

SZTUKA W POCIĄGU RELACJI ŁÓDŹ – KOSZALIN

Wojciech Ciesielski

Józef Robakowski pisał w 1984.: „SZTUKA ZRZUTY [...] może być wszędzie w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, w kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź-Koszalin.”¹ Wybór tych dwóch miast w pierwszym tekście opisującym to niezwykle zjawisko, oczywiście nie był przypadkowy. I co ciekawe, okazuje się być wyjątkowo znaczącym także współcześnie, dla szerszego zrozumienia tego fenomenu. „Kultura Zrzuty”, owo „niezwykle trafne określenie” powstało w Łodzi, w połowie 1984 roku podczas towarzysko-artystycznego spotkania² i w chwili obecnej można to uznać za jeden z nielicznych niezaprzeczalnych faktów. Jednakże już samo zjawisko sprawia niemały problem badawczy, rozmytymi granicami czasowymi (lata osiemdziesiąte), niepewnym charakterem i zasięgiem oddziaływania i sporną listą uczestników. Parafrazując powiedzenie funkcjonujące w jego obiegu „było coś” i podjąć próby usystematyzowania posiadanej wiedzy. Wydaje się, że ów „koszaliński trop” może tu być pomocny, poprzez dodanie pewnych kontekstów i spojrzenie z nieco peryferyjnej perspektywy umożliwiającej dostrzeżenie szerszego obrazu.

Tekst ten dotyczy głównie wybranych wydarzeń, które miały miejsce w Koszalinie lub podejmowanych z inicjatywy koszalińskich artystów w latach osiemdziesiątych. Niestety, jest to zaledwie przyczynek do poważnych badań, wskazujący raczej na białe plamy domagające się opracowania, niż te zaległości nadrabiający. Pozostaje mieć nadzieję, że w przyszłości wskazane tu zjawiska artystyczne zostaną dostatecznie udokumentowane i zbadane.³

Kultura Zrzuty także nie doczekała się do tej pory naukowego opracowania z prawdziwego zdarzenia. Złożoność sytuacji wynika między innymi z ilości i rodzaju zgromadzonego materiału dokumentacyjnego. Powstały indywidualne archiwa pełne różnego rodzaju ulotek, druków, zaproszeń, katalogów, fotografii, zapisów video czy innego rodzaju dokumentacji. Każdy taki zbiór pozwala na całkowicie odmienną interpretację. Z drugiej strony treść zawarta w owych zapisach jest często zbyt fragmentaryczna, by mogła pozwolić na dokładne odtworzenie poszczególnych wydarzeń i ustalenie ich znaczenia w tamtym okresie.

Najpełniejszym źródłem pozostają jedynie świadectwa samych uczestników Kultury Zrzuty. Jednakże i tu także pojawiają się problemy, wynikające nie tylko z ułomności ludzkiej pamięci czy rozrzewnienia niektórych nad utraconą młodością. Wydaje się bowiem, że zjawisko tak się rozrosło i zwielokrotniło, że zaczęło funkcjonować w oderwaniu od swojego pierwotnego źródła, czasami przerastając wyobrażenia jego twórców. Powstające poprzez pomijanie różnych elementów, które nie interesują autorów nielicznych artykułów, „mitologie”, jeszcze bardziej powiększają białe plamy. Stosowane w ten sposób „strategie”, mimo iż nie są wynikiem niczyjej złej woli, powodują najczęściej swoiste zafałszowania, z biegiem czasu coraz trudniejsze do weryfikacji i jednocześnie utrudniające ustalenie faktycznego zakresu funkcjonowania i charakteru Kultury Zrzuty.

Zanim jednak przystąpię do omówienia wybranych zjawisk z Koszalina, pokrótce przybliżę samo zjawisko i swoje jego rozumienie. Bezsprzecznie wydarzenia, jakie miały miejsce w sztuce polskiej lat osiemdziesiątych, wynikają bezpośrednio z kontekstu dokonań twórców, krytyków i teoretyków poprzedniej dekady; są ich kontynuacją lub zaprzeczeniem. Wydaje się, że jest to związane z recepcją przemysłu dotyczących stopniowego przechodzenia w epokę ponowoczesną. Powszechnie

dostrzeżony kryzys koncepcji modernistycznych zapoczątkował fazę przemian, która w początkowym etapie przebiegała w miarę równoległe do podobnych zjawisk na zachodzie. Podejmując próbę omówienia tego nurtu należy więc wskazać na dokonania i refleksje teoretyczne poprzedniej dekady, zwłaszcza na te wywodzące się z kręgów formacji konceptualnych, bowiem to one uformowały ostateczny kształt wielu postaw artystycznych lat osiemdziesiątych. Ujęcie problemu w takim kontekście przemodelowuje tym samym dotychczasowy obraz działań artystycznych tego okresu jako oscylujących jedynie w ramach opozycji komunistyczne państwo – Kościół. Takie popularne ujęcia problemu wydają się być krzywdzące zarówno wobec tych artystów, którzy już w latach siedemdziesiątych dostrzegali konieczność dokonania zmian i walki z „parnasizmem awangardy”,⁴ jak i młodych twórców następnej dekady, całą ich działalność sprowadzając jedynie do roli kontestatorów ustroju lub układu artystycznego.

Józef Robakowski, który jako jeden z pierwszych próbował przeprowadzić analizę zjawiska, w tekście poświęconym „zrzucie” stwierdzał: „Nasza intuicja już wie, że dokonuje się obecnie istotne przewartościowanie, a właściwie przełom. SZTUKA SAMA ZREZYGNOWAŁA Z SIEBIE, PODZIĘKOWAŁA NAM” a dalej „Jej oblicze, to AKTYWNOŚĆ zmieniona w sygnia artystyczne w postaci najróżnorodniejszych gestów czynionych na własną odpowiedzialność, absolutnie nieskrępowanych cywilizacją. Pozornie nasza sztuka jest niewidoczna a nawet nieodczuwalna społecznie, ale funkcjonuje na pewno – my ją czujemy nieustannym jej powodowaniem. [...] Pojawiły się nowe formy działań atakujące bezwzględnie stereotypy myślowe pozwalające nam żyć w poczuciu niezależności w obrębie kultury i przemian politycznych.”⁵

W szkicu *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Janusz Zagrodzki, dostrzegając szerszy aspekt funkcjonowania Kultury Zrzuty, stosował określenie „Sztuki Prywatnej”: „Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne od stereotypowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań z uczuć osobistych, jest z zasady nie sprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikającego w atmosferę intymnej osobowości.”⁶

W sposobie funkcjonowania „Kultury Zrzuty” czy „Sztuki Prywatnej” znaczące wydają się cztery elementy: relacje i kontakty osobiste uczestników, miejsca – enklawy pozwalające na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, aktywizowanie i anektowanie działań osób spoza tak zwanego „środowiska artystycznego” oraz dokonywane własnym sumptem publikacje. Motorem, mechanizmem wprawiającym w ruch była potrzeba kontaktu, szczególnie silna w kontekście ograniczeń stanu wojennego.

Opis Janusza Zagrodzkiego pasuje doskonale do wielu miejsc i wydarzeń, takich jak między innymi Łódzki Strych, który był jednym z najważniejszych punktów artystycznej Łodzi, miejscem działań grupy Łódź Kaliska. Pozwalały one na jakies swobodniejsze działania artystyczne łącząc całe środowisko twórców i odbiorców sztuki, na umożliwiały ciągły i żywy kontakt z autentycznymi postawami oraz akceptowały uczestnictwo każdej ze stron w dokonujących się tam wydarzeniach. Tworzyły przestrzeń egzystencji otwartą na osobiste działania nie tylko balansujące na granicy prywatności, ale niejednokrotnie ją przekraczające. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych nie sugerujące swoim istnieniem charakteru działań artystycznych, niejednokrotnie lokowane były w prywatnych mieszkaniach i autorskich galeriach.

Nastąpiło także ogromne nasilenie wydawanych przez artystów pism, książek, magazynów, plakatów i ulotek. Były one czymś więcej niż zwyczajne poligraficzne produkty, bowiem każda z prac była zarazem oryginalnym wytworem artysty. Modelowym wydarzeniem była praca nad wydaną w 1982 roku Fabryką. Każdy jej egzemplarz był zatem swoistą kolekcją – permanentną wystawą, do wglądu dla wszystkich zainteresowanych. Na podobnej zasadzie skonstruowane było *Tango* wydawane na Strychu, chociaż swoje prace dostarczali także artyści mieszkający poza Łodzią. Magazyn stało się łącznikiem i polem wymiany, salą wystawową i elementem spajającym tę różnorodną społeczność artystyczną. Od 1983 do 1985 roku ukazało

się dwanaście zeszytów *Tanga*.⁷ Zamieszczano tam manifesty, kolaże fotograficzne, rysunki, odbitki szablonów, różnorodne teksty, a czasem nawet formy przestrzenne.⁸

Prawdopodobnie największą manifestacją „Kultury Zrzuty” i „Sztuki Prywatnej”, a według Janusza Zagrodzkiego pierwszą tak dużą, była *Pielgrzymka Artystyczna* zorganizowana we wrześniu 1983 roku w Łodzi.⁹ Różnorodne wydarzenia artystyczne odbywały się wtedy w ciągu kilku dni, niemal nieprzerwanie, zarówno w dzień, jak i w nocy, w kilkudziesięciu mieszkaniach prywatnych i pracowniach. Program spotkania układany był „na gorąco”, a uczestnicy przechodzili od jednego do drugiego ustalonego miejsca. W ramach *Pielgrzymki* odbywały się wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performance i wystąpienia teoretyczne prezentowane na równych zasadach i zawsze kończące się wielogodzinnymi dyskusjami. W tych wszystkich inicjatywach uczestniczyli także artyści koszalińscy.

Bezpośrednim „łącznikiem” pomiędzy poprzednimi dekadami a omawianymi tu wydarzeniami, które nadały charakterystyczną formę i kierunek działań koszalińskich twórców, były dwie ostatnie edycje (1980 i 1981) Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki zwanych potocznie Plenerami w Osiekach. Z powodu wprowadzenia stanu wojennego plenery te przestały istnieć. W trudnym okresie lat osiemdziesiątych, wysiłki zaangażowanych w tę działalność artystów skupiły się głównie na utrzymaniu zdobytych do tej pory kontaktów, na dalszym istnieniu w ogólnopolskim obiegu. O kształcie sztuki powstającej w Koszalinie w latach osiemdziesiątych nie decydowały już oficjalne, państwowe salony. Energia twórcza przeniosła się gdzie indziej, w pełni wykorzystując doświadczenia i kontakty wyniesione z poprzedniego okresu. Wielu artystów aktywnie włączyło się w nurt Kultury Zrzuty i był on dla tego środowiska, zdaje się najważniejszy w tym czasie.

Koszalińska *Kolęda Artystyczna BEZ HASŁA* zorganizowana w okresie 10–12 lutego 1984 roku, była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną rok wcześniej *Pielgrzymkę*. Miała zdecydowanie skromniejszy charakter lokalowy (charakterystycznym hasłem spotkania, było: *Oczekujemy Waszych realizacji na miarę naszych 20 – tu mieszkań*). Organizatorami były osoby uczestniczące w łódzkiej imprezie: Ewa Kowalska, Grażyna Bogusz Wolska, Andrzej Ciesielski i Stanisław Wolski. Punktem konsultacyjnym oraz głównym miejscem spotkań było mieszkanie Ewy Słowik na ulicy Pabla Nerudy. Zaproszono 85 osób z całego kraju, poza tym na imprezę przyjechało z własnej inicjatywy wielu niezaproszonych, związanych między innymi z ruchem Kultury Zrzuty.¹⁰ Nieliczne ślady tej imprezy odnaleźć można w tekstach Janusza Zagrodzkiego¹¹ i Jerzego Buszy¹², w numerze piątym czasopisma *Projekt* z 1985 roku¹³ i książkach Józefa Robakowskiego.¹⁴

Spotkania zaczęły się 10 lutego o godzinie jedenastej przed kościołem pod wezwaniem Ducha Świętego.¹⁵ Tego dnia zaplanowane wystąpienia mieli: Pacholski, Słowik, Gawlik, Ciesielski, Wawryn, Wolski, Mrozek, Szczepłocki, Sieńkowska, Motkowicz, Monikowska, a więc w przeważającej części mieszkańcy Koszalina. Później tego dnia dołączyli do nich Ryłka, Gołkowska, Chwałczyk, Robakowski, Fabich, Rózycki i Martini. Następnego dnia rozpoczęło spotkania także o jedenastej w mieszkaniu Ewy Kowalskiej. Odbyła się prezentacja nowego numeru *Tanga*, a następnie wystąpili: Sulima –Suryń, Józwiak, Kryszkowski, Snopkiewicz, Janiak, Bińczyk, Łuczko, Ryłka, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepecki, Partum, Ojda, Bałdyga, Dudek – Dürer, Nawrot. W niedzielę 12 lutego odbyły się prezentacje Motkowicza Konarta, Ojdy, Ludwińskiego, Potockiej i Mrozka. Janusz Zagrodzki tak relacjonuje te spotkania: „Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system programowania i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.”¹⁶

Niezależny ruch artystyczny opierający się przede wszystkim na wspólnych kontaktach, często przyjaźniach, pomijający państwowe struktury, potrzebował takich właśnie miejsc, które pozwalałyby na swobodniejsze działania artystyczne, łącząc całe środowisko wytwórców i odbiorców sztuki. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych przestrzenie działań artystycznych lokowane były czasami w prywatnych mieszkaniach, także w Koszalinie. Między innymi od 1982 do 1988 roku organizowana była cyklicznie w połowie grudnia przez Andrzeja Ciesielskiego i Andrzeja Słowika trzydniowa impreza po nazwę ROK, później przemianowana na PO ROKU. Zaproszeni z całego kraju artyści mieli prezentować swoje aktualne

dokonania. Powoli wydarzenie to nabierało „rozmachu”. W 1988 roku rozesłano do zaproszonych uczestników list, w którym można przeczytać: „PO ROKU jest spotkaniem bez tematu. Głównym celem jest prezentacja własnych dokonań w ostatnim okresie (może być także dokumentacja). PO ROKU odbywa się w mieszkaniach lub domach prywatnych (co roku w innym miejscu) w Koszalinie.”¹⁷ Spotkania miały różnorodny charakter. Prezentowano trwałe obiekty, ale miały także miejsce różnorodne akcje, wystąpienia i pokazy. W sumie odbyło się siedem spotkań, w których uczestniczyli artyści z całej Polski.

Spotkania PO ROKU odbywały się cyklicznie i mimo, że miały być jedynie swoistym zastępstwem życia artystycznego o tymczasowym charakterze, stały się *de facto* imprezą stałą. Poza tym odbywało się wiele wydarzeń całkowicie jednorazowych, organizowanych w mieszkaniach prywatnych, pokazywanych w ustalonych godzinach.

Tak istotne dla koszalińskiego środowiska Spotkania w Osiekach, wyznaczyły model funkcjonowania, który nie mógł być jednak zastąpiony sporadycznymi wydarzeniami. Potrzeba powołania imprezy plenerowej, wypełniającej zaistniałą po 1981 roku pustkę i stanowiącej nową platformę spotkań, dyskusji oraz twórczej pracy, odpowiadającej nowym warunkom, sprowokowała koszalińskich twórców do nowych przedsięwzięć.

Całkowicie prywatną inicjatywą były „Imieniny u Władka”, organizowane przez Józefa Robakowskiego, Andrzeja Ciesielskiego, Andrzeja Słowika, i Antoniego Mikołajczyka. Spotkanie to, odbywające się w Węgorzewie pod Koszalinem w czerwcu 1986 roku, miało charakter nieformalny i pozostawiło po sobie spory niedosyt.

Sytuację miał odmienić kolejny cykl plenerów, organizowanych pod hasłem „Zapraszamy do pracy” w latach 1987 – 1989 w Karlinie, a w roku 1990 w Darłowie. Inicjatorami i pierwszymi komisarzami artystycznymi byli Andrzej Słowik i Maria Ildziak, którzy w 1989 roku przekazali tę funkcję Wojciechowi Zamiarze, a w 1990 roku Andrzejowi Ciesielskiemu. Formalnie organizatorem spotkań było Koszalińskie Towarzystwo Społeczno – Kulturalne oraz Urząd Miasta i Gminy w Karlinie, które przeznaczyły środki na ten cel. Pierwotnie zaplanowany jako plener malarski, przeobraził się jednak w miejsce „Sztuki Prywatnej”, tym samym stając się jednym z ważniejszych miejsc jej funkcjonowania, niestety już u jej schyłku.¹⁸

Zazwyczaj wszystkie te imprezy były jednorazowe lub odbywały się zbyt rzadko, by mogły mieć charakter inicjatyw podejmowanych regularnie. Powstało zatem kolejne „miejsce sztuki” o znaczeniu równym *Kołodzie Artystycznej*, czyli Galeria Na Plebanii Andrzeja Ciesielskiego. Pomysłodawca i prowadzący ją artysta został w tym okresie zatrudniony przez księdza proboszcza Kazimierza Bednarskiego w parafii pod wezwaniem Ducha Świętego. Tam też miał swoją pracownię. Lokalizacja galerii nie wiązała jej działalności z „ruchem przykościelnym” w polskiej sztuce, bowiem prezentacje, które miały w niej miejsce wywodziły się właśnie z kręgu „prywatnego”, a zatem odcinającego się od ideologii martyrologiczno - patriotycznych. Prezentacje w Galerii Na Plebanii odbywały się średnio raz na miesiąc, zazwyczaj w korytarzu na piętrze, najczęściej były one jednodniowe. Pokazywano instalacje, fotografie, malarstwo, dokumentacje, filmy video, performance, wystąpienia autorskie oraz referaty. Nie ograniczając się do jakichkolwiek gatunków, galeria charakteryzowała się pełną otwartością. O doborze artystów decydowała jednak ich postawa artystyczna i najczęściej kontakty osobiste. Trafny jej wizerunek przedstawił Jerzy Ryba podczas prezentacji Galerii Na Plebanii we Wrocławskiej Galerii Na Ostrowie, 21 – 22 maja 1988 r. Pisze on we wstępie do wydanego wówczas katalogu: „Twórca i szef galerii Andrzej Ciesielski – znany nie tylko w Koszalinie artysta—plastyk, sprawca szeregu niekonwencjonalnych przedsięwzięć społeczno—artystycznych – mając oparcie w grupie przyjaciół, między innymi z Koszalina, Słupska, Gdańska, Torunia, Warszawy i Łodzi, zaryzykował rzecz szczególnie trudną. Powołując i z powodzeniem prowadząc galerię sensu stricte niezależną, mieszczącą się jednak w pomieszczeniach kościelnych, program jej oparł o tzw. nowe rodzaje artystyczne.”¹⁹ W latach 1986 – 1990. w ramach jej działalności odbyło się 35 spotkań.

„W okresie stanu wojennego zjawisko »życia artystycznego« bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najbliższego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmocnionym ruchu wielki

tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego.” – pisał Jerzy Busza.²⁰

Kultura Zrzuty zrodziła się z potrzeby całkowicie odmiennego niż do tej pory sposobu prezentowania swoich dokonań, wymiany informacji, wspólnego działania. Bez tych przyjaźni, znajomości, wzajemnej chęci pracy lub nawet osobistych antagonizmów, cały ruch nie miałby szansy rozlania się tak szeroko po kraju i przyjęcia tak wielkiej i różnorodnej rzeszy osób. Oczywiście możemy uznać model ograniczający Kulturę Zrzuty do Łodzi i Strychu jako jedynych punktów wyznaczających ramy jej funkcjonowania. Jednakże już tylko te zjawiska, które miały miejsce w Koszalinie w tym okresie,²¹ obrazują i uświadamiają jak daleko sięgał i jak bardzo inspirujący, wpływowy był ten ruch. Rodzi się więc pytanie, jak relacje te wyglądały w innych ośrodkach? Czy zawężając pole badań, nie ograniczamy możliwości dostrzeżenia niezwyklej wartości tego unikalnego zjawiska?

Pełna interpretacja Kultury Zrzuty jest niezwykle trudna z wymienionych wcześniej powodów. Każdy nowy tekst będzie prawdopodobnie pogłębiał rozdzwięk pomiędzy autentycznymi postawami a ich współczesnym wyobrażeniem. Jednak konieczne wydaje się zarysowanie ogólnego obrazu tego zjawiska, będąc jednocześnie świadomym, że powstać może kolejny mit. Dlatego też tekst ten nie rości sobie praw do ostatecznego wyjaśnienia zjawisk artystycznych dekady związanych ze „Sztuką Prywatną” i być może ulec będzie musiał kiedyś weryfikacji. Konieczne jednak jest pogłębienie badań nad działalnością artystów wówczas aktywnych, tym bardziej, że stanowiła wartość, w którą zaangażowanych było wielu znaczących twórców, a jednocześnie stworzyła model wyróżniający polską sztukę tego okresu, nigdzie później już nie powielony.

- 1 Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty,” w: *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 14.
- 2 Autorem był Jacek Józwiak, zob. Jolanta Ciesielska, „Kultura Zrzuty,” w: *Kultura Zrzuty 1981-1987*, red. Marek Janiak (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1989), 10. Józef Robakowski podczas sympozjum Czym była/jest Kultura Zrzuty?, które miało miejsce 13.04.2012 w Łódzkim Domu Kultury, w ramach Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, stwierdził, że było to robocze spotkanie dotyczące przygotowania materiału dokumentującego dokonania niezależnego ruchu artystycznego, związanego głównie z Łodzią, dla zachodnioeuropejskich czasopism.
- 3 Wiele z wspomnianych tutaj wydarzeń i inicjatyw dotyczących okresu lat osiemdziesiątych omówiłem szerzej w artykułach: Wojciech Ciesielski, „Działalność artystyczna w Województwie Koszalińskim w latach osiemdziesiątych,” *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie* II/III, nr 2 (2008): 79-96.
oraz: ———, „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w latach 80,” w: *Suplementy do Sztuki Polskiej Lat 80*, red. Jolanta Ciesielska (Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009), 116-22. Kat. wyst.
- 4 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945* (Poznań: Rebis, 1999), 226.
- 5 Robakowski, „Kultura Zrzuty,” 13.
- 6 Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria Na Plebanii, 1988), Druk ksero.
- 7 Liczbę taką podaje Piotr Rypson, w: *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919-1990*, (Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1991), 94. Kat. wyst. Natomiast Jolanta Ciesielska podaje liczbę osiemnastu numerów: Jolanta Ciesielska, „Anioł w piekle (Rzecz o »Strychu«),” w: *Co słysząc, Sztuka Najnowsza*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Andrzej Bonarski, 1989), 203-08.
- 8 Bogaty spis wydawnictw prywatnych prezentuje Józef Robakowski w tekście „Biblioteka druków prywatnych,” w: *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, red. Józef Robakowski (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 173-80.
- 9 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 10 Osoby zaproszone to: K. Babkiewicz, D. Bagiński, J. Treliński, A. Słowik, A. Sieńkowska, K. Kutyna, A. Kwietniewski, I. Lemke, A. Lachowicz, A. Mroczek, J. Fedorowicz, G. Dziamski, A. Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz, T. Snopkiewicz, W. Stefanik, R. Winiarski, A. Wiśniewski, J. Zagrodzki, A. Kościołowski, M. Iwanowska, A. Honory, M. Grygiel, J. Góra, W. Gołkowska, W. Kaźmierczak, K. Kłępka, A. Dłużniewski, E. Dłużniewska, J. Dobkowski, J. Bałdyga, L. Bragowski, M. Monikowska – Tabisz, R. Motkowicz, Natalia LL, W. Szutkowski, J. Świdziński, A. Świetlik, J. Robakowski, W. Ropiecki, A. Różycki, J. Ryba, Z. Ryłka, Adam Rzepecki, J. Chwałczyk, G. Kolasiński, T. Piechura, I. Pierzgałski, F. Ojda, W. Bruszewski, A. Płotnicka, A. Partum, L. Popiel, M. Potocka, B. Kraśniewski, A. Bereziański, W. Borowski, J. Ludwiński, J. Bujnowski, M. Bieganowski, E. Benesz, J. Józwiak, K. Jałowczyk, E. Kalinowska – Motkowicz, E. Zarzycka, R. Waśko, M. Wawryn, Z. Warpechowski, J. Wierzbicka, M. Sobociński, A. Sulima – Suryn, A. Szczepłocki, B. Kozłowska, Paweł Kwiek, A. Mikołajczyk, T. Murak, Z. Bińczyk, G. Martini, W. Czerwonka, T. Bujnowska, L. Mrozek, A. Matuszewski, R. Michałowski, M. Janiak.
- 11 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 12 Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki,” w: *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1990), 155.
- 13 Dorota Skaryszewska, „Wywiad z Ryszardem Winiarskim,” *Projekt*, nr 5 (1985): 22. Zachowało się jedno zdjęcie z akcji przeprowadzonej przez Winiarskiego w mieszkaniu prywatnym.
- 14 Józef Robakowski, red., *PST! czyli sygnia nowej sztuki 1981-1984*, Warszawa: Akademia Ruchu, 1989) oraz ———, *Dekada, 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990).
- 15 Z tą parafią związany był Andrzej Ciesielski. Później na jej terenie powstała założona przez niego Galeria Na Plebanii.
- 16 Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.
- 17 *Po Roku*, (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, XII 1988). Druk okolicznościowy.
- 18 W kolejnych edycjach pleneru wzięli udział: Kazimierz Babkiewicz, Jerzy Busza, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Jolanta Fraszewska, Jolanta Gawlik, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Maria Idziak, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Justyna Janiszewska, Lech Karwowski, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Krzysztof Kobyłka, Barbara Konopka, Sławomir Kosmyka, Leszek Krutulski, Paweł Kwaśniewski, Andrzej Kwietniewski, Antoni Mikołajczyk, Ewa Miśkiewicz-Żebrowska, Wojciech Olejniczak, Zdzisław Pacholski, Anna Płotnicka, Kazimierz Rajkowski, Ewa Robak, Józef Robakowski, Jerzy Ryba, Zygmunt Ryłka, Andrzej Słowik, Andrzej Szoka, Andrzej Świetlik, Ryszard Tokarczyk, Wojciech Zamiara, Ewa Zarzycka.
- 19 Jerzy Ryba, „Wstęp,” w: *Galeria „Na Plebanii”* (Wrocław: Galeria „Na Ostrowie”, 1988). Kat. wyst., strony nienumerowane.
- 20 Busza, „Sygnia nowej sztuki,” 155.
- 21 Krzysztof Jurecki za daty funkcjonowania Kultury Zrzuty przyjmuje lata 1982 – 1990. Por. Krzysztof Jurecki, „Łódź Kaliska. Prawdziwa historia?,” *Exit*, nr 1 (2005): 3644-49.