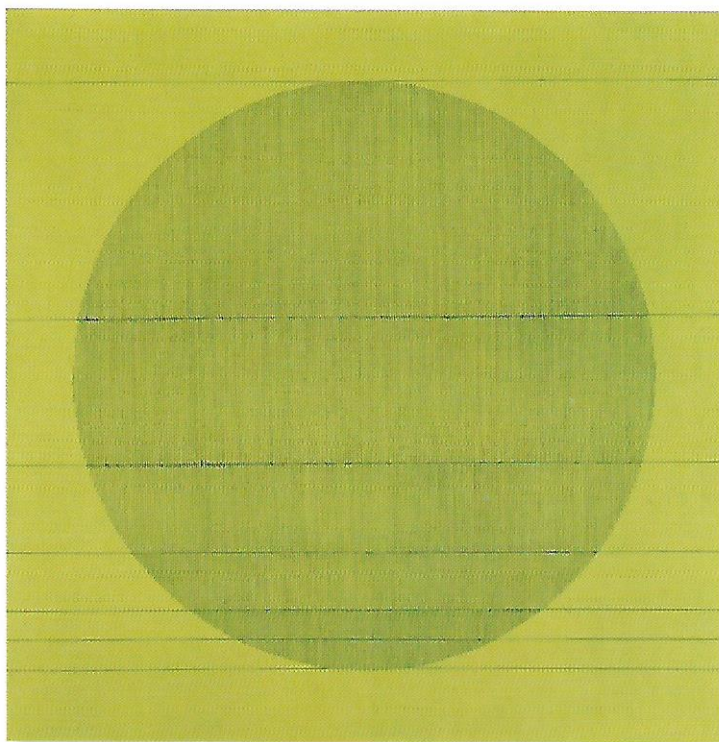
Większość znaczących dla polskiej kultury artystycznej działań i akcji nie uzyskała możliwości opublikowania wydawnictw, dokumentujących współczesne zjawiska kulturotwórcze. Powodem była obawa przed utraceniem kontroli, przywiązanie do ustalonych, wygodnych stereotypów, a także zagrożenie zniszczenia dotychczasowej, pozornej stabilizacji.

W późniejszym okresie ukazało się zaledwie kilka publikacji - prób częściowej rekonstrukcji historii zdarzeń artystycznych sprzed kilkunastu lat.

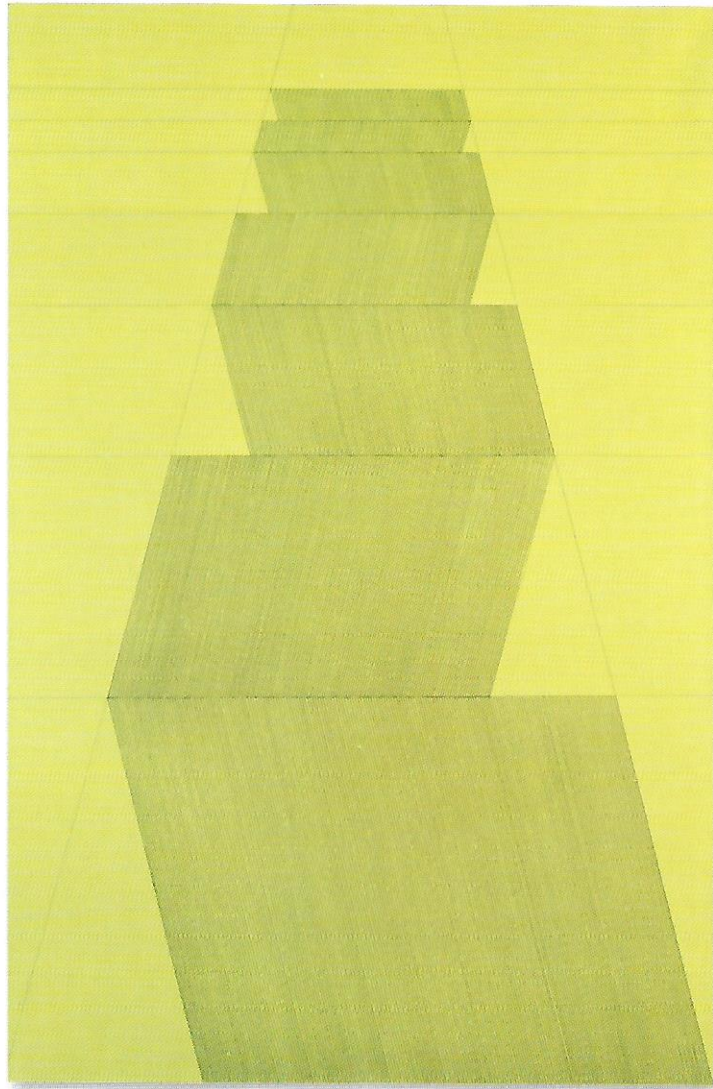
Przy rozpatrywaniu działań artystycznych jednym z zasadniczych elementów jest uwzględnienie historycznej świadomości, towarzyszącej ich powstaniu, ponieważ w zderzeniu indywidualności artysty ze społecznie akceptowanym stereotypem powstaje „świat” Innych, ideowych i formalnych wartości.



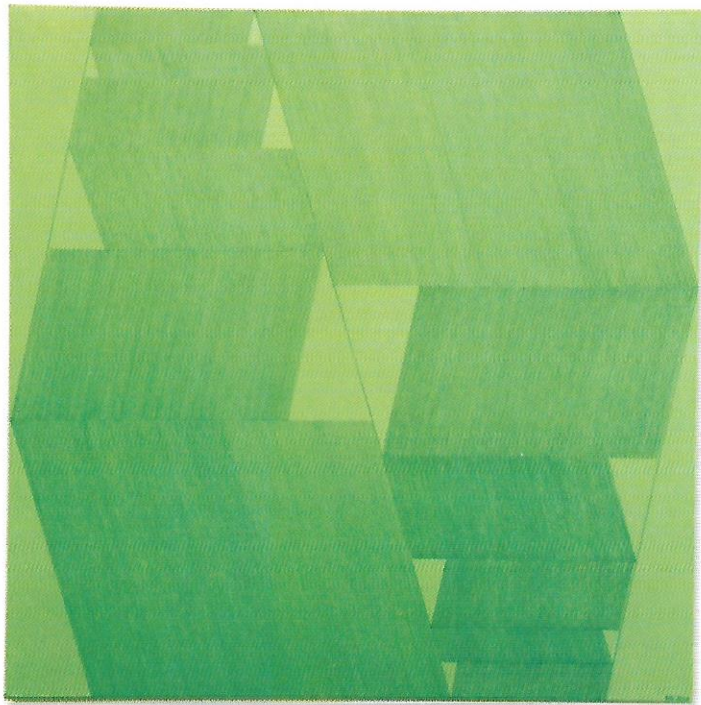
Bujak I, 1965



Z cyklu „FI”, 2000
From the series "FI"



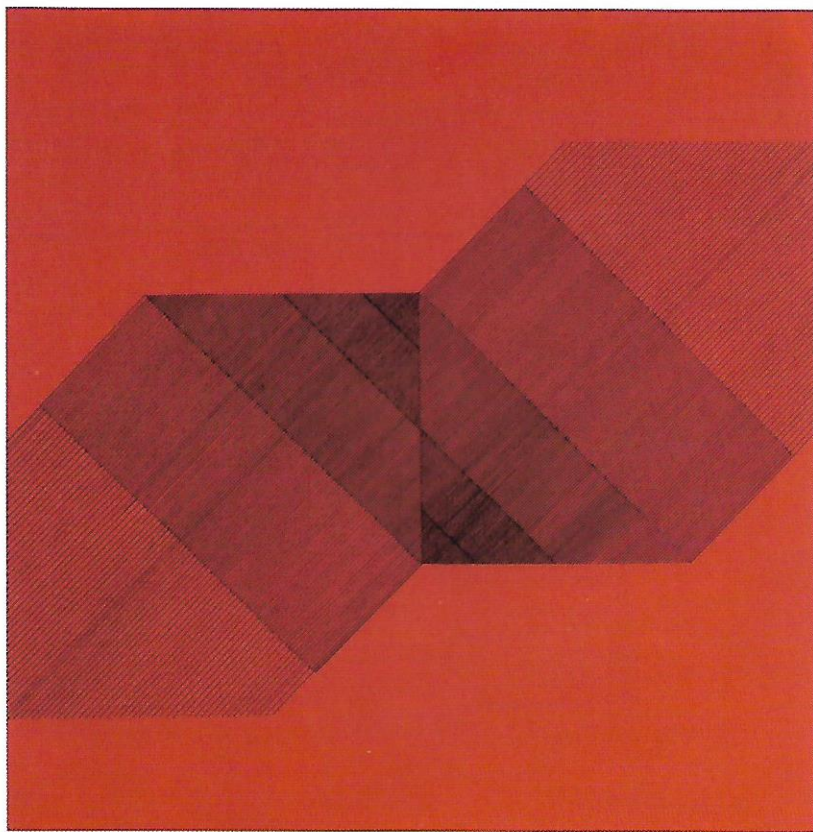
Z cyklu „F”, 1998
From the series "F", 1998



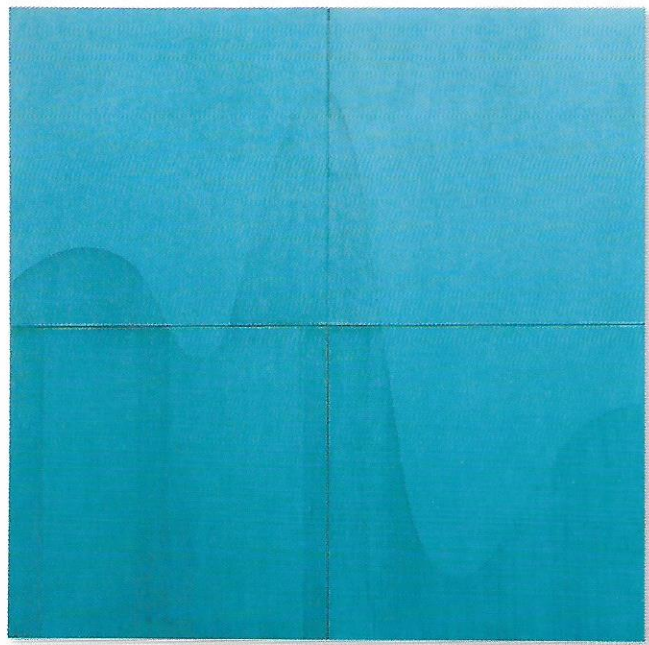
Z cyklu „Fi”, 2000
From the series "Fi" , 2000



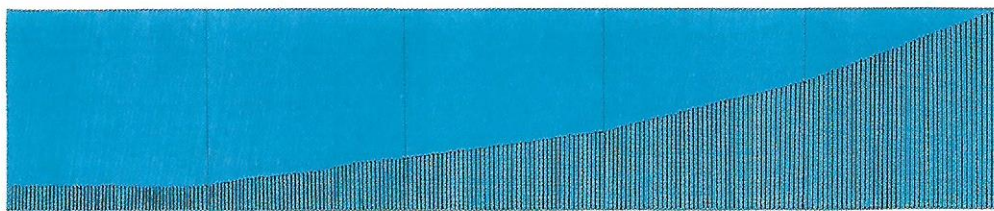
Z cyklu „Czerwoni”, 1989
From the series "Redness", 1989



Z cyklu „F”, 1990
From the series "F", 1990



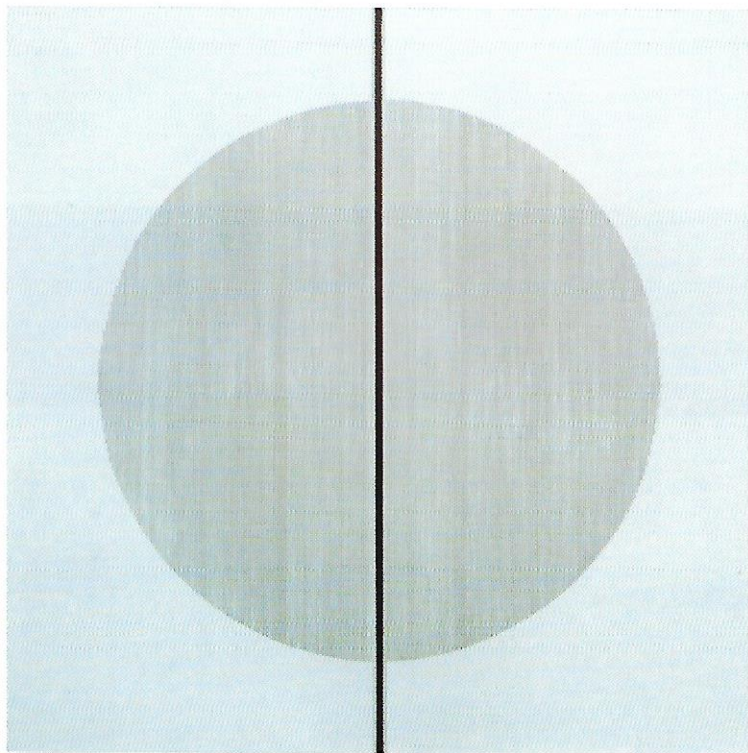
Funkcja II, 1999
Function II, 1999



Z CYKLU „F1”

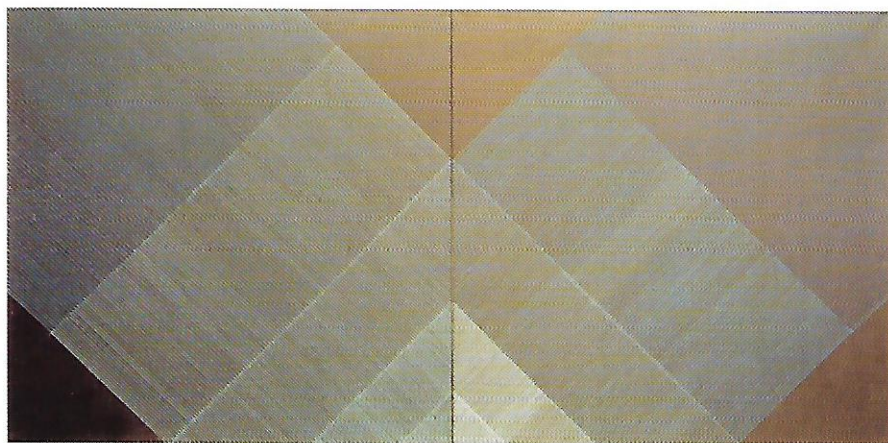
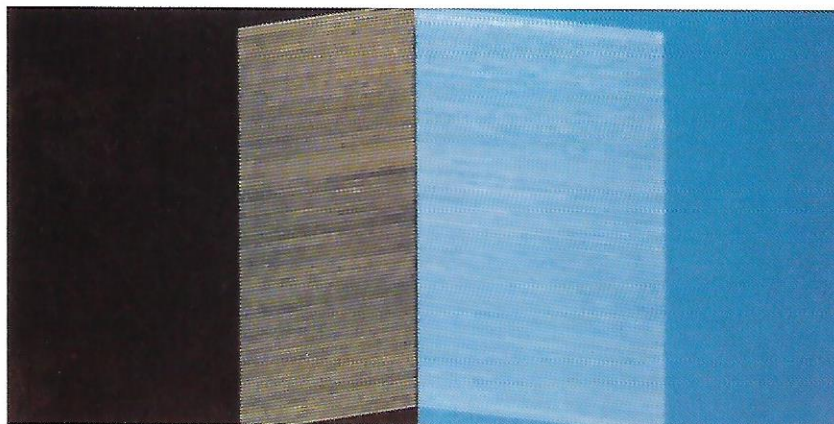
WANDA GOŁKOWSKA

ANIEKTOWANIE DO SENSU NIEKTÓRCH TEORI
MATEMATYCZNYCH - POSSĘZENO MOŻELIWOŚCI
OBRAZOWANIA ŚWIATA MENTALNEGO



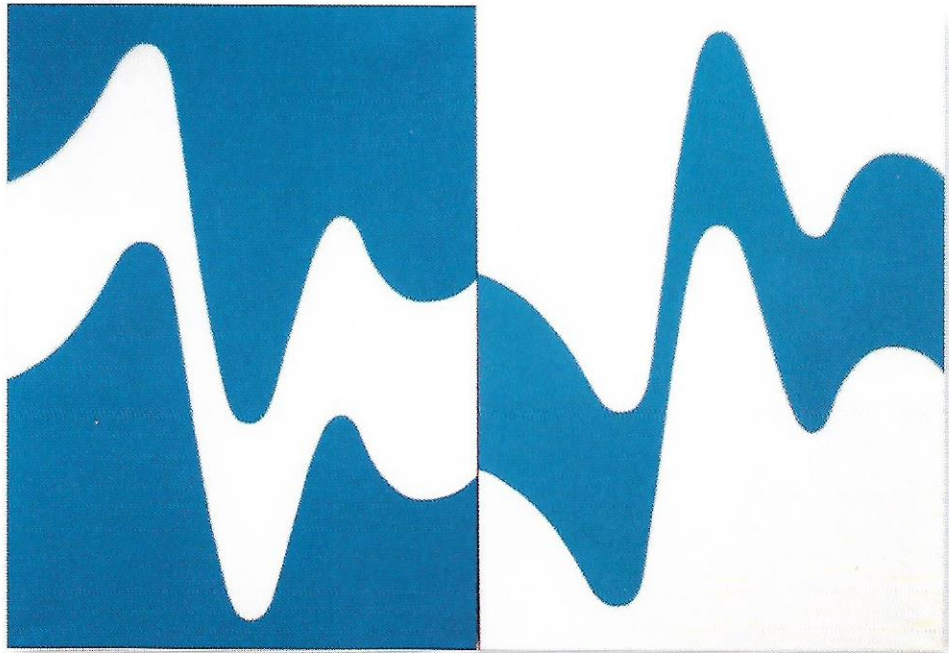
Rozcięte koło, 2000

Slit circle, 2000

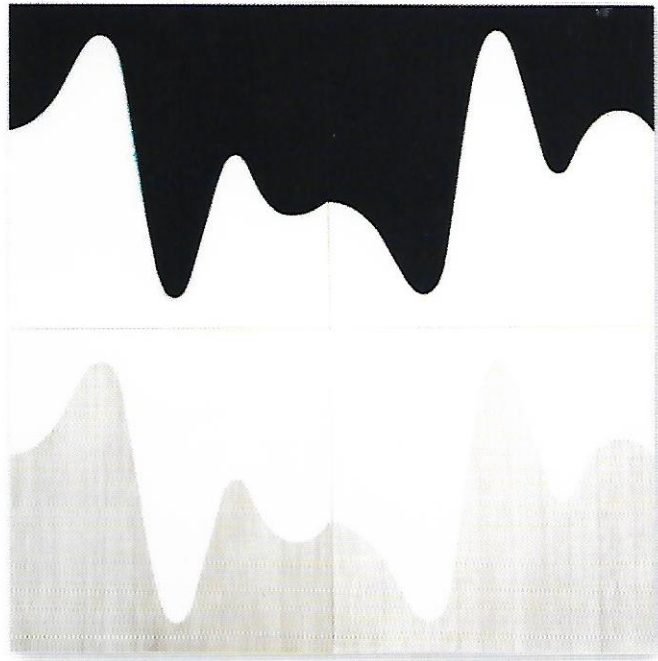


Obraz podwójny, 1992
Double picture, 1992

Obraz podwójny, 1996
Double picture, 1996



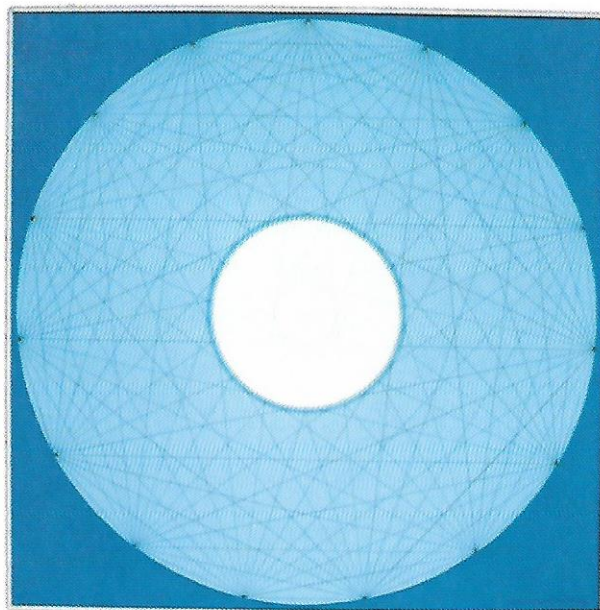
Funkcja liniowa - „Błękitna”, 1998
Linear function - “Blue”, 1998



Funkcja Nr 1, 1998
Function N 1, 1998



Fragmety ekspozycji na
wystawie w BWA Słupsk, 1999
*Elements of the exhibition at the
BWA Słupsk, 1999*



Z cyklu „Błękitów”, 1976
From the series "Bluenesses", 1976

WANDA GOŁKOWSKA

UKŁAD OTWARTY JAKO PROCES TWÓRCZY
OPEN SYSTEM AS A CREATIVE PROCESS

Katalog towarzyszący wystawie w Galerii BWA Awangarda
luty-marzec 2001

koncepcja/concept: Wanda Gołkowska
opr. graficzne/layout: Marek Otwinowski
tekst/text: Wanda Gołkowska
redakcja/editorship: Elżbieta Łubowicz
tłumaczenie/translation: Agnieszka Licznarska
DTP: Iwar Romanek
skład/type-set: Magdalena Sierżęga, Patrycja Sikora

w publikacji wykorzystano materiały fotograficzne ze zbiorów Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka
all photos run here come from private collection of Wanda Gołkowska and Jan Chwałczyk

wydawca/publisher: BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej
ul. Wita Stwosza 32, 50-149 Wrocław
dyrektor/director: Wojciech Stefanik
druk/print: JAKS

© 2001 BWA Wrocław and by authors

ISBN 83-86983-73-6

