

Lukasz Rozmarynowski

ORCID 0000-0003-0234-693X

Muzeum w Koszalinie

Akcja przedmiotu, przedmiot akcji. Mikrohistoria koszalińskich plenerów w Osiekach 1963–1981 przez pryzmat sprawczości rzeczy

Wprowadzenie

Koszalińskie plenery w Osiekach, odbywające się rokrocznie w latach 1963–1981, były imprezą artystyczną, podczas której nadmorski ośrodek szkoleniowy Wojewódzkiej Rady Narodowej na dwa tygodnie zamieniał się w miejsce pracy twórczej oraz dyskusji między artystami, krytykami sztuki, teoretykami i naukowcami. Już od pierwszych edycji imprezy Osieki stawały się miejscem spotkań przedstawicieli środowisk twórczych z odbiorcami nieprofesjonalnymi: młodzieżą szkolną, studentami wycieczającymi nad morzem, nauczycielami z miejscowych szkół, rolnikami z okolicznych państwowych gospodarstw rolnych, a czasami nawet przypadkowymi, lecz nadzwyczajnymi gośćmi, takimi jak międzynarodowi dziennikarze, o których wspominał Janusz Bogucki (Bogucki, 1983: 167).

Na artystyczne Osieki można spojrzeć przez pryzmat specyfiki miejsca, współdefiniowanej przez walory okolicznej przyrody, mające niebagatelne znaczenie dla zorganizowania wydarzeń właśnie w tym miejscu. Dworek osiecki, w którym odbywały się odczyty, akcje artystyczne, pokazy, dzisiaj funkcjonuje jako dom wypoczynkowy i trudno pozostać obojętnym na piękno otaczającej go natury. Fenomenowi Osiek jako miejsca pracy twórczej, którego dwudziestowieczna historia sięga czasów niemieckich, była poświęcona wystawa *Osiecki genius loci* w Muzeum w Koszalinie w dniach 7.11.2021–9.01.2022 (*Osiecki genius loci. Katalog wystawy*, 2021). Stronię jednak od pojmowania Osiek jako miejsca w kategoriach esencjalistycznych i w niniejszym tekście przyglądam się temu, jak koszalińskie plenery – interpretowane w kontekście relacji między ludźmi (wspomniane powyżej grupy uczestników i gości służą jedynie za przykład dający wyobrażenie o różnorodności sposobów myślenia i ingerencji w pracę twórczą, jakie

zaistniały lub mogły zaistnieć podczas spotkań), rzeczami, przyrodą i porządkami życia społecznego – uchwyciły w sobie przemiany sztuki lat sześćdziesiątych XX w. Zarysuję mikrohistorię uwikłania sztuki w problematykę przedmiotu, współtworzoną między innymi przez opowieści uczestników, zapis fotograficzny zdarzeń, przedmioty sztuki wytworzone przez artystów i artystki, pozostawione przez nich i przez nie materialne ślady obecności. Nie pretenduję tym samym do dostarczenia pełnego obrazu zarysowanej problematyki. Inspiruję się metodologią z zakresu sprawczości rzeczy i filozofią zorientowaną na przedmiot Grahama Harmana, zamiast kierować się w stronę wypracowania wiedzy obiektywnej czy odkrycia prawdy, czego niedostatki wskazuje wspomniany filozof (Harman, 2023b: 21). Skupiam się na próbie uzmysłowienia złożoności, by posłużyć się jednym z podstawowych pojęć realizmu sprawczego Karen Barad – materialno-dyskursywnych splotów (Barad, 2007: 25), jakie z perspektywy czasu wyłaniają się ze zgromadzonych artefaktów, wspomnień i komentarzy na temat rzeczy i wydarzeń tradycyjnie kojarzonych ze sztuką.

W niniejszym tekście interesuje mnie, jak przedmioty – nawet te już dziś nieistniejące lub trudne do zlokalizowania – tworzyły artystyczne Osieki lat 1963–1981, ze szczególnym uwzględnieniem kilku pierwszych edycji spotkań. Mam na myśli „rzeczowość” przedmiotów, czyli między innymi ich stronę fenomenalną, podręczność, działanie na zmysły, wizualność, bliskość w określonej sytuacji towarzyskiej. Zadam pytania o to, jak przedmioty w Osiekach stymulowały upłynnienie kategorii medium sztuki oraz jak dzisiejsze spojrzenie na rzeczowość może służyć przewartościowaniu utartych w historii sztuki sposobów pojmowania sztuki powojennej, wychodząc poza pojęcia, takie jak: awangarda, postawangarda, modernizm, postmodernizm. Tym samym na potrzeby tekstu obieram myślenie synchroniczne zamiast diachronicznego, mam bowiem na uwadze fakt niebywałej ważności przypadku w procesie twórczym i działaniu artystycznym. W rzeczowości tkwi potencjał do uwolnienia myślenia o sztuce spod racjonalnego dyktatu spójności i logiki funkcjonujących w polu naukowym przekonań o dziele sztuki i jego semantyce.

Zaufać rzeczom

Badanie rzeczy w historii sztuki jest powszechną praktyką – muzea, galerie, prywatne kolekcje są pełne artefaktów, a tempo ich nagromadzania nigdy nie nadążało za czasochłonnymi procedurami naukowego opracowywania obiektów i tworzenia na podstawie zgromadzonych danych narracji historyczno-artystycznych. Język ujarzmił przedmioty i nie oddaje dynamiki funkcjonowania rzeczy w świecie. Graham Harman omawiający relację między językiem a rzeczami, wręcz stwierdza, że

[...] sens bycia można by było nawet zdefiniować jako nieprzekładalność. Język (i wszystko inne) musi stać się sztuką aluzji i mówienia nie wprost, więzią metaforyczną z rzeczywistością, która nie może nigdy zostać uobecniona (Harman, 2023a: 13).

Jednym z zagrożeń, jakie myśliciel ten dostrzega w filozofiach zorientowanych na normatywny wzorzec matematyki i nauk przyrodniczych, a od których stanowczo

dystansuje się w swojej filozofii, jest literalizm. Oznacza on przekonanie sprowadzające poznanie przedmiotu do sformułowania wszystkich prawdziwych stwierdzeń możliwych do wyrażenia o tym przedmiocie (Harman, 2023b: 25). Przekonanie to według Harmana doprowadziło do nadmiernego kultu wiedzy jako szczególnie dowartościowanej formy poznania ludzkiego. Filozofii w ujęciu odrzucającym literalizm bliżej jest do kontrwiedzy zamiast do wiedzy, dlatego bliższa jest ona sztuce niż naukom matematyczno-przyrodniczym (Harman, 2023b: 31). Jak jednak doświadczać i komunikować taką kontrwiedzę?

Wszelka teoria, zdaniem Harmana, nie dorównuje rzeczywistości, ponieważ rzeczywistość jest zawsze radykalnie odmienna od sformułowań na jej temat. Do rzeczywistości nigdy nie dochodzimy w sposób bezpośredni (Harman, 2018: 7). Filozof przekonuje, że prawdziwe zbliżenie się do rzeczywistości może zaistnieć tylko pod pewnymi warunkami. Między innymi wtedy, gdy przyznamy, że wszystkim obiektom należy się taka sama uwaga – zarówno tym stworzonym przez człowieka, jak i tym nieludzkim, naturalnym i kulturowym, realnym i fikcyjnym. W tym ujęciu konieczne jest też założenie, że przedmioty nie są identyczne ze swoimi właściwościami, pozostają jedynie z nimi w relacji (Harman, 2018: 9). Filozofia zorientowana na przedmiot Harmana stawia sobie za jeden z celów docieranie do szczeliny między przedmiotami a własnościami. Jednym ze środków zgłębiania owej szczeliny jest metafora, która udostępnia rzecz na swoich własnych prawach (Harman, 2018: 86) – wyłączoną z poznania od czasów Kanta rzecz samą w sobie, a przywróconą do łask w filozofii Quentina Meillassoux (2015), do którego odwołuje się Harman.

Łatwo popaść w zawłaszczenie rzeczy często zakamuflowane pod retoryką obrony ich podmiotowości i przywrócenia im sprawiedliwości (Domańska, 2008: 13). W praktyce badawczej i kulturze wizualnej, upodmiotawiając rzecz, najczęściej dowartościujemy siebie. Troska wobec rzeczy i wytwarzanych przez nie wielokierunkowych relacji zaświadcza o naszym człowieczeństwie, a także nadaje człowiekowi władzę wobec rzeczy, gdyż stawia człowieka w pozycji stwórcy, który daje przedmiotom życie i może je im odebrać (Domańska, 2008: 17).

Przy odnoszeniu powyższych myśli do obszaru sztuki oraz nie-sztuki, prawie-sztuki i quasi-sztuki, by przywołać refleksję zaproponowaną przez Annę Markowską, warto rozważyć między innymi następujące pytania:

Czy niechcący i przygodnie można znaleźć się w domenie sztuki? Czy sztuki doświadczać trzeba w przeznaczonych dla niej instytucjach? A może dostęp do niej osiągalny jest dla każdego, kto uważnie przygląda się rzeczom i nie rezygnuje z pozycji niepewnego ich użycia debiutanta? (Markowska, 2018: 8).

Pytania te zmierzają w stronę dowartościowania twórczego deskillingu, znajdującego swój odpowiednik w procedurze badawczej nazwanej przez Markowską serendypnością, polegającą na intuicyjnej umiejętności dokonywania zaskakujących odkryć (Markowska, 2018: 295). Serendypność jest o tyle bliższa przedmiotom, że strojni od wpisywania rzeczy w uprzednio skonstruowane teoretycznie pole widzenia. Nie stawiamy tutaj założeń, pod które usilnie dopasowujemy rozpatrywane rzeczy,

sprowadzając je do ich własności. Skupienie się na przedmiotach stanowi konkurencję dla „retoryki imposybilizmu” stosowanej w obliczu braku lub niewystarczalności źródeł historycznych, które mogłyby wtłoczyć rzeczy w obce im narracje (Markowska, 2018: 300). Różnorodność i niespójność zachowanego dziedzictwa plenerów osieckich jest współtworzona przez milczące rzeczy, którym warto poświęcić więcej uwagi.

Rzecz w happeningowym działaniu: wykluczenie, odzyskanie i unaocznienie

Historia plenerów osieckich ze względu na różnorodność dostępnych materiałów badawczych: dzieł sztuki, zdjęć dokumentujących przebieg imprez, druków ulotnych wyprodukowanych przez organizatorów, dokumentów pozwalających do pewnego stopnia rekonstruować proces wypracowywania programu merytorycznego poszczególnych edycji, zapisów dźwiękowych i filmów, maszynopisów i rękopisów referatów wygłaszanych przez uczestników i autorskich tekstów towarzyszącym akcjom i pracom konceptualnym, niemal pod każdym względem opiera się narracjom nowoczesnym, akcentującym możliwość przeprowadzenia dychotomicznych podziałów (Latour, 2011). W Osiekach sztuka wnikała w naturę i kulturę oraz wyłaniała się z nich (Worłowska, 2023). Malarstwo na pierwszych wystawach poplenerowych przez usytuowanie nie tyle na tle, ile w przyrodzie, znajdowało swoje materialne rozszerzenie w bezpośrednim otoczeniu (Lachowski, 2018: 66). Natomiast przejawiające się w dyskusjach przenikanie światów praktyki artystycznej, teorii i nauk (społecznych, przyrodniczych, matematycznych, humanistyki) podważało czytelne rozgraniczenia na czyste obszary poszukiwań twórczych czy refleksji ściśle skoncentrowanej na jednej dziedzinie wiedzy. Sztuka łączyła się z codziennością (Rozmarynowski, Sablik, 2023), poszukiwania formalne obcowały z sytuacją społeczno-polityczną (Piotrowski, 1999: 125), potrzeba ekspresji zaś z beznamiętnym rejestrowaniem rzeczywistości.

Modernistyczne myślenie porządkowało i łudziło czytelnością. W duchu modernizmu organizowano pierwsze plenery w Osiekach. W dotychczasowej literaturze badawczej na temat plenerów osieckich często jest powtarzane spostrzeżenie, że przełomowy w cyklu tych imprez był 1967 r., kiedy to do głosu doszły wyraziste akcje artystyczne jako alternatywy dla sztuki uprawianej przedmiotowo, sprowadzanej do obrazu malarzkiego czy rzeźby (Kowalska, 2008: 192; Ziarkiewicz, 2008: 33; Mojsak, 2018: 71). Skonfrontowały się ze sobą trzy modele happeningu w sztuce polskiej zaproponowane przez Tadeusza Kantora, Włodzimierza Borowskiego i Andrzeja Matuszewskiego. Dotychczas badacze skupiali się na akcyjnym aspekcie tych happeningów. Dla odmiany proponuję przyjrzeć się kilku towarzyszącym im obiektom, przy czym nie twierdzą, że miały one większe znaczenie od pozostałych. Zależy mi na zastosowaniu podejścia niehierarchicznego, które w sposób nieuprzedzony podchodzi do rzeczy uwikłanej w sztukę. Posłużę się nieoczywistymi zestawieniami, dopuszczając w swoich rozważaniach perspektywę nieantropocentryczną.

Kantor w *Panoramycznym happeningu morskim* budował pomnik swego demiurgicznego geniuszu, realizując akcję składającą się z poddanych jego wizji ludzi i nie-ludzi. Los wykluczenia tych, którzy nie wpasowywali się w tę wizję, uosabiała Maria Pinińska-Bereś. Wykluczenie z narracji zadekretowanej przez Kantora, zapisanej w partyturze



Fot. 1. Eustachy Kossakowski, *Panoramiczny happening morski Tadeusza Kantora*, 1967, druk cyfrowy, papier barytowany, wł. Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

happeningu, i marginalizacja w dokumentacji Eustachego Kossakowskiego, za pośrednictwem której happening z 23 sierpnia 1967 r. na plaży w Łazach zyskuje w naszym wyobrażeniu konkretny kształt zdarzeń i wizualność – można odczytać nie tylko jako próbę unieważnienia możliwej intencji artystki, ale także jako odrzucenie towarzyszących jej działaniu rzeczy.

Jedno ze zdjęć Kossakowskiego (Fot. 1) uchwyciło moment, w którym Pinińska-Bereś i Kantor odwróceni od siebie kroczą w przeciwne strony na tle „scenografii” do *Tratwy Meduzy* (jednej z części happeningu).

Sytuacja ukazana na zdjęciu zyskuje walor symboliczny. Działanie Pinińskiej-Bereś było interpretowane jako komentarz do *Barbujażu erotycznego*, odczytanego przez Klarę Kemp-Welch jako spektakl realizujący fantazje o uprzedmiotowieniu kobiety wijącej się dla przyjemności męskiego spojrzenia (Kemp-Welch, 2014: 40). O ile kobiety biorące udział w *Barbujażu* były ubrane w stroje plażowe i zasadniczo nie różniły się pod tym względem od pozostałych uczestników i obserwatorów happeningu, o tyle Pinińska-Bereś nosiła palto, chustę, a także trzymała parasol i walizki. „Nadmiernie ubrana” samotnie realizowała kontrhappening na marginesie monumentalnej akcji Kantora (Jakubowska, 2022: 121).

Pinińska-Bereś pisała, że jej działanie odebrano jako polityczne. Artystka przemierzająca plażę tam i z powrotem podczas trwania *Panoramicznego happeningu morskiego* była zaczepiana przez ludzi, którzy pytali ją, czy wybiera się do Szwecji. W tamtym okresie wielu młodych marzyło o ucieczce z kraju, a próbowano uciekać drogą morską. Artystka wspomina, że „nawet w Osiekach był przypadek zawrócenia młodych uciekinierów” (Hanusek, Gajewska, 1999: 91). W podobny sposób jej działanie odebrał Kantor. Artystce jednak nie zależało na takiej wymowie performansu. Wcześniej poproszona przez Kantora o przygotowanie działania, nie miała jasno zarysowanego



Fot. 2. Tadeusz Kantor, *Emballage morski*, 1967, technika mieszana, płótno, wł. Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

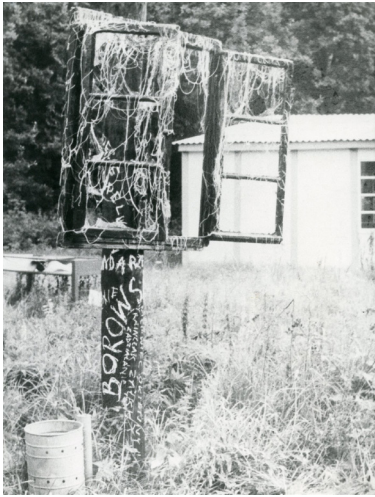
pomysłu na akcję, ale bardzo chciała uczestniczyć w happeningu. Zdała się na pod ręczność rzeczy:

Pokoik plenerowy był prawie pusty, w szafie wisiał letni płaszcz, a pod łóżkiem stały dwie walizki. Nie było wyboru, a czas naglił. Uznałam w końcu, że zderzę sytuację plażową (gorący letni dzień) z osobą ubraną w płaszcz (na kostium kąpielowy), która głowę ma owiniętą szalem, jak przeciwko sztormowi, a w rękach trzyma dwie walizki (Hanusek, Gajewska, 1999: 91).

Artystka dała zaistnieć tym rzeczom jako przedmiotom neutralnym, które dopiero w akcji zyskują znaczenie. Rzeźbiarka nie wyraziła swojej inności przez słowną deklarację bądź zapowiedź działania. Posłużyła się przedmiotami, a te swoją rzeczowością wyzwoliły u odbiorców niekontrolowaną grę znaczeń. Rzecz zadziałała tutaj jako forma oporu wobec wykreowanej sytuacji. Kantor zdystansował się do akcji Pinińskiej-Bereś i odrzucił towarzyszące jej przedmioty.

Artyści uczestniczący w spotkaniach osieckich byli zobowiązani do przekazania na rzecz tworzącej się muzealnej kolekcji jednej pracy. Kantor przekazał *Emballage morski* (Fot. 2), naturalnie kojarzący się z jego happeningiem.

W dolnej części obrazu widać poziomo usytuowaną postać (pozycja pozioma została narzucona przez artystę kobietom uczestniczącym w *Barbujażu*, co Kantor wyraźnie podkreślił w partyturze happeningu), zdominowaną przez rzecz – rozłożony czarny parasol. Parasol Pinińskiej-Bereś z jej samotnej wędrówki nad brzegiem morza i parasol Kantora są tutaj rzeczami takimi samymi i zupełnie różnymi. Ten pierwszy zaistniał w swojej rzeczowości, a dopiero później stał się elementem narzuconego mu przez człowieka znaczenia. Drugi jest natomiast rzeczą z uprzednio przypisanym znaczeniem, wywodzącym się z kantorowskiej koncepcji przestrzeni parasolowatej i filozofii przedmiotu zdegradowanego (Bałus, 2021: 100). Jeżeli spojrzymy na rzecz w sposób nieuprzedzony, oddamy się jej istnieniu. Wówczas, jak sądzę, zbliżamy się



Fot. 3. Widok wystawy poplenerowej, Osieki, 1967, Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

do rzeczywistego działania rzeczy. Parasol Pinińskiej-Bereś to tylko przykład, metonimicznie odsłaniający problem, z jakim badacze sztuki mierzą się w próbach wydobycia z przedmiotu jego „rzeczowości”.

Panoramiczny happening morski był zaplanowany jako działanie monumentalne, niemal totalne. Jego części odbywały się symultanicznie, a współuczestniczące w nich przedmioty dopełniały działania ludzi i otaczającej ich natury. Pozostałe dwa happeningi na plenerze w 1967 r. – *VII Pokaz Synkretyczny pt. Zdjęcie kapelusza* Włodzimierza Borowskiego i *Ślady* Andrzeja Matuszewskiego – w większym stopniu koncentrowały się na konkretnych przedmiotach, wokół których rozwijała się akcja z udziałem uczestników i gości pleneru.

Happening Borowskiego odbył się 24 sierpnia, dzień po spektakularnej „symfonii wolności” Kantora na plaży w Łazach. Centrum akcji ogniskowało się wokół przedmiotu, którym była rama okienna wymontowana z jednego z baraków w Osiekach. Artysta – jak podaje w komentarzu autorskim – pomalował ją na czarno i przyozdobił kolorowymi nićmi. Dzień przed akcją została ona zatopiona w pobliskim jeziorze Jamno (Kozłowski, 1996: 57). Być może sam akt zatopienia okna stanowił nawiązanie do wrzucenia do wody skrzyni z dokumentacją Galerii Foksal podczas happeningu Kantora (Chrobak, Rogalski, Wilk, 2008: 109). Po zmierzchu uczestnicy happeningu udali się nad jezioro, a dotarwszy na miejsce, w którym wcześniej pozostawiono okno, oświetlali je latarkami i obserwowali wyławianie z wody obiektu, dodatkowo przyozdobionego wodorostami, co unaocniło sprawczość biologicznego życia jeziora. Pomocnicy Borowskiego powoli przenieśli okno do ośrodka w Osiekach, zawiesili je na słupie i nieoczekiwanie stłukli za pomocą łomów pozostałe w nim szyby. Borowski wówczas zdjął kapelusz, który wcześniej otrzymał od Henryka Stażewskiego. W ten sposób akcja dobiegła końca. Przymocowane do słupa okno pozostawiono jako „eksponat” na potrzeby wystawy poplenerowej (Fot. 3).

Czynność zdjęcia kapelusza miała wydźwięk ironiczny zarówno wobec powagi twórczości plastycznej (Piotrowski, 2001: 181), jak i wobec demiurgicznych zapędów

Kantora, który rozdzielając role podczas *Panoramicznego happeningu morskiego*, wyróżniał się z tłumu charakterystycznym kapeluszem na głowie. Jeżeli spojrzeć na akcję Borowskiego przez pryzmat uczestniczących w niej przedmiotów, którym historycy sztuki dopiero z perspektywy czasu przypisywali określone znaczenia, można w niej dostrzec dynamikę absurdalnie zestawionych ze sobą materii oddziałujących na swoje otoczenie, w tym ludzi i naturę, swoimi właściwościami. Doszukiwanie się z ich pomocą „szczeliny między przedmiotami a ich własnościami” prowadzi do zauważenia, w jakie relacje wchodził ze sobą przedmiotowi aktanci happeningowego zdarzenia. Taśmy dekorowały ramę okienną, wodorosty oplatały ją, szyba pozostawała w niej unieruchomiona, łom zamienił gładką powierzchnię szklaną w drobne kawałki i uczynił z kwater okna otwory, przez które swobodnie mogło przepływać powietrze. Jednym ze środków upodmiotowienia rzeczy jest jej antropomorfizacja i personifikacja (Domańska, 2008: 15). Okno w happeningu Borowskiego stało się obiektem, które „doświadczyło” przemocy i troski, poniżenia i uszlachetnienia. Zostało ono odzyskane jako rzecz sama w sobie, a nie tylko jako odwzorowanie narzuconych mu znaczeń. Okno to może stanowić przykład przedmiotu opornego, towarzyszącego akcji artystycznej. Opornego, gdyż nieuległego językowi i binarnym procedurom porządkującym. Okno było poddawane aktom „uwznioślenia i upadlania, niszczenia i ratowania, celebracji i dewastacji” (Mojsak, 2018: 76), „przeżywało” skrajności.

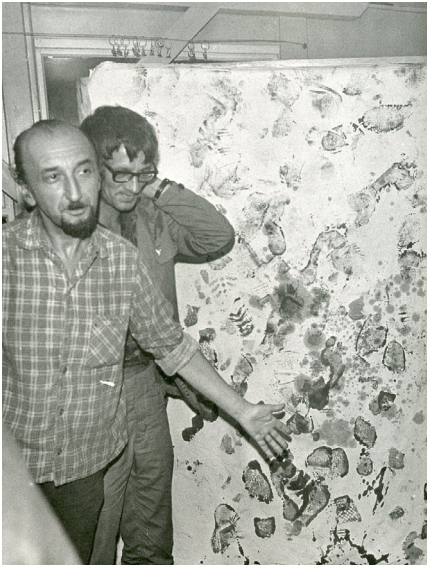
Jeszcze inaczej przedmiot ujawnił swoje istnienie w happeningu *Ślady Matuszewskiego*. Jerzy Szwej relacjonuje go następująco:

[...] artysta zaprowadził wszystkich zainteresowanych do swojej pracowni. Zgasiwszy uprzednio światło, przed progiem rozłożył brudną ścierkę umoczoną w oleju silnikowym. Za progiem w sali położone było białe prześcieradło, które zawierało wszystkie ślady stóp przechodzących osób. Ślady współistnienia pokazano po zapaleniu światła (Szwej, 1978: 99).

W trakcie działania z interakcji między płótnem, ruchem uczestników i ciemnej olejistej substancji powstał więc rodzaj kompozycji zaprezentowanej przez artystę jako utrwalenie ulotnych zdarzeń. Matuszewski w jednym ze swoich tekstów pisał:

Można by przyjąć, że zaznaczanie się ulotności przyjmowane jest zazwyczaj, zazwyczaj, bo mogą występować inne tryby reagowania, bez dramatyzowania. Zapewne ze względu na specyfikę zjawiska, łagodniejsza forma przejawiania. Mimo że coś staje się przeniesione w stan innej konkretności, w nieobecność (Matuszewski, 1993: 70).

Wskazywano, że zbiorowe „malarstwo śladów” Matuszewskiego można potraktować jako przejaw depikturalizacji korespondującej z praktyką konceptualizmu (Mojsak, 2018: 76). Jednak przy dopatrywaniu się w akcji aspektu rzeczowości i jej szczelinowego jawienia się w świetle, a także nieuleganiu dualnym rozgraniczeniom na przedmiot i zdarzenie, warto mieć na uwadze, że trwałość nie jest dobrym określeniem różnicującym zdarzenia i przedmioty, gdyż zdarzenia nie muszą być krótsze czasowo od przedmiotów. Każde rzeczywiste zdarzenie jest także rzeczywistym przedmiotem



Fot. 4. Dokumentacja akcji *Ślady* Andrzeja Matuszewskiego, Osieki, 1967, archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

(Harman, 2018: 53). Przedmiot towarzyszący akcji Matuszewskiego, dziś znany jedynie z fotografii (Fot. 4), miał charakter zdarzeniowy, unaoczniał na chwilę pewną relację i tylko po to został uwzględniony w działaniu. Nie miał trwać, a jedynie się wydarzyć.

Natomiast miały trwać dzieła sztuki przekazywane przez artystów do muzealnej kolekcji. O kształcie kolekcji decydowali jednak nie tylko artyści i artystki, ale także osoby z ramienia organizatorów plenerów, którzy kwalifikowali powstałe realizacje jako dzieła sztuki bądź odmawiali im takiego statusu. Kantor przekazał do kolekcji wspomniany już *Emballage morski*, najbardziej odpowiadający oczekiwaniom urzędników, którym łatwo było taki obiekt wycenić, nazwać, poddać procedurze klasyfikacyjnej, określić jego technikę wykonania czy wymiary. *Emballage...* bliski był w swojej formie znanemu i oswojonemu malarstwu, do którego urzędnicy zdążyli się już przyzwyczaić, gdyż na poprzednich edycjach plenerów tworzono głównie w tym medium. Matuszewski przekazał po plenerze trzy prace na papierze w technice mieszanej z cyklu *Tablice*, bliższe jego ówczesnym poszukiwaniom z dziedziny asamblażu niż przedmiotowi-zdarzeniu znanemu ze *Śladów*. W kolekcji osieckiej brakuje natomiast daru Borowskiego. Zaprezentowanie „zbrukanego” okna na wystawie poplenerowej sugerowałoby, że obiekt mógłby czynić zadość warunkowi uczestniczenia w imprezie, jakim było wzbogacenie kolekcji swoją pracą. Tak czy inaczej okno podzieliło los rzeczy odrzuconej, przekraczającej stereotyp pojmowania sztuk plastycznych z ich wiodącym medium malarskim (osiecki niciowiec okienny dziś wchodzi w skład kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

Plener z 1967 r. był świadkiem zaistnienia innych rzeczy odrzuconych, pozostawionych przez artystów na rzecz kolekcji, a finalnie do niej niewłączonych. Jakby na przekór hasłu tej edycji, które brzmiało „Eksperyment w sztuce”, instytucjonalni decydenci postawili na sprawdzone i oswojone formy sztuki. Na przykład Jerzy Bereś, odwiezwszy Koszalin w 2008 r., wspominał, że przekazał do kolekcji *Wyrocznię I* (Fot. 5).



Fot. 5. Widok wystawy poplenerowej, Osieki, 1967,
Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum
w Koszalinie

W dokumentacji zgromadzonej przez Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne można przeczytać, że Edward Krasiński wykonał konstrukcję z desek, której próżno dziś szukać w muzealnym inwentarzu. Podobnych przypadków było więcej w prawie dwudziestoletniej historii plenerów osieckich. Niektóre przedmioty były odrzucane przez osoby nadzorujące ich przekazanie do muzeum, inne zaś zniknęły w tajemniczych okolicznościach.

Proponowałbym spojrzeć na kolekcję osiecką nie tylko jako na zbiór obiektów wpisanych do inwentarza, ale także jako na zasoby składające się z białych plam, pustych miejsc pozostawionych przez przedmioty odrzucone i odporne. Kolekcję osiecką – w poszerzonym rozumieniu, za którym tutaj podążam – tworzą bowiem także obiekty stworzone lub wykorzystane na plenerach, ale pozostające poza obiegiem lokalnej instytucji, jaką jest Muzeum w Koszalinie. Niektóre z prac powstałych na plenerze zasiliły inne kolekcje publiczne, były podarowane plenerowym gościom i przyjaciołom, pozostałe wróciły z uczestnikami do ich prywatnych pracowni. Kolekcja osiecka jest więc zbiorem żywym, tworzonym przez przedmioty rzeczywiste – w równym stopniu materialnie obecne i fikcyjne, wyobrażone, nieistniejące, potrzebujące rekonstrukcji. Z tego względu ma ona niebywały potencjał do przeformułowywania dotychczasowych narracji historyczno-artystycznych.

Spektaki przedmiotów

Pierwszy plener z 1963 r. był manifestacją awangardy malarskiej spod znaku sztuki informel i malarstwa materii, stanowiących późne echo poodwilżowej poetyki nowoczesności (Majewski, 2006). Zdecydowana większość podarowanych do kolekcji obrazów reprezentowała język abstrakcji, o której Marian Bogusz – obok Jerzego Fedorowicza

jeden z inicjatorów imprezy – pisał, że tym różni się ona od „sztuki konkretnej”, że dąży do przełamania w obrazie opozycji formy i treści oraz unieważnia jakąkolwiek iluzję i zasadność wzorowania się na wizerunkach natury. Obraz abstrakcyjny w ujęciu współtwórcy Galerii Krzywe Koło zyskiwał kształt „przedmiotu, istniejącego tak, jak istnieje każdy inny przedmiot w otaczającej nas rzeczywistości” (Bogusz, 1957: 3). Bogusza pojmowanie sztuki abstrakcyjnej ciekawie koresponduje z widokami wystawy poplenerowej, zorganizowanej na placu przed dworkiem osieckim (Fot. 6).



Fot. 6. Widok wystawy poplenerowej, Osieki, 1963, Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

Obrazy ustawiano na sztalugach na tle otaczającej ośrodek szkoleniowy przyrody. W ten sposób wykreowano przestrzeń wystawienniczą zupełnie inną od tej, jaka zaistniałaby w zamkniętych czterech ścianach muzealnego czy galeryjnego pomieszczenia, jeśli by porównać tę wystawę na przykład z ekspozycją prac Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej, Alfreda Lenicy, Mariana Bogusza i Ryszarda Siennickiego, otwartą w budynku Muzeum w Koszalinie jako jedno z wydarzeń towarzyszących plenerowi. Wystawa na świeżym powietrzu nie była koniecznością, można było jej odpowiednik otworzyć w pawilonach służących za pracownie lub w samym ośrodku szkoleniowym. Zaaranżowanie pokazu na zewnątrz było więc świadomym działaniem, urzeczywistnionym dzięki sprzyjającej pogodzie. Z tego powodu potraktowanie otaczającej natury jako scenograficznego tła dla poplenerowej ekspozycji byłoby nadmiernym uproszczeniem, pomijającym złożoność sytuacji wystawienniczej, jaką wykreowano tym niecodziennym

zestawieniem. Uczestnik takiego pokazu był wystawiony na działanie wielu naturalnych bodźców, takich jak: nasłonecznienie, podmuchy wiatru, dźwięki wydawane przez ptaki, szum liści pobliskich drzew. Widz zamiast doświadczać autonomii obrazu, został postawiony w sytuacji percepcyjnej, cechującej się znacznie większą dynamiką, niż zazwyczaj się to dzieje w przypadku tradycyjnych wystaw muzealnych czy galeryjnych. Miejsce pokazu poplenerowego wykreowało okoliczności, które uczyniły z przedmiotów – obrazów malarskich – unieruchomionych aktorów czegoś w rodzaju spektaklu naturokulturowego, rozwijającego się z napięć między przedstawieniami obrazowymi, widokiem natury i jej działaniem. Wystawa zyskiwała tym samym wymiar performatywny, nadawała przedmiotom wartość relacyjnego sprawstwa.

Otwarta przestrzeń wystawy poplenerowej korespondowała także z jednym z podstawowych założeń pleneru, jakim było funkcjonowanie otwartych pracowni. Otwartych nie tylko dla uczestników, którzy mogli obserwować proces twórczy swoich kolegów i koleżanek po fachu, ale także przede wszystkim dla osób spoza środowiska, między innymi zachęconych doniesieniami czytelników lokalnej prasy lub zaproszonej na plener w celach edukacyjnych młodzieży szkolnej. Filmy dokumentujące przebieg trzech pierwszych edycji plenerów, przechowywane w archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, są bogate w ujęcia zdradzające tajniki procesu twórczego. Dostarczają one cennych informacji na temat stosowanych przez artystów i artystki technik oraz wykorzystanych materiałów. Na ich podstawie dowiadujemy się na przykład, że dwie kompozycje Andrzeja Urbanowicza, przekazane do kolekcji po pierwszym plenerze, były pokryte łatwopalną substancją, którą artysta konfrontował z ogniem, aby uzyskać charakterystyczną zwęgloną powierzchnię swoich prac. Natomiast Artur Brunsz na plenerze w 1964 r. stworzył obraz za pomocą rozpylacza z ustnikiem i otrzymał wyrazisty, lecz łagodnie wnikaający w tło pas czerwieni. Na filmach uchwycono niezliczone poprawki i przemalowania dokonywane farbą olejną na płótnie. Najczęściej mamy w zwyczaju wpatrywać się w fotografie i filmy ukazujące proces twórczy przez pryzmat działającego na przedmiotach człowieka, któremu przedmioty te są podporządkowane, ponieważ są wykorzystywane jako narzędzia lub pomoce w eksperymentowaniu na określonym materiale. W kontekście fotograficznego upowszechniania prawidłowości innowacyjnej techniki malowania na myśl przychodzi przypadek Jacksona Pollocka i ikonicznych zdjęć Hansa Namutha. Zdjęcia te jednak były pozowane – Pollock podążał za wskazówkami fotografa, który wydobywał z zaaranżowanej sceny maksimum fotogeniczności (Toynton, 2012: 79). Uczestnicy plenerów osieckich najczęściej byli fotografowani i filmowani przy pracy *ad hoc*. Wielu nie odpowiadał ten sposób rejestrowania ich aktywności. Z tego też powodu część twórców przyjeżdżała do Osiek z gotowymi pracami, które można było przekazać do kolekcji i poświęcić więcej uwagi innym wydarzeniom. Mimo że dostępne źródła historyczne stanowią bogaty zasób do studiów nad psychologią procesu twórczego, stosowanych technik i warunkujących je okoliczności recepcji sztuki, możliwości zapoznania uczestników w materiały plastyczne czy uwikłania w politykę (trudno przecenić fakt, iż dokumentacja zdjęciowa przebiegu pleneru, finansowanego ze środków państwowych, pełniła też funkcję kontroli i nadzoru), to warto spojrzeć na nie przez pryzmat nieantropocentryczny.



Fot. 7. Jan Dobkowski, *Dla D...*, 1981, akryl, płótno, wł.
Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

Przenosząc akcent z procesu twórczego na proces powstawania obrazu lub wyłaniania się obrazu z materii, zbliżamy się do „rzeczowości” rzeczy, niezapośredniczonej wówczas przez język i perspektywę twórcy ujarzmiającego rzecz w swojej mowie, czego przykłady stanowią komentarze autorskie nagrywane podczas imprezy przez dziennikarzy radiowych. Jeśli potraktować fotografię w sposób indeksalny i próbować dostrzec w niej możliwości dotarcia do doświadczenia źródłowego i rozkładu języka (Michałowska, 2015: 158), to zdjęcia wykonane w osieckich pracowniach udostępniają wizerunki obiektów performatywnych, nie tyle ożywianych przez człowieka, ile działających swoją materią i jej opornością. Goście otwartych pracowni mogli doświadczać procesu stawania się obiektów, zachodzenia przypadku, uwidaczniania się form niejednokrotnie postrzeganych jako eksperymentalne i nieprzewidziane.

W kolekcji osieckiej można znaleźć prace nietypowe dla twórczości poszczególnych artystek i artystów, a nawet te dla nich wstydlive. Nie każdy eksperyment kończył się powodzeniem, niemniej zapis o konieczności przekazania pracy na rzecz muzealnej kolekcji obowiązywał każdego uczestnika. Wbrew pozorom czasami realizacje niedoskonałe i odrzucone mówią więcej o twórcy niż te wyczelowane i łatwo wpisujące się w wypracowany wcześniej idiom. Noszą one w sobie większy ładunek rzeczowości, gdyż jako przedmioty obce były postrzegane przez swoich twórców jako niedające się oswoić myślą lub nie pozwalały na utożsamienie się z nimi z perspektywy czasu. Przykładem mogą być prace Jerzego Niesiołowskiego i Ryszarda Siennickiego – malarzy działających w Koszalinie, którzy pozostawili po sobie prace całkowicie nieprzystające do ich wcześniejszych i późniejszych realizacji. Obaj byli twórcami obrazów figuratywnych, jednak na fali plenerowego entuzjazmu i kontaktu z przedstawicielami poszukiwań neokonstruktivistycznych tworzyli kompozycje abstrakcyjne. Ryszard Lech – kolejny artysta koszaliński – przekazał do kolekcji realizację reliefową, wyjątkową w porównaniu z tworzonymi na co dzień płaskimi obrazami malarskimi i grafikami. Jan Dobkowski подарował muzeum obiekty bardziej przypominające „malarskie odpadki” (Fot. 7) niż kompozycje, z którymi głównie się go kojarzy, niezależnie od etapu jego twórczości.



Fot. 8. Zygmunt Wujek, *Osieki – '81*, 1981, technika mieszana, płótno, wł. Muzeum w Koszalinie, fot. Ilona Łukjaniuk

Kajetan Sosnowski wraz ze swoim pomocnikiem Wojciechem Markiewiczem wykonał w 1979 r. *Zakłócony program z gwoździem i ptaszkiem*. Wykorzystał gwoździe i nić w sposób nigdy potem niepowtarzany. Tytułowy ptaszek pozostawił na płótnie ślad w postaci odchodów, co artysta żartobliwie zaakceptował i dopuścił do procesu twórczego czynnik nie-ludzki (Rozmarynowski, 2024). Wyjątkowy jest obraz Alfreda Lenicy z pierwszego pleneru, do powierzchni którego artysta przymocował kamyczki wyłowione z jeziora Jamno. Jest to chyba jedyna znana quasi-asamblażowa praca malarska artysty. Józef Robakowski na ostatnim plenerze wykonał akcję *Obraz dla muzeum*, podczas której mechanicznie rozlewał na kartony farbę, ostentacyjnie czynił zadość wymogowi wytworzenia pracy mającej zasilić muzealną kolekcję. Briony Fer pisała w kontekście rzeczowości dzieł sztuki i przedmiotów im bliskim o kategorii „pod-obiektów”, przez które rozumiała

[...] coś, co nie do końca zyskuje status obiektu, lecz pozostaje bliżej rzeczy. Rozgrywają się one [pod-obiekty - Ł. R.] gdzieś pomiędzy tymi dwoma pojęciami, ale też w przestrzeniach pomiędzy tym, co pierwotne, a tym, co stanowi pozostałość (Fer, 2018: 285).

Status takiego pod-obiektu zyskuje asamblaż Zygmunta Wujka z 1981 r. (Fot. 8) wykonany między innymi z nakrętek, opakowań, etykiet, zdjęć i rozbitych butelek. Każdy z tych przedmiotów nosi w sobie pamięć osób i wydarzeń. Ich nagromadzenie jednak sprawia, że historia, do której nie mamy dostępu, jeśli nie byliśmy świadkami plenerowych zdarzeń, staje się nieczytelna. Praca Wujka powstała z rzeczy znalezionych na ostatnim plenerze uzmysławia, że przedmioty w swoim milczeniu otwierają przed nami alternatywę. Pozwalają ujrzeć w sobie nie tylko człowieka, ale także to, co po nim zostaje, i jak bardzo znaczenia wytworzone przez niego są kruche.

Podsumowanie

W niniejszym tekście zarysowałem kilka problemów, z jakimi można się mierzyć w badaniach spuścizny spotkań osieckich z lat 1963–1981 z perspektywy współtworzonych przez nie przedmiotów. Historię artystycznych spotkań nad jeziorem Jamno zazwyczaj dzieli się na tę sprzed i po 1967 r. Za punkt wyjścia przyjmuje się wyróżnik w postaci akcyjności sztuki. Zwróciwszy uwagę na kilka „typów” przedmiotów, jakie brały udział w happeningach z tego roku, wspominałem o przedmiocie wykluczonym, przedmiocie odzyskanym i przedmiocie unaoczniającym. Starałem się odwrócić ugruntowaną w badaniach hierarchię, zgodnie z którą to działanie i intencja „sprawców” happeningu mają nadrzędne znaczenie względem wykorzystywanych w nich przedmiotów. Jeśli uwagę badawczą skoncentrujemy na rzeczach wytworzonych i towarzyszących działaniom plenerowym, to porządkująca moc diachronii zostanie nadwątlona. Wskazywałem, że czynnik performatywny tkwił w zasadzie w przedmiotach i wydarzeniach plenerowych od pierwszej edycji, tyle że w sposób nieoczywisty, czasami utajony. Utajona sprawczość przedmiotu jest zagadnieniem, które można odnieść do każdej kolekcji dzieł sztuki. Kolekcja osiecka z bogatym archiwum i dokumentacją zdjęciową stanowi jednak zbiór wyjątkowy, w przeciwieństwie do większości kolekcji muzealnych skłania bowiem do zestawień i porównań artefaktów bez oglądania się na praktyki wystawienniczo-badawcze nobilitujące pewne zjawiska i osobowości artystyczne ze względu na pojęcia, takie jak nowatorstwo, spójność dorobku danego twórcy czy jego czytelność w świetle wybranych kontekstów. Kolekcja osiecka ma potencjał do stawiania pytań o pominięcia, zapomnienie i sprawiedliwość, na straży której stoją tworzące je rzeczy.

Bibliografia

- Bałus, W. (2021). *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*. Kraków: Universitas.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Bogucki, J. (1983). *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bogusz, M. (1957). Uwagi polemiczne. *Plastyka*, 15.
- Chrobak, J., Rogalski, M., Wilk, M. (red.) (2008). *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*. Kraków: Cricoteka.
- Domańska, E. (2008). *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami. Kultura Współczesna*, 3: 9–21.
- Fer, B. (2018). *Sztuka bez końca*, tł. F. Lipiński. *Artium Quaestiones*, 29:259–287.
- Hanusek, J., Gajewska, B. (red.) (1999). *Maria Pinińska-Bereś: 1931–1999. Katalog*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.
- Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. London: Penguin Group.
- Harman, G. (2023a). Dziwny realizm. Problem z parafrazą. *Czas Kultury*, 1: 7–20.
- Harman, G. (2023b). Ontologia zajmuje się tym, co istotne, nie tym, co pilne. *Czas Kultury*, 1: 21–33.

- Jakubowska, A. (2022). *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kemp Welch, K. (2014). *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*. London – New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Kowalska, E. (2008). *Kalendarium plenerów osieckich 1963–1981*. W: R. Ziarkiewicz (red.), *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie* (25–36). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Kozłowski, J. (red.) (1996). *Włodzimierz Borowski. Ślady 1956-1992*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Lachowski, M. (2018). *Plenery w Osiekach i granice nowoczesnego obrazu*. W: P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, J. Buziałkowski (red.), *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie. Katalog malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii uczestników plenerów w Osiekach w latach 1963–1981 ze zbiorów Muzeum w Koszalinie* (57–69). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Latour, B. (2011). *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, tł. M. Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Majewski, P. (2006). *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- Markowska, A. (2018). *Sztuka podręczna Wrocławia. Od rzeczy do wydarzenia*. Wrocław: Anex Wydawnictwo: Strefa Kultury.
- Matuszewski, A. (1993). *Artykulacje*. Poznań: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.
- Meillassoux, Q. (2015). *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, tł. P. Herbich. Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego.
- Michałowska, M. (2015). Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii? *Kwestia indeksu. Studia Kulturoznawcze*, 7: 151–164.
- Mojsak, Ł. (2018). *Kontestacje osieckie w latach 1967–1981. Dwa przełomy*. W: P. Pawłowski, R. Ziarkiewicz, J. Buziałkowski (red.), *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie. Katalog malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii uczestników plenerów w Osiekach w latach 1963–1981 ze zbiorów Muzeum w Koszalinie* (70–89). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Osiecki genius loci. Katalog wystawy* (2021). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Piotrowski, P. (1999). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Piotrowski, P. (2001). Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych. *Artium Quaestiones*, 12: 161–238.
- Rozmarynowski, Ł. (2024). Materie czwartego wymiaru. „Zakłócony program z gwoździem i ptaszkiem” Kajetana Sosnowskiego. *Koszalińskie Studia Muzealne* (preprint).
- Rozmarynowski, Ł., Sablik, M. (2023). *Artystyczna kanikuła. Zabawa i humor na plenerach w Osiekach*. W: M. Szelaąg (red.), *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981* (174–224). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.
- Szwej, J. (1978). *Plenery w Osiekach*. Koszalin.
- Toynnton, E. (2012). *Jackson Pollock*. New Haven: Yale University Press.
- Worłowska, M. (2023). *Koszalińscy artyści odkrywający naturo-kulturowe relacje na plenerach w Osiekach w latach 1970–1972. Barbara Grobelna, Zbigniew Makarewicz, Zygmunt Wujek*. W: M. Szelaąg (red.), *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981* (225–253). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.

Ziarkiewicz, R. (2008). *Kolekcja osiecka i Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie*. W: R. Ziarkiewicz (red.), *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie* (25–36). Koszalin: Muzeum w Koszalinie.

Akcja przedmiotu, przedmiot akcji. Mikrohistoria koszalińskich plenerów w Osiekach 1963–1981 przez pryzmat sprawczości rzeczy

Abstrakt:

Artykuł jest próbą przyjrzenia się wybranym wątkom historii plenerów osieckich w latach 1963–1981 z perspektywy przedmiotów obecnych w akcjach artystycznych, wydarzeniach towarzyszących plenerom i mających swój udział w samym procesie twórczym, udostępnianym widzom w ramach funkcjonowania otwartych pracowni. Ramę teoretyczną stanowi tutaj refleksja z zakresu humanistyki zwróconej ku rzeczom oraz filozofia zorientowana na przedmiot Grahama Harmana. W tekście zostały omówione: działanie wybranych przedmiotów uczestniczących w happeningach Tadeusza Kantora, Włodzimierza Borowskiego i Andrzeja Matuszewskiego z 1967 r.; performatywny aspekt wystawy poplenerowej z 1963 r.; uakcyjnienie przedmiotu dokonujące się w otwartych pracowniach; potencjał kolekcji osieckiej w badaniach nad rzeczowością i sprawczością przedmiotu w sztuce.

Słowa kluczowe: plenery w Osiekach 1963–1981, rzeczowość, przedmiot w sztuce, happening, wystawa poplenerowa, kolekcja osiecka

Action of object, object of action. A microhistory of the plein-air workshops in Osieki in 1963–1981 through the prism of the causality of things

Abstract:

This article is an attempt to look at selected threads of the history of the plein-air events of Osieki between 1963 and 1981 from the perspective of objects present in artistic actions, events accompanying the plein-air events and contributing to the creative process itself, made available to viewers as part of the operation of the open studios. Reflections from the humanities provide the theoretical framework here turned towards things and Graham Harman's object-oriented philosophy. The text discusses the action of selected objects participating in happenings by Tadeusz Kantor, Włodzimierz Borowski, and Andrzej Matuszewski in 1967, the performative aspect of the 1963 post-plein-air exhibition, the making visible of the object as it takes place in the open studios, and the potential of the Osieki collection for research into the materiality and causality of the object in art.

Keywords: plein-air workshops in Osieki 1963–1981, materiality, object in art, happening, post-plein-air exhibition, Osieki collection

Łukasz Rozmarynowski – kierownik Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, doktorant w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, matematyk. Badawczo zajmuje się związkami sztuki polskiej XX w. z matematyką i jej zastosowaniami. Kurator, autor artykułów w czasopiśmie naukowych i tomach zbiorowych, kierownik grantów badawczych, stypendysta Fundacji z Brzezia Lanckorońskich; wyróżnienie w konkursie $\pm\infty$ Zachęta Fundacji GESSEL.