

LESZEK PRZYJEMSKI – „POLSKI SYTUACJONISTA”



ŁUKASZ GUZEK

Leszek (Leonard) Przyjemski ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku w 1968 roku. Dla kultury jest to rok szczególny. Najpierw w marcu wybuchła rewolta studencka w Warszawie i Krakowie. Potem nastąpił „paryski maj” i rewolta studencka ogarniająca całą Europę. Głębokie przyczyny tych wydarzeń są nieporównywalne, a także są one niewspółmierne. Jednak można porównać ich skutki, ich wpływ na kolejne pokolenia twórców kultury. Mianowicie stały się one mitem i to do tego mitu później nawiązywano. Głównym składnikiem tego mitu była anarchiczna wolność i bunt przeciw narzucaniu ograniczeń. To jego warstwa utopijna. Zarazem był to bunt zakorzeniony w twórczości, napędzany wiarą w subwersywną siłę przesłania intelektualnego, artystycznego.

Ten moment wspominają artyści, tacy jak Jerzy Bereś, który nie brał przecież bezpośrednio udziału w zdarzeniach na ulicy, ale realizował swoją *Manifestację* w galerii. Bereś był absolutnie przekonany, że jego *Przepowiednia* z 1968 roku, wykonana najpierw w Warszawie (w Galerii Foksal), potem w Krakowie (w Galerii Krzysztofor), dokładnie w czasie trwania zamieszek, była wynikiem kongenialnego, wspólnego z innymi uczestnikami tych zdarzeń, odczuwania rzeczywistości przez artystę. Bereś wspomina także, że Kantor, który był wtedy w Paryżu i był świadkiem zamieszek ulicznych, używał swojego statusu artysty jak tarczy – hasło *Je suis artiste!* chroniło go wtedy na paryskiej ulicy przed agresją tłumu¹. Znaczenie miało słowo i słowo stawało się bronią, narzędziem walki – hasła umieszczane na murach Paryża stały się znakiem rozpoznawczym nie tylko tej rewolty, ale weszły do słownika wszelkich prowolnościowych dążeń, także w Polsce.

W tym artykule zwracam uwagę nie na ich treść, ale na metodę operowania słowem. Pod tym względem estetyka użycia słowa – zdania – tekstu – wskazuje powinowactwa z strategiami przyjętymi w sztuce konceptualnej, która już za chwilę stanie się nurtem

wiodącym i zdominuje dekadę lat siedemdziesiątych. Konceptualne odwrócenie tradycyjnej hierarchii wartości w sztuce, zastąpienie artefaktu znaczeniem, jest istotą tego, co stanowi konceptualny „przewrót kopernikański”. Jednym z jego źródeł jest estetyka „literatury” haseł z okresu rewolty '68 roku. Porównanie zdjęć dokumentalnych z czasu strajków studenckich w Paryżu i późniejszych z Biennale w Paryżu pokazuje pokrewieństwo ich estetyki użycia słowa i aranżowania przestrzeni za pomocą tekstu. W tym drugim przypadku prace tekstowe były realizowane już ze świadomością sztuki konceptualnej (mówię tu cały czas o ich formie artystycznej, a nie zawartości ideowej). Mimo utopijnych idei, wydarzenia roku '68 przynosiły skutki artystyczne. W sztukach plastycznych zbudowały grunt pod sztukę konceptualną, co tu należy rozumieć szeroko, jako generalną postawę wobec sztuki rewoltującą jej dotychczasowe bazowe założenia i sposoby uprawiania. Podobnie „paryski maj” przyniósł skutki w literaturze, filozofii. Była to więc propozycja całościowego wzorca myślenia, która w tej postaci promieniowała poza centra ówczesnych wydarzeń, także poza żelazną kurtynę.

Międzynarodówka sytuacionistyczna odegrała w rewolcie '68 roku dużą i wieloraką rolę. Tu, na potrzeby tego artykułu, podkreślam szczególnie znaczenie jednej z podstawowych strategii stosowanych przez sytuacionistów – *detournement*, czyli użycie elementów systemu, ale skierowanie ich przeciw temu systemowi. Rewolta studencka w Paryżu, ogarniająca całą Europę, wydawała się wtedy być spełnieniem postulatów sytuacionistów w praktyce. Wskazuję tu na samą zasadę, a nie jej treść, która miała w założeniu być za pomocą tej strategii realizowana, a która wynikała z krytyki kapitalizmu i tej krytyki miała służyć.

Oczywiście, taka treść była nieadekwatna do sytuacji polskiej. Ale antysystemowość już tak. O ile więc trudno o jakiegokolwiek dowody, także w postaci świadectw bezpośrednich uzyskiwanych od

samego Przyjemskiego, iż wprost inspirował się on sytuacjonizmem, czy że był to wynik świadomej recepcji idei Deborda, to zarówno jego prace, jak i całość postawy życiowej tego czasu są sytuacjonistyczne „z ducha”, ducha rewolty. Owa rewolta, podkreślmy to jeszcze raz, była skierowana przeciw systemowi władzy i wynikającej stąd opresji, niezależnie, czy jest mowa o ustroju kapitalistycznym na tzw. Zachodzie, czy ustroju socjalistycznym na tzw. Wschodzie. W tym sensie, strategię sytuacjonistyczną *detournement* adoptowało i stosowało mniej lub bardziej okazyjnie wielu artystów tego czasu, jak np. Przemysław Kwiek, Marek Konieczny, Paweł Freisler czy współpracujący na początku z Przyjemskim Anasztazy Wiśniewski. Jednak to Przyjemski uczynił z tej zasady metodę artystyczną, którą posługiwał się przez całe swoje życie twórcze i posługuje do dziś.

Należy także podkreślić istotne przesunięcie w praktyce *detournement* Przyjemskiego w stosunku do działań tego typu realizowanych przez sytuacjonistów. Mianowicie najważniejszą różnicą był brak celów społecznych (podobnie jak u innych artystów polskich). Przyjemski i inni „polscy sytuacjoniści” nie mieli zamiaru zmiany systemu politycznego. Nie działali w myśl 11 tezy o *Feuerbachu*, mówiącej, iż ważniejsza jest praktyka zmiany, a nie teoria (*Filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, aby go zmienić*). To różnica pozwala określić cele – zamiast celów społecznych, mamy cele artystyczne i taką też praktykę. Opór przeciw władzy miał wymiar prywatny, a polem owego sporu, co naturalne dla artysty, była ikonosfera i estetyka rzeczywistości otaczającej, a więc walka zindywidualizowana, we własnym imieniu i o siebie, o ocalenie swojego ja w totalitarnym systemie władzy w ówczesnej Polsce. Stąd też wynikało stosowanie strategii *detournement*.

Strategia *detournement* zaproponowana przez sytuacjonistów wywodzi się z strategii dadaistów i surrealistów, a więc ze źródeł awangardy. Awangarda jest tu rozumiana za Bürgerem, dla którego

to dada jest w zasadzie jedyną awangardą, gdyż dokonuje „zniesienia sztuki w praktyce życiowej”². Znaczy to, że dada spełnia założenie praktycznej zmiany w sztuce, co z kolei było zgodne z marksistowskim hasłem praktyki rewolucyjnej, przytoczonym powyżej. Zapewne jest to też jeden z ważnych powodów odwołania się sytuacionistów do tej właśnie formacji awangardowej; niejako przyjęcie patronatu tej sztuki przez sytuacionistów nad swoimi działaniami. Dada jest przykładem podstawowej strategii awangardowej, którą można określić jako odwrócenie wektora znaczeń w estetyce wizualnej, a więc dokonanie swoistej zamiany miejsc wartości artystycznych. Najważniejsza i bazowa zmiana, uruchamiająca ciąg dalszych zmian w sztuce, polegała na odwróceniu hierarchii *wysokie-niskie* (sztuka wysoka – sztuka niska).

Tak rozumiane źródła awangardy sięgają dalej w historię niż dada. Wszak awangarda rodzi się w kabarecie, na przedmieściu, a nie w salonach królewskich, cesarskich czy naśladowujących je salonach burżuazji. Zmiana na gruncie źródeł estetyki jest skorelowana ze zmianą społeczną. Historia kabaretu artystycznego, której częścią jest także Cabaret Voltaire, zaczyna się znacznie wcześniej, od kabaretu Lapin Agile na Montmartre, założonym około 1875 roku. Historia kabaretu pokrywa się z historią awangardy – awangarda, kabaret i kawiarnia artystyczna to jedno. Do niej należy Jama Michalika i piwnica Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach. W Gdańsku w czasie studiów Przyjemskiego żywe było zapewne wspomnienie o kabarecie Bim Bom (1954–1960).

Sytuacioniści działali już jednak w czasie, gdy sztuka awangardowa została zinstytucjonalizowana w systemie władzy poprzez muzea, galerie, rynek sztuki, a więc nastąpiła jej *rekuperacja* (to kolejne kluczowe słowo związane z rewoltą '68 roku). Dlatego owo odwrócenie wektora znaczeń musi dokonać się wewnątrz estetyki zaadaptowanej przez władzę, czy będzie to zachodnia – kapitalistyczna,

czy wschodnia – socjalistyczna masskultura z jej ikonosferą. Owo odwrócenie dokonuje się także (choć nie tylko) za pomocą kategorii komizmu, a więc poprzez pokazanie niezgodności wyobrażenia z rzeczywistością, planu z realizacją, najczęściej poprzez zastosowanie redukcji *ad absurdum*. Jak zobaczymy, owa paradoksalna metoda działania – zgodnie z systemem wbrew temu systemowi – była stosowana przez artystów z dobrymi rezultatami. Z niej także wynika strategia ruchu galerii konceptualnych zagnieżdżających się w oficjalnych instytucjach – czasami „zagnieżdżona” w takim miejscu była tylko osoba – to wystarczyło, by strategia *detournement* zaczęła działać i przynosić efekty.

Tak było w przypadku Przyjemskiego, który z Anastazym Wiśniewskim działał w Elbląskim Domu Kultury. Prace Przyjemskiego operują tego typu sprzecznością, zestawieniem, które w danej sytuacji wydaje się nonsensowne. Dotyczy to operowania znakiem plastycznym, słowem zestawionym z obrazem, ale także aranżacji przestrzeni w skali instalacji łączonej z działaniem na żywo. Artysta ukazuje więc w owej absurdalnej rzeczywistości siebie samego. Taki też charakter miały jego wystawy indywidualne, będące całościowymi rozwiązaniami, spójnymi w przekazie wizualnym. Ale także jako organizator, pracownik Elbląskiego Domu Kultury, stosował on w pracy tę strategię. Jednak humor, jeżeli pojawia się w pracach, to w warstwie wywołanych u odbiorcy emocji, jako sposób perswazji, dotarcia z przekazem do widza. Humor jest więc elementem strategii *detournement*, a jej wybór jest dyktowany skutecznością przekazu.

Zaznaczmy, iż celem tak rozumianego i stosowanego *detournement* nie jest uzyskanie efektu komizmu. Nie chce rozśmieszyć, a wywołać refleksję i odpowiednio do tego celu, używane przez niego środki artystyczne nie są ekspresyjne, a konceptualne. Kontekst, w jakim tworzy Przyjemski, uwarunkowania społeczno-polityczne ówczesnej rzeczywistości w Polsce, a zwłaszcza wszechobecna

cenzura przewencyjna, zmusiła go do takiego budowania przekazu treści, aby był on nieoczywisty, wielowarstwowy. Dlatego spośród kategorii komizmu najbliższą możliwą do zastosowania wobec prac Przyjemskiego byłyby groteska, która jest oparta na wewnętrznej dychotomii, konflikcie przeciwieństw zawartych w jednym dziele. Ponadto groteska jest ugruntowana w plastyce.

Zagadnienie groteski opracował Tomasz Gryglewicz, który dokonał rozszerzenia i uwspółcześnienia kategorii groteski. Píše on np.: *Widzimy zatem, że atmosfera dzieł Duchampa jest stricte groteskowa, chociaż na próżno szukalibyśmy dosłownych groteskowych motywów ikonograficznych*³. A dalej potwierdza, że dadaizm jest bliski duchowi groteski⁴. Chodzi więc nie tylko o wygląd dzieł czy nawet zastosowanie groteskowej metody, jak to wskazałem powyżej, ale o powiązanie dzieła z pewnym typem atmosfery. I tak też jest w opisywanych poniżej dziełach – ich wewnętrzna sprzeczność wprowadza groteskową atmosferę i o tyle też operują one humorem, który wprowadza w konfuzję cenzora, a który dobrze wyczuwa widz i „czyta” krytyczną warstwę tych prac. Poniżej opisuję główne prace i wątki twórczości Przyjemskiego oraz analizuję je pod kątem użycia strategii *detournement*.

W 1970 roku Przyjemski powołał do istnienia Galerię Tak, która nie była fizycznym miejscem, czy przestrzenią prezentacji, a ideą, projektem artystycznym. Była więc przedsięwzięciem *par excellence* konceptualnym, a inaczej – dziełem sztuki Przyjemskiego. Mieszkał on wtedy w rodzinnej Bydgoszczy, gdzie powrócił po studiach w Gdańsku. Przypadkiem na ulicy spotkał kolegę, którego znał od dzieciństwa, Anastazego Wiśniewskiego. Wiśniewski miał wtedy pomysł na Galerię Nie, będącą podobnie konceptualną galerią – ideą artystyczną. Postanowili podjąć wspólne działanie. I tu dała o sobie znać strategia *detournement* Przyjemskiego. Koncepcja Wiśniewskiego była kontestacyjna, krytyczna wobec życia artystycznego i establishmentu. Nazwa galerii miała ową niezgodę na rzeczywistość

odzwierciedlać. Przyjemski zaproponował inną strategię działania, właśnie z wykorzystaniem systemu przeciw niemu samemu, czyli *detournement*. Zamiast manifestacyjnie się od owego systemu odciąć, postanowił działać według jego „natury”, zgodnie z atmosferą panującą w Polsce tego czasu, a więc stworzył sytuację groteskową, sprzeczność samą w sobie – kontestację poprzez akceptację. Mianowicie, Galeria Tak miała przytakiwać, a nie odrzucać; afirmować, a nie potępiać. Działała więc tak jak instytucja i zajmowała wobec sztuki pozycję taką, jak instytucje oficjalne, których zadaniem było aprobowanie, dopuszczanie, dawanie pozwolenia, wyrażanie zgody, etc. Galeria Tak miała działać podobnie, z małą różnicą – była instytucją nieistniejącą. Jednak jej działalność była identyczna na płaszczyźnie tworzenia wartości, dokonywania ocen wartościujących sztukę. Tymczasem przyjmując pozycję kontestującą, stawiała by się poza obiegiem wartościowania sztuki – przytakując, mogła go współtworzyć jako jego część. Działała tak jak instytucja oficjalna, a zarazem tworzyła alternatywny system wartościowania artystycznego, który dekonstruował ów oficjalny. Było to więc dokonanie *detournement* w praktyce artystycznej.

Galeria Tak stała się szyldem (sygnaturą) działalności Przyjemskiego trwającej do dziś. Jego współpraca z Wiśniewskim skończyła się, gdy ten ocenzurował wystawę Przyjemskiego *Trzeba być bezwzględnym towarzyszem* (1977) – ten tytuł to słowa, jakie miał wypowiedzieć Wiśniewski, który wtedy był działaczem związanym z władzą i najwyraźniej ulegał jej dyrektywom.

Przyjemski, podobnie jak inni artyści w tym czasie, wykorzystywał w sztuce ikonosferę PRL-u, będącą nośnikiem jej ideologicznego wymiaru. Tak działali KwieKulik, Zygmunt Piotrowski czy Marek Konieczny. Była ona jednak traktowana tak, jak *ready-made*, co oznacza, że nie ona była tu ważna, ale miała kierować ku znaczeniom leżącym poza nią samą. Była to więc działalność oparta na strategii

detournement, jednak nie zakładała uczestnictwa w praktyce politycznej. To strategia sytuacjonistyczna bez celów sytuacjonistów.

Strategia *detournement* Przyjemskiego została użyta w praktyce artystycznej podczas Biennale Form Przestrzennych „Zjazd Marzycieli” w Elblągu. Już sama ta impreza była swoistym *detournement* jej organizatora, Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, gdyż oficjalnie organizował on państwowe obchody dla uczczenia 500 rocznicy urodzin Kopernika⁵. Nie Kopernik był tu ważny, a sztuka współczesna. Zastosowanie strategii *detournement* przyniosło skutki (artystyczne).

Przyjemski i Wiśniewski byli w tym czasie zatrudnieni w Elbląskim Domu Kultury (Wiśniewski został jego dyrektorem) i również w swojej pracy stosowali strategię *detournement* – używali oficjalnej placówki kultury, której celem była propaganda władzy, pozornie realizując to zapotrzebowanie, np. prowadząc warsztaty edukacyjne z użyciem flag czerwonej i biało-czerwonej. Wykorzystywali więc ikonografię władzy, jej system znaków, odwracając ich znaczenia. Praktyka *detournement* stała się więc środkiem artystycznym do realizacji dzieł sztuki. Osiągali przy tym efekt groteskowy – powaga i niepewność mieszały się, pozwalając na zbudowanie krytycznego przekazu. Ów groteskowy efekt był budowany poprzez tworzenie sytuacji nadmiaru, nadreprezentacji symboli władzy – cały Dom Kultury stawał się instalacją z flag. Przez krótki okres ich pracy w tej placówce był on miejscem performansu nieomal *non-stop*. Jeszcze przed „Zjazdem Marzycieli”, w maju, wykonali w Galerii El ciąg akcji – koncertów w typie *eventów* Fluxusu pod nazwą *Magazyn emocji Leonarda Przyjemskiego*. Podobne warsztaty dla młodzieży pod nazwą *Zdarzenie jednej niedzieli*⁶ przeprowadzili na terenie miasta. Podczas trwania samego „Zjazdu Marzycieli” niektóre wydarzenia odbywały się w EDK⁷. Po „Zjeździe Marzycieli” w EDK odbyły się *Zbliżenia Młodego Warsztatu* z licznymi *eventami*, koncertami. W czasie tej imprezy Przyjemski, Wiśniewski i Sokołowska wykonali akcję *Czerwony*

worek – do tytułowego worka zapakowali symbole władzy, swoje rzeczy i siebie samych⁸. Podczas „Zjazdu Marzycieli”, Przyjemski pokazał obraz *Mój ulubiony krajobraz*, który był powtórzony w wielu formach, przy wielu okazjach. Połączył w nim znak (flagę polską użytą tak jak *ready-made*) i tytułowy tekst, umieszczony na „linii horyzontu”, styku pola białego i czerwonego. Również tu wykorzystuje (wyłącznie) symbole władzy, dokonując plastycznego *detournement*. Krótco po „Zjeździe Marzycieli” Wiśniewski i Przyjemski zostali zwolnieni z Domu Kultury w Elblągu.

Poza Elblągiem Przyjemski i Wiśniewski zrealizowali jednodniowy projekt *Rozmowy indywidualne* (12 IV 1972), w galerii przy Krakowskim Przedmieściu 24, ale jako Galeria Tak. Na fasadzie budynku (znajdującego się koło bramy Uniwersytetu Warszawskiego, a więc w centralnym miejscu stolicy) został wywieszony transparent z tytułowym hasłem. Jego czerwone tło z białymi literami nawiązywało do plastyki haseł propagandowych. Podobnie więc jak w Domu Kultury w Elblągu, wykorzystali w tym projekcie ikonosferę PRL-u, ale i panującą wtedy atmosferę strachu i kontroli związaną z życiem w państwie totalitarnym, mimo zewnętrznych pozorów „normalności”. *Rozmowy indywidualne* w oczywisty wywoływały skojarzenie z formą nacisku wywieranego na niepokornych i niepoprawnych czy wprost z przesłuchaniem przez Milicję. Do prowadzenia rozmów artyści wydzielili części galerii, zaaranżowane z użyciem wcześniej sprawdzonych środków artystycznego *detournement*. Sami siedzieli za stołem przykrytym czerwonym płótnem. W oczy rozmówcy świecił reflektor. Po takim doświadczeniu ustawiała się długa kolejka chętnych. Po zakończeniu rozmów odbyła się akcja do kamery w aranżacji z płótna flagowego, dokumentowana przez KwieKulik. W galerii została więc zilustrowana i wystawiona wszechobecna atmosfera. Mimo iż była ona podszyta strachem, tu, poprzez dzieło sztuki – akcję – została „oswojona”. Artyści pokazali, iż da się z nią żyć. Grozę zmienili w groteskę.

W domu KwieKulik, czyli w ich Galerii PDDiU, Przyjemski przeprowadził akcję *Kontrola okresowa* w trakcie tzw. „Pleneru jesienno-ego” w 1974 roku. Artysta zatrzymał się u nich w trakcie pobytu w Warszawie (towarzyszył swojej żonie załatwiającej swoje sprawy zawodowe) i ten pobyt potraktował jak „plener”. Zmienił wtedy mieszkanie KwieKulik w swoją instalację („instalację”). W tej pracy *detournement* zostało zastosowane wobec przyjaciół artystów i ich koncepcji permanentnej dokumentacji. Także tu pokazała ona swoją skuteczność i krytyczną, subwersywną siłę, przy jednoczesnym operowaniu groteską (atmosferą groteski). Także sam projekt realizowany wtedy przez KwieKulik miał charakter groteskowy w próbie pogodzenia artystycznego funkcjonowania z funkcjonowaniem w realiach PRL-u, tworzenia sztuki w otoczeniu ikonografii władzy. Najwyraźniej KwieKulik nie byli zadowoleni z tej działalności w swoim domu, gdyż niechętnie wykazują tę akcję Przyjemskiego w ramach aktywności PDDiU⁹. Tymczasem była ona podobna do tzw. *Działania na Wzgórzu Morela* (które odbyło się podczas pleneru „Zbliżenia Młodego Warsztatu” w Elblągu). Przyjemski owo hansenowskie kontinuum akcji i reakcji zastosował rozwijając swoją akcję w mieszkaniu KwieKulik. Jednak zarazem zawarty był w niej element strategii *detournement*, co nie podobało się dwojgu artystom, choć – jak to ma miejsce w przypadkach zastosowania *detournement* – nie do końca orientowali się w dwuznaczności działania Przyjemskiego, który ich własną koncepcję dokumentowania sprowadził do groteski.

Po połowie lat siedemdziesiątych aktywność Przyjemskiego w sferze publicznej słabnie. Jego wystawy są regularnie cenzurowane. Ostatecznie wyjeżdża z Polski w 1981 roku.

Uchwytnym punktem zwrotnym jego działalności były I Międzynarodowe Spotkania Galerii Nieistniejących w Gdańsku-Brzeźnie (marzec 1975). Jak często bywało w jego praktyce artystycznej, owa nazwa to zarazem jego praca konceptualna, a spotkanie dotyczyło

jego pobytu w tym mieście jako Galerii Tak. W Brzeźnie wykonuje akcję do kamery, rozciągając wzdłuż plaży długą czerwoną wstęgę materiału flagowego. Wtedy też powstała inna praca – z nazwą *Museum of Hysterics*, która stała się nowym szyldem jego twórczości, używanym do dziś. Podczas pobytu w Gdańsku-Brzeźnie w 2014 roku, w ramach Flonder Festival, wykonał akcję nawiązującą do tej z 1975 roku, rozwijając wzdłuż brzegu morza wielometrową flagę biało-czerwoną, do którego to działania włączyło się wielu przypadkowych uczestników, zbiorowo podtrzymując flagę, tworząc jego, Przyjemskiego, „ulubiony krajobraz”.

W przywołanych pracach Przyjemskiego widzimy jak strategia *detournement*, używana do lokowania sztuki w przestrzeni publicznej, a więc w celach organizacyjnych, staje się zarazem środkiem artystycznym używanym do tworzenia prac. Jako środek artystyczny *detournement* nadaje dziełom Przyjemskiego specyfikę artystyczną. Stanowi więc o ich wartości. Nadaje im autonomię. Używana jest więc ta strategia w celach artystycznych, a nie społecznych. Przyjemski nie zamierzał być artystą zaangażowanym, walczącym, nie był w tym sensie sytuacjonistą. Walczył jedynie o siebie. Tylko interpretacje jego dzieł pozwalają odczytywać je w szerokim planie oporu społecznego, co wzmacnia zastosowanie wobec nich kategorii *detournement* na poziomie rozwiązań formalno-artystycznych. Jednak dziś, z perspektywy historii, jego prace są najważniejszym świadectwem owej niezgody na rzeczywistość, która przynosi nie tyle skutki społeczne, ile slacja artystyczne, jak rewolta '68.

SŁOWA KLUCZOWE: **PRZYJEMSKI, PARYSKI MAJ, DETOURNAMENT, GROTESKA, GALERIA TAK**

- 1 Jerzy Bereś, *Jestem za otwarciem dialogu*, rozmowę przeprowadził W. Bosak, Ł. Guzek, „Tumult”, nr 6 (1989), s. 41–47.
- 2 Por. Peter Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006.
- 3 Tomasz Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 130.
- 4 Tamże, s. 131.
- 5 Jarosław Denisiuk, *Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...*, [w:] *Elbląg konceptualny*, red. Jarosław Denisiuk, Centrum Sztuki Galeria El, Elbląg 2010, s. 26–27.
- 6 Ryszard Tomczyk, *Elbląskie laboratorium sztuki w latach 1969–1971*, [w:] *Elbląg konceptualny*, dz. cyt., s. 68.
- 7 Ryszard Tomczyk, *Elbląskie laboratorium sztuki w latach 1969–1971*, dz. cyt., s. 79.
- 8 Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics 1968–2012*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań b.d.w., s. 14–15.
- 9 Leszek Przyjemski, *Museum of Hysterics 1968–2012* dz. cyt., s. 32–35. KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, red. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, kat. wyst., Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012, s. 190.

Łukasz Guzek

Leszek Przyjemski – ‘Polish situationist’

I analyze detournement in the work by Leszek (Leonard) Przyjemski – one of the basic strategy by situationists. Przyjemski graduated from the Academy of Fine Arts in Gdansk in 1968 – in the year of the student revolt in Paris, where the Situationists celebrated their strategies as the biggest triumph. There is no hard evidence (the artist does not provide any) that he was directly inspired by those events. The analysis is therefore based on the similarity of the results. This revolt was directed against authority and oppression in both the capitalist and communist systems. The situational strategy was used by many artists, including for example Przemysław Kwiek, Marek Konieczny, Paweł Freisler, and Anastasius Wisniewski who cooperated with Przyjemski at the beginning of their careers. It was Przyjemski, though, who considered the situationist strategy as the basis of his artistic method which he used throughout his career. Situationist strategy includes the reversal of the vector of meanings. Detournement reveals

„Dyskurs” 19, 2015

© for this edition by CNS

itself also (but not only) through the use of comedy – through incompatibility of ideas and reality, most often through the reduction ad absurdum. In his artwork, humor is associated with reflection. I describe the most important artwork by Przyjemski, and I analyze it in the context of detournement strategy. I also describe the significant shift in Przyjemski's detournement in connection with the activities by other Situationists. The most important difference is the lack of set goals – social, general – in Przyjemski's artwork (other Polish artists followed the same idea). It was their response to the situation in which they found themselves in Poland.

KEYWORDS: **PRZYJEMSKI, PARISIAN MAY, DETOURNEMENT, GROTESQUE, 'TAK' GALLERY**