



WIEŃCZYŚŁAW SPORECKI
PRACE



OFICEROWIE NOSZĄCY ZA PREZYDENTEM PUTINEM TECZKI DO WYRZUTNI NUKLEARNYCH POZNAŃ 2002

Co -



destruction

Więnczysław Sporecki jest artystą enigmatycznym w całym tego słowa znaczeniu. Rzadko się pojawia, a jeśli już to tak subtelnie, że widzowie nie są pewni do końca autentycznej obecności autora. Sam Sporecki chętnie chowa się, czy znika, za postacią Rudolfa Schwarza, postacią co prawda istniejącą, ale w innym mieście i kraju, a także w innym czasie. Wydaje się, że wskrzeszanie obecności Schwarza jest istotne tylko dla Sporeckiego; ma znaczenie w jemu tylko wiadomych poszukiwaniach archeologicznych czasu. Autor jest wędrowcem, o czym chyba najdobitniej świadczy wożona w walizce Ruchoma Galeria Merz I. Galerią jest być może sama walizka. Także poruszanie się w różnych czasach nie sprawia Sporeckiemu żadnych trudności. Na kserokopiach zdjęć prezentowanych na wystawie INNE MIEJSCA zorganizowanej przez Stowarzyszenie Artystów fabs, pokazani są ludzie, rzeczy, w chwili historycznie prowincjonalnej, ale o inną wagę tutaj chodzi. W całym labiryncie powiązań między autorem zdjęć, fotografowanym i widzącym tworzy się właśnie efemeryczność, zapis codzienności i wpisane w nią nieuchronne przemijanie. Wizja efemeryczności Sporeckiego nie jest jednak wizją pesymistyczną, przecież życie Rudolfa Schwarza zostaje wskrzeszone i przypisana mu dalsza niespodziewana historia. Schwarz pojawia się wraz ze Sporeckim w najróżniejszych miejscach: na murach, na drzwiach czy na od lat wysyłanych kartkach pocztowych. Pokazane zdjęcia są historią widzenia autora, ale nie historią wymaganą przez większość. Widzenie Sporeckiego nie zależy od żadnej siły, poza siłą własnej wrażliwości, a ta wrażliwość jest życzliwa człowiekowi. Autor jest z boku i jego bohaterowie są z boku, dwie boczne sytuacje mówiące o istocie ludzkiego życia. Może po prostu chcą nam powiedzieć, że waga życia nie polega na byciu w centrum czy dążeniu do tego centrum, a może nam mówią, że to właśnie jest centrum.

Małgorzata Sidor


INNE MIEJSCA 23 VI 2000 ŁÓDŹ fabs



OTHER PLACES 23 VI 2000 ŁÓDŹ fabs

Więnczysław Sporecki is, in every sense, enigmatic as an artist. He seldom appears anywhere, and if at all, then he does it so subtly that the spectators are not sure of the author's tangible presence. Sporecki himself likes to hide, or disappear, behind the figure of Rudolf Schwarz; a character who is real enough, but living in another town and country as well as in different time. Bringing Schwarz back to life seems to be important only for Sporecki; it is only significant as part of his own archaeological research of time. The author is a wanderer, which is probably most evident in the Mobile Merz Gallery I (Ruchoma Galeria Merz I), carried in a suitcase. And the suitcase itself may be the Gallery. Besides, Sporecki moves effortlessly in different times. Xeroxed copies of the photos presented at the exhibition Other Places (Inne miejsca) - organized by the Artists Association fabs - show people and things at a time that is historically provincial; but it's a matter of different weight. In a whole labyrinth of relationships between the author of the photos, the subject of photography and the viewer, there comes into being ephemerality, a record of everyday actuality together with its inevitable passing by. Sporecki's vision of ephemerality isn't pessimistic, though. Rudolf Schwarz after all comes to be revived as well as being given further, unexpected history. Schwarz and Sporecki appear together in various places: on walls, doors or on postcards that Schwarz has been sending for many years. The photographs on display are a history of their author's way of seeing, but not a history demanded by a majority. Sporecki's seeing doesn't depend on any force, besides that of his own sensibility, and his sensibility makes him well-disposed to man. The author stands aside as do his protagonists, two side-situations telling of the nature of human life. They may be simply telling us that what's important in life is not being in the centre, or aiming for the centre, or they may be telling us that this is precisely the centre.

Małgorzata Sidor



WOLNOŚĆ DLA PUTINA

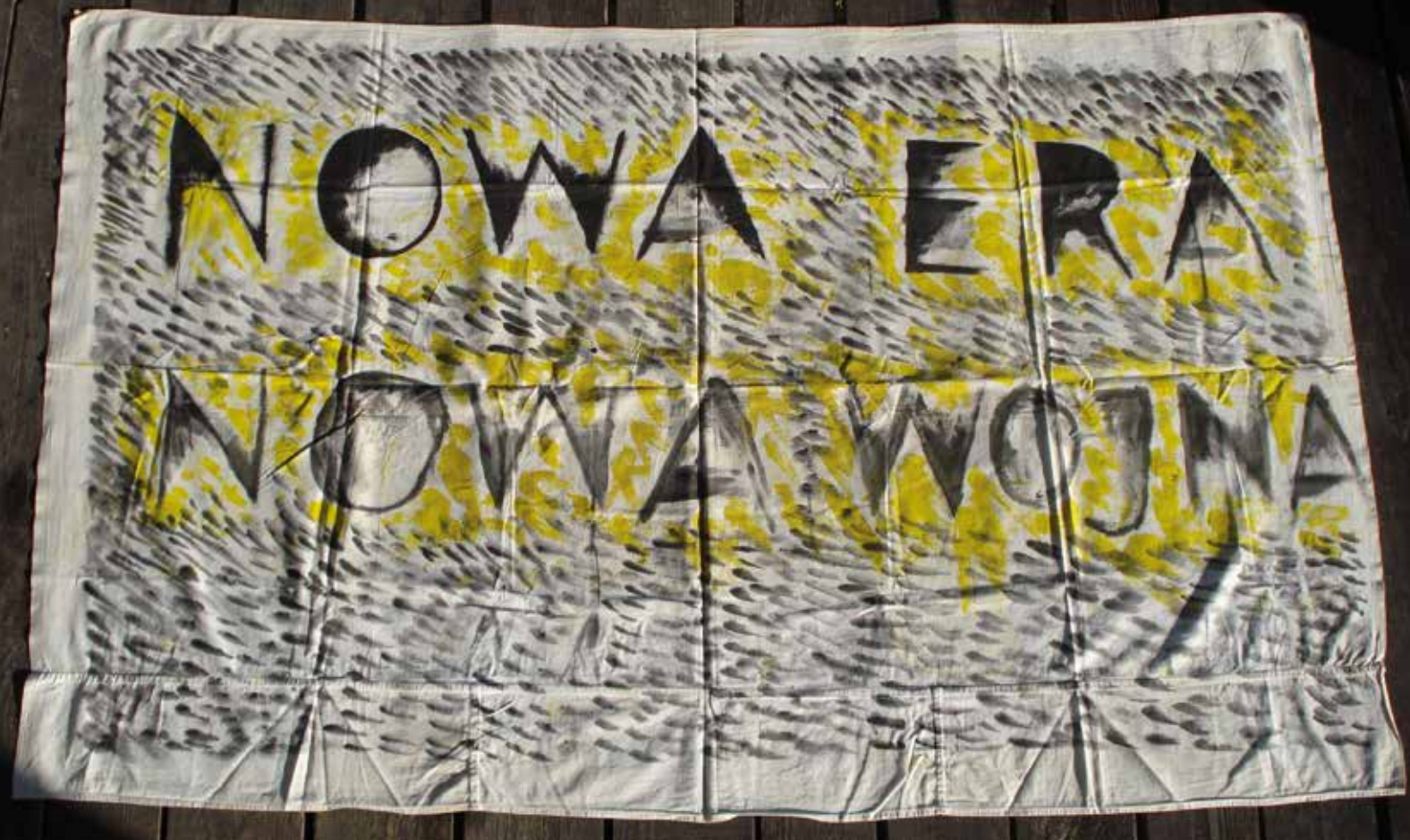
WOLNOŚĆ DLA PUTINA - ETYCZNA GRANICA EKSPERYMENTU 8-9 II 2008 WARSZAWA fabs

Sztuka współczesna straciła swoje klasyczne przesłanie, co było zresztą jednym z założeń realizmu, od oświecenia do modernizmu, i odsunęła sztukę od problemów piękna i metafizyki. Świat coraz bardziej się materializuje i ateizuje, nie można zatrzymać biegu rzeczy, ale można zostać świata wnikliwym obserwatorem z wszystkimi tego konsekwencjami. Jednak ludzie zbyt wiele widzący i wiedzący są niebezpieczni dla każdego z tych racjonalnych systemów.

Wieńczysława Sporecki doskonale wie, co robi jako człowiek i jako artysta. Konsekwencje jego wyborów były niezwykle uciążliwe – od ostracyzmu po wręcz bezpośrednie zagrożenie życia. Zraniły nie tylko jego, ale również jego rodzinę. W przyszłości wielkość artysty współczesnego nie będzie mierzona tym, za ile sprzedał swoją pracę, lecz ile dał z siebie społeczeństwu. Wieńczysława jednak nie interesuje splendor, interesuje go zwykłe życie w normalnym świecie, i podkreśla to w każdym swoim działaniu artystycznym. Świat jednak go nie słucha i podąża w kierunku coraz bardziej wyrafinowanej przemocy i coraz powszechniej akceptowanej zachłanności.

Pewne jest, że w przyszłości nie będzie można powiedzieć, że nikt nie ostrzegł, bo Wieńczysława Sporecki od 20 lat mówi nam, dokąd idziemy, co nam grozi, jak niebezpieczne są instytucje siłowe i jak niebezpiecznie i wyrafinowanie powiązany jest ich świat. Co wydaje się fenomenem Sporeckiego (dotyczy to również innych osób związanych z fabs) to, że mówiąc o złu: pokazując mechanizmy zła, strukturę zła, nigdy nie był sam w nim obecny. Wie o nim wszystko, zło go dotykało, ale sam nigdy nie miał z nim nic wspólnego.

Małgorzata Sidor
22 XII 2008 Warszawa



NOWA ERA - NOWA WOJNA 1984 AKRYL NA TKANINIE

Małgorzata Sidor: Powiedz, kiedy po raz pierwszy pomyślałeś, że będziesz artystą?

Wieńczysław Sporecki: Moja babcia była bardzo religijna i przewidywała mi karierę duchownego. Byłem grzecznym wnuczkem babci i pomyślałem, że tym duchownym zostanę; miałem wtedy 7, 8, 9 lat. Chodziłem razem z babcią do kościoła, tylko brakowało mi w tym tego najważniejszego – powołania. Słyszałem, że nie można być duchownym tak sobie, więc czekałem na ten głos i tego głosu nie usłyszałem. Natomiast zauważyłem, że jest taka dziedzina, której jest bardzo blisko do podobnej sfery odczuwania, obrazowania, i że decyzję można podjąć samemu. Najmocniejszy impuls pojawił się, kiedy zobaczyłem reprodukcję „Parady miłosnej” Francisca Picabii, która właściwie nie przypominała niczego, co przedtem widziałem. Miałem wtedy może 12 lat i zauważyłem, że w tym tkwi coś, co mi odpowiada; coś, czego może do końca nie rozumiem, ale co chciałbym zbadać. Było to moje pierwsze zetknięcie ze sztuką i pomyślałem, że może to jest moje powołanie. Moja rodzina: rodzice i dziadkowie, uważali, że nie jest to odpowiednie zajęcie, a ja jednak chciałem im udowodnić, że to ma sens. Mieli bardzo negatywną opinię o Stanisławie Auguste Paniatowskim, mecenasie sztuki a zarazem zdrajcy, więc dla nich bycie artystą było czymś małostkowym, bo zmuszało do kontaktowania się z takimi ludźmi.

M.S. Jak więc udało ci się wyjść poza ten negatywny kanon myślenia o artyście?

W.S. Było to bardzo trudne. Nie chciałem być niepokornym synem czy wnuczkem, ale chciałem im pokazać, że mój wybór jest słuszny, że sztuka ma sens i że mogę w tej dziedzinie coś zrobić. Czułem, że mogę w tym obszarze mówić o pewnych prawdach. Doświadczyłem rzeczywistości, która zarazem była prawdą i prawdą nie była. Członkowie mojej rodziny po drugiej wojnie światowej nie złożyli broni i walczyli do czterdziestego siódmego roku. Żyli prawdą i kiedy się z nimi kontaktowałem, to widziałem, że są ludzie, którzy walczyli o pewne prawdy, ale się im nie udało. Miałem do nich wielki szacunek. Kiedy wracałem do szkoły, dowiadywałem się, że tacy ludzie jak mój dziadek czy jego bracia byli bandytami. I tu mi ta rzeczywistość nie grała, bo przecież chciałem się w tej rzeczywistości również odnajdywać. Kiedy wracałem ze Zduńskiej Woli do dziadka, do Stawiszyna, i mówiłem mu, na przykład, o święcie 1-go Maja, on od razu mnie prostował, że to święto Józefa Robotnika. Dziadek był starszym Cechu Stolarzy i był wyjątkowo prawym człowiekiem. Chodziłem z nim do fryzjera, pana Wilkowskiego, gdzie dowiadywałem się o wielkiej traumie więźniów politycznych, czego sami doświadczyli: o Rawczu i śledczych, o torturach, o zdradach. Wiedziałem, że prawda



stoi po ich stronie. Więc wszystko, czego się dowiadywałem w szkole, było kłamstwem.

M.S. Zostałeś artystą w obronie tych prawd?

W.S. Wydaje mi się, że tak. Szukałem przestrzeni, w której będę mógł powiedzieć prawdę, czyli to, o czym nie można było mówić, i zauważyłem, że taką przestrzenią jest sztuka. Bo tak naprawdę chciałem być historykiem i archeologiem.

M.S. Jak rozpoczęły się twoje działania?

W.S. Pani na zajęciach plastycznych zadała nam zdanie konkursowe „Świat w roku 2000”. Oczekiwano sputników, kolei napowietrznych, a ja pokazałem wizję normalnego świata z trochę większą ilością śmieci i drzewami bez liści. Za pracę dostałem 3 z dwoma minusami i 2 za obstawanie przy swojej racji. Myślałem o Liceum Plastycznym, a trójka na świadectwie zamykała mi do niego drogę. Postanowiłem więc rozpocząć samokształcenie, uczyłem się kompozycji, perspektywy, teorii barwy na tyle, na ile to mogłem robić sam, bez niczych wskazówek. Usłyszałem, że w Liceum Plastycznym zajęcia z rysunku i malarstwa prowadziła niesłychanie wymagająca Marietta Pawłowska. Pod pretekstem spotkania z kolegą wzięłem swoje prace i spotkałem się z nią, i spytałem o jej opinię. Ku mojemu zaskoczeniu zostały ocenione bardzo pozytywnie. Na mojej drodze to było pierwsze poważne wsparcie. Namówiła mnie i zorganizowała moją pierwszą wystawę. W tym czasie myślałem już o działaniach w przestrzeni publicznej. Pojawił się projekt Ruchomej Galerii Mertz 1. Marietta Pawłowska przybliżyła mi postać Kurta Schwittersa. To wszystko działo się w początkach Solidarności. Po wprowadzeniu stanu wojennego moja rodzina zaczęła mieć kłopoty. Ojciec został aresztowany. Moje życie zdominowała polityka, wyrzucono mnie ze szkoły, rodzice chcieli zdecydować się na emigrację. Ten pomysł bardzo mi się podobał – jednak zostaliśmy. Zacząłem sam organizować rodzaj oporu, który jednak zniechęcił mnie do bezpośredniego działania w przestrzeni politycznej. Uważałem, że działania muszą być radykalne. Nie spotkałem ludzi, z którymi mógłbym współpracować. Myślę tu o Solidarności Walczącej. Drogę do państwowej edukacji miałem zamkniętą i rozpocząłem naukę w Diecezjalnym Studium Kształcenia Organistów we Włocławku. Dwa lata spędziłem w wojsku, później przez ponad dwa lata studiowałem w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Ta instytucja mnie rozczarowała i doszedłem do wniosku, że marnuję czas, powróciłem więc do pierwotnej koncepcji



ZEGAR Z DOMU RODZICÓW MOJEJ
MAMY W ZDUŃSKIEJ WOLI;
DOM TEN UTRACILI W 1939,
ZEGAR ZATRZYMAŁ SIĘ
1 WRZEŚNIA 1939 ROKU

ZEGAREK MOJEGO DZIADKA
KUPIONY PODCZAS JEGO
POBYTU WE FRANCJI

HERR GOTT 1985
TECHNIKA MIESZANA NA PAPIERZE





Ruchomej Galerii Mertz. Nadałem jej konkretny wymiar w postaci walizki i wyruszyłem w Polskę, do ludzi. I tak rozpoczęła się moja właściwa działalność artystyczna.

M.S. Przejdźmy może teraz do pytania o sedno twojej sztuki: jakie ujawniasz prawdy?

W.S. Na pewno chcę mówić o prawdach funkcjonujących w obszarach trudnych. Obszary trudne to obszary wielowątkowej racji, której nie da się rozpoznać natychmiast. Dotyczy to instytucji siłowych. Instytucje siłowe idą w kierunku pozornego rozbrojenia

– transformują, abyśmy nie poznali prawdy. Lobby miłośników pokoju jest ogromne, przez co armia zmienia swoje oblicze, przechodzi w przestrzeń cywilną, w ogóle się nie rozbraja. A my na skutek tej transformacji przestajemy widzieć ją jako armię.

M.S. Specjalizujesz się w widzeniu przestrzeni przemocy. Jak je rozpoznajesz?

W.S. Zacząłem od rozpoznawania instytucji, takich jak armia czy instytucje spraw wewnętrznych. Zauważyłem, że mechanizm zbrodniczy pojawia się w okolicznościach bezbarwnych, po których nie widać, że mamy do czynienia z sytuacją trudną czy sytuacją presji. Również opresje, które dotknęły moich dziadków, rodziców i mnie samego, nauczyły mnie ich widzenia.

M.S. Uważasz, że przemoc instytucji nasila się. Czy możemy temu jakoś zaradzić?

W.S.: Jednym z elementów jest z pewnością ujawnianie mechanizmów – co staram się robić. Poza tym możemy ostrzegać innych lub po prostu starać się je omijać.

M.S. Skąd te instytucje czerpią filozofię, która pozwala im się ciągle rozwijać?

W.S. Ze wszystkich przestrzeni, które są kreatywne bądź alternatywne.

M.S. Po to jest im potrzebna sztuka?

W.S. Sztuka porusza się po nierozpoznanych obszarach. Daje też możliwości innym dziedzinom. Na przykład, sztuka przetrwała drogę do sposobu obrazowania, jakim posługują się tabloidy i dała nakładkę na system Windows. Tabloid z jednej strony może być traktowany jako przykład głupoty autorów, a z drugiej strony może funkcjonować jako bardzo niebezpieczny mechanizm.

M.S. Mówisz o rzeczach, które na pierwszy rzut oka wcale nie są niebezpieczne. Po prostu myślimy: tabloidy i system Windows; czy to znaczy, że jesteśmy w stanie uśpienia?

W.S. Tak. Ale my, jako artyści, możemy te mechanizmy rozpoznawać i przed nimi przestrzegać, ponieważ właśnie my je widzimy.

M.S. Jakie zagrożenia płyną ze strony biorobotów?

W.S. Myślę, że w obecnej rzeczywistości częściej jesteśmy narażeni na możliwość spotkania biorobotów, czyli ludzi zaprogramowanych do wykonania ściśle określonych względem nas czynności czy zachowań. Głównie zasilających instytucje. Bioroboty uniemożliwiają nam dostęp do pewnych rzeczywistości i ograniczają wolność normalnych ludzi, indywidualizm. Nie mają wątpliwości, żadnej tożsamości rodzinnej czy narodowej, ani nawet żadnej orientacji politycznej. Nie zastanawiają się, czy skutek ich działań jest terrorem czy działaniem oficjalnych instytucji. Stosują każdy możliwy sposób w celu wykonania zaprogramowanego zadania. Musimy być też świadomi, że jest to nowe zjawisko.

M.S. Twoje prace pozbawione są emocji. Czy uważasz, że uczucia przeszkadzają ujawnianiu prawdy?

W.S. Nie przeszkadzają, ale uważam, że pokazywanie sytuacji naprawdę trudnych wymaga opanowania ich, ponieważ tutaj emocje mogą tylko zaszkodzić. Środki wyrazu staram się podporządkować treści. Unikam gazetowej jakości, widzę całą masę tych nieistotnych historii, estetycznie podbitych.

M.S. Jakie widzisz zagrożenia ze strony kultury pop?

W.S. Jeśli chodzi o kulturę pop, to daje tak skrótowe rozwiązania, że zwalnia człowieka z odczuwania własnej rzeczywistości. Żyjemy życiem innych ludzi i tak oceniamy rzeczywistość wokół nas, nie odczuwając i nie poznając do końca naszego własnego życia.

M.S. Czy znasz artystów, którzy używają podprogów wizualnych i podprogowej częstotliwości w swoich pracach?

W.S. Tak, znam. Są to artyści działający w obszarze nowych mediów. Uważam, że prowadzą działalność cyniczną i zasługują na całkowite potępienie. W muzyce stosuje się podobne metody, dobierając częstotliwości o parametrach zbliżonych do częstotliwości bicia ludzkiego serca. Sprawa jest powszechnie znana, używana w kręgach muzyków New Age. Natomiast wizualiści stosują podprogi, w których podają bezmyślne, czy wręcz groźne treści. Obraz sprawia wrażenie, że jest znany i lubiany, ale intencje są złe, od najprostszej, aby wzbudzić zainteresowanie własną twórczością, a idąc dalej, aby wywołać już określone zachowania. Sztuka jest często używana, aby burzyć wartości.

M.S. Jaką rolę ma do spełnienia artysta?

W.S. Rola artysty jest bardzo zbliżona do roli rzemieślnika, na przykład stolarza. Efekt jego pracy nie może sprawiać innym



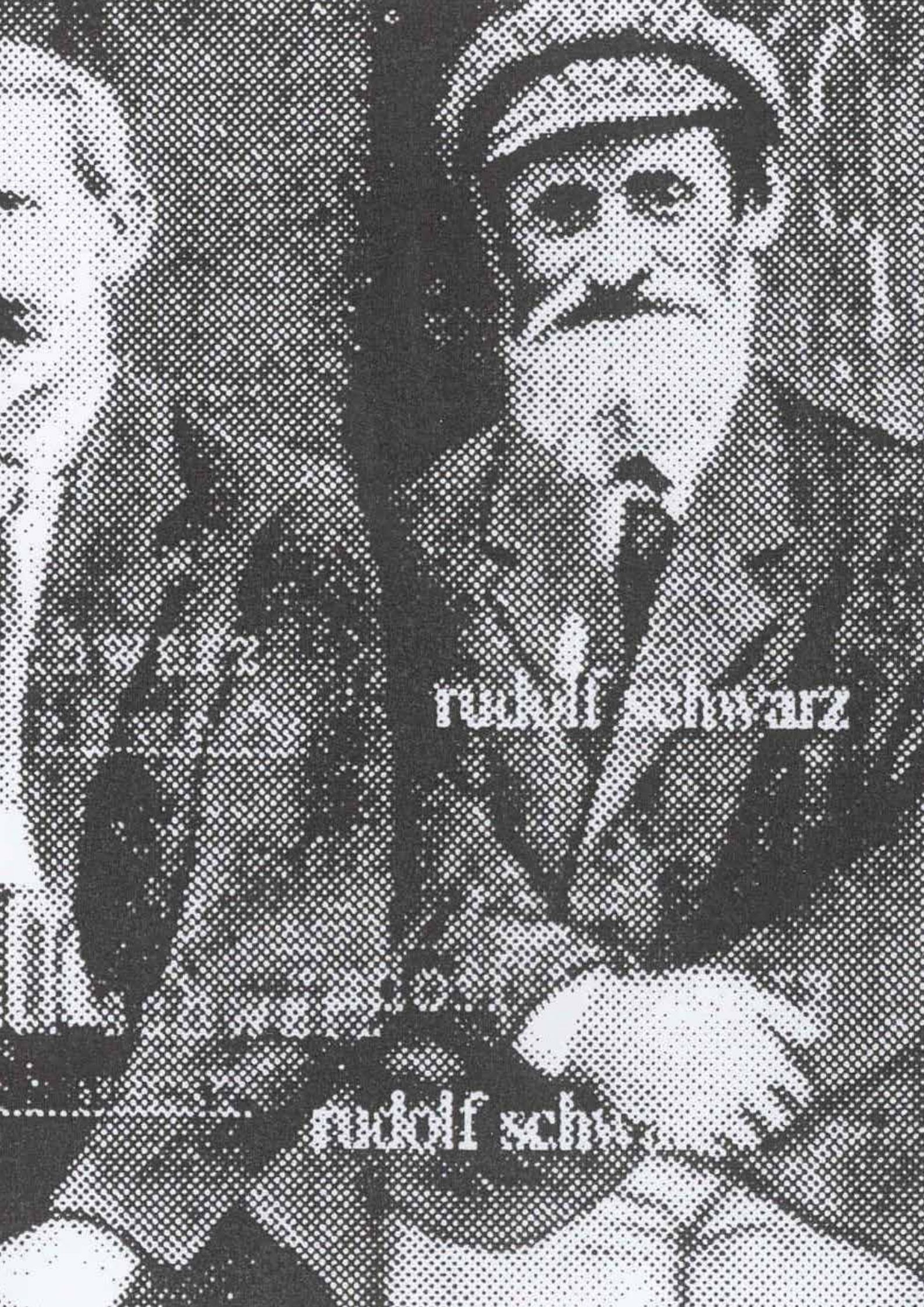
W SPRAWIE SZTUKI GALERIA MOJE ARCHIWUM WYSTĄPIENIE KOSZALIN 1993

ZAKOŃCZENIE PIERWSZEGO EUROPEJSKIEGO SPOTKANIA ARTYSTÓW W BORNYM SULINOWIE WRZESIEŃ 1996





FELIKS DZIERŻYŃSKI JULIUSZ MARCHLEWSKI FELIKS KON 1997
PRZERABIANA FOTOGRAFIA ÓDBITKA KSEROGRAFICZNA NA PAPIERZE



rudolf schwarze

rudolf schwarze

kłopotu. Staram się nie widzieć specjalnego posłannictwa. W sztuce tkwi ogrom możliwości, ale w stolarstwie również. Na tym punkcie widzenia oparłem działanie sygnowane Rudolf Schwarz. W latach 90. otrzymałem teczkę z dokumentami urzędowymi niemieckiego obywatela Rudolfa Schwarza, żyjącego na przełomie XIX i XX wieku, który jako przedstawiciel „przeciętnego” niemieckiego społeczeństwa tamtego czasu przeżył swoje życie bez żadnych istotnych wydarzeń, tak przynajmniej wynikało z tych dokumentów. Rudolf Schwarz stał się dla mnie symbolem bytu ułamkowego, który jako element całości społeczeństwa jest jego podstawą. Będąc w różnych miejscach zrezygnowałem z sygnowania swoich działań własnym nazwiskiem na rzecz Rudolfa Schwarza, nadając mu przez to nowy wymiar.

M.S. Uczyłeś się sztuki, podróżując. Czego tak naprawdę te podróże cię nauczyły?

W.S. Rozpocząłem swoje podróże po Polsce w połowie lat 80.; z dzisiejszej perspektywy nazwałbym je fizycznym internetem, ponieważ dostarczały mi wiedzy na temat miejsc sztuki, miejsc przeznaczonych dla sztuki, artystów, środowisk i odbiorców. Wpisywało się to w koncepcję Ruchomej Galerii Mertz. Każde miejsce wraz z moją obecnością stawało się przestrzenią Ruchomej Galerii Mertz.

M.S. Które miejsca były według ciebie ważne w tym okresie dla sztuki w Polsce?

W.S.: Łódź była takim ważnym miejscem. Miałem świadomość, że Łódź z tradycji jest ważnym miejscem dla sztuki, dzięki postaciom Kobro i Strzemińskiego. Jednocześnie w takich miejscach jak Muzeum Sztuki, PWSP czy Galeria Wschodnia tej wagi czy znaczenia nie dostrzegałem. W tym czasie spotkałem Andrzeja Paruzela, który w ramach swojego projektu Sztuka Biura jeździł śladami małżeństwa Strzemińskich do Kuluszek, gdzie mieszkali. Paruzel był dla mnie drogowskazem w oficjalnej kulturze drugiego obiegu. Zaczęliśmy współpracę, zamieszkałem w okolicach ulicy Srebrzyńskiej, dawnego miejsca zamieszkania Strzemińskich, bo zwykle w taki sposób trafiałem na jakieś inspiracje, i czułem, że ani klimat miejsca, ani ich związek nie mogły być do końca dobrym tropem w sztuce. Sam też miałem w tym czasie kłopoty. Musimy pamiętać też, że lata 80, po stanie wojennym, to trudny i bezbarwny okres dla polskiej kultury.

M.S. A ludzie sztuki, jaka była ich kondycja?

W.S. Podróżując, przekonywałem się, że autorytety, o których myślałem, a które poznawałem, nie istnieją. Nie dowiadywałem się od tych autorytetów niczego, czego bym już nie wiedział, a do tego jako ludzie często byli słabi. Szukałem ludzi zrównoważonych, a nie dewiantów. Artysta nie może zarażać swoimi nierozwiązanymi problemami innych. Czyli, mówiąc ogólnie, kondycja ludzi sztuki była zła. Niestety podobnie to wygląda dzisiaj. Wielu moich rówieśników zostało autorytetami, choć wiem, że wielu nawet pogorszyło swoją kondycję. W polskiej sztuce pojawił się gotowy wzorzec zachodni; zatraciliśmy nawet naszą specyficzną niezależność, która kiedyś pozwalała istnieć wbrew opresjom. Myślę o tak zwanym drugim obiegu.

M.S. Po przeprowadzeniu się do Koszalina w 1992 roku rozpocząłeś działalność w przestrzeni społecznej w Bornym Sulinowie. Jakie to było dla ciebie doświadczenie?

W.S. Po raz pierwszy powierzono mi skonstruowanie programu przedsięwzięcia w przestrzeni społecznej z wieloma artystami z różnych obszarów kulturowych. Zwrócił się z tym do mnie Jerzy Federowicz, którego wtedy poznałem. Federowicz usłyszał gdzieś o mojej aktywności, a ponieważ był pierwszym pozytywnym autorytetem, zgodziłem się. Również samo miejsce niezmiernie mnie interesowało. Choć wcześniej myślałem, że powołam własną galerię – z miejscem, adresem. Borne Sulinowo było miastem bazą, powołaną do celów militarnych przez Niemców w 1935, następnie przejętą przez Sowieców w 1945 roku. Nigdy nie służyło celom cywilnym, mimo że mogło je zamieszkiwać 70 tysięcy ludzi. Wpisywało się to w transformację ówczesnego świata, głównie Europy. Brałem udział aktywnie w trzech edycjach jako odpowiedzialny za program: w latach 1996-1998. Jednak już w 1997 roku, ponieważ nie byłem sterowalny, zaczęto mnie poprzez intrygi eliminować z tego przedsięwzięcia. W końcu doszło do tego, że w 1998 i kolejnych edycjach to przedsięwzięcie zaczęło rządzić się własnymi prawami, aż umarło śmiercią naturalną. Wtedy zakończył się mój optymizm względem nowej rzeczywistości. Demokracja już mnie nie cieszyła.

M.S. Dalej w twoim życiu artystycznym pojawił się fabs. Co to w ogóle jest dla ciebie?

W.S. Już nie miałem nadziei, że coś uda się zrobić. Myślałem nawet, żeby zostać handlarzem samochodów. Bo pojedynczy głos to jest jakieś szaleństwo, myślałem, i bałem się, że będę brany za wariata. Nagle okazało się, że znajduję potwierdzenie dla swoich spostrzeżeń, a także dowiaduję się o sposobach patrzenia innych, z którymi się zgadzam. Poruszaliśmy się po podobnym gruncie. Znalazłem tu pole do dialogu i wzbogacania własnych poglądów. fabs istnieje na polu międzynarodowym, więc uzyskałem pewność, że to jest bardziej uniwersalne. Nie chodzi tylko o poczucie bezpieczeństwa, ale o efekt działania, możliwość rozpoznanych przez nas mechanizmów złego systemu; ale chyba również – odkrywania nowych jakości w sztuce. Nie do końca muszę rozumieć intencje artystów związanych z fabs, aby odczuwać pozytywną wartość ich pracy i mieć tę pewność, której nie miałem, kiedy jej poszukiwałem.



WSPÓLISTNIENIE
WSPÓLDESTRUKCJA
SZTUKA DEZAKTYWNA
FOTOGRAFIA CZARNO-BIAŁA

ZIEMIANIE 25-30 IX 2002 DAWNA FABRYKA NORBLINA WARSZAWA fabs

SZTUKA UKRYTA - POKAZUJE DROBNE ELEMENTY, POJAWIAJĄCE SIĘ PO WNIKLIWEJ ANALIZIE SŁABO WIDOCZNYCH ZNAKÓW, ZA KTÓRYMI KRYJĄ SIĘ ZNACZĄCE WYDARZENIA

21 VI 2003 ŁÓDŹ fabs

DZIEWCZYNA ARABSKIEGO TERRORYSTY ŁÓDŹ 1987





KTOŚ 30 XI – 12 XII 2002 FOTOGRAFIA KSEROKOPIA ŁÓDŹ fab



BRYTYJSKA DYWIZJA
SZCZURY PUSTYNI
POLIGON DRAWSKI 2001



PAT COX
PIERWSZY
PRZEWODNICZĄCY
PARLAMENTU
EUROPEJSKIEGO
KARLINO 2000





FANTOMY CZĘŚĆ 1 2-6 VII 2005 FOTOGRAFIA BORNE SULINOWO fabs

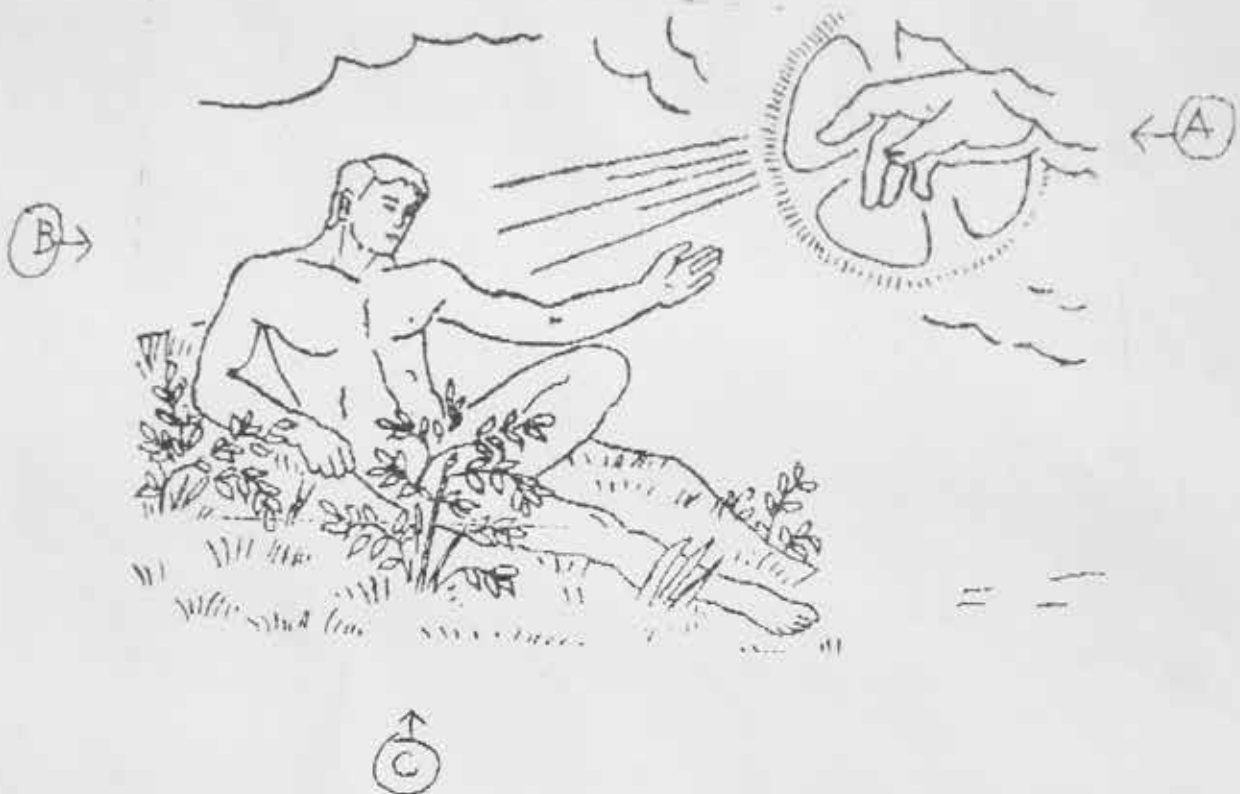


MŁODZIEŻ NIEMIECKA PRZED OLIMPIADĄ W BERLINIE 1936



PIONIERZY BUŁGARSCY, MIĘDZYNARODOWY OBÓZ MŁODZIEŻY BŁOKU SOCJALISTYCZNEGO 1951

Rudolf Schwarz



Urodzony na Ukrainie (KIJÓW), pochodzenia żyłowskiego (PINCHAS), zamitowania orientalnego (BEJRUT), przekonania radnieckiego (KPZR) myślenia uważanego (KGB), podejściu reformatorystycznego (PREMIER) wyrobienia gospodarskiego (GAZPROM) postawnictwa mesjańskiego (PATRON)

JEWGIENIJ (A)

namaszyć w „dniu smicha” o godz. 13.30

DIMITRIJA (B)

który zastąpić

WEADIMIRA (C)

ostatycznie, jednak nie wiadomo czy wystarczająco bezpiecznie.

Oprawa uroczystości kagayta tradycji wschodu i zachodu.

In my art, there is a character whom I have brought back to life. He is a man who really lived; I have his papers, which I got from a friend in Germany. He died in 1965, his name was Rudolf Schwarz, and for me, Rudolf Schwarz is a symbol of ordinary life. He never achieved anything great; he didn't become a great artist. He was just an ordinary person, and what I'm doing is trying to bring the same to bear on the artist as front man - who is in front; moving towards an anonymous man whom I'm bringing back to life. And I don't exist as Wieńczysław Sporecki, but as Rudolf Schwarz. I show ordinary things; I'm not trying to use any complicated thinking, just absolutely simple signals, even minute ones. I'm more interested to know what kind of tea the artist was drinking than what concept he may have had.

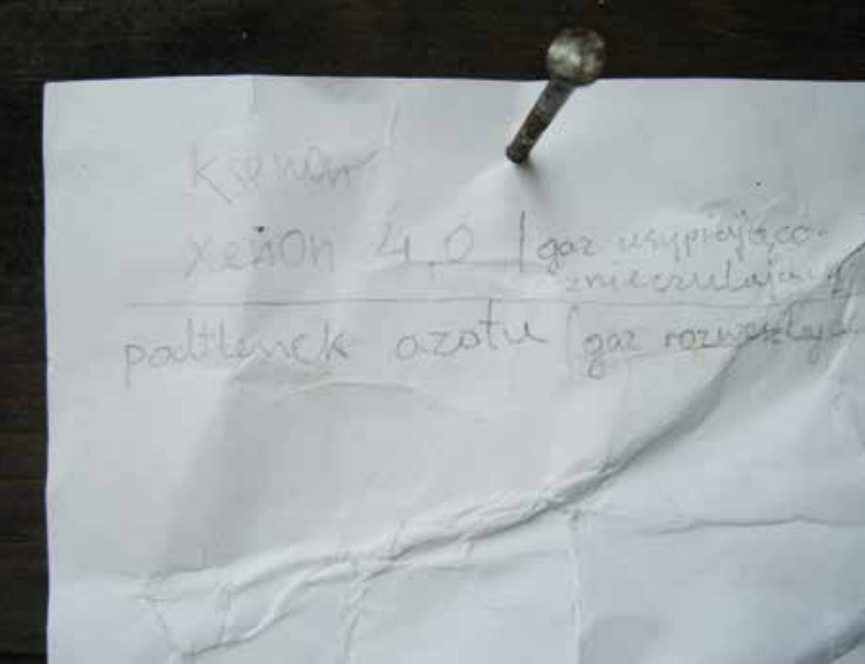
Wieńczysław Sporecki



INNE MIEJSCA 23 VI - 15 VII 2000 ŁÓDŹ fabrs



FANTOMY CZĘŚĆ 2 5-7 XI 2005 „KONESER” UL. ZĄBKOWSKA 27/31 WARSZAWA fabrs



BIOROBOTY UNIEMOŻLIWIĄJĄ NAM DOSTĘP DO PEWNYCH RZECZYWISTOŚCI I OGRANICZAJĄ WOLNOŚĆ NORMALNYCH LUDZI, INDYWIDUALIZM. NIE MAJĄ WĄTPLIWOŚCI, ŻADNEJ TOŻSAMOŚCI RODZINNEJ CZY NARODOWEJ, ANI NAWET ŻADNEJ ORIENTACJI POLITYCZNEJ. NIE ZASTANAWIAJĄ SIĘ, CZY SKUTEK ICH DZIAŁAŃ JEST TERROREM CZY DZIAŁANIEM OFICJALNYCH INSTYTUCJI





ARESztOWANIE TOLKACZEWA

BIOROBOTY

16 VIII 2007 ZBLUDZA MAŁOPOLSKA fabs

MUŁŁA OMAR



BILL GATES Z PRZYJACIÓŁMI
Z COLLEGE'U

123456789101112
131415161718192
012345678910111
213141011121314
151617181920212
22324252621211



Wolność jest bardzo ważnym zagadnieniem w moim życiu. Pojęcie wolności i rozumienie tego pojęcia. Pojęcie wolności transformowałem szczególnie przez doświadczenia, jakich nabywałem w życiu. Na tej wystawie pokazałem pierwszą wykonaną przeze mnie pracę, którą można by związać ze sztuką. Były to moje pierwsze poszukiwania. Tę pierwszą w życiu fotografię zrobiłem aparatem, który dostałem od mamy. Był to aparat produkcji NRD i będąc w czerwcu 1976 roku u dziadków na wakacjach, pojechałem z ciotką do oddalonego od Stawiszyna o 17 kilometrów Kalisza i zrobiłem zdjęcie kościoła Św. Józefa. Ten obiekt wydawał mi się bardzo ważny. Wykonałem na tym negatywie jeszcze cykl zdjęć, ale to było absolutnie pierwsze. Małemu dwunastoletniemu chłopcu ten świat wydawał się wtedy bardzo pozytywny. Ale instruktor fotografii, który mnie uczył, nie pozwolił mi zrobić odbitki z tego negatywu. Powiedział, że jest bez sensu, i odbitkę wykonałem dopiero po 25 latach. Więc ta pierwsza praca mówi o skutkach ograniczania wolności.

Freedom has been a very important topic in my life. The concept of freedom and its meaning. I transformed the concept of freedom throughout my life, and especially through the experience I gained. In this exhibition I showed my very first work that could be regarded as art; those were my first explorations. I took that first photograph with a camera my mother gave me. The camera was made in the GDR. In 1976, during the holidays I spent at my grandparents' in Stawiszyn, I went to Kalisz, 17 kilometres away, and took a photo of St. Joseph's Church. It seemed very important as an object. That first negative film included a series of other photos, but this one was absolutely first. A twelve-year-old boy at the time, I thought the world was a very positive place. Yet the photography instructor, who taught me, did not let me make prints from that negative. He said the photo did not make any sense, and I made the print only 25 years later. So this first work of mine is about the effects of limiting freedom.

Wieńczysław Sporecki



MOJA PIERWSZA FOTOGRAFIA 2008 FOTOGRAFIA KSEROKOPIA



ON-OFF 1945-2000 2008 DREWNO LITERY TEMPERA



ZIELONE A – W LATACH SIEDZEMDZIESIĄTYCH NIELICZNI MIELI PRZEPUSTKĘ, KTÓRA OTWIERAŁA WSZYSTKIE DRZWI DO INSTYTUCJI WEWNĘTRZNYCH PAŃSTWA. OBOWIĄZYWAŁA ONA W CZASIE, KIEDY ROBIŁEM SWOJE PIERWSZE ZDJĘCIE.



SÓL BROMOWA PODAWANA W WIĘKSZYCH ILOŚCIACH
POWODUJE OBSESYJNE LĘKI

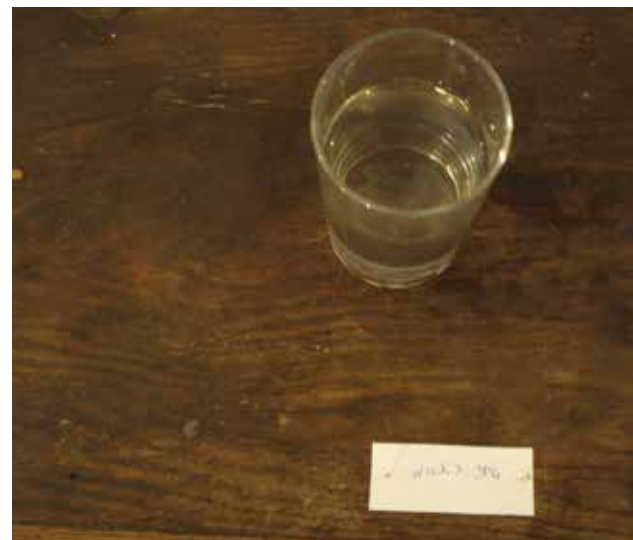


SPORYSZ PODAJE SIĘ W PRODUKTACH ZBOŻOWYCH
POWODUJE ZABURZENIA PSYCHICZNE TYPU
WIZJONERSKIEGO



DIOKSYNY PODAJE SIĘ W WARZYWACH
OTRUTO NIMI WIKTORA JUSZCZENKĘ

CHCĘ MÓWIĆ O PRAWDACH FUNKCJONUJĄCYCH W OBSZARACH TRUDNYCH. OBSZARY TRUDNE TO OBSZARY WIELOWĄTKOWEJ RACJI, KTÓREJ NIE DA SIĘ ROZPOZNAĆ NATYCHMIAST. DOTYCZY TO INSTYTUCJI SIŁOWYCH. INSTYTUCJE SIŁOWE IDĄ W KIERUNKU POZORNEGO ROZBROJENIA – TRANSFORMUJĄ, ABYŚMY NIE POZNALI PRAWDY. LOBBY MIŁOŚNIKÓW POKOJU JEST OGNOMNE, PRZEZ CO ARMIA ZMIENIA SWOJE OBLICZE, PRZECHODZI W PRZESTRZEŃ CYWILNĄ, W OGÓLE SIĘ NIE ROZBRAJAJĄC





ZAGROŻENIA ASYMETRYCZNE 9-28 XI 2008 BRZESKA 7 WARSZAWA fabs

KORTYZOL PODAWANY W MIĘSIE
POWODUJE NIEPOKÓJ, KTÓRY MOŻE
DOPROWADZIĆ DO SAMOBÓJSTWA

TAL ROZPUSZCZA SIĘ W WODZIE
OTRUTO NIMI
ALEKSANDRA LITWINIENKĘ





Wydawca:
Stowarzyszenie Artystów fabs ul Brzeska 7 Warszawa
www.fabs.icmedia.pl
© fabs i Wieńczysław Sporecki 2008
ISBN 978-83-918974-2-3