

Anda Rottenberg

Polonya'da 1980'ler-özellikle de ilk yarısı sanatta kişisel yaklaşımların ve uygulamaların gelişimi açısından iyi bir dönem değildi. 1981 komünizminin son ürünü olan sıkı yönetim, toplumu bölmüş, bir anlamda oluşturduğu tehdit duygusuyla karşı hareketi daha da köktenci kılmıştı. Devlet tekeline olan kamu kesimi boykot edilmişti. Kültür dünyası, sanat da dahil olmak üzere yer altına ya da kiliseye çekilmiş ya da tarafsız ikinci planda, küçük galerilerde ve özel mekanlarda (kat ve atölyeler) etkisiz varlığını sürdürmüştü. Bağımsız sanatçıların sesi, özellikle de yeni yeni ortaya çıkanları, vazgeçin bütün ülkede ya da dünyada, oluftuğu kentte bile duyulmaz olmuştur. Bugün geçmişte kalan bu gerçeklerden söz etmemin nedeni, bunların, bugün artık adları ülke sınırları dışında da duyulan çoğu Polonyalı sanatçının etkinliklerinin başladığı dönemin koşullarını açıklamamasındandır.

Sıkı yönetimin neden olduğu ve sanat dünyasının, temelde devlet korumasına dayanan ve o noktaya kadar işleyen yapısının birden bire çökmesiyle pekişen çaresizlik duygusu ve tehdit, bir birleşme gereksinimi doğurdu. Bu da genellikle sesini bireylerden fazla duyurma gücüne sahip olan gruplarla giderilmeye çalışıldı. Bu nedenle, 1982-1986 arasında Polonya'da, 20 yüzyılın başka siyasal ve sanatsal huzursuzlukların doruk dönemlerinde de olduğu gibi, bazı sanat grupları ortaya çıktı. Bu grupların bir bölümü yaşamlarını uzun yıllar sürdürürken, bazıları da bir kaç sergi sonra dağıldı. Ancak bunların çoğunluğu ya katkıda bulunan sanatçıların konumlarından ya da yapıtlarının tutarlılığından (ve çoğunlukla köktenciliklerinden) ötürü çağdaş Polonya sanatı tarihine geçti.

Bunlardan ikisi, Poznan'da oluşan ve Mariusz Kruk'un kurup, onun düş gücünden etkilenen "Klips Çevresi" ile Varşova'da kurulan ve büyük ölçüde Miroslaw Balka'nın kişiliğiyle biçim bulan "Yeni Beriemienost" birinci gruba dahildir. O dönemde ilginç düflünceler ortaya atan gruplar arasında "Lodz Kaliska" ve "Luxus" (Wroclaw) da vard. Altı ressamın Varşova'da oluşturduğu "Grup" etkinliklerinde kullandığı geniş medya yelpazesıyla özel bir konuma sahiptir. Kuramsal olarak hâlâ varlığını sürdüren bu grup, güçlü bireysellikleri ve çok çeşitli ilgi alanları olan sanatçılar üretmiştir. Polonya sanat dünyasında "Grup"un etkisi, onun ortaya çıkmasına neden olan koşulların ortadan kalkmasıyla birlikte yok olmaya başlamıştı.1986'dan sonra sıkı yönetimin yarattığı sistem içinde yavaş da olsa bir "liberalleşme" süreci başlamış, 1989'un ünlü "halkın sonbaharı"yla son noktasına ulaşan bu süreçle komünist sistemin özellikleri yavaş yavaş aşınmıştır. Aynı dönemde genç sanatçılar da grup yapısının dışına çıkma cesaretini toplamışlardır. İkinci "Klips Çevresi" 1987'de kendini feshetmiş ve bununla birlikte Kruk'un ileri sürdüğü sanatsal anonimlik ütopyası da ortak yaratıcı etkinliği, bağımsız kişiliklerin ya da adların duyurulmasından daha öncelikli kılan bir ütopya yok olmuştur. Bu grup, bir kaç yıl kadar, gerçekten, yarattığı hava ve biçimsel çözümler açısından dönemi için benzersiz nitelendirilebilecek yapıtlar üretmiştir. Resim eğitimini kavramsal sanatın egemen olduğu bir okulda (Poznan Güzel Sanatlar Lisesi) yapan bu sanatçılar, 1980'lerin başlarında, yalnızca sıkı yönetimin karamsar gerçekleriyle karşı karşıya gelmemiş, aynı zamanda o sıralarda Polonya da dahil olmak üzere bütün Avrupa'yı saran "yeni resim" anlayışıyla da karşılaşmışlardır. Poznanlı sanatçılar, bir ölçüye kadar bu moda karşı, bir ölçüye kadar da öteki olmanın derin inancından hareketle geleneksel sanatsal tuvalin "dışına çıkmaya" karar vererek, resmi üçüncü boyutta geliştirmeyi denemişlerdir. Sergiledikleri her şey sergi mekânını, bir anlamda bir kaç düzlemde dolduran heykellerden oluşuyordu. Bunların her biri tümüyle saran bir resmi andırır biçimde derinlikte irdelenmişti. Bu "boyasal resim sonrası" heykeller aynı zamanda içerdikleri kapsamlı anlatı düşünce

sistemi ve çocuk masallarının şiirselliğiyle çok ilginç bir önerinin özelliklerine de sahipti.

Mekânsal "resimler"den oluşan heykellerin kendileri ise özellikle de Mariusz Kruk'un heykeli (imzasız olduğu için ancak bir kaç sergiden sonra onun olduğu anlaşılmıştı.) çoğunlukla bir nesne biçimindedir; ama, canlı olmayan doğa (dağlar, göller, vb.) karşısında sözünü ettiğimiz canlı doğa anlamında canlı nesnelere. Bu "canlandırma" nesneye, tıpkı çocukların güneşin ya da ayın resmini yaparken bir "yüz" boyamaları gibi bir hayvan ya da insan ifadesi vermekle, biçim aracılığıyla, oranların dengesizliğiyle, alışılmadık duruşlar hatta gerçek hareketlerle oluşturulmuştur.

Eğer, Clement Greenberg'in kabul ettiği gibi üçüncü boyut, sanatın, sanat dışı olanla paylaştığı bir şeyse, o zaman Kruk'un bu dönemde yaptığı gerçek ve somut nesnelere de "harfi harfine bir metafor" ve kişiselleştirilmiş bir paradokstur. Ancak Mariusz Kruk, gruptan ayrıldıktan hemen sonra " lirik paradoks"un gerçekleşmesini oluşturan nesnelere yaratmaktan vazgeçmiştir. 1988 gibi geç bir tarihe kadar Kruk, hâlâ bir araç gövdesinden çıkan renkli bir ev yapıyor ve ona çok düğmeli kaba bir ceket giydireyor; Ona sarılan adamı da uzun tahtadan yapıp saydam bir yağmurluk giydireyor ve yanındaki köpeği de bir birine sicimle bağlanmıştı kırmızı boyalı uzun tahtadan yapıyordu (Bahçede Heykel, Varşova). Aynı dönemde, kontrplak, sopa ve dallardan yaptığı kurulumlara da şapka giydireyor, kravat takıyordu (HCAK, Lahey). Ama bir yıl içinde, Kruk ilgisini daha az gerçek ama daha derin ve örtülü bir dünyaya kaydırmıştı. Kruk, burada, var olan seri üretim biçimlerini dikkatle gözlemlemeyi, nesne yaratmaya yeğlemiş, bunların basmakalıp ilişkilerine müdahale ederek, hiyerarşilerin temelini çürütmüş, yararlılıklarını soruşturmuş, onları gruplamış, duruşlarını ayarlamış, sınırlara itmiş ve duygusal inceliklerine ve ahlaksal düzenine nüfuz etmiştir. Hemen hemen her zaman, sürekli kullandığımız için artık dikkat etmediğimiz günlük nesnelere yararlanmıştı. Öykülerinin (edebi metinler de dahil olmak üzere) kahramanları, mobilyalar halılar, kumaşlar, aynalar, şemsiyeler, giysiler ve askılardı. Mutfak aletleri ve tabaklar, sebzeler, meyveler... Günlük yaşamın düzlemi.

Dolayısıyla sanatsal yaratı süreci "canlı" nesnelere biçimlendirmeden, nesnelere arasında insancillaştıran ilişkilerin biçimlenmesine indirilmişti; net olarak birleştirilemeyen ve herkes tarafından farkedilemeyen duygusal ve estetik ilişkiler. Jaromir Jedlinski, sanatçı ile ilgili şöyle yazmıştı: "O, donuk, adlandırılmayan her şeye, şeylerin gizli yanlarına yönelir ve kesinlik ile yanılmazlığı, gerek davranış, gerekse algılama açısından kişinin kendisini mekanik basmakalıplığın evrensel eğiliminden kurtarma umudu bırakmayan kör tünel olarak algılar." Kifli, Mariusz Kruk'un tavrı olgunlaşırken şiirselliğinin ve her şeyden öte dilinin ne ölçüde 1980'lerin Polonya'sının özel sanat dışı durumuyla ilgili olduğunu soruşturabilir. Yapıtlarında kaçış öğeleri görmeli miyiz? Ya da tam tersi onun duyarlılığından ve çevresini saran dünyayla olan yakın ilişkisinden ders mi almamız? Ancak, bu sorunun eğer yanıtı varsa, bu yanıt, Kruk'un gerçeğin algılanmasındaki sanatsal önerileriyle ortaya çıkan daha evrensel değerlere göre ikincil öneme sahiptir. Eğer Wlasyław Strzeminski'nin "Theory of Vision" (Görü Kuramı) adlı çalışmasında belirttiği gibi, her dönemin sanatı, sanatçının "görsel yeteneği"ni yansıtır, başka bir deyişle, bugün sanat paradigması olarak adlandırdığımız kapalı kategori değerlendirmesi doğruysa, Mariusz Kruk'un yapıtlarının düş gücünün yeni alanlarını sezindirerek, estetik deneyimlerin yeni dünyalarını açığa çıkararak ve varoluş türünde soruları destekleyerek bu "yeteneğe" ulaftığını kabul etmek gerekir.

Sanat ve gerçek, sınırında dolaşan tek sanatçı Mariusz Kruk değildir. Bu olguyla ilgilenen bir başka sanatçı da Mikolaj Smoczyński'dir. Ancak, bu durumda, nasıl sanatçının yeteneğine, kararlarına, koşullarına göre tavrı farklılaştırıyorsa, bu olgu da farklı biçimde anlaşılır ve görülür. Hiç bir sanat grubuna katılmamış olan Mikolaj Smoczyński, iki üniversitesi ve bir kaç

yüksek öğretim kurumu olmasına karşın, sanat akademisi olmayan Lublin'de öğrenim görmüştür. Dolayısıyla sanat yapmak için değil, öğretmek için (üniversiteye bağlı Sanat Eğitim Fakültesi) eğitilmiştir. O yalnızca stratejik anlamda değil, aynı zamanda bir sanatçı olarak yoğunlaştığı alanda da ıssız bir yol seçmiştir.

Mezun olduktan hemen sonra resim yapmış, ama kısa bir süre sonra o da Mariusz Kruk ve "Klipse Çevresi" gibi resmi üçüncü boyutta geliştirmeyi denemiştir. Ama onun resimlerindeki ilgi alanı öbürlerinkinden kesinlikle farklı olduğu için mekânsal düzenlemeleri de Poznanlı sanatçılardan farklıdır. Smoczynski, mekânlarını neredeyse beyaz geometrik biçimlerle ya da daha doğrusu geometrik olma eğilimi gösteren biçimlerle oluşturmuş ve sonraları serbest asılanlar ve beyaz kumaş kıvrımlardan yararlanmış. "Beyaz üzerine beyaz"ın ince tonlamalı değerlerine ve malzemelerin çeşitli birleşme alanlarına ilgi duymuştur. Aynı zamanda onu bir anlamda doğal olarak özüne, yani, ışığa bağımlılığına ve malzemenin yapısına, farklı malzemelerin ışığı emme ya da yansıtma biçimlerine duyarlı kılan fotoğrafla çalışmıştır. Bütünüyle iç mekânlara ilgi duymuş ve bu iç mekânlardaki ayrıntılara betonun yapısı, bir duvarın, kapının, kapı kasasının, yerlerin yerleşik özellikleri, girintilerin, çatlakların ve çiziklerin görünüşü, yere dökülen sıvıların parlaması, farklı biçimlerde aydınlatılmış iç mekânlardaki farklı parçalar arasındaki benzerlik ve farklılıklar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bu görece basit ama kamera objektifi aracılığıyla gerçeğin algılanmasına bağlı kesin ve duyarlı işlemler, temelde benzer yapıya sahip olmakla birlikte, bir süre sonra daha karmaşık etkinlikler ağına dönüşmüştür. Sanatçı, yaratma ve araştırma süreçlerini birleştirmiş, gerçeğe müdahale etmeye başlayarak, sonucu görebilmek için fotoğraf aracılığıyla gerçeği "sahnelemiş"tir. Çeşitli malzemeleri ve biçimleri birleştirmiş ya da karşıtlık oluşturacak biçimde kullanmış, bunların, zaman içinde ve ışığın (her zaman doğal) etkisi altında niteliklerini değiştirmelerine olanak tanımıştır. Sürecin kendisi, neredeyse farkedilmeden işin içinde önem kazanmıştır. Ama bu akademik anlamda yaratıcı bir süreç olmayıp, "Süreç Sanat" bağlamında anlaşılmalıdır. Smoczynski'nin yapıtlarında, süreç belli belirsiz başlatılır; sanatçı yalnızca sonradan kendi kendini destekleyebilmesi için ilk aşamada müdahale eder malzeme vb. kendi haline bırakılır. Bu biçimde kavranan sanat yapıtı hiç bir zaman son biçimine ulaşamaz: Yalnızca bir ya da başka bir aşamada var olur ve yarın, bütünüyle geçmişte kalacak olan bir çok olasılıktan yalnızca birini sunar. Bu sürekli "geçmiş" ve güncel olmamak, kaydedilir ve dolayısıyla fotoğraf aracılığıyla o anda tutulur. Ancak burada fotoğraf, yalnızca gerçeğin "durdurulmuş imgesi" değil, araştırmanın bir aracıdır.

İlerki deneylerin yönünü yalnızca fotoğraf ve kullanımı sayesinde belirleyebiliriz. Gene öyle görünüyorki ürünler (eğer terim Smoczynski'nin geçici düzenlemelerine uygulanabilirse) neredeyse bütünüyle renksizdir. Grinin tonları arasında, değişen tonlar ve değerlerde, bazen neredeyse siyaha ya da beyaza varan fotoğrafta ve çoğu kez negatif filmde olduğu gibi dolaşır.

Ancak düzenlemelerin kendileri hiç bir zaman "sanat yapıtları" ya da "sanat nesnelere"nden oluşmaz. Onlar çoğunlukla "gerçeğin negatifi" olup, duvardaki girintilerden taşırılan ya da "ana" duvardan hafifçe ve belirsizce öne çıkan kapı ya da pencere çerçeveleri, duvardan "aşağı alınan" biçimler olarak geometrik anlamda ortaya çıkar. Yukarıda sözü edilen bu iki sürecin (gerçeği sahneleme ve fotoğraf) karşılıklı değişimi ve bağımlılığının, neredeyse harfi harfine uygulamaya dönüştüğü bu çarpık sanatsal uygulama vurgulanmalıdır. Eğer resmi üçüncü boyutta geliştirmek olanaklıysa, hem fotoğrafa uygun uygulamaları hem de fotoğrafa bağlı dilli gerçekçilik alanına geçirmek de olanaklıdır. Bu tür bir eylem yalnızca fotoğrafa ilişkin kavramları ya da teknikleri (negatif,

kopya, çevirim) görelî kılmakla kalmayıp, kavramsal söyleme temel bir değer katar, ama Kruk örneğinde olduğu gibi dikkatleri sanat dışı alanlara çekerek onun sanatsal değerlerini belirtir ve yerleşik kavramların göreliliği ve arkasında gizlenen gerçek üzerine düşünmeye yöneltir.

Seçilen sanatçıların en genci olan Zuzanna Janin Baranowska sanat sahnesinde ancak bir kaç yıldır etkin olmakla birlikte ilgilerinin geniş yelpazesi kadar, hem sanatsal yaklaşımı, hem de yapıtlarının niteliği, onu çağdaşlarından ayırmak için yeterlidir. Zuzanna Janin, dikkatini kadın kimliği üzerine yoğunlaştırır. İlk kişisel sergisinde (1989) sanatçı bilinçli olarak yapıtlarında kadınsılığı vurgulamıştır. Konuyu "abartmadan" ya da onu toplumsal olgunun temel sorunu haline getirmeden ve hiç bir dramatik hareket içermeden sunar. İşindeki kadınsılık yalnızca kullandığı malzemenin türünde, onu işleyiş biçiminde ve benimsediği teknikte kendini gösterir. İlk yapıtları bir biri üstüne binen hafif "yumuşak" kumaşlarla yapılmış ve üst üste gelen bir tür anlatı düzeni oluşturmuştur; bu düzen genel olarak aşırı harfi harfine yorumdan gizlenmiş ve ritm, gerilim yönü, duygu ve özellikle biçimlendiriliş açısından klasik dönem alçak kabartmalardaki yırtık giysili yas tutanları anımsatır. Sanatçı ayrıca başından beri geniş bir malzeme yelpazesinden yararlanmış; iğneler, iplikler, dokuma parçaları kullanmıştır. Bir ara yapıtlarında, zemin üzerinde gözyafl› ya da kan damlalar› gibi "yüzen", kalın ipten özenle yapılmış büyük düğümlere yer vermiştir.

Bu dönemden kısa bir süre sonra 1990'da Zuzanna Janin mekânla bir diyaloga girmiştir. Önceleri ürkek olan bir diyalog. Sürekli ürkek. Kadınsı biçimde ürkek. Tam olarak sanatçı mekâna, çoğu kez içerden aydınlatılmış ve yanda duvar kenarına yerleştirilmiş yarı saydam biçimler yerleştirmiştir. Bunlar mobilya parçalarını dolaplar, şifoniyerler, yataklar- anımsatan neredeyse geometrik biçimlerdir. İpekten yapılmış, içi ışık ve havayla doldurulmuş, görünmeyen ipliklerle bir birine bağlanmış -hepsi aynı zamanda nesnenin izleri, nesnenin anısı, düşlenen bir nesne de olabilir. Ama onlar gerçekten vardır. Buruşturulmuş ipekle kısmen bir biçim oluşturan, aniden kesilen, düzensiz biçimde asılan "eksik" tamamlanmamış düzenlemeleri ise daha da doğrudur. Dziekanka Galerisi mekân›nda dizdiği aynı yükseklik ve biçimdeki ipek "portalleri" ise harap bir evin iç içe geçen odalarını çağrıştırır. Evin biçimi de tanımlanmıştır. Bu bizim çocukken yaptığımız resimlerdeki dört duvarlı, sivri çatılı, bacalı, geleneksel, çocuksu bir evdir.

Çoğu kez, eskiden giyilmiş ham ipek parçaları makineyle bir birine dikilmiştir. Dikiş dikmek, eskiden beri Avrupalı kadınlarla özdeşleştirilen neredeyse öyküsel bir eylem; 20. yüzyılda sanat tarafından unutulmuş ve hem erkek, hem de kadın sanatçılarca reddedilmiş bir eylem; yalnızca sanat dalında etkinlik gösteren feministler tarafından değil, "bağımsızlığını" kazanmış çoğu kadın tarafından da karşı çıkılmış bir eylem ve sanatta, gerçek sanatsal teknik olarak kullanmaktan çok bu tür kadınsı bir eyleme karşı yaklaşımını ortaya koyan Rosemarie Trockel dışında kimsenin ilgilenmediği bir eylem. Ama Zuzanna Janin için dikiş dikmek doğal bir eylem, cinsiyete uygun ve neredeyse doğuştan. Sanatçı kadınsılığını kabul eder. Oluşturduğu ipek biçimlerle bize kendisiyle ilgili özel şeyler açıklar. Sanatçının söyleyiş biçimi de özeldir. Kadın hassas bir yaratıktır. İpek hassas bir malzemedir, ama aynı zamanda güçlü bir malzemedir de. Yalnızca malzemenin analizi ve paralel düşünce ile geniş bir literatür oluşturulabilir. Ama kişi sunulan sınırlı biçime bağlı kalarak onun çağdaş sanat dünyasıyla ilişkilerini dikkate alabilir. Eğer böyle yaparsak, malzemenin açıklayıcı tavrı ve simgeselliğin yeniden incelenmesi (En son yapıtında sanatçı ipek ile kalın zımpara kağıdını dramatik ve son derece anlamlı biçimde karşı karşıya getirmiştir.) gibi değerleri farkederiz ve mekânla olan alışılmadık ilişkiyi yakalarız. Zuzanna Janin'in işinin doğru ve ters yüzleri vardır. Mekânı iç ve dış olmak üzere ikiye böler. Biz aslında hangisinin daha

önemli olduğunu anlayamayız. Dikişleri, düğümleri ve kumaşın dikiş paylarını gösteren yüz yalnızca dıştan kaba olan zımpara kâğıdı ile birleştirici yerde düzgün yüzeye karşıttır ve bir anlamda doğru yüzdür; ya da doğru yüz, dış yüzdür.

Bir başka karışıklık da doğru ile ters yüz dediğimiz, girintilerin olduğu parçalara baktığımızda ortaya çıkan doğru olanla olmayanı algılayış biçimindedir. Mobilya parçalarında da (gene) bir anlamda girintiler vardır. Bunlar çoğunlukla, yatağın boyutlarına bağlıdır. Çünkü bunlar ipeğin "duvarı"nda girintiler yaratır, içe doğru bir girinti, bunların mekânın daha özel ve gizli bölümlerine ait olduğunu düşündürür. Ama bu bölümden fiziksel olarak bir maddeyle ipekle ayrılmışlardır. Burada da gene her iki durumda da soruşturmaya açık olan ve bir biri üstüne binen pozitif ve negatif biçim karşımıza çıkar. Ancak Smoczynski durumunda şeyler, değişen gerçek içinde yer alır; ve onun uydurma, fotografik yansımasıdır. Buradaysa uydurma ve gerçek iç içedir.

Ama daha da önemlisi ya da belki daha belirgin olan bu üç sanatçının hiç birinin kendi çevreleri dışına ulaşma çabaları olmadığı gerçeğidir. Ve her biri kendi evrensel değerlerini, kendilerine göre orada bulmuşlardır.

Anda Rottenberg

The 1980s- especially the first half of the decade- was not a good period in Poland for the development of individual approaches and careers in art. Martial law, the swan song of communism '81, divided society, brought a sense of threat and made the opposition movement more radical. The public sphere, which was a state monopoly, was boycotted. The world of culture, including art, went underground, into the churches, or vegetated on the neutral sidelines: in small galleries, in private spaces (flats and studios), in art schools and so on. The voices of individual artists, especially the emerging ones, was hardly heard, even on the scale of a particular town, not to speak of the country as a whole or the world. I am mentioning these facts, which by now are already history, because they explain the circumstances of the debut and the beginning of activity of many Polish artists whose names are known today far outside the borders of Poland.

Thus the feeling of helplessness and threat produced by martial law and reinforced by the sudden destruction of the structures of the art world that had functioned up to that point, and which were mainly based on state patronage, brought a need for consolidation - which was usually met by forming groups whose voices were more readily audible than that of individuals. In 1982-86, a number of artistic groups were therefore formed in Poland, comparable to those that were characteristic of other peak periods of political and artistic ferment in 20th century Poland. Some of these groups remained in existence for many years, while others disintegrated after only a few exhibitions. The majority however have gone down in the history of Polish contemporary art either because of the standing of the artists who contributed to them, or because of the consistent (and usually radical) nature of their work.

Two groups fell into the first category: the "Kolo Klipsa" from Poznan, a group set up by Mariusz Kruk, and influenced primarily by his imagination and the "Neue Seriamiennost" group from Warsaw which was strongly moulded by the personality of Mirosław Balka. Other groups of that period which put forward interesting ideas included "Lodz Kaliska" and "Luxus" (Wroclaw). The Warsaw "Gruppa", formed by six painters, but made use of a very extensive range of media in their activity, occupied a special position. This group which is theoretically still in existence, produced artists with a strongly etched individuality and widely divergent interests.

"Group" life in the Polish art world began to die out parallel to the disappearance of the factors that had given rise to it. After 1986, a process of gradual "liberalization" began in the system created by martial law. That was a process by which the characteristics of the communist system gradually eroded, culminating in the now celebrated "autumn of the peoples" in 1989. At the same time, young artists gained enough courage to try their strength outside the framework of groups.

The second version of the "Klips Circle" dissolved itself in 1987, and together with it, the utopia of artistic anonymity propounded by Kruk disappeared - an utopia that had put collective creative activity before the publicizing of the individual personality or name. For a few years in fact this group had produced work which was unique in its period in terms of its aura and formal solutions. The authors of this work, who were trained in painting, but in a school strongly influenced by conceptual art (the Poznam High School of Fine Arts), came into contact in the early 1980s not only with the gloomy realities of martial law, but also with the outbreak of "new painting" which was at that time sweeping across the whole of Europe, not excepting Poland. To some extent in spite of this fashion, and to some extent stemming from a deep conviction of otherness,

the Poznan artists decided to "step outside" the conventional artistic canvas and made an attempt to develop the picture in the third dimension. All their displays consisted of sculptures which filled the exhibition space in a sense on several planes , each constructed in depth - similar to an all embracing picture. These "postpainterly" sculptures also had the characteristics of a very interesting proposition, in that they contained extensive narrative threads and child's fairy-tale poetics.

The sculptures themselves, made up of spatial "pictures", and in particular Mariusz Kruk's sculpture, which could be identified only after a few exhibitions had been held, since none of the work was signed), were usually in the form of an object, but an animate object, in the sense that we speak about animate nature in contrast with inanimate nature (mountains, lakes, etc.). The "animation" consisted in giving the object an animal or human expression, suggested by the shape, an imbalance in the proportions, the unusualness of the positioning or , even , by very literal gestures, like painting a "face", of the kind that children make when they paint the sun or the moon.

If - as Clement Greenberg would have it - the third dimension is the factor that art shares with non-art, than the very real and concrete objects that Kruk made in this period became a "literal metaphor", a personified paradox. However, soon after leaving the group, Mariusz Kruk began to abandon the creation of objects of which constituted the materialization of a "lyrical paradox", As late as 1900, he was still building a colorful house growing out of a tree trunk, and dressing it in a denim coat fastened with a lot of buttons; cuddled up to it was a man, a figure made of planks and dressed in a transparent raincoat with a little dog made from red painted planks tied on with a string ("Sculpture in the garden", Warsaw). He was also at the same time dressing up with ties and hats, structures made from plywood, sticks and branches (HCAK, the Hague). but already a year later, he had shifted his attention to a less literal sphere, but one which was perhaps more profound and subtle. The artist gave up the creation of objects in favor of the careful observation of those that had already existed in the form of mass products. He interfered with their conventional relationships, undermined hierarchies, questioned their usefulness, gathered them into groups, accorded them positions, threw them on to the margins, and penetrated emotional subtitles and the ethical order. He made use almost exclusively of everyday objects, which are so familiar to us from constant use that we hardly notice them. The heroes of his tales (including literary texts) are pieces of furniture, carpets, clothes, mirrors, umbrellas, clothes and coat hangers. Kitchen utensils and china. Vegetables. Fruit. The plane of practical life.

And so the process of artistic creation has been reduced from the forming of "animated" objects to the formation of humanized relations between objects: emotional and aesthetic relations, which are not clearly articulated and are not discerned by everyone. Jaromir Jedlinski wrote about the artist, "He turns towards everything that is opaque, unnameable, towards the hidden side of things, and he considers certainty and infallibility to be a blind tunnel which leaves no hope of liberating oneself from the universal tendency to mechanical conformism, both in behavior and perception."

One could ask to what extent the poetics, and above all the language of Mariusz Kruk, is linked with the specific extra-artistic situation of Poland in the 1980s, when his approach was maturing; should we see elements of escapism in his work, or, on the contrary, a parable showing his sensitivity to and involvement with the surrounding world. The answer to this question, however, if it exists at all, is secondary in view of the more universal values that Kruk's artistic proposals introduce into the perception of reality, If Wladyslaw Strzeminski was right when he said in his "Theory of Vision" that the art of every epoch

reflects the "visual capacity" of the artist, or in other words, a category closed to what we today call the paradigm of art, Mariusz Kruk's work considerably extends this "capacity", indicating new areas of the imagination, revealing new spheres of aesthetic experience, and encouraging questions of an existential nature.

Mariusz Kruk is not the only artist who moves on the boundaries of art and reality. Another artist who is interested in this area is Mikolaj Smoczynski. In this case, however, this is an area viewed and understood differently, just as the predisposition, decisions and conditions forming the artist's attitudes differed..

Mikolaj Smoczynski did not belong to any art groups. He was educated in Lublin, a city without an academy of art, although it has two universities and several other institutions of higher education. He was therefore trained rather for teaching than the practise of art (the Faculty of Art Education at the University). He chose a lonely path, not only in the strategic sense, but also in the field in which he focused his attention as an artist.

Initially, immediately after graduating, he practised painting. But very shortly, like Mariusz Kruk and the "Klipse Circle", he made attempts to develop pictures in the third dimension. However, since the area of his painting interests was very definitely different from theirs, his spatial arrangements were also different from those put forward by the Poznan artists. Smoczynski composed his spaces through the use of almost white geometrical forms or rather geometrically-inclined forms, and later he made use of free hanging, and also white, draperies. He was interested by subtly graded values of "white on white", and the zones where various forms of matter met. At the same time, he took up photography, which - in a more or less natural way - made him sensitive to what is its essence: the interdependence of light and the structure of matter the way in which various materials absorb or refract light, what diffuses and what intensifies it. He was interested exclusively in interiors, and within interiors, in details - the structure of cement, the substantial characteristic of a wall, doors, door frames, floors, the appearances of recesses, cracks and scratches, the shining of liquids spilled on the floor, the similarities and differences between different fragments of an interior, lighted in various ways.

These relatively simple, but precise and sensitive procedures linked with the perception of reality through the camera lens, which are basically cognitive in nature, shortly changed into a more complex network of activities. The artist joined together the two processes of creation and investigation; he began to interfere with reality and "stage" it, in order later to see the results with the help of photographs. He continued to contrast and combine various matters and forms, allowing them to change their properties in response to the action of time, their own weight, various fluids, and also under the influence of changes in lighting (always natural). Almost imperceptibly, the process itself gained importance in this work. This was not however a creative process in the academic sense, not in the sense that it is understood in the context of "Process art". In Smoczynski's work, the process was barely initiated; the artist interfered in the first stage, only to allow it to become self-supporting later- by letting the matter etc. take its own course. A work of art conceived in this way never attains a final shape: it only ever exists in some phase or another, and reveals only a thing of the past. This continual "past", out-of-dateness is registered - and therefore held in a moment of time - by photography. But photography is not merely here a "halted image" of reality. It is an instrument of investigation.



It is only thanks to photography, and with its participation, that the direction to be taken by further experimentation will be revealed. It is also thanks to photography, it would seem, that the productions (if you can apply that term to Smoczynski's impermanent arrangements) are almost completely without color. They waver around shades of grey, changing gradations and values, sometimes almost approaching black, or almost white - as in a photograph, and often as in a negative.

The arrangements themselves are however never composed from "works of art" or "art objects". They are usually "negatives of reality", forms "taken down" from the walls, frames of doors and windows, squeezed out of recesses in walls, or standing out softly and uncertainly from their "mother" walls, extruding from them in the geometrical sense. One should stress this perverse artistic practise, in which the interchangeability and interdependence of the two processes referred to above (staging reality and photography) took on an almost literal form. If it is possible to transfer into the area of reality both practises proper to photography and the vocabulary linked with photography. This kind of activity not only makes relative the concepts connected today only with photography or techniques (negative, copy, taking off), introducing a fundamental value into conceptual discourse, but -as is in the case of Kruk - moves our attention to the non-artistic area, indicating its aesthetic values, and provoking thought about relativism of established concepts and the reality which hides behind them.

Zuzanna Janin Baranowska, the youngest in this selection of artists, has only been active in the art scene for a few years, but both her artistic approach and the nature of her work as well as range of her interests have distinguished her positively from her contemporaries. Zuzanna Janin puts her attention on her female identity. In her first one-person exhibition (1989), the artist consciously stressed her femininity of her work. There were no dramatic gestures, intended to "over-expose" the subject or to turn it into a major problem of a social nature. The femininity of her work was revealed only in the kinds of materials used, the way she dealt with them, and the techniques adopted. Her early works were done in soft "melting" fabrics, draped one over another, overlapping and forming a kind of narrative order; this order was on the whole hidden from over-literal interpretation, and worked through rhythm, the direction of tension, mood and in particular - the way of shaping it, recalling classical bas reliefs of mourners clad in torn robes. The artist also revealed her range of media from the beginning: needles, threads, pieces of textile. For a time, big knots emerged out from her pieces, carefully produced from thick thread and "floating" on the surface of the background like tears or drops of blood.

Shortly after this period, in 1990, Zuzanna Janin commenced a dialogue with space,. At first it was a timid dialogue. Consciously timid. Timid in a feminine way. To be precise, she introduced into the spaces, semi-transparent forms, often lighted from within, placed somewhere at the side, by the wall. These are almost geometrical forms, reminiscent of pieces of furniture: cupboards, chests, beds. Made of silk, filled with light and air, tied by invisible threads - they could equally well have been only traces of an object, a memory of the object, an imagined object. But in fact they really existed. Even more true were her arrangements made in an "imperfect" way, incomplete, in which crushed silk only partly formed a shape, and broke off suddenly, hanging in irregular shreds. Similar in height and form, her silk "portals" put in a line through the space of Dzienka gallery looked like a suite of inter-connected rooms in a ruined house. The form of the house also appeared. A traditional, childish house, that

we all know from our own experience of drawing - four walls, a pointed roof and a chimney.

Pieces of raw silk, often already worn, sewn together by a machine. Sewing - an almost anecdotal activity, attributed to the European woman from time immemorial; an activity forgotten by art, and rejected by artists both male and female, in the twentieth century; an activity not only renounced by feminists active in art, but also the by the majority of "liberated" women, and no-one refers to it in art with the exception of Rosemarie Trockel, who rather demonstrates her attitude towards this kind of feminine activity than makes use of it as a real artistic technique. But for Zuzanna Janin sewing is a natural activity, proper to her sex, and almost inborn. The artist accepts her femininity. In building her silk forms she tells us intimate things about herself, and her way of telling us is also intimate. A woman is a delicate creature. Silk is a delicate material. But it is also a strong material. From analysis of the material alone and parallel thinking one may build up a large literature. But one may also stick to the restrained form that is shown to us and consider its relationship with the world of contemporary art. If we do this we will discern values like the revealing attitude to material and the revision of its symbolism (in her latest work, the artist makes use of dramatic and highly significant confrontations of silk with thick emery paper) and also an unconventional attitude to space. The work of Zuzanna Janin has right and wrong sides. It divides space into exterior and interior. We never really know which is more important -the side that shows the seams, knots and ragged edges of the fabric, the places where it meets the emery paper, which is only rough on the outside, where it is contrasted with the smooth, in some way created right side -or the right side, the exterior side.

There are also confusions in the understanding of what we call the right and wrong sides, the correct and the incorrect, which occurs when we are dealing with pieces in which there are recesses. These are recesses in the form of pieces of furniture (again) but also only in some. Usually they correspond to the dimensions of a bed. Because they form an indentation in the "wall" of the silk, an indentation to the inside, you could claim that they belong to a more intimate, hidden part of the space. But from that part they are divided physically by a substance - silk. We are therefore once again dealing here with a positive and negative form, which is in both cases open to question and which overlaps. While however in the case of Smoczynski, things take place in a changing reality and its fictional, photographic reflection, here the fiction and the reality penetrate each other.

But what is most important, or perhaps the most symptomatic, is the fact that none of these three artists has tried to reach outside his own/her surroundings. And each in his/her own way has found universal values there.