Luźne strzępki

Loose Scraps

Witosław Czerwonka

_Galeria Pionova_2016

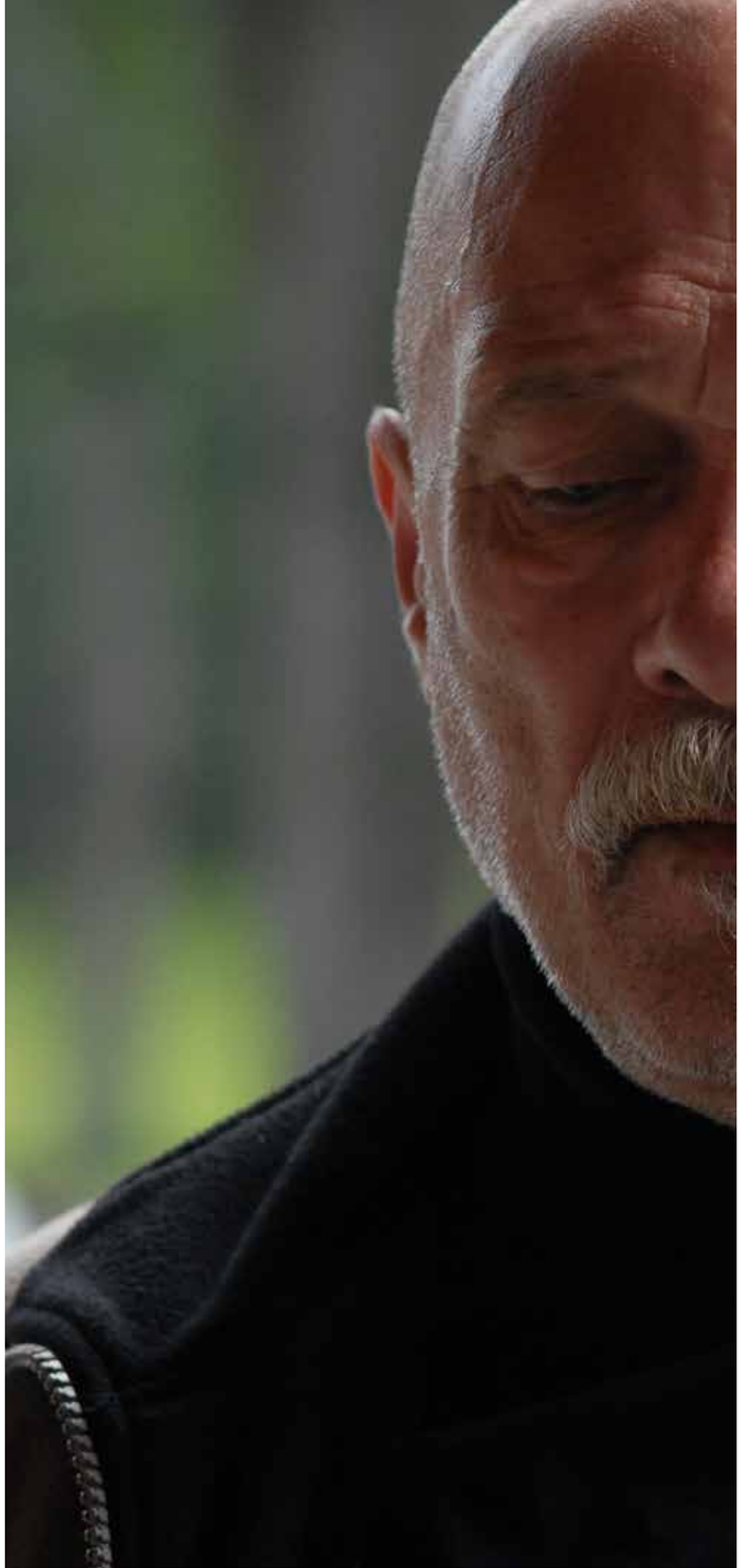
Anna Brudzińska i Piotr Grosz
_ *Październik 2015*

Irysy i dalie

Czerwcowe ciepłe popołudnie. Zostaliśmy zaproszeni do pracowni na imieniny Witosława. Była to przerwa między Jego pobytami w szpitalu. Bukiet w kolorze pomarańczowo-fioletowym: irysy i dalie, serdeczność Gospodarzy. Na ścianach pracowni artysty monochromatyczne, wręcz czarne obrazy oraz inne wczesne dzieła Witosława Czerwonki z lat 70. W tej miłej atmosferze zrodził się zamysł zorganizowania wystawy w naszej Galerii *Pionova*, gdzie byłyby pokazane Jego wczesne, nieznane szerszej publiczności prace. Autorowi również ten pomysł się podobał. Zostało ustalenie terminu, aby połączyć wystawę z uroczystym zakończeniem Jego pracy w rodzimej Akademii Sztuk Pięknych.

Mijały tygodnie – wakacje, wyjazdy… Nagle dowiedzieliśmy się, że Witosław odszedł. Wielka strata, smutek i poczucie powagi, wobec tego, z czym zostaliśmy.

Luźne strzępki to wystawa, którą pokazujemy, to również nasze wspomnienia o Artyście.



Witosław Czerwonka
fot. L. Krutulski

Jolanta Ciesielska

Luźne strzępki

Luźne strzępki to tytuł wystawy pośmiertnej (choć wcale taką nie miała być) mojego przyjaciela, artysty i wieloletniego partnera życiowego – Witosława Czerwonki, który odszedł od nas w końcu lipca tego roku. Zamysł tej wystawy – jaką chciał zaprezentować na pożegnanie z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, na której to uczelni spędził jako wykładowca 42 lata – powstał w czerwcu 2015 roku. Czerwonka wiedział już, jak poważnie jest chory i – mimo planów i dobrych chęci – na uczelnię już nie wróci. Dobiegał ponadto wieku emerytalnego i panicznie bał się wykluczenia go z czynnego życia zawodowego, które było jego życiową pasją. Trudno było mu zrezygnować z dobrze znanych, powtarzalnych rytuałów roku akademickiego, z ożywczego i pobudzającego go do refleksji dialogu z kolejnym nadchodzącym rocznikiem kandydatów na artystów.

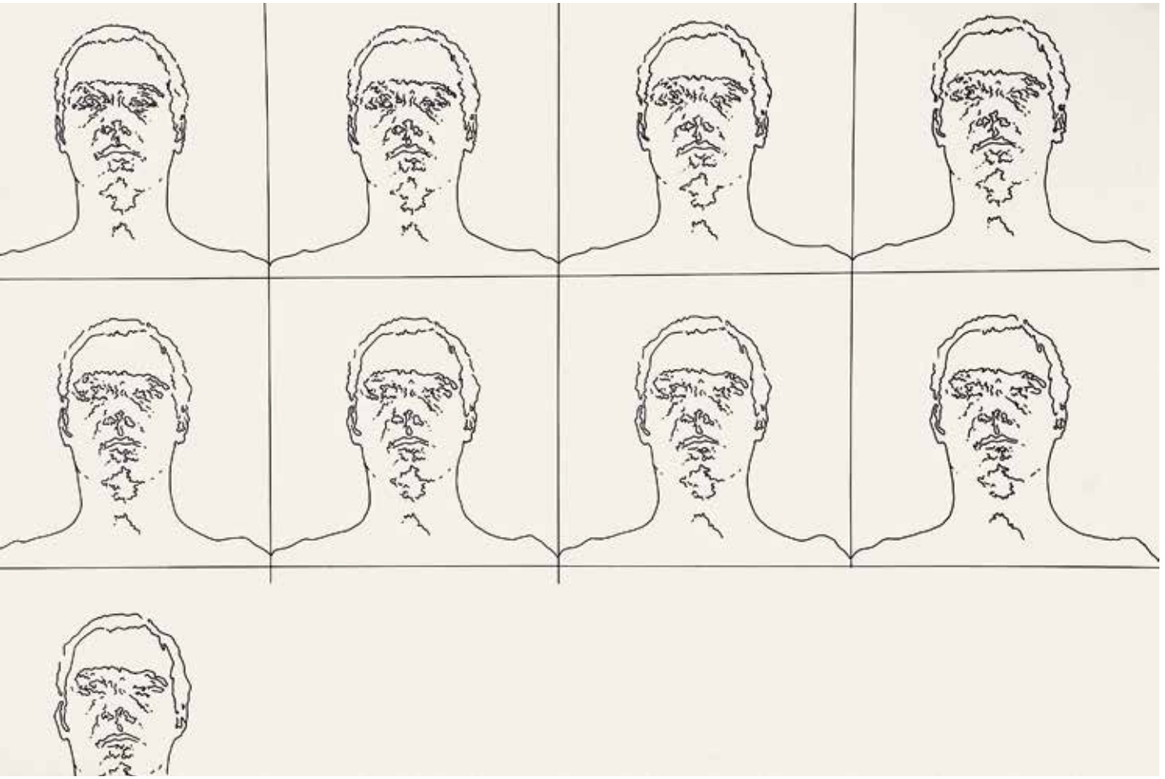
Czerwonka lubił zaskakiwać publiczność, dlatego do swojego pożegnalnego pokazu wybrał prace pochodzące z lat 70. i 80., takie których najczęściej nikt od ich pierwszych wystawień nie widział. Wyjątek stanowiła jedyna, jak do tej pory, wystawa retrospektywna artysty *O braku symetrii* (PGS Sopot, 1999), którą przygotował w związku z czekającym go przewodem profesorskim. Tytuł profesora zwyczajnego odebrał w towarzystwie swojego wieloletniego przyjaciela i współzałożyciela galerii *Out* i *Aut* Adama Harasa, w Warszawie, w maju 2000 roku.

Zwrot *Luźne strzępki*, który stał się jednocześnie tytułem wystawy, znalazłam na jednej z papierowych teczek, już po śmierci artysty. Przechowywał w niej ważne dla siebie rękopisy, notatki, spontanicznie pisane białym rymem wiersze, fragmenty rozrastającego się życiorysu, „libretta" do wideofilmowanych „wykładów", zwłaszcza do opartego na blisko półgodzinnym dialogu z widzem *Wykładu o asymetrii*.

Luźne strzępki to wreszcie mój swobodny zapis myśli, wywołujący jedynie pewne zdarzenia i sytuacje, które wiązały się z jego i moim życiem prywatnym, miejscami, które lubił, momentami w czasoprzestrzeni, które w istotny sposób rzutowały na powstanie wielu jego prac, zwłaszcza wideo. To ślad po niedokończonych rozmowach, podsłuchanych wyjaśnieniach, jakich cierpliwie udzielał wszystkim zainteresowanym jego twórczością – Kindze Jarockiej, Dorocie Grubbie-Thiede, Ani Włodarskiej lub mnie.

Czer$_W$*ony* stolik

Ta historia wiąże się z jego dyplomem, który artysta obronił w 1972 roku w Pracowni Malarstwa profesora Jacka Żuławskiego. Żuławski – pomijając tematy i stylistykę koloryzmu, która w nikłym stopniu wpływała na wybory estetyczne Czerwonki – był dla niego wielkim autorytetem jako pedagog potrafiący w rozmowach i w relacjach ze studentami daleko wychodzić poza normy nauczania. Uważał on, że nigdy nie nawiąże się prawdziwej więzi z nieznajomymi młodymi ludźmi, gdy się ich dobrze nie pozna, jeśli nie przeżyje się wraz z nimi fragmentu ich życia, nie podda tym samym próbom sprawnościowym, nie odkryje „nieznanego lądu", nie przepłynie lub przejdzie jakiegoś odcinka świata. Ten zapalony taternik (dodajmy, że swoją młodość spędził w Zakopanem, a jego stryjowie i kuzyni byli założycielami tatrzańskiego GOPR-u) i kapitan żeglugi morskiej (którą to pasję dzielił ze swoją żoną, malarką Hanną Żuławską), a którego marzeniem – poza oczywiście wyciąganiem



*Rysunki Autonomiczne*_1980
_tusz, karton_48 x 70

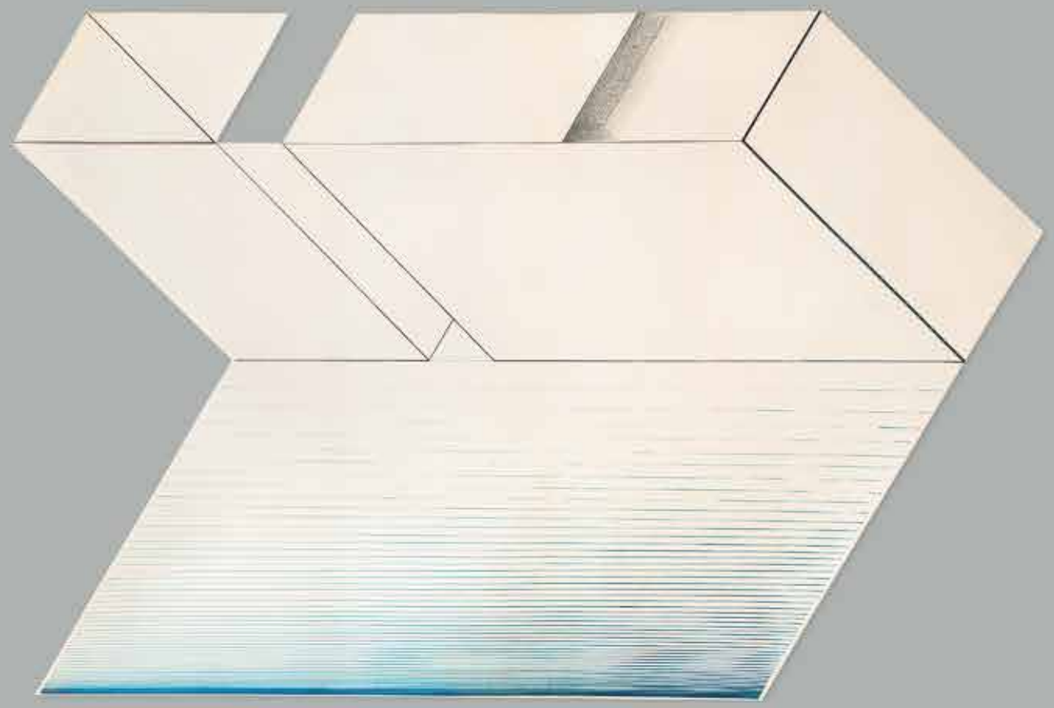
studentów na wyprawy jachtami należącymi do Akademickiego Związku Morskiego – było zbudowanie samodzielnej jednostki pływającej, która by pływała pod banderą akademii. Tego marzenia nie zdążył zrealizować, ale nadany przez niego impuls wspólnego doświadczania życia a nie tylko sztuki niewątpliwie zaważył na późniejszym kształtowaniu relacji profesora Czerwonki ze swoimi studentami, kiedy prowadził i rozwijał w latach 80. i 90. intermedialną *Nieistniejącą Pracownię Pl*. Czerwonka także jako podstawę komunikacji ze studentami przyjął relację partnerską i jak najbardziej prywatną, a zniesienie dystansu w relacjach uczeń-mistrz i wspólna praca nad projektami oraz wspólne ich wystawianie stały się wyróżnikiem jego metody nauczania[1].

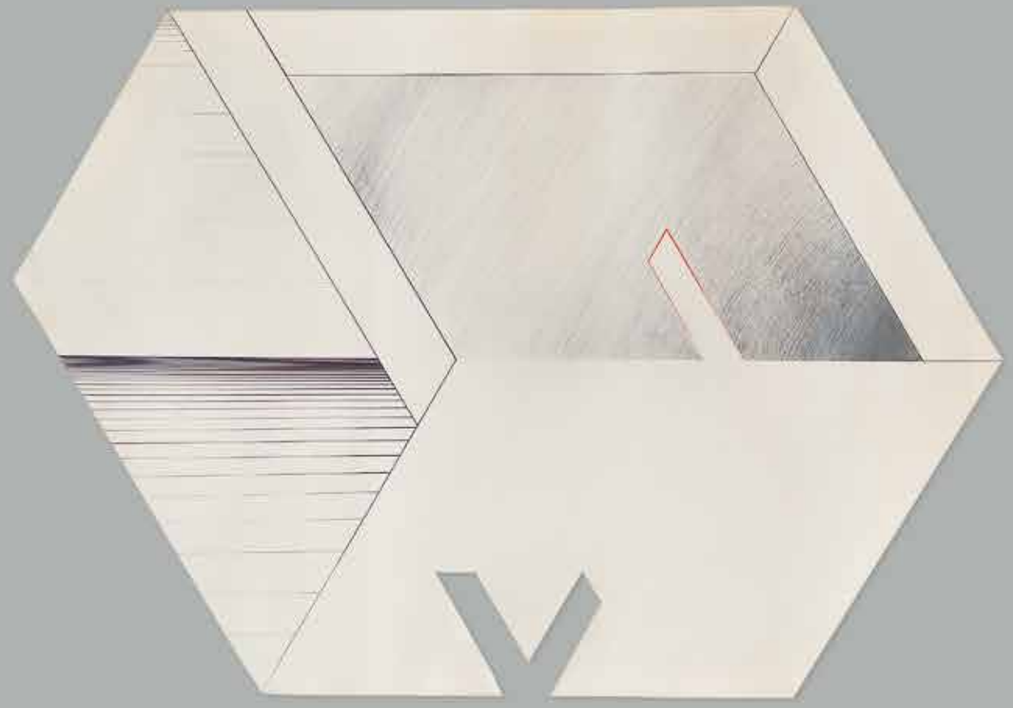
Wróćmy jednak do „czerwonego stolika". W czasie gdy Czerwonka przygotowywał się do dyplomu (1972), asystentem profesora Żuławskiego był młody i bardzo zdolny malarz Włodzimierz Łajming, którego malarstwo znacznie bardziej wpłynęło na kształt obrazów dyplomowych Czerwonki niż z rzadka już wówczas malowane obrazy mistrza[2].

1 Dyplom Czerwonka zamierzał pierwotnie obronić z dziedziny grafiki, w pracowni Witolda Janowskiego, który jednak nie miał do tego uprawnień. My możemy podziwiać na wystawie prace graficzne, jakie powstały w latach 1972-1973.

2 Przypomnijmy, że Jacek Żuławski, rocznik 1907, zmarł raptem 4 lata później, choć dopiero dziś uświadamiam sobie, że ten wspominany jako jeden z ostatnich, uczących w tamtym okresie założycieli szkoły sopockiej, miał niespełna 70 lat, gdy umierał.

*Płaska przestrzeń*_1974_rysunek, tusz, grafit, papier_100 x 48





^ *Płaska przestrzeń*_1974_rysunek, tusz, grafit, papier_68 x 100

> *Płaska przestrzeń*_1974_rysunek, tusz, grafit, papier_70 x 100

W skład dyplomu wchodziły 22 monumentalne, o wielkości 2x3 metry obrazy, które zachowały się do dziś jedynie w formie odbitek kolorowych na filmie ORWO. Stanowiły one wyabstrahowane z detali wariacje na temat przestrzeni pracowni, w których powtarzającym się motywem był czerwony prostokąt stołu, na którym ustawiano w akademii martwe natury. Sam dyplom był przykładem malarstwa materii i wstępem do późniejszego malarstwa abstrakcyjnego Czerwonki[3]. Obrazy malowane były farbami przemysłowymi i miały bogatą strukturę materiałową. Jednym z elementów, biorących udział w dyplomie, był konkretny artefakt a zarazem punkt wyjścia rozważań malarskich – ustawiony pośrodku sali ów czerwony stolik. Ponoć, jak czytamy w jego życiorysie „odkonkretnienie" materii stołu i pierwszą lekcję abstrakcyjnego myślenia w postrzeganiu rzeczywistości zawdzięczał Czesławowi Tumielewiczowi, z którym się zaprzyjaźnił i któremu nawet poświęcił kilka prac.

Kiedy Witosław Czerwonka kilka lat temu przeprowadzał się z zamieszkiwanej przez niego od 1999 roku pracowni przy ulicy Westerplatte 28 na ulicę Parkową 66 w Sopocie, pomagał mu w tej przeprowadzce jego przyjaciel, malarz i rówieśnik Józef Czerniawski. On właśnie podarował mu na „nowe miejsce" niewielki czerwony stolik, aby przypomnieć mu początki ich znajomości oraz dyplom, który zapowiadał, że Czerwonka na poważnie i na dłużej zajmie się malarstwem.

3 Reprodukowane obrazy można zobaczyć w pracy magisterskiej studentki historii sztuki Gdańskiego Uniwersytetu Kingi Jarockiej, autorki jedynej znanej mi pracy magisterskiej, obronionej w 2014 roku pod kierunkiem Dariusza Konstantynowa i Huberta Bilewicza, której tematem była twórczość Witosława Czerwonki.

Od obrazów lingwistycznych
po permutację znaków

Wstępem do badań Witosława Czerwonki nad obowiązującym na arenie międzynarodowej językiem sztuki najnowszej było szybkie uświadomienie sobie, jak niewiele w gruncie rzeczy wie o tradycji malarstwa nieprzedstawieniowego i pokonstruktywistycznej neoawangardzie, której wyznawców i praktyków w ówczesnych czasach na gdańskiej PWSSP była zerowa ilość. Jego własne studia, odbywane w lokalnej bibliotece, ale również podczas wyjazdów dydaktycznych, także na wystawy przybliżające go do środowisk poznańskiego i warszawskiego (fascynowała go wówczas twórczość Jana Berdyszaka, Izabelli Gustowskiej, Wandy Gołkowskiej, Ryszarda Winiarskiego, Kajetana Sosnowskiego, Jerzego Kałuckiego, Grzegorza Sztabińskiego, Ireneusza Pierzgalskiego, Grzegorza Kowalskiego) skłoniły Czerwonkę do żmudnej i bardzo rzetelnej pracy malarskiej nad powstającymi pomiędzy 1974 a 1976 rokiem cyklami *Wielkość niewymierna*, *Minimalne ingerencje*, *Obrazy permutacyjne*, *Obrazy lingwistyczne*. Ich przykłady mogą widzowie zaobserwować na prezentowanej wystawie.

Malarstwo abstrakcyjne, któremu poświęcił się artysta w połowie lat 70., charakteryzuje się bardzo oryginalną formą i indywidualnym wyborem nośników informacji. Wyróżnikiem jego twórczości tego okresu był motyw drążków mierniczych i multiplikowanych seryjnie kropek-dziur, definiujących produkowaną seryjnie płytę paździerzową. Powstawały ponadto obrazy będące odpowiedzią na problem autonomii obrazu (*Obrazy permutacyjne*), jak i geometryczne interpretacje doświadczania życia. Przykładem tego mogą być obrazy *Sześcian hipostatyczny nocą i dniem* (1976) czy wielkoformatowe rysunki z cyklu

Płaska przestrzeń (1974), prezentowane pierwotnie na wystawach w gdańskim GTPS-ie oraz w Galerii El, w Elblągu (1974)[4]. Te ostatnie były odpowiedzią artysty na fascynujący go już w tamtych czasach problem opisu przestrzeni łączącej dźwięk, doświadczenie materialnej przestrzeni i jej ekwiwalent w postaci konceptualnego zapisu, dlatego też – te zupełnie nieznane historykom sztuki i szerszej publiczności prace – są świetnym przykładem partytur czasoprzestrzennych dźwięku i wyrazem zainteresowań wystąpieniami artystów *Fluxusu*, zwłaszcza w dziedzinie muzyki konkretnej.

Relatywizowanie znaczeń – wychodzących z przeżyć rzeczywistych a upostaciowanych w formie abstrakcyjnego, uogólnionego modelu (że przywołam tu kompozycje takie jak *Do jednej bramki* czy *Wulkan segmentowy*, obie z 1975 roku) – powtarzają motyw góry, wulkanu, wzgórka łonowego, który pojawia się ponownie w latach 90. w twórczości wideo, w takich pracach jak *Kilimandżaro* (wersja instalacyjna), *Karelia Kilimandżaro* i *Trzy sny*. W tej ostatniej z wymienionych pejzaż górski pojawia się w związku z konkretnym miejscem w Sudetach, w Radzimowicach, gdzie na skłonie wygasłego wulkanu Altenberg artysta spędził ze mną wiele miesięcy i lat swojego życia[5].

Zacieranie znaczeń

Autobiografia i operacje na własnym wizerunku to najważniejszy i stale powracający motyw twórczości Witosława Czerwonki. Przybierał on w różnych okresach jego życia mniej lub bardziej zakamuflowany wyraz, a ich zmieniająca się estetyka wyznaczała kolejne etapy rozwoju świadomości artystycznej i osobistego rozwoju. Twarz i ciało artysty, dodajmy także performera, stanowiła nie tylko kontrapunkt wobec zdyscyplinowanego, chłodnego i z założenia obojętnego emocjonalnie poszukiwania racjonalnych uzasadnień do prowadzonych przez niego w obszarze sztuki doświadczeń i gestów artystycznych, ale także świadczyła o podmiotowym, indywidualistycznym charakterze podejmowanych działań. Nawet jeśli użyte do ich formułowania medium oraz towarzyszące mu założenia zdawały się temu przeczyć, jak to było w przypadku powstających na początku lat 80. serii *Czarne rysunki*, *Listy z Gdańska* czy *Rysunki autonomiczne* to obecność podmiotu, od którego zależny był rezultat doświadczenia (bo nie sama jego forma) – był nad wyraz silnie wyczuwalny.

Po raz pierwszy motyw autoportretu uwypuklony został w ramach cyklu *Przekształcenia* (1978). Stanowił on zbiór czarno-białych fotografii torsu artysty, poprzecinanego zaciskającą się w geometrycznych sekwencjach przezroczystą żyłką. Drugą pracą z tego cyklu były czarno-białe fotografie twarzy artysty, podobnie jak w przypadku ciała, odkształconej ściskającymi ją liniami-żyłkami i załamującymi jego naturalną fizjonomię, potraktowaną jako „obojętne" tworzywo, tło rysunkowe. Obie te prace artysta nadesłał jako swoją propozycję na Triennale (wówczas Biennale) Rysunku do Wrocławia. Owo zaskakujące doświadczenie – łączące aspekt performerski, obrazowy i znakowy – nie pozostało niezauważone. Wynikiem przedstawienia owych prac było zaproszenie na wystawę indywidualną do znanej wrocławskiej galerii *Foto-Medium-Art.*, prowadzonej przez Jerzego Olka. W 1979 roku najpierw

*Płaska przestrzeń*_1974_rysunek, tusz, karton_68×80

w gdańskiej galerii GN, a następnie we wspomnianej galerii we Wrocławiu (1980) odbyły się pokazy, na których prezentował owe prace i rozpoczęty pod koniec 1978 roku cykl *Rysunki autonomiczne*[6].

Zasadą powstawania tych rysunków było zdjęcie wyjściowe (najczęściej obrazujące własny wizerunek) oraz wielokrotne jego permutacje – przerysowywane z oryginału kopie, wykonywane przy użyciu kalki kreślarskiej. *Realizm nie polega już na kopiowaniu tego, co rzeczywiste, lecz na kopiowaniu odtwarzanej kopii* – trafnie zaważał w tym czasie piszący te słowa Roland Barthes. Odbyte przez artystę doświadczenie pozwoliło na stworzenie dystansu do cech zindywidualizowanych, zapisanych w portrecie i... do siebie samego. Ponadto, to swoiste „klonowanie" wizerunku wprowadzało gorzką refleksję na temat znikomej siły jednostki w produktywistycznym (dziś powiedzielibyśmy globalistycznym) świecie, zdominowanym przez ideologie, technologię i masową produkcję, i w którym

4 Większość z około 40 prac z tego cyklu zaginęła, po wystawie w Elblągu, ale ku zdumieniu samego artysty, w dawno nieotwieranej teczce odnalazło się kilka rysunków, które nie weszły w skład tej wystawy i dlatego obecnie możemy je oglądać.

5 We wspomnianym miejscu, poza wielką ilością recenzji doktorskich i programów dydaktycznych, powstały takie prace, jak: *Trzy sny, Noce i dnie, Graal, Taniec, hommage dla Antoniego Mikołajczyka, Wideomaszyna, hommage a Jan Świdziński*, realizowane w ramach festiwalu sztuki efemerycznej w Sokołowsku (2012). Ponadto, projekt niezrealizowanej, pięknej świetlnej instalacji *Kryształy* i wiele innych pomniejszych prac, zdjęć, rysunków, zapisów wideo.

6 Chodzi o wystawy: *Punkt wyjścia*, Galeria GN, Gdańsk 1979, oraz *Rysunek autonomiczny*, Galeria *Foto-Medium-Art*, Wrocław 1980.

*Płaska przestrzeń*_1973_rysunek, ołówek, tusz, papier_85 x 70

„masa społeczna" – stanowiąca podstawę równowagi ustrojowej i ekonomicznej państwa – zrównuje wszystkich jej obywateli, którzy nie mając nic do powiedzenia w kwestii rozdziału i zagospodarowywania zysków (choć stanowią główną siłę napędową gospodarki, jak i jej główną „grupą konsumencką"); stają się państwem niewolników. Wzrastające niezadowolenie społeczne wobec tej coraz bardziej nierównoważnej i produkującej jedynie deficyty i niedobory budżetowe machiny gospodarki systemu komunistycznego dały o sobie znać już w 1970 roku, a apogeum buntu i niezadowolenia społecznego osiągnęło podczas pamiętnych strajków 1980 roku.

Sierpień 1981 roku spędziłam pod Stocznią, także w przytulnym domku z ogródkiem mojej przyjaciółki z liceum, młodej historyczki sztuki Danuty Ćwirko-Godyckiej (i gdzie w późniejszym okresie naszej znajomości zawsze otrzymywaliśmy wsparcie i gościnę). Witosław w tym czasie (o którego istnieniu nie miałam wówczas pojęcia) pracował intensywnie i naukowo, uczestnicząc w wykładach i spotkaniach artystycznych w Osiekach, koło Koszalina. W wyniku tych spotkań skrystalizował się projekt wystawy pokoleniowej artystów związanych z ruchem konceptualnym i kontekstualnym pod nazwą *Pokolenie 70-80*, którego inicjatorami byli Józef Robakowski i Jan Świdziński, i który niejako w uzupełnieniu (a może w kontrze?) do wielkiej międzynarodowej manifestacji sztuki w Łodzi, jaką zorganizował na terenie zakładów włókienniczych Ryszard Waśko pod nazwą *Konstrukcja w Procesie*, znalazła miejsce realizacji jesienią w galerii BWA, w Sopocie. Potem nastąpił grudzień 1981 roku. Od roku nie działała – wyłączona z powodu pożaru – galeria OUT, część artystów ZPAP (należał do ich aktywistów także Witosław Czerwonka) postulowało zawieszenie aktywności i bojkot udziału w wystawach „państwowych", odnajdując się w alternatywnych strukturach działania, które spontanicznie obejmowały różne środowiska artystyczne (nie tylko plastyczne) w całym kraju.

Większość artystów pozostawała jednak w reżimowych strukturach upartyjnionej władzy, realizując postulaty akceptacji zmienionego poprzez stan wojenny porządku. Niestety, to właśnie na ten przełomowy moment historii przypadł czas największej aktywności i starań Witosława Czerwonki i profesora Romana Usarewicza (1923-1983), wspieranych przez uczelnianych kolegów Cz. Tumielewicza, M. Borowskiego, A. Harasa oraz, co ważne, przez deklarujących swą merytoryczną pomoc Leszka Brogowskiego, Grzegorza Dziamskiego, Andrzeja Kostołowskiego, Jana Świdzińskiego, Józefa Robakowskiego – projekt utworzenia pierwszej na polskich uczelniach artystycznych katedry działań przestrzennych i intermedialnych oraz badań nad sztuką. Jak historia pokazała, projekt na ówczesne czasy był zbyt śmiały a okoliczności zmierzające do jego realizacji niesprzyjające. Powstały na bazie Pracowni Podstaw Projektowania Plastycznego program *Nieistniejącej Pracowni PI* rozwijał się w piwnicach gdańskiej uczelni, przechodząc na wiele lat, dosłownie i w przenośni do podziemia[7].

Wyzbywanie się cech indywidualnych, zamazywanie śladów własnych wyborów, policzalnych treści a nawet indywidualnych cech charakteru, przenoszonych przez ręczne pismo, ujawniło się w postaci cyklów rysunkowych, powstałych w okresie stanu wojennego. Mam tu na myśli *Rysunki anonimowe*, *Czarne rysunki* czy *Listy z Gdańska*. W tych ostatnich artysta w każdej kolejnej kompozycji zmieniał charakter własnego pisma. Doprowadziło to podobno do niemal całkowitego wytarcia jego linii papilarnych z wnętrza dłoni lewej ręki. Ten uporczywy rodzaj ćwiczeń-zapisów, mających charakter permanentnego doświadczania własnej egzystencji był wymowną odpowiedzią artysty na zagrożenie, jakie stwarzał reżim stanu wojennego i blokada komunikacji, narzucona przez rządzących całemu społeczeństwu[8].

7 Wiele projektów przestrzennych, wystąpień i instalacji *in situ* odbyło się w ramach wyjazdowych plenerów oraz uczestniczenia w warsztatach poza terenem uczelni (Karlino, Dobra Nowogardzkie, Skoki), a także wystaw pracowni w zaprzyjaźnionych galeriach: *po* w Zielonej Górze, wystawa *Niezgoda*, 1990, BWA Sopot – *Elektryczny pastuch* (1992), Muzeum Artystów w Łodzi – wystawa *Białko* (1995), wystawa na *10-lecie Pracowni PI*, galeria *Arsenał* w Białymstoku (1997).

8 Sztuka permanentna, do jakiej wyznawców Czerwonka się w tym czasie zaliczał, była spadkiem po *Fluxusie* i sztuce poczty. Łączyła w sobie także cechy domowego performance i sztuki kontekstualnej. W Polsce praktykowali ją między innymi: Andrzej i Ewa Partumowie, Anastazy Wiśniewski i Leszek Przyjemski, Ewa Kalinowska, Andrzej Ciesielski, Marek Konieczny, Romuald i Annna Kuterowie, Ewa Zarzycka i debiutująca w owym czasie grupa *Łódź Kaliska*.

Kilimandżaro
i Per pedes ad astra

Ponownie swój wizerunek ukazał artysta z początkiem lat 90. w pracy wideo *Wykład o dwoistości*, zwanej też *Kilimandżaro*. Ta wielokrotnie reprodukowana, piękna i melancholijna praca – ukazująca twarz czterdziestoletniego artysty, wypowiadającego rytmiczne zaklęcie do mosiężnego zająca, zdobiącego jego ulubioną w tych czasach popielniczkę – była powodem ataków różnych osób, dla których znaczenie tej lapidarnej, choć kultowej i silnie nacechowanej emocjami pracy zdawało się być zbyt hermetyczne, a przez to niezrozumiałe. I tak jak dla niektórych skojarzenie zająca z płochą pierwotną seksualnością też jest za trudne, tak już odgadnięcie, dlaczego artysta jak mantrę powtarza nazwę afrykańskiej świętej góry Kilimandżaro, było nieco trudniejszą zagadką. Po latach mogę zdradzić, że wiązało się to z momentem, kiedy artysta się we mnie zakochał i bardzo ciężko przeżywał silne uwikłanie każdego z nas z osobna w inne związki oraz dużą odległość, jaka nas dzieliła (mieszkałam wówczas w Warszawie).

Kiedyś zaproszono nas, każde z osobna, na plener letni, organizowany przez *Pracownię Chwilową* w Koninie, w piękne nadwarciańskie okolice. Leżeliśmy sobie na ukwieconej makami i rumiankami łące, patrząc w niebo. Nagle, spomiędzy drzew zaczęła wyłaniać się biała chmura w kształcie stożka. Rosła i rosła, lśniła abstrakcyjną bielą na tle ciemnolazurowego nieba, a ja powiedziałam: *widzisz to taki święty abstrakt, jak dla Afrykańczyków Kilimandżaro*. Wiem, że chciał nawet sfilmować tę niepowtarzalną chwilę, ale ustawiona prosto w niebo, niewsparta odpowiednimi przesłonami i filtrami, kamera odmówiła posłuszeństwa – pozostało jedynie wspomnienie i mantra, wywołująca błogość tych chwil – *Kilimandżaro*. W którymś z katalogów Czerwonki znalazłam taki oto fragment: *Ilekroć jestem smutny, siadam pod szczytem Kilimandżaro. To ulubione miejsce wspomnień, w równym stopniu męskie, co kobiece. Jego zaletą jest również to, że istnieje gdzieś w pobliżu. Sądzę, że każdy powinien mieć takie swoje miejsce*[9].

Motyw góry i kolejne wersje coraz to bardziej rozbudowywanego i zmienianego, w zależności od sytuacji emocjonalnej artysty, wątku *Kilimandżaro* powracał w pierwszej połowie lat 90. jeszcze kilkakrotnie. W latach 1991-1994 pojawiały się kolejno: *Jawa*, *Nokturn*, *Sen*, *Zaklęcie*. W wersji wideo ostatecznie uzyskał nazwę *Wykład o dwoistości*. Nostalgiczną pracą – także związaną z naszymi innymi przygodami – była tonąca w mroku wystawa *Per pedes ad astra* (galeria *Wyspa*, marzec 1995), pełna symbolicznych gadżetów, takich jak szklane kłosy, znowu motyw zająca, mydlanych postaci, rozpuszczających się w łazienkowych kubeczkach z wodą. Obracające się w powolnym tempie wniwecz mydlane figurki widz mógł zaobserwować, błądząc po omacku w kompletnej ciemności, z obiektami podświetlanymi niewielkimi latarkami, przyczepionymi do ścian.

Detale tej wspólnie przeżytej historii, stojącej u źródeł powstania tego projektu, daruję czytelnikom, choć w gruncie rzeczy ta historia jest dosyć zabawna, ale może zbyt osobista, by ją wspominać bądź co bądź w katalogu wystawy pośmiertnej. Grunt, że sentymentalny i bardzo melancholijny nastrój tej instalacji bardzo poważnie kazał mi zrewidować stan łączących nas relacji i ograniczyć nasze kontakty niemal do zera.

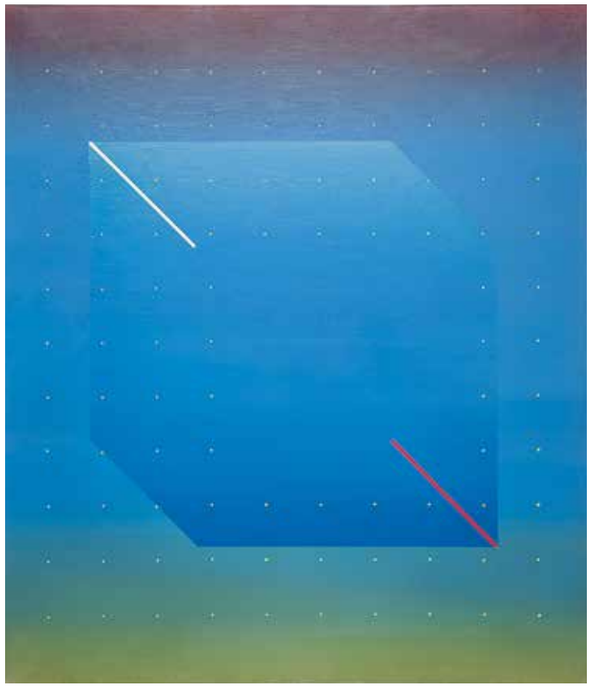
[9] Góra Kilimandżaro - największa góra Afryki (5895 m n.p.m.), leżąca na pograniczu Tanzanii i Kenii, nazwana też przez zamieszkałe te rejony plemiona Masajów *Górą Światłości*, przez inne *Górą Złych Duchów*, a przez napływających tam od XIX wieku europejskich turystów *Białym Dachem Czarnego Lądu*. W istocie, jest to stojący samotnie na sawannie wypiętrzony wulkan o trzech szczytach, pokryty wiecznym śniegiem, którego okolice zawierają wszystkie elementy fauny i flory świata, od stepów poprzez wiecznie zieloną dżunglę, łąki górskie po endemiczną roślinność partii wiecznych śniegów. Taka kwintesencja wszystkich elementów życia na Ziemi.

Z cyklu *Płaska przestrzeń*_1974
_rysunek, tusz, papier_68 x 65

Wątek świętej góry Kilimandżaro przeplata się z drugim równie często eksponowanym przez artystę dziełem, jakim było *Wideolustro sentymentalne* (1994), przy którego powstaniu także byłam. Towarzyszyli nam wtedy jeszcze artyści z CUKT-u i Robert Rumas, gdyż było to tuż po otwarciu wystawy *Videoprzestrzenie* w sopockim BWA, w której brali udział. Nadmorska plaża i obserwowane z niej wschody i zachody słońca były w kolejnych latach naszej znajomości stałym elementem moich wizyt w Trójmieście. Wiem, że nagrywana celowo do wystawy *O braku symetrii*, powtórzona „na zimno" wersja, usiłująca odtworzyć zaginiony w tym czasie oryginał dzieła, przybrała wymowną nazwę *Wschód bez wschodu słońca a jednak wschód* (1999). Artysta nie przywiązywał do niej już tak dużej wagi, twierdząc, że utraciła ona coś tak niepowtarzalnego jak aurę autentycznego przeżycia oraz że pierwszy i ostatni raz bez większego przekonania robi replikę własnej pracy. Słowa zresztą dotrzymał.

Kolejną pracą – relacjonującą wątek autobiograficzny a świadczącą o rozterce życiowej i dylematach codzienności – była także powtarzana w kilku wersjach instalacja video pod nazwą *Odpowiedzi na wszystkie pytania* (1994), zwaną w skrócie *TAK/NIE*. Pierwszy raz artysta zaprezentował ją w galerii Delikatessen Avangarde, w Gdańsku, potem w Koninie, w *Pracowni Chwilowej*, oraz na wystawie w 1999 roku *O braku symetrii* w PGS, w Sopocie. Za każdym razem wyglądała inaczej – choć poza trzema monitorami, odtwarzającymi zmieniające się napisy „tak" i „nie", nałożone na przypadkowy strumień informacji wizualnej, zaczerpniętej z telewizora, także dokumentacji wystaw a nawet filmów porno – uzupełniała ją monumentalna instalacja z desek, której replikę/cytat umieściliśmy na wystawie.

Czerwonka był typowym Bliźniakiem (mam tu na myśli znak zodiakalny, w życiu prywatnym miał o 3 lata młodszą siostrę Marię), a jego pozorny spokój, łagodność, przenikliwa inteligencja i precyzyjnie działający w obszarze sztuki umysł w tym samym czasie zmagać się musiał z cechami przeciwstawnymi: rozchwianiem emocjonalnym, trudnością



^ *Sześcian hipostatyczny nocą*_1976_akryl, płótno_75 x 65

> *Sześcian hipostatyczny dniem*_1976_akryl, płótno_75 x 65

w podejmowaniu decyzji, wybuchowym, neurotycznie reagującym na wszelkie zmiany temperamentem. Jako jego wieloletnia partnerka, mam wiele takich wspomnień, o których nie chciałabym pamiętać, a które złożyłyby się na niejedno opowiadanie z horrorem w tle. Instalacja *TAK/NIE Odpowiedzi na wszystkie pytania* zawsze będzie mi o tym przypominać.

Poznaliśmy się znacznie wcześniej, podczas pobytów Czerwonki w latach 80. w Łodzi, na *Niemych kinach* na łódzkim *Strychu*, w galeriach *Wymiany* i *Ślad*. Był także bywalcem w *Galerii Wschodniej*. Ponadto, widywaliśmy się na wystawach nowej ekspresji, organizowanych przez Ryszarda Ziarkiewicza w Sopocie i na biennalach Sztuki Nowej w Zielonej Górze. Z racji wykonywanego czynnie zawodu krytyka i historyka sztuki, byłam również częstym obserwatorem większości artystycznych manifestacji na *Wyspie Spichrzów* w Gdańsku, w końcu lat 80. i w początku lat 90. Środowisko gdańskie fascynowało mnie swoją energią, ogromnym potencjałem twórczym i różnorodnością postaw, na jakie tu natrafiałam. Składał się na to zarówno totartowski program *Galerii C14*, jak i *Galerii Wyspa*, która otrzymała nowe miejsce na Chlebnickiej, czy rozpoczynającej z początkiem lat 90. działalność *Łaźnię*, na ulicy Jaskółczej w Gdańsku. W wyniku tych spotkań powstał tekst – pisany przeze mnie na zlecenie *Pracowni PI*, w związku z wyjazdem artystów do Kassel w 1994 roku na wystawę *Konzeption PL – Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?* Zawierał obszerny opis działań środowiska niezależnych artystów z Trójmiasta z próbą wyodrębnienia ich cech stylistycznych, zrywających z dotychczas obowiązującą tradycją akademicką, zapoczątkowaną przez „szkołę sopocką”[10].

Wdech/wydech

W połowie lat 90. nastąpiło rozejście się dróg Grzegorza Klamana, który zajął się sztuką społeczną i krytyczną, z artystami tworzącymi pierwotnie Stowarzyszenie Artystów *Wyspa*. Jedynie CUKT (Piotr Wyrzykowski, Robert Jurkowski, Jacek Niegoda) oraz współpracująca z *Łaźnią* Agnieszka Wołodźko kontynuowali przez jakiś czas postawę interwencyjną i krytyczno-badawczą. Kolejne pokolenie artystów, jakie „wyszło spod skrzydeł” Czerwonki, już po 2000 roku, że wspomnę jedynie tych, z którymi związany był najmocniej, a zarazem był dumny z ich osiągnięć – jak Mateusz Pęk, Jakub Pieleszek, Adam i Ania Witkowscy, Tomasz Kopcewicz, Kordian Lewandowski, Agnieszka Gawędzka, Kuba Bielawski, Julia Kul czy najmłodsi z nich Filip Ignatowicz i Barbara Formella – to artyści na co dzień działający osobno i bardzo różniący się od siebie sposobem obrazowania, którzy jednak w tym roku, w cyklu wystaw *Ludzie znad morza* próbują nawiązać ze sobą kontakt i poza przygotowaniem ekspozycji spędzić parę chwil razem w przestrzeni miejskiej. Jednak, jak by to powiedział profesor: *zmienne warunki środowiskowe, presja czasu i nadmiaru zajęć, postępująca wraz z wirtualizacją komunikacji, entropia i nieumiejętność współżycia w grupie oraz zanikające pragnienie traktowania sztuki jako filozofii życia czy jako misji uszlachetniania świata poprzez wpuszczanie do niego powietrza wolnych i nieskrępowanych niczym idei*, sprawiała, że czuł się coraz bardziej zniesmaczony tym, co widzi, i wyobcowany ze środowiska zawodowego. Nie potrafił się już tymi artystami tak przejmować jak niegdyś. Melancholijny nastrój przemijania, nawracające depresje, utrata sensu działania towarzyszyła mu od dłuższego czasu. I choć nie porzucił do końca sztuki, czego dowodem była przestrzeń duchowa, jaką ukazał na pięknej i całkowicie wirtualnej wystawie *To tylko światło*, PGS w Sopocie (2012), to ten stan obojętnej obecności, postawę anonimowego i niezaangażowanego obserwatora świata dało się zauważyć nie tylko na niej lecz i na ostatniej z jego wystaw pod nazwą *Źródła* (CSW Łaźnia 2, 2013). W prezentowanym tam projekcie *Błądzenie losowe*, stanowiącym portret zdekomponowanej i unieważnionej dzielnicy Nowy Port w Gdańsku, przekazał także klimat życia ludzi wykluczonych, wykorzenionych z tradycji, zdegradowanych poprzez przemiany ekonomiczne. On także czuł się kimś takim[11].

Wiem, że planował stworzyć wystawę „alchemiczną”, składająca się tylko z dźwięków i brył geometrycznych, budowanych barwnym światłem reflektorów i laserów. Ale nie zdążył.

Jolanta Ciesielska

[10] Jolanta Ciesielska, Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. *Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?*, katalog *Kolekcja*, wydany przez Galerię *Wyspa*, 1994.

[11] Czytaj w tekstach: J. Ciesielska, *Gra-Umysł-Absolut*, oraz W. Czerwonka, *Flâneur à rebours* [w:] katalog *Trzy sny*, CSW *Łaźnia*, Gdańsk 2013.

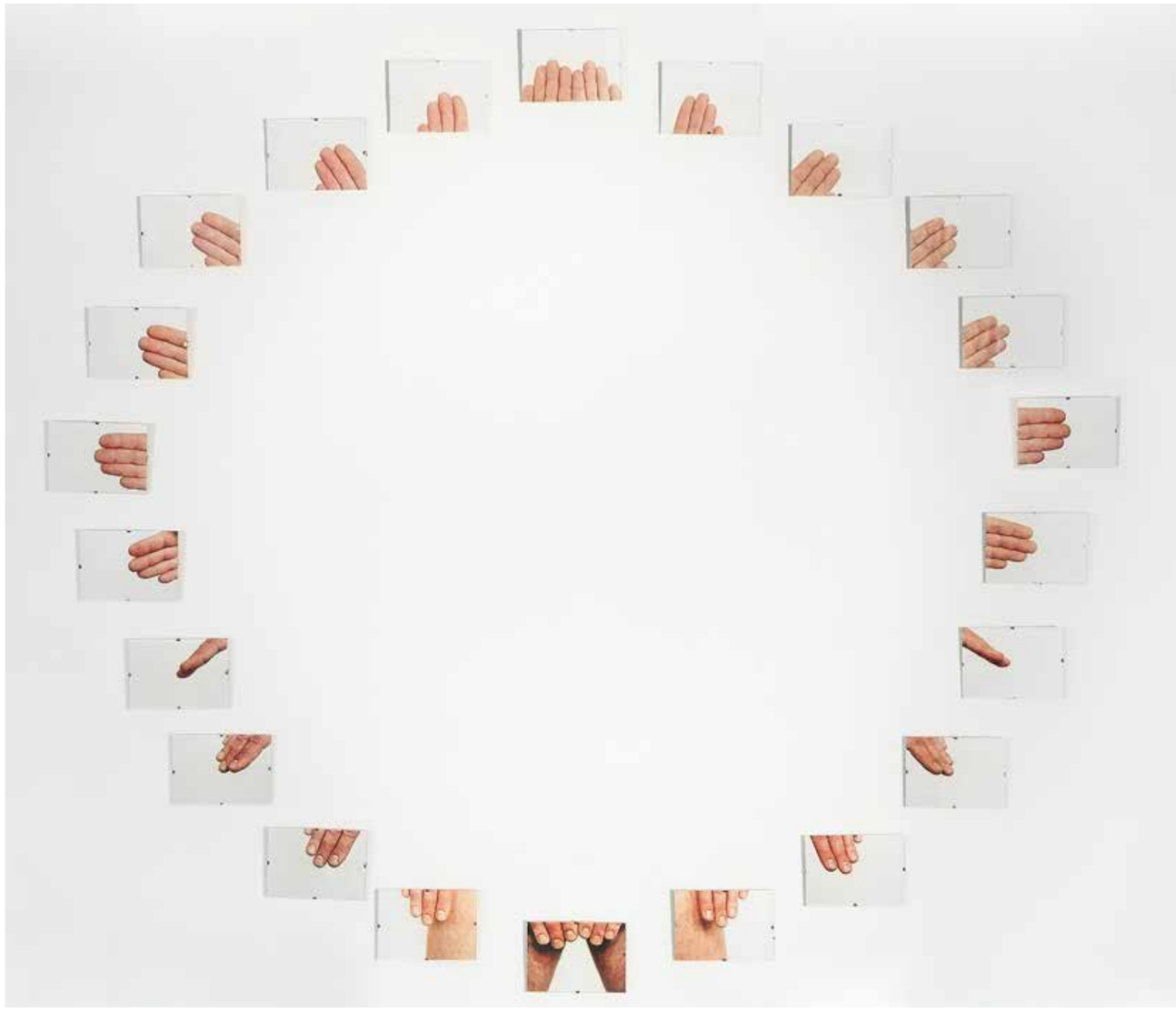
*Wdech/wydech I*_2002_fotografia barwna, instalacja_ 14 elementów x 11.5 x 17

O wdechu i wydechu

Moje ciało
ściana
podłoga
otwarcie
i zamknięcie
wdech
i wydech

Witosław Czerwonka
_2002

*Wdech/wydech I*_2002_fotografia barwna, instalacja_ 22 elementy x 10.5 x 15



*Niech żyje sztuka*_1982_manifestacja artystyczna_Łódź

Witosław Czerwonka

Życiopisanie

Urodziłem się 4 czerwca 1949 roku we Wrocławiu. Z życiem akademickim związany jestem od zawsze. Mój skrócony odpis aktu urodzenia w rubryce „zawód ojca" zawiera lakoniczny zapis: student. Miejskie życie trwało zaledwie dwa lata. W 1951 roku trafiłem do Kowal Oleckich, gdzie nakaz pracy rzucił mojego ojca po ukończeniu studiów weterynaryjnych, odbytych na Uniwersytecie Wrocławskim.

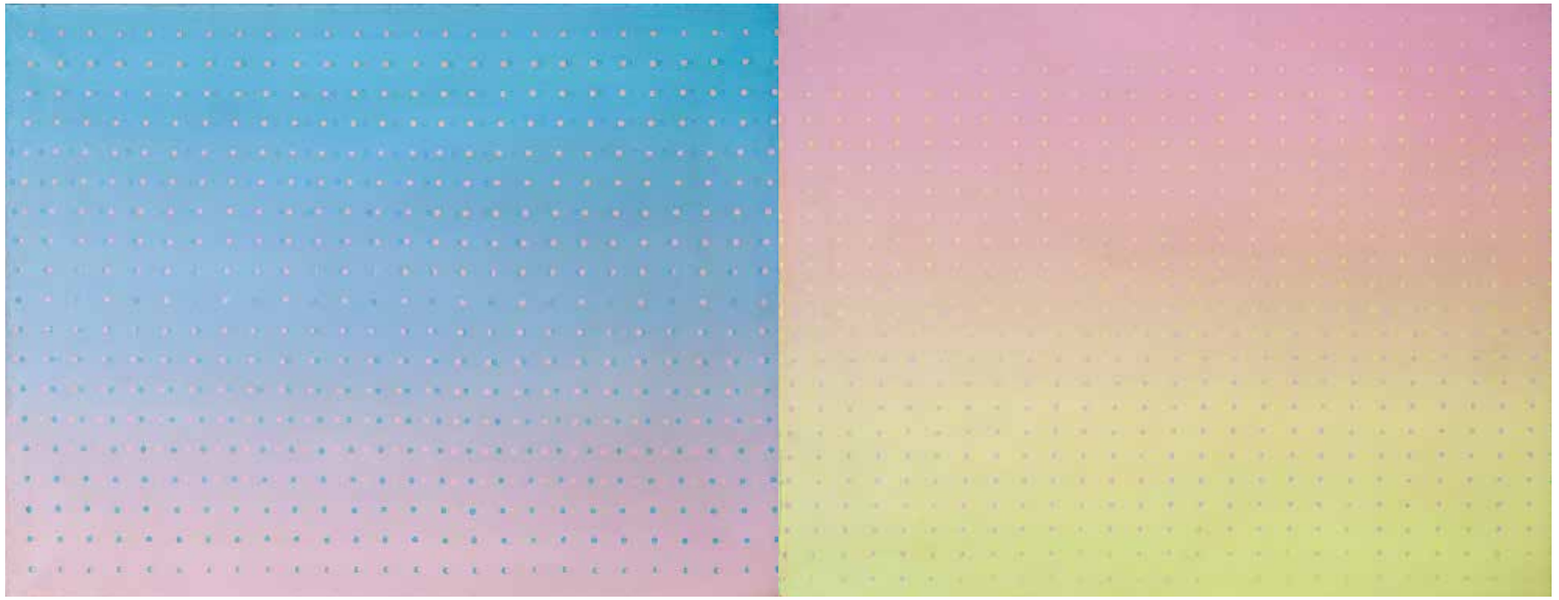
Pierwsze zapamiętane wspomnienia to łąki, lasy i czyste jeziora. Wyprawy bryczką lub saniami do pacjentów ojca i mnóstwo zwierząt gospodarskich i dzikich. Wymarzone dzieciństwo, choć bez towarzystwa rówieśników, którzy wydawali mi się tak egzotyczni i niezrozumiali, że wolałem ich omijać z daleka. Bardziej zresztą pochłaniało mnie poznawanie otoczenia niż innych ludzi. Zacząłem ich poznawać dopiero w 1956 roku, gdy trafiłem do szkoły. Szok nie był wielki, a szkoła równie maleńka jak miejscowość, w której mieszkałem. Pierwsze przyjaźnie przerwało przeniesienie ojca do kolejnej miejscowości, w której miał zorganizować nową lecznicę dla zwierząt.

Pierwszą klasę ukończyłem zatem w nowej szkole w Mońkach. Tym razem była to miejscowość, która walczyła o prawa miejskie, a z czasem stała się nawet miastem powiatowym. Dla mnie te przenosiny były kolejną próbą dostosowywania się do nowego otoczenia. Tym razem to ja byłem ze wsi, choć mój dom był nieznośnie miejski – pełen książek, reprodukcji, zdjęć i sprzętów znacznie przewyższających panujący w innych domach standard. Moi koledzy łowili żaby, biegali po łąkach i strzelali z procy. Próbowałem robić to samo, a jednocześnie strzelałem z łuku, jeździłem na łyżwach i nartach. Miałem nawet kort tenisowy przed domem. Na szczęście, trwało to wystarczająco krótko – na tyle, abym nie oszalał i nie poczuł się bohaterem „z innej bajki".

Czwartą klasę przerwało przeniesienie ojca do Białegostoku. Szkołę podstawową kończyłem już z pozycji wiejskiego dziecka, które w ramach awansu społecznego przeniosło się do miasta wojewódzkiego. To, czego nauczyłem się w okresie wiejskiej szkoły, okazało się być folklorem zupełnie nieprzydatnym do życia. (…)

Wędrówkę mojej rodziny znaczą porzucane w kolejnych miejscach kufry książek. Pierwsza biblioteka, jaką znałem, liczyła podobno około 6 tysięcy tomów, ostatnia, znajdująca się w domu mojej matki, już tylko tysiąc. Wiele książek – ważnych dla mnie z okresu dzieciństwa – zniknęło bezpowrotnie. Próbowałem niektóre odszukać w antykwariatach, ale zwykle to nie były takie same egzemplarze i wydania.

Moja faza miejska trwała do 1964 roku. Był to okres wrastania w nowe środowisko, przerywany przenosinami ze szkoły do szkoły, w wyniku akcji *1000 szkół na 1000-lecie*. Poczułem się wreszcie jak mieszkaniec miasta. Byłem wówczas uczniem Liceum Ogólnokształcącego nr 2 im. Zygmunta Augusta, jednej z najstarszych białostockich szkół. Osiągnąłem wzrost 182 centymetry i zmieniłem z dumą tarczę z niebieskiej na czerwoną. (Wtedy noszono obowiązkowo tarcze i czapki szkolne, i uważam, że nie był to absurdalny zwyczaj). Rodzice wynajęli dom pod miastem, tak że pół dnia byłem chłopcem miejskim, a pół kolejne – wiejskim. Byłem niezłym uczniem, choć nie zawsze uczyłem się akurat tego, na czym zależało moim nauczycielom. Bez kłopotu zdałem egzaminy maturalne w 1967 roku i zarówno ja jak i moi rodzice stanęliśmy przed problemem: co dalej? Wiedziałem, oni jeszcze nie. Szukałem studiów, które pozwolą mi być jednoosobowym przedsiębiorcą. Rodzice myśleli raczej o zawodzie zapewniającym mi dostatnie przeżycie: architekturze lub medycynie. Wybrałem malarstwo. Sztuka zwyciężyła, chyba za sprawą lektur. Państwowy



> *Minimalna ingerencja F-Z*_dyptyk_1978_2 x 50 x 65

Instytut Wydawniczy realizował wówczas serię monografii: Daumier, Delacroix, Géricault, Cézanne. Pierwsza książka, która kazała mi się zastanowić nad pomysłem zostania artystą, miała tytuł *Kamień i cierpienie*. Przeżyłem ją w bardzo istotny dla mnie sposób[1].

Dość, że nie asekurując się składaniem papierów na inne uczelnie, w czerwcu 1967 przystąpiłem do egzaminów wstępnych na PWSSP w Gdańsku i zostałem przyjęty jako jeden z najmłodszych. Tym razem trafiłem do naprawdę dużego miasta i na dokładkę pozbawiony byłem osłony domu. Czekało mnie przyspieszone dorastanie.

Uczelnia była w tym momencie w okresie przebudowy. Pracowali jeszcze profesorowie-założyciele, ale już zaczynali dochodzić do głosu profesorowie-uczniowie.

Po przebyciu podstawowego kursu rysunku i malarstwa w pracowni doc. Maksymiliana Kasprowicza, wybrałem pracownię malarstwa profesora Jacka Żuławskiego, jednego z założycieli szkoły. Wspominam go do dziś z sympatią i sentymentem. Wymykałem się także do innych pracowni, niekoniecznie dlatego, że wymagał tego program studiów. Odbyłem, na przykład, szereg wizyt w pracowni Hanny Żuławskiej dla poznania gliny i pieców ceramicznych. Oswoiłem doc. Zygmunta Karolaka, do tego stopnia, że miałem możliwość pobierania kluczy w okresie wakacyjnym do jego pilnie strzeżonej pracowni graficznej. Miałem przyjemność rok być uczniem Kazimierza Ostrowskiego, w ramach specjalizacji malarstwa ściennego, z którego z trudem uzyskałem zaliczenie, za to cenię sobie to doświadczenie wysoko. Podczas studiów bardziej pociągała mnie grafika niż malarstwo, tak że nawet myślałem, iż zostanę projektantem graficznym. Byłem po kursach w pracowniach Jerzego Krechowicza, Jerzego Zabłockiego oraz Witolda Janowskiego. Przygotowywałem wprawdzie prace z grafiki na dyplom u doc. Witolda Janowskiego, ale w rezultacie obroniłem go w pracowni prof. Jacka Żuławskiego, w listopadzie 1972 roku, i opuściłem uczelnię jako dyplomowany malarz. Na dyplomie pokazałem 22 obrazy w sali pracowni, jeden stół stojący w centrum i pomalowany na czerwono, dwa obrazy niezaakceptowane przez profesora stały na korytarzu, ale w takim miejscu, że wszyscy je mogli obejrzeć.

Stałem się magistrem sztuki i rozpocząłem swoją pierwszą w życiu pracę w Domu Towarowym *Neptun* w Gdańsku Wrzeszczu jako dekorator witryn sklepowych.

Niespodziewanie dla mnie samego – w tym samym czasie, to jest w 1973 – pojawiła się propozycja pozostania na uczelni, w charakterze asystenta. Złożył mi ją prof. Bohdan Borowski i z radością z niej skorzystałem. Przedłużało to moją młodość i pozwalało rozwijać się nadal w interesujący sposób. Nie wiedziałem, że propozycja ta zmieni całe moje życie i zwiąże z uczelnią do dziś.

Z początku pełniłem funkcję asystenta w Pracowni Rysunku i Malarstwa, kształcącej studentów młodszych lat studiów. Po mojej pierwszej przygotowanej samodzielnie wystawie *Płaska przestrzeń* (1974) zaproponowano mi opracowanie programu Pracowni Podstaw Projektowania Graficznego, dla studentów I i II roku architektury w Katedrze Podstaw Projektowania Architektury Wnętrz. Było to dla mnie podniecające zadanie, a jednocześnie poważna próba samodzielności. Równolegle pracowałem jako asystent Bohdana Borowskiego w Pracowni Rysunku i Malarstwa, a od 1976 roku jako starszy asystent w Pracowni Rysunku i Malarstwa prof. Kiejstuta Bereźnickiego, na którego wniosek obroniłem w 1979 roku przewód doktorski.

Lata 1973-1979 w pozauczelnianej pracy były czasem osobistych studiów i okresem poszukiwań własnej odrębności. Przygotowując dyplom, byłem pod dużym wpływem Włodzimierza Łajminga, który wspomagał wówczas w pracy profesora Żuławskiego. Jego zdyscyplinowane i lapidarne obrazy z tego okresu zaważyły, z pewnością, na kształ-

[1] Książka czeskiego historyka Karela Schulza – *Kamień i cierpienie*, poświęcona twórczości renesansowego artysty włoskiego Michała Anioła – jest barwną powieścią psychologiczną o artyście, czasach, w których żył, i ludziach, jacy go otaczali. W zamyśle miała być dwutomowa, lecz pisanie drugiego tomu przerwała nagła śmierć autora (1943). Pierwsze polskie wydanie tej książki ukazało się w 1950 roku.

cie mojego abstrakcyjno-strukturalnego dyplomu. Najbardziej podziwiani koledzy z innych pracowni szkolnych ulegali fascynacji modną wówczas nową figuracją. Mnie interesowała dyscyplina prostych form i struktura powierzchni malarskiej, jej chropowatość, mat i połysk. Nie wiedziałem jeszcze wówczas, że niemal nic po studiach na tej uczelni nie wiem o konstruktywizmie, abstrakcji geometrycznej, malarstwie materii i dziesiątkach innych frapujących zjawiskach. Potrzebowałem czasu na samodzielne rozwijanie edukacji, aby zrozumieć to wszystko, co działo się w obszarze interesującej mnie sztuki.

W tej wędrówce pomagała mi biblioteka szkolna oraz zawierane w i poza uczelnią przyjaźnie. One sprawiały, że znajdowałem sojuszników-przewodników, w drodze do rozumienia nowych zjawisk w sztuce. Na przykład, przyjaźń z Czesławem Tumielewiczem pozwoliła mi zrozumieć, że czerwony prostokąt nie musi być koniecznie odwzorowaniem blatu stołu, a tylko prostokątem. Ponadto, jego sterylna geometria sprowokowała mnie do powstania serii rysunków, które prezentowałem w galerii GTPS na pierwszej mojej wystawie indywidualnej *Płaska przestrzeń.* Przyjaźń z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim zaowocowała powołaniem galerii, umiejscowionej na ulicy Długiej w Gdańsku, i późniejszej *Out* w Sopocie. Galeria *Aut* pokazywała prace takich artystów, jak: Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Jerzy Treliński, Jan Berdyszak, Antoni Starczewski, Ryszard Winiarski, Izabella Gustowska, Józef Robakowski. Szczególnie dwie znajomości z tego okresu przerodziły się w wieloletnią przyjaźń: ta zawiązana z Józefem Robakowskim oraz z Leszkiem Brogowskim.

Na długi czas determinowały one moje myślenie i zachowania twórcze. Leszek Brogowski był artystą i filozofem prowadzącym w tym samym czasie galerię GN w Gdańsku. To właśnie tam, w GN pokazywałem w 1979 roku rysunki i fotografie permutacyjne. Prace te stanowiły przedmiot mojego przewodu kwalifikacyjnego I stopnia. Po przewodzie rozpocząłem współpracę z doc. Romanem Usarewiczem w Pracowni Podstaw Projektowania Plastycznego, która w tamtych czasach była najliczniej odwiedzaną pracownią szkoły (około 70 studentów). Uczęszczali do niej zarówno studenci malarstwa, grafiki, jak i rzeźby. Z oczywistych powodów jej program łączyć musiał pracę na płaszczyźnie, z działaniami w przestrzeni, co pozwalało formułować wiele interesujących ćwiczeń. Sprzyjał temu temperament artystyczny Romana Usarewicza, artysty otwartego, pełnego ciekawości eksperymentatora[2].

Po raz drugi zmuszony byłem do sformułowania autorskich ćwiczeń i sprostania niemałym oczekiwaniom. Pomogły mi w tym doświadczenia wyniesione wcześniej ze współpracy z prof. Adamem Hauptem.

Witosław Czerwonka_ok. 1980

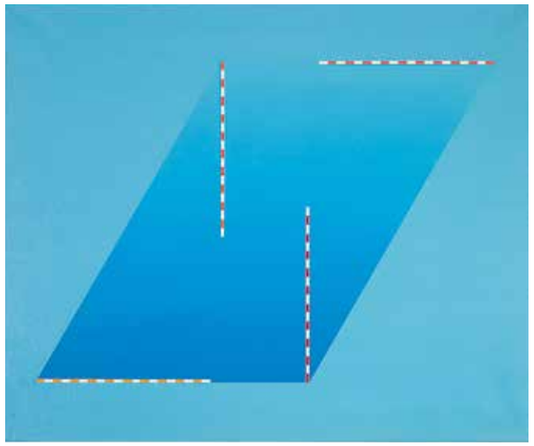
Galeria *Wymiany*_Łódź_1985
_wykład Andrzeja Partuma

W 1980 roku zostałem zaproszony na Spotkanie Artystów i Teoretyków w Osiekach, koło Koszalina. Impreza ta stwarzała okazję poznania wielu ciekawych osobowości świata sztuki. Tam w rozmowach z Janem Świdzińskim i Józefem Robakowskim ustaliliśmy kształt wystawy *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat 70.*, która została zrealizowana w sopockim BWA w 1981 roku. W Osiekach zaskoczył nas *Sierpień 80* i wstąpiła w nas nadzieja na zmiany. Nastroje reformatorskie nie omijały uczelni. W 1981 roku Roman Usarewicz, Adam Haras, Leszek Brogowski i ja podejmujemy pierwszą próbę powołania Katedry Intermedialnej. Powstają projekty struktury i programy nauczania. Idea nie miała jednak szans na realizację, po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego. Po jego odwołaniu nie żył już Roman Usarewicz, a Leszek Brogowski wyjechał na emigrację do Paryża.

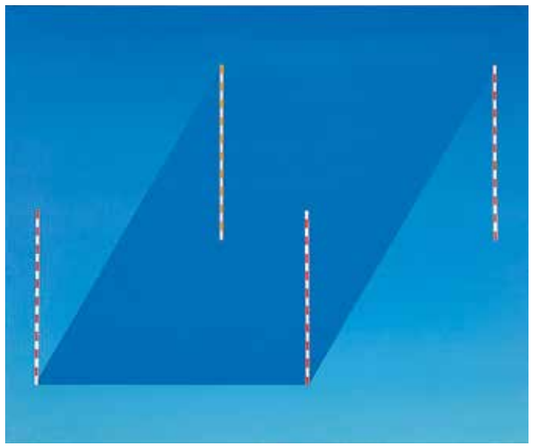
Po śmierci Usarewicza otrzymuję w spadku Pracownię Podstaw Projektowania Plastycznego, otwieram także postępowanie kwalifikacyjne II stopnia, zakończone szczęśliwie dopiero w 1989 roku. Modyfikuję program pracowni, kładąc główny nacisk na naukę sztuki współczesnej. Pomagali mi w tym przedsięwzięciu Henryk Cześnik i Kazimierz Kalkowski. Z wybranymi studentami uczestniczymy w plenerach i warsztatach organizowanych przez Izabellę Gustowską i Jana Berdyszaka, w ośrodku plenerowym poznańskiej PWSSP w Skokach. Mieliśmy tam okazję konfrontować nasze metody pracy z innymi profesorami: Grzegorzem Kowalskim (ASP Warszawa), Jerzym Trelińskim (PWSSP Łódź), Alojzym Grytem (PWSSP Wrocław), Wojciechem Bruszewskim (PWSSP Poznań, później UMK Toruń). Organizujemy także – w oparciu o Koło Naukowe naszej uczelni – wyjazdy (zwykle na koszt własny) do ośrodka plenerowego w Starym Młynie, w Karlinie. Od 1986 roku wspierał mnie w tych działaniach Wojciech Zamiara. Pracownia nabiera dynamiki. Ta nowa forma kształcenia najbardziej aktywnych i dobrowolnie podejmujących współpracę studentów sprawdziła się doskonale i choć w sumie pozainstytucjonalna, stała się instytucją działającą w ramach szkoły pod nazwą *Nieistniejąca Pracownia PI*[3]. (...)

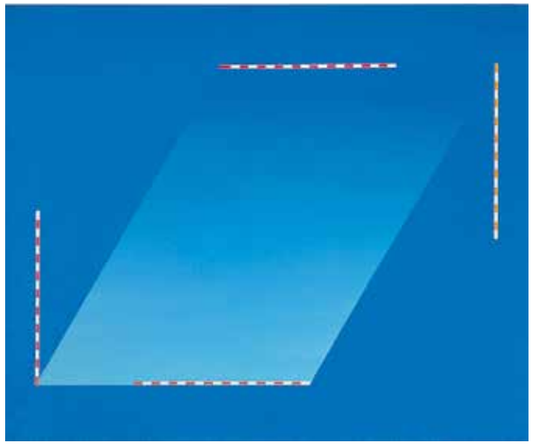
[2] Roman Usarewicz (1926-1983), artysta malarz, grafik, pedagog. Od 1933 roku mieszkał w Gdyni, wojnę cudem przeżył, będąc więźniem obozu Gross Rosen w Sachsenhausen. Po wojnie wraca do Trójmiasta. Był uczniem Artura Nachta-Samborskiego i Piotra Potworowskiego, a następnie asystentem Jana Cybisa. W latach 50. i 60. był członkiem zespołu kierowanego przez Stanisława Teissere'a, odbudowującego Stare Miasto w Gdańsku. W latach 1974-1981 prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby, a w latach1980-1981 kierował Katedrą Projektowania Plastycznego, która zainicjowała działalność Katedry Innych Mediów

[3] Ciąg dalszy autorskiego życiorysu pisanego przez Witosława Czerwonkę przeczytać można w katalogu wystawy *To tylko światło*, wydanym przez PGS w Sopocie (2012). Więcej o historii *Nieistniejącej Pracowni Intermedialnej* PI dowiedzieć się można z tekstu autorstwa Witosława Czerwonki *Nieistniejąca-Istniejąca Pracownia Intermedialna, od prehistorii do dziś*, zamieszczonym w wydawnictwie Katedry Intermediów ASP Gdańsk, 2012.

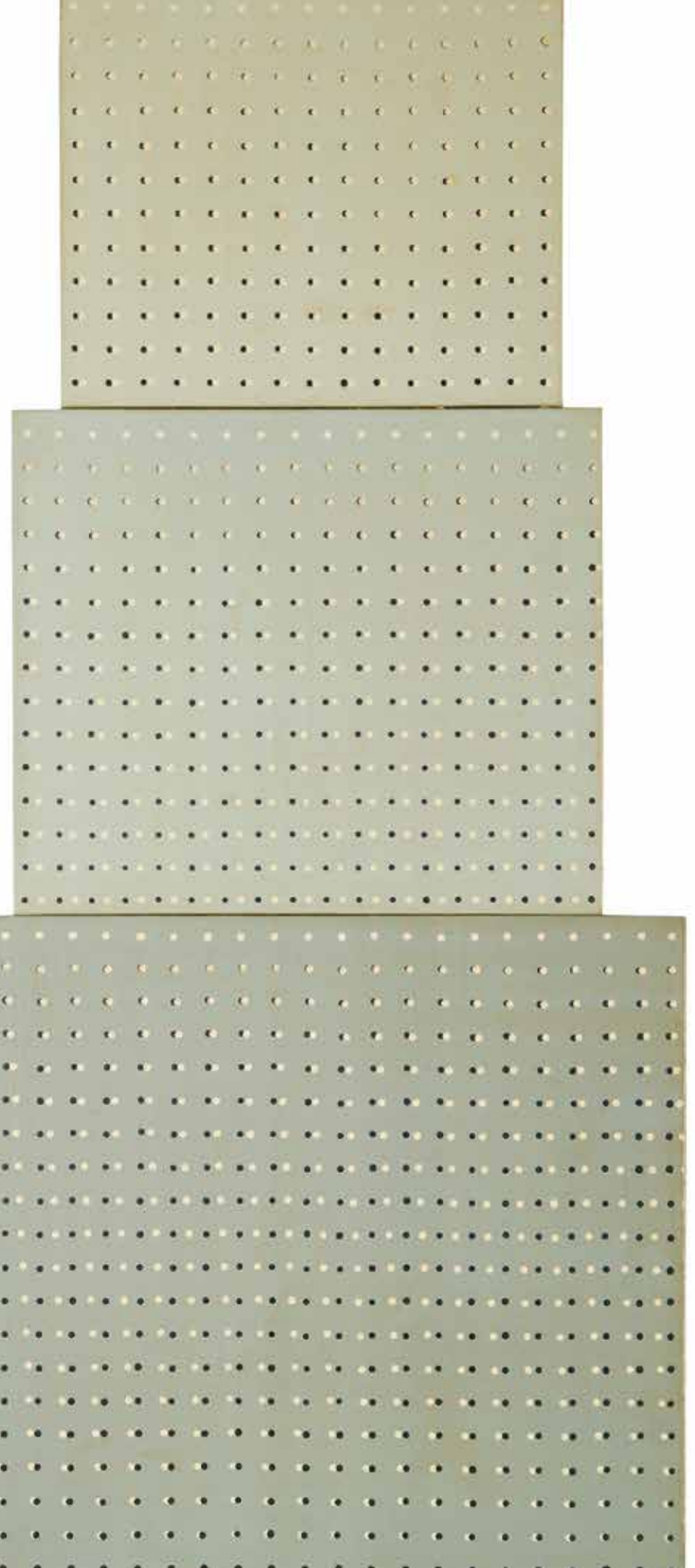


< *Wielkości niewymierne A, B, C*_1975_akryl, płótno_tryptyk_3 x 50 x 60





> *Minimalna ingerencja 1° 2° 3°*_1977_akryl, płótno_95 x 45



Witosław Czerwonka
_O uchylaniu drzwi_2012_fragment tekstu

Nieistniejąca Pracownia PI

Po raz pierwszy termin **intermedialność** pojawił się na terenie naszej Uczelni zimą 1980 roku. Kraj żył nadzieją zmian, a reformatorskie nastroje nie omijały także jej grubych murów. Doświadczenia sztuki lat siedemdziesiątych utwierdzały przekonanie, że edukacja artystyczna oparta jedynie na tradycyjnych pracowniach warsztatowych, wspomaganych kursem historii sztuki oraz filozofii, jest dalece niewystarczająca. Nie ma w niej miejsca na dotknięcie aktualnych problemów sztuki pojęciowej, sztuki ciała, sztuki ziemi, sztuki efemerycznej, …sztuki, która w swojej praktyce sięga po materie i narzędzia zgoła nieartystyczne i pochodzące z obszarów odległych od tradycji malarskiej czy rzeźbiarskiej pracowni, na której została pobudowana nasza Uczelnia.

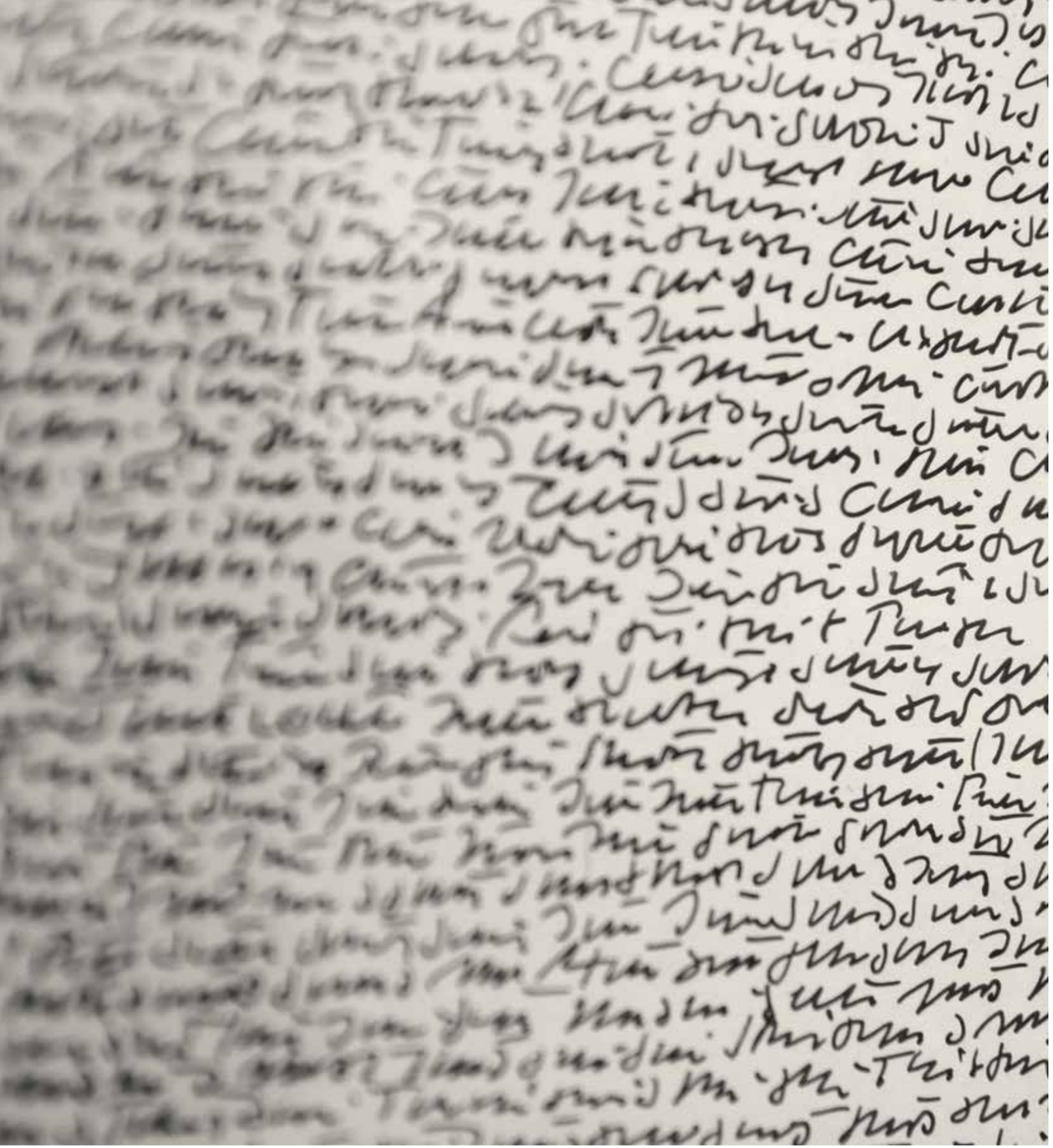
Świadomość tego stanu nie była powszechna, ale pomimo to wyłoniła się grupa, która podjęła się próby stworzenia jednostki edukacyjnej, mogącej zmienić tę sytuację. Należeli do niej: Roman Usarewicz, Adam Haras, Witosław Czerwonka i Leszek Brogowski – autor jej nazwy – Katedra Intermedialna Wydziału Malarstwa i Rzeźby PWSSP w Gdańsku.

Powstała struktura i programy poszczególnych pracowni, ale procedury powołania przerwał 13 grudnia 1981. Stan wojenny zawiesił, oczywiście, prace reformatorskie, jednak po złagodzeniu jego rygorów nie żył już Roman Usarewicz, a Leszek Brogowski mieszkał we Francji. Intermedialność skryła się w podziemiu. Idee otwartości programowej usiłowałem upowszechniać w odziedziczonej po Romanie Usarewiczu Pracowni Podstaw Projektowania Plastycznego, zlokalizowanej w piwnicach Wielkiej Zbrojowni. Spotykali się tam studenci Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, studiujący na pierwszym bądź drugim roku. Zadanie to było trudne, ale fascynujące zarazem. Kontakt z grupą 70 studentów o różnym stopniu przygotowania i doświadczeń wymaga zaangażowanych współpracowników. Podobnie, realizacja idei intermedialnych nie może być wykonywana skutecznie jednoosobowo. Na szczęście, rosło młode pokolenie rozpoczynające studia przed rokiem 1980. Ich przyspieszone dojrzewanie ideowe i artystyczne, spowodowane okolicznościami politycznymi, wywoływało wzrost aktywności samokształceniowej i poszukiwanie nowych obszarów działania.

Nie sposób przecenić wkładu intelektualnego, wniesionego przez Ryszarda Ziarkiewicza i Andrzeja Borkowskiego w budowę nowej formuły przekazywania historii najnowszej, kształtowanie krytycznego i buntowniczego sposobu myślenia tej formacji pokoleniowej. Ich niekonwencjonalne wykłady prowokowały studentów do samodzielnego działania, co doprowadziło do powstania Koła Artystyczno-Badawczego, którego opiekunem zostałem na prośbę założycieli. Instytucja ta pozwalała w owym czasie nadać pozory oficjalności inicjatywom studenckim i uzyskać jakiekolwiek wsparcie ze strony Uczelni.

Około roku 1989 to oni stworzą zalążek Pracowni PI. Zaczynam organizować wyjazdy warsztatowe, plenery. Pojawia się szansa nieskrępowanego eksperymentu. W obrębie grupy entuzjastów nie istnieje szkolny przymus realizacji liniowego programu i ograniczenia medialne. Każdy realizuje autorskie projekty, wykorzystując wybrane przez siebie technologie czy materiały. Nie istnieje też formalna szkolna ocena, a uczestnicy mogą w dowolnym momencie grupę opuścić lub podjąć w niej aktywność. Pierwszy wyjazd warsztatowy do Karlina ma miejsce w 1987 roku. Data wyznacza powstanie zjawiska *Nieistniejącej Pracowni* PI, a zwyczaj warsztatów staje się stałą praktyką. Uczestniczyli w nich między innymi: Andrzej Awsiej, Jarosław Bartołowicz, Jacek Kornacki, Robert Rumas, Mikołaj Trzaska, Ania Kuczyńska, Robert Kaja, Piotr Wyrzykowski, Marek Targoński, „Mikołaj" – Robert Jurkowski, Jacek Niegoda, Dominik Lejman, Bogdan Olech, Marta Branicka, Anna Nizio, Andrzej Czarnacki, Martin Blaszk, Tomasz Kuchta, Marek Mackiewicz… (pełna lista przekracza 50 nazwisk). Warsztaty kończą się zwyczajowo publicznym pokazem. Aktywność wystawiennicza studentów na terenie szkoły anektuje korytarze i piwnice. Wyśmienity poligon artystyczny uzupełniała pracownia w otwartej przestrzeni na Wyspie Spichrzów oraz utworzona w 1990 roku galeria *Wyspa*.

Witosław Czerwonka_2012_wystawa *Pod osłoną sztuki*_Galeria *Pionova*_Gdańsk
fot. B. Olech



*Listy z Gdańska*_1982

Witosław Czerwonka

_ 1983

Zapis równoległy II

Tekst, który słyszycie, jest komentarzem mojej działalności, nie będąc nim jednocześnie, gdyż cała zawartość treściowa roztapia się w bełkocie wielokrotnego nagrania.

Tekst ten przepisuję wielokrotnie na maszynie do pisania, korzystając ciągle z tego samego arkusza papieru, nagrywam, sylabizując pisane przeze mnie słowa i posługując się dwoma magnetofonami, nakładam kolejne ślady dźwiękowe na siebie, zmierzając do kompletnej czerni.

Czerni dźwięku i czerni obrazu.

I choć proces sam w sobie przebiega zgodnie z planem i z pełną dbałością o perfekcyjność wykonania, nie będziecie w stanie usłyszeć ani zobaczyć, co mówię, podobnie zresztą jak w innych moich pracach, powstających na przestrzeni ostatnich lat. Oceniam możliwość komunikowania czegokolwiek nie dlatego, że nie mam wam nic do powiedzenia, ani dlatego, że nie wolno mi powiedzieć, a jedynie dlatego, że nie wierzę w skuteczność komunikowania czegokolwiek komukolwiek, sądzę nawet, iż komunikowanie takie zawiera w sobie coś niemoralnego i jest formą swoiście pojętej megalomanii.

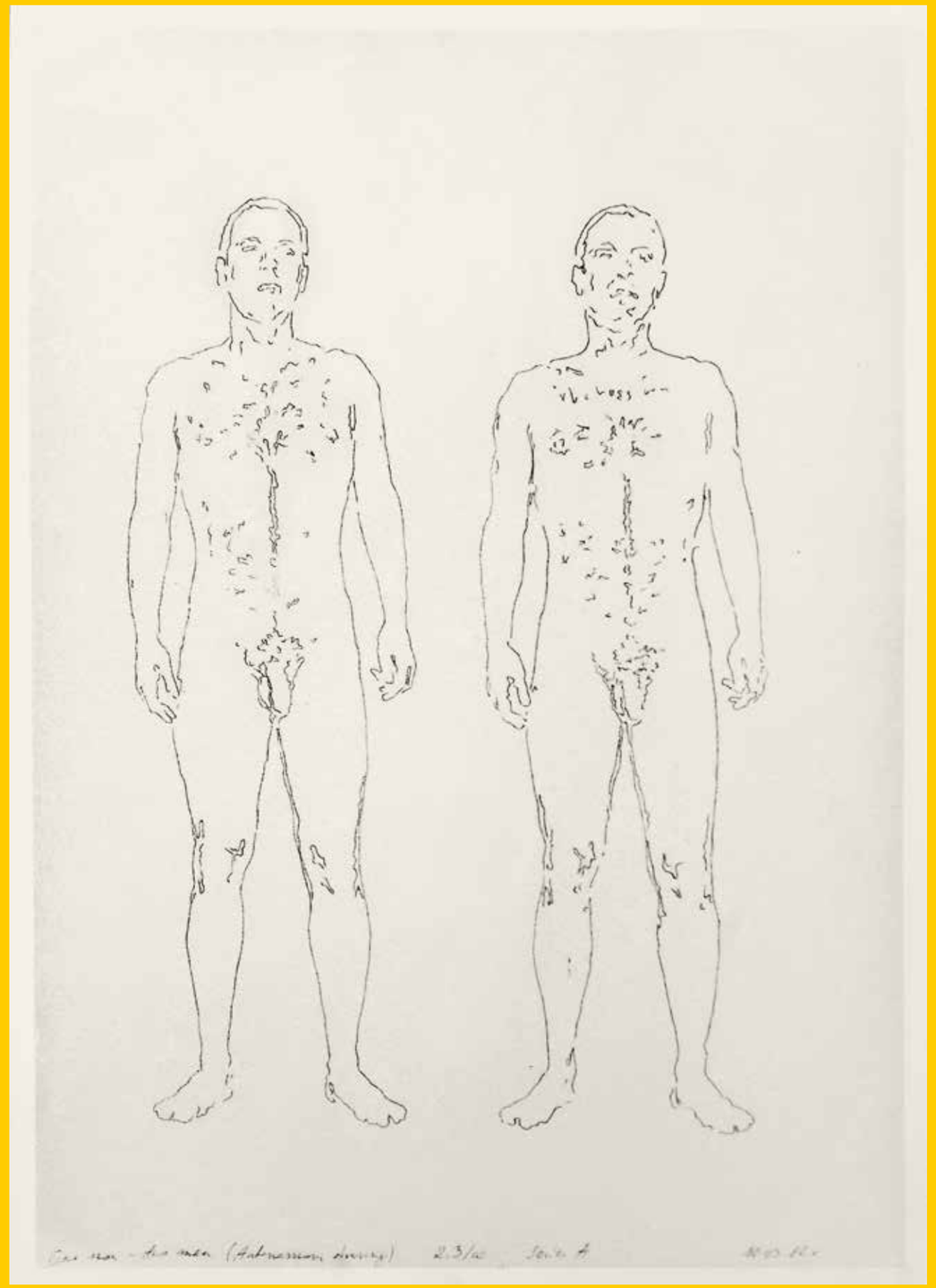
Wszelkie ideologie głoszone słowem są podejrzane, już choćby z tej racji, że słowa są wtórne wobec rzeczywistości; udają ją, będąc jednocześnie instrumentem manipulacji w umysłach ludzi i materią fałszywych ideologii.

W starciu między zachodem słońca a jego słownym opisem górę zawsze brać musi oglądalność, jest bezbronna i naturalna. Nie ma ukrytych zamiarów.

Dlatego działania, jakie podejmuję w obszarze sztuki albo życia, starają się być tylko specjalnymi fragmentami realności świata. Nie chcą być czymś wyjątkowym. Raczej zmierzają w stronę obojętności kamienia lub chmury. Podobnie jak one nie niosą żadnej ideologii. Nie mówią, ani nie milczą. Nie potwierdzają, ani nie przeczą. Nie pragną być piękne ani brzydkie. Są zaprogramowanym chaosem, czernią, którą wypełnić może jedynie wasza wrażliwość i wyobraźnia[1].

*Zapis równoległy*_1983_performance_Galeria ON_Poznań

1 Powyższy tekst stanowił kanwę performensu, jaki artysta wykonał w 1983 roku w galerii ON, w Poznaniu, który polegał na podgłośnionym przepisywaniu wielokrotnym tego tekstu, na tej samej kartce, aż do uzyskania nieczytelnej „czerni", na klasycznej maszynie do pisania. W rezultacie, artysta pozostawił jedynie zwielokrotniony dźwięk pisania na maszynie oraz niemal nieczytelną kartkę maszynopisu z tekstem. Za wyjaśnienie akcji służył lapidarny tekst: *Moje zaufanie do kategorii takich jak wiedza, pewność, doskonałość, model całościowy czy stałość w odniesieniu do sztuki z biegiem czasu coraz bardziej maleje. Coraz częściej bliskie mi stają się pojęcia: niepewność, zmienność, relatywność* – W. Cz., 1983.



Witosław Czerwonka

_ 12 czerwca 1996

Czym jest sztuka?

Rzeczywistość jest uboga i podstępna. Wikła nasze umysły w sieć zależności i ubezwłasnowalnia je. Sztuka pozwala wymknąć się tym ograniczeniom.

Marzenia nie znają ograniczeń.

Marzenia uprzedmiotowione i wystarczająco sugestywne odbierane bywają jako sztuka.

Bez niej życie całej społeczności byłoby płaskie i bez znaczenia. Wszelkie systemy wartościowania sztuki nie mają sensu. Ona wartościuje się sama, w kolejnych odwołaniach, późniejszych realizacjach, czyli dalszym jej funkcjonowaniu, dalszym rozwijaniu jej idei.

To, co jest historią sztuki, jest jedynie „kronikarskim opisem". Niezamierzenie fałszuje rozwój różnorodnych idei, mieszając ich opis z próbą interpretacji badaczy, którzy nie rozumieją często złożoności opisywanego zjawiska.

Czym jest sztuka?

Sztuka jest sublimacją tęsknot, marzeń, gestów, nieznajdujących oddźwięku w zachowaniach społecznych w skali makro (takich jak polityka, zmiana obyczajów, zachowań codziennych).

Sztuka jest również emanacją utajonych marzeń ludzkości o świecie niepodlegającym naciskom i codziennej przemocy. Oczywiście – to, co rozumiemy jako sztukę powszechnie pojmowaną (wraz z rynkiem sztuki, jej rolą i sądami o niej) – to tylko pozory albo zaledwie powierzchownie dostrzegany mechanizm działania artysty.

Naprawdę wiara w możliwości jej kontrolowania, jak każdej innej działalności wytwórczej człowieka – to iluzja, tak samo jak wiara, że zmonopolizowanie spuścizny, np. po Van Goghu sprawi, że będzie on bardziej adorowany nie tylko przez ludzi sztuki. Manipulacja wartościami sztuki ma krótkie nogi: tyle osiągnie, jak długie są kable manipulatora. Wartości, idee tkwiące w sztuce, należy uwolnić nawet od samego artysty i upowszechnić, tak aby mogły żyć w umysłach innych, nieprzewidywalnych za życia artysty ludzi.

Sztuka jest zjawiskiem marginalnym dla dziejów ludzkości, ale jako zjawisko najbardziej bezinteresowne nabiera znaczenia, którego nie sposób przecenić.

Należy odróżnić tworzenie atrakcyjnych przedmiotów od tego, co uważam za sztukę. Dla mnie sztuka rozgrywa się w obszarze idei i ducha. Cudowne i godne podziwu przedmioty należą do cywilizacji, świata kolekcjonerskich pasji, rozrywki wizualnej. Mnie chodziło o coś innego...

< Z cyklu *Rysunki autonomiczne_One man – two men*_1982_tusz, kalka_21 x 29,7

Witosław Czerwonka

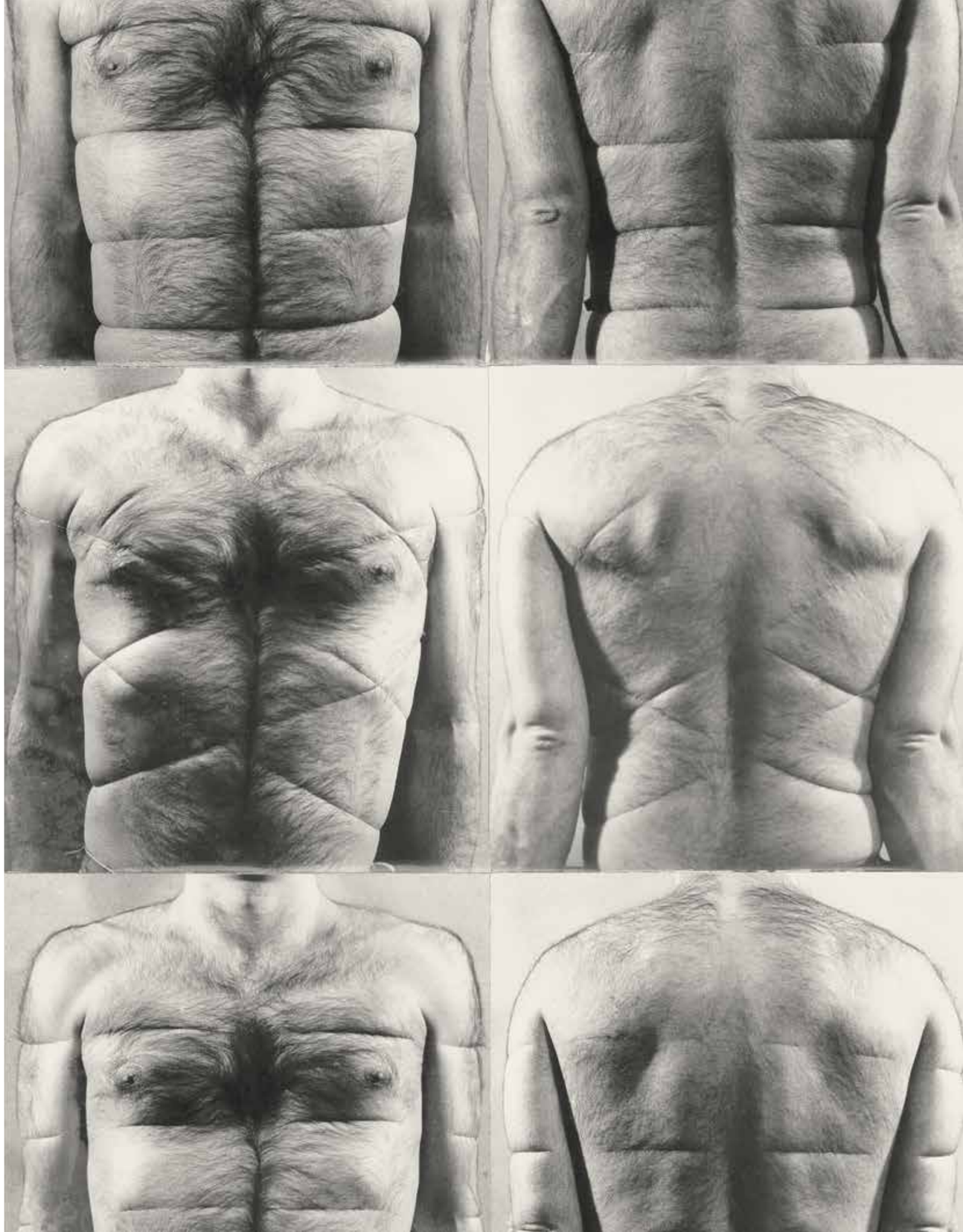
_Radzimowice_20 września 2008

Jedyne, co posiadamy, to własne ciało

Jedyne, co posiadamy, to własne ciało. Posiadanie fragmentów świata zewnętrznego to pułapka i iluzja. Oddziaływanie na świat ma dwojaki aspekt. Można zmieniać materię – przekształcać otoczenie, ujarzmiać przyrodę, zamieniać skałę w pył i z pyłu tworzyć skałę. To podniecająca pokusa, której ulega większość ludzi. Taką aktywność reprezentuje materialny aspekt „mocy". Stosunkowo łatwo ją kontrolować, przepływy energii daje się zapisać bez problemu. Energie finansowe, moce techniczne i technologiczne poddają się prostemu bilansowaniu, a wynik bilansu powinien osiągać wartość powyżej „0" (oczywiście, im więcej tym lepiej). Ten rodzaj aktywności karze śmiałka, łamiącego reguły ekonomiczne, bankructwem, które często przenosi swoje skutki na innych współobywateli (rodzinę, pracowników, a nawet całe społeczności). Obszar rażenia zależy jedynie od skali przedsięwzięć. Ten obiektywny mechanizm weryfikujący umożliwia trwanie materialne kolejnych cywilizacji, albo doprowadza je do zagłady. Karygodnie uproszczona wizja świata? – gdzie: „słowo", „duch", „idea"? Moja dusza i ciało stoją w rozkroku nad prostą i zarazem skomplikowaną mapą świata materialnego i coraz bardziej wierzę, że warto być duchem.

˅ Z cyklu *Przekształcenia*_1977_fotografia cz.-b._100 x 70

> Z cyklu *Przekształcenia*_1977 _fotografia cz.-b._100 x 70



Z cyklu *Obserwacje*_1977_fotografia cz.-b.

*Prostopadłościany hipotetyczne*_1976_fot. cz.-b.

Zygmuntowi Baumanowi

Wierzymy w nieśmiertelność?
Wierzymy w śmierć?
Wierzymy w człowieczeństwo?
Ludzkość.
I bydlęcość natury ludzkiej?
Wierzymy w sprawdzalne mechanizmy
i prawidłowości statystyczne?
Wierzymy w rozum?
Racje wyższe?
Równość, Wolność, Braterstwo?
I w misję?
Wierzymy, że w trzech osobach?
I że Zbawiciel?
Wierzymy w miłość.
W przyjaźń?
Wierzymy w mity?
Prawdę?
Jaką?
A niebo wciąż gwiaździste,
Choć jakby inaczej...

_9 listopada 1996_godz. 11.58

* * *

Ja człowiek
duch i ciało.
Dumny
wielki
i wolny,
zagubiony
w miliardach równych
i już martwych.
Ot, kłopot bydlęcia
pod gwiazdami,
które
też są nicością.

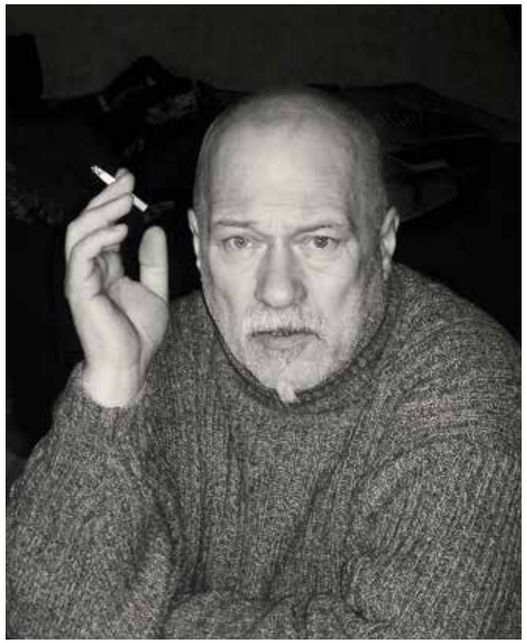
_14 października 1998

Ślady

Pozostawienie śladu –
obsesja myślących zwierząt.
Te „bezmyślne”
pozostawiają je bezwiednie.
Próbują nawet je zatrzeć.
Są mądre instynktowną
mądrością.
Ślady są niebezpieczne.
Każdy ślad to pole domysłów
i trop do napaści.

_1999

***



Witosław Czerwonka_2012
fot. J. Ciesielska

Każdy artysta jest potencjalnym
wdzięcznym obiektem obserwacji
psychiatry.
Kto jednak powie psychiatrze
SPRAWDZAM!
Żal mi psychiatrów, artystów
a przede wszystkim ludzi,
którzy nie są
ani jednym,
ani drugim.
A może to oni właśnie
są normalni?

_6 lipca 1999

* * *

„i rzekł Pan:
Ten, który chce mówić,
niech myśli o mówieniu,
a ten,
który chce słuchać,
niech myśli o słyszeniu,
bowiem wszelka wiara pochodzi od ludzi.
Wstań i idź!
Tylko dokąd?”

_25 stycznia 2008

zniknąć

Zniknąć bez śladu.
Żadnych śladów, żadnych zanieczyszczeń.
Żadnych
brak...
wymazać ślady
i rozpłynąć się w powietrzu.
To niemożliwe?
Niemożliwe.

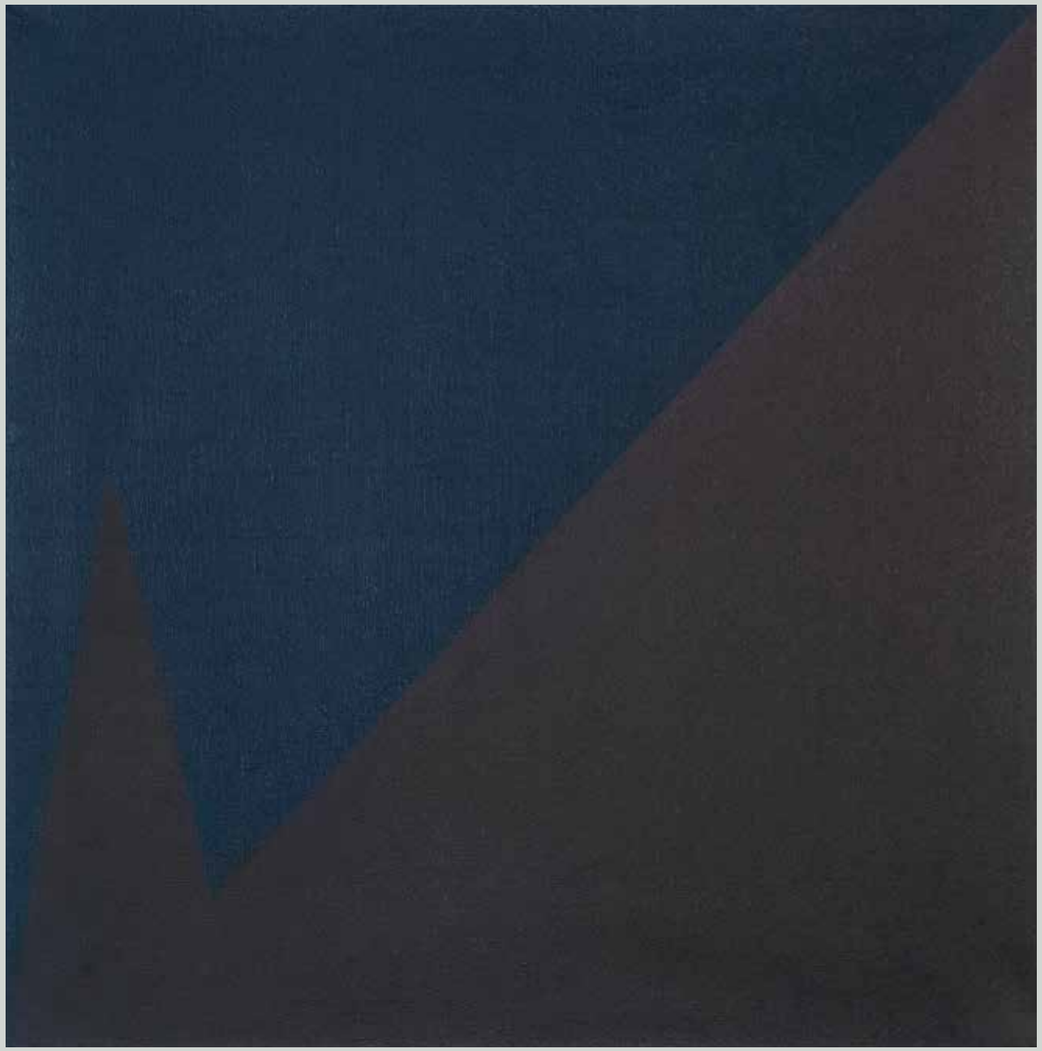
_listopad 2014

Wystawa *Luźne strzępki*_2015_Galeria *Pionova*_Gdańsk
*Obrazy systemowe (Hommage à Piet Mondrian)*_1981_akryl, płótno_poliptyk_180 x 100

> Część poliptyku *Obrazy systemowe (Hommage à Piet Mondrian)*_1981_akryl, płótno_50 x 60

Wystawa *Luźne strzępki*_2015_Galeria *Pionova*_Gdańsk

*Szukając czerni (Hommage à Ad Reinhardt)*_1984_akryl, płótno_80 x 80



^ > *Szukając czerni (Hommage à Ad Reinhardt)*_ 1984_akryl, płótno_80 x 80

dr Dorota Grubba-Thiede
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

*Nie*widzialna szkoła
Witosława Czerwonki

Witosław Czerwonka nieustannie rozmawiał z Niewidzialnym,
jego Przestrzeń Widzenia nie była przestrzenią dominacji,
Był wewnątrz, a zarazem obserwował delikatnie i nieznacznie z góry.
Drzwi Pracowni, którą prowadził z Wojciechem Zamiarą, były zawsze otwarte,
a wewnątrz rozgrywały się te niekończące Ich rozmowy,
gdy Profesor Witosław Czerwonka odpowiadał, mówił do Niego…
zarazem rozmawiał z Niewidzialnym.
Była to Przestrzeń niemal nieprzerwanych projekcji Filmów i Narracji,
w której mogliśmy niezapowiedzeni zawsze uczestniczyć,
może nawet nie było tam drzwi.

Romek Pniewski
_30 lipca 2015 [1]

*Trzy sny*_2000_instalacja wideo

[1] Roman Pniewski, wypowiedź dzień po odejściu prof. Witosława Czerwonki, w rozmowie z autorką niniejszego tekstu, publikowana w „Magazynie Sztuki" 2015/07: Roman Pniewski, W*itosław Czerwonka nieustannie rozmawiał z Niewidzianym*, za: http://magazynsztuki.eu/index.php/component/content/?view=featured oraz http://magazynsztuki.eu/index.php/krotko/305-zmarl-witoslaw-czerwonka [dostęp 4.08.2015].

Właściwie nie wiemy, gdzie To Wszystko się Kończy,
Jeśli o Nim pamiętamy, to On ciągle Jest
przestrzeń nieoznaczoności.

Sławek Lipnicki
_29 lipca 2015

Witosław Czerwonka (4 czerwca 1949 – 29 lipca 2015) to jeden z najwybitniejszych Artystów Wideo. Duchowo i mentalnie ogromnie mi bliski.

Hubert Bilewicz
_29 lipca 2015

„Trzy sny" [Witosława Czerwonki z 2000] (…) Spiralna budowa utworu odwołuje się do buddyjskiego koła przemian, a przenikające się i wyzbyte punktów odniesienia widoki nieba, drogi i pejzaży oddalają nas od realności, podając pod wątpliwość wartość wszelkiego „zakorzenienia się" w rzeczywistości materialnej.

Jolanta Ciesielska
_Trzy sny. Gra. Umysł. Absolut [2]

Materia całego świata jest materią sztuki

Witosław Czerwonka [3]

Profesor Witosław Czerwonka na uczelni inspirował i opiekował się nami, chyba wszyscy, nawet nieświadomie Coś Mu zawdzięczamy.

Magda Opic
_czerwiec-lipiec 2015 [4]

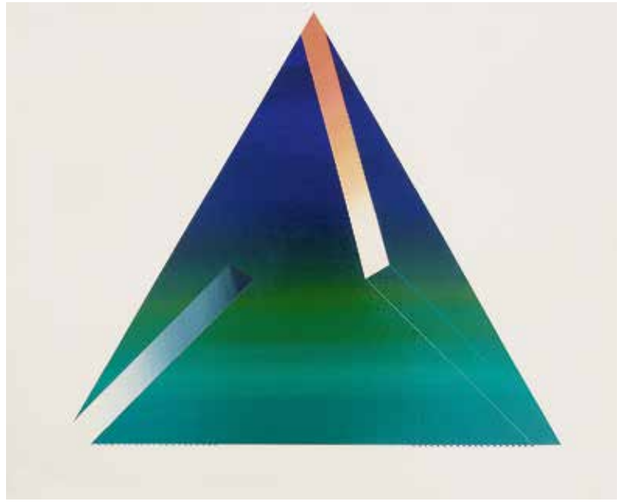
Dnia 29 lipca 2015 roku odszedł Witosław Czerwonka, jeden z najwybitniejszych artystów i pedagogów współczesnych. Jego Obecność pozostaje nadal efemerycznym Dotykiem [5].

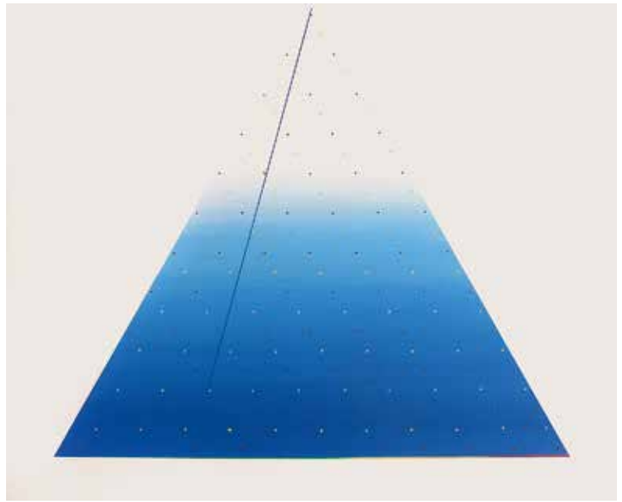
[2] Jolanta Ciesielska, *Trzy sny. Gra. Umysł. Absolut* [w:] *WITOSŁAW CZERWONKA. Trzy sny*, katalog wystawy: CSW Łaźnia 2, Nowy Port, by Klaipeda Culture Communication Center, Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts (Kaliningrad NCCA), Kuratorka: Jolanta Ciesielska, 2013-2014, s. 10. http://www.closestranger.eu/wp-content/uploads/2014/04/Katalogas_Czerwonka_Srodek_Trzy-sny.pdf.

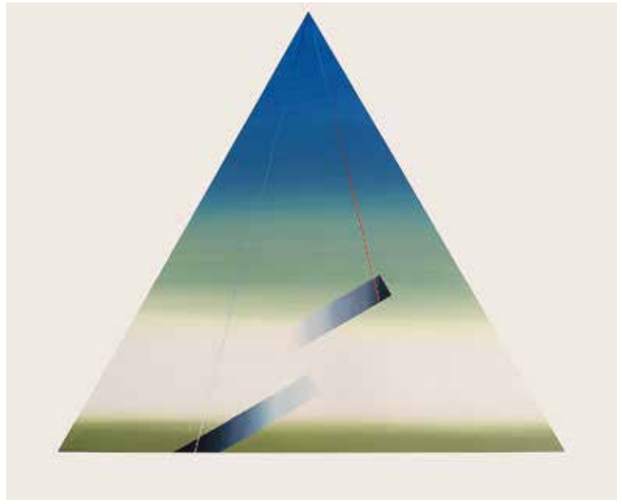
[3] Wypowiedź prof. Witosława Czerwonki wielokrotnie powtarzana w Jego Praktyce Pedagogicznej, ostatnio publicznie w dyskusji: *Nauczyciele. Sokrates u Duchampa*, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, 16 listopada 2012. Spotkanie Nauczycieli Intermediów Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku.

[4] Magda Opic, „Magazyn Sztuki", 2015/07: http://magazynsztuki.eu/index.php/krotko/305-zmarl-witoslaw-czerwonka [dostęp 4.08.2015].

[5] Tamże.







*Księżycowe medytacje*_1975_akryl, płótno_40 x 50

*Ostatni wieczorny ostrosłup*_1975_akryl, płótno_40 x 50

*Obietnica spokoju*_1975_akryl, płótno_40 x 50

Listy z Gdańska

Najpiękniejsze Jego Prace: *Przeszczepy Skóry (nie)istniejących przestrzeni* w Londynie (labirynty metra) i w Bornym Sulinowie *O indywidualności*, wystawy w Arsenale w Białymstoku, cykl *Tańczę dla Mikołajczyka*, w którym towarzyszyła Mu Jolanta Ciesielska, i *Przestrzeń sentymentalna* oraz *O indywidualności na Ukrainie*, tworzona rok temu – może wszystkie. Najpiękniejsze Jego wystawy: w Galerii EL w Elblągu (1974-1975), trzy *Scenografie* na zaproszenie Calle Flygare w Sztokholmie (1990), *To tylko światło* w PGS, w Sopocie (2012) oraz *Trzy Sny*: w Nowym Porcie, w Kaliningradzie i Kłajpedzie (2013-2014); może wszystkie...

Rozdarty między sercem i rozumem był mediatorem objaśniającym konieczność nadchodzenia nowych zjawisk w sztuce. Akuszerował studentom. Stworzył nową formułę kształcenia najbardziej aktywnych i dobrowolnie podejmujących współpracę studentów. Wspominał:

> *Sprawdziła się doskonale – i choć pozainstytucjonalna – stała się instytucją pod nazwą „Nieistniejąca Pracownia PI"(...) W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych zaczynają pojawiać się pierwsze pełne dyplomy Pracowni Intermedialnej lub aneksy dyplomowe. Ich poziom dobrze ilustrują takie przykłady jak: Piotr Wyrzykowski, Robert Jurkowski, Robert Kaja czy Marek Targoński..., artyści czynni do dziś i wierni niepisanym ideałom sztuki otwartej*[6].

Z uczciwością opowiadał o innych artystach. Na przykład Antoniego Starczewskiego wspominał:

> *Starczewski był pedagogiem na tkaninie łódzkiej. Wprowadzał do pracy również listki dębu i... używał szafy skrzypiącej jako instrumentu*[7].

W grudniu 1981 roku Witosław Czerwonka rozpoczął cykl piękną kaligrafią tworzonych strukturalnych, medytacyjno-terapeutycznych rysunkozapisów *Listy z Gdańska*, wymykających się jednoznacznym treściom. W 2000, w ramach międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w procesie* pod hasłem *Ta Ziemia jest kwiatem*, Witosław Czerwonka w bydgoskim hipermarkecie Geant wprowadził do odindywidualizowanej przestrzeni „totalnej komercji" tryptyk medytacyjnych wiedoautoportretów: z obrazami bezwiednego snu artysty, widokami Ziemi uwolnionej z jakichkolwiek znaków, „zwykłe" górskie wschody i zachody słońca. Stanowiły antytezę narracji celowości i władzy pieniądza. W wyniku błędu pracownika technicznego hipermarketu, medytacyjne „autoportrety" Witosława Czerwonki przedostały się (niejako uwolniły) do wszystkich aktywnych monitorów sklepu. W dyskretny i mądry sposób odrębne działania zarówno Witosława Czerwonki i Jego formalnych oraz nieformalnych uczniów od kilku już dekad przenicowują twarde narracje rzeczywistości, zewnętrzne systemy wpływające na dawne i dzisiejsze losy społeczeństw, jakby artyści ci symbolicznie wskazywali na indywidualne linie papilarne każdego mieszkańca Ziemi.

Dorota Grubba-Thiede
_*marzec-lipiec 2015*

---

6 Witosław Czerwonka, tekst: *Witosław Czerwonka. To tylko światło*, katalog wystawy, PGS Sopot 2012.

7 Rozmowa artysty z autorką tekstu w jego pracowni, w Sopocie, 1 listopada 2014.

< *Wykład o asymetrii*_1999
_obiekt wideo

Czerwonce

Profesor Witosław Marek Czerwonka, w sublimacyjny sposób postrzegający funkcjonowanie sztuki współczesnej, jest dla Trójmiasta prekursorem sztuki intermedialnej, intertekstualnej, rozciągającej się od wartości medytacyjnych do radykalnie krytycznych – aktywnych w świecie; niekiedy te antytezy spotykają się razem w jednym działaniu, wideo-instalacji czy w environment. Jego wizja sztuki jako osmozy delikatnie, ale nieobojętnie oddziałującej na odbiorców, stała się katalizatorem wielu progresywnych poszukiwań jego uczniów bądź osób, które poza uczelnią (PWSSP/ASP w Gdańsku) spotkają się z jego twórczością i jego osobistą, wynikającą też z wszechstronnego i aktualizowanego nieustannie oczytania: „komparatystyczno-filozoficzną" teorią sztuki. Jakby Witosław Czerwonka ustanawiał analityczną przestrzeń konstytuującą warunki dla istnienia i rozumienia aktualnych działań artystów młodszego pokolenia, która w różnorodności mądrych postaw, strategii i działań przybiera znamiona „implozji". Implozje w rozumieniu Jerzego Ludwińskiego to odnoszące się do kultury współczesnej wybuchy do wnętrza, wybuchy wewnętrzne, pogłębianie sensów, niepoliczalne ich pomnażanie[8], a co się z tym wiąże – niemożność ustalenia (hierarchicznego) centrum, zarazem dostrzeżenie struktur niejako rizomatycznych, o których pisali Gilles Deleuze i Félix Guattari. Obok diagnozowanej przez Piotra Piotrowskiego agorafilii, można mówić o swoistych migracjach czy „noktowizoryjnym" pulsie, o anektowaniach mroków, marginesów, miejsc trudnych (non-sites), przywracaniu im – czy „wytrącaniu z nich" – znaczeń.

Witosław Czerwonka – przemierzając w 1996 roku przestrzeń Bornego Sulinowa, opuszczonego przez wojska radzieckie miasta na Pomorzu Zachodnim – przyjął strategię rozmowy z Nieobecnymi. Uważnie penetrując przestrzeń, odnalazł dość liczne ślady talentów konkretnych, choć bezimiennych twórców funkcjonujących w tej zmilitaryzowanej, naznaczonej piętnem funkcji politycznej społeczności. Czerwonka zrealizował wtedy cykl własnych prac fotograficzno-instalacyjnych, m.in. obiekt *Tiuchtinu* (rodzaj medytacyjnego wideo-ołtarza dedykowanego bezimiennemu mistrzowi), cykl fotografii *O indywidualności* (analiza subtelnego zróżnicowania ornamentyki ustandaryzowanych nagrobków osób dorosłych i dzieci z Bornego Sulinowa), i fotograficzne kadry ścian jako „przeszczepy" przestrzeni, prac „przywracających człowieczeństwo tym Nieobecnym (ponownie gdzieś przeszczepionym)"[9]. Artysta otwierał naznaczony, stygmatyzowany obszar „marginesu", wprowadzając nieobecną dotąd, wspólnotową perspektywę, zarazem odprawiając dyskretne, osobiste, dowartościowujące *Nieobecnych* „rytuały", z którymi wiązały się także przeniesienia fotograficznych kadrów osamotnionej przestrzeni Bornego Sulinowa w labirynty naznaczonego zamachami terrorystycznymi londyńskiego metra, oraz naprzemiennym wprowadzeniem kadrów z londyńskiego metra w labirynty Bornego Sulinowa. Cykl ten Witosław Czerwonka zrealizował również w ramach Europejskich Spotkań Artystów i Teoretyków w Bornym Sulinowie, które odbyły się w 1996, 1997 i 1998 roku)[10]. Odnosząc do diagnoz Josepha Kosutha, Witosław Czerwonka ponownie przyjął strategię „artysty jako antropologa", posiadającego nadumiejętność badania kultury od wewnątrz. Był niejako socjologiem wizualnym, który – jak pisała Maria Mendel – skupia uwagę na wycinku rzeczywistości z wrażliwością na jego kontekst; co umożliwia mu odsuwanie się od dominujących znaczeń oraz wiąże się z *uruchamianiem pokładów czujności społecznej i kulturowej* (...), [z] *podejściem krytycznym, ujawniającym się naturalnie, bez wewnętrznego i zewnętrznego nakazu*[11]. Istotna byłaby tu również intuicyjnie, niejako „genetycznie" przez artystę podejmowana *Krytyczna Historia Miasta*, jak i *Critical Family History* (postulowana przez Christine Sleeter od 2012), w których to najistotniejsze pozostają „dwa wymiary krytycznie zorientowanych poszukiwań badawczych: genealogiczny (w głąb danych, dostępnych w zastanej rzeczywistości) i kontekstualny (badanie kontekstu powstałych genealogii przez łączenie ludzi i miejsc oraz kolejnych problemów w czasie, rekonstrukcje znaczeń – także latentnych, ukrytych – wynikających z tych połączeń)"[12].

Prekursor[13]

Odszedł Witosław Czerwonka (...) prekursor wideoartu, świetny pedagog, znacząca postać sztuki współczesnej.

prof. Grzegorz Klaman
_30 lipca 2015

Jego Obecność w Pracowni..., kochaliśmy Go...,
przez kontakty z Nim wszyscy czujemy się wolni.

Adam Witkowski, Anna Witkowska[14]

8 Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, *Otwarta Pracownia*, Kraków 2013.

9 Wypowiedź prof. Witosława Czerwonki, 16 marca 2015, w trakcie spotkania z artystą *Masy i władza z cyklu Kształty w strefach znaczeń – społeczne konteksty rzeźby współczesnej* w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku; prowadząca rozmowę Dorota Grubba-Thiede. http://www.ikm.gda.pl/2015/03/masa-i-wladza-artysci-wobec-kulturowej-hegemonii-wyklad-z-cyklu-ksztalty-w-strefach-znaczen/; http://www.ikm.gda.pl/2014/10/ksztalty-strefach-znaczen-spoleczne-konteksty-rzezby-wspolczesnej-nowy-cykl-wykladow-ikm/ (dostęp 4.08.2015). Prace publikowane m.in. w: Witosław Czerwonka. *O braku symetrii*, kat. wystawy, kuratorki i red. Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, PGS Sopot 1999.

10 *Witosław Czerwonka. Trzy sny*, katalog wystawy, red. Jolanta Ciesielska, CSW Łaźnia 2, Nowy Port, Klaipeda Culture Communication Center, Baltic Branach of the National Centre for Contemporary Arts Kaliningrad, 2013-2014.

11 Maria Mendel, *Edukacyjne wersje antropologii obrazu*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007, s. 279.

12 Maria Mendel, *Raport z badań „Wspólny Pokój Gdańsk. Ku miejskim modi co-vivendi"*, maszynopis, Gdańsk 2014. Autorka powołuje się m.in. na *Critical Family History. Placing family in a socio-cultural historical context*. https://sites.google.com/a/christinesleeter.org/critical-family-history/Home (10.12.2014).

13 Podtytuł *Prekursor* odnosi się zarówno do twórczości i działalności pedagogicznej prof. Witosława Czerwonki, jest zarazem tytułem filmu Grzegorza Królikiewicza *Prekursor*, poświęconego prof. Marianowi Mazurowi, światowej sławy cybernetykowi, w Polsce niedocenionemu.

14 Wypowiedź artystów w trakcie otwarcia, dedykowanej prof. Witosławowi Czerwonce, wystawy *Znajomi znad morza* w Gdańskiej Galerii Miejskiej 31 lipca 2015. Kuratorka wystawy: Patrycja Ryłko, współpraca: Anna Witkowska, Adam Witkowski. Artyści: Jakub Bielawski, Adam Hryniewicki, Andrzej Karmasz, Alicja Karska, Tomek Kopcewicz, Marcin Laszczak, Sławomir Lipnicki, Mateusz Pęk, Anna Reinert, Piort Rubiecki, Maciej Salamon, Dominika Skutnik, Michał Szlaga, Malina Tomaszewska, Ania Witkowska, Adam Witkowski, Aleksandra Went, Sebastian Woźniak, Paweł Wróblewski, Karolina Wysocka, Wojciech Zamiara.

Witosław Czerwonka rozpoczynający studia na gdańskiej PWSSP na rok przed „gorącym" od represji Polskim Marcem'68, wniósł na uczelnię postawę hermeneutyczno-konceptualną, otwartą na interdyscyplinarność, off, laboratorium. Jak podkreśliła historyczka sztuki Danuta Ćwirko-Godycka, szybko stał się jednym z najciekawszych i najwybitniejszych artystów neoawangardy, a także inicjatorem międzynarodowych spotkań społeczności artystów[15]. Wynikiem były m.in. kolejne (współtworzone z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim) niezależne galerie autorskie, funkcjonujące w latach 1978-1980: AUT (Gdańsk) i OUT (Sopot)[16], oraz działalność w kręgu Galerii GN Leszka Brogowskiego w Gdańsku (czynnej do 13 grudnia 1981), gdzie też eksponował indywidualną wystawę *Punkt wyjścia* (1979)[17]. Do tych enklaw niezależności (przestrzeni prezentacji sztuki tworzonej „tu i teraz" oraz prowokowania i werbalizacji szerszego namysłu nad nowymi działaniami) przyjeżdżali m.in. Andrzej Partum, Antoni Starczewski, Zbigniew Warpechowski, Natalia LL, Izabela Gustowska, Ivan Kafka, Jerzy Treliński, Zygmunt Rytka, Jerzy Ludwiński, Jan Świdziński, Paweł Kwiek, Ryszard Winiarski, Andrzej Kostołowski, Jerzy Busza, Józef Robakowski, Jan Berdyszak, Andrzej Różycki, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Paweł Kwiek, Ryszard Waśko, Antoni Mikołajczyk, Jerzy Ryba i inni[18].

Wcześniej, niemal zaraz po dyplomie (PWSSP w Gdańsku, 1972), w ramach którego Witosław Czerwonka opracował cykl surowych obrazów, świadomie „obrazoburczych" wobec dokonań mistrzów szkoły sopockiej, w 1973 roku związał się z gdańską uczelnią artystyczną, wypracowując innowacyjne metody pedagogiczne, polegające na wymianie doświadczeń artystyczno-teoretycznych. Były też wyjazdy do Łodzi: do alternatywnej galerii *Strych*, na wystawę *Lochy Manhattanu* (którą zorganizował Józef Robakowski) i do Galerii *Wymiany* Józefa Robakowskiego, do Galerii *Wschodniej* (Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego, gdzie bywali też m.in. Leszek Golec i Tatiana Czekalska, Ryszard Waśko – inicjator międzynarodowych *Konstrukcji w procesie* od 1981), do Muzeum Artystów i Galerii *Ślad* (Janusza Zagrodzkiego), na plenery w Karlinie i liczne inne inicjatywy, stanowiące zaczyn dla Pracowni Intermedialnej.

Zafascynowanie artysty od początku lat 70. sztuką minimalistyczną, strukturalną (np. *24 kwadraty dla Sol Lewitt'a*), rozwiązaniami systemowymi (m.in. *Książki systemowe*), sztuką „redukcjonistyczną" [według pojęcia Gerharda Blum-Kwiatkowskiego], a także eksperymentami z zakresu optyki, psychofizjologii widzenia (m.in. fotograficzne i malarskie cykle „perspektywowe" *Linie*, dedykowane J. Dibbetsowi), wydają się mieć znamiona procesów „dotleniania", zarazem wprowadzania do społeczności artystycznej Trójmiasta kontrperspektywy praktyk sztuki i edukacji. Czerwonka jakby uzupełniał na zasadzie transferu niemal nieobecne w Polsce, choć kluczowe w szerszej perspektywie sztuki współczesnej, konteksty osobowości radykalnych, jak Ad Reinhardt (któremu Leszek Brogowski poświęcił w 1981 monograficzną książkę[19]), wątki twórców land artu, laboratorystów, anestetyków, performerów (również dokamerowych). Najistotniejszą cechą była uważność przywołań, precyzyjność omówień, uczciwość odwołań, tworzenie wewnętrznych Rozmów, transparentnych, opartych na energii Dialogów z wybranymi Rozmówcami. W 1978 roku Witosław Marek Czerwonka napisał:

> *Chłodna pozornie sztuka wydaje się dotykać spraw ledwie przeczutych, co może jest jej paradoksem, ale także siłą*[20].

W 1981 roku Witosław Czerwonka, Jan Świdziński i Józef Robakowski opracowali scenariusz wystawy 70-80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej*, którą udało się zorganizować dzięki negocjacjom Czerwonki w sopockim BWA. Jak wspomina Józef Robakowski: *nigdzie nie można było znaleźć miejsca dla tej wystawy, a On to zrobił, miał tą moc*[21]. Otwarta w sierpniu 1981, rozbudowana była o sesję teoretyczną, której śladem pozostaje tom *Teksty – koncepcje*.

W 1984 roku Brogowski i Czerwonka utworzyli w Sopocie Spółdzielnię Artystyczną FORMAT, nastawioną na edukację i opracowania publikacji[22]. Od roku 1991 Witosław Czerwonka i Wojciech Zamiara już oficjalnie w przestrzeni gdańskiej PWSSP rozwijali zagadnienia intermedialności w edukacji, w ramach wzmiankowanej wcześniej Pracowni Intermedialnej PI, w której działali m.in. Jacek Niegoda, Piotr Wyrzykowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Joanna Zastróżna, Robert Kaja, Robert Rumas, Jacek Kornacki, Marta Branicka, Anna Kuczyńska, Katarzyna Ratkowska, Kamila Cząstka, Jarosław Bartołowicz i inni[23].

Czerwonka stworzył nową formułę kształcenia najbardziej aktywnych i dobrowolnie podejmujących współpracę studentów, opartą o żywy kontakt, interakcyjność, korelujące ze strategiami pedagogiki krytycznej, rozumianymi przez Tomasza Szkudlarka jako proces „fascynującego zadania rekonstrukcji społecznej wrażliwości, […] [w którym chodzi o] dyskursywny i polidyskursywny charakter społecznego konstruowania rzeczywistości, […] o nieustanność wewnętrznej pograniczności kultury; […] o naprężenie konstruujące dynamikę zmian i horyzont możliwości semiotycznych"[24].

Od lat 80. istniała (założona na Uniwersytecie Gdańskim) Tranzytoryjna Formacja *Totart*, w której czynny udział artystyczny (projekty plakatów, sztandarów, scenografie etc.) brali między innymi związani z *Nieistniejącą Pracownią* PI Joanna Kabala i Andrzej Awsiej, ponadto m.in. Jacek Zdybel, Krystian Rasmus, a także inni artyści gdańskiej PWSSP, których działania wspierał Witosław Czerwonka. Ta duża grupa artystów, poetów, muzyków, performerów i innych inicjowała m.in. *Kolaże z Metafizyki Społecznej*. Na dachu PWSSP w Gdańsku uczeń Czerwonki Robert Rumas zrobił sesję fotograficzną sztandarowi *Sasza*, nieco fetyszowemu obiektowi autorstwa Jacka Zdybla (według opowiadań artystów „aż w 95%"), Andrzeja Awsieja i Joanny Kabali (malowanego farbą akrylową na brezencie po namiocie, zdobionego sizalem

15 Danuta Ćwirko-Godycka, m.in. wypowiedź w trakcie otwarcia wystawy: *Witosław Czerwonka. O braku symetrii*, PGS Sopot 1999. Kuratorki wystawy: Jolanta Ciesielska i Danuta Ćwirko-Godycka, dokumentacja filmowa: Wojciech Zamiara, archiwum PGS w Sopocie.

16 Elżbieta Kal pisała: *Witosław Czerwonka wczesną twórczość opierał o związki z konceptualizmem, postkonceptualizmem, co stanowiło w latach 70. XX wieku osobne zjawisko na gdańskiej uczelni artystycznej. Wraz z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim – równoległymi reprezentantami intermedialnej sztuki systemowej, E. Kal, „Od akademii In spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku"*, [w:] *„Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005, Tradycja i współczesność"*, red. W. Zmorzyński, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 28.

17 *Witosław Czerwonka. Punkt wyjścia*, katalog wystawy, red. Leszek Brogowski, Witosław Czerwonka, Galeria GN, Gdańsk 1979. Galerię GN Leszek Brogowski tworzył przy współpracy Wojciecha Leszczyńskiego, Witolda Węgrzyna, Pawła Borkowskiego, Marcelego Bacciarellego.

18 Witosław Czerwonka, *O uchyleniu drzwi. Opowieść o początkach, krótkim życiu gdańskich galerii autorskich* GN, AUT *i sopockiej* OUT, *realiach artystycznej wymiany w końcu lat 70. i posierpniowej euforii oraz roli przyjaźni i konieczności samoorganizacji w trudnym czasie stanu wojennego* – wykład dla Muzeum Narodowego w Gdańsku, z okazji wystawy *Józef Robakowski. Istota idei.* Kuratorka wystawy i spotkań towarzyszących: Maria Szymańska-Korejwo, 2 listopada 2012, kamera: Marek Zygmunt: https://www.youtube.com/watch?v=Zfuv1xGYLcA.

19 Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, Galeria GN, informator Związku Polskich Artystów Fotografików, Gdańsk. Publikacja wydana w 1984; wcześniejsze m.in.: *Kazimierz Malewicz: Zeszyt Teoretyczny Galerii GN*, red. Szymon Bojko, Leszek Brogowski, Mieczysław Kurewicz, Gdańsk: Związek Polskich Artystów Fotografików, 1983.

20 W. Czerwonka, *O braku symetrii*, katalog wystawy. Kuratorki: Jolanta Ciesielska i Danuta Ćwirko-Godycka, PGS Sopot 1999; *Resistance*, katalog wystawy, red. Dorota Grubba, PGS Sopot 2010.

21 Józef Robakowski, wypowiedź w trakcie pożegnania prof. Witosława Czerwonki na Cmentarzu na Srebrzysku w Gdańsku dnia 4 sierpnia 2015.

22 Marek Rogulski, *Wykres trójmiejskich podmiotów o charakterze zespołowym, realizującym koncepcje ponowoczesności w wymiarze artystycznym i społecznym*, [w:] tenże, *Virtual Dyktatura Eksperymentu*, katalog wystawy, *Spiż 7*, Gdańsk 2012, s. 6-7.

23 Mikołaj Robert Jurkowski, rozmowa z artystą, wrzesień 2015.

24 Tomasz Szkudlarek, *Media. Szkic z filozofii i pedagogiki dystansu*. Oficyna Wydawnicza *Impuls*, Kraków 2009, s. 10-11.

i doszytymi frędzlami). Jak wspomina Awsiej, *Sasza* przewędrował z *Totartem* pół Polski, po czym, po wielogodzinnych akcjach *Totartu*, został podarowany społeczności *Fabrik Art* w Berlinie Zachodnim. Należał do cyklu kilkunastu sztandarów malowanych w piwnicy uczelni, w pracowni Witosława Czerwonki, przygotowanych na performance *Totartu* w 1986 roku. Były one prezentowane w różnych miejscach publicznych, np. w czasie *Realizacji Warszawskiej* w Warszawie lub na *Placu Wymiany Pozytywnej* w Gdańsku. Awsiej zrealizował w Trójmieście wielkoformatowe, otwarte działania malarskie z cyklu *Dioramy* [25]. Do końca życia prof. Czerwonka utrzymywał przyjaźń ze Zbigniewem Sajnógiem, współtwórcą *Totartu*, autorem manifestów i kluczowych idei, które przez jakiś czas łączyły wszystkich uczestników ruchu: „szalonej walki o prawdę, (...) żarliwości, przyjaźni, Miłości" [26].

Realizacje samej Pracownia PI Witosława Czerwonki były wielokrotnie pokazywane na problemowych wystawach m.in.: *Niezgoda* w Galerii PO w Zielonej Górze w 1990, *Elektryczny Pastuch* w roku 1992 w PGS w Sopocie, K-18 *Energetische Konstruktion* w Kassel w 1993, na wystawie pod tytułem *Białko* w Muzeum Artystów, w Łodzi w 1995, na jubileuszowej (w 10-lecie powstania) ekspozycji *Nieistniejąca Pracownia* w 1997 roku, w Galerii *Arsenał*, w Białymstoku (prowadzonej do dziś przez Monikę Szewczyk), w wielu innych, najczęściej niezależnych ośrodkach.

Legendarnym obszarem działań w przestrzeniach społecznych formalnych i nieformalnych uczniów Witosława Czerwonki pozostaje powołany w Gdańsku Centralny Urząd Kultury Technicznej/CUKT (1995), należąc do „najciekawszych i najbardziej radykalnych projektów, negujących indywidualność artysty i instytucjonalizację sztuki[27]. CUKT tworzyli: Piotr Wyrzykowski, Rafał Ewertowski, Robert Mikołaj Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda, Adam Virus Popek i Maciej Sienkiewicz, prowadząc szerokie działania edukacyjno-uświadamiające w obrębie tzw. kultury technicznej, zwalczając cyberanalfabetyzm. W 1999 roku stworzono Obywatelski Software Wyborczy/OSW – program komputerowy przeznaczony do zbiorowego podejmowania decyzji. Powstała wirtualna osobowość, Wiktoria Cukt, która mogła zastąpić żywego polityka, kandydata na prezydenta. Ideą było wprowadzenie bardziej sprawiedliwego i efektywnego modelu cyfrowej demokracji bezpośredniej. CUKT zorganizował kampanię kandydata na prezydenta Rzeczpospolitej Polski Wiktorii Cukt pod hasłem *Politycy są zbędni*. W największych miastach w Polsce przeprowadził spotkania wyborcze, otwierał biura wyborcze, a billboardy wyborcze prezentowane były w ramach projektu AMS oraz w internecie[28].

Wojciech Zamiara wspominał:

> *Jak [z Witosławem Czerwonką] pojechałem w 1985 roku do Łodzi na „Strych" [czyli do funkcjonującego od czasu stanu wojennego alternatywnego miejsca spotkań artystów Kultury Zrzuty] coś tam oglądałem, to wcale nie byłem taki zdziwiony. Bardzo szybko złapaliśmy wspólny język. Oni też byli raczej w sytuacji kontrkulturowej niż antykomunistycznej. (...) Myślę, że nie mamy żadnej innej szansy, musimy cały czas tworzyć kontrkulturę. Kultura i tak powstaje (...), my po prostu róbmy sztukę. Działajmy na skalę jednostki, na skalę małej zbiorowości, nad którą jesteśmy w stanie zapanować, z którą jesteśmy w stanie dyskutować*[29].

25 Korespondencja autorki z Andrzejem Awsiejem, styczeń 2013. Artysta wraz z Joanną Kabalą mieszka w Holandii.

26 Zbigniew Sajnóg, *List otwarty do autorów filmu dokumentalnego Totart, czyli odzyskiwanie rozumu*, Gdańsk, październik 2014.

27 Marek Rogulski, *Virtual Dyktatura Eksperymentu*, katalog wystawy z okazji 20-lecia fundacji TNS, *Spiż 7*, Gdańsk 2012, s. 32.

28 Tamże, s. 32.

29 Tamże, s. 170.

Na strategii uwspólniania radykalnych doświadczeń zbudowany został performance zatytułowany GO Witosława Czerwonki i Wojciecha Zamiary nawiązujący tytułem do wywodzącej się ze starożytnych Chin gry. Performance ten wykonany został przez artystów spontanicznie w czasie warsztatów artystycznych w Skokach koło Poznania w roku 1990. Zachowany materiał filmowy, prezentowany następnie na licznych wystawach sztuki współczesnej ujmuje delikatną wizualnością (kamera Witosław Czerwonka). Artyści oddaleni od siebie w antytetycznym układzie, połączeni horyzontalną, przezroczystą foliową tubą (ok. 4 m) oddychali we wspólnej przestrzeni, tworząc „obieg zamknięty". Każdy kolejny oddech obu „Graczy" skracał możliwość ich „przeżycia", jednak nie przerywali performansu. Kontrreakcja Jerzego Trelińskiego (w asyście Izabelli Gustowskiej), który w końcu zerwał folię z głowy jednego z artystów, zdekonstruowała tragiczną pointę.

Ważnym aspektem praktyki filmowej Czerwonki były przemyślane formalnie dokumentacje działań innych artystów bądź problemowych wystaw, by przypomnieć *Otwarcie Galerii Wyspa* (1989), *Perseweracja mistyczna i róża* (m.in. z *Ciszą* Krzysztofa Malca, instalacjami Jacka Staniszewskiego, Zbigniewa Libery, Roberta Rumasa, Barbary Konopki, Jacka Markiewicza, Katarzyny Kozyry, artystów zaproszonych przez kuratora Ryszarda Ziarkiewicza) (1992), *Jubileusz Totartu* (1994); gościnne wykłady Leszka Brogowskego, Zbigniewa Libery, Włodzimierza Borowskiego w PGS, wystawy Włodzimierza Borowskiego, Józefa Robakowskiego, etc., etc., w ostatnich latach także zdarzenia w gdańskiej Galerii *Spiż 7* Marka Rogulskiego (np. *Rozwój. Między genami a memami. Technologia myślenia* w 2013) czy Międzynarodowe Festiwale Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku, współrealizowane przez Zygmunta Rytkę, Bożennę Biskupską oraz Fundację Sztuki Współczesnej In Situ. Marek Rogulski 1 sierpnia 2015 napisał:

> *Wraz z Jego odejściem kończy się pewien rozdział trójmiejskiej historii sztuki i tyle pamięci o niej, który Witosław Czerwonka zabrał ze sobą. Piękny, Wspaniały Człowiek* [30].

GO II, performance Witosława Czerwonki z Wojciechem Zamiarą, w ramach wystawy *Resistance_*2011_PGS Sopot

30 Korespondencja z Markiem Rogulskim, 1 sierpnia 2015.

*

W 1989 roku na plenerze organizowanym przez *Pracownię Chwilową* w Koninie, po raz kolejny dochodzi do spotkania Witosława Czerwonki z Jolantą Ciesielską: młodą krytyczką sztuki, m.in. tworzącą Galerię *Stodoła* w Warszawie, związaną też z CSW *Zamek Ujazdowski* w Warszawie, z Andą Rottenberg, z Muzeum Sztuki w Łodzi, późniejszą asystentką Urszuli Czartoryskiej. Z tym kolejnym już spotkaniem (znajomość trwała od 1983 roku), wiąże się u Witosława Czerwonki początek w różnorodny sposób traktowanych metaforycznych wideo-instalacji dźwiękowych zatytułowanych *Kilimandżaro*, wywiedzionych z natchnienia wspólnie obserwowanej (z rozległej przestrzeni rozpalonej żarem lata łąki) kłębiastej chmury, która przybrała niespotykaną formę regularnego trójkąta (jakby „ideogramu samotnego szczytu Kilimandżaro")[31].

Zanurzona i zasłuchana w mnogich „wideomantrach" Witosława Czerwonki (niejednokrotnie wielokanałowych), esencjonalnie pięknych, choć nieustannie eksperymentujących, zachwycających też malarską intensywnością perfekcyjnie pochwyconych form i barw (każdy kadr filmu ma potencjał autonomicznego dzieła sztuki), z uważnym dźwiękiem, zakotwiczającym obraz w realnym świecie (m.in. wystawa *To tylko światło* w PGS w Sopocie,

*Wykład o dwoistości (Kilimandżaro)*_1991_wideo

31 Wspomnienia Jolanty Ciesielskiej i Witosława Czerwonki 11 lipca 2015 w Gdańskim Uniwersytecie Medycznym.

Wykład o dwoistości (Kilimandżaro)
_1991_wideo

Gral na wystawie *Virtual – dyktatura eksperymentu* w Galerii *Spiż 7* u Marka Rogulskiego i in.), porównałam to doświadczenie z radykalnymi w semantyce environments Shirin Neshat. Ich dotykające wnętrz „wideofreski" (określenie Dominika Lejmana) konstytuują rodzaj „świętej przestrzeni", w której uwalniają się emocje partycypujących odbiorców. Sławomir Lipnicki 29 lipca 2015 podkreślał: Najważniejsze jest puste...

Przypomnę tu jeszcze „suprematystyczny" performance *Stoję* Witosława Czerwonki (1989 w sopockim BWA), w ramach otwarcia indywidualnej wystawy *Linia* i opracowania teoretycznego *Sztuka ciszy* (o których rozmawiałam z Artystą w lipcu 2015). Dźwięki Jego obecności, słów wypowiadanych, rozprzestrzeniały się wtedy w pustej przestrzeni DOKOŁA SŁUPA, gdzie gromadzili się ludzie. Artysta był ukryty W INNYM MIEJSCU, wysyłając za pomocą technologicznej aparatury swój „prototelematyczny", akustyczny wizerunek. Sam SŁUP, który artysta wcześniej zbudował, był niejako SYMULAKROWY, wzniesiony w centrum rotundy sopockiego BWA, zarazem w środku przestrzeni dawnej, współtworzonej przez niego, niezależnej galerii OUT. SŁUP PRZEDŁUŻAŁ zastany tam RYTM ARCHITEKTURY. Wraz z dźwiękiem tworzyły rodzaj prawdy poetyckiej. Czerwonka grał przestrzeniami, rozpierał je delikatnie z „dalekowschodnią", ale też laboratoryjną delikatnością, by wzmiankować z surowych desek wznoszone od podłogi do sufitu słowa TAK/NIE, słowa podważające wzajemnie sensy i wzajemnie zarazem (de)konstruujące (instalacja *Odpowiedzi na wszystkie pytania* z 1991). Aporię przekreślających się wzajemnie TAK/NIE włączył wcześniej do zaangażowanej politycznie, a zarazem strukturalnej, opartej o animację pracy wideo *Dogłębne studia na temat zjednoczenia Niemiec* (1990). Witosław Czerwonka pisał:

> *Termin voyeurysm stał się tabu i nie istnieje w dyskursie publicznym, niesłusznie, gdyż to właśnie dzisiaj cierpimy na tę przypadłość właściwie wszyscy. Podglądamy świat, wykorzystując innych voyeurystów*[32].

32 W. Czerwonka, *To tylko światło*, katalog wystawy, PGS w Sopocie, 2012, s. 3.

< ^ *Odpowiedzi na wszystkie pytania TAK/NIE*
_1991/2015_instalacja - deski_220 x 505
_ Wystawa *Luźne strzępki*_Galeria *Pionova*_Gdańsk

Intrygującym kontekstem wydają się zarówno projekty instalacji dźwiękowej do wnętrza sakralnego (dla Galerii EL w 1986), czerpiące z odgłosów nadchodzących osób i transformujących dźwięki na subtelny „dźwiękodotyk" czy tzw. *Przestrzenie przenośne*, realizowane w 1988 roku przez Witosława Czerwonkę, a także jego inne prace dźwiękowe, które inicjował na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Następnie tworzył potencjalnie akustyczny cykl instalacji i fotografii *Moje ulubione nagrania* (od 1981) i m.in. ekspresyjny w percepcji dźwiękowej, niejako autodekonstrukcyjny *Zapis równoległy* w Galerii ON w Poznaniu (1981). Działania te oraz instalacje, wideo-instalacje, eksperymenty z temperaturą przestrzeni, zapachem, światłem, wydają się zapowiadać strategie spektakularnych instalacji, jakie realizuje od kilkunastu lat Olafur Eliasson (np. *Sun* w londyńskiej Tate Modern w 2003). Także na naszym gruncie Jacek Dominiczak i Monika Zawadzka z udziałem Dominika Lejmana (struktura architektoniczna: *Spowalniając/rozwarstwiając fasadę* w 2004) czy Katarzyna Krakowiak (*Iżby ściany drżały, pęczniejąc skrywaną wiedzą o wielkiej mocy*, w 2012) którzy w ramach Biennale Architektury w Wenecji, w Pawilonie Polskim, zrealizowali projekty zapraszające odbiorców do „pustego", „czującego", „słyszącego" wnętrza. Trzeba przypomnieć także eksperymentalne, generujące dźwiękodrżenia realizacje Konrada Smoleńskiego z drugiej dekady XXI wieku.

W *Przestrzeniach przenośnych* Czerwonka opukiwał wnętrza według przygotowywanej przez siebie partytury przestrzennej i czasowej, efekty rejestrując czterokanałowym zapisem audio. Objaśniał:

> *Jego celem było uzyskanie trójwymiarowego, akustycznego modelu konkretnej przestrzeni fizycznej i przeniesienie go w nową, tym razem publiczną przestrzeń galerii. Dzięki temu zabiegowi obie przestrzenie przez pewien czas egzystowały wspólnie, stanowiąc nowy utopijny byt* [33].

Ponawiając opracowywanie partytur, kilkakrotnie tworzył i przeszczepiał kolejne „akustyczne odciski": sopockiej prywatnej pracowni w Galerii *Wschodniej* w Łodzi, dźwiękami z Galerii *Wschodniej* wypełnił przestrzeń wrocławskiej galerii *Na Ostrowie* (Jerzego Ryby), *Przestrzeń przenośną* z Wrocławia emitował w Galerii PO w Zielonej Górze. Akustycznego modelu Galerii PO odbiorcy doświadczali następnie w Karlinie koło Koszalina w ramach przygotowywanego przez Andrzeja Ciesielskiego spotkania artystów. Czerwonka wspominał:

> *Sala jest wielka i wyciemniona, wielokrotnie większa od Galerii PO. To mnie cieszy. Nagłośnienie dobre... Następnego dnia zdejmuję dźwiękowy odcisk. Nie robię zdjęć. Kilka dni później jestem w Sopocie. Po ciemku słucham nagrania...* [34].

[33] Tamże, s. 18.
[34] Tamże, s. 18.

Jednym z następstw *Przestrzeni przenośnych* stało się – jak sam artysta to określił – „wideoopukiwanie", które doprowadziło do metafizycznych przestrzennych narracji obrazowych, krystalizowanych m.in. w Galerii *Wschodniej* w Łodzi (2008)[35]. Następnym etapem wydaje się *Błądzenie losowe* (od 2012), w którego rejestracji w przestrzeniach Nowego Portu towarzyszyła mu Jolanta Ciesielska. Czasoprzestrzenne „wideorysunki", powstałe w procesie i strategii *Błądzenia losowego*, eksponowano na zgłoszonych przez Jolantę Ciesielską transgranicznych projektach: w CSW Łaźni 2 w Nowym Porcie – na wystawie Witosława Czerwonki *Źródło* w roku 2013 oraz na kolejnych jego wystawach indywidualnych, zatytułowanych *Trzy Sny*, oglądanych tłumnie, szczególnie przez młodych ludzi w Kłajpedzie (Klaipeda Culture Communication Center) i Kaliningradzie (Baltic Branach of the National Centre for Contemporary Arts Kaliningrad) w 2014 roku.

*Zaćmienie słońca widziane z Parkowej*_marzec 2015

*Wideolustro sentymentalne*_1994
_ instalacja wideo

Do *Błądzenia losowego* Artysta opracował (przypominające nieco ugeometrycznione kwiaty) partytury... Pisał wtedy:

> *Alibi dostarczyła mi „Teoria nieoznaczoności" Heisenberga. Zasada ta zaważyła na współczesnej refleksji filozoficznej w odniesieniu do poznania – ukazuje bowiem niepewność co do uzyskania rezultatów poznawczych, gdyż obserwowany przedmiot bądź zjawisko, zmienia się pod wpływem samej obserwacji – dlatego wyniki takiej obserwacji nie mogą być obiektywne i pewne. Mam nadzieję, że powyższy wywód jest w stanie tłumaczyć moją decyzję pozbycia się kontroli, nad kształtem fotograficznego spaceru i podporządkowania go zasadzie „Błądzenia losowego". Powstały w ten sposób portret peryferyjnej (?) dzielnicy miasta, zaskoczyć może zarówno mieszkańców, jak i autora. Znak zapytania oznacza wątpliwość, czy nie należy dzielnicy tej traktować jak ściany frontowej, z głównymi drzwiami Gdańska*[36].

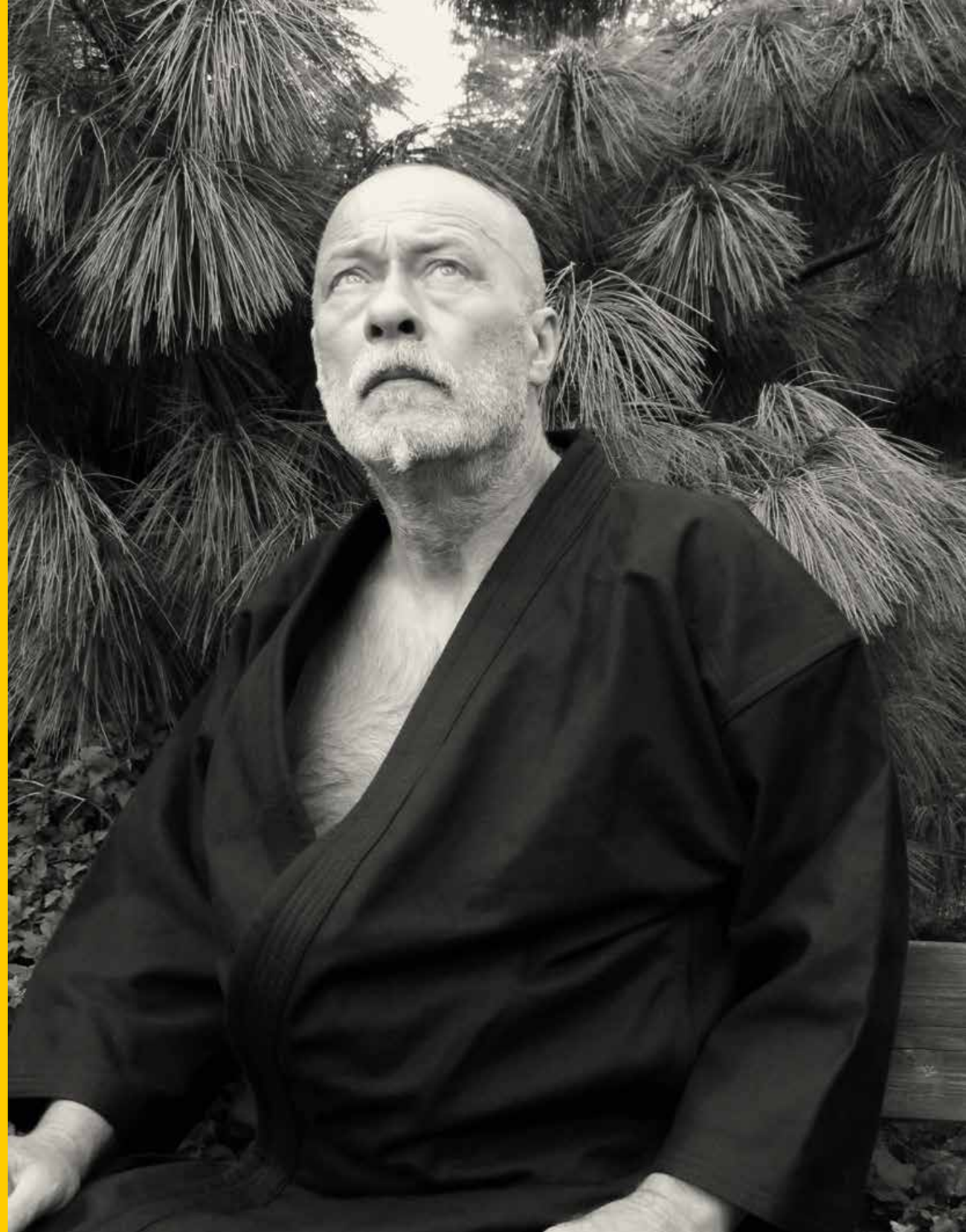
Dorota Grubba-Thiede

35 Wystawa *Kilka obrazów dla Galerii Wschodniej*, i m.in. *Abbau Des Eisenen Vorhangs Ein*, Kuhlhaus, Berlin (2011). Istotne rozważania o „obronie obrazu jako istoty zjawisk ekranowych" Witosław Czerwonki podjął w swoim wykładzie wygłoszonym w październiku 2010: *PI for Peter* dla Petera Greenawaya z okazji wręczenia mu tytułu *doctora honoris causa* gdańskiej ASP w Dworze Artusa, w Gdańsku: https://www.youtube.com/watch?v=paXn060AXgM. Warto przywołać opracowania: Zofia Watrak, *Na peryferiach sztuki gdańskiej lat 70. Awangarda poza własnym rodowodem*, Gdańskie Studia Muzealne 1987/10, s. 189-201; Jolanta Ciesielska: m.in.: *Diadem Ariadny* [w:] *Witosław Czerwonka. O braku symetrii*, PGS Sopot 1999; Danuta Ćwirko-Godycka m.in.:, *Inne media* [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005, Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 212-235 oraz inne teksty Danuty Ćwirko-Godyckiej o Witosławie Czerwonce i *Pracowni Intermedialnej PI* dla Galerii Arsenał w Białymstoku.

36 Witosław Czerwonka, tekst [w:] *Witosław Czerwonka. Trzy sny*, dz. cyt., s. 13. Witosław Czerwonka i Jolanta Ciesielska w czerwcu 2015 roku wzięli udział w niekomercyjnym, dobrowolnym międzynarodowym projekcie *Imago Mundi*, przekazując włoskiej kuratorce Lilianie Malcie prace: Jolanta Ciesielska – *Gender*; Witosław Czerwonka – *Last Stage*: *for L. B.* (for Leszek Brogowski).

Witosław **Czerwonka**

Urodził się 4 czerwca 1949 roku we Wrocławiu. Zmarł 29 lipca 2015 roku w Gdańsku. Studiował na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku w latach 1967-1972. Dyplom uzyskał w 1972 roku w Pracowni Malarstwa prof. Jacka Żuławskiego oraz w Pracowni Projektowania Graficznego doc. Witolda Janowskiego. W latach 1978-1980 wraz z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim założył i prowadził galerię sztuki konceptualnej AUT w Gdańsku, a następnie OUT w Sopocie. W latach 1980-1982 współtworzył z doc. Romanem Usarewiczem nowatorski program Pracowni Podstaw Projektowania, który rozwijał i prowadził z Wojciechem Zamiarą do roku 1993. Na bazie tych doświadczeń w końcu lat 80. powstała Pracownia Intermedialna PI, którą kierował do 2015 roku. W 1995 uzyskuje tytuł profesora nadzwyczajnego, a w roku 2000 tytuł profesora zwyczajnego. W latach 1990-1993 pełnił funkcję Prorektora, a w latach 1993-1999 funkcję Dziekana Wydziału Malarstwa i Grafiki gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 2000 roku artysta kierował Pracownią Przestrzeni Audio i Video na Wydziale Rzeźby. W latach 70. uprawiał głównie malarstwo, grafikę i rysunek, w późniejszym okresie w zakres jego zainteresowań wchodził performance, videofilmowanie, instalacje i videorzeźby.



Witosław Czerwonka_portret
fot. J. Ciesielska

Wystawy indyw idualne
Individual exhibitionS

1969 *Monotypia*_DS *Mewa*_Sopot
1974 *Płaska przestrzeń*_Galeria GTPS_Gdańsk
1975 *Płaska przestrzeń II*_Galeria EL_Elbląg
1976 *44 obrazy*_Stocznia Gdańsk
1979 *Punkt wyjścia*_Galeria GN_Gdańsk
1980 *Rysunek autonomiczny_Foto-Medium-Art*_Wrocław
1983 *Maszynopisanie*_Galeria *Wymiany*_Łódź
1984 *Listy z Gdańska i inne*_Galeria ON_Poznań
*Rysunek anonimowy*_Galeria BWA_Lublin
1988 *Przestrzeń przenośna*_Galeria *Wschodnia*_Łódź
1989 *Linia 1982-1989*_Galeria BWA_Sopot
1991 *Kilimandżaro_Pracownia Chwilowa*_Konin
*Pokaz sentymentalny*_Galeria *Arsenał*_Białystok
1995 *Videolustro sentymentalne_Pracownia Chwilowa*_Konin
*Oko w oko*_Galeria *Na Piętrze*_Toruń
*Per pedes ad astra*_Galeria *Wyspa*_Gdańsk
1999 *O braku symetrii*_Państwowa Galeria Sztuki_Sopot
2000 *O braku symetrii II*_Galeria BWA_Zielona Góra
2008 *Kilka obrazów dla Wschodniej*_Galeria *Wschodnia*_Łódź
2012 *To tylko światło*_Państwowa Galeria Sztuki_Sopot
2013 *Źródła*_CSW *Łaźnia 2*_Gdańsk
2014 *Trzy sny*_Baltic Branch of the National Center for Contemporary Arts_Kaliningrad
2014 *Trzy sny*_Klaipeda Cultural Communication Center_Kłajpeda
2014 *Błądzenie losowe*_Galeria Sztuki Najnowszej_Gorzów Wlkp.
2015 *Luźne strzępki*_Galeria *Pionova*_Gdańsk

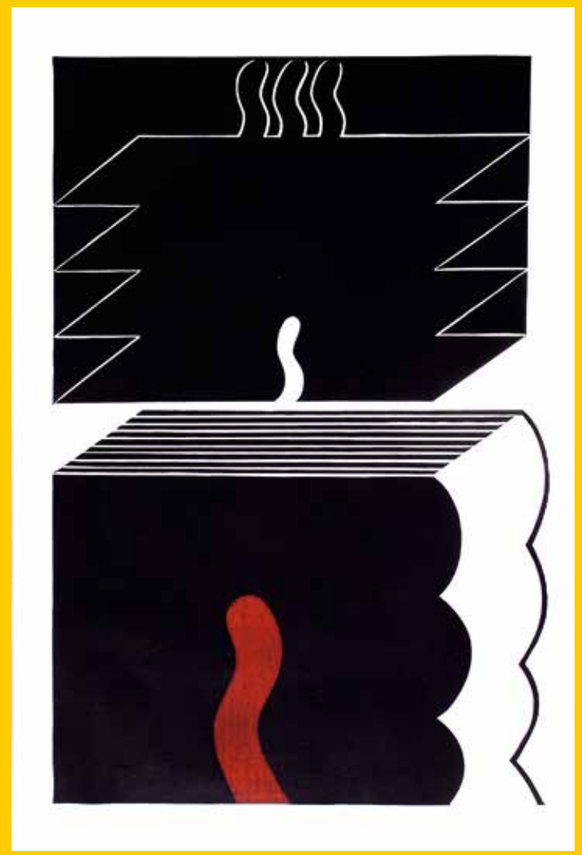
Udział w wybranych wystawach zbiorowych
Selected group exhibitions

1990 *Sztuka jako gest prywatny*_Galeria BWA_Koszalin
1991 WRO'91_Ośrodek Grotowskiego_Wrocław
*Polish Video In The Eighties*_Teatr Mandala_Kraków
1992 *Elektryczny pastuch*_Państwowa Galeria Sztuki_Sopot
*II Spotkania Sztuki Aktywnej*_Galeria BWA_Konin
1993 K-18 Energetische Konstruktion_Galeria K-18_Kassel_Niemcy
WRO'93_Ośrodek Grotowskiego_Wrocław
Film & Video in Poland_Kopenhagen_Dania
*Central European AV Media*_Graz_Austria
1994 *Odpowiedzi na wszystkie pytania*_Delikatessen Avantgarde_Gdańsk
Konzeption Pl_Turm – Kunstverein Greven_Niemcy
*Midnight Shakespeare*_Delikatessen Avantgarde_Gdańsk
*Videoprzestrzenie*_Państwowa Galeria Sztuki_Sopot
Videoinstalacje, performance (VIP)_Muzeum Sztuki_Łódź
*Utrata tchu*_Galeria BWA_Ustka
VIP_Muzeum Narodowe_Poznań
1995 *Białko*_Muzeum Artystów_Łódź
*Sztuka Pomorza po 1945*_Zamek Książąt Pomorskich_Szczecin
*Das zwischen*_Kunstlerhaus_Ulm_Niemcy
1996 ESA 1 (Europejskie Spotkania Artystów i Teoretyków)_Borne Sulinowo
ME TE LE *Galeria Działań* Warszawa
*Sytuacje do kamery*_Galeria *Moje Archiwum*_Koszalin
1997 ESA 2_Borne Sulinowo
*Nieistniejąca Pracownia*_Galeria *Arsenał*_Białystok
I Salon Sztuki Video_*Stara Gazownia*_Sopot
*Przez Białystok*_Galeria *Arsenał*_Białystok
*Potęga malarstwa*_Galeria *Moje Archiwum*_Koszalin
1998 ESA 3_Borne Sulinowo
*Rysunek*_Galeria *Nowa Oficyna*_Gdańsk
*Czerwonka, Haras, Ostrogórski*_Galeria *Nowa Oficyna*_Gdańsk
1999 *Public Relations*_Centrum Sztuki Współczesnej *Łaźnia*_Gdańsk
2000 *Konstrukcja w procesie*_Muzeum/GEANT_Bydgoszcz
*Sztuka i edukacja*_BWA_Olsztyn
*Imagia Art. Video*_Cotton Club & British Council_Gdańsk
2001 *Performance Akcje Video*_WDK_Olsztyn
*Święto ulicy Obrońców Westerplatte*_Sopot
2002 *Wizja lokalna*_Galeria 78_Gdynia
2005 *Tradycja i współczesność*_Muzeum Narodowe_Gdańsk
2006 *Znaki czasu*_Muzeum Narodowe_Gdańsk
*Mentality, czyli coś z niczego_Łódź Art Center*_Łódź
*Polska sztuka video*_Patio Centrum Sztuki_Łódź
2008 *Próba czasu*_Galeria *Jesionowa 4/3*_Gdańsk
*Muzeum Gry*_Muzeum Narodowe_Szczecin
*Muzeum Gry*_Muzeum Okręgowe_Koszalin

2009 *Muzeum Gry*_Galeria *Wozownia*_Toruń
*Ikony zwycięstwa*_Humboldt_Berlin
*Sztuka i dokumentacja*_Galeria *Wschodnia*_Łódź
*Ukryta dekada*_Muzeum Narodowe_Wrocław
V Mózg Festiwal_Klub *Mózg*_Bydgoszcz
2010 *Ukryta dekada_Bunkier Sztuki*_Kraków
*Sztuka przybywa do Gdańska, aby umrzeć*_Galeria *Jesionowa 4/3*_Gdańsk
*Ukryta dekada*_Arsenał_Poznań
*Metasurvival*_DT *Neptun*_Gdańsk
Oh no, not sex and death again!_PGS_Sopot
*Resistance*_PGS_Sopot
2011 100-lecie ZPAP_PGS_Sopot
Resistance_Galeria ASP_Warszawa
*Poza postmodernizm*_Galeria *Spiż 7*_Gdańsk
*Konteksty, In Situ*_Sokołowsko
*Abbau Des Eisenen Vorhangs Ein*_Kuhlhaus_Berlin
2012 *Mit i melancholia*_Muzeum Współczesne_Wrocław
*Mit i melancholia*_Galeria BWA_Bielsko-Biała
*Von Hieeer Aus?*_Galeria *Spiż 7*_Gdańsk
*Pod osłoną sztuki*_Galeria *Pionova*_Gdańsk
*Przed burzą*_Galeria *Obora*_Radzimowice
*Mit i melancholia*_Galeria BWA_Jelenia Góra
*Nauczyciele – Sokrates u Duchampa*_Instytut Sztuki *Wyspa*_Gdańsk

Wystawa *Luźne strzępki*_2015_Galeria *Pionova*_Gdańsk

*Zagadkowe wnętrze*_1974_linoryt_70 x 50



*3+2*_1974_linoryt_60 x 40

Anna Brudzińska and Piotr Grosz
_*October 2015*

Irises and dahlias

It was a warm afternoon in June. We were invited to Witosław's studio to celebrate his name day. It was a period when He was out from the hospital. A bunch of orange-violet flowers – irises and dahlias, the kindness of our hosts. On the studio's walls there were monochromatic, almost black paintings and other early pieces made by Witosław Czerwonka in the early '70. In this nice atmosphere there came the idea of organizing an exhibition in our *Pionova* Gallery, where we would present those early works, not known to the wider public. The Author himself liked the idea. The only thing left was to set the dates so that we bring the exhibition together with His formally finishing work at the Academy of Fine Arts.

Weeks went by – holidays, trips… and suddenly we learnt that Witosław passed away. A great loss, sadness and the importance of what we were left with.

Loose Scraps is the exhibition we are presenting, but these are also our memories of Him.

Jolanta Ciesielska

Loose Scraps

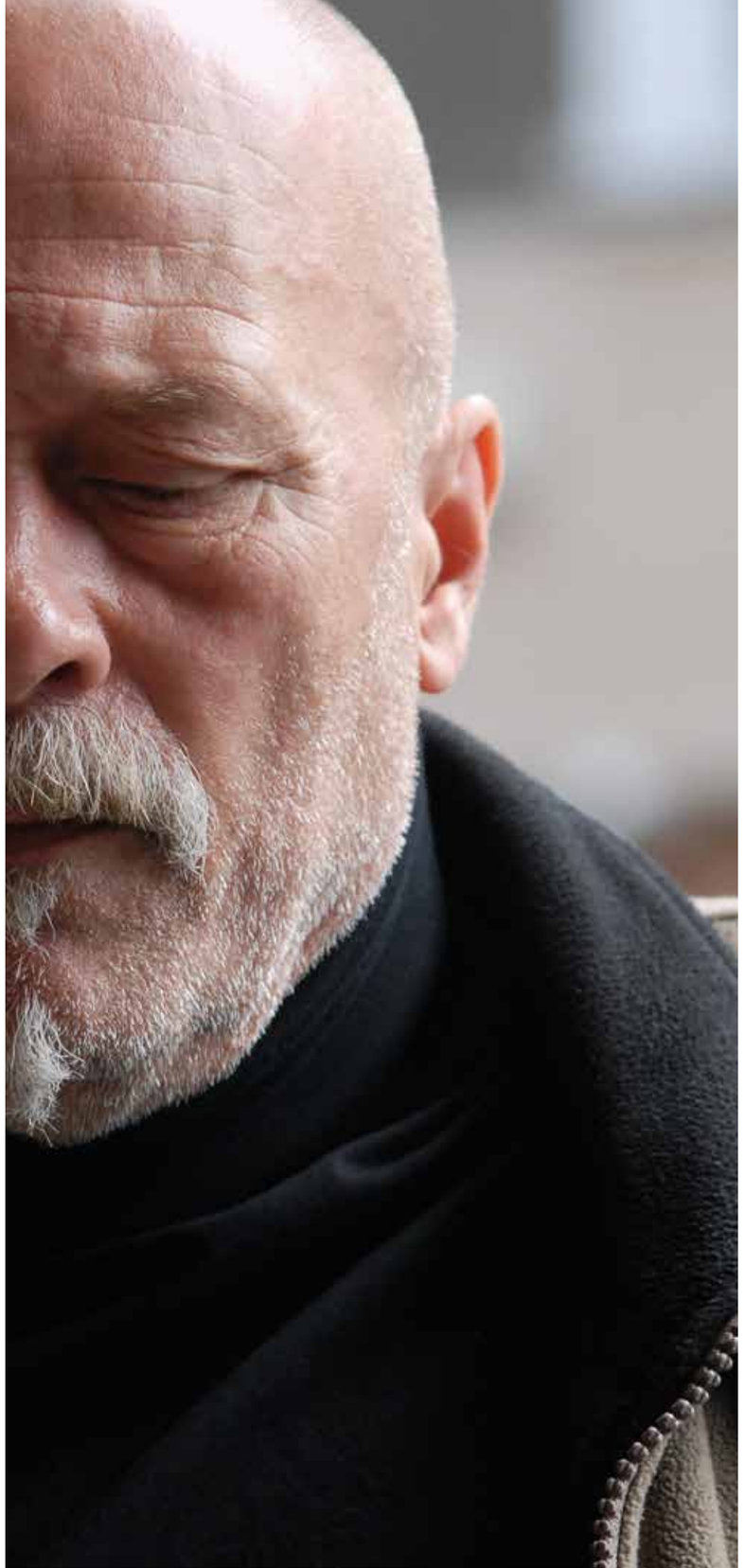
Loose Scraps is a title of the posthumous (though it was not supposed to be so) exhibition of my friend, artist and long-term partner in life Witosław Czerwonka who passed away at the end of July this year. This exhibition was supposed to be his farewell to the Academy where he had worked as a pedagogue for 42 years, and its concept emerged in June. Czerwonka knew how severely ill he was and that despite having many plans and the will to do so, he would not get back to work there. He was also reaching the retirement age and he was anxious about being excluded from the active working life, which was his passion. It was difficult for him to resign from all these well-known, repetitive rituals of the academic year, from the refreshing and reflection-awakening dialogue with the next generation of candidates for future artists. The concept of the artist, who had always liked to surprise his viewer, was to show some of the early, distant pieces, mainly dating back to '70 and '80, which after their completion were seen by no one apart from the very few people witnessing his debuts in painting and graphics. So far there has been one exception – the only retrospective exhibition of the artist's work in Poland – *About the Absence of Symmetry* (PGS Sopot, 1999) which he prepared with regard to the Professor degree acquiring procedure. He received the Full Professor title in Warsaw, in May 2000, accompanied by his long-term friend and co-founder of the *Out* and *Aut* galleries, Adam Haras.

The term *Loose Scraps*, which has also become this exhibition's title, was written on one of the paper files I found after the artist's death. He kept there some of his important manuscripts, notes, spontaneous poetry written in blank verse, fragments of the still growing biography, „librettos" made for filmed „lectures", especially to the *Lecture on Asymmetry* based on almost half-an-hour long dialogue with the viewer.

Loose Scraps is finally the unrestrained record of my thoughts evoking some events and situations being the part of our private life, places he used to like, moments in time and space which in a particular way had influenced the creation of many of his pieces, especially videos. This is also a mark left by all unfinished conversations and overheard explanations patiently given by him to all those interested in his artwork – Kinga Jarocka, Dorota Grubba-Thiede, Ania Włodarska and me.

The Red Table

This story refers to his Master diploma which the artist defended in 1972 in the Painting Studio led by professor Jacek Żuławski who, leaving aside the issues of choosing subjects and colorism which hardly influenced Czerwonka's aesthetics, was for him a huge authority as a pedagogue who in his talks and relations with students could outstretch far beyond all norms of teaching. He believed one can never have a true bond with strange young people when one does not get to know them well, if one does not live through some part of their lives with them, or go through the same tests of physical strength, or discover a „new land", finally sail or wander about a piece of this world together. He was a keen mountaineer (let me add, he spent his youth



Witosław Czerwonka
fot. L. Krutulski

in Zakopane and his uncles and cousins founded the Tatra Mountains Rescue Group) and a marine captain (sailing was the passion he shared with his wife, a painter, Hanna Żuławska) but his dream, apart from luring his students out as often as possible to travel by yachts owned by the Academic Marine Association, was to construct an independent shipping unit that would sail under the Academy's flag. He did not manage to make that dream come true, but he gave the impulse of a common experience of life, not only art, which surely did influence the later professor Czerwonka's relations formed with his students when he led and developed in '80 and '90 the *Nonexistent Studio Pl*. Czerwonka also acquired an attitude based on partnership keeping relationships with his students as private as possible, and the denouncement of distance in the master-student communication and collaboration in their projects as well as exhibiting the work together, became distinct features of his teaching method[1].

But let us get back to the „red table". At the time when Czerwonka was preparing to his diploma defense (in 1972) professor Żuławski was assisted by a young and very gifted painter Włodzimierz Łajming whose paintings had a much greater influence on the form of Czerwonka's diploma pieces than, still more seldom those days, canvases by his professor[2].

The diploma presentation consisted of 22 monumental, 2x3 meters big, paintings which exist today only as colour prints on the ORWO film. These were abstract variations on the subject of the studio's space. The common, repetitive element was a red rectangle representing the actual table used at the Academy as a set for model still-lives. The diploma was an example of matter painting and an introduction to later abstract paintings by Czerwonka[3]. Diploma canvases were painted with simple paints used for industry, and they had a rich material structure. One of the diploma elements was, on the one hand, a particular object, on the other, a starting point for painter's reflection... it was the same red table placed in the center of the studio. As we can read in Czerwonka's biography, he owes „de-instancing" the matter of the table itself and the first lesson of abstract thinking in perceiving reality to Czesław Tumielewicz, who he made friends with and to whom he dedicated some of his works made in the mid-'70.

When Witosław Czerwonka three years ago had to move from the studio he had inhabited since 1999 at 28 Westerplatte Street to 66 Parkowa Street in Sopot, he was assisted by his friend – also a painter and an actual peer – Józef Czerniawski. It is he who gave to Czerwonka a small gift „for the new place" – a small red table that would remind him the beginning of their acquaintance and his diploma pieces which anticipated that Czerwonka was going to make a serious painter.

From Linguistic Paintings to Sign permutations

In a kind of prelude to his research around artistic languages present at the international arena of contemporary art Witosław Czerwonka realized how little he actually knew about the tradition of non-representational painting, about the tradition of constructivism in Polish neo-avant-garde and finally about conceptual art which was practiced or adored by no one at the PWSSP in Gdańsk those days. His own studies conducted in the local library and during his didactic trips, also when visiting exhibitions which drew him closer to the Poznań and Warsaw artistic communities (he was fascinated by the artwork of Jan Berdyszak, Izabella Gustowska, Wanda Gołkowska, Ryszard Winiarski, Kajetan Sosnowski, Jerzy Kałucki, Grzegorz Sztabiński, Ireneusz Pierzgalski, Grzegorz Kowalski), made Czerwonka work very hard and solidly between 1974-1976 to complete the painting of cycles: *Unquantifiable Magnitude*, *Permutational Paintings*, *Linguistic Paintings*. (The viewer can see their examples presented at the exhibition.)

Abstract painting which the artist devoted himself to in the mid-'70 is characterized by an original form and individual, carefully chosen means of communication. Distinct elements of his artwork from this period are the surveying rod motif and multiplied dot-holes defining the industrially produced fiberboard. There were also paintings created as a reaction to the problem of an image's autonomy (*Permutational Paintings*) as well as geometric interpretations of personal themes commenting the life of the artist, recording his individual moods. As an example there may serve canvases with the pyramid as the main motif such as: *The Promise of Piece*, *Moonlight Meditations* (both from 1975), *The Hypo-Static Cube Night and Day* or some of large-size drawings from the cycle *Flat Space* from 1974 shown previously at exhibitions in GTPS, Gdańsk and the El Gallery in Elbląg, 1974[4].

The latter being the artist's response to a problem, which fascinated him back then, of recording a space that would combine sound, the experience of real, material sphere and its equivalent as a conceptual notation. Therefore, these unknown to historians of art and to wider public pieces are a terrific example of space-time sound scores and a manifestation of the artist's interest in performances by artists of fluxus, especially when it comes to concrete music.

Relativized meanings that come out of real experiences then being personified in a form of an abstract, generalized model (to mention such compositions as *To the Same Goal* or *The Segmented Volcano*, both from 1975) recur the motif of a mountain, a volcano, a pubic mound and the *Kilimanjaro* (installation version), *Karelia Kilimanjaro* and *Three Dreams*. In the last piece of these mentioned above, the mountain landscape appears as a reference to a certain place in Sudety Mountains where, at the hillside of the extinct Altenberg volcano, the artist spent many months and many years of his life[5].

Effacing Meanings

His autobiography, operating on his own image is the most important and recurrent motif of Witosław Czerwonka's work. In different periods of his life it was more or less muffled and its alternating aesthetics marked succeeding stages of his self-development and artistic awareness. The face and body of the artist, also a performative one, was not only a counterpoint against the disciplined, cool and in principal emotionally indifferent search for the rational reasoning for his artistic experiments and gestures, but it also proved the subjective character, individualistic character of undertaken actions. Even if the media used to create them as well as accompanying conceptions seemed to contradict it, as it was in the case of pieces made in the early '80 – cycles: *Black Drawings*, *Letters from Gdańsk* or *Anonymous Drawings* – it was the presence of the subject who determined the final result of the experiment (though not its form) that one could sense very strongly.

For the first time the self-portrait issue was emphasized within the cycle *Transfigurations* from 1978. It was a collection of black-and-white photographs of the artist's torso cut across with a transparent string, tightened and forming geometric sequences. The second piece of the cycle were black-and-white photographs of the artist's face, similarly as the body, deformed by tightened string that broke its natural physiognomy which was supposed to be the „indifferent" material, the drawing surface. Both works the artist sent as his proposition to the Drawing Triennial (then Biennial) to Wrocław. This startling experiment combining the aspect of performance art, matters of image and sign was not left unnoticed. The result of submitting these works was inviting the artist to have his individual exhibition at a well known *Foto-Medium-Art* Gallery run by Jerzy Olek in Wrocław. In 1979, first in the GN gallery in Gdańsk then (1980) in the one mentioned above in Wrocław, Czerwonka presented these works and a cycle he started at the end of 1978 called Autonomic *Drawings*[6].

The rule by which the drawings were made was taking the basic photograph (usually depicting his own image) and its numerous permutations – copying the original paper with the use of tracing paper. *The*

1 W.M. Czerwonka intended to defend his master diploma in graphics, in the studio led by Witold Jankowski, who however was not entitled to be a promoter. But now, at this exhibition we can admire the graphic pieces from 1972-1973 prepared for this diploma. About the relation between art and teaching as a form of artistic activity W. Czerwonka spoke in his text concerning the Nonexistent Studio Pl, which is also included in this catalogue, as well as in one of the artist's statements from November 2012, filmed and accessible on youtube, which is presented as a documentary at the *Loose Scraps* exhibition.

2 Let me mention that Jacek Żuławski, born in 1907, died only 4 years later, though it is today when I have realized that he, referred to as one of the last 'Sopot school' founders being active at the time, was not even 79 years old when he was dying.

3 Reproduced paintings can be seen inside a master thesis defended under the supervision of Dariusz Konstantynow and Hubert Bilewicz, written by Kinga Jarocka, a former student in History of Art at the University of Gdańsk, who is the author of the only master thesis known to me which would focus entirely on Witosław Czerwonka's artwork.

4 The majority of circa 40 pieces from this cycle were lost after the exhibition in Elbląg, but to the artist's utter surprise, some of the drawings which did not enter the exhibition were found in a long-forgotten file, and thus they are now on view.

5 In the mentioned place, in my mountain house in Radzimowice, apart from a great many of doctorial dissertation reviews and didactic programmes, the artist created such pieces as: *Three Dreams*, *Nights and Days*, *The Graal*, *A Dance for Antoni Mikołajczyk*, *Wideomachine*, a project presented during the festival of ephemeral art in Sokołowsko in 2012, and an unrealized concept of a beautiful light-installation *Crystals*, as well as many smaller ones – photographs, drawings, videos.

6 The exhibitions are: *The Starting Point* in GN gallery, Gdańsk 1979, *Autonomic Drawing* in *Foto-Medium-Art* Gallery, Wrocław 1980.

realism is no longer the case of copying what's real, but on copying the reproduced copy Roland Barthes noted aptly while writing these words. The experiment made by the artist allowed him to distance himself from the issue of individual features held within a portrait and… from himself. Moreover, this kind of „cloning" his image introduced a very bitter reflection about the insignificance and weakness of an individual in the „product-oriented" (today we would say global) world dominated by ideologies, technologies and mass production, where the „social mass" being the basis of political and economical balance of a country makes all its citizens equal. They being deprived of the right to have any opinion on the issues of utilizing or sharing profits (even though they are the main driving force of the economy and its main „consumer group"), become a country of slaves. The growing social dissatisfaction caused by this growingly unbalanced machinery of the communist economy, which produced only deficits and financial shortages, made itself clear already in 1970, and the apogee of this rebellion and social discontent took place during the memorable strikes in 1980.

I spent the August 1981 near the Shipyard (Gdańsk), in a cozy small house with a garden that belonged to my high school friend, an art historian Danuta Ćwirko-Godycka (where later, in further periods of our relationship, we were always supported with a welcome). At the time Witosław (whose existence I did not even know about then) was working intensely and scientifically while taking part in lectures and artistic meetings in Osieki near Koszalin. As a result of these meetings a project of one-generation exhibition called The *70-80 Generation* featuring artists working in line with conceptual and contextual art movements became clear. Its main initiators were Józef Robakowski and Jan Świdziński who made it a kid of complementation (or maybe a counter-strike?) to a huge international manifestation of art in Łódź called *Construction in Process*, organized by Ryszard Waśko on the premises of textile factories. The project was held in autumn in the BWA gallery in Sopot. Then came December 1981. The burnt Out Gallery had already been closed for a year. Part of ZPAP artists (Witosław Czerwonka was also a member of this association) were postulating a halt to artistic activity as well as boycotting all „state" exhibitions, and paved their way into alternative structures of action which spontaneously encompassed different artistic (not only visual) communities all over the country.

Most of the artists however, stayed in the systematic party-ruled structures, fulfilling its demand for the acceptance of the changed, martial-law order. Unfortunately, this critical moment in Polish history was the period when Witosław Czerwonka an professor Roman Usarewicz (1923-1983), supported by their academic colleagues: Cz. Tumielewicz, M. Borowski, A. Haras, and what is important, with the declaration of substantive help from Leszek Brogowski, Grzegorz Dziamski, Andrzej Kostołowski, Jana Świdziński, Józef Robakowski, most actively tried to execute a project of forming the first Polish academic division of spatial and intermedia art together with research into art. As history verified, the plan was too daring and conditions for its realization not at all favorable. The programme of *Nonexistent Studio PI*, which was based on the scheme made for the Creative Design Basics Studio, was carried out in the Gdańsk academy's basements, and for many years it factually as well as metaphorically stayed underground[7].

Resigning from individual features, effacing traces of his own choices, countable narrations or even individual traits of character transferred via handwriting occurred in drawing cycles created during the martial law period. By this I mean *Anonymous Drawings*, *Black Drawings* or *Letters from Gdańsk*. In the last cycles the artist in each composition changed the character of his own handwriting. It apparently led to almost full effacement of papillary lines from the inside of his left hand. This persistent sort of practice-record characterized by continuously experiencing his own existence was the artist's expressive response to the threat posed by the martial law regime and the communication block forced upon the whole society by the government[8].

7 Many spatial projects, performances and installations in situ took place during, plein-air trips and workshops held outside the academy (Karlino, Dobra Nowogardzkie, Skoki), and also during exhibitions of the PI Studio in some of befriended galleries: 'po' Gallery in Zielona Góra – the Discord exhibition, 1990, in BWA Sopot – Electric Shepherd, 1992, in Muzeum Artystów, Łódź – *Białko*, 1995, also in *Arsenał* Gallery, Białystok – the exhibition on the PI Studio's 10th anniversary in 1997.

8 Permanent art, which at the time Czerwonka believed in and practiced was the heritage of fluxus and mail art. It also included features of home-made performance and contextual art. In Poland it was practiced by such artists as: Andrzej and Ewa Partum, Anastazy Wiśniewski and Leszek Przyjemski, Ewa Kalinowska, Andrzej Ciesielski, Marek Konieczny, Ryszard Wodiczko, Romuald i Anna Kuterowie, Ewa Zarzycka and *Łódź Kaliska* group – debuting at the time.

Per pedes ad astra. (On Foot to the Stars)

The artist presented his own image once more at the beginning of the '90 in a video piece entitled *A Lecture on Duality* (aka *Kilimanjaro*). This beautiful piece, reproduced many times, melancholic and representing the face of the forty-year-old artist who kept reciting a magic incantation in the face of a brazen hare decorating his favorite ashtray, was the object of many attacks by people who found the meaning of this lapidary, though cult and filled with emotion, piece too hermetic and therefore incomprehensive. And as for some people associating a hare with the primeval shy sexuality is already too difficult, the reason why the artist repeats the name of the African sacred mountain Kilimanjaro as if it was a mantra, is even more difficult a puzzle. All these years later I can confess that this piece related to the moment when the artist fell in love with me and was severely distressed by us both being involved in different relationships as well as by the great distance keeping us apart (I lived in Warsaw back then).

Once we were invited (each of us separately) to a summer plein-air organized by *Pracownia Chwilowa* in Konin, in the beautiful landscape near Warta river. We were lying there on the floury meadow looking into the sky. Then suddenly, from among the trees a big, white, pyramid-shape cloud started emerging. It grew and grew, it gleamed with its abstract whiteness on the dark azure sky and I said: *See, this is the kind of sacred abstract, as Kilimanjaro is for Africans*. I know he wanted to film this incredible cloud, but the camera directed straightly into the sky and without any special filters did not want to cooperate – though the memory was left, and the mantra recalling the sweetness of these moments – Kilimanjaro. In one of Czerwonka's catalogues I found such a statement: *whenever I am sad I sit myself at the foot of Kilimanjaro. This is my favorite place of memories, equally male and female. Its value is also that it exists somewhere near here. I guess everyone should have such a place of his own*[9].

The motif of a mountain and all next versions of *Kilimanjaro* theme, more and more developed or altered, dependently on the artists emotional situation, came back a few times in the first half of the '90. From 1991 to 1994 there came alternately *The Waking*, *Nocturne*, *The Dream*, *The Spell*. In the video version it got the final title *A Lecture on Duality*. A nostalgic piece, also associated with some of our adventures, was the exhibition *Per pedes ad astra* (*Wyspa* Gallery, March1995) which sank in darkness. It was full of symbolic gadgets such as glass ears of grain, again the hare, soap figures melting in bathroom cups filled with water. These soap figures slowly disappearing could be observed by the viewer, who had to move in complete darkness, groping, after turning on small flashlights attached to the walls.

I shall leave to myself all the details of our story that stands behind this project, though actually the story is quite amusing, but maybe too personal to be brought up in the catalogue to this after all, posthumous exhibition. Most importantly, sentimental and very melancholy atmosphere of this installation made me seriously revise the state our relationship and reduce our contacts almost to none.

The theme of Kilimanjaro interweaves with one more piece, also often exhibited by the artist, called *The Sentimental Video-Mirror* (1994) which creation I witnessed as well. There were also the CUKT artists and Robert Rumas accompanying us, as it was just after opening of the exhibition *Videospaces* in BWA, Sopot which they participated in. The seashore and the beach where we observed the sun rising and setting were during the years of our relationship a regular element of my visits in Tricity. I know that the second version of the piece, which was a „cold" reconstruction of the lost original and recorded especially for the exhibition *About the Absence of Symmetry*, got this significant title *A Sunrise Without the Sunrise yet a Sunrise* (from 1999). The artist did not care so much about this piece any more, as he assumed that it had lost something as unique as the aura of the authentic experience. He also said that it was the first and last time when he made, not even being convinced to do so, a replica of his own work. In fact, he kept his word.

The next piece delivering an autobiographic theme and indicating the life-affecting indecision and all daily dilemmas, which also was repeated in various versions, is the video installation called *Answers to*

9 The Kilimanjaro Mountain is the greatest mountain of Africa (5895 above sea level) lying at the border between Tasmania and Kenya, called by autochthon Maasai people the *Mountain of Light*, by others the *Mountain of Wicked Ghosts*, and by the new-coming in XIX century European tourists the *White Roof of the Black Land*. In fact, it is a lonely volcano placed in the middle of savannah, its three peaks covered with perpetual snow, its surroundings encompassing all elements of the world's fauna and flora – from desert and grassland through the evergreen jungle, mountain meadows and endemic plants of the perpetual snow area. A quintessence of all Earth's elements.

All Questions (1994) called in short YES/NO (TAK/NIE). It was exhibited for the first time in the Delikatessen Avangarde gallery, in Gdańsk, then in Konin in *Pracownia Chwilowa* and at the exhibition *About the Absence of Symmetry* in 1999, in PGS, Sopot. It looked differently each time, though there were usually three monitors displaying interchangeably the words "yes" and "no" put onto a stream of random visual material taken from the TV, some exhibitions documentation or even porn movies complemented with a monumental installation made of wooden planks, which replica/a citation we present during this exhibition. Czerwonka was a typical Gemini (I mean the star sign of course, privately he had a sister Maria) and his seeming calmness, gentleness, acute intelligence and a very accurately operative mind, especially in the artistic area, at the same time had to face the opposite traits: emotional craze, indecision, a temper that was explosive and neurotically reacting to any change. As his longstanding partner I have many memories I would prefer not to remember and which could form more than one story with a horror looming large from its background. The installation *YES/NO. Answers to All Questions* will always remind me of them.

We met far earlier – in the '80 in Łódź, when Czerwonka came to see *Nieme Kina* at the *Strych* cinema, to galleries *Wymiany* and *Ślad*. He also visited *Wschodnia Gallery*. Apart from that we would meet during neo-expressionist exhibitions organized by Ryszard Ziarkiewicz in Sopot as well as the New Art Biennials in Zielona Góra. Because of being an active historian of art and its critic I was also a frequent observer of most artistic manifestations taking place on *Wyspa Spichrzów* in Gdańsk at the end of the '80 and at the beginning of the '90. The Gdańsk artistic environment fascinated me with its energy, great creative potential and diversity of attitudes that I found there. This was a combination of a tot-art programme in the *C14 Gallery* together with the *Wyspa Gallery* which had got a new space on Chlebnicka Street, as well as the Łaźnia center starting out at the beginning of the '90 on Jaskółcza Street. As a result of these meetings I wrote a text commissioned by the Studio PI on the occasion of the artists going to Kassel in 1994 to take part in the exhibition *Konzeption PL*. The text entitled *From the otherwise archaeology to postmodernism. What is the New Gdańsk School?* includes a very wide description of many independent Tricity artists' actions at the same time I tried pointing out their distinct stylistic features which broke the so far ruling academic tradition being introduced by the 'Sopot school"[10].

Inhale/Exhale

In the mid-nineties Grzegorz Klaman who focused more on social or critical art and other artists, formerly constituting the Artists Association *Wyspa*, separated. Only the CUKT (Piotr Wyrzykowski, Robert Jurkowski, Jacek Niegoda) together with Agnieszka Wołodźko who collaborated with *Łaźnia* continued for some time the interventional and critical-research oriented attitude. The next generation that "came out from under Czerwonka's wing" after the year 2000, to mention only those who he was attached to the most and he was also proud of their achievements, such as: Mateusz Pęk, Jakub Pieleszek, Adam Witkowski and Ania Witkowska, Tomasz Kopcewicz, Kordian Lewandowski, Agnieszka Gawędzka, Kuba Bielawski, Julia Kul or the youngest, Filip Ignatowicz and Barbara Formella are all artists working individually and being very different from each other in the way of visualizing. Nonetheless this year, working on another exhibition within the cycle *Acquaintances from the Seaside*, they attempted to make more personal contact and to spend some time together in the public space of the city. Though, as the professor would put it, *changeable environmental conditions, pressure of time and overload of tasks, entropy proceeding together with virtualization of communicating and the disability to exist as a group* as well as the disappearing desire to treat art as the philosophy of life or as a mission to ennoble the world by *letting inside the air of utterly unrestrained ideas* made him feel more and more disgusted with what he saw and alienated from his professional environment.

He could no longer care so much about these artists. The melancholy of time passing by, recurrent depression and lacking the sense of what he did had long been his experience. And though he never gave up art, which was proven by the spiritual space he created at the beautiful and fully virtual exhibition *It's Just the Light* in PGS, Sopot, 2012, it is this state of indifferent presence, the posture of an anonymous uninvolved observer of the world that one could notice not only at the above exhibition but also at the last one called *Sources* (CSW *Łaźnia 2*, 2013). In the presented project entitled *Random Wandering*, which was

Of Breathing

My body
a wall
a floor
openness
and closure
inhale
then exhale

Witosław
Czerwonka
_2002

10 See text: Jolanta Ciesielska, *From the otherwise archaeology to postmodernism. What is the New Gdańsk School?* Kolekcja (Collection) catalogue, published by *Wyspa* Gallery, 1994.

a portrait of decomposed and disqualified district – Nowy Port in Gdańsk, he also managed to show the climate of lives led by excluded people, rooted out from their tradition, degraded by economical changes. He himself felt as such a person[11].

I know that he planned to create an „alchemical exhibition" consisting only of sounds and geometrical figures built with colourful light of floodlights and lasers. But he did not make it.

Witosław Czerwonka

The Life-Writing

I was born on June 4th 1949 in Wrocław and ever since I have been involved in the academic life. In the duplicate of my birth certificate there is a section called "father's profession" filled in with the laconic note: 'student'. My life in the city lasted only for two years. In 1951 I got to Kowale Oleckie where my father was ordered to start his work after graduating from the University of Wrocław as a veterinary physician.

In my earliest memories there are meadows, woods, clear lakes, excursions by carriage or sleigh to my father's patients and plenty of farm and wild animals. A dreamlike childhood, though without the company of peers who seemed so exotic and incomprehensible, that I preferred to keep my distance and avoid them. I was, in fact, more involved in discovering my surroundings than other people. I only started to meet them in 1956, when I went to school. The shock was not great and my school was as tiny as the village I lived in. First friendships were interrupted by my father's post being moved to another town where he was supposed to set up a new veterinary clinic.

So I finished the first year of primary school in Mońki. This time it was a town which first applied for its privileges as a city and in time grew to become a county seat. For me moving there was again an attempt to adjust myself to new surroundings. This time it was I who came from the country side, even though my house was awfully middle-class like – full of books, replicas, photographs and appliances being over the standard in other houses. My peers caught frogs, ran about meadows and slung stones. I tried to do the same but at the same time I did archery, ice-skating and skiing. I even had a tennis court in front of my house. Fortunately all this lasted short enough for me not to go crazy and feel as if I was a „fairy tale prince".

The fourth year at school was discontinued by my father's post being moved to Białystok. So I was finishing primary school in position of a village boy who, as a result of his family's social advancement, moved to a provincial capital. What I had learnt in village schools turned out to be the kind of folklore useless in real life. (...)

My family's peregrination was marked by chests of books left behind in each former home. The first library I knew was said to consist of 6 thousand volumes, the last collection, in my mother's house, only a thousand. Many important books from my childhood were lost forever. Later I tried to trace some of them in antiquary shops but there were usually not the same publications or releases of volumes.

My city-phase lasted till 1964. It was a period of growing into the new environment, intermittent due to moving from one school to another within an action *1000 schools for the 1000th anniversary*. I finally felt as a city dweller. I was then attending the Zygmunt August High School one of the oldest schools in Białystok. I became 182 tall and I proudly changed the school badge from blue to red one (wearing school badges and hats was compulsory then and I do not consider it absurd). My parents rented a house in the suburbs, so technically half of the day I spent as a city-and the other half as a village-boy. I was quite a good student, though I did not always learn the things my teachers wanted me to. I passed my final exams without any problems in 1967, after which I as well as my parents faced the problem: what next? I knew, they did not. I looked for studies that would allow my becoming an independent enterpreneur. Parents, however, thought more about an occupation granting a prosperous life for me: architecture or medicine. I chose painting. Art prevailed, I think, thanks to my reading choices. PIW (the National Publishing Institute) had released by then a series of monographs: Daumier, Delacroix, Géricault, Cézanne. The first book that

11 Read in articles: J. Ciesielska, *Gra-Umysł-Absolut* [*Game-Mind-The Absolute*] and W. Czerwonka, *Flâneur à rebours* [in:] *Trzy sny* [*Three Dreams*] exhibition catalogue, CSW *Łaźnia*, Gdańsk 2013.

made me consider the idea of becoming an artist was called „Stone and Pain". I experienced it in a very significant way within myself[12].

It is not only that without taking safety measures of submitting my application to some other university, I took the entry exams to PWSSP in Gdańsk in June 1967 and I was accepted as one of the youngest. But this time I was coming to a really big city and, to make it worse, I became deprived from the shelter of home. I was to grow up much quicker then.

The future Academy was at the time in the process of reformation. There were still professors-the founders, but also professors-their students were becoming recognized.

Having completed basic courses of drawing and painting in the studio of associate professor Maksymilian Kasprowicz I chose the painting studio of professor Jacek Żuławski who was one of the school founders. Today I recall his figure with sympathy and sentiment. I often slipped away to other studios also, not necessarily because the programme of my studies required me to do so. I visited, for example, the studio of Hanna Żuławska to get some experience with ceramics. I 'tamed' associate professor Zygmunt Karolak to the point of my being allowed to take keys to his strictly kept graphic studio during the summer break. I had the pleasure of spending a year as Kazimierz Ostrowski's student in the studio of mural art, which I barely passed, though I value that experience very high. During my studies I was more into graphics than painting, so much I even thought I might become a graphic designer. I was after completing courses in studios of Jerzy Krechowicz, Jerzy Zabłocki and Witold Janowski. I even prepared a set of graphic diploma pieces in Witold Janowski's studio, but eventually I defended my thesis at the studio of prof. Jacek Żuławski in November 1972 and I left the school as a certified painter. At my thesis defense I showed 22 paintings inside the room along with a table painted black in its center. Two other paintings which were not accepted by my professor stood outside the room – in the corridor, though in a place where anyone could see them.

I became a Master of Arts and I started my first job, in the *Neptun* Department Store in Gdańsk Wrzeszcz, as a window display decorator.

To my surprise at the same time, that is in 1973, I received an offer to stay at the Academy as an assistant to professor. I got it from professor Bohdan Borowski and I accepted it gladly. It was a chance to extend my youth and to make further progress in an interesting way. I did not know then that this offer was to change whole my life and I would stay at the Academy to this day.

At first I had the post of professor's assistant in the Drawing and Painting Studio which educated students of lower years. After my first individual exhibition called *Flat Surface* (1974) I was offered the task of preparing a full education programme for the Graphic Design Basics Studio, for the 1st and 2nd year of architecture studies in the Interior Design Basics Department. This was an exciting job and at the same time a serious test of my self-reliance. Simultaneously I worked as an assistant to professor Bohdan Borowski in the Drawing and Painting Studio, and since 1976 as a senior assistant in the Drawing and Painting Studio led by professor Kiejstut Bereźnicki whose formal request led me to defending my PhD dissertation in 1979.

The years between 1973-1979 in my work outside the Academy were years of useful research and the time of seeking my own distinctness. While preparing my diploma pieces I had been under a great influence of Włodzimierz Łajming who was an assistant to professor Żuławski. His disciplined and lapidary painting from that period had surely made its mark on the form of my abstract-structural diploma work. Most looked up to colleagues from other studios underwent a fascination with the very fashionable 'new figuration'. I was interested in the discipline of simple forms and the structure of the painted surface, its roughness, matt and gloss. At that point I still did not realize that after graduating this Academy I had still no knowledge about constructivism, geometric abstract painting, matter painting and hundreds of different fascinating phenomena. I needed time to understand everything that was happening in the area of art being in my particular interest.

The school library assisted me on this journey, as well as many friends I made inside and outside the academy. These acquaintances meant finding allies-guiding me along the way to understanding new artistic phenomena. For example my friendship with Czesław Tumielewicz made me understand that a red rectangle does not necessarily need to be a representation of a table top, in fact, it can be just a rectangle. Moreover, his sterile geometry drew me to creating a series of drawings which I presented in GTPS gallery during my first individual exhibition called *Flat Space*. The friendship with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski resulted in founding the *Aut* gallery placed on Długa Street in (the old town of) Gdańsk and later the *Out* gallery in Sopot. The Aut gallery showed works of such artists as: Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Jerzy Treliński, Jan Berdyszak, Antoni Starczewski, Ryszard Winiarski, Izabella Gustowska, Józef Robakowski. Particularly two acquaintances from the period evolved into great long-lasting friendships: the one with Józef Robakowski and the one with Leszek Brogowski.

They both determined my way of thinking and artistic behavior for a long time. Leszek Brogowski was an artist and a philosopher who also had the GN gallery in Gdańsk. It is there, in GN, where I showed my permutational drawings and photographs in 1979. These works were the object of my first-degree qualification[13] procedure. After making the qualification I started working together with associate professor Roman Usarewicz in the Creative Design Basics Studio which at the time was the most crowded studio at the academy (circa 70 students). It was attended by students of painting, graphics and sculpture. Thus it was obvious that the studio's programme had to combine working on flat surfaces with spatial challenges, which gave way to formulating many interesting tasks. This was in line with Roman Usarewicz's character of an open artist full of experimenter's curiosity[14].

For the second time I had to prepare my own set of exercises standing up to quite broad scope of expectations. The experience I had got earlier, working with professor Adam Haupt, was of much help to me.

In 1980 I was invited to take part in the Meeting of Artists and Theoreticians in Osieki near Koszalin. This event provided opportunities to meet many interesting characters of the art-world. There, talking with Jan Świdziński and Józef Robakowski, we settled the form of the *'70-'80. New Phenomena in Polish art of the '70* which was then actally held in BWA Sopot in 1981. The August of 1980 took us by surprise in Osieki and it filled us with hope for changes. The reformative moods did not go past the academy. In 1981 Roman Usarewicz, Adam Haras, Leszek Brogowski and I, we make the first attempt to create the Department of Intermedia Art. All the structural projects and educational programmes drafts were in progress. This idea, however, was bound to fail then as the martial law was announced. After its denouncing Roman Usarewicz was already gone and Leszek Brogowski was an emigrant in Paris.

After Usarewicz's death I took over the Creative Design Basics Studio, and I began the second degree qualification process[15], finished successfully only in 1989. I modified the studio's programme stressing the role of delivering knowledge about contemporary art. Henryk Cześnik and Kazimierz Kalkowski helped me with it. With selected students we took part in plein-airs organized by Izabella Gustowska and Jan Berdyszak in the plein-air center of Poznań PWSSP in Skoki. There we had every opportunity to confront our methods of work with those of other professors: Grzegorz Kowalski (ASP Warsaw), Jerzy Treliński (PWSSP Łódź), Alojzy Gryt (PWSSP Wrocław), Wojciech Bruszewski (PWSSP Poznań, later UMK Toruń). We ourselves, within the framework of our Students Scientific Group, also organized trips to a plein-air center in the old mill in Karlin (usually at our own expense). Starting with a1986 I was assisted by Wojciech Zamiara. The studio gained a more dynamic approach. This new form of educating the most active and willing students worked out very well, and though non-institutional, it became an institution called Nonexistent Studio PI[16]. (...)

12 A book by a Czech historian Karel Schulz – *Stone and Pain*, talking about the artwork of Michelangelo, the Italian renaissance artist – is a vibrant psychological novel about the artist, the historical period he lived in and people around him. The novel was supposed to be two-volume, but the completion of the second one was halted by the author's sudden death in 1943. The first Polish edition of the book appeared in 1950.

13 Corresponding to the PhD degree.

14 Roman Usarewicz (1926-1983), an artist in painting and graphics, a pedagogue. He had lived in Gdynia since 1933. He survived war miracolously, as he was confined to Gross Rosen camp in Sachsenhausen. After the war he came back to Tricity. He was a student of Artur Nacht-Samborski and Piotr Potworowski, then he became the assistant to Jan Cybis. In the '50 and '60 he was a member of a group, led by Stanisław Teissere, rebuilding the Gdańsk's Old Town. From 1974 to 1981 he had his Painting Studio within the Faculty of Painting and Sculpture, and between 1980-1981 he led the Creative Design Basics Department which initiated the new Other Media Department.

15 Correspondent to PhD with habilitation.

16 The continuation of the original biography written by Witosław Czerwonka can be found in the exhibition catalogue *It Is Just Light*, published by PGS Sopot in 2012. More about the history of the Nonexistent Studio PI can be learnt from a text by Witosław Czerwonka called *Nonexistent-Existing Intermedia Studio, from prehistory up until now* in the Intermedia Department Publication Gdańsk, 2012.

Witosław Czerwonka

_O uchyleniu drzwi (About Leaving the Door Ajar) by Witosław Czerwonka_2012_ an excerpt from the text

The Nonexistent Studio PI

The term **intermediality** first appeared at our academy in the winter of 1980. The country lived in hope for changes and reformative climates did not go around its thick walls. The whole experience of art in the '70 strengthened our belief that artistic education based solely on traditional workshop studios supplemented by the history of arts and philosophy courses was far from being sufficient. There was no place for pointing out any current issues of conceptual art, body art, land art, ephemeral art, ...art which in its practice reached out for materials and tools that were completely not artistic and rooted in areas very remote from one would perceive as traditional painting or sculpture studio which laid the foundations of our Academy.

The awareness of this state was not common, though there formed a group of people who set out to create an educative unit that would be able to change the existent situation. Its members were: Roman Usarewicz, Adam Haras, Witosław Czerwonka i Leszek Brogowski – the author of the name – Intermedia Department of the Painting and Sculpture Faculty of PWSSP Gdańsk.

The structure and programmes of each studio were created but ongoing formation procedures were interrupted by the December 13th 1981. The martial law period discontinued, of course, all reforms, and after its rigors were loosened Roman Usarewicz was dead and Leszek Brogowski lived in France. Intermediality was hid underground. I tried to implement and practice the idea of open programme in the Creative Design Basics Studio I took after Roman Usarewicz which was placed in the basement of Wielka Zbrojownia. There met students of Painting, Sculpture and Graphics on the first and second year of their studies. It was a difficult but at the same time fascinating task. Having contact with a group of 70 students each with different scope of preparation and experience requires devoted co-workers. Similarly, realization of intermedia concepts cannot be carried out successfully on one's own. Fortunately there was a whole new generation emerging, people who started their studies just before 1980. Their hastened ideological and artistic maturing, caused by the political circumstances, made them more eager to self-educate and encouraged the search for new areas of activity.

One cannot overvalue the intellectual contribution of Ryszard Ziarkiewicz and Andrzej Borkowski into creating a new formula of passing the knowledge about the most recent history as well as into forming the critical and rebellious way of thinking possessed by this new generation. Their unconventional lectures provoked students to take up independent initiatives, which led them to founding the Students Artistic-Research Group. I was asked by the group's founders to become its supervisor. This institution allowed us, at the time, to make all students' initiatives look more official and to obtain any kind of formal support from the Academy.

About 1989 it is them who were to constitute the PI Studio. I started organizing workshop trips, plein-airs. The chance for unconstrained experiment appeared. Within the group of enthusiasts there was no academic demand for fulfilling a linear programme, there were no media restraints as well. Each person carried out an individual project with the use of chosen technologies or materials. There was also no formal academic assessment, and all participants had the right to leave our group or to enter it anytime. The first workshop trip to Karlin took place in 1987. It is the date when the phenomena of Nonexistent Studio PI came into being, after which workshop trips became a regular practice. Among others there were such workshop participants as: Andrzej Awsiej, Jarosław Bartołowicz, Jacek Kornacki, Robert Rumas, Mikołaj Trzaska, Ania Kuczyńska, Robert Kaja, Piotr Wyrzykowski, Marek Targoński, „Mikołaj" – Robert Jurkowski, Jacek Niegoda, Dominik Lejman, Bogdan Olech, Marta Branicka, Anna Nizio, Andrzej Czarnacki, Martin Blaszk, Tomasz Kuchta, Marek Mackiewicz... (the full list exceeds 50 names). Workshops were usually finalized with a public exposition. Student's exhibitory activity on the school premises annexed corridors, halls and basements. The great artistic polygon was supplemented by an open space studio on Wyspa Spichrzów (Garners Isle) as well as the *Wyspa* (Isle) Gallery set up in 1990.

Witosław Czerwonka

1983

Parallel Record II

The text which you now hear is, and at the same time is not a commentary to my artwork, as its whole content is disintegrated in the mumble of the manifold recording.

I rewrite the text repeatedly on a typing machine using the same sheet of paper. I record myself syllabicating the written words with the use of two magnetophons. I superimpose audio tracks and thus I tend toward a complete blackness. Blackness of sound and blackness of image.

And though the process itself progresses according to plan, with full diligence to perfection of its performing, you are not going to hear or see what I am saying, similarly, in fact, as in my other works which I made within the last few years. I undervalue the possibility of communicating anything not because I do not have a thing to tell you or because I am not allowed to say anything, but because I do not believe in the effectiveness of communicating anything to anyone. I even gather that such communicative attempts hold something immoral and are forms of particularly conceived megalomania.

All the ideologies stated verbally are suspicious, in the first place, because words are secondary to reality; they imitate it being, at the same time, an instrument of manipulation in people's minds and the substance of false ideologies.

In the confrontation between the sunset and its verbal description visuality must always prevail. It is helpless and natural. It does not have any hidden aims.

That is why actions which I undertake in the area of art or life attempt only to be special fragments of the world's reality. They do not want to be anything exceptional. They more tend toward the indifference of stone or clouds. These also do not carry any ideology. They neither speak nor remain silent. They neither admit nor object. They do not want to be beautiful or ugly. They are programmed chaos, they are blackness that can only be filled with your sensitivity and imagination[17].

Witosław Czerwonka

What is art?

Reality is poor and deceitful. It incapacitates our minds entangling them in a web of interdependencies. Art allows one to slip out of these restraints.

Dreams don't know restraints.

Dreams being objectified and evocative enough are sometimes perceived as art.

Without it life of the whole society would become flat and meaningless. All systems of art evaluation are senseless. It evaluates itself – in different references and later presentations therefore in its persistent functioning and in further development of its idea. History of arts is nothing more than a „chronicle description". However it frequently, though unintentionally, distorts the chronicle record with interpretational attempts of scholars who often do not understand the complexity of the phenomenon they are describing.

What then is art?

Art is a sublimation of longings, dreams, gestures that do not find any resonance in the macro scale social behaviors (such as politics, changes in morals or daily habits). Art is also an emanation of humanity's secret dreams of a world freed from all the pressures and violence of everyday life. Of course, what we commonly understand as art (along with the art market, the role of art and how it is evaluated) is just how it would seem, or it may be that we can only see the surface of artistic activity's mechanism.

17 The above text was the basis of a performance piece performed by the artist in 1983 in the ON gallery in Poznań. The action was based on an 'amplified' retyping, using a classical typing machine, of the same text on the same sheet, up to the point of producing illegible 'blackness'. As a result the artist left only multiplied typing sound and almost illegible typing copy of the text. The lapidary text below served as the introduction to the performance: *My trust in categories such as knowledge, certainty, perfection, holistic model or consistency regarding art has gradually diminished with time. I keep growing closer to such terms as: uncertainty, inconstancy, relativity* – W. Cz., 1983.

In fact, to believe it being possible to control, as any other creative act of a human, is to create an illusion, as well as to believe that monopolizing, for example, Van Gogh's legacy will make other people, not only artists, adore him more. Manipulating artistic values has no legs: it shall achieve only the length of manipulators' cables. Values and ideas within art should be freed even from the artist himself and popularized, so that they could live in other people's minds – unpredictable in times of the artist living.

Art is marginal in the history of mankind, though, as it is the most selfless phenomenon, it possesses meanings which are impossible to be overstated.

One should draw a line between creating attractive objects and what I refer to as art. To me art takes its place in the ideal and spiritual area. Great and adorable objects belong to the civilization, the world of passionate collectors, to visual entertainment. I meant something different...

Witosław Czerwonka
_Radzimowice_20 September 2008

The only thing we have are our own bodies

The only thing we have are our own bodies. Possessing parts of the outer world is an illusion. It's a trap. Influencing the world is twofold. One can affect matter – alter one's surroundings, tame nature, turn rock into dust and make rock out of dust. That is an overwhelming temptation and most people just surrender to it. Such activity represents the material aspect of the "force". It is relatively easy to keep in control, the flow of energy allows itself to be recorded. Financial energy, technical and technological capacities defer themselves to simple accounting, and the result should always equal anything more than „0" (of course the more the better). This kind of reality punishes the economically rebellious with bankruptcy which affects also their fellow citizens (families, employees, even whole societies). The striking scale depends only on the scale of the activity. This objectively verifying mechanism makes it possible for successive civilizations to persist materially or causes them to collapse. Reprehensibly simplified vision of the world? – where are: „the word", „the spirit" and „the notion"? My heart and soul stand astride the simple and somehow equally complex map of the material world, and I believe, still more, that one could benefit from being a ghost.

To Zygmunt Bauman

We believe in immortality?
We believe in death?
We believe in humaneness?
Humanity.
And the bovinity of human nature?
We believe in provable mechanisms
and static properties?
We believe in wisdom?
Greater reasons?
Equality, Freedom, Brotherhood?
And in the mission?
We believe that in three persons?
And that the Redeemer?
We believe in love.
In friendship?
We believe in myths?
The truth?
What truth?
And the sky is still bejeweled with stars,
Though somehow different...

_9 November 1996_time: 11.58

***

I the man
spirit and flesh.
Proud
great
and free,
lost
among billions of my equal
and already dead.
So is the problem of cattle
under the stars
that
also are nothingness.

_14 October 1998

Traces

Leaving a trace –
the obsession of intelligent animals.
These "non-intelligent"
leave them unknowingly.
They even try to efface them.
They are wise with their instinctive
wisdom.
Traces are dangerous.
Each trace makes a field of speculation
and a trail to offence.

_1999

***

Each artist is a potential
graceful object of observation
for a psychiatrist.
Who would however tell a psychiatrist
CALL!
I am sorry for psychiatrists, artists
but above all for people
who are
neither one
nor the other.
But maybe they are
the normal ones?

_6 July 1999

***

„And the Lord said:
He, who wants to speak
may think about speaking,
and he
who wants to listen
may think about listening
as all the faith comes from humans.
Rise and go!
But where?"

_25 January 2008

Disappear

To disappear without a trace.
No traces, no leftovers.
None
destitution...
wipe out all traces
and evaporate into the air.
This is impossible?
Impossible.

_November 2014

Dorota Grubba-Thiede, PhD
_Polish Institute of World Art Studies

The invisible school of Witosław Czerwonka

Witosław Czerwonka incessantly spoke with the Invisible
his Space of Seeing was not a space of domination.
He was inside but at the same time he observed delicately and slightly from above.
The doors to the Studio led by Him together with Wojciech Zamiara were always open,
and inside all Their unending conversations were taking place,
when Professor Witosław Czerwonka was giving his reply, he spoke to Him...
and spoke with the Invisible at the same time.
It was a Space of continuous projections of Films and Narrations
which we could always take part in unannounced
maybe there were no doors at all.

Romek Pniewski
_30th July 2015[1]

We do not actually know where is the End of All This
If we remember about Him, He Is still here
the space of un-specification.

Sławek Lipnicki
_29th July 2015

1 Roman Pniewski, a statement made one day after prof. Witosław Czerwonka passed away during a conversation with the author of the present text; the statement published in „Magazyn Sztuki" 2015/07: Roman Pniewski, *Witosław Czerwonka nieustannie rozmawiał z Niewidzianym* [*Witosław Czerwonka Incessantly Spoke with the Invisible*]; http://magazynsztuki.eu/index.php/component/content/?view=featured /and/; http://magazynsztuki.eu/index.php/krotko/305-zmarl-witoslaw-czerwonka [access 4th August 2015].

Witosław Czerwonka (4th June 1949 – 29th July 2015) is one of the most renowned Video Artists. Spiritually and mentally very close to me.

Hubert Bilewicz
_29th July 2015

„Three Dreams" [by Witosław Czerwonka 2000] (...) The spiral structure of the piece refers to the buddhist circle of life when the three images: of sky, road and landscape, interpenetrating each other and lacking a point of reference, are driving us away from reality, casting doubt on the value of any „rooting in" the material reality.

Jolanta Ciesielska
_ Three Dreams. Game. Mind The Absolute [2]

The whole world's matter is the matter of art.

Witosław Czerwonka [3]

Professor Witosław Czerwonka inspired and took care of us at the academy. I guess we all, even insensibly, owe Something to Him.

Magda Opic
_June-July 2015 [4]

On July 29th 2015 Witosław Czerwonka, one of the most renowned contemporary artists and pedagogues, passed away. His Presence still remains an ephemeral Touch [5].

*Le*tters from Gdańsk

The most beautiful of His Works: „Skin Grafts of (non)existent spaces" in London (the maze of the underground) and in Borne Sulinowo, *About Individuality* an exhibition in the Arsenał Gallery in Białystok, the cycle I am *Dancing for Mikołajczyk*, where he was accompanied by Jolanta Ciesielska, and all His most Beautiful Exhibitions: in the El Gallery in Elbląg (1974-1975), three stage decoration designs for Calle Flygare in Stockholm in 1990, *It's Just the Light* in PGS Sopot in 2012 and *Three Dreams* – in Nowy Port (Gdańsk), Kaliningrad, Klaipeda in 2013-2014; maybe all...

Thorn between heart and reason he was a mediator explaining the necessity of new incoming artistic phenomena. He assisted students becoming newborn artists. He created a new form of educating the most active and willing students. He recalled:

2 Jolanta Ciesielska, *Three Dreams. Game. Mind The Absolute.* [in:] *Witosław Czerwonka. Trzy sny [Three Dreams]*, exhibition catalogue: CSW Łaźnia 2, Nowy Port, by Klaipeda Culture Communication Center, Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts (Kaliningrad NCCA), Kuratorka: Jolanta Ciesielska, 2013-2014, http://www.closestranger.eu/wp-content/uploads/2014/04/Katalogas_Czerwonka_Srodek_Trzy-sny.pdf.

3 Prof. Witosław Czerwonka's words stated repeatedly within His Pedagogical Practice, recently in a public discussion: *Tutors. Socrates at Duchamp's*, Wyspa Art Institute in Gdańsk, 16th November 2012, The Intermedia Tutors' Meeting of the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.

4 Magda Opic, „Magazyn Sztuki" 2015/07: http://magazynsztuki.eu/index.php/krotko/305-zmarl-witoslaw-czerwonka [access 4th July 2015].

5 Therein.

It worked out very well, and though non-institutional, it became an institution called „Nonexistent Studio Pl" (...) In the first half of the '90 first full master diploma displays or diploma annex pieces produced in the Intermedia Studio are beginning to emerge. Their level is well illustrated by such examples as: Piotr Wyrzykowski, Robert Jurkowski, Robert Kaja or Marek Targoński..., artists being active to this day and true to unwritten ideals of open art [6].

He talked about other artists with honesty, for example about Antoni Starczewski he said:

Starczewski was a tapestry professor in Łódź. He also implemented oak leaves into his works and... he used a creaking wardrobe as an instrument [7].

In December 1981 Witosław Czerwonka started a cycle of structural, meditation-therapeutic works drawn-written in beautiful calligraphy. The cycle called *Letters from Gdańsk* eludes any univocal content. In 2000, taking part in an international exhibition *The Construction in Process* with its slogan *This Earth is a Flower*, Witosław Czerwonka launched into the impersonal space of the „total commerce" – one of the Geant megastores in Bydgoszcz a triptych of meditational video-self-portraits: an image of the artist sleeping helplessly and views of the Earth devoid of any signs – the „usual" sunrises and sunsets in the mountains. These were an antithesis of the narrative purposefulness and power of money. As a result of a mistake made by the megastore's technical staff member the meditational „self-portraits" of Witosław Czerwonka got to be displayed (one can say they liberated themselves) on each active screen within the store. For several decades now, different actions performed by Witosław Czerwonka as well as by His official and unofficial students have been discreetly and wisely distorting the tough narrations of our reality, external systems influencing the past and the present state of societies, as if these artists were symbolically pointing at the individual finger print of each Earth dweller.

Dorota Grubba-Thiede
_March-July 2015

To Czerwonka

Professor Witosław Marek Czerwonka with his sublimation-like perspective on contemporary art functioning, is for Tricity a pioneer of intermedia and intertextual art, stretching from meditational values to radically critical – active within this world; at times these antithetic forces are set side by side in one piece, video installation or environment. His vision of art as an osmosis which would delicately but not indifferently influence its viewers had become a catalyst of many progressive explorations of his students, or people who, outside the academy (PWSSP/now Academy of Fine Arts in Gdańsk), met his artwork as well as his individual, resulting from him being well-read and constantly updating knowledge, „comparative-philosophical" art theory. As if Witosław Czerwonka set the analytical space constituting conditions for the very existence and for understanding the young contemporary artist's actions, a space where the diversity of wise attitudes, strategies and moves seemed a kind of „implosion". Implosions, as Jerzy Ludwiński defined the term, are explosions turned inside and referring to the modern culture, internal explosions, deepening meanings and uncountable augmenting [8], making it impossible to settle the (hierarchy) center, and at the same time seeing somehow „rhizomatic" structures – about which Gilles Deleuze and Felix Guattari wrote. Next to the agoraphobia anticipated by Piotr Piotrowski one can speak about a certain kind of migrations or a „noctovist" pulse, about including darknesses, margins, difficult places (non-sites) – giving them back or „extracting" their meaning.

6 Witosław Czerwonka, text: *To tylko światło* [*It's Just the Light*] from the exhibition catalogue, PGS Sopot 2012.

7 The artist's conversation with this text's author, in his Sopot studio, 1th November 2014.

8 Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu* [*The Blue Epoch*], ed. Jerzy Hanusek, The Open Studio, Cracow 2013.

While wandering through Borne Sulinowo – a city in West Pomerania region, abandoned by Soviet army – in 1996 Witosław Czerwonka adopted a strategy of speaking with the Absent Ones. Penetrating the area he found numerous traces of talented, though anonymous, individuals working artistically in this military community which main function was restricted to political. Czerwonka then made his own cycle of photo-installation works, among others the *Tiuchtinu* (a kind of meditation video-altar dedicated to an anonymous master), a photographic cycle *About Individuality* (analyzing the subtle differentiation between ornamentation of the adults' and children's standardized gravestones in Borne Sulinowo), as well as photo-cadres of walls being the space „transplants". Those works were „restituting humanity of those who were Absent (transplanted somewhere anew)" [9]. The artist opened a marked, stigmatized area of the „margin" introducing a kind of communal perspective by that time totally absent, at the same time performing discreet, personal „rituals" appreciating the Absent Ones. Those rituals had their reference in transferring pictures of deserted Borne Sulinowo to the maze of London's underground tunnels, a place marked by terrorist attacks, and reversely introducing photographs of London's tube into the maze of Borne Sulinowo (this cycle was also performed by Witosław Czerwonka during the European meetings of Artists and Theoreticians in Borne Sulinowo which took place in 1996, 1997 and 1998)[10]. Referring to Joseph Kosuth's diagnoses Witosław Czerwonka again adopted the position of an „artist as anthropologist" possessing the over-ability to research culture from the inside. He was in a way a visual sociologist who, as Maria Mendel wrote, focuses his attention on an excerpt from reality with a special sensitivity to its context, which makes it possible for him to move away from the dominant meanings and is linked with „turning on the deposit of social and cultural vigilance (...), [with] a critical attitude appearing naturally, without any internal or external requisition"[11]. It would also be worth mentioning that the artist intuitionally, somehow „genetically" touched here the Critical History of the City as well as *Critical Family History* (postulated by Christine Sleeter since 2012), where the most important are the *two dimensions critically oriented research: genealogical (in depth of the data available in reality) and contextual (examining contexts of arisen genealogies through merging people, places and succeeding issues in time, reconstituting meanings – also latent, hidden – resulting from those links)* [12].

The Pioneer[13]

Witosław Czerwonka passed away (...) the pioneer of video-art, a great pedagogue, significant figure of contemporary art.

Prof. Grzegorz Klaman
_30th July 2015

His presence in the studio..., we loved Him..., through contacts with Him we all feel free.

Adam Witkowski, Anna Witkowska[14]

Witosław Czerwonka, starting his studies at the Gdańsk PWSSP (now Academy of Fine Arts in Gdańsk) a year before the „repression-hot" Polish March '68, brought there a hermeneutic-conceptual attitude, being open to interdisciplinary, off and laboratory actions. As the art historian Danuta Ćwirko-Godycka stressed, he very quickly became one of the most intriguing and renowned artists of neo-avant-garde and an initiator of international meetings of the artistic community[15]. As a result, among others, he established (together with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski) two independent galleries AUT (Gdańsk) and OUT (Sopot) [16], functioning in years 1978-1980; he was active within Leszek Brogowski's GN Gallery in Gdańsk (functioning till 13th December 1981), where he presented his individual exhibition *Starting Point* (1979)[17]. To these enclaves of independence (spaces used to present art created „here and now" as well as to produce and verbalize profound reflections with reference to those new actions) came such artists as: Andrzej Partum, Antoni Starczewski, Zbigniew Warpechowski, Natalia LL, Izabela Gustowska, Ivan Kafka, Jerzy Treliński, Zygmunt Rytka, Jerzy Ludwiński, Jan Świdziński, Paweł Kwiek, Ryszard Winiarski, Andrzej Kostołowski, Jerzy Busza, Józef Robakowski, Jan Berdyszak, Andrzej Różycki, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Paweł Kwiek, Ryszard Waśko, Antoni Mikołajczyk, Jerzy Ryba and others[18].

Earlier, almost immediately after getting his diploma (Gdańsk, PWSSP 1972) where Witosław Czerwonka presented a cycle of austere paintings intentionally seditious towards works of masters of the Sopot School, he became involved in working at the academy where he developed innovative teaching methods based on exchanging artistic-theoretical experiences. There were also trips to Łódź: to an alternative gallery *Strych*, to see the exhibition called *The Dungeons of Manhattan* (organized by Józef Robakowski) and to Robakowski's *Wymiany* Gallery, to *Wschodnia* Gallery (run by Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski, where one could meet also Leszek Golec, Tatiana Czekalska, Ryszard Waśko – who organized international exhibitions *Construction in Process*, first in 1981) to the Muzeum Artystów [Artists' Museum] and *Ślad* Gallery (Janusz Zagrodzki) plein-airs in Karlin and many other initiatives being the foundation for the Intermedia Art Studio.

The artist's fascination, from early '70, with minimal and structural art (e.g. 24 *Squares for Sol Lewitt*), systematic solutions (e.g. *Systematic Books*), „reductionist" art [after Gerhard Blum-Kwiatkowski], as well as with optical experiments from the area of psycho-physiology of seeing (e.g. photographic and painted „perspective" cycles, *Lines* dedicated to J. Dibbets) seem to be somehow „oxygenating", at the same time introducing a counter-perspective concerning artistic activity and education to Tricity artists community. As though Czerwonka complemented and transferred almost nonexistent in Poland, though crucial in the

9 Prof. Witosław Czerwonka's statement (16th March 2015) during a meeting entitled *Masses and Power* from the cycle Forms in *Spheres of Meanings – Social Contexts of Contemporary Sculpture* in the Institute of Urban Culture, Gdańsk; the moderator – Dorota Grubba-Thiede; http://www.ikm.gda.pl/2015/03/masa-i-wladza-artysci-wobec-kulturowej-hegemonii-wyklad-z-cyklu-ksztalty-w-strefach-znaczen/; http://www.ikm.gda.pl/2014/10/ksztalty-strefach-znaczen-spoleczne-konteksty-rzezby-wspolczesnej-nowy-cykl-wykladow-ikm/ (access 4th August 2015). Pieces published i.a. in: *Witosław Czerwonka. O braku symetrii* [*About the Absence of Symmetry*], exhibition cat., curator and ed. Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, PGS Sopot, 1999.

10 *Witosław Czerwonka. Trzy sny* [*Three Dreams*], exhibition catalogue, ed. Jolanta Ciesielska, CSW Łaźnia 2 Nowy Port, Klaipeda Culture Communication Center, Baltic Branach of National Centre for Contemporary Arts Kaliningrad, 2013-2014.

11 Maria Mendel, *Edukacyjne wersje antropologii obrazu* [*Educational versions of the Anthropology of Image*], [in]: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007, p. 279.

12 Maria Mendel, *Raport z badań „Wspólny Pokój Gdańsk. Ku miejskim modi co-vivendi"* [*Research report*], manuscript, Gdańsk 2014. *The Author refers to Critical Family History. Placing family in a socio-cultural historical context.* https://sites.google.com/a/christinesleeter.org/critical-family-history/Home (10.12.2014).

13 The subtitle *The Pioneer* refers to artistic and pedagogical work of prof. Witosław Czerwonka at the same time being the title of Grzegorz Królikiewicz's film *The Pioneer*, about Prof. Marian Mazur – a world renown cyberneticist who was never appreciated in Poland.

14 Artists' statements during the opening of the exhibition *Znajomi znad morza* [*Acquaintances from the Seaside*], dedicated to Witosław Czerwonka, at the Gdańsk City Gallery 31th July 2015. Exhibition curator: Patrycja Ryłko, collaboration: Anna Witkowska, Adam Witkowski. Artists: Jakub Bielawski, Adam Hryniewicki, Andrzej Karmasz, Alicja Karska, Tomek Kopcewicz, Marcin Laszczak, Sławomir Lipnicki, Mateusz Pęk, Anna Reinert, Piort Rubiecki, Maciej Salamon, Dominika Skutnik, Michał Szlaga, Malina Tomaszewska, Ania Witkowska, Adam Witkowski, Aleksandra Went, Sebastian Woźniak, Paweł Wróblewski, Karolina Wysocka, Wojciech Zamiara.

15 Danuta Ćwirko-Godycka, one of her statements during the opening of the exhibition: *Witosław Czerwonka. O braku symetrii* [*About the Absence of Symmetry*], PGS Sopot 1999.Curators: Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, film documentation: Wojciech Zamiara, Sopot PGS archives.

16 Elżbieta Kal wrote: Witosław Czerwonka based his early work on his relations with conceptualism and p*ost-conceptualism which was at the time a very detached approach at the Gdańsk artistic academy. Together with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski – similarly representing the intermedia systematic art.*, E. Kal, *Od akademii In spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,* [in:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005, Tradycja i współczesność* [*Academy of Fine Arts in Gdańsk1945-2005, Tradition and the Present Day*], ed. W. Zmorzyński, exhibition catalogue, National Museum Gdańsk, Gdańsk 2005, p. 28.

17 *Witosław Czerwonka. Punkt wyjścia* [*Starting Point*], exhibition catalogue, ed. Leszek Brogowski, Witosław Czerwonka, GN Gallery, Gdańsk 1979. Leszek Brogowski established GN Gallery in collaboration with Wojciech Leszczyński, Witold Węgrzyn, Paweł Borkowski, Marcel Baciarelli.

18 Witosław Czerwonka, *About leaving the door ajar. A tale about beginnings and the short life of Gdańsk independent galleries: GN, AUT and the Sopot OUT; the reality of artistic exchange in late '70, the after-August euphoria, and the role of friendship and the need of self-organizing during the tough time of the martial law period* – a lecture for the National Museum in Gdańsk, within the exhibition *Józef Robakowski. Istota idei.* [*The Essence of the Idea*]. Events' curator: Maria Szymańska-Korejwo, 2nd November 2012, camera: Marek Zygmunt: https://www.youtube.com/watch?v=Zfuv1xGYLcA.

broader perspective of contemporary art, contexts of radical individuals such as Ad Reinhardt (to whom Leszek Brogowski dedicated a monographic book in 1981[19]), cases of land artists,, laboratorists, unaesthetic artists, performers (also for-camera ones). The most important characteristic was the carefulness of connotations, precision of descriptions, honesty of references, creating inner *Conversations*, transparent, based on the energy of *Dialogues* with chosen Interlocutors. In 1978 Witosław Marek Czerwonka wrote:

> *Seemingly algid art appears to touch things which are only felt as probable, which might be its paradox, but also its strength*[20].

In 1981 Witosław Czerwonka, Jan Świdziński and Józef Robakowski created a framework for the exhibition *70-80. New Phenomena in Polish Art*, which was possible to present thanks to Czerwonka's negotiations in the BWA Sopot. Józef Robakowski recalls: *there was no place to be found for this exhibition, and he did it, he had the power*[21]. Opened in August 1981 the exhibition was complemented with theoretical sessions printed afterwards as a volume entitled *Texts – Concepts*.

In 1984, in Sopot Brogowski and Czerwonka created the Artistic Cooperative FORMAT focused on education and publishing[22]. Since 1991 at the Gdańsk PWSSP Witosław Czerwonka and Wojciech Zamiara had formally started developing intermedia issues in education within the mentioned above Intermedia Art Studio PI, where there were also artists such as: Jacek Niegoda, Piotr Wyrzykowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Joanna Zastróżna, Robert Kaja, Robert Rumas, Jacek Kornacki, Marta Branicka, Anna Kuczyńska, Katarzyna Ratkowska, Kamila Cząstka, Jarosław Bartołowicz and others[23].

Czerwonka created a new formula of educating students who were most active and willing to work. It was based on a lively contact and interaction that correlated with the strategy of critical pedagogy described by Tomasz Szkudlarek as a process of *fascinating reconstruction of social sensitivity,* [...] [which is based on] *the discursive and poly-discursive character of socially-constructed reality,* [...] *on the continuous internal culture liminality;* [...] *on the tensity constructing the dynamics of change and the horizon of semiotic possibilities*[24].

Since the '80 there existed (founded at the University of Gdańsk) the Transitory Formation Totart which was reinforced witch the artistic input (posters, flags, scenography design etc.) of many students involved in the Nonexistent Studio PI activities, such as: Joanna Kabala i Andrzej Awsiej, also: Jacek Zdybel, Krystian Rasmus as well as other artists of the Gdańsk PWSSP whose endeavours were supported by Witosław Czerwonka. This huge group of artists, poets, musicians, performers and others initiated such events as *Social Metaphysics Collages*. On the roof of the Gdańsk PWSSP Robert Rumas – one of Czerwonka's students – performed a photography session of a flag called Sasha – a fetish-like object made by Jacek Zdybel (as other artists said: „in 95%"), Andrzej Awsiej and Joanna Kabala (painted with acrylic paint on a tent tarpaulin, decorated with sisal and fringed). As Awsiej recalls, Sasha wandered across whole Poland with *Totart* and after few-hour long actions of *Totart*, it was given to the *Fabrik Art* community in West Berlin. Sasha belonged to the cycle of flags painted in the academy's basement – the Intermedia Art Studio led by Witosław Czerwonka – prepared for Totart's performance in 1986. They were visible in many public places, for example during the *Warsaw Realization* in Warsaw or at the *Positive Exchange Square* in Gdańsk. Awsiej organized in Tricity open large-size painting actions from the cycle *Dioramas*[25]. Professor Czerwonka to the very end retained his friendship with Zbigniew Sajnóg, a cofounder of *Totart*, author of its manifestos and essential ideas which for some time kept all the Totart group members together, ideas of: *frantic battling for the truth,* (...) *ardency, friendship and Love*[26].

Works made in the Witosław Czerwonka's PI Studio alone were presented many times during such problem oriented exhibitions such as: *Discord* in PO Gallery in Zielona Góra in 1990, *Electric Shepherd* in 1992, BWA Sopot, K-18 *Energetische Konstruktion*, Kassel, in 1993, at the exhibition entitled Białko in Muzeum Artystów in Łódź in 1995, also in *Arsenał* Gallery in Białystok (run by Monika Szewczyk) in 1997 at the exhibition celebrating the Nonexistent PI Studio's 10th anniversary; and in many other, usually independent centers.

The legendary field of action in the social area performed by formal and informal students of Witosław Czerwonka was the initiated in Gdańsk in 1995 CUKT (Centralny Urząd Kultury Technicznej/Central Office of Technical Culture) which was one of the *most interesting and most radical project, negating individuality of the artist and institutionalization of art itself*[27]. CUKT was created by Piotr Wyrzykowski, Rafał Ewertowski, Robert Mikołaj Jurkowski, Artur Kozdrowski, Jacek Niegoda, Adam Virus Popek and Maciej Sienkiewicz who fought the cyber-analphabetism by working hard to spread knowledge and broadly educate people in the field of so called technical culture. In 1999 they made the Obywatelski Software Wyborczy/OSW (the Citizen's Electoral Software) – a programme used for common decision-making . There was also Wiktoria Cukt – a viral persona created as an alternative for any living politician running for the position of Polish president. The idea was to introduce a more fair and effective model of direct digital democracy. CUKT organised a campaign for Wiktoria Cukt to become the president of Poland under the slogan *Politicians are dispensable*. In the biggest Polish cities artists run electoral meetings, opened electoral offices and their billboards were presented within the AMS project and widely in internet[28].

Wojciech Zamiara recalled:

> *When [together with Witosław Czerwonka] in 1985 I went to Łódź to Strych [i.e. to an alternative place, functioning since the beginning of the martial law period, where artists of the so called dump culture met] I watched something there and I wasn't so surprised. We found our common ground very quickly. They were also more in the counter-culture situation than in the counter-communist (...) I think we don't have any other chance, we have to create counter-culture all the time. The culture exists anyway (...), let's just make art. Let's act on the small scale of an individual, on the scale of community which we can encompass and have a conversation with*[29].

On such strategy of making extreme experiences mutual the performance entitled GO, by Witosław Czerwonka and Wojciech Zamiara which title refers to an ancient Chinese game. This performance was a spontaneous action performed by the two artists during one of artistic workshops in Skoki near Poznań in 1990. Documented on film the performance was presented at numerous contemporary art exhibitions afterwards. The material enchants viewers with its delicate visuality (shot by Witosław Czerwonka). Both artists, standing opposite to each other in a distance (approx. 4 m), joined together with a foil tube oriented horizontally between them, were breathing together the air from the tube creating a „closed cycle". Each breath of any of the two „Players" diminished the likelihood of them „surviving" the act, nevertheless, they did not stop the performance. The counter-reaction of Jerzy Treliński (assisted by Izabella Gustowska) who finally tore the foil off the artist's head deconstructed the tragic final point.

An aspect considered very important in Czerwonka's filmmaking practice is documenting other artists' actions or problem exhibitions, to remind the *Opening of the Wyspa Gallery* (1989), *The Mystical Perseveration and the Rose* (including the *Silence* by Krzysztof Malec, installations by Jacek Staniszewski, Zbigniew Libera, Robert Rumas, Barbara Konopka, Jacek Markiewicz, Katarzyna Kozyra, and artists invited by the curator Ryszard Ziarkiewicz) in 1992, *Totart's* anniversary in 1994, Leszek Brogowski's, Zbigniew Libera's, Włodzimierz Borowski's lectures held in PGS, Włodzimierz Borowski's, Józef Robakowski's exhibitions, etc., etc., in recent years also together with Marek Rogulski events held in his *Spiż 7* Gallery in Gdańsk (e.g. *Development – Between*

19 Leszek Brogowski, *Ad Reinhard*t, GN Gallery, Association of Polish Art Photographers' bulletin, Gdańsk. Published in 1984; previous texts i.a.: *Kazimierz Malewicz: Zeszyt Teoretyczny Galerii GN* [*Theoretical Issue of GN Gallery*], ed. Szymon Bojko, Leszek Brogowski, Mieczysław Kurewicz, Gdańsk: Association of Polish Art Photographers, 1983.

20 Witosław Czerwonka, *O braku symetrii*[*About the Absence of Symmetry*], exhibition catalogue, curators: Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, PGS Sopot, 1999; Resistance, exhibition catalogue, ed. Dorota Grubba, PGS Sopot 2010.

21 Józef Robakowski, words stated during Witosław Czerwonka's funeral ceremony. *Srebrzysko* Cemetery, Gdańsk, 4th August 2015.

22 Marek Rogulski, *A chart of Tri-city collective institutions following concepts of postmodernism in both artistic and social dimension*, [in:] *Virtual Dyktatura Eksperymentu* [*Virtual – the dictatorship of the experiment*], exhibition catalogue, *Spiż 7* Gallery, Gdańsk 2012, p. 6-7.

23 Mikołaj Robert Jurkowski, conversation with the artist, September 2015.

24 Tomasz Szkudlarek, *Media. Szkic z filozofii i pedagogiki dystansu* [*Media. The outline of the Philosophy an Pedagogics of Distance*], pub. *Impuls*, Cracow 2009, p. 10-11.

25 Author's correspondence with Andrzej Awsiej, January 2013. The artist together with Joanna Kabala live in Holland.

26 Zbigniew Sajnóg, *An Open Letter to Authors of the Documentary Film „Totart, regaining reason"*, Gdańsk, October 2014.

27 Marek Rogulski, *Virtual – the dictatorship of the experiment*, exhibition catalogue, for the 20th anniversary of the TNS Foundation, *Spiż 7*, Gdańsk 2012, p. 32.

28 Therein, p. 32; http://cukt.art.pl/wiktoria/postulaty.html.

29 Therein, p. 170.

Genes and Memes – Technology of thinking in 2013) or the International Ephemeral Art Festival in Sokołowsko coorganized by Zygmunt Rytka, Bożenna Biskupska and the Contemporary Art Foundation *In Situ*.

On the 1st August Marek Rogulski wrote:

> *With Him having passed away a chapter of art history in Tricity has ended and so much of its memory that Witosław Czerwonka took with Himself. The Beautiful, Great Man*[30].

*

In 1989, during a plein-air organized by Pracownia Chwilowa in Konin, Witosław Czerwonka once again meets Jolanta Ciesielska – a young art critic who, among others, created *Stodoła* Gallery in Warsaw, worked for CSW *Zamek Ujazdowski* in Warsaw, with Anda Rottenberg, for the Museum of Art in Łódź, later as an assistant to Urszula Czartoryska. For Witosław Czerwonka this meeting (although their acquaintance had lasted since 1983) marks the beginning of variously formed, metaphorical sound-video-installations entitled *Kilimanjaro*, derived from the inspiration following their mutual observation (led on a vast field of grass inflamed by heat) of a huge cloud which took the unusual shape of an ideal triangle (as „the ideogram of the lonely Kilimanjaro peak") [31].

Immersed and engrossed in numerous „video-mantras" by Witosław Czerwonka (often multi-channel), beautiful in their essence, though constantly experimenting, impressive with their painting-like intensity of perfectly picked forms and colours (each shot of the video is a potentially autonomous work of art), with the attentive sound keeping the image inside the real world (at the exhibition *It's Just the Light* in PGS, Sopot, Gral at the exhibition *Virtual – the dictatorship of the experiment* in the *Spiż 7* Gallery at Marek Rogulski's, and other), I compared this experience with semantically radical video-environments by Shrin Neshat. Their video-frescos (a term by Dominik Lejman), which touch the soul, constitute the kind of "sacred spaces" where all emotions of participating viewers are set free. Sławomir Lipnicki on 29th July 2015 stressed *The most important is the empty*...

I would also like to remind the „suprematist" performance *I am Standing* by Witosław Czerwonka (1989, BWA Sopot) for the opening of his individual exhibition *The Line* and a theoretic work entitled *The Art of Silence* (which I talked about with the Artist in July 2015). Sounds of his presence and words He was saying spread in an empty space AROUND A POST where people gathered. The Artist was hidden IN A DIIFERENT PLACE only sending his „prototelematic„ acoustic image with the use of technological appliances. The POST itself was in a way SIMULACROUS, erected in the center of the rotunda in BWA Sopot and at the same time in the center of the former, co-established by him, independent OUT Gallery. The POST was an extension to the existing ARCHITECTONIC RHYTHM of the place. Together with the sound it created a certain poetic truth. Czerwonka played with spaces. He delicately distended them with a „Far East" as well as laboratorial kind of delicacy; to mention *TAK/NIE* (Polish for yes/no) – two words built of raw wooden planks, rising from the floor up to the ceiling where one word is questioning and actually (de)constructing the sense of the other (*Answers to All Questions* installation, 1991). He had also used the aporia of words yes and no earlier – in his politically involved and at the same time structural work, based on animating a video piece, entitled *Throughout Studies on the Issue of The German Reunification* (1990). Witosław Czerwonka wrote:

> *The term 'voyeurism' became a taboo and it does not exist in the public discourse. It is wrong as nowadays practically all of us suffer from this affliction. We spy on the world using other voyeurs*[32].

Another interesting context is created by projects of a sound installation in a sacral space (for the El Gallery in 1986), derived from the sound of approaching people and transforming them into a subtle „sound-touch", or the so called *Portable Spaces* created by Witosław Czerwonka in 1988 as well as his other audio-pieces which he initiated at the break of '70 and '80. He created also a potentially acoustic cycle of installations and photographs entitled *My Favorite Recordings* (since 1981) and *Simultaneous Record*, expressive in aural perception, somehow auto-deconstructive piece, in the ON Gallery in Poznań (1981). These actions, installations, video-installations, experiments with the temperature of the scene, the smell, the light seem to anticipate strategies of spectacular installations which for many years have been created by Olafur Eliasson (e.g. Sun in Tate Modern, London 2003). Locally one can find Jacek Dominiczak and Monika Zawadzka in collaboration with Dominik Lejman (an architectonic structure *Suppressing/Stratifying the Façade*, 2004) or Katarzyna Krakowiak (*Making the Walls Quake as if They Were Dilating with the Secret Knowledge of Great Powers*, in 2012) who, during the Venice Biennale in the Polish Pavilion, realized projects where they invited the audience into the „empty", „feeling", „hearing" interior. One should also remind the experimental, generating sound-trembles works by Konrad Smoleński from the second decade of XXI century.

In *Portable Spaces* Czerwonka tapped around different interiors according to spatial and temporal scores he prepared earlier. He recorded the result using four-channel audio recording system. He explained:

> *His aim was to obtain a three-dimensional acoustic model of a certain physical space and transferring it into a new, this time public, space of a gallery. Thanks to this intervention the two places for some time existed as one forming a new utopian entity* [33].

By repeating his work with the same scores he created and transplanted next „acoustic prints": of his studio in Sopot to the Wschodnia Gallery in Łódź; he filled the space of *Na Ostrowie* Gallery (of Jerzy Ryba) with sounds of the *Wschodnia* Gallery; he emitted the *Portable Space* from Wrocław in the PO Gallery in Zielona Góra. The acoustic model of the PO Gallery was then experienced by the public of Karlin near Koszalin during the artists' meeting held by Andrzej Ciesielski. Czerwonka recalled:

> *The room is huge and obscure, many times bigger than the PO Gallery. This pleases me. The sound system good. The next day I make the print. I do not take pictures. A few days later I am in Sopot. I listen to the recording in darkness...*[34].

One of the *Portable Spaces* repercussions was – as the artist called it – „videotaping" which led him to metaphysical and spatial visual narrations, crystallized among others in *Wschodnia* Gallery in Łódź in 2008[35]. *Random Wandering* (since 2012) seems the next stage. He made the piece in the Nowy Port district accompanied by Jolanta Ciesielska. Spatiotemporal „video-drawings" created within the process and strategy of *Random Wandering* were exhibited within Jolanta Ciesielska's cross-border projects: in CSW *Łaźnia 2* in Nowy Port – during Witosław Czerwonka's exhibition *The Source*, in 2013, and during other individual exhibitions as: *Witosław Czerwonka. Three Dreams*, very popular especially between young people, in Klaipeda (Klaipeda Culture Communication Center) and in Kaliningrad (Baltic Branach of the National Centre for Contemporary Arts Kaliningrad), 2014.

For his *Random Wandering* the Artist made some scores (resembling slightly geometrized flowers)... He wrote then:

> *I got my alibi from Heisenberg's Uncertainty Principle. This principle had great impact on the contemporary philosophy as regards cognition – as it represents the uncertainty concerning obtaining cognitive results. That is because the observed item or phenomenon changes being influenced by the observation itself – which is why observed results cannot be objective or certain. I hope that the above argumentation is able to explain my decision to drop all control over the form of this photographic walk and make it subservient to the rule of random wandering. The portrait of a peripheral (?) city district, I created this way, may surprise its inhabitants as well as the author. A question mark indicates a doubt, if this district should not be treated as front walls holding main gates to the city of Gdańsk* [36].

Dorota Grubba-Thiede

30 Correspondence with Marek Rogulski, 1st August 2015.

31 Memories of Jolanta Ciesielska and Witosław Czerwonka on 11th June 2015 at the Medical University of Gdańsk.

32 W. Czerwonka, *It's Only the Light*, exhibition catalogue, PGS Sopot, 2012, p. 3.

33 Therein, p. 18.

34 Therein, p. 18.

35 The exhibition *Some Paintings for the Wschodnia Gallery*, and also *Abbau Des Eisenen Vorhangs Ein, Kuhlhaus*, Berlin (2011). Important reflections about *„the defense of an image as the essence of screen phenomena"* Witosław Czerwonka's presented during his lecture PI for Peter for Peter Greenaway in October 2010, Dwór Artusa, Gdańsk, while being presented officially with the honoris causa degree by the Gdańsk Academy of Fine Arts: https://www.youtube.com/watch?v=paXn060AXgM One should also summon here: Zofia Watrak, *Na peryferiach sztuki gdańskiej lat 70. Awangarda poza własnym rodowodem*, Gdańskie Studia Muzealne 1987/10, p. 189-201; Jolanta Ciesielska: *Diadem Ariadny* [in:] *Witosław Czerwonka. O braku symetrii*, PGS Sopot 1999; Danuta Ćwirko-Godycka: *Inne media* [*Different Media*] [in:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005, Tradycja i współczesność*, ed. W. Zmorzyński, exhibition catalogue, the National Museum in Gdańsk, Gdańsk 2005, p. 212-235 as well as other texts by Danuta Ćwirko-Godycka about Witosław Czerwonka and the Nonexistent Studio PI for the *Arsenał* Gallery in Białystok.

36 Witosław Czerwonka, a text in: *Witosław Czerwonka. Trzy sny* [*Three Dreams*] op.cit. p. 13. In June 2015 Witosław Czerwonka and Jolanta Ciesielska took part in a non-profit, voluntary international project *Imago Mundi* submitting to an Italian art curator Liliana Malta their works: Jolanta Ciesielska – *Gender*; Witosław Czerwonka – *Last Stage: for L.B.* (for Leszek Brogowski).

Witosław Czerwonka

He was born on June 4th 1949 in Wrocław, and died on July 29th 2015 in Gdańsk. He studied within the Faculty of Painting and Sculpture at the PWSSP [State College of Visual Arts] in Gdańsk, between 1967-1972. He obtained his master diploma in 1972 in the Painting Studio led by professor Jacek Żuławski and in the Graphic Design Studio at associate professor's Witold Janowski. Between 1978-1980, together with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski, he established a multimedia gallery AUT in Gdańsk and then the gallery OUT in Sopot. Between 1980-1982 he created, together with professor Roman Usarewicz, an innovatory programme for the Creative Design Basics Studio, which he then carried out and developed together with Wojciech Zamiara until 1993. On the basis of gathered experiences appeared the Intermedia Studio 'PI' led by Czerwonka until 2015. In 1995 he obtained the 'full professor' degree. Between 1990-1993 he functioned as the Vice-Rector and between 1993-1999 he was the Dean for the Faculty of Painting and Sculpture at the Gdańsk Academy of Fine Arts. In the '70 he created mainly paintings, graphics and drawing. Sometime later his artistic interests would stretch over performance, film, photography, installation and video-sculpture.

Luźne strzępki | *Loose* Scraps

Wystawa | Exhibtion
Witosław Czerwonka – ***Luźne strzępki*** | *Loose Scraps*
18 października – 5 grudnia 2015

Organizator wystawy | Exhibtion held by

Galeria *Pionova*
Anna Brudzińska i Piotr Grosz
80-843 Gdańsk, ul. Olejarna 2
tel. +48 504 223 360
www.pionova.net

Kurator wystawy | Curator_Jolanta Ciesielska
Współpraca kuratorska | Curatorial cooperation_dr Dorota Grubba-Thiede

Katalog | The catalogue
Redaktor merytoryczny | Editor on basis of content_Anna Brudzińska
Autorzy tekstów | Texts by_Witosław Czerwonka, Jolanta Ciesielska, dr Dorota Grubba-Thiede
Zdjęcia | Photographs by_Witosław Czerwonka, Jolanta Ciesielska, Agnieszka Zgirska, Marek Zygmunt, Leszek Krutulski, Bogdan Olech, Anna Brudzińska
Zdjęcie Witosława Czerwonki na okładce katalogu | Photography of Witosław Czerwonka on the cover by_Jolanta Ciesielska
Tłumaczenie tekstów | Translation by_Katarzyna Podpora
Projekt graficzny katalogu i skład | Graphic design by_Joanna Kurowska_ilustacja.pl
Redakcja tekstów | Editor_Kazimiera Kuzborska
Wydawca katalogu | Publisher_Galeria *Pionova*
Współwydawca | Co-publisher_Wydawnictwo *Bernardinum* Sp. z o.o._www.bernardinum.com.pl
Druk i oprawa | Printing and binding_Drukarnia *Bernardinum* Sp. z o.o._www.bernardinum.com.pl
Nakład | Press run_500 egz.
ISBN_978-83-7823-723-5

Patronat honorowy wystawy ***Luźne strzępki*** | Honour patronage of the *Loose Scraps* exhibition

Jej Magnificencja prof. Ludmiła Ostrogórska_Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
Her Magnificence Prof. Ludmiła Ostrogórska_Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

Jacek Karnowski_Prezydent Sopotu
Jacek Karnowski_Mayor of Sopot

Paweł Adamowicz_Prezydent Gdańska
Paweł Adamowicz_Mayor of Gdańsk

Organizatorzy wstawy – Anna Brudzińska i Piotr Grosz składają szczególne podziękowanie za wsparcie finansowe niniejszego katalogu przedstawicielom Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku:
Jej Magnificencji Rektor prof. Ludmile Ostrogórskiej ASP
dr. hab. Krzysztofowi Polkowskiemu_Dziekanowi Wydziału Malarstwa ASP
prof. Katarzynie Józefowicz_Dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów ASP

Organizers – Anna Brudzińska and Piotr Grosz would like to acknowledge with gratitude the financial support of this catalogue granted by representatives of the Academy of Fine Arts in Gdańsk:
Her Magnificence Prof. Ludmiła Ostrogórska_Rector
dr hab. Krzysztof Polkowski_Dean of the Faculty of Painting
Prof. Katarzyna Józefowicz_Dean of the Faculty of Sculpture and Intermedia Art

_Gdańsk 2016