

# **Obszar zagospodarowany wyobraźnią (1970)** **Ewy Partum** **wobec lokalnych infrastruktur sztuki**

W maju 1970 roku Ewa Partum obroniła pracę dyplomową w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Miesiąc później w ramach wystawy *Informacja – Wyobraźnia – Działanie. Antybiennale plakatu* w stołecznej Galerii Współczesnej zrealizowała instalację *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, będącą materializacją koncepcji zawartej w tekście pracy magisterskiej. Artystka wykorzystała fragmenty tego tekstu jako towarzyszący pracy manifest, który rozdawała publiczności. Niniejszy esej jest próbą analizy obydwu realizacji; ma na celu identyfikację i opisanie ich krytycznego potencjału wynikającego z ich usytuowania wobec lokalnych infrastruktur sztuki<sup>1</sup>. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, czym był zrealizowany przez Partum *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, poszukując jego znaczeń poza paradygmatem kreowania „polityki obszarów wyłączonych”, akcentującym fakt, że autoteliczne praktyki neoawangardowe rozgrywały się w ramach polityki kulturalnej PRL<sup>2</sup>.

- 
- 1 Tekst jest fragmentem projektu *Krytyka instytucji – działanie infrastruktury. Ewa Partum w świecie sztuki*, w którym obok pracy dyplomowej Ewy Partum analizuję również działalność Galerii Adres (tworzenie własnych infrastruktur) oraz ponowne wejście w obieg sztuki i zaangażowanie artystki w redystrybucję własnej praktyki artystycznej po 1989 roku.
  - 2 Zob. W. Baraniewski, *Sztuka i mała stabilizacja*, w: *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, red. J. S. Wojciechowski, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1994, s. 36. Baraniewski odnosi się do pola sztuki lat sześćdziesiątych, jakkolwiek polityka kulturalna w kolejnej dekadzie interpretowana jest jako swoista kontynuacja polityki przyzwolenia na artystyczny eksperyment, pod

W tekście skoncentruję się na momentach zerwania określonych ciągłości, rekonfiguracji poszczególnych fragmentów infrastruktury sztuki – to znaczy miejscach, w których przyznane role zostają przepisane: studentka staje się egzaminatorką i edukatorką; tekst – dziełem sztuki; wystawa – działaniem; gest wydzielenia przestrzeni – włączeniem jej do przestrzeni wspólnej. Wskażę na punkt w biografii artystycznej Ewy Partum, w którym artystka wkracza w obręb lokalnych struktur świata sztuki, pokazując proces „wchodzenia do gry konceptualnej z terytorium literatury”<sup>3</sup>, i będę analizować sposób, w jaki jej praca angażuje się w protokoły dystrybucji i wartościowania sztuki. Ramując fragment heterogenicznej i powiązanej w rozmaity sposób twórczości Partum dyskursem dotyczącym infrastruktury, zamierzam wskazać nie tylko na relacje pomiędzy tą twórczością a jej materialnymi i kulturowym kontekstami, ale także na to, przy użyciu jakich taktów praktyka ta przekształcała istniejące instrukcje i rytuały.

Moje rozumienie infrastruktury sztuki (*art infrastructures*) podąża za propozycją sformułowaną przez Irit Rogoff w ramach kolektywu freethought<sup>4</sup>, który bada współczesną kulturę przy użyciu tej kategorii. Freethought konceptualizuje pojęcie infrastruktury, nie ograniczając się do materialnych, technicznych czy administracyjnych uwarunkowań – interpretuje tę kategorię dużo szerzej, postrzegając ją raczej jako zjawisko o atrybutach czegoś produktywnego niż jako coś, co ogranicza czy warunkuje<sup>5</sup>. Rogoff charakteryzuje infrastruktury sztuki jako zespół instytucji, miejsc produkcji i prezentacji sztuki, ale również jako dynamiczne relacje

---

warunkiem nieingerowania w sferę publiczną i niepodejmowania tematyki politycznej. Piotr Piotrowski niejednokrotnie wskazywał, że polityka kulturalna w latach siedemdziesiątych polegała w głównej mierze na decentralizacji ruchu neoawangardy i ograniczała się do wyznaczania (tematycznych) obszarów zakazanych, podkreślając jednocześnie, że „obrona autonomii dzieła, a dokładnie języka artystycznego, była formą jego obrony przed rzeczywistością”, zawłaszczoną przez język ideologii. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*, Rebis, Poznań 2011, s. 34. Realizacja *Obszar zagospodarowany wyobraźnią* należy do okresu pomiędzy obiema epokami, powstała bowiem na początku lat siedemdziesiątych, a przed objęciem władzy przez ekipę Gierka (grudzień 1970 roku).

- 3 D. Monkiewicz, *(Jej) Ciało i tekst*, w: *Ewa Partum*, red. A. Szytak, B. Partum, E. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2013, s. 81.
- 4 Do kolektywu freethought należą także Stefano Harney, Adrian Heathfield, Massimiliano Mollona, Louis Moreno, Nora Sternfeld.
- 5 Kategoria ta wykorzystywana jest przede wszystkim w ramach dyskursu rozwijanego w kontekście studiów miejskich (*urban studies*) przez teoretyczki takie jak np. Keller Easterling czy Saskia Sassen.

międzyludzkie – „istniejące instytucje, systemy klasyfikacji i kategoryzacji, archiwa i tradycje, profesjonalną edukację, struktury finansowe, sposoby finansowania, kryteria oceny, niezależne komisje, oraz odpowiednie audytoria z dobrą akustyką”<sup>6</sup>. Tak rozumiane pojęcie infrastruktury nie oznacza sumy materialnych i logistycznych uwarunkowań umożliwiających zaistnienie konkretnej pracy, ale raczej odnosi się do sposobów kształtowania praktyki artystycznej poprzez instrukcje wpisane w proces produkcji, dystrybucji i konsumpcji sztuki. Infrastruktury nie są zatem tylko tym, co umożliwia dostarczenie sztuki „do odbiorcy”, ale także zespołem protokołów, tzn. regulujących zasad, które łączą i ograniczają wszystkich aktorów funkcjonujących w polu sztuki. Trudno nie zauważyć tu genealogicznego związku z projektem relacyjnej geografii – tzn. geografii jako miejsca wytwarzania historii, którą Rogoff opisywała jako strukturę kumulatywną, zauważając, że „pojawia się na obrzeżach, tworzy się poprzez przypadkowe spotkania w kawiarniach, grupy czytelnicze na uniwersytetach czy dziecięce doświadczenia ubóstwa, które przemaszają do siebie”<sup>7</sup>. W przypadku pojęcia infrastruktury, które postrzegane są również jako relacyjnie i kumulatywne, ciężar znaczeniowy pada na ich procedury jako mechanizmy wytwórcze. Z kolei Keller Easterling opisuje infrastruktury jako coś, co posiada właściwości (*capacity and currency*) nie tyle tekstu, ile raczej systemu operacyjnego, który umożliwia i uniemożliwia określone działania. Innymi słowy, infrastruktury sztuki pojmowane są w ramach tego dyskursu jako kłacze inkorporujące nie tylko formy instytucjonalne, ale także bezpośrednie relacje i sposoby produkcji tych relacji. Analiza ma na celu wychwycenie specyfiki krytycznego zaangażowania praktyki artystycznej Ewy Partum w lokalne infrastruktury sztuki. Chociaż posługuje się metaforą pola sztuki i tropi trajektorie kulturowych kapitałów, nie jest ustrukturalizowaną trzyetapową analizą socjologiczną, jaką postuluje Pierre Bourdieu. Jest to raczej perspektywa nakierowana na przesuwanie się w obrębie teorii i dyscyplin, genealogicznie powiązana także z koncepcją ANT. Umożliwia

---

6 Cytat pochodzi z wykładu Irit Rogoff wygłoszonego na Kongresie Former West, *Documents, Constellations, Prospects*, 18–24.03.2013, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, dostępny online: <http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/Infrastructure> (dostęp 20.07.2017).

7 I. Rogoff, *Engendering Terror*, w: *Geography and the Politics of Mobility*, red. S. Breitwieser, Generali Foundation, Walter König Verlag, Wien 2003, s. 56.

tworzenie określonych konstelacji w obrębie praktyki artystycznej i zarazem ujawnianie sprawczości poszczególnych elementów infrastruktury<sup>8</sup>.

Poniżej proponuję zatem bliskie spojrzenie na materialne, techniczne i instytucjonalne warunki jako pewnego rodzaju totalność warunków w szczególnej lokalizacji związanej z praktyką Ewy Partum. Oczywiście nie oznacza to próby scharakteryzowania wszystkich elementów, fragmentów i form infrastruktury sztuki połączonych z tą praktyką artystyczną w określonym momencie. Interesują mnie jedynie specyficzne formy połączeń: będą odnosiła się do fragmentów styku, które stanowiły produktywny kontekst/ramę dla pracy dyplomowej i realizacji *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*. Będą to: Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych

- 
- 8 W kontekście historii sztuki aplikacja myślenia poprzez infrastruktury daje możliwość narratywizacji horyzontalnej historii sztuki – a przynajmniej zawiera taką obietnicę. Po pierwsze dlatego, że pojęcie infrastruktury sztuki nie posiada historii w ramach historii sztuki – nie wskazuje na istniejące tradycje, konwencje, nie odnosi się do istniejących narracji; nie implikuje kanonu – w zamian wzbogaca słownik opisu pojęciami takimi jak protokoły, rutyny czy instrukcje. Zarazem pozwala dostrzec specyfikę realizacji odnoszących się do instytucji i relacji w polu sztuki, które zazwyczaj wpisuje się w problematyczną narrację dotyczącą krytyki instytucjonalnej. Rozwój praktyk określanych jako krytyka instytucjonalna miał oczywiście inną historyczną dynamikę w krajach realnego socjalizmu, w związku z czym żadna z dominujących narracji dotyczących krytyki instytucjonalnej nie wyczerpuje w pełni znaczeń prac produkowanych w Europie Środkowo-Wschodniej w/poza instytucjami oraz w ramach alternatywnych instytucji. Zdenka Badovinac proponuje wyróżnić strategię samohistoryzacji i nadidentyfikacji mieszczące się w dyskursie wschodnioeuropejskiej krytyki instytucji, a także specyficzną strategię tworzenia instytucji, która wg autorki wykracza poza narracje krytyki instytucjonalnej. Jak podkreśla sama autorka, problematyczne jest przyjęcie kategorii wschodnioeuropejskiej krytyki instytucjonalnej gdyż – jak pisze, cytując tekst Rastko Mocnika – oznaczałoby to wyznaczenie podkategorii w czymś, co zostało już zdefiniowane; zob. Z. Badovinac, *Neues Slovenisches Museum. An Essay on Institutional Critique and the Production of Institution*, „Kunsttexte.de” 2014, nr 3, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2014-3/badovinac-zdenka-3/PDF/badovinac.pdf> (dostęp 20.07.2017), Kategoria infrastruktury sztuki prócz możliwości uniknięcia transferu nieadekwatnych założeń związanych z koncepcją krytyki instytucjonalnej umożliwia także uniknięcie generalizacji, które często pojawiają się w ramach różnych prób konfiguracji różnicy Wschód–Zachód ponawianych po 1989 roku. Pozwala uniknąć absolutyzowania tej różnicy – a w tym kontekście absolutyzowania opozycji: instytucje–brak instytucji, zinstytucjonalizowanie–trauma braku instytucji, czy też absolutyzowania dychotomii epistemicznych paradygmatów Wschód–Zachód.

w Warszawie, hegemoniczne pozycje, („edypowe narracje”<sup>9</sup>) w polu sztuki neoawangardowej oraz pole strony (książkowej) i pole wystawy.

## Praca dyplomowa

Ewa Partum rozpoczęła edukację artystyczną w 1963 roku w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi na prawach studentki goszczącej. Szkoła utworzona w 1945 roku realizowała na początku program dydaktyczny silnie inspirowany tradycją Bauhausu, koncentrując się na eksperymentalnych badaniach percepcji wizualnej. Jednak w momencie rozpoczęcia przez Partum nauki reprezentowała instytucję kultury całkowicie podporządkowaną zideologizowanej estetyce, realizując program wąsko rozumianej funkcjonalności i pragmatyzmu będący historycznym efektem procesu zmiany profilu szkoły. Zgodnie z polityką kulturalną PRL na początku lat pięćdziesiątych awangardowy eksperyment i postulat łączenia sztuki z przemysłem w celu przekształcania warunków życia codziennego zastąpiony został doktryną socrealizmu; w kolejnych latach szkoła związała się silnie z łódzkim przemysłem włókienniczym, kształcąc jego kadry na dwóch Wydziałach: Tkaniny i Ubioru. Na uczelni Partum została zatem skonfrontowana z efektami wąsko rozumianej polityzacji sztuki (kultury) oraz kryzysu wartości wywołanego nie poprzez instytucjonalizację awangardy, ale poprzez instytucjonalne wygaszanie tradycji awangardy.

Po dwóch latach nauki w Łodzi Partum przeniosła się na drugi rok studiów na Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; najpierw do pracowni Tadeusza Dominika, który objął samodzielną pracownię w tym samym roku; później do pracowni Stefana Gierowskiego, gdzie na ostatnim roku zajmowała się „przede wszystkim malowaniem wielkiej, czarnej linii”<sup>10</sup>. Warszawska Akademia prezentowała złożony krajobraz wewnętrznych napięć. Przechodziła wówczas istotną zmianę pokoleniową związaną z odejściem kapistów<sup>11</sup>. Nowa generacja profesorów (Stefan Gierowski, Tadeusz Dominik, Rajmund Ziemiński, Bronisław Kierzkowski, Jan Tarasin) dążyła do rekonceptualizacji programu

9 Hal Foster określa w ten sposób (*Oedipal narratives*) pozycje Marcela Duchampa i Pabla Picassa w kontekście sztuki amerykańskiej; zob. idem, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1996, s. xiii.

10 Niepublikowany wywiad przeprowadzony przez autorkę z artystką 10.10.2016.

11 Odejście Jana Cybisa i Artura Nachta-Samborskiego na emeryturę nastąpiło w 1968 roku.

kapistów, dostosowując go do idei racjonalizacji procesu dydaktycznego, nie wychodząc przy tym poza paradygmat poodwilżowej nowoczesności.

Jak zauważa Wojciech Włodarczyk, Stefan Gierowski kontynuował kolorystyczne tendencje, promując idee uniwersalności sztuki, tajemnicy obrazu, absolutnego prymatu malarstwa, natury jako źródła inspiracji. Jednocześnie wprowadzał nowe idee, takie jak dowolność w zakresie używanych środków malarskich czy heterogeniczność artystycznego języka<sup>12</sup>. Jakub Banasiak podkreśla również, że Gierowski „zapewniał ciągłość kapistowskiej filozofii sztuki, wszelako w innym kostiumie”, praktykując koloryzm jako doktrynę dydaktyczną<sup>13</sup>. Z drugiej strony, od końca lat sześćdziesiątych Wydział Malarstwa poddany został pewnej presji ze strony wydziałów „użytkowych”<sup>14</sup>. Wiązało się to z instytucjonalną zmianą statusu malarstwa, które zostało przekwalifikowane jako poddyscyplina podporządkowana planowaniu i projektowaniu. Dekret Ministerstwa Kultury z 1969 roku regulował legalne proporcje pomiędzy „sztuką użytkową” (70%) i „sztukami pięknymi” (30%)<sup>15</sup>. Obrona autonomii dyscypliny stawała się zatem strategią oporu, znaczącą jednakże tylko w kontekście strukturalnych lub postulowanych zmian w obrębie Akademii, gdzie „koncepcja autonomii dyscyplin przechodziła do historii, a malarstwo traciło swój specjalny status”<sup>16</sup>.

Praca dyplomowa Ewy Partum stanowiła odpowiedź na zaistniałą sytuację: ujawniała miejsce malarstwa w obrębie Akademii, odnosząc się do tradycji dydaktycznej wyrosłej z koncepcji mistrzowskiej i kategorii autonomii „chronionej” przez akademików, jednocześnie wskazując na miejsce poza Akademią, w którym malarstwo jako konwencja poddane zostało krytyce. Funkcjonowała na zasadzie przekładni pomiędzy polem akademickim i neoawangardowym.

---

12 W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005, s. 341.

13 J. Banasiak, *Odczytć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Akademia Sztuk Pięknych, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016, s. 77.

14 Ibidem, s. 80.

15 Ewa Partum podkreśla także, że Wydział Grafiki (strukturalnie wyodrębniony w 1968 roku) z jego Pracowniami Projektowania Graficznego i Systemów Informacji Wizualnej wydawał się jej wówczas dużo bardziej progresywny i dlatego zastanawiała się nad przeniesieniem na ten wydział. Był to także jedyny wydział, który dysponował kamerą.

16 J. Banasiak, op. cit., s. 82.

Praca składała się z dwóch części – praktycznej i teoretycznej. Obowiązek realizacji teoretycznego eseju był relatywnie nowy, wprowadzony w 1962 roku przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w ramach reformy edukacji. Spór dotyczący konieczności dyskursywnego potwierdzenia profesjonalnych kwalifikacji toczył się jeszcze na początku lat siedemdziesiątych<sup>17</sup>. Zgodnie z akademicką tradycją to część praktyczna – demonstracja zdolności malarskich – była decydująca w procesie oceny kandydatki na magistra. Partum swoim działaniem zanegowała tę hierarchię, traktując obszar eseju jako miejsce manifestacji własnego programu artystycznego, a także formę scenariusza dla dwóch artystycznych sytuacji. Tymczasem istniejące interpretacje pracy dyplomowej Partum, do których odwołam się nieco później, koncentrują się jedynie na części praktycznej, podkreślając krytyczną postawę artystki w stosunku do metod dydaktycznych stosowanych w Akademii<sup>18</sup>.

Interwencja Partum polegała na zapożyczeniu obiektów, przechwyceniu znaczeń i ujawnieniu dyspozycji akcji Tadeusza Kantora *Multipart* (multiplikacja i partycypacja), zrealizowanej w 1970 roku w Galerii Foksal w Warszawie. Artysta zaprezentował 40 identycznych płócien z przytwierdzonymi parasolami zamalowanymi na biało (*Parapluie Emballages*). Luiza Nader pisze, że Kantor „ironicznie obnażał [...] materialne warunki istnienia dzieła, a zarazem sposób jego funkcjonowania w społecznej ramie”<sup>19</sup>. Wszystkie obiekty zgodnie z instrukcją artysty zawartą w kontrakcie zostały sprzedane po cenie produkcji. Każdy z nabywców musiał podpisać umowę sprzedaży regulującą warunki partycypacji – działań z i na obiekcie. Po pół roku nabywcy byli zobowiązani do dostarczenia ambalażu na wystawę, która została otwarta w Galerii Foksal 22 lutego 1971 roku. Partum wypożyczyła dwa egzemplarze *Multipartu* od Eustachego Kossakowskiego i powtórzyła gest Kantora, opakowując obiekty

- 
- 17 Jak pisze Wojciech Włodarczyk, jeszcze w 1971 roku kapiści (Michał Bylina) proponowali, aby proces promocji w obrębie Akademii odbywał się wyłącznie na podstawie oceny 10 zaprezentowanych obrazów, bez komentarza autorki lub autora; zob. W. Włodarczyk, op. cit., s. 341.
- 18 W mojej analizie chciałabym potraktować część praktyczną (interwencję) i teoretyczną (manifest) jako jedną realizację sytuującą się wobec lokalnego dyskursu krytyki instytucji. Powodem zainteresowania tekstem pracy magisterskiej jest także intencja poszukiwania heterogenicznych źródeł wczesnej praktyki Partum; próba mapowania konstelacji artystycznej wiedzy, którą dysponowała artystka na początku swojej kariery.
- 19 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 263.

w biały i czarny papier. Pozostawiła widoczną sygnaturę artysty i logo Galerii Foksal. Na egzaminie zaprezentowała obiekty jako własną pracę malarską. Po otrzymaniu pozytywnej oceny Partum odpakowała swój/nie swój ambalaż, ujawniając, że jest to realizacja Tadeusza Kantora.

Partum włączyła w swoją pracę edukacyjną instytucję jako jej kontekst i jednocześnie odnosiła się do infrastruktur sztuki istniejących poza Akademią (Galeria Foksal) – wykreowała tymczasową platformę, w obszarze której obydwie instytucjonalne dyskursy zostały skonfrontowane, tematyzując przesunięcia w obrębie tych dyskursów. Jednocześnie proponowała nowe rozwiązania oparte o indywidualny – pozainstytucjonalny – powrót do lokalnej awangardowej tradycji.

Angelika Stepken zwraca uwagę na to, że Partum w tej realizacji „czyni aluzje do sytuacji kształcenia akademickiego, które funkcjonuje jako nauka kopiowania estetyki profesorów. [...] Na obligatoryjne pytania komisji egzaminacyjnej dotyczące kompozycji, kontrastu, formy – udziela zadawalających, konwencjonalnych odpowiedzi. W ten sposób prezentuje dzieło nieświadomej komisji i otrzymuje ocenę bardzo dobrą”<sup>20</sup>. Podążając za narracją artystki, Stepken podobnie jak inni autorzy podkreśla, że tematem tej realizacji był plagiat i dydaktyczne metody stosowane przez profesorów Akademii, bazujące na nie-krytycznej, formalistycznej repetycji. Zgodnie z tą interpretacją interwencja Partum może być postrzegana jako manifestacja szerszej tendencji, charakterystycznej dla generacji artystów i artystek wchodzących na scenę artystyczną na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Grzegorz Dziamski podkreśla, że sztuka konceptualna była artystyczną inicjacją skierowaną właśnie przeciwko akademii i tradycyjnym metodom edukacji<sup>21</sup>, zaś Luiza Nader pisze, że postawa wobec artystycznych instytucji i akademickich autorytetów wyznaczała krytyczny potencjał konceptualizmu<sup>22</sup>. Dodajmy, że Akademia krytykowana była wówczas nie tylko przez radykalnych konceptualnych artystów i artystki, ale również przez oficjalnych krytyków. Andrzej Osęka w 1966 roku pisał: „Akademia współczesna uczy nie buntu, lecz przystosowania. Jest wielką szkołą konformizmu”<sup>23</sup>. W jednym z esejów (1962)

20 A. Stepken, *Monograph, w: Gedankeakt ist ein Kunstakt. Ewa Partum 1965–2001*, red. eadem, kat. wyst., Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2001, s. 17.

21 G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2010.

22 L. Nader, op. cit., s. 396.

23 A. Osęka, *Loch Ness polskiej plastyki*, „Kultura”, 21.08.1966, s. 8.



Mieczysław Porębski, który był promotorem pracy magisterskiej Ewy Partum, pisze: „Odkąd dowiedziałem się, że w Akademii Sztuk Pięknych dawać będziemy dyplomy magistrów malarstwa, rzeźby, architektury i grafiki, od czasu do czasu popadam w stan melancholijnej zadumy. Wiem oczywiście, że tak musiało się skończyć i przyzwyczailem się nawet do tego, że studentom IV roku wykładam (między innymi) dzieje dadaizmu i surrealizmu. Nie wygląda to groźnie, jestem bowiem prawie pewien, że żaden z nich nie zapragnie realizować w życiowej praktyce zasad dadaistycznej negacji czy surrealistycznej moralności, żaden nie będzie uprawiał automatyzmu czy stosował metody paranoiczno-krytycznej, żaden od tego nie zwariuje, nie skończy samobójstwem, nie popadnie w konflikt z władzami uczelni, związku, z ministerstwem. Wszyscy będą mieli swoje dyplomy, które, żeby je otrzymać, wymagają również zdania historii sztuki XX wieku z dadaizmem i surrealizmem łącznie. A jeżeli nawet któryś poczuje pewne ciągoty do nieprofesjonalnej gry, znajdzie się zawsze taki, który mu ją prędko obrzydzi, nie ma bowiem skuteczniejszej metody aniżeli plucie z pozorami kompetencji. Doleci – nie doleci – jedno jest pewne, że pod ten ogień zaporowy nikt z ochotą pchać się nie będzie. Mniejsza z tym. Sądzę, że dzieje się tak nie dlatego, że komuś na coś jest to potrzebne. Dadaści i surrealiści i socrealiści też pluli, i to pluli po mistrzowsku, celnie i naprawdę kompetentnie. Dlatego boję się, że sztuka plucia upadła nisko”<sup>24</sup>.

Partum w swojej krytycznej interwencji wykazała się umiejętnością „plucia po mistrzowsku”, realizując koncepcję działania artystycznego jako „nieprofesjonalnej gry”. Używając języka Bourdieu, można powiedzieć, że Partum odmówiła uczestnictwa w *illusio* instytucjonalnego pola i zainwestowała w inną ryzykowną grę, która renegocjuje i łamie profesjonalne instrukcje i rytuały, takie jak rytuał egzaminacyjny.

Istotniejszy wydaje się jednak fakt, że Partum symultanicznie wskazała na protokoły związane z przyznawaniem wartości dziełu sztuki (obrazowi), obowiązujące w obydwu obiegach – instytucji akademickiej i w hierarchicznie zorganizowanym polu sztuki neoawangardowej, w którym hegemoniczną pozycję zajmowała Galeria Foksal. Partum włączyła do swojej pracy realizację centralnej postaci operującej w polu neoawangardy – Kantora, który negując w swojej praktyce mitologię

---

24 M. Porębski, *Pozegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 189.

artysty i dzieła – w istocie ustanawiał kolejną jej formułę. Partum sytuowała się w relacji do centrum, operując z pozycji marginesu, który – jak pokazuje bell hooks – jest miejscem oporu, gdyż pozwala na krytyczne ustosunkowanie się do pozycji hegemonicznej<sup>25</sup>. Z jednej strony włączenie do swojej pracy realizacji Kantora było świadomym aktem transmisji kulturowego kapitału dokonany przez wykorzystanie istniejących infrastruktur w subwersywny sposób. Co ciekawe, w katalogu wystawy *Multipart* nazwisko Ewy Partum nie pada, a jej interwencja opisana została lakonicznie jako „wypożyczenie dwóch obrazów z parasolami w celu wykorzystania ich jako prace dyplomowe na ASP w Warszawie. [...] dzięki argumentacji mającej na celu wprowadzenie w błąd komisji dwa obrazy z parasolami zostały zakwalifikowane na wystawę wraz z innymi pracami dyplomowymi”<sup>26</sup>. Jednakże artystka, konstruując tekst profesjonalnej biografii opublikowanej np. w katalogu *Samoidentyfikacji* (1980), zaznaczała udział w wystawie w Galerii Foksal (*Multipart*, 1971), na której zaprezentowała własną realizację jako raport ze zrealizowanej interwencji.

Po drugie, nie mając możliwości negocjowania swoich idei z profesorami Akademii, Partum podjęła dialog z praktyką artystyczną Kantora, awangardowym ucieleśnieniem „krytyki i zerwania”<sup>27</sup>, używając pracy artysty i parafrazując jego sygnaturowe gesty. Jak wspomniałam, częścią akcji *Multipart* był kontrakt, do którego podpisania zobowiązani zostali nabywcy. Wyznaczał on szeroki zakres możliwych działań z obiektem oraz ich granice: ambalaży nie należało przekształcać w obraz.

---

25 b.hooks, *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, South End Press, New York 1999, zwłaszcza rozdział *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*.

26 Tadeusz Kantor. *Multipart*, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 1971.

27 Andrzej Turowski, charakteryzując przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pisze: „Jednak oczywistej polaryzacji między środowiskami, artystami i wyobrażeniami, a także grupami, pokoleniami i tradycjami, towarzyszyło przekonanie – [...] o wspólnotce dążeń mających na celu zakwestionowanie sformalizowanego »świata sztuki«. Mimo że pojęcie awangardy było coraz częściej podawane w wątpliwość, to właśnie awangardowa spuścizna, rozumiana jako krytyka i zerwanie, tworzyła współczesną oś, która pozwalała jakże różnym twórcom spotykać się na licznych plenerach, sympozjach i zajazdach, a także bywać na niektórych wernisażach i uczestniczyć w pewnych wydarzeniach, dzielić się swymi dziełami, rozsyłać między sobą informacje i ustawnie prowokować; idem, *Wielkość pragnienia. O konceptualizmie feministycznym Ewy Partum w latach siedemdziesiątych*, w: *Ewa Partum*, op. cit., s. 41.

Partum zaprezentowała ambalaż Kantora właśnie jako obraz, łamiąc zasady partycypacji wskazane przez artystę, demitologizując strategię krytyki związaną z powoływaniem i obroną partykularnej materialności. Krytyczne użycie obiektów przez Kantora, mające na celu ujawnienie rytuałów zbiurokratyzowanego społeczeństwa, skonfrontowane zostało z kontekstualną krytyką zrealizowaną poprzez ingerencję w instrukcję użycia regulującą funkcjonowanie jego pracy. Partum odwoływała się nie tyle do dyskursu krytycznego, ile bezpośrednio do agenta tego dyskursu, proponując interwencję wykraczającą poza „wyszydzenie dzieła sztuki jako przedmiotu unikalnego”<sup>28</sup>. Performując krytykę, która jest usytuowana i kontekstualna, artystka wypowiadała się głosem charakterystycznym dla pokolenia artystów debiutujących na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Odniosła się do aktu powoływania „całkowitej bezużyteczności”, wskazując, że pole krytyki nie dotyczy już gestów desublimacji, ale mapowania heterogenicznej sieci połączeń pola sztuki.

### Taktyka konfrontacji

Nadużycie pracy Kantora to zawłaszczenie jego krytyki instytucjonalnych uwikłań dzieła sztuki, którą Partum eksponuje, na którą odpowiada, ale także którą proponuje przekroczyć poprzez krytyczne, transformujące powtórzenie<sup>29</sup> w kontekście dyskursu depikturalizacji. Mieczysław Porębski, który w swoich tekstach definiował malarstwo jako rytuał komunikacyjny, pisał o procesie krytyki obrazu, odwołując się do metafory zasłony:

„Od wielu lat przekonujemy się coraz bardziej, że sztuka malarzka nie może już istnieć inaczej, jak wychodząc zawsze na nowo i ciągle poza malarstwo. Ta właściwość czy raczej konieczność transcendencji manifestuje się na różne sposoby, Sztuka zazdrości myśli, wkraça na jej rejony. [...] sztuka naszego wieku chciała już być i czystą konstrukcją, i czystą podświadomością, i stosem odpadków. Nigdy sobą, zawsze czymś innym. A raczej sobą i nie-sobą. Napięcie, które w ten sposób wytwarzała i wytwarza, nazwać by można współczesną metaforą. Jest to przenoszenie już nie obrazu w obraz, ale obrazu

28 L. Nader, op. cit., s. 349.

29 Tomasz Załuski zwraca uwagę, że każde powtórzenie jest transformujące i składa się z aspektu identyfikacyjnego i modyfikacyjnego; zob. idem, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.

w nie-obraz, w coś, co nigdy obrazem nie było”<sup>30</sup>. „Przejście od obrazu do nie-obrazu dawało zawsze w rezultacie nowa strukturę: »nad-obraz«, który, gdy już zaistniał, stawał pomiędzy nami a tą jakąś resztą, która nim objęta nie została. Tworzyła się kolejna zasłona [...]”<sup>31</sup>.

W swojej interwencji Partum dokonała symultanicznie podwójnej transgresji – zamieniając nie-obraz z powrotem w obraz, znosząc potencjał produkcji znaczeń metafory „nad-obrazu”, przekierowując uwagę z ironicznej i absurdalnej krytyki instytucjonalnych konwencji na dyspozycje „nad-obrazu”: wskazując na sygnaturę Kantora, charakterystyczny gest artysty (opakowywanie), i instytucję galerii (Galeria Foksal) jako na elementy systemu generujące znaczenia i wartości.

Nie sugeruję, że Kantor był dla Partum centralną figurą odniesienia, a relacje ich twórczości opisać można jako bliskie, generacyjne następowanie po sobie (*close generational sequencing*)<sup>32</sup>. Ta relacja powinna być rozpatrywana raczej jako jedno z wielu heterogenicznych źródeł, które kształtowały artystyczny krajobraz, wobec którego Partum rozwijała swoją praktykę. Taktykę tych odniesień określić można jako konfrontację<sup>33</sup>. Proponuję interpretować obronę pracy dyplomowej Partum jako pierwszy z serii jej idiosynkratycznych performansów opartych na taktyce konfrontacji. „Konfrontować” oznacza nie tylko „porównywać”, „zestawiać” czy „przeciwstawiać sobie”. Łacińskie słowo *confrontare* znaczy także „stać przed czymś” – „bycie przed” kamerą, kartką papieru, publicznością stanowi strukturalną cechę intermedialnych realizacji Ewy Partum takich jak *Kino tautologiczne*, *Active Poetry*, *poems by ewa*, czy też jej feministycznych performansów. Prace artystki można opisać jako pozostawione ślady „bycia przed”; co jednak istotne, ta zajmowana pozycja jest taktyką komunikacji, umiejscowienia wypowiedzi – obrony swojej pozycji.

Inne znaczenie konfrontacji – jako zestawiania – zostało wykorzystane przez Partum w tekście pracy magisterskiej w której skonfigurowała ze sobą pole poezji i sztuki, powracając do awangardowej tradycji

---

30 M. Porębski, op. cit., s. 207.

31 Ibidem, s. 211.

32 B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990, nr 55, s. 105–143.

33 Inną realizacją Ewy Partum, którą czytać można w kontekście krytycznego dialogu z formułą happeningów Kantora, tym razem zapożyczających klasyczne dzieła malarstwa jak *Lekcja Anatomii wedle Rembrandta* (Norymberga, 1968; Warszawa, 1969; Dourdan, 1971; Oslo, 1971), jest *Śniadanie na trawie wg E. Maneta* (1971).

współistnienia obydwu praktyk<sup>34</sup>. W eseju zatytułowanym *Nowe źródła intelektualnych wzruszeń* Partum bezpośrednio komentuje proces krytyki obrazu przeprowadzony w obrębie eksperymentalnych praktyk artystycznych. Esej jest dyskursywnym potwierdzeniem stanu „po depikturalizacji”, rozumianej jako proces usuwania dominacji malarstwa, który został przez Partum zlokalizowany (Galeria Foksal). Gest dekonstrukcji – lub, jak pisze artystka, idiom sztuki zaangażowanej w badanie swoich własnych granic – nie wyczerpuje jednak możliwości krytyki. Partum postuluje nowego rodzaju praktykę, która jest nie tyle laboratoryjnym ćwiczeniem realizowanym w celu rozwijania nowych form artystycznego języka, ile ma na celu kreowanie nowych sposobów percepcji, narzucania nowej poznawczej wrażliwości, konstruowania niekonwencjonalnych sposobów postrzegania rzeczywistości, wywoływania „intelektualnych wzruszeń”.

W swoim eseju Partum rozważa historię modernistycznej poezji wizualnej jako potencjalną genealogię nowej praktyki, mapując subsekwentne formy wizualno-lingwistycznych relacji – od dadaistycznych, ikonoklastycznych interwencji, poprzez poezję lingwistyczną i strukturalną, aż do poezji konkretnej. To właśnie w tym kontekście artystka wykorzystwała materiał wizualny, łącząc swoje argumenty z wyborem poezji autorstwa Kurta Schwittersa, Louisa Aragona, Stanisława Młodożeńca i Stanisława Drożdża. Zaproponowała również własną pracę w idiomie sztuki niemożliwej – scenariusz, który został przetłumaczony na realizację w zmniejszonej skali: zaprezentowała aleatoryczny wiersz powstały ze śladów-liter pozostawianych na kartce papieru przez samochód-zabawkę. Był to tekst: „wielkość pragnienia jest szczyptą czasu z okolicy wieczności”, który zostanie później wykorzystany w realizacji *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*. Artystka zastąpiła więc proces pisania mechanicznym działaniem prowadzącym do materializacji, ale jeszcze nie desemantyzacji języka. Interesujące jest zestawienie tej pracy z realizacją *Automobil Tire Print* (1953) Roberta Rauschenberga i Johna Cage’a. Celem amerykańskich twórców była dekonstrukcja zarówno mitologizującego gestu artysty, jak i idei dzieła sztuki jako znaku osobistej ekspresji. Gdyby zrealizować scenariusz zaproponowany przez Partum, opony samochodu zastępowałyby nie gest malarski, lecz proces pisania: artystce chodziło o przesunięcia w obszarze

---

34 E. Frejdllich-Partum, *Nowe źródła intelektualnych wzruszeń*, mps, praca magisterska pod kierunkiem prof. M. Porębskiego, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1970.



Ewa Partum, *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, Galeria Współczesna, Warszawa, 1970, dzięki uprzejmości Artum Foundation Ewa Partum Museum



Ewa Partum, *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, Galeria Współczesna, Warszawa, 1970, dzięki uprzejmości Artum Foundation Ewa Partum Museum







Ewa Partum, *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, Galeria Współczesna, Warszawa, 1970, dzięki uprzejmości Artum Foundation Ewa Partum Museum

notacji i nośnika tekstu – o wykorzystanie nowych środków zapisu, podłoża i kontekstu, wprowadzane poezji w rzeczywistą przestrzeń<sup>35</sup>.

Spora część tekstu magisterskiej dysertacji została poświęcona analizie możliwości konceptualnej destylacji poezji jako technologii użycia słowa z jej dotychczasowych form notacji – standardów wydawniczych i form zapisu. Partum pisze: „Gospodarowanie wyobraźnią to jedna z prób uczynienia zapisu intelektualnego bardziej obecnym. Wiąże się to z kryzysem (pozytywnym) określenia »być poetą«. Jest to próba pokonania drogi dzielącej zapis intelektualny od standardu wydawniczego i tradycyjnej formy książki”.

Jak zauważa Luiza Nader, pisząc o formach prezentacji i dystrybucji sztuki konceptualnej, około roku 1970 „przestrzeń strony [książki, katalogu, czasopisma] stawała się alternatywnym kontekstem ekspozycyjnym, pozostawiając ścianom galerii jedynie rolę dokumentacyjną”<sup>36</sup>. Partum nie tyle traktowała „przestrzeń strony”, tzn. kartkę papieru i przestrzeń galerii w sposób komplementarny, ile zainteresowana była zestawieniem ze sobą tych konwencjonalnych standardów „uobecniania intelektualnego zapisu” – poetyckiego i artystycznego – w celu wygenerowania „obszaru zagospodarowanego wyobraźnią”.

## Miejsce wyobraźni

Realizacja *Obszaru zagospodarowanego wyobraźnią* w ramach wystawy *In-formacja – Wyobraźnia – Działanie. Antybiennale plakatu* była dla artystki pierwszą okazją, aby wypowiedzieć się w przestrzeni galerii: wypowiedzieć się „o wystawie”. Zagospodarowując niewielką, wydzieloną przestrzeń, Partum zaproponowała nie tyle environment, ile aranżację sytuacji opartej na napięciu pomiędzy fenomenologicznym i dyskursywnym rozumieniem miejsca. Parafrazując Miwon Kwon, można powiedzieć, że modelem

---

35 Analogii dostarcza przywołanie realizacji Partum *Obszar na licencji poetyckiej* (1971) i pracy *Environment w czerwieni* Andrzeja Matuszewskiego (1970). W obydwu realizacjach artyści wykorzystują uruchomione ciało widzów i *everyday object*: wycieraczkę. W pierwszym przypadku jest ona nasączona klejem, do którego przyczepiają się rozrzucone przez Partum kartonowe litery, wynoszone przez widzów w przestrzeń publiczną. W drugim – jest nasączona czerwoną farbą, której ślady znaczą rozłożone na podłodze białe prześcieradło. Ta realizacja jest już kolejnym etapem „pracy z tekstem”, gdzie zostaje on nie tylko uobec-niony w przestrzeni rzeczywistej, zapisany jako obraz lub obiekt, ale przede wszystkim – zdekonstruowany.

36 L. Nader, op. cit., s. 270.

miejsca wpisany w tę realizację nie była (już) mapa ani (jeszcze) plan podróży, ale instrukcja<sup>37</sup>. Partum podjęła krytyczny dialog zarówno z formułą wystawy jako miejscem „bezinteresownej permanentnej potencjalności i niezdeterminowania”<sup>38</sup>, poprzez odwołanie się do kategorii „wyobraźni”, która lokuje realizację w sferze publicznej, jak i wystawy jako miejsca ujawniania informacji o faktach artystycznych. Zaproponowała przekroczenie obu tych konwencji i potraktowanie przestrzeni, jako aktywnej formy – rozumianej jako działanie: „Ułożona z kartek biała płaszczyzna stanowi podłoże, na którym przestrzennie istnieje zespół form geometrycznych organizujących przestrzeń o określonym działaniu plastycznym. Sytuację poetycką organizuje tekst zawarty jako ekspozycja. Percepcja wymaga uczestnictwa intelektualnego oraz określonych czynności”.

Artystka wprowadziła do zaciemnionej przestrzeni trzy przestrzenne formy wykonane z płyty – dwa kuby i łuk. W środku obiektów umieściła „strofy” składniowego wiersza, które dostępne były przez szczeliny w obiektach<sup>39</sup>. Poprzez konfrontację fizyczności sztuki z afektywnością poezji Partum zaoferowała nowy „zestaw instrukcji” dla wzajemnej zależności pomiędzy tymi konwencjami zapisu myśli. Była to formuła korespondująca z tradycją radykalnego funkcjonalizmu, gdzie przestrzeń skonceptualizowana jest jako możliwość bezpośredniego działania: regulacja rytmu indywidualnego czy społecznego życia. „Kiedy przedmiotem projektowania jest nie fizyczny obiekt [...] – pisze Keller Easterling – ale zestaw instrukcji dla wzajemnej zależności, projektowanie przejmuje cechy przestrzennego oprogramowania”<sup>40</sup>. Autorka łączy tę formułę organizacji przestrzeni z kategorią Deleuzjańskiego diagramu: „Podobnie jak maszyna wzajemnych relacji, którą Gilles Deleuze i Félix

- 
- 37 Miwon Kwon, pisząc o rywalizujących ze sobą paradygmatach specyficzności miejsca w realizacjach *site-specific* – fenomenologicznym, społecznym/instyтуcjonalnym oraz dyskursywnym – zauważa, że obecnie miejsce ustrukturalizowane jest przede wszystkim (inter)tekstualnie. Modelem tak rozumianego miejsca nie jest mapa, ale plan podróży; zob. eadem, *One Place after Another. Notes on Site Specificity*, „October” 1997, nr 30, s. 38–63.
- 38 Łukasz Ronduda w ten sposób referuje działania Andrzeja Partuma; zob. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western, Jelenia Góra; Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2009, s. 12.
- 39 Ten sam tekst opublikowany został wcześniej w 1970 roku w tomiku poetyckim *Tlonek zasobów*, zawierającym utwory Andrzeja Partuma i Bogdana Chorążuka.
- 40 K. Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Verso, London–New York 2016, s. 80.

Guattari określali jako diagram, aktywna forma nie reprezentuje pojedynczego układu. Jest to abstrakcyjna maszyna, która generuje to, co może się jeszcze wydarzyć<sup>41</sup>. W scenariuszu Partum nie chodziło o pracę w obrębie dwóch systemu znakowania świata – słowa i wizualności – czy też o konstatację, że języki te – czy ich nośniki – nie są transparentne. Chodziło o potencjał zastąpienia konwencjonalnych infrastruktur tych systemów znakowania – wystawy i książki – przez wspólną przestrzenną instrukcję działania, uruchomianą przez ciało widza, którą Partum zdefiniowała jako „organizację przestrzeni przez wyobraźnię”.

Jak podkreślają badacze i badaczki, kategoria wyobraźni w kontekście scentralizowanego spektaklu komunistycznej władzy posiadała *implicite* polityczny i krytyczny wydźwięk, związany nie tylko z możliwością przekraczania skromnych materialnych warunków życia<sup>42</sup>. Jako technologia wolności wyobraźnia wiązała się także bezpośrednio z koncepcją wolnego działania w autonomicznej przestrzeni sztuki, którą z dzisiejszej perspektywy nazwalibyśmy fantazmatem. Andrzej Turowski podkreśla krytyczny wymiar realizowanej przez Partum „sztuki wyobraźni”, interpretując jej prace jako wymykające się ideozie<sup>43</sup>. Istotne wydaje się więc nie tyle pytanie o znaczenie kategorii wyobraźni – zakładając, że jest to dyskurs, który implikuje wpisanie danej realizacji w kontekst sfery publicznej – ale o to, przy pomocy jakich taktyk i środków Partum pozycjonowała swoją praktykę wobec dyskursu „wyobraźni”. Jak go współkształtowała oraz po jakiej linii przebiegało w tym przypadku napięcie pomiędzy ideą autonomii i otwarcia na świat społeczny.

Ewa Partum realizowała swoją „sztukę wyobraźni” poprzez środki poetyckie; jak zauważyła Dorota Monkiewicz, „w zakresie pragmatycznym [...] używała języka w sposób poetycki”<sup>44</sup>. Wydaje się, że to

---

41 Ibidem, s. 80. W oryginale: „When the object of design is not an object form or a master plan but a set of instructions for interplay between variables, design acquires some of the power and currency of software. This spatial software is not a thing but a means to craft a multitude of interdependent relationship and sequences – an updating platform for inflating a stream of objects. Like the engine of interplay the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari call a »diagram« an active form does not represent a single arrangement. It is an »abstract machine« generative of a »real that is yet to come«”.

42 Piotr Piotrowski pisze, że „sprzeciw wobec kontroli wyobraźni stanowi wspólny rys całej sztuki krytycznej”; idem, op. cit., s. 216.

43 A. Turowski, op. cit., s. 47–49.

44 D. Monkiewicz, op. cit., s. 89.

określenie wymaga pewnego doprecyzowania. Co charakterystyczne, odnosząc się do swoich lingwistycznych prac, Partum odrzuca kategorię poezji konkretnej i wizualnej. Jej intencją jest sytuowanie własnej praktyki wyłącznie w obrębie dyskursu sztuki oraz pozycjonowanie siebie jako kreatorki „prywatnego idiolektu”<sup>45</sup> – zindywidualizowanego systemu języka artystycznego, którego znaki, jak pisze Monkiewicz, „dziedziczą po języku naturalnym łączliwość i przechodniość poszczególnych elementów systemu, a zarazem wzbogacają się o symboliczne wartości wywodzące się z porządku obrazowego”<sup>46</sup>. Gatunek poezji konkretnej, w ramach którego znaczenie nie tyle wynika z tekstu, ile rozsiewa się czy rozprzestrzenia, gdzie autor definiowany jest jako ktoś, kto nie tyle wyraża siebie, ile używa języka w sposób bezinteresowny, i wreszcie, gdzie język dekonstruowany jest poprzez wizualne i semantyczne operacje – niewątpliwie koresponduje z praktykami konceptualnymi. Jednak jak zauważa Dorota Monkiewicz, poezja Partum nie dotyczyła wizualizacji czy substancjalizacji tekstu – tak dzieje się w przypadku poezji konkretnej – ale operacji pojęciowych<sup>47</sup> czy też samej kwestii zapisu i transkrypcji. Lingwistyczne prace Partum nie są zatem oparte na „związkach pomiędzy znaczącym i znaczone, na analizach fonologicznych, metodach statystycznych czy na module zdaniowym”<sup>48</sup>. Proponuję, aby konceptualizować je jako przestrzenne i cielesne translacje, w ramach których zarówno przestrzeń, jak i ciało funkcjonują jako filtr transformujący przekaz. Również w *Obszarze zagospodarowanym wyobraźnią* artystce nie chodziło o kreowanie słów-obiektów czy o skupienie uwagi widza na powierzchni tekstu, ale o porządek czytania i patrzenia poprzez uruchomione ciało.

## Polityczność poezji

Zaangażowanie Partum w problem języka może być także postrzegane w regionalnym kontekście praktyk neoawangardowych w Europie Środkowo-Wschodniej, gdzie poezja stanowiła źródło działań w przestrzeni i sferze publicznej. Jak pisał Piotr Piotrowski, sfera publiczna w komunistycznej Polsce została „zresetowana” przez język ideologii – język, który generował sposoby myślenia i produkował określone postawy społeczne. Małgorzata Dawidek-Gryglicka dopowiada, że na przełomie lat sześćdziesiątych

---

45 Ibidem, s. 84.

46 Ibidem.

47 Ibidem, s. 78.

48 Ibidem, s. 80.

i siedemdziesiątych łączenie języka sztuki i poezji stało się narzędziem walki przeciw oczyszczonemu ze znaczeń językowi używanemu przez władze, a artystyczne zawłaszczenie języka było taktyką rekuperacji jego wartości<sup>49</sup>. Te spostrzeżenia potwierdza tekst recenzji wystawy w Galerii Współczesnej autorstwa Magdaleny Hniedzewicz opublikowany w „Kierunkach”. Analizując *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, autorka pisze: „Słowo, które w naszym normalnym życiu jest elementem ogromnie zdeprecjonowanym, atakującym zewsząd naszą świadomość, skłaniającym do uruchomienia psychicznych barier chroniących przed zalewem [...]. W normalnej sytuacji jesteśmy zazwyczaj uodpornieni na treści, które nam niesie słowo, zwłaszcza pisane – bądź ich w ogóle nie odbieramy. [...] Ewa Partum umieszcza słowa wewnątrz niemal całkowicie zamkniętych form, oświetlonych jedynie od środka. Żeby dotrzeć do znajdującego się wewnątrz tekstu, trzeba dokonać świadomego wysiłku, co niejako automatycznie skłania do zastanowienia”<sup>50</sup>. Zespół plastycznych obiektów, który był fizyczną infrastrukturą poezji, stawał się zatem miejscem produkcji afektu.

Zwrot w kierunku poezji stał się także dla Partum środkiem umożliwiającym dialog z awangardową tradycją współistnienia poezji i sztuk wizualnych. W tym kontekście warto wspomnieć analogiczne działania transregionalnej grupy Bosch+Bosch (od 1969), skupiającej jugosłowiańskich i węgierskich twórców (m.in. Bálint Szombathy, Slavko Matković, Katalin Ladik, László Kerekes, László Szalma i Ante Vukov), zaangażowanych w praktykę poezji konkretnej, przestrzennej, performans i interwencje przy użyciu liter i strategii aleatorycznych. Członkowie i członkinie tej grupy odwoływali się do lokalnej tradycji łączącej eksperymentalną poezję i progresywne dyskursy artystyczne, wykorzystując ciało (Attila Csernik i Katalin Ladik) czy przestrzeń fizyczną (np. Ante Vukov) jako nośnik tekstu lub przestrzeń aleatorycznego pisanie. Emese Kürti podkreśla, że artyści ci w różny sposób przekształcali klasyczne awangardowe praktyki – „poezje Kassáka, dymencjonalisty Károly Tamkó Sirató, dążąc do ustanowienia nowej lingwistycznej tradycji i systemu komunikacji, fundamentalnie różnego od istniejących teoretycznych koncepcji języka”<sup>51</sup>. Specyfika

49 M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Ha!art, Kraków; Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław, 2012, s. 96.

50 M. Hniedzewicz, *Plakaty, Biennale i młodzi artyści*, „Kierunki” 1970, nr 25.

51 E. Kürti, *Transregional Discourses. The Bosch+Bosch Group in the Yugoslav and the Hungarian Avant-garde*, w: *Bosch+Bosch*, abc Research-Lab, Budapest 2016, s. 17.

tych strategii nie polegała na deterytorializacji języka z obszaru literatury w obszar sztuki – bo tego przesunięcia dokonało już wcześniejsze pokolenie awangardowych twórców – ale na wykorzystaniu istniejącej tradycji jako narzędzia krytycznego zaangażowania w infrastruktury sztuki, w tym przypadku w instytucję wystawy. W nieco późniejszych pracach z cyklu *active poetry* Partum zrezygnowała z instytucji wystawy na rzecz działań *site specific* w przestrzeni rzeczywistej. Natomiast w realizacji *Obszar zagospodarowany wyobraźnią* odwołanie się do instytucji wystawy poprzez wprowadzenie koncepcji gospodarowania przestrzenią było momentem przywołania i rozbitcia większościowego układu, momentem, który związany jest zawsze z umożliwieniem nowego sposobu wypowiedzania się<sup>52</sup>.

Chciałabym w tym kontekście wskazać na specyfikę lokalnych odniesień i przeniesień w praktyce Partum – jej indywidualny powrót do tradycji współobecności poezji i sztuk wizualnych, do idiomu i formuł typografii wypracowanych przez polskich konstruktywistów z grupy a.r. Twórczość Strzemińskiego była niejednokrotnie wskazywana jako istotne źródło konceptualizmu w Polsce. Paweł Polit pisze, że polski konceptualizm rozwijał się w polemicznym dialogu z reprezentowaną przez malarza tradycją, neutralizując czy też podkreślając jej poszczególne elementy – „realizując model refleksji, zgodnie z którym dzieło otwiera się na otaczającą rzeczywistość i przyjmuje formę procesu”<sup>53</sup>. Dialog Partum z tradycją Strzemińskiego był, podobnie jak w przypadku dialogu z twórczością Kantora, swoistą konfrontacją – relacja ta nie polegała na wynikaniu, ale na przekraczaniu kolejnej „edypowej narracji” poprzez zapożyczenia i dekontekstualizacje. Była to także strategia przekraczania modernistycznego paradygmatu poprzez „przeistaczające, reinterpretujące powtórzenie”<sup>54</sup>, operacje przepisywania lokalnej tradycji i wskazanie na współobecność jej racjonalistycznego (naukowy model eksperymentu jako model praktyki artystycznej) i utopijnego aspektu (wprowadzanie wyników badań do życia codziennego)<sup>55</sup>. Przeprowadzona zresztą zgodnie z ideami Strzemińskiego

---

52 Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Towards a Minor Literature*, Minnesota University Press, Minneapolis–London 1986, <http://projectlamar.com/media/dgkafka.pdf> (dostęp 20.07.2017).

53 P. Polit, *Odpowiedź Strzemińskiemu. Idea jednolitości w twórczości polskich artystów konceptualnych*, „Artium Quaestiones” 2005, nr 16, s. 216.

54 T. Załuski, op. cit., s. 315. Autor opisuje w ten sposób relacje pomiędzy praktyką Strzemińskiego i Malewicza.

55 Y.-A. Bois, *Painting as a Model*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1993, s. 129.

i Kobro, którzy postrzegali tradycję jako surowy materiał, który musi zostać przekształcony („tradycja – jest to materiał, surowiec, lecz z niego trzeba budować, czyli przeistoczyć w to, czym nie był dotychczas”)<sup>56</sup>.

Program, który formułują *Komunikaty a.r.*, koresponduje ze sposobami konfiguracji relacji poezji i sztuki w *Obszarze zagospodarowanym wyobraźnią* na wielu poziomach. Kluczowym elementem była w tym przypadku idea, którą Partum wyraziła *explicite* w swoim manifestie – że „słowo w obszarze sztuki nabiera nowej wartości, tworzy nowe systemy wyobrażeniowe”. W pierwszym *Komunikacie a.r.* (1930) program ten „łączy sztuki plastyczne i poezję”; propaguje sztukę, w ramach której każdy milimetr sześcienny „jest zorganizowany” (zagospodarowany, zaplanowany); proklamuje poezję, „w której każde słowo jest tak samo istotne”. W tym samym tekście poezja zdefiniowana została jako jedność wizji, skondensowana w maksymalnej liczbie wyobrażeniowych aluzji i minimalnej liczbie słów. W drugim *Komunikacie a.r.* (1932) znalazła się deklaracja, że rytm jest jednostką organizacyjną poezji, a jej esencja leży nie w poszczególnych, słowach, ale ich wzajemnych relacjach, sposobach, w jaki ze sobą korespondują. Grupa a.r. postulowała, aby wartość poetycka, analogicznie jak wartość malarska w unizmie, była rozdysponowana równomiernie w obszarze struktury wiersza<sup>57</sup>.

Program ten znalazł swoją realizację w tomiku poetyckim Juliana Przybosia *Sponad* (1930) zaprojektowanym przez Strzemińskiego, o którym Partum wspomina w swojej pracy magisterskiej. Strzemiński zastosował zasadę wizualnej translacji pochodzącą z teorii nowej typografii – nie proponował ilustracji wierszy, ale ich wizualną interpretację, podporządkowując wizualność wewnętrznym kształtom (sensom) wierszy. Wprowadzając elementy składniowe wiersza w fizyczną przestrzeń geometrycznych brył (nawiązujących także do poetyki *Kompozycji przestrzennych*, których zadaniem było komponowanie przestrzeni przez ujmowanie jej czasowych i przestrzennych rytmów), Partum potraktowała tę tradycję nie jako rezerwuar cytatów, ale jako model. Zagospodarowanie przestrzeni

---

56 W. Strzemiński, B=2, w: idem, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 20. Model ten Tomasz Żaluski określa mianem „wierności poprzez niewierność”; zob. idem, op. cit., s. 312.

57 *Komunikat grupy a.r. nr 1*, w: W. Strzemiński, op. cit., s. 130; *Komunikat grupy a.r. nr 2*, w: Władysław Strzemiński. *In memoriam*, Sztuka Polska, Łódź 1998, s. 179. Cyt. za: A. Jaworska, *O „Sponad” Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 97–130.



polegało na wyznaczeniu nowego rodzaju tekstualno-wizualnych relacji w jej obrębie. Podobnie jak Strzeмиński i Przyboś w *Sponad*, Partum zainteresowana była przede wszystkim relacjami wielkości, odmierzaniem – co ujawnione zostało nie tylko w manifeście, gdzie obszar zagospodarowany wyobrażnią jest *miarą przestrzeni*, ale także w jej składniowym wierszu umieszczonym w przestrzennych formach, gdzie artystka po raz pierwszy wprowadza podmiot-kobietę, chociaż jeszcze nie podmiot kobiety, a także zestawia porządek odmierzania z porządkiem afektu:

Huśtawka dnia  
 rękojmią zgody  
 na każdą chwilę  
 nieomylna częścią/na miarę wahnięcia

będzie to tylko okolica miary  
 gdy horyzont przejęty  
 wróży  
 jeszcze jedno niebo/bliskie rejestracji dogmatu

wielkość pragnienia  
 jest szczyptą czasu  
 z okolicy wieczności  
 czyni święto  
 kobiecie wschodzi słońcem

Biorąc pod uwagę genealogie nieco późniejszych prac Partum, Dorota Monkiewicz podkreśla – artykułowane przez samą artystkę – inspiracje lekturą Marcela Prousta. „Bohater Prousta konstytuuje w wyobraźni obraz [...] ten obraz jest dla niego mocniejszą rzeczywistością niż faktyczne, naoczne doświadczenie”<sup>58</sup>, pisze Monkiewicz i sugeruje, że podobny proces tematyzuje Partum w swoich realizacjach czerpiących z języka. Pisząc o lingwistycznych inspiracjach i opisując prace Partum, które odwołują się do strategii powtórzenia – takie jak np. instalacja *Wieża Eiffela. Obecność wysokości* (1972) czy performans *un peu, beaucoup, passionnément, pas du tout* – Monkiewicz zauważa: „W tych pracach nie chodzi o konceptualną obiektywizację przedmiotu sztuki, o uchwycenie

go w siatkę abstrakcyjnych, ale też wymiernych liczbowo parametrów, ale raczej o jego bezcielesność – o *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*<sup>59</sup>.

W *Obszarze zagospodarowanym wyobraźnią* gospodarowanie – czy komponowanie – oznaczając regulacje relacji, ma na celu „intelektualne wzruszenie”, pobudzenie percepcji. W tym ujęciu praca jest maszyną do uwrażliwiania intelektualnego. Partum przypisuje zatem sztuce funkcję społeczną, nazywając ją w innym miejscu: „niekomercyjną i bezinteresowną ideą służącą ludzkiej wyobraźni”. W tym samym tekście opublikowanym w 1971 roku w „Argumentach”, odpowiadając na ankietę dotyczącą znaczenia sztuki współczesnej w poszerzaniu granic poznania i świadomości człowieka oraz społecznej wartości sztuki, Partum sytuuje sztukę jako komplementarną wobec innych dyskursów (nauki i techniki), wskazując na potencjał „myślenia lateralnego” oraz możliwość „innego poznania świata” oferowaną przez sztukę, w obrębie której imperatywem działania pozostaje eksperyment artystyczny<sup>60</sup>.

W ramach usytuowanego w tej tradycji eksperymentu artystycznego, realizowanego w kontekście identyfikacji z dyskursem konceptualnym, Ewa Partum skryształizowała projekt „rozwijania świadomości człowieka” w programie feminizmu. Nie negując wartości preposteryjnej lektury praktyki Partum jako *in extenso* feministycznej<sup>61</sup>, można powiedzieć, że feministyczna identyfikacja artystki, która nastąpiła w 1974 roku w realizacji *Zmiana. My Problem Is a Problem of a Woman* oraz w sekwencji następujących po sobie prac feministycznych, była wykorzystaniem potencjału intelektualnego uwrażliwiania poprzez sztukę do realizacji konkretnego programu.

---

59 Ibidem.

60 A. Ekwiński, *Zjazd Marzycieli*, „Argumenty” 1971, nr 43.

61 Lingwistyczno-konceptualna twórczość Partum – prace powstałe przed „zadeklarowaniem” przez artystkę feminizmu – jest interpretowana jako krytyka logocentryzmu i manifestacja *écriture féminine*. Ta preposteryjna lektura możliwa jest, jak podkreśla Dorota Monkiewicz, dzięki poststrukturalistycznym metodologiom stosowanym przez badaczki i badaczy; zob. eadem, op. cit., s. 89.

**Karolina Majewska-Güde**

***Zone of the Imagination (1970)*  
by Ewa Partum and local art  
infrastructures**

The text focuses on a historicisation and a new interpretation of Ewa Partum's diploma intervention from 1970 as analysed in relation to the artist's diploma thesis and the installation *Zone of the Imagination*. To articulate the meaning of this piece of Partum's artistic practice, the author proposes to frame it within the discourse on art infrastructures. The notion of institutional critique remains the hidden object of the study while being revised and rewritten, following the paradigm of horizontal art history and the concept of the parallax effect.

**Karolina Majewska-Güde** – badaczka sztuki i kultury, kuratorka i autorka tekstów. Absolwentka historii sztuki na uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu i Visual Histories na Goldsmiths University of London. Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Wizualnej Humboldt-Universität zu Berlin, gdzie przygotowuje pracę doktorską dotyczącą praktyki artystycznej Ewy Partum. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016). Zajmuje się wschodnioeuropejską sztuką neoawangardową, transnarodową i feministyczną historią sztuki oraz badaniami artystycznymi.