



ODRZUCONE DZIEDZICTWO

O sztuce polskiej lat 80.

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie



SPIS TREŚCI

Wstęp	4	WOJCIECH KOZŁOWSKI Zielona Góra 1979–1991. Niespisany mit	114
DOROTA JARECKA Janusz Bogucki, polski Szeemann?	8	ALEXANDRA ALISAUSKAS Komuniści tacy jak oni. Polskie grupy artystyczne na wystawie „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke”	124
ŁUKASZ GORCZYCA „Polski szyk” i klasa średnia. Działalność wystawiennicza Andrzeja Bonarskiego w latach 1986–1991	30	ALEKSANDRA JACH „Konstrukcja w procesie” – wspólnota, która nadeszła?	136
DYSKUSJA Kuratorzy i marszandzi. Od sacrum do rynku sztuki	44	PIOTR STASIOWSKI Doświadczenia niezależności wrocławskiego środowiska w latach 80.	148
KAROL SIENKIEWICZ „Bez przysłowiowej pompy”. Początki Centrum Sztuki Współczesnej i polityka kulturalna państwa	54	DOMINIK KURYŁEK Tumult lat 80.	160
ALEKSANDRA ŚCIEGIENNA Ankieta Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Artyści – Plastycy 84–86”	70	DOMINIK KURYŁEK, EWA MAŁGORZATA TATAR „Teraz jest teraz”. Artyści i gdańska Wyspa Spichrzów	174
LUIZA NADER „Co za wstyd!” Historiografia o socrealizmie w latach 80.	86	Kolofon	189
DYSKUSJA Postawy	102		

Wstep

Projekt „Odrzucone dziedzictwo“, zorganizowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, narodził się na fali zainteresowania sztuką lat 80., zarówno na świecie, jak i w Polsce.

Sztukę polską lat 80. zaczęli wskrzeszać – i robią to nadal – kuratorzy, wydawcy i galerzyści, chociaż w ciągle niezadowolającym stopniu. Proces ten zazwyczaj przyjmuje jednak formę powtórzenia hierarchii, podziałów i terminów, będących w użyciu w interesującym nas okresie. Powracając do lat 80., chcieliśmy się raczej przyjrzeć krytycznie powstałym wówczas kategoriom.

Lata 80. w Polsce były okresem szczególnym. Powstanie Solidarności, a potem wprowadzenie przez komunistyczne władze stanu wojennego, zmieniło nie tylko sytuację polityczną, ale też szeroką świadomość społeczną. W te procesy włączyli się też artyści, zadając pytanie o miejsce sztuki w systemie symbolicznym i jej relacje z władzą, możliwości działania, a przede wszystkim – o postawę moralną artysty.

Z tych pytań, wątpliwości i oczekiwań narodził się alternatywny obieg sztuki, niezależny od monopolu państwowych instytucji wystawienniczych – z jednej strony nurt wystaw przykościelnych, o określonej wymowie narodowo-patriotycznej i pod patronatem Kościoła Katolickiego, z drugiej – tzw. sztuka młodych czy sztuka Nowej Ekspresji, dystansująca się zarówno od władz, jak i Kościoła.

Przy zmieniających się modach, nowych trendach, kolejnych pokoleniach artystów, aktualne pozostają pytania postawione z całą ostrością w ówczesnej kryzysowej sytuacji: Jakie jest miejsce artysty w społeczeństwie? Jak definiować artystyczną autonomię i jak jej używać? Czy artysta może pozostać niezależny od przemian społeczno-politycznych? Jakie ryzyko ponosi, aktywnie włączając się w te procesy? Kwestie te wydają się powracać szczególnie dzisiaj, czego najlepszym przykładem było kuratorowane przez Artura Żmijewskiego 7. Berlin Biennale.

Z drugiej strony należy pamiętać, że to właśnie w latach 80. kształtowały się pierwsze zręby nowego systemu, w którym znalazła się sztuka polska w latach 90. – rosnącej pozycji kuratorów, rozwijającego się rynku sztuki i roli galerii prywatnych, nowego typu instytucji. Jak rodzące się wówczas postawy do dzisiaj wpływają na instytucjonalne umocowanie sztuki?

Przystępując do badań w pierwszej kolejności myśleliśmy o niewykonanej dotychczas pracy u podstaw. Szereg spotkań roboczych zaowocowało otwartą dla publiczności konferencją. Ta jednak nie tyle doprowadziła do stworzenia syntetycznego obrazu polskiej sztuki lat 80., co przy nieraz wysokiej temperaturze dyskusji – ukazała uwikłanie dyskursów historii sztuki w aktualne spory polityczne, czasami nawet w krzywym zwierciadle. Nie unikając ujawniania politycznej postawy historyka sztuki i problematyzując skomplikowaną relację terażniejszości i doświadczenia historycz-

nego, w publikacji postanowiliśmy nieco zmienić akcenty.

Internetowa publikacja materiałów będących owocem projektu „Odrzucone dziedzictwo“ łączy opracowania, raporty i dyskusje. Otwiera ją przedstawienie w nowym świetle czołowych postaci dla środowiska sztuki – z jednej strony „pre-kuratora” Janusza Boguckiego, organizatora wystaw przykościelnych, autora prognozy połączenia „sacrum sztuki” i „pierwotnego sacrum” (Dorota Jarocka) oraz pierwszego ważnego polskiego marszanda Andrzeja Bonarskiego, snującego dalekosiężne plany biznesowe i widzącego przyszłość sztuki w sile nabywczej klasy średniej (Łukasz Górczyca). Podczas dyskusji na konferencji postawa badaczy została skonfrontowana z postawą bohaterów ich badań – Bonarskim oraz żoną i współpracowniczką Boguckiego – Niną Smolarz.

Kolejny blok tekstów bada, do jakiego stopnia sztuka lat 80. była świadoma swej odmienności i jak pozwala na nią spojrzeć dzisiejszy dystans czasowy. Przez całą dekadę trwały próby jej zdefiniowania. Jedną z nich była ankieta, którą omawia Aleksandra Ściegienna. Zestawiliśmy ją z analizą starań władz, zmierzających do odzyskania zaufania i poparcia środowiska artystycznego, za symptom czego Karol Sienkiewicz odczytuje powołanie Centrum Sztuki Współczesnej, oraz zanurzenie ówczesnej historiografii w bieżących procesach artystycznych, jak Luiza Nader interpretuje książkę Wojciecha Włodarczyka poświęconą socrealizmowi.

W publikacji zamieszczamy też szereg szczegółowych opracowań dotyczących ważnych wydarzeń („Konstrukcja w Procesie“ – Aleksandra Jach), środowisk (Wrocław – Piotr Stasiowski, Zielona Góra – Wojciech Kozłowski, środowisko gdańskiej Wyspy – Dominik Kuryłek, Ewa Małgorzata Tatar), wydawnictw („Tumult” – Dominik Kuryłek, Ewa Małgorzata Tatar), miejsc, w których polscy artyści stykali się ze sztuką zachodnią (Alexandra Alisauskas).

Podczas pracy nad projektem tytuł „Odrzucone dziedzictwo“ co chwilę mylił się nam z „Zapomnianym dziedzictwem” i „Odzyskanym dziedzictwem”. Jakbyśmy nie mogli się zdecydować, jak to właściwie jest z tą sztuką lat 80. Czy jest celowo porzucona, niechcący zapomniana w nadprodukcji nowego materiału, czy chociażby w niewielkim stopniu odzyskana? Nie tyle chodziło nam jednak o stworzenie koherentnego obrazu polskiej sztuki lat 80., co o wskazanie na te jej momenty, w których można mówić o jej aktualności.

DOROTA JARECKA

Janusz Bogucki, polski Szeemann?^[1]

Celem tego tekstu jest krytyczne przyjrzenie się fenomenowi wystaw/przedsięwzięć Janusza Boguckiego i Niny Smolarz od „Znaku Krzyża” w 1983 roku do „Epitafium i siedmiu przestrzeni” w roku 1991. Stają się one dla nas interesujące z kilku powodów. Przede wszystkim są słabo opisane – ostatnia publikacja na temat pracy kuratorskiej Janusza Boguckiego i współpracującej z nim od 1982 roku Niny Smolarz ukazała się w 1991 roku i została napisana przez niego samego[2]. Innym powodem jest rosnące dziś znaczenie pracy kuratora.

Chcę zastrzec, że jeśli stosuję tu pojęcie „kurator”, czynię to świadoma jego anachroniczności. „Kurator” to termin w Polsce lat 80. nieobecny, wtedy mówiło się raczej o „komisarzu”, którego to określenia Bogucki jednak w tym czasie ani razu wobec siebie nie użył. Nie zastosował zresztą żadnej autodefinicji prócz: „autor projektu”, „autor scenariusza”, „prowadzenie całości”. Sygnatura autorska pojawiała się później, w publikacjach, które ukazywały się jakiś czas po wystawach, co było częścią specyfiki działań podziemnych. W folderze ‚spotkań ze sztuką’, „Apokalipsa – światło w ciemności” z 1984 roku w dolnym kościele św. Krzyża w Warszawie Janusz Bogucki figuruje jedynie jako autor krótkiego wstępu. Unikanie oficjalnej pozycji, wypisanie się z „roli”, miało wówczas także znaczenie deklaracji politycznej. Mogło być również związane z miejscem, w jakim te przedsięwzięcia się odbywały – z kościołem, gdzie należało zachować chrześcijańską pokorę.



Grzegorz Klaman, «Labirynt», wystawa «Labirynt – przestrzeń podziemna», kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa, 1989, fot. Leszek Fidusiewicz

W parze kuratorskiej Bogucki–Smolarz to Janusz Bogucki grał rolę pomysłodawcy i wizjonera. I choć oddawał też pole kreatywności drugiej osobie z zespołu, to jego osobowość, utopie, wizje, pragnienia i doświadczenia mocno odcisnęły się na kształcie ich działań. Były to przedsięwzięcia kuratorskie, nawet jeśli wtedy nie posługiwano się pojęciem „kuratora”. Roman Woźniak, artysta, performer, uczestnik przedsięwzięć Janusza Boguckiego w latach 80., podsuwa określenie „pre-kurator”[3]. Być może byłoby to jakieś terminologiczne rozwiązanie.

Podobnie ma się sprawa z „wystawą”. Jakkolwiek w wywiadach i

tekstach pojawia się to słowo siłą rzeczy, Janusz Bogucki wobec własnej twórczości starał się stosować alternatywne kategorie: „przedsięwzięcie”, „spotkania ze sztuką”, „urządzenie przestrzeni”. Mówił też o tworzeniu „ikonosfery” czy budowaniu „przestrzeni psychicznej”. Nie jest to sprawa błaha. Rezygnacja z utartej terminologii miała znaczenie deklaracji, przenosiła akcent z ukazania w postaci wystawy szeregu artystycznych osobowości, z idei „salonu” – na przestrzeń społeczną, duchową, międzyludzkiego, niesformalizowanego kontaktu i wymiany. Było to częściowe zerwanie z „układem artystycznym” lat 70.

Jest to paradoks, bo zastrzegając, że interdyscyplinarne przedsięwzięcia Janusza Boguckiego i Niny Smolarz świadomie odróżniały się od wystaw, nie mam innego wyjścia, niż umieścić je w ciągu rozwojowym historii wystawiennictwa w Polsce. Są brakującym ogniwem, momentem przejścia pomiędzy tematycznymi, angażującymi narodową ikonosferę pokazami, takimi jak „Polaków portret własny” czy „Romantyzm i romantyczność” Marka Rostrowskiego z lat 70., a autorskimi wystawami zbiorowymi w latach 90. Do nich należą m.in. „Raj utracony” Ryszarda Ziarkiewicza oraz „Magowie i mistycy” Grzegorza Kowalskiego i Waldemara Baraniewskiego w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1991 roku, a także wystawa „Gdzie jest brat twój, Abel” Andy Rotenberg w 1995 roku w Zachęcie. Wszystkie podporządkowane były jakiejś kuratorskiej – estetycznej, politycznej lub historiozoficznej – idei; wszędzie tam, oprócz samych dzieł sztuki, pojawiała

się nowa jakość – samej wystawy.

Nurt ten trzeba widzieć w perspektywie globalnej. Za wydarzenie przełomowe dla tej ewolucji wystawy w kierunku samoistnego dzieła uważa się „Documenta 5” Haralda Szeemanna w Kassel w 1972 roku, od kiedy to sztuka współczesna wchodzi w „erę spektaklu”[4].

Pytania i nowa wspólnota

Tzw. wystawy przykościelne, organizowane poza państwowymi galeriami, finansowaniem i cenzurą, w kościołach, budynkach parafialnych lub muzealnych powiązanych z Kościołem[5], były w latach 80. alternatywą dla oficjalnego życia artystycznego. Nie jedyną, ale poważną i o tak dużym zasięgu, że stały się niemal synonimem sztuki tej dekady. Ich dzisiejsza ocena wciąż bliska jest ostrym słowom Piotra Piotrowskiego z 1991 roku, który stwierdził, że ich poziom artystyczny „nie odbiegał od bełkotu intelektualnego pseudoawangardy”. Wśród wystaw, które dla krytyka były lustrzanym odbiciem koniunkturalnych imprez z lat 70., tyle że już nie pod egidą państwa, lecz Kościoła, znalazły się też dwa przedsięwzięcia Boguckiego i Smolarz: „Znak Krzyża” (1983) i „Apokalipsa – światło w ciemności” (1984). Należy zapytać: jak dzisiaj wygląda ocena ich zawartości artystycznej? A ponadto – czy rzeczywiście był to konformizm? A więc czy ówczesny akces artystów i krytyków do mecenasa, jakim był Kościół, mógł być

rzeczywistą emancypacją? Można powtórzyć pytanie Piotra Piotrowskiego sprzed lat 20: „na ile ten proces był głęboki, na ile inicjowane zmiany dotyczyły rzeczywistego przewartościowania mechanizmów funkcjonowania kultury”[6]?

Boris Groys opisuje całą globalną kondycję dwóch dekad po upadku muru berlińskiego jako „postkomunistyczną”[7], czyli pozostającą w cieniu i pod wpływem upadku projektu politycznego radzieckiego komunizmu. W tym sensie dla niego cała sztuka lat 90. i późniejsza – tak „wschodnia”, jak i „zachodnia” – jest postkomunistyczna. Gdyby nie to historyczne doświadczenie, uważa Groys, nie byłoby takiego zjawiska jak sztuka partycypacyjna.

Chciałabym zapytać o wystawy Janusza Boguckiego i Niny Smolarz w tej perspektywie. Czy miały wpływ na ukształtowanie się tak rozumianej kondycji postkomunistycznej? Z dzisiejszej perspektywy wydają się próbą odbudowania wspólnoty. Nie jedyną w tym czasie. Można zapytać, czy np. koncepcja wspólnotowych działań realizowana w przygotowywanych przez nich akcjach i wystawach w latach 80. nie zbiega się w ciekawy sposób z ideą ćwiczeń „Obszar Wspólny, Obszar Własny” w pracowni prowadzonej przez Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych od 1980 roku[8]? Czy nie należy włączyć przedsięwzięć Boguckiego i Smolarz do modelu innych doświadczeń lat 80. przełamujących model kariery artystycznej typowy dla lat 70., takich jak choćby wystawa „Konstrukcja w procesie” z października 1981 roku w Łodzi[9] czy działająca w drugiej połowie

lat 80. w Gdańsku niezależna przestrzeń Wyspy Spichrzów wokół Grzegorza Klamana? Łączyłby je wspólny mianownik – pragnienie stworzenia wspólnoty alternatywnej tak wobec oficjalnych, państwowych struktur, jak i, w przypadku Janusza Boguckiego oraz Niny Smolarz, wobec struktur Kościoła.

W Raporcie o stanie krytyki z roku 1980 trzech autorów, w tym Janusz Bogucki, określiło politykę kulturalną państwa gierkowskiego jako „politykę zrywania więzów społecznych”[10]. Projekt „Znak Krzyża”, spotkania, które go poprzedziły i mu towarzyszyły, można widzieć jako próbę ich odbudowywania. Nie chodziło tu o przełamanie strategii neoawangardowych, ale o wydobywanie z nich potencjału emancypacyjnego, który został z nich wypłukany w latach 70. podczas flirtu neoawangardy z państwem.

Jeśli użyć terminów badającego wspólnotowość Victora Turnera, przedsięwzięcia te, w tym „przykościelne” wystawy Boguckiego i Smolarz, łączyłoby budowanie *communitas* przeciwstawione temu, co Turner nazywa „strukturą społeczną”[11]. Już sama praca nad wystawą była próbą stworzenia *communitas* wobec „struktur społecznych”, także struktury Kościoła, który w tym czasie nie był bezwarunkowo otwarty na tego typu działania. „Interdyscyplinarne przedsięwzięcie artystyczne” pod tytułem „Znak” odbywało się w zniszczonym w okresie wojny i odbudowywanym z udziałem mieszkańców parafii kościele Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie od 14 do 30 czerwca 1983 roku.

Zostało poprzedzone wielotygodniową pracą przygotowawczą, w której uczestniczyli artyści i ochotnicy z parafii oraz proboszcz ks. Wojciech Czarnowski, który na terenie kościoła prowadził jednocześnie szeroką akcję charytatywną i pomocową. Był to kościół w budowie czy raczej w odbudowie. Obok robotników przy niej zatrudnionych pracowało tu wielu ochotników. Do rytuału dnia należały wspólne posiłki i modlitwy. W ramach projektu Boguckiego i Smolarz codziennie odbywały się prelekcje i dyskusje, projekcje filmowe, spektakle teatralne, koncerty i performanse. Janusz Bogucki zdefiniował go nie jako wystawę, ale jako „spotkania i wspólne działania artystów zainteresowanych odnowieniem wewnętrznego związku między doświadczeniem twórczości i wiary”[12].

Naturalnie każdej *communitas*, spontanicznej, antysystemowej wspólnoty, grozi zastygnięcie w „strukturę społeczną”. Wystawa i przedsięwzięcia pod wspólnym tytułem „Znak Krzyża” wyznaczają pewien model funkcjonowania sztuki w kościele. Już kolejna wystawa w tym wnętrzu – „Niebo nowe i ziemia nowa?” według scenariusza Marka Rostworowskiego w 1985 roku – nawet w szczegółach, takich jak włączenie aktualnych zdjęć reporterskich, wchodzi w ramy wyznaczone wystawą Boguckiego i Smolarz. Jednak w sensie zawartości i założeń jest krokiem wstecz. Tematem nie było już wewnętrzne doświadczenie wiary i twórczości, lecz zaniepokojenie, jak pisał Marek Rostworowski, „rozpadem obrazu człowieka w sztuce naszego czasu” oraz tęsknota za odbudowaniem jego utopijnego, całościowego obrazu, bo „w epokach, w

których niebo było zamieszkałe, także drogi sztuki były jasne”[13]. Podobna pozostaje przestrzeń, powtarzają się nazwiska uczestniczących artystów (Jerzy Bereś, Jerzy Kalina, Jerzy Tchórzewski, Stefan Gierowski, Jacek Sempoliński), ale odmienny jest wektor ideowy, który można nazwać już tylko konserwatywnym.

Stanowiska polityczne

Przedsięwzięcia organizowane przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz, często o imponującej scenografii i efektownych układach przestrzennych, były wynikiem długiej ewolucji Janusza Boguckiego, tak artystycznej, jak i politycznej. Ten malarz z wykształcenia (studiował przed II wojną światową w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni malarza Felicjana Szcześnego Kowarskiego), a także historyk sztuki (drugie studia przerwała wojna), urodzony w 1916 roku w Warszawie, a od lat 40. XX wieku działający jako autor wystaw, od najwcześniejszych lat łączył postawę społecznikowską z katolicyzmem[14].

Nie bez znaczenia dla ukształtowania się jego światopoglądu był ośrodek postępowego katolicyzmu w klasztorze w Laskach pod Warszawą, z którym był powiązany rodzinnie. W czasie wojny młody Janusz Bogucki marzył o kooperatywie artystów, która rezygnując z autorstwa i zysków, prowadziłaby pracę na rzecz podniesienia poziomu wiedzy i świadomości plastycznej w społeczeństwie[15]. Po wojnie najpierw pracował w Ministerstwie Kultury, a potem, w

latach 1948–1953, w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie prowadził dział „wystaw objazdowych”. Następnie w warszawskiej CPARA (Centralna Poradnia Ruchu Artystycznego) organizował cykle wykładów i pogadanek o sztuce, prowadził też z pierwszą żoną, historyczką sztuki Marią Bogucką, Galerię Widza i Artysty w Świątyni Diany w Łazienkach. Od roku 1965 razem prowadzili galerię w klubie MPiK w Warszawie, przy przedsiębiorstwie „Ruch” w budynku Teatru Wielkiego. Nadali jej nazwę Galeria Współczesna.

Nigdy partyjny, uznawany był za człowieka, który potrafi doskonale „grać z władzą”. Interesujący jest moment, w którym Bogucki uznał, że grać z władzą już nie może, że wyczerpały się możliwości kompromisu. Nastąpiło to w pierwszej połowie lat 70. W 1974 roku Bogucki, doprowadzając do kryzysu, odszedł z Galerii Współczesnej i postanowił działać poza systemem[16].

Działania Boguckiego w Galerii Współczesnej były negocjowaniem z władzą pola wolności w ramach istniejącego systemu, gdzie liczą się gesty oporu, tak osobiste[17], jak instytucjonalne. Do tych drugich można zaliczyć takie wystawy jak otwarta 8 listopada 1967 roku „Nowa sztuka czasów Rewolucji Październikowej”[18]. albo zorganizowana w grudniu 1968 roku wystawa z okazji obchodów Międzynarodowego Roku Praw Człowieka, której znaczenie polityczne nadał kontekst aresztowań uczestników

protestów marcowych w Polsce[19]. To gesty krytyczne, jednak czynione w ramach systemu – ich kształt negocjowany był, w bólach, z czynnikami partyjnymi i cenzurą.

Kryzys nastąpił po powrocie Janusza Boguckiego z Kassel latem 1972 roku, gdzie oglądał wystawę „Documenta 5” przygotowaną przez szwajcarskiego kuratora o lewicowych, anarchistycznych poglądach – Haralda Szeemanna. Był to dla Boguckiego szok estetyczny, o którym wiele pisał, ale też polityczny, o czym wiadomo mniej. Po powrocie zaproponował przeformułowanie działalności Galerii Współczesnej z galerii w rodzaj ośrodka działań społecznych i edukacyjnych[20]. Miał być to „nowy typ galerii” jako miejsca działań i interakcji z publicznością, oparty na modelu, z którym krytyk spotkał się na „Documenta 5” w Kassel. To właśnie w ramach tej wystawy Joseph Beuys założył „Biuro na rzecz demokracji bezpośredniej”. Czy to przez przypadek w 1972 roku zabrano galerii dodatkową salę w podziemiu pod pretekstem konieczności poszerzenia magazynu dla „Ruchu”? W każdym razie lata 1973–1974 to okres mocowania się z władzami galerii[21]. 10 lipca 1974 roku Bogucki złożył rezygnację. Jego odejście z Galerii Współczesnej było wydarzeniem komentowanym w prasie, niewykluczone nawet, że słynny artykuł „Pseudoawangarda” Wiesława Borowskiego, skierowany przeciw miątkości poetyk neoawangardowych, w tym działań Galerii Współczesnej już pod

nowym kierownictwem, dotyczy pośrednio także i tego wydarzenia[22].

Organizowane przez Boguckiego w latach 1979–1981 spotkania z grupą artystów i krytyków w klasztorze w Laskach, w wyniku których zrodził się pomysł wystawy „Znak Krzyża”, były właśnie szukaniem alternatywy. Działo się to na długo przed stanem wojennym, za to w miejscu ważnym dla opozycji i powstania KOR. Na spotkaniu w 1979 roku Andrzej Kostołowski wygłosił wykład o „sztuce etycznej”, w spotkaniach brał też udział Jerzy Ludwiński, obaj – podobnie jak Janusz Bogucki – byli aktywnymi uczestnikami neoawangardowych plenerów z lat 60. i 70. Ale do Lasek przyjeżdżali także intelektualiści związani z Kościołem katolickim, m.in. dominikanin Jan Andrzej Kłoczowski oraz historyk sztuki i wykładowca KUL Jacek Woźniakowski. Trudno tu jednak mówić o konformizmie wobec Kościoła. Było to raczej szukanie dróg wyjścia wobec zamkniętych przez państwo komunistyczne kanałów komunikacji ze społeczeństwem, rodzaj odpowiedzi na politykę „zrywania więzi społecznych”. Nie chodziło o podporządkowanie się Kościołowi, co więcej, była w tym nawet myśl o wpływie poprzez Kościół i na Kościół. W notatkach Janusza Boguckiego do wystawy „Znak Krzyża” z września 1982 roku można znaleźć obok hasła „RESAKRALIZACJA” (kultury) hasło „DEKLERYKALIZACJA” (Kościół), a także postulat: „wychować Kościół instytucjonalny dla budowania kultury”[23]. Warto dodać, że do 1983 roku stanowisko Kościoła wobec opozycji wcale nie było jednoznaczne,

a pomysł wejścia ze sztuką współczesną do przestrzeni sakralnej do tego czasu nie mógł nosić cech koniunkturalizmu[24].

Jeśli miejscem nieudanego spotkania artysty ze społeczeństwem była w latach 60. fabryka, to pod koniec lat 70. jako takie miejsce pojawia się kościół. Była to kolejna utopia nowego świata. Częściowo tylko zrealizowana.

Utopia nowego świata

Te utopię zapowiadają teksty Janusza Boguckiego z lat 70. Jest to myśl antysystemowa, powstająca w kręgu neoawangardy i zainspirowana konceptualizmem. Luiza Nader w swojej książce o polskim konceptualizmie wydobyla polityczny, krytyczny sens wypowiedzi Jerzego Ludwińskiego, takich jak *Sztuka w epoce postartystycznej* (1970), gdzie zarysował wizję sztuki bez autorów oraz możliwość istnienia sztuki „poza układem, który przywykliśmy wiązać ze sztuką” [25].

Boguckiego i Ludwińskiego, dwóch zaprzyjaźnionych ze sobą krytyków i teoretyków sztuki, wydaje się wiele łączyć, zarówno w zakresie stosowanych pojęć oraz metafor[26], jak i specyficznego, „fazowego” myślenia o sztuce, która według nich w swoim rozwoju czy też w nieustannie postępującej zmianie doprowadzi wreszcie do fazy uszczęśliwienia, a nawet zbawienia ludzkości[27]. Zarówno dla Ludwińskiego, jak i dla Boguckiego tą

ostatnią fazą będzie wyjście poza zniewalający obecnie artystę i widza układ wystawowo-galeryjno-muzealny. Ludwiński mówił o tak bliskim zetknięciu sztuki z rzeczywistością, że jedynie świadomość procesów sztuki będzie wyróżniać je od innych. Bogucki przydawał temu momentowi uwolnienia się z ram silniejszy akcent społeczny. Według niego twórczość tej fazy będzie związana z istnieniem niewielkich „wspólnot przyjacielskich, w których życie dla innych i życie wewnętrzne znajdzie wyraz także w działaniach, znakach i wyobrażeniach czy sytuacjach przestrzennych”[28]. To oczywiście wizja przyszłości. W ramach „współczesnego układu artystycznego”, wszystko jedno, czy zachodniego – rynkowego, czy socjalistycznego – centralistycznego, nie było miejsca na taką niezależną aktywność i twórczość.

Nietrudno u obu krytyków odnaleźć inspirację w postaci przyswajanej w Polsce przez Stefana Morawskiego myśli szkoły frankfurckiej[29]. Stefan Morawski, także aktywny uczestnik wspomnianych plenerów, w swoich znakomitych tekstach z lat 70. analizował kryzys kultury zachodniej, z jej aporiami, sprzecznościami i uwikłaniami, m.in. z niemożnością rzeczywistej emancypacji w sytuacji, kiedy każdy opór jest wchłaniany. Nawiasem mówiąc, nieraz ma się wrażenie, że była to maska dla krytyki socjalizmu realnego, co wcale nie odejmuje jej wartości jako krytyki współczesnej kultury Zachodu. Uderza, jak silnie myśl tych trzech autorów zdominowana jest przez marksistowski model kolejnych faz rozwoju ludzkości, po przejściu których człowiek wreszcie uwolni się od alienacji.

Narzędziem jej przewyciężenia będzie oczywiście sztuka.

Od tych teoretyków Boguckiego odróżnia użycie kategorii *sacrum*. W swoim kluczowym tekście „Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny”, wygłoszonym po raz pierwszy na plenerze w Miastku w 1978 roku, Bogucki wyznaczał trzy perspektywy postaw właściwych współczesnym artystom: *pop*, *ezo* i *sacrum*. Obiecywał emancypację wyłącznie w sferze, którą określał jako *sacrum*, gdzie zatrze się granica między „*sacrum sztuki*” a *sacrum* w pierwotnym, religijnym rozumieniu, tak jak je ujmował Mircea Eliade. Emancypacja – przewidywał Bogucki – nastąpi w wyniku głębokiego „doświadczenia wewnętrznego” oraz dzięki uniezależnieniu się jednostki od „jakichkolwiek systemów opiekuńczych”. Artyści uwolnią się wreszcie od „cywilizacji pośpiechu i sukcesu” oraz „współczesnego układu artystycznego”. Warto podkreślić, że Janusz Bogucki już wtedy formułował niejako z góry warunki współpracy artystów z Kościołem: choć artyści będą działali w obszarze, w którym świętość sztuki będzie tym samym, co świętość religijna, to pozostaną jednocześnie niezależni od istniejących Kościołów[30].

Nie można tych deklaracji z lat 70. ignorować. Bogucki nie był wówczas jedynym, który szukał kategorii i języka związanych z intuicją i duchowością (porównaj telepatię jako sposób komunikowania sztuki w ostatniej, „zerowej” fazie rozwoju sztuki u Ludwińskiego)[31].

Swoją drogą ciekawe byłoby bliższe przyjrzenie się temu nurtowi w polskiej sztuce, pojawiającemu się pod koniec lat 70., głównie na plenerach, akcentującemu mistykę, zmysłowość, naturę i komunikację z odbiorcą. Myślę o wystąpieniach Jerzego Beresia czy Zbigniewa Warpechowskiego, np. na plenerze „Miastko 78”[32], o akcjach Teresy Murak[33] i innych działaniach w kręgu warszawskiej galerii Repassage i Re-repassage[34]. Były to ciekawe propozycje wspólnotowe, nastawione na komunikację z odbiorcą i dialog, zgubione potem w patosie wspólnot kreowanych w imię ojczyzny, wiary i narodu.

Wystawa „Znak Krzyża” z plenerem ma zresztą co nieco wspólnego. Przynajmniej tak ją potraktowała Teresa Murak, siejąc wspólnie z poznaną na Żytnej Danutą Zakrzewską rzeźuchę na krzyżu, a potem organizując performans – niesienie tego krzyża na przewidziane dla niego miejsce w prezbiterium.

„Czy wspólnota nadeszła?” – można zapytać za Agambenem, do którego nawiązywał też tytuł niedawnej wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi poświęconej „Konstrukcji w procesie”. Wspólnotę bardzo trudno zmierzyć, trudno też określić poziom emancypacji. Świadectwa mówią o klimacie wspólnoty, w której budowaniu miała znaczenie także bezinteresowność działań – artystów i ich pomocników, pracujących za darmo parafian, kuratorów spędzających czas na wystawie w roli pilnujących. Wyjątkowo blisko

artyści i kuratorzy współpracowali z okolicznymi mieszkańcami podczas projektu „Znak Krzyża”. Kościół – wojenna ruina – był w nieustannej odbudowie. Poprzez wystawę szła tzw. „droga taczek”, bo pozostawienie wolnego miejsca dla robotników wynoszących gruz było jednym z warunków jej zorganizowania. Wejście autorów wystawy oraz uczestniczących w niej artystów do kościoła zostało wcześniej wynegocjowane z obywatelami, wówczas nazywanymi zgodnie z duchem czasu i miejsca „parafianami”.

Na marginesie można zauważyć, jak ciekawe jest podejście Boguckiego do sprawy autorstwa wystaw, które też zamienia się w małą dwuosobową wspólnotę. Od 1982 roku działał on wspólnie z Niną Smolarz[35] (z wykształcenia architektka, z praktyki fotoreporterka, Smolarz na przełomie lat 70. i 80. pracowała m.in. jako fotoedytorka w piśmie „Razem”).

Czy Bogucki mógł znać pomysł Szeemanna, by wystawy tworzyła kooperatywa autorów? Krytyka modernistycznego etosu artysty musiała być logicznie powiązana z krytyką autorstwa wystawy. Stąd koncepcja Szeemanna, by stworzyć anonimowy kolektyw, kiedy w 1969 roku, po odejściu z Kunsthalle w Bernie, założył Agentur für Geistige Gastarbeit (koncepcja ta zresztą pozostała tylko na papierze). Jedyną wystawą podpisaną przez Agencję była „Jungesellenmaschinen” w 1975 roku[36], a tak naprawdę był to tylko szyld, pod którym ukrywał się Harald Szeemann, „oddelegowany”, jak mówił, przez Agencję do stworzenia tej wystawy.

W tandemie Bogucki–Smolarz role zostały bardziej demokratycznie rozłożone, był to przede wszystkim rzeczywisty zespół. Janusz Bogucki odgrywał rolę wizjonera, twórcy konstruktów ideowego wystawy, Nina Smolarz zaś wkładała ogromną energię w sprawy organizacyjne, ale również artystyczne. Jej dokonania, np. we wprowadzeniu współczesnej fotografii reporterskiej w obszar sztuki współczesnej, są nie do przecenienia. W „Znaku Krzyża” jej rola polegała głównie na zorganizowaniu części fotograficznej, z czasem miała jednak coraz większy wpływ na założenia i kształt przedsięwzięć.

„Znak Krzyża”, „Apokalipsa” i „Labirynt” – od wydarzenia do struktury

Dla Janusza Boguckiego „Documenta 5” w Kassel były idealnym modelem wystawy, który istniał zawsze w jego wyobraźni, od „Znaku Krzyża”[37] do „Epitafium i siedmiu przestrzeni” 1991 w Zachęcie.

Przyjrzyjmy się „Znakowi Krzyża”. Włączenie fotografii reporterskiej i fotografii w ogóle (osobne miejsce zajmował tu „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet), prace site specific, jak „Pieta Woli” (zdjęcia Eugeniusza Lokajskiego w części kościoła związanej z walkami powstania warszawskiego) lub instalacja Jerzego Kaliny „Ostatnia wieczerza” wpisana w zagruzowaną nawę, włączenie sztuki ludowej i nieprofesjonalnej, zamiana „wystawy” w wydarzenie – tak jak



Wystawa «Znak Krzyża», na pierwszym planie instalacja Jerzego Kaliny „Ostatnia wieczerza”, kościół Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej, Warszawa, 1983, fot. Leszek Fidusiewicz

zrobił Szeemann, zamieniając „Documenta 5” w „wydarzenie 100 dni” – wszystko to wydaje się czerpać inspirację stamtąd.

W późniejszych wystawach do Szeemanna zbliża Boguckiego także koncepcja „stref autorskich”. Jak na wystawie tematycznej pokazać artystyczne indywidualności, których nie można nagiąć do jej nadrzędnego, ogólnego przesłania? Dać im osobne przestrzenie, kapsuły, w których zrealizują swoją autonomię. Stąd koncepcja miniwystaw w ramach większej wystawy w takich projektach jak „Droga świateł – spotkania ekumeniczne” (kościół Miłosierdzia Bożego, Tzw. ‚Pieta Woli’, wystawa «Znak Krzyża», kościół Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej, Warszawa, 1983, fot. Leszek Fidusiewicz Warszawa 1987) oraz „Labirynt – przestrzeń podziemna” (kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa 1989).

Na wystawie „Epitafium i siedem przestrzeni” (1991) na podobnej zasadzie kuratorzy dali do dyspozycji artystom zaprojektowane przez Magdalenę Abakanowicz namioty. Widzę w tym inspirację Szeemannowskimi ‚Mitologiami indywidualnymi’ z wystawy „Documenta 5”. Jedną z tych realizacji – ‚Piramida’ Paula Theka – silnie zapisała się w pamięci Janusza Boguckiego. Gdy Janusza Boguckiego pytano, czym w sztuce może być owo sacrum, często opowiadał o tej właśnie instalacji, w której artysta „przez tajemniczą szczelinę wiedzy nas do wnętrza Piramidy”. Musiał mieć jej obraz w myśli, kiedy zapraszał Grzegorza Klamana do zbudowania ‚Świętej Góry’ w Zachęcie w 1991 roku.

Być może istniała ona także jako model, kiedy w 1989 roku wraz z Niną Smolarz obmyślał strukturę „Labiryntu” dla podziemnego kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego na Ursynowie w Warszawie. Struktura ta opierała się, podobnie jak instalacja Theka, na schemacie wędrówki, z momentem zapadnięcia się w tworzoną przez artystę rzeczywistość i momentem oświecenia, przejścia.

Przedsięwzięcie „Labirynt” jest warte szerszej analizy. O ile w „Znaku Krzyża” kurator zadał artystom zadanie: „ukazanie obecności znaku krzyża w sztuce i w życiu”, o tyle w projekcie „Labirynt” jego autorzy sami rzucają pomysł struktury, która określiła przestrzeń wystawy, jej geografii. Miała to być narracja (oparta m. in. na zdjęciach dokumentalnych) o losie człowieka na dwóch planach: jednostkowym i uniwersalnym. Z jednej strony chodziło o opowieść o życiu każdego człowieka, z drugiej – o historię gatunku, od pojawienia się na ziemi do zbawienia. W strukturze wystawy wciąż przeplatały się ze sobą te dwa plany – uniwersalny i indywidualny.

O stworzenie superstruktury, która tę opowieść uporządkuje, został poproszony rzeźbiarz Grzegorz Kłaman. Do podziemnego kościoła wstawiono budowlę z drewna i blachy zajmującą kilkaset metrów kwadratowych. Na jej wewnętrznych ścianach powieszono czarno-białe zdjęcia dokumentalne.

To też odróżnia ten projekt od poprzednich (jak „Znak Krzyża” czy „Apokalipsa – światło w ciemności”), które były podporządkowane strukturze kościoła, z uwzględnieniem ołtarza i kaplic. Tutaj labirynt wstawiono do kościelnego podziemia arbitralnie, na zasadzie zewnętrznego gestu artystycznego. Labirynt wpisywał się też w szerszą strukturę narracyjną całej wystawy, odnoszącą się do grzechu i odkupienia. Ponad 30 artystów dostarczyło obrazy, rzeźby, instalacje. Do „Labiryntu” Klamana wchodziło się koło rzeźby „Drzewo Wiadomości” Marka Kijewskiego, a wychodziło koło „Piramidy światła” Alojzego Gryta.



Grzegorz Kowalski, „Symbolón”, wystawa „Labirynt – przestrzeń podziemna”, kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa, 1989, fot. Leszek Fidusiewicz

Jednak w interpretacji Klamana labirynt zdominował i przytłoczył tę pocieszającą chrześcijańską narrację. Był w nią wpisany, ale jednocześnie wyłamany się z niej. Według artysty był to raczej „labirynt gnostycki”, ukazujący świat jako upadły, jako drogę bez wyjścia. Ponura, zdezelowana materia nieheblowanych desek i blachy aluminiowej, z której został zlepiony, wskazywała na to pesymistyczne odczytanie.

Spaloną „Wieżę Babel” Jerzego Kaliny – znajdującą się pośrodku labiryntu i wbitą w strop dolnego kościoła – też można było rozumieć dwuznacznie: jako drogę ku górze, lecz także jako wielki podziemny ściek, maszynię, która wysysa to, co na górze.

Ciekawe, że „Labirynt” z uwagi na kontekst wydarzeń historycznych stał się także pewną metaforą polityczną. Oto w czasie pracy nad wystawą, która zaczęła się pod koniec marca 1989 roku, a skończyła 14 października, kiedy wystawę otwarto, Grzegorz Kowalski, „Symbolón”, wystawa „Labirynt – przestrzeń”, kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa, 1989, fot. Leszek Fidusiewicz zewnętrzna struktura została rozbita[38]. Upadło państwo komunistyczne. Za to wewnątrz kościoła na Ursynowie została zbudowana skorupa, która niczym arka Noego pozwalała odpłynąć ze starego świata i wpłynąć w nowy[39]. Na jej ścianach o surowej konstrukcji znalazło się około 800 zdjęć. Były to fotografie z polskich archiwów ułożone w tematycznym porządku od narodzin do śmierci. Obejmowały ostatnie 150 lat historii Polski,

a jednocześnie 150 lat historii fotografii (w roku 1989 przypadła okrągła rocznica). „Labirynt” zawierał w sobie obrazy, które – podświetlone punktowo – wydawały się pulsować niczym obrazy wyjmowane z pamięci albo też zbiorowej niepamięci. Zdezelowane ściany z blachy wtórnego użytku nie nasuwały skojarzenia ze „skarbcem” pamięci narodowej, raczej ze śmietnikiem, no... może z magazynem.

Wizja wielkiego mózgu, jaja, koncentryczna, scalająca chaos wspomnień i obrazów, budzi naturalnie skojarzenia z inną strukturą, która wówczas zdominowała wyobraźnię społeczną – czyli z również wpisanym w koło gigantycznym meblem ustawionym w Urzędzie Rady Ministrów w Warszawie, przy których wymyślano nowy ład: Okrągłym Stołem[40].

Jeszcze w żadnej wystawie Boguckiego i Smolarz zdjęcia nie odegrały tak dużej roli. Można sobie wyobrazić „Znak Krzyża” bez fotografii, ale „Labiryntu” nie można. Było to archiwum, ale „żywe”, ciągle w ruchu[41].

Niezmiernie ciekawy jest sposób wyboru zdjęć. Współautorka wystawy Nina Smolarz poprosiła osoby z zespołu, by poszły do archiwów[42] i wybierały fotografie tak, jak kazała im intuicja – jeśli w jakimś zdjęciu coś przykuje ich uwagę, to jest właśnie „to” zdjęcie; Fotografie wewnątrz Labiryntu Grzegorza Klamana, wystawa «Labirynt – przestrzeń podziemna», kościół Wniebowstąpienia

Pańskiego, Warszawa, 1989, fot. Leszek Fidusiewicz przekazała im ideę Barthesowskiego punctum. Gdy wchodziło się do labiryntu, widziało się fotografie niemowląt, przy wyjściu zaś – obrazy starości i śmierci. W tych ramach zdjęcia były rozmieszczone w konstelacjach; jeśli miałabym szukać porównania, przychodzi mi do głowy idea „miejsc pamięci” Pierre’a Nory, a więc historii nieliniowej dotyczącej nie tylko wybitnych, lecz także anonimowych jednostek, historii rozumianej jako zbiór symboli, a nawet obrazów. Wymienię kilka takich konstelacji: rewolucjoniści, zesańcy, Feliks Dzierżyński, sportowcy na zdjęciach Leszka Fidusiewicza, martwi powstańcy roku 1963, polscy Żydzi, dzieci, carskie zdjęcia policyjne, II wojna światowa i Holocaust.

Pytanie jak ten układ interpretować? Był tak dwuznaczny, jak tylko może być archiwum. Można go rozumieć jako próbę rekonstruowania wspólnotowości w obliczu jej możliwego rozpadu. Niedługo potem taka uniwersalizująca narracja nie byłaby możliwa – inna będzie wówczas pamięć prawicy, inna lewicy, inna feministek, Żydów, Ślązaków oraz pozostałych Innych. W tym sensie było to archiwum pogranicza transformacji. Kluczowe wydają się w nim dwa momenty – zapominania i pamięci. Jeśli archiwum jest relikwią historii[43], a więc powoduje, że możemy historię przeżywać jako przeszłość, to była to próba oddzielenia się od wydarzeń, nawet względnie świeżych, ujęcia ich w ramy. W labiryncie znalazły się m.in. fotografie z obrad Okrągłego Stołu, zaprzysiężenia gen. Jaruzelskiego na prezydenta, powołania rządu Tadeusza Mazowieckiego.

Z drugiej strony ta wielka rzeka obrazów, intuicyjnie ułożonych, ale niepoddanych sztywnej, porządkującej myśli, mogła też stanowić zagrożenie. Był to przejaw przeżywanego wtedy wyjścia historii z ukrycia, z oków cenzury i autocenzury. Nic dziwnego, że wkrótce potem powstał Instytut Pamięci Narodowej. By zapanować nad tą spontaniczną rzeką pamięci, potrzebny był strażnik.

Nie do przecenienia jest też rola tej instalacji dla sztuki samego Klamana, jak dotąd największej pracy w jego karierze. Artysta stworzył tu strukturę odpowiadającą zwojom ludzkiego mózgu i wpisał ją w przestrzeń kościoła. Czy nie powtórzył potem tego gestu w pracach z cyklu ‚Emblematy’ w 1993 roku, wpisując tym razem prawdziwy, cielesny ludzki mózg w pojemnik w kształcie krzyża? W wypadku ‚Emblematów’ trudno mówić o krytyce Kościoła czy katolicyzmu, chodziło raczej o przywrócenie ciała i jego szczątkom wymiaru duchowego, zatraconego we współczesnej kulturze[44].

Od ‚Emblematów’ Klamana zaś już blisko do następnego dramatycznego spotkania ciała i krzyża w sztuce polskiej – instalacji ‚Pasja’ Doroty Nieznalskiej z 2001 roku. Choć język już jest inny, nie wzniosły, lecz groteskowy, niemal satyryczny, to zamierzenie wydaje się bardzo podobne – chodzi właśnie o krytykę reifikacji, protest przeciw kulturze skupionej na doczesności i kulcie ciała, wyzutej z duchowości. Nie byłabym daleka od myśli, że w perspektywie wystaw Boguckiego i Smolarz oraz udziału w nich

Grzegorza Klamana powinno się na nowo spojrzeć na genezę i przesłania polskiej „sztuki krytycznej”.

Myślę, że zetknięcie – pewnie trudne – z przestrzenią kościoła nie było także obojętne dla Teresy Murak. Wspominałam jej krzyż obsiany rzeżuchą z 1983 roku w ramach „Znaku Krzyża”. Artystka przygotowała też miękki pas materiału obsianego trawą, Teresa Murak, wystawa «Labyrinth – przestrzeń podziemna», kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa, 1989, fot. Leszek Fidusiewicz który planowała doczepić do stóp krzyża, tak by wisiął kilka metrów niżej, a „ludzie mogli go dotykać”. Jak pamięta, musiała go zdjąć, gdyż według autora wystawy wychodziło to poza przyjętą pierwotnie koncepcję. Wcześniej dokonywała zasiewów na wkładanej na ciało sukni, kąpała się w wannie z nasionami, które kiełkowały na jej ciele. Ta próba pieśczoży, uczłowieczenia krzyża, mogła być odebrana jako erotyzacja – Murak ubiera ciało Chrystusa w swoją koszulę.

Czy adoracja krzyża Jacka Markiewicza – jego „obrazoburczy” performans z 1993 roku, w którym nagi pieścił leżący na ziemi krucyfiks – nie była bliska temu gestowi? To sztuka w obrębie sacrum czy krytyka sacrum? Do sacrum należą też przecież rytualne zachowania orgiastyczne. Ciekawe, że do tej pory krytyka feministyczna omija te mistyczne zaślubiny Teresy Murak z ciałem Jezusa. W projekcie „Labyrinth” Teresa Murak wykonała gest wywrotowy także wobec supestruktury Klamana, przypominając pa-

radoksalnie o sakralności tej przestrzeni. Swoją obecność ograniczyła do przedsionka, na ścianę przed wejściem nakładając muł z pobliskiej rzeki. Epizod pomijany w dzisiejszych interpretacjach sztuki Murak, tak jakby obiektem było nawet to, co wartościowe i odważne, ale jednak znajdujące się w ramach kościoła.

Podsumowanie

Na wystawy Boguckiego i Smolarz nie można patrzeć bez szerszego kontekstu międzynarodowego. W roku 1983 to już nie „Documenta 5” Szeemanna powinny być dla nich odniesieniem, ale wielkie dyskutowane wtedy wystawy, takie jak „New Spirit in Painting” Normana Rosenthala, Nicholasa Seroty i Christosa Joachimidesa w Royal Academy of Arts w Londynie w 1981 roku, „Documenta 7” Rudi Fuchsa w Kassel w 1982 roku czy „Zeitgeist” Rosenthala i Joachimidesa w Martin-Gropius-Bau w Berlinie w 1982 roku. Wyznaczały one początek szerokiej popularności malarstwa Neue Wilde (neoekspresjonizmu), ale ze strony lewicy krytykowano je za to, że cofały dyskusję o sztuce na pozycje modernistyczne, w obszar niepodważonej autonomii sztuki. Wielkie wystawy lat 80., pokazujące głównie malarstwo i przede wszystkim mężczyzn, traktujące sztukę jako obiekt, najczęściej wielki obiekt, zaprzeczały wyrażanej przez awangardę lat 70. potrzebie uczestniczenia w polityce, odwracały antyrynkowy wektor dematerializacji sztuki. Błyskawicznie dostrzeżono powiązanie tych wystaw z rynkiem[45].

Nie chcę sugerować, że wystawy Boguckiego i Smolarz dialogowały z tą krytyką. Jednak musiało być zasługą „ducha czasu”, a także bezbłędnej intuicji Boguckiego, od dawna wyczulonego na zadyszkę „cywilizacji pośpiechu i sukcesu”, że w ich wystawach następowało stopniowe odejście od malarstwa traktowanego jako autonomiczna wypowiedź artystyczna. Nie musiał to być gest antykomercyjny. Mógł być związany z nieufnością wobec mody. Tak czy inaczej są to chyba najmniej malarskie wystawy lat 80.

Jeszcze ekspozycja „Znak Krzyża” z 1983 roku jest odbierana przez uczestników i widzów głównie jako wystawa malarstwa. I jako taka była zresztą krytykowana – wielu widziało w niej klęskę sakralizacji sztuki. „Odnosiło się nieodparte wrażenie, że wielu autorów znak krzyża utożsamiało ze skrzyżowaniem linii prostych, inni traktują go niczym hasło konkursu plastycznego lub też posługują się nim jak znaczkiem rozpoznawczym”[46] – pisała o wystawie Nawojka Cieślińska.

Rzeczywiście „Znak Krzyża” był jeszcze w dużej mierze pokazem tradycyjnych mediów – malarstwa (Henryk Stażewski, Stefan Gierowski, Janusz Tarabuła, Henryk Błachnio), rzeźby (nie duże metalowe krzyże Edwarda Krasińskiego), niewielkich kompozycji o charakterze interwencji – jak niebieskie krzesło z miękkim szmacianym krzyżem Andrzeja Matuszewskiego czy kompozycja ścienna Pawła Kwieka z fotograficznym autoportretem i cytata-
mi z Marii Dąbrowskiej. W następnych wystawach takie prace,

traktowane jako indywidualna wypowiedź artystyczna, zostały schowane do „stref autorskich”. Na pierwszy plan wybija się jakiś strukturalny, całościowy pomysł przestrzenny.

W ewolucji kuratorskiej Janusza Boguckiego i Niny Smolarz nie do końca chodzi więc o odejście od malarstwa, lecz o zacieranie autonomii obiektów sztuki. Już rok później w wystawie „Apokalipsa – światło w ciemności” Włodzimierz Borowski, „Apokalipsa”, wystawa «Apokalipsa – światło w ciemności», kościół św. Krzyża, Warszawa, 1984, fot. Leszek Fidusiewicz prace artystów, wielkie instalacje, zostały ze sobą powiązane tak, że rozłożenie tej wystawy na części być może pozbawia je sensu.

By dojść do rzeźb-instalacji Włodzimierza Borowskiego i Jerzego Kaliny, trzeba było przejść przez korytarz z drucianej siatki Grzegorza Kowalskiego z wmontowanymi wewnątrz monitorami, a instalacja Romana Woźniaka – chmura namalowana na płótnie wisząca pod sklepieniem kościoła – to tak naprawdę rekwizyt performansu rozdierania zasłony nieba, który odbywa się ostatniego dnia wystawy. Anda Rottenberg nazwała „osiągnięciem najwyższej rangi artystycznej”, podkreślając właśnie to, że różne dzieła stworzyły nową jakość[47].

Ani w „Labiryncie” (1989), ani w „Epitafium i siedmiu przestrzeniach” (1991), ostatniej wielkiej „wystawie” Boguckiego i Smolarz, malarstwo czy rzeźba nie odzyskały już autonomii. W „Labiryncie” budowla Klamana dominuje i uzależnia od siebie prace innych ar-

tystów. Kontrowersje wywołuje sposób prezentacji obrazów Jacka Sempolińskiego, z których kurator czyni odrębny twór, zastonę, element architektury wnętrza, pokazując je zupełnie inaczej, niż przywykły do tego galerie. Malarze, jak Marek Sobczyk, wystawiają instalacje, a nie obrazy. W wystawie »Epitafium i siedem przestrzeni« grupa Luxus pod przewodnictwem Pawła Jarodzkiego buduje apokaliptyczny pejzaż – makietę kapitalistycznego, konsumpcyjnego miasta.

To tylko przykład pracy, której żywot jest bardzo krótki, która musi się rozpaść wraz z końcem wystawy. Odczytuję to jako deklarację światopoglądową. Być może w Polsce lat 80. trudno było wybrać inną rzeczywistość niż nierynkową. Jednak pod koniec tej dekady był to być może już bardziej realny wybór.

Podobnie było z przestrzenią. To, co na Zachodzie stanowiło kontestację modernistycznej przestrzeni galeryjnej, u nas wydawało się nieco wymuszone. Ludziom, którzy mieli potrzebę niezależności, trudno było w latach 80. wybrać inne miejsce niż kościół lub fabryka. Oba miejsca znajdowały się, siłą rzeczy, jak powiedziałby Brian O’Doherty, *outside the white cube*. Jednak pod koniec dekady w muzeach i galeriach odbywały się wystawy najnowszej sztuki, a polityka państwa w dziedzinie kultury stopniowo się liberalizowała. Janusz Bogucki i Nina Smolarz jeszcze w 1989 roku wybrali kościół. To deklaracja – tak estetyczna, jak i polityczna. Można w końcu o ich wystawy zapytać, używając kategorii zna-

nych z krytyki amerykańskiej, przywołując alternatywę zarysowaną przez Hala Fostera: postmodernizm oporu czy postmodernizm reakcyjny, konserwatywny[48]?

Wobec Kościoła był to niewątpliwie gest wywrotowy. Choćby koncepcja ekumenizmu, zaproponowana przez Boguckiego i Smolarz, którzy w 1987 roku w ramach projektu „Droga światła – spotkania ekumeniczne” w przestrzeni katolickiego kościoła Miłosierdzia Bożego na Żytniej w Warszawie urządzili izbę żydowską oraz kaplice: protestancką, prawosławną, muzułmańską i buddyjską, już wtedy kościół rozsadzała, a dzisiaj pewnie w ogóle byłaby nie do przyjęcia. Oczywiście jeśli spojrzeć na wszystko z perspektywy postaw i środowisk alternatywnych, choćby łódzkiego Strychu, kultury Zrzuty, Luxusu itd., to za wystawami Boguckiego i Smolarz nie stała koncepcja rewolucyjna ani wywrotowa, lecz raczej utopia powrotu do wiary, marzenie o odbudowaniu humanistycznej, integralnej wizji człowieka i kultury.

Jednak nie można zapominać o szerszej sytuacji politycznej, zablokowaniu rozwoju kultury poprzez cenzurę i inne formy represji, o tym szczególnym unieruchomieniu życia artystycznego właściwym dla stanu wojennego i całej dekady lat 80. W tym kontekście przedsięwzięcia te miały jednak potężną siłę emancypacyjną. Grzegorz Kowalski wspomina, że w 1984 roku dał się namówić do udziału w projekcie „Apokalipsa – światło w ciemności” w kościele św. Krzyża w Warszawie, chociaż „miał się za libertyna”, lecz

także z pełną świadomością, że Bogucki to „nie jest człowiek Kościoła, ale człowiek zainteresowany duchowością” [49].

Dlatego wystawy Boguckiego i Smolarz widziałabym jednak blisko etosu oporu. Tym bardziej, że prace takich artystów jak Kłaman, Kozyra, Althamer czy w końcu Nieznalska, odwołujące się do ciała, skierowane przeciw jego reifikacji, zdają się wiele postawom wyrażonym w tym kręgu zawdzięczać.

Ostatnim wspólnym wydarzeniem o charakterze wystawy było „Epitafium i siedem przestrzeni” w 1991 roku w Zachęcie. Potem Bogucki i Smolarz organizowali spotkania, wydarzenia ulotne[50] podporządkowane performatywnej, rozwijającej się w czasie strukturze, myśleli o znalezieniu siedziby dla założonego przez siebie „klasztoru sztuki”. Tak jakby język wielkiej multidyscyplinarnej wystawy był tym, który trzeba wybrać, by polemizować z konkretnym systemem politycznym. W momencie jego rozpadu zmienił się też i rozkładał język oporu.

Dorota Jarecka, historyczka i krytyczka sztuki, związana z „Gazetą Wyborczą”, gdzie publikuje recenzje, dłuższe teksty, wywiady. W 2011 roku była współkuratorką wystawy „Erna Rosenstein: Mogę powtarzać tylko nieświadomie” w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie. W 2012 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Przypisy

1. Autorka dziękuje Ninie Smolarz za udostępnienie archiwum, Teresie Boguckiej, Michałowi Boguckiemu, Wiesławowi Borowskiemu, Małgorzacie Iwanowskiej-Ludwińskiej, Grzegorzowi Klamanowi, Grzegorzowi Kowskiemu, Teresie Murak, Markowi Sobczykowi, Romanowi Woźniakowi za udzielenie wywiadów, Leszkowi Fidusiewiczowi, Annie Beacie Bohdziewicz, Tadeuszowi Rolke i Erazmowi Ciołkowi za udostępnienie zdjęć.
2. J. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1991.
3. Rozmowa autorki z Romanem Woźniakiem, Warszawa 2010.
4. Por. H. Kim, *Conclusion*, w: Harald Szeemann. *Individual Methodology*, red. Florence Derieux, JRP/Ringier, Zurich 2007, s. 147.
5. Przedsięwzięcia były finansowane głównie z Funduszu Kultury Niezależnej. Grzegorz Kowalski za udział w wystawie „Apokalipsa – światło w ciemności” otrzymał 50 litrów oliwy z oliwek pochodzącej z zagranicznych darów. W 1989 roku pojawił się nowy element: oprócz funduszy podziemnych jako jeden ze sponsorów wystawy „Labirynt – przestrzeń podziemna” wystąpił producent proszków do prania (informacja Niny Smolarz).
6. P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Wyd. Obserwator, Poznań 1991, s. 76.
7. Boris Groys interviewed by Judy Ditner, w: *Ostalgi*, kat. wyst., New Museum, Nowy Jork 2011, s. 58.
8. Grzegorz Kowalski prowadził pracownię od 1980 do 1985 roku na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego, a od 1985 roku na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Por: *Obszar Wspólny, Obszar Własny*, red. K. Sienkiewicz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011.
9. Moment wspólnotowy podkreślany jest w dzisiejszych interpretacjach tej wystawy. Por. *Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?*, folder wystawy, red. A. Saciuk-Gąsowska, A. Jach, 15 IV–29 V 2011, Muzeum Sztuki, Łódź 2011.
10. J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Raport o stanie krytyki*, „Odra” nr 1/1981, s. 42.
11. Por. V. Turner, *Przejścia, marginesy i bieda: religijne symbole communitas?*, w: idem, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
12. Tadeusz Rolke rozmawia z Januszem Boguckim?, w: J. Bogucki, E. Bryll, M. Rostworowski, A. Wajda, M. Wieczorkowski, *Niebo nowe ziemia nowa?*, Oficyna Wydawnicza Medium, Warszawa 1987.
13. Marek Rostworowski pisał w folderze wystawy: „Jeśli druga połowa XX wieku w ogóle przedstawia postać ludzką, to najczęściej pozbawioną sublimujących cech i kontekstów [...] Dziś otrzymujemy albo obraz bezosobowy i obojętny, jakby statystyczny, który reprezentuje zbiorowość i, jeżeli go przyjmujemy, oznacza nieobecność psychiki, albo, jeżeli artysta zbliża się do człowieka, to rezultatem jest postać zdeformowana, cierpiąca, brutalna lub groteskowa, wyrażająca brak nadziei, ironię lub agresję i atrakcyjność seksualną jako jedyny pozytyw”. M. Rostworowski, „Co znaczącyby ludzkość”, w: *Niebo nowe i ziemia nowa? ?*, folder wystawy, Warszawa 1985.
14. O znaczeniu tej formacji dla postaw polskiej inteligencji por. B. Cywiński, *Rodowody niepokornych?*, Warszawa 1971.
15. O pobudzaniu faktów artystycznych i przewidywaniu tego, co się zdarzy. Wywiad z Januszem Boguckim?, w: W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki?*, „Film i Literatura”, Łódź 1989, s. 2.
16. Bogucki sparzył się już raz wcześniej. W 1959 roku został pozbawiony

funkcji redaktora dodatku „Plastyka” do wychodzącego w Krakowie „Życia Literackiego” po wystawie ruchu Phases i surrealistów w Krzysztoforach, którą zorganizował. Z taśmy odtworzono tam przesłanie André Bretona do polskich intelektualistów. W tekście tym Breton przyznaje polskim intelektualistom pierwszeństwo w wolnościowym posłannictwie oraz składa hołd wobec nieprzejednanej postawy wobec władzy (por. A. Turowski, Jerzy Kujawski?, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, s. 113; pełny tekst wystąpienia można przeczytać w: Koniec podróży?, katalog cyklu wystaw „Ideo-zy”, Instytut Historii Sztuki UW, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2010). Jak wspomina córka Boguckiego, Teresa Bogucka, bezpośrednim powodem rozwiązania „Plastyki” było wystawienie w gablocie w Krzysztoforach ulotki podpisanej wspólnie w Meksyku przez Bretona i Trockiego (rozmowa autorki z Teresą Bogucką, Warszawa 2010: „na tej podstawie ojciec został zaliczony do trockistów i zwolniony z „Plastyki”).

17. Janusz Bogucki, jak wspomina córka Teresa Bogucka, w 1968 roku podpisał razem z Arturem Sandauerem, Erną Rosenstein i Julianem Przybosiem list przeciwko antysemityzmowi.

18. Początkowo miała się nazywać „Awangarda i rewolucja”, ale na tę nazwę nie zgodziły się władze „Ruchu”. Na wystawie znalazły się druki i modele przestrzenne, książki, czasopisma, obrazy, listy oraz ceramika rosyjskiej awangardy. Na zewnątrz stała rekonstrukcja tramwaju propagandowego Malewicza z 1917 roku. Odbyły się spotkania z Anatolem Sternem, Sewerynem Pollakiem, Edmundem Goldzamtem, Andrzejem Strumiłłą i Szymonem Bojko. Wyświetlano filmy – w tym Upadek dynastii Romanowów i Strajk Eisensteina [Archiwum Galerii Współczesnej w Instytucie Sztuki PAN, Warszawa].

19. Były tam m. in. plakaty z okresu rewolucji studenckiej w Meksyku w 1968 roku ukazujące brutalność policji, ulotka programu widowiskowo-propagandowego w Hiszpanii przeciw reżimowi Franco, współczesne plakaty francuskie

przeciw wojnie w Wietnamie, a także obrazy Andrzeja Wróblewskiego, Leszka Sobockiego, Ignacego Witza i plakaty Mieczysława Bermana [Archiwum Galerii Współczesnej w Instytucie Sztuki PAN, Warszawa].

20. W sprawozdaniu z 31 lipca 1972 roku Janusz Bogucki pisze, że na szczególną uwagę zasługują podejmowane w ramach wystawy „Documenta 5” „próby stworzenia nowych powiązań między sztuką a społeczeństwem. Łączą się one z dążeniem do wypracowania nowego modelu, nowego typu muzeum galerii jako placówki, która nie tylko gromadzi i udostępnia zbiory, lecz jest a) miejscem działań: doświadczeń dla artystów, którzy mogą tu korzystać z pracowni, z różnych urzędzeń oraz prowadzić akcje wspomagające kontakt z publicznością, b) miejscem, gdzie publiczność wciągana jest do udziału w zdarzeniach artystycznych różnego rodzaju (plastyka, muzyka, teatr, film), gdzie nie tylko artyści mają szansę uprawiania swojej twórczej aktywności, c) miejscem systematycznych badań i eksperymentów dotyczących społecznej sytuacji sztuki i jej odbioru”. „Ruch” jako patron Galerii Współczesnej mógłby według Boguckiego „stać się bardzo poważnym partnerem dla środowisk zagranicznych szukających dziś nowych rozwiązań w zakresie społecznego oddziaływania sztuki” [Archiwum Galerii Współczesnej w Instytucie Sztuki PAN, Warszawa].

21. Próbowano go pozbawić kierownictwa galerii już wiosną 1973 roku. Jesienią 1973 roku w Galerii Współczesnej odbył się performans Krzysztofa Zarębskiego, po którym do władz „Ruchu” wpłynął donos o obrazie moralności. W październiku 1973 roku powstała Komisja Artystyczno-Programowa przy KMPiK Galeria Współczesna, do której weszli Maria Bogucka, Szymon Bojko, Zbigniew Dłubak, Jan Świdziński, Krzysztof Wodiczko, Tadeusz Kielan z Wydziału Kultury Komitetu Centralnego, a której przewodniczącym został Juliusz Starzyński. Wiosną 1974 roku podjęto nieudaną próbę oderwania galerii od struktury RSW Prasa i przyłączenia jej do WAG [Archiwum Galerii Współczesnej w Instytucie Sztuki PAN, Warszawa].

22. Taką interpretację potwierdza Wiesław Borowski. Rozmowa autorki z Wiesławem Borowskim, Warszawa 2010.

23. Archiwum Janusza Boguckiego i Niny Smolarz udostępnione przez Ninę Smolarz.

24. W doświadczeniu Janusza Boguckiego i Niny Smolarz współpraca ta pojawiła się w postaci nie arbitralnego „zezwoenia”, ale negocjacji. Smolarz wspomina, że Wojciech Czarnowski – proboszcz parafii Miłosierdzia Bożego na Żytnej w Warszawie – uzależnił zgodę na przedsięwzięcie „Znak Krzyża” od tego, czy jego kształt zostanie wynegocjowany z parafianami. W latach 1980–1983 stanowisko Kościoła wobec opozycji nie było jeszcze jednoznaczne. Dopiero druga pielgrzymka papieża Jana Pawła II do Polski (16–23 czerwca 1983 roku) przełamała to wahanie. Por. A. Michnik, *Takie czasy, rzecz o kompromisie*, Aneks, 1985, s. 116 i n. Projekt „Znak Krzyża” został zaplanowany dokładnie w czasie wizyty papieża w Polsce. Liczono na to, że obecność zagranicznych dziennikarzy będzie stanowiła zabezpieczenie i władze nie odważą się na pacyfikację wystawy.

25. Por. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, w: idem, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, *Otwarta Pracownia*, Kraków 2003, s. 163; L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009, s. 396.

26. Ludwiński mówi o „fazie zerowej” rozwoju sztuki, kiedy sztuka będzie istnieć jedynie w świadomości i będzie przekazywana na zasadzie telepatii (Sztuka w epoce postartystycznej). Janusz Bogucki mówił o „linii zerowej” i „przestrzeni zerowej”, do której awangardowi artyści już się zbliżają i za którą poszukiwanie nowych form nie ma już sensu (teksty O możliwościach wyjścia i pozostania z 1976 roku czy Dewaluacja współczesnego układu artystycznego z 1977 roku).

27. Por: J. Bogucki, *Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny* (1978), w: idem, *Pop. Ezo. Sacrum, Pallottinum*, Poznań 1990.

28. Janusz Bogucki pisze: „Rezygnacja sztuki z pośpiechu podważy sens istnienia współczesnego układu artystycznego, jako urzędnienia, które skonstruowano do obsługi i eksploatacji pośpiechu sztuki. Układ ten – wraz z właściwym mu kultem jednostki twórczej oraz autonomicznego rozwoju sztuki pobudzanego silnikami nowatorstwa i awangardy – ulegnie degradacji, a po tym po części rozpadnie się, po części zaś skostnieje”. *Ibidem*, s. 33.

29. Por. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

30. Bogucki pisał: „Ludzie objęci magnetyzmem SACRUM okażą się również – jako twórcy – powściągliwi we współpracy z tradycyjnymi organizacjami wyznaniowymi i to również w wypadku czynnego wyznania wiary głoszonej przez te organizacje”. J. Bogucki, *Trzy magnetyzmy...*, op. cit., s. 40.

31. Por. m.in. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, op. cit.

32. Akcja Pomnik artysty Jerzego Beresia w 1978 roku (plener „Miastko 78”) czy Zbigniewa Warpechowskiego płynącego przez jezioro i cytującego teksty filozofii tao na tym samym plenerze.

33. Jeden z pierwszych zasiewów Teresy Murak odbył się w 1975 roku w galerii Repassage w Warszawie. Wiosną 1981 roku wysiała rzeźuchę w formie krzyża podczas akcji we wsi Kiełczewice.

34. Do galerii Re-repassage Roman Woźniak zaprosił w 1979 roku Janusza Boguckiego z Małym traktatem prognostycznym, będąc pod wrażeniem jego wypowiedzi z poprzedniego roku na plenerze w Miastku.

35. Nina Smolarz i Janusz Bogucki byli małżeństwem od 1987 roku.

36. Por. Harald Szeemann. *Individual Methodology*, op. cit., w szczególności tekst: Pinaroli, *The Agency for Intellectual Guest Labor*, s. 65 i n.

37. Jak pisał autor koncepcji, odnosząc się do swoich notatek z 1982 roku: „głównym założeniem było ukazanie obecności tego znaku zarówno we współczesnej sztuce, jak i w naszym życiu, tradycjach, obyczajach, a także na różnych poziomach kultury. Miało to być świadomie podjęte podobieństwo do pomieszanych języków wyobraźni z „Documenta 5” w Kassel – z założeniem, że wspólny uczestnikom punkt, czy też znak odniesienia przeciwstawi się w jakiejś mierze temu pomieszaniu i podzieleniu różnych dróg komunikacji obrazowej”. J. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych...*, op. cit., s. 51.
38. W tym czasie odbywały się rejestracja Solidarności, wybory do sejmu, wybór gen. Jaruzelskiego na prezydenta i powołanie rządu Tadeusza Mazowieckiego. Było to jednak jeszcze przed zmianą nazwy państwa i przed początkiem reform ekonomicznych Balcerowicza.
39. Andrzej Kostołowski w tekście *Labirynty samoświadomości* z 1981 roku porównuje labirynt do „wielkiej macicy” i „ludzkiego mózgu”. Obie konotacje są obecne w strukturze Klamana.
40. Idea labiryntu nie była nowa w twórczości kuratorskiej Janusza Boguckiego. W Galerii Współczesnej prezentował instalacje w formie labiryntów Feliksa Falka (1967) oraz Teresy Kelm i Wojciecha Krauzego (1968). Motyw labiryntu występuje u artystów konceptualnych i w land artcie, m.in. u Roberta Smithsona, Roberta Morrisa, Briana O’Doherty’ego.
41. Nina Smolarz wspomina, że w trakcie trwania wystawy przewieszała zdjęcia, wprowadzając efekt pulsowania obrazów wciąż w nowej konfiguracji.
42. Były to ADM, Biblioteka Narodowa, Muzeum Historii Miasta Warszawy, Muzeum Lenina, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego, Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi Tomasza Kiznego, Centralne Archiwum PZPR, CAF i PAP Interpress.
43. Por. P. Fédida, *Relikwia i praca żałoby*, w: *Tytuł roboczy: archiwum # 3*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2009.
44. Według słów artysty prace z cyklu „Emblematy” to „sakralizacja dokonana paradoksalnie przez ukazanie, dość emocjonalne, niemożności dalszego rozwoju cywilizacji racjonalnej bez odrotu do sfery ducha”. Por. *Pesy-mistyczna odkrywka Grzegorza Klamana*. Wywiad z artystą przeprowadzony przez Ryszarda Ziarkiewicza w maju 1994 roku, „Magazyn Sztuki” nr 4/1994.
45. D. Crimp, *The Art of Exhibition*, „October” 1984, Autumn, vol. 30, s. 49–81. Na temat instrumentalizacji sztuki Josepha Beuysa przez wielkie muzea sztuki por. B. Buchloh, *Twiligh of the Idol*, „Artforum” 1980, January.
46. Nawojka Cieślińska, *Spotkanie*, „Przegląd Powszechny” nr 10/1983.
47. A. Rottenberg, *Polski barok*, „Zeszyty Literackie” nr 11/1985, przedruk w: A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009.
48. Za: P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*. Notatki nowojorskie, Wyd. Obserwator, Poznań 1993, s. 73.
49. *Rozmowa autorki z Grzegorzem Kowalskim*, Warszawa 2010.
50. Kolejno: „Noc świętojańska albo sen nocy letniej” (Praga 1992), „Wielkie Xięstwo” (Warszawa 1993), „Powiększanie wyobraźni – łączenie podzielonego”, „Ogień krzepnie blask ciemnieje” (Warszawa 1994), „Miedzy Bizancjum a Disneylandem”, „W drzwiach i za drzwiami. Po tej i po tamtej stronie” (Warszawa 1995).

ŁUKASZ GORCZYCA

„Polski szyk” i klasa średnia.

**Działalność wystawiennicza Andrzeja
Bonarskiego w latach 1986–1991**

W latach 80. wiele rzeczy w sztuce współczesnej i wokół niej działo się w Polsce po raz pierwszy. Jednym z takich bezprecedensowych zjawisk był cykl wystaw zorganizowanych w Warszawie przez Andrzeja Bonarskiego[1].

Ten pisarz, dziennikarz i biznesmen w ciągu paru lat, w oparciu o własny kapitał i znajomości, zbudował całkowicie prywatny i niezależny – politycznie, instytucjonalnie, środowiskowo i intelektualnie – obieg wystawowy sztuki najnowszej. Skala tego przedsięwzięcia, 22 wystawy i pokazy zorganizowane w ciągu czterech lat, w tym kilka obszernych prezentacji grupowych o wyrazistym, kuratorskim charakterze, to wyjątkowy dorobek na tle ówczesnego życia artystycznego. Bonarski stał się pierwszym od czasów wojny tej rangi prywatnym promotorem sztuki najnowszej, ale również zaangażowanym kolekcjonerem o własnych przekonaniach i odważnych intuicjach artystycznych, których wyrazem była ostatnia z przygotowanych przez niego wystaw – „Polski szyk” w warszawskiej Zachęcie w 1991 roku. Ta duża, instytucjonalna ekspozycja podkreśliła zarazem znaczenie postaci Bonarskiego dla środowiska warszawskiego drugiej połowy lat 80., z którym był przede wszystkim związany i którego przedstawiciele w pierwszej kolejności promował.

Bonarski, który startował z pozycji zamożnego outsidera, osiągnął istotną pozycję w środowisku. Dowodzą tego chociażby jego udział w III Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w 1989 roku,

ale też grono współpracowników, do których należały tak znaczące osoby jak Maryla Sitkowska, Ryszard Ziarkiewicz czy Jolanta Brach-Czaina. Dzięki tej pierwszej dorobek wystawienniczy Bonarskiego został już wstępnie opracowany. Okazją po temu była zorganizowana w 2002 roku w warszawskiej Królikarni wystawa „To było tak... Obrazy z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich”[2].

Specyfika projektu Bonarskiego – projektu, bo mowa tu o przedsięwzięciu świadomie i ambitnie zakrojonym – była nierozzerwalnie związana z realiami późnego PRL, okresu pomiędzy stanem wojennym a Okrągłym Stołem. Tymczasem – należy podkreślić – to atmosfera „czasu marnego”, swoistej emocjonalnej próżni, w jakiej znalazło się społeczeństwo po uniesieniu zrywem solidarnościowym i gwałtownym szoku wywołanym wydarzeniami grudnia 1981 roku, była jedną z okoliczności sprzyjających nie tylko narodzinom zupełnie nowej sztuki, ale też wypracowaniu nowych, adekwatnych do sytuacji, metod jej promocji. Równie istotne wydaje się osobiste doświadczenie Bonarskiego, człowieka o bogatym życiorysie i rozległych znajomościach, który w połowie lat 80. przekroczył pięćdziesiątkę i tym samym reprezentował nie tylko inne od twórców nowej ekspresji pokolenie, ale też całkowicie odmienny bagaż życiowych i kulturowych kwalifikacji.

Andrzej Bonarski, urodzony w 1932 roku w mieszczańskiej, krakowskiej rodzinie, dorastał w typowym dla tego środowiska otoczeniu kulturalnym i patriotycznym, co – jak sam wspomi-

na – skutecznie obrzydziło mu hołubione w tych kręgach dzieła Sienkiewicza, Kossaków i polskich kolorystów. Po wojnie studiował astronomię i matematykę na Uniwersytecie Warszawskim, ale kluczowy dla dalszego wykształcenia i zainteresowań był jego związek z artystką Ariką Madeyską, przez którą poznał krąg ówczesnej odwilżowej bohemy artystycznej Warszawy, środowisko Klubu i Galerii Krzywego Koła, przyszłych założycieli Galerii Foksal, ale również politycznych dygnitarzy (m.in. premiera Cyrankiewicza), którzy bywali w domu Madeyskiej.

Wystawa w Arsenale w 1955 roku była dla niego artystycznym rozczarowaniem, zwłaszcza że już wówczas orientował się w tym, co dzieje się w sztuce europejskiej. W 1956 roku wyjechał po raz pierwszy na Zachód, do Londynu. Po powrocie rozwinął twórczość prozatorską, pracował jako dziennikarz, był również scenarzystą, współautorem scenariuszy m.in. do filmów Andrzeja Kondratiuka (Hydrozagadka, Dziura w ziemi, Skorpion, panna i łucznik) czy Rewizji osobistej Kostenki i Leszczyńskiego. W pierwszej połowie lat 70. współpracował z Jerzym Grotowskim, którego określa mianem swego „mistrza”, chociaż nie tyle chyba w wymiarze duchowym, ile pragmatycznym. „Grotowski nauczył mnie kapitalizmu” – wspomina. Ta znajomość zaowocowała również kolejnymi publikacjami książkowymi. W drugiej połowie lat 70. Bonarski pracował m. in. jako dziennikarz miesięcznika „Polska”. Przez cały czas zajmował się też kolekcjonerstwem; początkowo zbierał m.in. sztukę polskiego międzywojnia, a następnie klasykę

powojennego malarstwa. Zbiory te rozsprzedał w latach 80., gdy zaangażował się całkowicie w nową sztukę.

W 1981 roku wyjechał do znajomych architektów do Paryża, a następnie do Nowego Jorku, gdzie zastała go wiadomość o wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego. Pobyt w Ameryce przeciągnął się do dwóch lat, podczas których Bonarski pracował dorywczo np. jako nocny taksówkarz, ale również grał na giełdzie i wszedł w środowisko artystyczne Lower East Side. Poznał m.in. Magdę Savon, późniejszą założycielkę galerii Postmasters, artystów i kuratorów. Fascynacja tym żywym tygłem artystycznym miała potem wpływ na decyzję o podjęciu własnej praktyki wystawienniczej w Polsce.

Kluczowa okazała się znajomość z wpływowym finansistą, czeskim emigrantem Janem Mládkiem i jego żoną Medą. Przez tych wytrwałych kolekcjonerów[3] poznał przelotnie pierwszoplanowe postaci ówczesnej nowojorskiej sceny artystycznej, np. Juliana Schnabla. Za namową Mládka, który nie widział dla niego żadnych większych perspektyw w Ameryce, zaraz po zawieszeniu stanu wojennego w lipcu 1983 roku Bonarski z zarobionymi pieniędzmi wrócił do Polski. Próbował działalności biznesowej[4], ale jego pasją stała się rozwijająca się właśnie młoda scena artystyczna, a szczególnie malarski nurt Nowej Ekspresji, w którym Bonarski odkrył wreszcie „ciekawe obrazy”, całkowicie nową energię i świeżą jakość w polskiej sztuce, zrywającą ostatecznie z postkolory-

stycznymi tradycjami i odnajdującą drogę odmienną od tradycji awangardowej i neoawangardowej dominującej w latach 70.

Miejscem, które wówczas regularnie odwiedzał, była warszawska Dziekanka, gdzie wystawiali młodzi absolwenci warszawskiej ASP (w tym m.in. Gruppa); jej program, aczkolwiek raczej tylko w jego malarskiej części, miał potem widoczny wpływ na wybory artystyczne podejmowane przez Bonarskiego. Przełomowym doświadczeniem, które przesądziło ostatecznie o decyzji podjęcia własnej działalności wystawienniczej, była jednak wystawa „Ekspresja lat 80.”, przygotowana przez Ryszarda Ziarkiewicza w sopockim BWA latem 1986 roku. Pierwszy zorganizowany przez Bonarskiego pokaz, nazwany nomen omen „Pokazem obrazów” Zbigniewa Macieja Dowgiałły i Wojciecha Tracewskiego, miał miejsce 20 grudnia 1986 roku w warszawskim pawilonie SARP przy ul. Foksal.

Podjęta inicjatywa była dziełem osoby o ukształtowanych poglądach artystycznych, zafascynowanej nowym malarstwem, a przy tym przekonanej o możliwości wdrożenia w ubogą infrastrukturę lokalnego życia artystycznego kapitalistycznego know-how i zbudowania tym sposobem, w oparciu o własny mecenat, prywatny rynek i wpływową publiczność z wyższych sfer, realnej alternatywy dla rozczarowujących artystycznie wystaw przykościelnych z jednej strony oraz frapujących, ale skromnych inicjatyw niezależnych galerii z drugiej.

Najważniejszą i zarazem najgłośniejszą podjętą przez Bonarskiego próbą zdyskontowania fali nowej ekspresji stała się wystawa „Co słychać” zorganizowana w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie na przełomie listopada i grudnia 1987 roku[5]. Była to swoista warszawska odpowiedź na przełomową sopocką wystawę Ziarkiewicza i chociaż nie okazała się zbyt oryginalna pod względem doboru uczestniczących w niej artystów (ponad połowa z nich, w tym zdecydowana większość najciekawszych, wystawiała na „Ekspresji lat 80.”), to miała znacznie szerszy odbiór i faktycznie utwierdzała w szerszej świadomości publicznej kanon najważniejszych artystów kręgu Nowej Ekspresji[6].

Bonarski, choć nie bez pewnych wątpliwości, odważył się na niej pokazać również jedną pracę radykalnie wykraczającą poza dominującą konwencję malarską czy rzeźbiarską. Był to film wideo Zbigniewa Libery *Jak tresuje się dziewczynki* (1987), „ukryty” przez kuratora pod jednym z podestów w fabrycznej hali dawnych Zakładów Norblina, a w pełni odkryty dopiero dekadę później na fali feministycznej rewizji sztuki najnowszej i popularności sztuki krytycznej[7].

Wystawa „Co słychać” nie odegrałaby zapewne tak istotnej roli, gdyby nie wsparcie merytoryczne, jakiego udzielały Bonarskiemu osoby blisko związane ze środowiskiem młodej sztuki – przede wszystkim Maryla Sitkowska, wówczas pracująca w warszawskim Muzeum Narodowym, ale także artystka Joanna

Stańko, związana z Dziekanką absolwentka warszawskiej ASP.

Zastugą Sitkowskiej, towarzyszącej wystawom Bonarskiego prawie od początku[8], było skoncentrowanie pokazu w Zakładach Norblina na sztuce najmłodszej generacji, co kłóciło się z pierwotnym zamiarem Bonarskiego zorganizowania wystawy wielopokoleniowej, do udziału w której chciał on zaprosić m.in. Jerzego Tchórzewskiego czy Henryka Stażewskiego. Sitkowska zredagowała również i doprowadziła do wydania katalog wystawy, który ukazał się ostatecznie dwa lata po jej zakończeniu, ale pozostaje do dziś podstawową publikacją źródłową do badań nad młodą polską sztuką lat 80.[9]

W ramach dalszej współpracy Sitkowska była m.in. kuratorką wystawy „Polak, Niemiec, Rosjanin” (1989) i doradzała Bonarskiemu przy organizacji „Polskiego szyku” (1991). Z perspektywy artystów wsparcie, jakiego udzielała kosmopolitycznie noszącemu się kolekcjonerowi oraz mecenasowi znana i szanowana kuratorka, było też swoistą rękojmnią, dawało poczucie bezpieczeństwa i uwiarygodniało całkowicie prywatne inicjatywy nieznannej przecież wcześniej w środowisku postaci.

Większość zorganizowanych przez Bonarskiego wystaw miała charakter indywidualnych, jedno- bądź kilkuniedniowych pokazów. Mimo skromnych ram czasowych były to jednak obszerne i znaczące w dorobku poszczególnych artystów prezentacje, żeby

wymienić chociażby „Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie” Jarosława Modzelewskiego, „Tra-la-la” Szymona Urbańskiego czy „Tablice dydaktyczne” Włodzimierza Pawlaka.

Bonarski zdecydowanie koncentrował się na malarstwie kręgu Nowej Ekspresji, ale – co odróżnia go od typowego marszanda nowego malarstwa – jego pokazy miały też ambicje problemowe. Inicjowane przez niego wystawy wpisywały się zarówno w proces ważnych przewartościowań sztuki powojennej, jaki dokonywał się pod koniec lat 80., a więc m.in. w krytyczną rekapitulację socrealizmu, rozliczenie z totalitaryzmem i namysł nad sztuką polityczną („Polak, Niemiec, Rosjanin”, 1989), jak również odkrywały zupełnie nowe obszary krytycznej eksploracji. Do takich projektów należała wystawa „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna” (1989), która była odważną próbą dyskusji z nabrzmiałym w latach 80. zjawiskiem mariażu sztuki współczesnej i Kościoła, a także gwałtownej inflacji tej pierwszej w konfrontacji z tym drugim[10].

Całkowicie unikalny charakter miał natomiast podjęty przez Bonarskiego we współpracy z Ziarkiewiczem projekt wystawy nowego malarstwa rosyjskiego. Efektem podróży studyjnej do Rosji była wystawa „Nowi Rosjanie” w Pałacu Kultury i Nauki w lipcu 1988 roku[11]. Było to logistycznie i artystycznie najbardziej odważne przedsięwzięcie, które do dziś sam Bonarski ceni najwyższej spośród zrealizowanych przez siebie, ukazujące ponadlokalne

ambicje promotora i jego chęć mierzenia się „wielką sztuką” w skali międzynarodowej.

Mimo iż nie posiadał doświadczenia kuratorskiego ani przygotowania krytyczno-artystycznego w ścisłym sensie, Bonarski przejawiał bardzo określone zainteresowania i przekonania zarówno co do tematyki, jak i kształtu organizowanych wystaw. Uczestniczył w wyborze poszczególnych prac i ich aranżacji, ale też kilkakrotnie wykazał się odważnymi i inspirującymi gestami kuratorskimi, których najpełniejszym wyrazem był „Polski szyk”.

Na wystawie tej Bonarski pokazał w oryginalny sposób Władysława Hasióra (m.in. wybór jego Kina – archiwum slajdów), wówczas objętego środowiskowym ostracyzmem, a z drugiej strony (z inspiracji Sitkowskiej) prace KwieKulik, w tym wielki obraz namalowany w 1977 roku wspólnie z małżeństwami Wnuków i Dwurników na konkurs z okazji 70-lecia rewolucji październikowej. W ten sposób antycypował znacznie późniejszy proces przywracania twórczości tych artystów współczesnej historii sztuki.

Był to jednak zarazem koniec publicznej działalności Bonarskiego: „Rola inteligencji w Polsce dobiegła końca” – ogłosił wówczas, uznając również własną misję za zakończoną [12].

Decyzji tej towarzyszyło ideowe przekonanie, a właściwie nadzieja, że upadek PRL jest nie tylko początkiem nowej rzeczywistości

ustrojowej i nowych standardów działania, ale zarazem końcem potężnej tradycji kulturowej, „polskiego szyku” właśnie, z którego sam się wywodził i na przełamanie którego liczył. W kilku opublikowanych przy okazji własnych wystaw tekstach Bonarski dał się zresztą poznać jako osoba intelektualnie zaangażowana w dyskusję nad spuścizną polskiego romantyzmu i mesjanizmu [13]. „Artysta nie powinien być zaangażowany w nic innego, jak tylko świat Boży.” – pisał wzniośle, ale puentował jak najbardziej przyziemnym przykazaniem: „[...] by oto nie żyć i nie tworzyć za inny grosz, niż tylko taki, który ktoś, ktoś konkretny, indywidualny, dał ze swego na sztukę” [14]. W tym ostatnim stwierdzeniu ujawniała się paradoksalna istota misji Bonarskiego, którą była walka o absolutną niezależność sztuki, zarazem ograniczoną jednym warunkiem – posiadaniem światłego prywatnego mecenasa.

Działalność Bonarskiego była jednym z najbardziej ambitnych i konsekwentnych projektów wystawienniczych nowej sztuki drugiej połowy lat 80. Podczas gdy sztuka nowej ekspresji, wobec bojkotu oficjalnych instytucji i słabości niezależnej infrastruktury, ujawniała się na co dzień na wystawach i pokazach w galeriach prowadzonych oraz odwiedzanych przez wąskie, środowiskowe grono, a tylko okazjonalnie dochodziło do szerszych, bardziej publicznych manifestacji, Bonarski wykreował zupełnie osobną jakość w relacji między progresywną sceną artystyczną a sferą życia publicznego. Jego wystawy materializowały się w specyficznej społecznie przestrzeni, którą określały z jednej strony skompro-

mitowane i zdegenerowane struktury biurokratyczne władzy oraz jej instytucji, a z drugiej – postępująca liberalizacja polityki ekonomicznej i kulturalnej, co przejawiało się m.in. w akceptowaniu przez państwo takich imprez jak festiwal muzyczny w Jarocinie czy w dopuszczeniu powolnego rozwoju prywatnej przedsiębiorczości.

Wystawy Bonarskiego zagospodarowywały swoistą ziemię niczyją, oferując wydarzenia artystyczne całkowicie niezależne od oficjalnej polityki kulturalnej, a zarazem wychodzące poza środowiskowe getto i łechtające snobistyczne odruchy elit towarzyskich i kulturalnych swoją aurą prawdziwie prywatnej inicjatywy ze wszelkimi jej cechami: zagranicznymi ubraniami biznesmena -marszanda, zapachem perfum paczuli oraz hostessami serwującymi podczas wernisaży wysokogatunkowe trunki. Większość wystaw miała zresztą miejsce w przestrzeniach niezwiązanych na co dzień ze sztuką współczesną – w pawilonie wystawowym SARP i w pofabrycznych wnętrzach dawnych Zakładów Norblina, co tym bardziej podkreślało ich swoistą eksterytorialność, wyjątkowość i zjawiskowość.

Aura towarzysząca tym wydarzeniom, świadomie kreowana przez Bonarskiego, skutecznie przyciągała specyficzną warszawską publiczność z celebrytami ówczesnego życia kulturalnego i rezydującymi w mieście zagranicznymi dyplomatami włącznie. Bywalcami organizowanych przez niego imprez byli też filmowcy, z których

środowiskiem łączyły Bonarskiego wcześniejsze doświadczenia zawodowe. Inną grupą, która interesowała mecenasa jako potencjalna publiczność jego wystaw, była młodzież. To m.in. z myślą o niej rozwijano specjalne akcje promocyjne. Wystawie „Co słytać” towarzyszyła nie tylko płatna reklama w publicznej telewizji (sic!), ale również dystrybucja naklejek reklamowych w tramwajach i skrynkach pocztowych. Duże wystawy organizowane w dawnych Zakładach Norblina były biletowane, ale młodzieży uczącej się przysługiwał wstęp wolny.

Styl Bonarskiego, celujący w kreowanie mody czy wręcz snobizmu na sztukę nowej ekspresji, szukający konfrontacji z szerszą publicznością, ale też wprowadzający kontekst rynkowy, budził rezerwę wśród wielu osób związanych blisko z niezależną sceną artystyczną.

W charakterystyczny, zdystansowany sposób wyrażała się o działalności Bonarskiego Anda Rottenberg. Nazywała go nie inaczej jak „marszandem”, wystawianych przezeń artystów określała jako „podopiecznych pana Bonarskiego”, a w całym projekcie upatrywała tylko jeden cel – „stworzenie w Polsce rynku sztuki współczesnej”[15]. Inni jednak, mniej emocjonalnie związani z artystami promowanymi przez Bonarskiego, odbierali jego działania entuzjastycznie jako „nieustanny karnawał po zbyt długim poście”[16]. Z pewnością postawa Bonarskiego, mimo początkowej nieufności wobec osoby spoza środowiska, zrozumiałej w ponurej politycznie

atmosferze połowy lat 80., budziła też respekt i szacunek, a nawet, jak choćby w wypadku Maryli Sitkowskiej, naturalny odruch pomocy i chęć bezinteresownego wsparcia unikalnej w owym czasie inicjatywy prywatnego mecenatu.

Dla Bonarskiego przekonanie o komercyjnym potencjale nowego malarstwa było jednym z impulsów do rozwinięcia działalności wystawienniczej, chociaż chyba od początku zdawał sobie sprawę, że perspektywa osiągnięcia jakichkolwiek zysków finansowych jest raczej bardzo odległa. Istotniejsza była pewność, że w Polsce trzeba kształtować prywatny mecenat sztuki współczesnej. Pisał: „Celem moich dążeń jest skierowanie prywatnych pieniędzy ku sztuce najnowszej przez wprowadzenie jej do domów ludzi zamożnych. W ten sposób realizuję marzenie o dobrach kultury pod strzechą; [...] obieg między elitami pieniądza i elitami sztuki ma pierwszorzędne znaczenie tak dla pierwszych, jak i dla drugich. Chodzi więc o stworzenie tego rodzaju obiegu”[17].

Prywatny rynek był zdaniem Bonarskiego jedyną właściwą drogą finansowania sztuki gwarantującą jej zdrowy rozwój. Ta opinia wynikała z oczywistej wówczas krytycznej oceny działania mecenatu państwowego PRL, ale też z nie mniej popularnego światopoglądowego przekonania o wyższości systemu kapitalistycznego nad socjalistycznym, a nad systemem realnego socjalizmu w szczególności. Mniemanie to było, przypomnijmy, podbudowane osobistym doświadczeniem Bonarskiego. Marzył mu się w Pol-

sce „rynek sztuki najnowszej, rynek niezależny i zobiektywizowany przez krytykę i mechanizm aukcji”, a tęsknota ta, wyrażona w roku 1989 i traktowana wówczas jako rodzaj egzotycznej ekstrawagancji, już kilka lat później stała się mantrycznym zaklęciem całego środowiska artystycznego.

Tymczasem w ciągu czterech lat działalności impresaryjnej udało się Bonarskiemu sprzedać raptem kilka obrazów[18]. Głównym nabywcą dzieł z organizowanych przez niego wystaw był on sam (część obrazów trafiała do jego kolekcji bezpłatnie, jako pokrycie poniesionych kosztów organizacji pokazu). Wymiar komercyjny całego przedsięwzięcia był więc znikomy, tym bardziej że marża Bonarskiego od sprzedanych prac wynosiła jedynie 15–20%. [19]

Misja tworzenia rynku sztuki współczesnej z prawdziwego zdarzenia zakończyła się więc na tym etapie fiaskiem. A jednak, na tle ówczesnych praktyk w tym zakresie, próby podejmowane przez Bonarskiego były radykalne i zarazem znacznie bardziej zbliżone do regularnej praktyki galeryjnej niż w wypadku placówek działających oficjalnie jako galerie sztuki współczesnej. W przeciwieństwie do państwowych i prywatnych galerii oferujących przeważnie mniej lub bardziej ambitny wybór prac współczesnych malarzy, uzupełniany drobną plastyką i biżuterią artystyczną, Bonarski, chociaż nie dysponował stałym lokalem i infrastrukturą galeryjną, konsekwentnie realizował program wystawowy skoncentrowany

na określonym nurcie najnowszej sztuki i promocji wybranych przez siebie młodych artystów. Wystawy były opatrzone tekstami krytycznymi, pokazy grupowe zaś – podporządkowane wizji kuratorskiej. W praktyce więc działalność ta nie tylko bardziej odpowiadała standardom pracy ambitnej prywatnej galerii sztuki najnowszej, ale też zbliżała się do norm właściwych galeriom publicznym, które z oczywistych względów nie były wówczas w stanie ich wypełniać.

„Niezależność”, słowo-fetysz, odmieniane w latach 80. przez wszystkie przypadki i eksploatowane zarówno przez zaangażowane politycznie środowiska opozycyjne, jak i młodą scenę muzyczną czy plastyczną – było zgrabnym eufemizmem określającym postawy wolnościowe, emancypacyjne, prodemokratyczne, ale też artystyczną alternatywę wobec kulturowego mainstreamu. Działalność wystawiennicza Bonarskiego wpisywała się w ten szeroki społeczny ruch „niezależności” na innej jeszcze, instytucjonalnej płaszczyźnie. Jego wystawy były „niezależne” nie tylko pod względem artystycznym i nie tylko od standardów obowiązujących w środowisku sztuki, ale przede wszystkim uwolnione od oficjalnych procedur określających zasady organizacji imprez kulturalnych czy od ówczesnych przepisów regulujących działalność gospodarczą. Jako „niezależny” promotor sztuki Bonarski poruszał się finezyjnie i skutecznie w szarej strefie. Z prawnego punktu widzenia wszystkie jego przedsięwzięcia były nielegalne. Katalogi wystaw drukowali po godzinach opłacani z ręki do ręki

drukarze, teksty do nich – jeśli w ogóle był po temu czas – przechodziły przez pracowników urzędu cenzury zmiękczonej bezpośrednio perswazją organizatora.

Jednocześnie wiele przedsięwzięć Bonarskiego nie doszłoby do skutku bez wsparcia tzw. czynników oficjalnych na najwyższym szczeblu. Stąd też paradoksalna z pozoru nota otwierająca katalog wystawy „Co słyszeć” z podziękowaniami m.in. dla Mieczysława Rakowskiego, członka KC PZPR i premiera w latach 1988–1989. Umieszczenie jej, mimo poważnych wątpliwości redaktorki książki Maryli Sitkowskiej, zostało potraktowane przez niektórych artystów jako mocno obraźliwe i kompromitujące Bonarskiego. Tymczasem to właśnie dzięki pomocy Rakowskiego latem 1988 roku mogła w ogóle dojść do skutku wystawa „Nowi Rosjanie” we wnętrzach warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki[20]. Podobnie paradoksalny był fakt wsparcia druku katalogu *Co słyszeć* funduszami Ministerstwa Kultury i Sztuki[21].

Wobec postępującego rozpadu systemu politycznego i ekonomicznego późnego PRL ważniejsze od niefunkcjonalnych procedur formalnych były prywatne kontakty albo nieskomplikowane argumenty natury finansowej. Swoisty fenomen organizacyjny Bonarskiego opierał się na świadomości niewydolności systemu i pragmatycznym dążeniu do realizowania swoich przedsięwzięć najprostszymi dostępnymi środkami, bez oglądania się na oficjalne procedury, ale też bez przesadnej dbałości o obowiązujący

wówczas opozycyjny kanon politycznej poprawności. Kiedy było to potrzebne, wykorzystywano więc również struktury reżimowe, np. media publiczne, w tym szczególnie bojkotowaną w kręgach artystycznych telewizję. Ich przedstawiciele byli zapraszani na wszystkie wernisaże[22].

Od innych prywatnych inicjatyw artystycznych tego okresu Bonarskiego odróżniały zdecydowanie rozmach działania i ambicja wychodzenia ze swoimi wystawami ku publiczności szerszej niż tylko grono specjalistów. Jego projekty były obliczone na interakcję ze sferą życia publicznego, nie tylko artystycznego. W tym sensie były to wówczas działania bez precedensu, które zmieniały klimat mentalny wokół sztuki najnowszej spod znaku nowej ekspresji. Proces zmian zapoczątkowany przez Bonarskiego został podjęty na nowo właściwie dopiero pod koniec lat 90. w odmiennych już całkowicie warunkach politycznych i ekonomicznych. „Nie wie, że czegoś nie da się zrobić – i właśnie to robi” – trafnie puentowała działania Bonarskiego Sitkowska, przywołując znane powiedzenie Stefana Bratkowskiego[23].

Materialnym owocem działalności wystawienniczej Bonarskiego jest zgromadzona przez niego kolekcja sztuki polskiej lat 80. (w depozycie w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie). Ten liczący kilkadziesiąt pozycji zbiór jest jedną z najbardziej reprezentatywnych kolekcji malarstwa z kręgu nowej ekspresji, a na tle innych, przeważnie muzealnych zbiorów wyróżnia się dosyć

szeroką i kompletną listą artystów (ponad dwudziestu) oraz wieloma ważnymi dla ich twórczości dziełami, żeby wymienić tylko tak ikoniczne płótna jak *Trudności w poruszaniu się* Jarosława Modzelewskiego, *Łamanie szklanych rurek* Włodzimierza Pawłaka czy *Jimi Hendrix wykurwia z wiosem na deski* w Bytomiu Marka Sobczyka.

Na osobne wyróżnienie zasługuje zbiór plakatów i druków towarzyszących organizowanym przez Bonarskiego wystawom. Ich autorem był na ogół Piotr Młodożeniec, który malarski język nowej ekspresji w oryginalny sposób adaptował na obszar grafiki użytkowej, łącząc go w swoich pracach z wczesnymi próbami grafiki komputerowej i szczególnym wyczuciem doraźnej natury plakatów, które odbijał samodzielnie techniką sitodruku na „biednym”, pakowym papierze.

Na koniec należy wspomnieć dorobek edytorski Wydawnictwa Andrzej Bonarski, którego nakładem ukazały się post factum katalogi czterech kluczowych wystaw drugiej połowy lat 80. – obok zorganizowanej przez samego Bonarskiego ekspozycji „Co słyszać”, również pokazów kuratorowanych przez Ryszarda Ziarkiewicza: *Ekspresja lat 80.* (1986), *Realizm radykalny, abstrakcja konkretna* (1987) i *Raj utracony* (1990). Publikacje te symbolicznie domykają ambicje promocyjne Bonarskiego i jego przywiązanie do ściśle określonej formacji artystycznej, które najbardziej trafnie i lapidarnie sam ujął stwierdzeniem: „Polska sztuka zaczęła się w roku 1986”.

Projekt powzięty przez Andrzeja Bonarskiego, poza jego rangą artystyczną i niespełnionym wymiarem komercyjnym, miał ambicje raczej społeczno-kulturalne niż polityczne, przynajmniej w takim rozumieniu polityczności, jakie wówczas, u schyłku PRL, obowiązywało. Retoryczną opozycję „my” – „oni”, władza kontra społeczeństwo, Bonarski definiował inaczej, czemu ostatecznie dał wyraz w swoim pożegnalnym „Polskim szyku”: „Dotąd sztuka służyła przede wszystkim inteligentom. Wraz z końcem inteligencji naturalnie sztuka się nie kończy. Konsumować ją będą powstające w Polsce klasy średnie. Bez klas średnich nic w Polsce nie da się zmienić. Natomiast jaki klasy średnie będą miały gust, to sądzić na razie można tylko z zamiłowania do anten satelitarnych i magnetowidów”[24].

Łukasz Gorczyca ur. 1972, współtwórca (wraz z Michałem Kaczyńskim) magazynu artystycznego „Raster” (1995-2003), następnie galerii o tej samej nazwie (od 2001). Był aktywny jako krytyk sztuki i kurator (m.in. wystawa „Relaks” w Galerii Arsenał w Białymstoku, 2001; „De Ma Fenêtre” w Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu, 2004), współpracował z redakcją kultury TVP (2000-2002). Opublikował też książki literackie: Najlepsze polskie opowiadania (1999) oraz W połowie puste (2010, z Łukaszem Rondudą).

Przypisy

1. Tylko trzy wystawy Bonarski zorganizował poza Warszawą: w pracowni Władysława Hasiora w Zakopanem (Agnieszka Niziurska-Sobczyk, „Czy można kochać nie mając serca?”, 1987), na III Biennale Nowej Sztuki w Zielonej Górze i w krakowskiej galerii Zderzak (wystawa Jurija A. Lejdermana i Konstantina E. Łatyszewa „Wyższy Pilotaż czyli Wielkie Odpoczywanie”, przeniesiona z warszawskiego Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 1989).
2. Katalog wystawy zawiera pełen spis zorganizowanych przez Bonarskiego wystaw wraz z ich bibliografią i spisem zachowanej dokumentacji. Por. To było tak... Obrazy z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich – depozyt w Muzeum ASP w Warszawie, kat. wyst., red. M. Sitkowska, pałac Królikarnia, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 22 III–20 IX 2002, Warszawa 2002. Podstawą niniejszego opracowania były rozmowy przeprowadzone przez autora z Andrzejem Bonarskim (również wywiad Pauliny Wrocławskiej), a także z Marylą Sitkowską i Markiem Sobczykiem oraz kwerenda w przechowywanym przez Sitkowską archiwum wystaw Andrzeja Bonarskiego.
3. Po śmierci Jana Mładka jego żona Meda podarowała ich kolekcję miastu Praga, z jej fundacji powstało Muzeum Kampa na Małej Stranie. Zbiór Mładków wyróżniał się szczególnie zbiorem wybitnych dzieł Františka Kupki i Otto Gutfreunda. W ich kolekcji znalazły się również prace współczesnych artystów polskich, m. in. Magdaleny Abakanowicz i Edwarda Dwurnika.
4. Po powrocie do Polski Bonarski założył firmę handlującą drewnem, a po 1989 roku rozwinął działalność wydawniczą, m. in. otworzył firmę wydającą książki teleadresowe.
5. W wystawie „Co słyszać” w dawnych Zakładach Norblina (14 XI–6 XII 1987) uczestniczyli: Mirosław Bałka, Jerzy Caryk, Anna Ciba, Zbigniew Maciej Dogiałto, Mirosław Filonik, Anna Gruszczyńska, Ryszard Grzyb, Bożena Grzyb

-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Grzegorz Klaman, Jerzy Kopeć, Paweł Kowalewski, Mariusz Kruk, Piotr Kurka, Zbigniew Libera, Katarzyna Markiewicz, Gabriela Miłowska-Mołąg, Piotr Młodożeniec, Jarosław Modzelewski, Michał Mołąg, Agnieszka Niziurska-Sobczyk, Włodzimierz Pawlak, Tadeusz Rolke, Tomasz Sikorski, Mikołaj Smoczyński, Marek Sobczyk, Tadeusz Świniarski, Leon Tarasewicz, Wojciech Tracewski, Jerzy Truszkowski, Szymon Władysław Urbański, Wiesław Waszkiewicz, Sławomir Witkowski, Ryszard Woźniak.

6. Na popularność tej wystawy wpływ miała także zbieżność dat z otwartą tydzień po zamknięciu „Co słyhać” wystawą „Realizm radykalny, abstrakcja konkretna”, przygotowaną przez Ryszarda Ziarkiewicza i Janusza Zagrodzkiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

7. Podobnym krokiem w przyszłość, antycypującym dyskusje krytyczno-artystyczne w latach 90., było opublikowanie w katalogu wystawy „Co słyhać” tekstu Jolanty Brach-Czajny *Metafizyka mięsa* (s. 64–73). Wydana przez nią w 1992 roku książka *Szczeliny istnienia, rozwijająca ideę metafizyki ciała*, stała się jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla tzw. sztuki ciała lat 90.

8. Pierwszą wystawą Bonarskiego, którą odwiedziła Sitkowska, był wspólny pokaz Marka Sobczyka i Ryszarda Woźniaka „Kaźda z twoich sierot Michale Aniele” w pawilonie SARP w kwietniu 1987 roku – trzecia z kolei ekspozycja w dorobku Bonarskiego.

9. *Co słyhać. Sztuka najnowsza*, red. M. Sitkowska, Warszawa 1989.

10. W tekście *Polski szyk* Andrzej Bonarski pisał: „Gdy obejrzałem wystawę «Droga i Prawda» w kościele św. Krzyża we Wrocławiu, miałem wrażenie, że zorganizował ją wydział kultury PeZetPeeRu po gwałtownym przejściu na pełny polski katolicyzm” – A. Bonarski, *Polski szyk* (tekst z katalogu wystawy „Polski szyk”), w: *To było tak...*, op. cit., s. 81.

11. Co ciekawe, podobnie jak wypadku wystawy „Co słyhać”, po której rok

później miała miejsce ekspozycja „Arsenał 88”, rok po rosyjskiej prezentacji Bonarskiego odbył się pokaz „Red & White”, przygotowanym przez tych samych kuratorów przy wsparciu władz.

12. A. Bonarski, *Polski szyk*, op. cit., s. 82.

13. Por. również: A. Bonarski, *Pan Bóg i artysta*, w: *Co słyhać*, op. cit., s. 74–78.

14. *Ibidem*, s. 78.

15. A. Rottenberg, *Na podobieństwo*, „*Tumult. Niezależne pismo społeczno-kulturalne*” 5/1989, s. 65; cyt. za: idem, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 255–256.

16. R. Mleczko, *to było tak...*, w: *To było tak...*, op. cit., s. 6.

17. A. Bonarski, b.t. *Wstęp, Od ponad czterdziestu lat...*, w: *Co słyhać...*, op. cit., s. 14–15.

18. Jak wspomina Bonarski, jeden z nich zakupiła znana piosenkarka Maryla Rodowicz, inny – reżyser Jerzy Skolimowski, a kolejny – kolekcjoner z USA. Z uwagi na nieformalny charakter działalności marszanda nie istnieje żadna ewidencja dokonywanych przezeń zakupów i sprzedaży.

19. Wysokość marży narzucanej przez Bonarskiego odbiega znacznie od współczesnego standardu galeryjnego, w którym marża wynosi 50 proc. ceny dzieła.

20. Według relacji samego Bonarskiego przejazd przez granicę polsko-rdziecką transportu obrazów na wystawę umożliwiła interwencja Rakowskiego u jednego z twórców pierestrojki Aleksandra Jakowlewa.

21. Dotacja ta, załatwiona przez Tadeusza Zielniewicza, ówczesnego generalnego konserwatora zabytków w Ministerstwie Kultury, trafiła do Bonarskiego, czyli została zalegalizowana za pośrednictwem Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

22. Przed otwarciem wystawy „Co słycać” została nawet zorganizowana konferencja prasowa.

23. M. Sitkowska, b.t., Wstęp w: To było tak..., op. cit., s. 12.

24. A. Bonarski, Polski szyk, op. cit., s. 82.

DYSKUSJA

Kuratorzy i marszandzi. Od sacrum do rynku sztuki

Waldemar Baraniewski: W referacie Łukasza pojawiło się sformułowanie, że była to misja tworzenia nowego rynku. Czy rzeczywiście była to misja tworzenia nowego rynku?

Andrzej Bonarski: Mnie jest szalenie trudno cokolwiek o tym mówić, bo jestem przekonany, że niegdysiejsze śniegi tworzą wody albo za gorzkie, albo za słodkie. Mówimy o rzeczach bardzo odległych. [...] Tak się stało, że – przyznam, że niespecjalnie z mojej pracy – wynikała książka *Co słysząc*, którą mam w jednym egzemplarzu, i wydaje mi się, że ona najpełniej ze znanych mi książek opisuje kawałki, o których jest tutaj mowa. Przynajmniej część tych kawałków, bo na pewno nie opisuje tego, o czym mówiła pani Jarecka. Na pewno nie opisuje różnych prób, które robił pan Piotr Nowicki, pan – o ile dobrze pamiętam nazwisko – Rudomino. Ale to były zjawiska mniej ważne. Ta książka nie powstałaby, gdyby nie ludzie, których niestety tutaj nie ma. Przede wszystkim chciałbym wymienić moją żonę, Joasię Stańko, autorów, którym – jak się wczoraj dowiedziałem – Maryla płaciła z własnej kieszeni. [...] Pracowało się na wariackich papierach. Ale te wariackie papiery nie do końca były wariackie, bo w tym szaleństwie była swojego rodzaju metoda. [...] Dla mnie olbrzymim wsparciem była Marta Tarabuła – intelektualnym i nie tylko. Wiele rozmów z nią stanowiło dla mnie zachętę. [...] Takim człowiekiem był Ryszard Ziarkiewicz, którego zasługi są absolutnie niepomierne. Ziarkiewicz jest trudnym człowiekiem do współpracy, ale to nie ma żadnego znaczenia. On niewątpliwie był człowiekiem, który ruszył z

posad bryłę świata. Naturalnie śmieszne były te próby, gdy jeden z artystów postanowił odebrać mi niezupełnie legalnie swój obraz, uznając, że moja znajomość z panem Rakowskim odbiera mi prawo moralne do posiadania tego obrazu. Problematyczny sposób rozumowania. Za pomocą jakiegoś adwokacyny udało mi się obraz odzyskać.

Wracam do pańskiego pytania. W Stanach tak się szczęśliwie złożyło, że ani nie byłem ofiarą komuny, ani nie byłem pomywaczem w garkuchni. Owszem, przez pewien okres nie miałem kasy, więc dorabiałem, zresztą zawód nieprzyjemny – jeżdżeniem taksówką w Nowym Jorku w nocy. Ale generalnie biorąc, w Stanach miałem pieniądze i dzięki kontaktom oraz pracy z Grotowskim miałem wejścia do środowiska intelektualnego Nowego Jorku. [...] Pomyślałem, że spróbuję zarobić pieniądze, co się udawało. [...] Dzięki temu, że mieszkałem na Manhattanie, miałem okazję oglądać wspaniałe muzea, podróżowałem po Stanach. [...] Zorientowałem się, jak to w Ameryce wygląda mniej więcej z tym rynkiem sztuki. Pojechałem do Teksasu, obejrzałem te wielkie kolekcje. [...] Wtedy pomyślałem sobie, dość naiwnie być może – szczególnie z dzisiejszego punktu widzenia – że skoro komunę diabli biorą... Ona – państwo mogą mnie tu zapewne skrytykować – nie tyle została obalona przez robotników i Solidarność, ile przez wyczerpanie siły *Zeitgeista*. Ona straciła swoją metafizykę. Polecam tutaj dzieło historyka sztuki Groysa *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, który przestrzega przed niebezpieczeństwem awangardy.

O awangardzie zresztą też chciałbym później słóweczko.

Na wystawy głównie przychodziła hołota, dlatego że whisky dawano. A whisky była tania, bo ja zarobiłem pieniądze w Stanach i za dolara dwadzieścia można było kupić butelkę Johnnie Walkera w Peweksie. Jak się dawało whisky, to tłumy przychodziły, tłumy wabiły tłumy, snobizm, potem przychodziły jakieś aktorki, za aktorkami faceci, no i tak dalej. Na drugiej czy trzeciej wystawie zrobił się taki salon towarzyski. Było to nawet śmieszne, bo dzwoniли ludzie, czemu się ich nie zaprasza. Miałem nadzieję, że ci ludzie, mając forszę, zaczną kupować artystów. W całej mojej karierze sprzedałem może trzy obrazy. Jeden to tak jakby go wyrzuciono do Wisły, jeden kupiła Maryla Rodowicz, a drugi Skolimowski. [...] Ja po prostu jak taki głupi pierwiosnek za wcześniej wychyliłem się ze śniegu. Więc odpowiadając na pańskie pytanie, powiem: tak, oczywiście, że ja chciałem zrobić rynek, natomiast wtedy jeszcze nie było po temu warunków. [...] Poniosłem fiasko, ale w pewnym sensie to fiasko było zapładniające.

Chciałbym poruszyć pewien temat, który wydaje mi się szalenie ważny, szczególnie w tym dziwnym muzeum, które jest muzeum wirtualnym, muzeum, które wywodzi swoje korzenie z Galerii Foksal. Proszę tego nie odebrać jako atak, ale mam pewne doświadczenie z tzw. bezpieczną awangardą. Ja nie byłem specjalnym opozycjonistą, ale po rozczarowaniach wczesnego ZMP, albowiem byłem bardzo czerwonym zetempowcem, byłem raczej przeciwni-

kiem ustroju. [...] Mam pewną koncepcję, że komuna lubiła mieć towary eksportowe, a szczególnie polska komuna. Że nie jesteśmy tacy straszni. [...] Miałem zawsze uczucie, że ta awangarda do pokazywania za granicą, której matecznikiem była Galeria Foksal, to ona jest tak troszeczkę skastrowana. To jest akademicki kierunek, pewnego rodzaju samokopowanie pewnych doświadczeń, które robiono w latach 30. i 40., nurt, który pomijał całkowicie istnienie olbrzymiego i fenomenalnego korpusu malarstwa amerykańskiego. Mój żal do wystawy w Arsenale polegał na tym, że wiedziałem, jak wygląda ten korpus malarstwa amerykańskiego. Rozumiem, ludzie byli przestraszeni, ok. Natomiast jak przeczytałem tytuł konferencji – „Odzyskane dziedzictwo” – pomyślałem: jakie odzyskane? Czy to ktoś zawłaszczył? Przecież to brednia. Tego nikt nie zawłaszczył. Woźniak, który tu siedzi, jest profesorem na Akademii, jego obrazy się świetnie sprzedają. Nie ma Sobczyka, nie ma Modzelewskiego, Pawlak jest niestety w nienajlepszej może formie, Urbański też, Kowalewski jest w bardzo dobrej formie, jego obrazy kosztują po kilkadziesiąt tysięcy złotych. Nikt nic nie zawłaszczył. [...] Komuna, kiedy ja to robiłem, razem z Marylą Sitkowską i całą grupą ludzi, których wspominałem, była już prawie zdychająca, prawie bez jadu. [...] Jak przyszedł cenzor na wystawę „Co słychać” i chciał zdjąć obraz Urbańskiego Stacja Solidarność, to ja mu powiedziałem: „Panie, kurwa, daj pan spokój, chodźmy się napijemy czegoś”. Owszem, bałem się o film Libery Perseweracja mistyczna, bo ten film jest skandaliczny do dzisiaj. I gdyby ten film był pokazany gdzieś publicznie, byłyby

takie wrzaski jak na Nieznalską. Bo to jest bardzo drastyczny film, poruszający bardzo trudne i bolesne tematy. [...] Ale to wszystko są dzisiaj mistrzowie naszej polskiej tutejszej, rodzimej sceny. Pan Modzelewski, pan Sobczyk, pan Woźniak – to są bardzo wybitni malarze.

Dorota Jarecka: Ale tutaj nie chodzi o zawłaszczenie, tylko o zapomnienie.

Andrzej Bonarski: A kto zapomina? Pani Doroto, niech pani wystawi dobry obraz Pawlaka na aukcję, to pani zobaczy, jak go będą chwytać. Jest pełno młodych kolekcjonerów, takich, co mieszkają na Ursynowie, pracują w bankach, w reklamie, zarabiają po 40–50 tys., jedni kupują to, drudzy kupują tamto, ale jest bardzo dużo porządnych kolekcji, i Łukasz Gorczyca mógłby znacznie więcej o tym opowiedzieć niż ja, bo ja obrazami raczej nie handluję.

Waldemar Baraniewski: Bardzo dziękuję, w naszej intencji nie było działanie przeciwko komuś, kto miał zawłaszczyć, bo żadnego zawłaszczenia tu nie było, ale raczej chodziło nam o przestrzeń niepamięci. Bo czym innym jest oczywiście pozycja malarzy, ceny ich obrazów, a czym innym jest pamięć o procesach historycznych, o tym, co się działo. Także ze względu na to, że ta pamięć była niespecjalnie utrwalana, a czasami wręcz niszczone – czego przykładem są chociażby dzieje archiwum Janusza Boguckiego, przekazanego do Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, skąd

zostało następnie przewiezione do Konstancina, do papierni, i zniszczone. To pokazuje, że z tą pamięcią nie jest dobrze. Akurat pańska działalność jest tutaj wyjątkowo dobrze opisana, a i tak sporo rzeczy, które Łukasz w swoim tekście przedstawił, dla wielu osób – szczególnie z młodszego pokolenia – było czymś zupełnie nowym.

Luiza Nader: Chciałam bardzo podziękować Dorocie za jej wystąpienie, ten tekst był właśnie wydarzeniem odzyskiwania pamięci. Mam pytanie odnoszące się do seminariów organizowanych przez Andrzeja Matuszewskiego w latach 70. w Dłusku, Pawłowicach i innych miejscach. O ile pamiętam, pan Janusz Bogucki też brał w nich udział. Czy to tam po raz pierwszy został wygłoszony tekst *Trzy magnetyzmy*, czyli mały traktat prognostyczny? Czy te działania – bo to też były takie małe wspólnoty – miały znaczenie w późniejszych państwa przedsięwzięciach? Moje drugie pytanie dotyczy sacrum i transgresji. Interesuje mnie wasz stosunek do Kościoła, do sacrum i do profanum. Jak to wyglądało?

Dorota Jarecka: Rzeczywiście tekst *Trzy magnetyzmy* pochodzi z 1978 roku, ale ta koncepcja krystalizowała się przez lata 70., pewne rzeczy były powtarzane, rozwijane itd. Słowo sacrum przewijało się wcześniej, ale w 1978 roku zostało sformułowane mocno, bez wstydu. Bo to pojęcie było w jakimś stopniu żenujące, zwłaszcza w kręgu, w którym Bogucki się obracał, w kręgu neoawangardowym. [...]

Nina Smolarz: Po pierwsze chciałabym bardzo podziękować Dorocie za tekst szokujący dla mnie i bardzo interesujący. Rozpoczęcie „Znakiem Krzyża” i zakończenie krzyżem Nieznalskiej – przyszedł mi na myśl tekst Marksa, którego przywołałaś ku mojemu zdumieniu w kontekście działań Janusza, że powtórka z historii jest jej parodią. Tak widzę klamrę, którą zrobiłaś. Jeżeli chodzi o Pop – ezo – sacrum, to jest książeczka, maleńka, wydana bardzo skromnie, w której Janusz wyłożył swoje podstawowe przemyślenia. Te teksty pisał w latach 70. i 80., od 1975 do 1985 roku, wygłaszał je na spotkaniach z artystami, z awangardą, z krytykami. Ja byłam tylko podczas jednego spotkania w 1984 roku we Wrocławiu i fragment tej dyskusji jest nawet zapisany w jego książce. Jeśli chodzi o Matuszewskiego, to był jego wielki przyjacielem, pisali do siebie niezwykle listy. Listy, w których Andrzej Matuszewski pisał: „Kurwa, znowu coś tam...”, i co chwilę jakieś słowo, ale bardzo interesujące spostrzeżenia o sztuce, po czym Janusz mu odpisywał bardzo zawiłym, barokowym stylem o tym, jak tłumnie wylęgły się biedronki nad morzem i trzeba było je przenosić, albo o kolonii pajaków. I te listy, tak odmienne w stylu, razem złożone, są jakąś niezwykle całością.

Jeżeli chodzi o sacrum, to rzeczywiście jest to podstawowa idea, jaką Janusz głosił. Ja rozumiem, że Dorota zajęła się bardziej stroną wizualną i kwestią pewnych kontekstów politycznych, ideowych, ale jeśli chodzi o idee, to, co Janusz mówił o sacrum – w zasadzie to wymaga może osobnego referatu i osobnych studiów.

[...] Chcąc zapoznać czytelników ze swoimi ideami wyłożonymi w Pop – ezo – sacrum, pisze na pierwszej stronie: „Podstawą tych poglądów jest przekonanie o tym, że wiara i twórczość wyrastają ze wspólnego pnia naszej duchowej egzystencji. Że najczystsze akty wiary i najczystsze akty twórczości rodzą się w strumieniu tej samej pierwotnej energii. Energią tą jest boska miłość, która wszechświat wyprowadziła z nicości i której iskra utajona w głębi każdego człowieka czyni go osobą stworzoną na obraz i podobieństwo stwórcy. Ten wspólny rodowód, wspólne źródło wiary i twórczości sprawia, że w kulturach dawnych, przednowożytnych, które powstawały na fundamencie niepodzielonej niczym całości życia duchowego, nie ma różnicy między tym, co jest święte dla artysty, i tym, co jest święte dla człowieka. W większości kultur dawnych religijne sacrum i sacrum wydają się tym samym lub może dwiema stronami tego samego zjawiska”.

W rozmowie, kiedy został zapytany: „kiedy powstało pańskie wyobrażenie formacji sacrum w sztuce?”, Janusz nie opowiadał o Kassel, tylko odparł: „Od dawna nurtowała mnie myśl, że sztuka i sacrum są ze sobą wewnętrznie sprzężone, ale myśl ta skonkretyzowała się niespodziewanie w styczniu 1958 w Chartres podczas pobytu we Francji. Wtedy zdałem sobie sprawę, że potrzebna jest inna składnia. W Chartres współobecności tego co zmienne i tego co wieczne doznaje się w każdej chwili dzięki życiu światła w witrażach”. Chartres było największym przeżyciem duchowym Janusza i często to powtarzał. „Wynika to z przesuwania się na ze-

wnątrz pór roku, pór dnia, z kapryśków pogody, z wędrówki chmur na niebie, nawet z ruchu drzew kołysanych wiatrem. Siedzi się tam niby w olbrzymiej pieczarze kosmicznej i patrzy w te witraże, które wtedy przestają być szkłem, robotą dekoracyjną, symboliką, ikonografią, a okazują się słupami ducha ludzkiego, powstałymi z kolorowego światła, czymś na podobieństwo zmaterializowanej i pulsującej modlitwy, która dzieje się tam od stuleci.” To jest uzupełnienie tego ciekawego obrazu, w którym Dorota przepięknie pisze o „Labiryncie” jako o arce lub rzece pamięci, przy której jednak trzeba postawić strażnika.

Karol Sienkiewicz: Dorota przywołała anegdotę Grzegorza Kowalskiego. Interesuje mnie moment zetknięcia się tych artystów, którzy określali się jako libertyni, z koncepcją sacrum Janusza Boguckiego. Na wystawie „Labirynt” doszło do spotkania tej koncepcji z artystami nowej ekspresji, którzy od Kościoła się dystansowali, a ich pierwsze doświadczenia na wystawach przykościelnych kończyły się zazwyczaj cenzurą, wykręcaniem żarówek, tego typu historiami. A jednak w wystawie Janusza Boguckiego zdecydowali się wziąć udział. W „Labiryncie” uczestniczyli Sobczyk, Filonik, Kijewski...

Dorota Jarecka: Ale właśnie Janusz Bogucki był odbierany na tle tych kuratorów kościelnych jako osoba, która się wyłamuje z tego grona. Pamiętano jego udział w spotkaniach neoawangardowych, w plenerach, które nie miały charakteru religijnego czy

sakralnego, tylko bardziej ekologiczny. Mówiło się o otwarciu na naturę, Kostołowski pisał w bardzo ciekawym tekście o „przebiaciach na rzeczywistość”. To był taki impuls. Albo mówił o „impulsie etycznym”. To są bardzo ciekawe rzeczy, które się w latach 70. pojawiają. One nie mają nic wspólnego z Kościołem czy z jakąkolwiek instytucją kościelną. Pytałam Grzegorza Klamana, jak to było. On oczywiście miał opory, był niezależny, chciał być autonomiczny, ale jego to interesowało, nawet to spotkanie z pewnym projektem, który jest narzucony z góry i który jest właściwie kompromisem, bo są pewne rzeczy narzucone – labirynt nie jest jego pomysłem, tylko pomysłem kuratorskim, ale było dla niego ciekawe nawet się poddać temu i zobaczyć, czy potrafi taką rzecz zrealizować. On do tej pory mówi, że to była jego największa praca, jaką w ogóle w życiu zrobił. I nie wyklucza tego, że „Labirynt” miał wpływ na jego późniejsze prace.

Nina Smolarz: Grzegorz Klamana dostał dodatkowe utrudnienie: miał zrobić wielką rzeźbę, ale na jego rzeźbie miały zawisnąć fotografie. [...] Początkowo miał to być zwykły labirynt na starych wzorach, nie wiadomo z czego, czy z cegieł starych układany... Ale zobaczyliśmy na wystawie „Co słyszą” w Norblinie niezwykle rzeźbę Klamana. I oboje wiedzieliśmy, że Klamana robi labirynt.

Grzegorz Kowalski: Janusz Bogucki był bardzo eleganckim panem, który miał ogromną siłę perswazji. Potrafił w taki sposób podejść do artysty, że nie można było mu odmówić. Po prostu.

Widzieliśmy tutaj grupę Luxus na wystawie w 1991 roku. Jak to się ma do takiego obiegowego stereotypu sacrum? W żaden sposób. A Bogucki umiał te rzeczy połączyć ze sobą. I one tworzyły spójne całości. To były wystawy, które tworzyły narrację, od A do Z przemyślaną i z jakimś przesłaniem. Bogucki natrafił na wyjątkowy czas, bo lata 80. to był wyjątkowy czas. Przede wszystkim czas pobudzenia, radości z odzyskanej wolności, z odzyskanego głosu – u większości artystów. To był czas, w którym się nie odmawiało. Nie odmawiało się udziału w takich przedsięwzięciach. Bo jeżeli ktoś chciał stać z boku... Byli tacy artyści, którzy całkiem świadomie stali z boku i nie chcieli w tym brać udziału – i w ten sposób wyłączały się z tego absolutnie unikalnego przeżycia pewnej łączności z innymi ludźmi, ze wszystkimi, którzy byli pobudzeni tą samą energią, zrodzoną w 1980 roku i następnie podsycaną czy kultywowaną w czasie stanu wojennego.

Janusz Bogucki był mistykiem. Opowiadał z taką wiarą, że człowiek myślał sobie – warto dla tego coś zrobić. Opowiadał, że widzi mapę miasta, na której uwidaczniają się drogi przeżycia duchowego. I że te różne ścieżki prowadzą do kościołów i do galerii. Że to są miejsca koncentrujące przeżycia duchowe. To była schizma, on się absolutnie nie mieścił w żadnych kanonach Kościoła, a najlepszym dowodem na to, że miał jakąś ogromną siłę oddziaływania, jest to, że Marek Edelman postanowił wystąpić o beatyfikację Janusza Boguckiego po jego śmierci.

Nina Smolarz: Tak, rzeczywiście, Marek Edelman napisał list do papieża z prośbą o beatyfikację Janusza, wydrukował go też w swojej książce. Janusz rzeczywiście był mistykiem, człowiekiem obdarzonym niezwykłą energią i wizją. Miał głębokie przeświadczenie, że to, co się wtedy działo, torowało drogę ku przyszłości, ku ocaleniu świata. Mówił, że trzeba koniecznie zakładać klaszatory odnowy duchowej, bo ludzie nie wytrzymają presji nowej cywilizacji. Wystawa „Epitafium i siedem przestrzeni” nie była ostatnia, potem była jeszcze „Kotłownia” na Mokotowie, „powiększanie wyobraźni, łączenie podzielonego”, było kilka innych wystaw, ale największa, którą przygotowaliśmy razem z Markiem Rostrowskim, miała się odbyć w Pradze w dawnym klasztorze benedyktyńskim Emaus. Odkryliśmy tę niezwykłą budowlę i chcieliśmy wejść tam z projektem „Święta góra”, czyli ucztą wieczystą wielu narodów. Prace były już zaawansowane, ale niestety wymagało to współpracy artystów ze wszystkich krajów wyzwolonych spod komunizmu, potrzebne były pieniądze, których nie mieliśmy. [...] Wtedy rozpadła się Czechosłowacja i raczej trend był już ku Zachodowi, a nie w kierunku przemian, które następują tutaj. Janusz uważał, że to cierpienie, przez które przeszliśmy – dwa totalitaryzmy – wyzwala energię, która zbuduje przyszłość dla wielu ludzi.

Dorota Jarecka: Chciałabym dodać, że jednak byli artyści, którzy się wyłamywali. Bogucki miał swoją opozycję. [...]

Jan Michalski: Czy Janusz Bogucki używał jakiegoś określenia

gatunkowego na tego typu przedsięwzięcie jak „Labirynt”? Bo mówimy o „wystawie”. To określenie bardzo ogólnikowe.

Dorota Jarecka: Takim alternatywnym słowem było „przedsięwzięcie”, ale w momencie wydawania książki – jednak „wystawa”. Zastanawiałam się nad tym, co zrobić z tymi kategoriami, Bogucki raz pisze „wystawa”, raz „przedsięwzięcie”. W pewnym momencie pojawiło się hasło „spotkanie”, które też bardzo dobrze określało niektóre działania, np. „spotkanie ekumeniczne”, gdy obecność ludzi przeważa nad tym, co jest pokazane. To było w 1987 roku dość rewolucyjne, jeżeli chodzi o polski Kościół, np. wprowadzenie buddyjskiej sali modlitw i izby żydowskiej do kościoła katolickiego.

Grzegorz Kowalski: Może powinno paść nazwisko tego proboszcza.

Nina Smolarz: Ksiądz Wojciech Czarnowski. Używaliśmy tylko określenia „przedsięwzięcie”. Nie było innego określenia. Nie wiem, czy Janusz gdzieś pisał „wystawa”.

Dorota Jarecka: Używał tego określenia w książce.

Nina Smolarz: W swoich tekstach pisał, że sztuka musi wrócić do domu i świątyni, nie do galerii. Do domu i świątyni, bo inne strefy będą rządzone ekonomicznie, w sposób ukryty.

Waldemar Baraniewski: Ale gdybyśmy spojrzeli na to w sposób może bardziej chłodny czy profesjonalny, od strony tego, co się nazywa praktykami kuratorskimi, to powinno chyba paść nazwisko Marka Rostworowskiego, bo to jego działalność – wystawy „Romantyzm i romantyczność”, „Polaków portret własny” – otworzyła tego rodzaju przestrzeń praktyk kuratorskich, od których wyszedł także Janusz Bogucki. On poszedł w innym kierunku, ale o tym trzeba pamiętać, tym bardziej że Rostworowski też kończy na Żytniej. „Ziemia nowa, niebo nowe” jest wystawą podsumowującą również jego działalność. Ostatnia wystawa Bonarskiego, czyli „Polski szyk”, wpisywałaby się w obszar dość podobnego stosunku do sztuki, artysty i tego, z czym się taki kurator parał.

Dorota Jarecka: Roman Woźniak proponuje nazwę „pre-kurator”.

Waldemar Baraniewski, historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Opublikował m.in. Kazimierz Skórewicz. Architekt, konserwator, badacz architektury (2000). Współorganizował wystawy w Muzeum Narodowym oraz Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, m.in. „Magowie i mistycy” (1991). Zajmuje się historią sztuki XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień sztuk przestrzennych (architektury i rzeźby) oraz problematyki funkcjonowania sztuki w kręgu systemów totalitarnych, a także krytyką artystyczną.

Andrzej Bonarski, pisarz, dziennikarz, marszand i kolekcjoner sztuki, biznesmen, w latach 80. z myślą o rozkręceniu w Polsce rynku sztuki zorganizował szereg wystaw indywidualnych i zbiorowych nowej sztuki, m.in. „Co słyszeć” (1987), „Nowi Rosjanie” (1988), „Na obraz i podobieństwo” (1989), „Polak, Niemiec, Rosjanin” (1989), „Polski szyk” (1991), Wydawnictwo Andrzej Bonarski wydało m.in. katalogi wystaw organizowanych przez Ryszarda Ziarkiewicza.

Dorota Jarecka, historyczka i krytyczka sztuki, związana z „Gazetą Wyborczą”, gdzie publikuje recenzje, dłuższe teksty, wywiady. W 2011 roku była współkuratorką wystawy „Erna Rosenstein: Mogę powtarzać tylko nieświadomie” w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie. W 2012 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

*Luiza Nader, ur. 1976, historyczka sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W 2005 roku była stypendystką Fullbrighta. Jest autorka książki *Konceptualizm w PRL* (2009). Jej zainteresowania koncentrują się na sztuce awangardowej i neoawangardowej, szczególnie w Europie Centralnej, a także relacjach pamięci i archiwum, teoriach traumy i afektu.*

Nina Smolarz, fotografka, partnerka i wieloletnia współpracowniczka Janusza Boguckiego (od 1982), wspólnie pracowali m.in. przy wystawach i przedsięwzięciach: „Znak Krzyża” (1983), „Apo-

kalipsa – światło w ciemności” (1984), „Labirynt” (1989), „Epitafium i siedem przestrzeni” (1991), „Noc świętojańska albo sen nocy letniej” (1992), „Wielkie Xięstwo” (1993), „Powiększanie wyobraźni – łączenie podzielonego”, „Ogień krzepnie blask ciemnieje” (1994), „W drzwiach i za drzwiami. Po tej i po tamtej stronie” (1995).

*Karol Sienkiewicz, ur. 1980, historyk i krytyk sztuki, redaktor książek, m.in. zbior tekstów o sztuce lat 80. *Andy Rottenberg Przeciąg* (z Kasią Redzisz). Jako krytyk współpracuje z dwutygodnik.com. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.*

Grzegorz Kowalski, artysta i pedagog, asystent Oskara Hansena (1965-1968) oraz Jarnuszkiewiczza (1968-1980), wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 70. współtworzył środowisko warszawskiej galerii Repassage i wypracował indywidualne formuły wypowiedzi artystycznej, oparte na włączeniu w obręb własnej pracy ekspresji innych osób (akcje-pytania, kolekcje, tableaux). W latach 80. stworzył autorski program dydaktyczny „Obszar Wspólny, Obszar Własny”. Jego pracownię, zwaną Kowalnią, ukończyli tacy artyści jako: Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, i in.

Jan Michalski, krytyk sztuki, wspólnie z Martą Tarabutą współprowadzi galerię Zderzak w Krakowie. Był laureatem nagrody krytyki

im. Stajudy. Wydał m.in. książkę Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim (2009), a ostatnio również Cztery eseje o dzikości (2011, wspólnie z Martą Tarabulą).

KAROL SIENKIEWICZ

**„Bez przysłowiowej pompy”.
Początki Centrum Sztuki Współczesnej
i polityka kulturalna państwa**

Przemiany społeczno-polityczne w Polsce na przełomie lat 80. i 90. nie ominęły sztuki współczesnej, przede wszystkim skromnego systemu jej instytucji. Okres ten wspomina w wywiadzie Anda Rottenberg, która w latach 1990–1991 pełniła funkcję dyrektorki Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury: „Izabella Cywińska przekonywała mnie, że jak się coś robiło dla opozycji, także w związku z życiem artystycznym, to trzeba teraz legalnie wspomóc nowy rząd. Zgodziłam się. To było właściwie przejmowanie władzy. Gdy zobaczyłam, jak się ono odbywa, to dostałam depresji”[1].



Zamek Ujazdowski w Warszawie, koniec lat 80., fot. Archiwum CSW Zamek Ujazdowski

Fundamentalne zmiany zaszły w stołecznych instytucjach. W grudniu

1989 roku funkcję dyrektora Zachęty, jeszcze przez krótki moment Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, objęła Barbara Majewska. Zastąpiła na tym stanowisku Mieczysława Ptaśnika, pełniącego tę funkcję nieprzerwanie od 1976 roku. Wydawało się, że Zachęta odcięta się „grubą kreską” od kilkudziesięciu lat historii instytucji jako CBWA. Majewska w latach 80. należała do środowiska sztuki niezależnej. Wspólnie z Kingą Kawalerowicz prowadziła Galerię SHS przy ul. Piwnej w Warszawie, redagowała też jedno z najważniejszych podziemnych czasopism – „Szkice”[2]. Wraz z jej przyjściem do Zachęty nadszedł okres tzw. „wystaw rozliczeniowych”[3], które podsumowywały dekadę lat 80. W latach 1990–1991 odbyły się tu takie pokazy jak:

- „Galerie lat osiemdziesiątych” (maj 1990, w miejsce planowanej ekspozycji twórczości artystów wojskowych „Droga do zwycięstwa”), podsumowująca dorobek galerii niezależnych, takich jak warszawska Dziekanka czy poznańska Wielka 19;
- kuratorowana przez Jerzego Brukwickiego wystawa grafiki podziemnej Solidarności „...czerwona przegrywa” (sierpień 1990);
- „Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.,” której kuratorem i scenografem był Tadeusz Boruta (przełom 1990/1991);
- „Szyk polski”, przygotowany przez Andrzeja Bonarskiego i Marylę Sitkowską (styczeń 1991);
- „Epitafium i siedem przestrzeni” Janusza Boguckiego i Niny Smolarz (czerwiec–lipiec 1991).

W ten sposób do gmachu przy pl. Małachowskiego trafili artyści i kuratorzy, dla których jeszcze parę lat wcześniej – z uwagi na obowiązujący bojkot środowiskowy – przestąpienie tych progów było nie do pomyślenia, w tym najważniejsi animatorzy, jak Bogucki i Bonarski. Wizerunek Zachęty – a może nawet tożsamość instytucji – zdefiniowano na nowo. Jej tradycją stała się sztuka niezależna lat 80.

Tymczasem w Zamku Ujazdowskim powoli budziła się do życia instytucja, która miała odegrać kluczową rolę dla sztuki współczesnej w latach 90. – Centrum Sztuki Współczesnej. W Zamku, z poparciem Sekcji Polskiej AICA (która wówczas miała znacznie silniejszą pozycję niż obecnie) oraz Solidarności, dyrektorem został Wojciech Krukowski, również związany z ruchem niezależnym w latach 80., ale innym jej odłamek niż Barbara Majewska.

Krukowski kierował Akademią Ruchu, teatrem tworzonym przez niego od lat 70., poza tym był związany z Pracownią Dziekanka. Akademia Ruchu prowadziła rozbudowaną, różnorodną działalność[4], wydawała też informator „Obieg”. Jej kontynuacją była multidyscyplinarna działalność Centrum. CSW od początku bliżej było performerskiemu, fluxusowemu, medialnemu, konceptualnemu, eksperymentalnemu profilowi wczesnego okresu Dziekanki niż sztuce przykościelnej czy nawet tzw. nowej ekspresji. To odmienne zakorzenienie z jednej strony Barbary Majewskiej (ale też Andy Rottenberg, która zastąpiła ją na dyrektorskim stanowisku

w Zachęcie w 1993 roku), z drugiej zaś Wojciecha Krukowskiego i Akademii Ruchu – zdecydowało o kształcie warszawskiej sceny artystycznej w latach 90.



Zamek Ujazdowski w Warszawie, koniec lat 80., fot. Archiwum CSW Zamek Ujazdowski

W Zamku pracowali związani z Akademią Ruchu Piotr Rypson czy Janusz Bałdyga. Rypson w udzielonym niedawno wywiadzie mówi wprost: „W 1989 roku Akademia Ruchu bez żadnego konkursu, w drodze nominacji dostała Zamek Ujazdowski i misję stworzenia Centrum Sztuki Współczesnej. To był wyremontowany kawał wielkiej budowli w środku ciemnego lasu, w którym grasowali eks-

hibicjoniści. Za całe pomieszczenia wystawowe służyły trzy sale z betonowymi płytami zamiast podłogi”[5].

Na pierwszej konferencji prasowej nowego dyrektora, która odbyła się 2 maja 1990 roku w stosunkowo niewielkim pomieszczeniu biurowym na poddaszu zamku, Wojciech Krukowski mówił wprost o „grubej kresce”, powtarzając te słowa za słynnym exposé pierwszego niekomunistycznego premiera Polski Tadeusza Mazowieckiego[6]. Jak w przypadku całego państwa, tak i w przypadku CSW „gruba kreska” miała oddzielać to, jak w latach 80. doszło do powołania CSW, od tego, czym miało się stać w wizji dyrektora Krukowskiego.

Tymczasem Centrum Sztuki Współczesnej posiadało już prawie dziesięcioletnią tradycję. I w tym miejscu musimy cofnąć się o całą dekadę.

Raport o stanie krytyki

Jesienią 1980 roku specjalnie powołany komitet redakcyjny w składzie Wiesław Borowski, Janusz Bogucki, Andrzej Turowski napisał Raport o stanie krytyki. Raport ten miał się złożyć wraz z innymi raportami cząstkowymi na Raport o stanie kultury, przygotowywany przez Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, który w tym celu rozpiął ankietę wśród zrzeszonych w Komitecie organizacji. Jedną z nich była skupiająca

krytyków Sekcja Polska AICA. Raport o stanie krytyki [7] dotyczył nie tylko samej krytyki artystycznej, ale również sytuacji instytucjonalnej, uczelni artystycznych, związków twórczych itd.

W duchu pierwszej Solidarności autorzy piętnowali postawy konformistyczne i karierowiczostwo, a z drugiej strony „koniunkturalną politykę w dziedzinie plastyki”. Pisali: „Na każdym poziomie propagowanie i upowszechnianie sztuki przestało być sferą samej sztuki, a włączywszy się w administracyjny aparat upowszechniania przeszło w domenę propagandy politycznej”[8]. W rezultacie „działalność [...] sporej ilości galerii nie oddaje, ani nie przyczynia się w stopniu istotnym do dynamiki życia artystycznego”. Podobnie działo się z krytyką prasową: „Krytyczne pustostłowie i jego pozorna dynamika tworzyła powierzchnię wspomnianej próżni. Próżni wypełnionej polityką kulturalną”[9]. Sytuację opisywali jako „politykę pozorów”. Na przykład miesięcznik „Sztuka” określali jako „powierzchniowo efektowny i międzynarodowy, pozornie «otwarty» na różne formy nowatorskiej aktywności artystycznej”. W ten sposób podsumowywali dekadę lat 70. (Wiele lat później na tych ocenach oparł swój esej Dekada Piotr Piotrowski).

Tymczasem, jak czytamy w Raporcie, „ideologiczna krytyka mechanizmów kultury jest politycznym tabu”. Sytuacja ta ulegała w tym czasie zmianie. W okresie tzw. „karnawału Solidarności” o niektórych sprawach zaczęto mówić otwarcie, także w oficjalnym obiegu. Raport w styczniu 1981 roku opublikowała wydawana we Wrocławiu „Odra”.

Związki

Podstawowa różnica między dekadą lat 70., opisywaną w Raporcie, a latami 80. leżała w tym, że wiele tematów przestało stanowić tabu. Podobnie jak widoczne były teraz działania cenzury, oznaczane w prasie specjalnym zapisem z powołaniem się na artykuł ustawy, tak bardziej oczywista i jawna stała się polityka kulturalna państwa oraz jej narzędzia. Było to jedno z niepodważalnych osiągnięć Sierpnia '80. Najważniejsze problemy tego okresu, poza wydarzeniami politycznymi, stanowiły: rozwiązanie ZPAP (poniekąd za karę), środowiskowy bojkot, czystki w redakcjach czasopism, rola, jaką zaczął odgrywać Kościół katolicki, a w późniejszych latach – pytanie o ewentualny powrót do mecenatu państwowego.

W sierpniu 1980 roku monopolistyczny Związek Polskich Artystów Plastyków, z nowymi władzami wybranymi wiosną 1980 roku, jako pierwsza oficjalnie działająca organizacja poparł strajki na Wybrzeżu. W październiku 1981 roku podpisał porozumienie o współpracy z NSZZ Solidarność. Te uchwały poniekąd poprzedzały środowiskowe, indywidualne decyzje o bojkocie oficjalnych instytucji, gdy z chwilą wprowadzenia stanu wojennego, 13 grudnia 1981 roku, Związek został zawieszony. Po odwieszeniu w maju 1982 roku przystąpiono do przygotowań walnego zjazdu, który miał się odbyć w kwietniu 1983 roku. Podziemna „Kultura Niezależna” donosiła: „Ponieważ przygotowania te, a zwłaszcza

wybory władz oddziałów terenowych i delegatów na Zjazd przebiegały nie po myśli władz państwowych (wybierano w ogromnej większości kandydatów niezależnych), rozpoczęto przeciw Związkowi konfrontację, kampanię pomówień i oszczerstw, oskarżeń o niedozwoloną działalność polityczną i zaniedbanie interesów środowiska”[10].

Od Zarządu Głównego ZPAP domagano się uchylecia wielu uchwał podjętych od Sierpnia '80, zwłaszcza uchwały solidaryzującej się z wystąpieniami robotniczymi w Gdańsku i Szczecinie oraz uchwały o współpracy z Solidarnością z października 1981 roku. Odmowa spowodowała ponowne zawieszenie ZPAP w kwietniu 1983 roku, co uniemożliwiło odbycie planowanego zjazdu. Ostatecznie 20 czerwca 1983 roku ZPAP został rozwiązany.

ZPAP, twór reżimu, chociaż o chlubnej przedwojennej tradycji, na czele z Jerzym Puciatą, był nie do obronienia, ale odegrał ważną rolę symboliczną, stawiając środowisko artystów po właściwej moralnie stronie barykady. Podczas dyskusji redakcyjnej w „Szkicach” w 1988 roku Barbara Zbrożyna, ostatni prezes Okręgu Warszawskiego ZPAP, trzeźwo komentowała: „Przez czterdzieści lat mówiono nam, że mamy być razem [...] Ale mam poczucie, że to była naprawdę komunistyczna, bezsensowna organizacja. [...] To co było związkiem stało się rzeczą ważną przez to, że garstka ludzi ustosunkowała się do tego, co ta władza robi z tym krajem”[11]. „Ten związek bardzo ładnie się skończył” – podkreślał

inny dyskutant[12]. Ten aspekt ZPAP nie pozostał bez znaczenia, gdy w czasie rozmów Okrągłego Stołu w 1989 roku związek od-
tworzano (w ramach tzw. stolika stowarzyszeń). Jacek Królak, młody twórca, pisał wówczas: „Przystąpiliśmy do Komitetu [Organiza-
cyjnego ZPAP], bo chcielibyśmy identyfikować się ze Związkiem
także w planie moralnym”[13].

Z kolei Departament Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki pisał
w sprawozdaniu z 1983 roku, roku rozwiązania Związku, o „kon-
sekwentnym prowadzeniu przez kierownictwo ZPAP działalności
antypaństwowej”[14]. Karol Czejarek, dyrektor tego departamen-
tu, w innym miejscu pisał: „Bezpośrednią przyczyną rozwiąza-
nia ZPAP było podporządkowanie polityki władz Związku celom
działania antysocjalistycznej opozycji oraz rezygnacja z działań
statutowych – troski o interesy sztuki i socjalno-materialny sta-
tus środowiska”, „rzeczywiste osłabienie zainteresowania Związ-
ku zagadnieniami artystycznymi” oraz „wniesienie do organizacji
problemów politycznych dyktowanych przez ośrodki antysocjali-
styczne”[15]. Przeciwnicy starego ZPAP, poniekąd słusznie, kry-
tykowali „starzenie się związku”, który utrudniał młodym artystom
wstępowanie w swe szeregi, zamykając im dostęp do związko-
wych przywilejów.

Malarz i działacz partyjny Jan Karczewski, który kilkakrotnie po-
wróci jeszcze w moim tekście, ubolewał: „W wyższych uczelniach
artystycznych nie ma organizacji młodzieżowych, nie ma w tym

środowisku ani jednego studenta – członka partii”[16].

Rządzący zauważali środowiskowy rozłam. Karol Czejarek z Mini-
sterstwa pisał: „Część środowiska nastawiona opozycyjnie zmie-
rza do tworzenia nowych, nieformalnych struktur opozycji, po-
wstających na bazie niektórych inicjatyw kulturalnych Kościoła,
a znajdujących oparcie w części wyższych uczelni artystycznych.
Głównymi celami działalności opozycji w środowisku są: utrzyma-
nie stanu tymczasowości, zachęta do bojkotu państwowych in-
stytucji artystycznych, przeciwstawienie się inicjatywom organizo-
wania nowych związków i stowarzyszeń, ostracyzm towarzyski w
stosunku do artystów eksponujących swe prace w państwowych
instytucjach sztuki bądź współpracujących z władzami”[17]. Wła-
dze słusznie diagnozowały procesy w środowisku. Ich narzędzia
były jednak za słabe, a podejmowane kroki zbyt nieudolne, by
przyciągnąć twórców na swoją stronę.

W momencie rozwiązania ZPAP liczył 12 tys. członków (według in-
nych źródeł: 14 tys.), w zleceniach których pośredniczył. Posiadał
własne przedsiębiorstwo usługowo-produkcyjne ART (drukarnie,
sklepy, galerie, warsztaty itp.), domy wypoczynkowe, lokale związ-
kowe, biura w 20 oddziałach w całym kraju. Ustanowiono likwida-
tora byłego ZPAP i utworzono Biuro Likwidacyjne. Majątek ZPAP,
jak pisała „Kultura Niezależna”, „stanowiący własność społeczną,
został przywłaszczony przez państwo”. Na jego bazie utworzono
Przedsiębiorstwo Państwowe Sztuka Polska, „stanowiące ośro-

dek dyspozycji państwowej wobec artystów-plastyków”.

Władze nadal posługiwały się niezmienną retoryką propagandy sukcesu. Już 1983 rok, jak donosił Departament Plastyki w Ministerstwie: „zamknął się korzystnymi wynikami gospodarczymi w PP „Sztuka Polska”: plan roczny został przekroczony o ok. 15%”[18].

Na miejsce ZPAP powołano kilka nowych związków, tym razem dzieląc jednak środowisko według profesji – rzeźbiarzy, malarzy, grafików, projektantów. Pierwszy, jeszcze przed decyzją o likwidacji ZPAP, powstał Związek Artystów Rzeźbiarzy (ZAR)[19]. Potem rejestrowano kolejno: Stowarzyszenie Polskich Grafików Projektantów (wrzesień 1983)[20], Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików (ZPAMiG, marzec 1984), Związek Artystów Plastyków „Sztuka użytkowa” i inne.

13 maja 1984 roku na I Walnym Zejeździe ZPAMiG obecni byli: wicepremier Mieczysław F. Rakowski, minister kultury i sztuki Kazimierz Żygulski, przewodniczący Narodowej Rady Kultury Bogdan Suchodolski i sekretarz KC PZPR Waldemar Świrgoń[21]. Wszyscy zdawali sobie sprawę z roli, jaką miały odegrać nowe związki. W swym przemówieniu Rakowski „nawiązał do wydarzeń sprzed 2 lat i sytuacji w byłym ZPAP, którego kierownictwo przeszło do opozycji wobec polityki państwa socjalistycznego, odrzucając gotowość władz do kompromisów”[22].

Nowe związki zasilili w większości wierni członkowie partii. Członkostwo w nowych związkach, w ustalonym w pierwszych miesiącach stanu wojennego bipolarnym układzie, w oczach wielu oznaczało kolaborację z władzami komunistycznymi. „Kultura Niezależna” latem 1984 roku w swym pierwszym numerze podawała sprzeczne dane co do liczebności neozwiązków. W jednym tekście pisała, że ZAR i ZPAMiG skupiały w sumie około 110 artystów[23], w innym, że ZPAMiG liczył 300 członków, a ZAR 290[24]. Znacznie większe liczby podawała prasa reżimowa. Według „Biuletynu Informacyjnego P.P. Sztuka Polska” w połowie lipca 1984 roku ZPAMiG liczył 420 członków[25]. W roku 1989 liczebność wszystkich nowych związków i stowarzyszeń oceniano na 5 tys. członków[26].

Ważną rolę w procesach decyzyjnych, odgrywał Ogólnopolski Zespół Partyjny Artystów Plastyków[27]. Ministerstwo w jego działaniach wobec środowiska artystów miała wspierać Rada Plastyki, powołana przez ministra K. Żygulskiego, zainaugurowana 1 marca 1984 roku, organ opiniotawczo-doradczy ministra kultury i sztuki w zakresie rozwoju twórczości plastycznej i jej upowszechniania[28].

Powstała nowa struktura, odzwierciedlająca typowe rozmnożenie administracji, w której wiele osób pracowało w kilku organach równolegle, zasiadając w wielu ciałach – związkowych, ministe-

rialnych (Rada Plastyki), partyjnych (Ogólnopolski Zespół Partyjny Artystów Plastyków). Struktury te jednak miały niewiele wspólnego z całym środowiskiem artystów, ale też przez swoją złożoność i wielopoziomowość były mało decyzyjne, podejmowane decyzje zaś – niewiążące. Służyły realizacji polityki jasno wyrażonej w słowach Karola Czejarka, dyrektora Departamentu Plastyki MKiS: „Przede wszystkim program mecenatu artystycznego będzie opowiadać się za tymi wartościami estetycznymi, które stanowią humanistyczne, konstruktywne społeczne i światopoglądowe sensy, a jednocześnie negatywnie oceniać to, co zwiększa szanse upowszechnienia zjawisk negatywnych” [29]. Władze działały starą metodą kija i marchewki.

Centrum

Borowski, Bogucki i Turowski we wspomnianym wcześniej Raportcie o stanie krytyki z 1980 roku wskazywali na słabości systemu instytucji. „W Polsce nie istnieje muzeum sztuki współczesnej. Jest to negatywny ewenement w skali światowej” – narzekali. W końcowych wnioskach postulowali zaś „rozbudowę Muzeum Sztuki w Łodzi”, „reorganizację systemu wystawienniczego BWA oraz ZPAP” czy „organizację Ośrodka Sztuki Współczesnej lub ośrodków – interdyscyplinarnego animatora bieżącego życia artystycznego w jego wszystkich formach”. Postulat nie był nowy, powtarzał się przynajmniej od lat 70. Teraz powrócił w celu odbudowy prestiżu władz. Wśród różnych mniej lub bardziej uda-

nych inicjatyw przekazanie Zamku Ujazdowskiego na cele sztuki współczesnej, chociaż z pewnością nieco inaczej definiowanej w różnych środowiskach, miało być koronnym argumentem na rzecz władz, a parę lat później – budowy neozwiązków.



Zamek Ujazdowski w Warszawie, koniec lat 80., fot. Archiwum CSW Zamek Ujazdowski

Zamek Ujazdowski przetrwał II wojnę światową, lecz został znacznie zniszczony. Ocalałe mury do dziś niezrozumiałą decyzją marszałka Rokossowskiego rozebrano w 1954 roku. Na miejscu budynku miał stanąć Teatr Domu Wojska Polskiego. Na początku lat 70., gdy zapadały decyzje o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie, postanowiono też odbudować Zamek Ujazdowski. Budowa ruszyła w 1974 roku. Pierwotnie zamek miał spełniać funkcje reprezentacyjne. Termin oddania budynku (pierwotnie miał być to rok 1978) był sukcesywnie przesuwany na późniejsze lata, wielokrotnie aktualizowano kosztorys budowy w związku z pogarszającą się sytuacją gospodarczą i rosnącymi cenami. Mimo trudności z drewnianego płotu powoli zaczęła wyłaniać się nieotynkowana, ceglana bryła barokowego zamku.

Kryzys gospodarczy utemperował też reprezentacyjne ambicje władzy. Na początku lat 80. porzucono ideę hotelu dla dostojników w Zamku Ujazdowskim i zapowiedziano zmianę przyszłego użytkownika. O miejsce zaczęły się ubiegać różne instytucje i grupy nacisku. O obiekt starały się m.in. Stowarzyszenie Architektów Polskich (SARP), Muzeum Narodowe (w celu ekspozycji sztuki zdobniczej); niepotwierdzona plotka czy miejska legenda, którą powtarzam za czytelnicką „Stolicą”, mówiła nawet o projekcie „czasowego przeznaczenia Zamku na kasyno gry dla cudzoziemców przede wszystkim [...] w imię pozyskania dewiz na spłacenie kosztów odbudowy”[30].

Pierwsze decyzje w sprawie przyszłości Zamku zapadły w czasie tzw. „karnawału Solidarności”. W 1981 roku premier przekazał Zamek Ujazdowski w gestię Ministra Kultury i Sztuki. Ten 15 października 1981 roku ogłosił swą decyzję o przeznaczeniu Zamku Ujazdowskiego na Centrum Sztuki Współczesnej. 7 czerwca 1982 roku prezydent m.st. Warszawy przekazał ministrowi kultury i sztuki Zamek Ujazdowski „wraz z przyległym terenem i usytuowanymi na nim obiektami”. W lipcu tego samego roku minister kultury i sztuki powołał Centrum Sztuki Współczesnej w Budowie w Zamku Ujazdowskim. Decyzja ta pozostała znowu na papierze, instytucja nie powstała, tym bardziej nie działała w Zamku Ujazdowskim. Bardziej wiążące decyzje zapadły dopiero w 1984 roku, gdy Centrum powołano właściwie po raz drugi. Wydaje się, że największy wpływ na te decyzje miał Ogólnopolski Zespół Partyjny Artystów Plastyków. Przewodniczący Zespołu Jan Karczewski o Centrum Sztuki Współczesnej zabiegał na partyjnych zebraniach i na łamach reżimowej prasy.

4 stycznia 1984 roku Sztab ds. Polityki Kulturalnej KC PZPR podjął decyzję o sukcesywnym uruchamianiu Centrum Sztuki Współczesnej w oparciu o dotychczasowe ustalenia. Jednocześnie w uchwałach II Krajowej Konferencji PZPR powstał zapis o potrzebie szybkiej realizacji CSW. Jan Karczewski na łamach „Tu i Teraz” pisał, że: „poród tych ostatecznych postanowień był pełen powikłań, isticie kleszczowy, noworodek jest jednak żywy. Rzecz w

tym, żeby go nie ukatrupić i by stał się wreszcie kochanym dzieckiem naszej administracji do spraw kultury i sztuki”[31].

Zdaniem „Sztuki”: „Stało się to głównie dzięki konsekwentnemu działaniu Prezydium Ogólnopolskiego Zespołu Partyjnego Artystów Plastyków i poparciu działaczy Narodowej Rady Kultury”[32]. Oficjalny komunikat PAP opisywał plany dotyczące Centrum: „W zamku będą się mieścić: ośrodek informacji i dokumentacji sztuki współczesnej, stała galeria sztuki Polski Ludowej oparta na zasobach Muzeum Narodowego oraz studio prezentacji najwybitniejszych aktualnych osiągnięć w zakresie sztuk plastycznych i innych rodzajów sztuki powstających zarówno w kraju jak i za granicą. Centrum Sztuki Współczesnej będzie także ośrodkiem wypracowywania nowych metod propagowania i upowszechniania współczesnej sztuki polskiej, stwarzając możliwości rozszerzenia form uczestnictwa społeczeństwa, a szczególnie młodzieży we współczesnym życiu plastycznym i w korzystaniu z jego dorobków”[33].

Franciszek Kuduk na łamach „Sztuki” zauważał jednak, że: „Centrum Sztuki Współczesnej inauguruje swoją działalność w całkowicie odmiennej sytuacji w samym środowisku plastycznym. Powstanie kilku związków i stowarzyszeń rozpoczęło nie dający się jeszcze czasowo uchwycić proces unaoczniania i utrwalania odrębności potrzeb i aspiracji poszczególnych dyscyplin plastycz-

nych. Zadanie budowania ponadzwiązkowych i ponadstowarzyszeniowych form działania twórców-plastyków wydaje się być w tej sytuacji zadaniem dla Centrum bezspornym”[34].

Uruchamianie instytucji rozciągało się w czasie. Dopiero w listopadzie 1984 roku minister powołał Radę Programową Centrum Sztuki Współczesnej. Jej przewodniczącym został Mieczysław Wejman, grafik kierujący nowo powstałym Związkiem Polskich Artystów Malarzy i Grafików[35]. W skład Rady weszli głównie przedstawiciele nowych związków. Inauguracyjne posiedzenie miało miejsce w Zamku Królewskim. W uroczystości wzięli udział również Waldemar Świrgoń (sekretarz KC PZPR) oraz sam minister Kazimierz Żygulski, który „poinformował zebranych, że za kilka miesięcy rozpocznie swoją działalność w Zamku Ujazdowskim Ośrodek Dokumentacji Sztuki Współczesnej”[36].

Mówiąc o kształcie przyszłej pracy Centrum Sztuki Współczesnej, minister Kazimierz Żygulski powiedział, że: „powinna ona mieć charakter interdyscyplinarny, a także integrować całe środowisko twórcze [podkr. K.S.]”. Mieczysław Wejman zakończył swe przemówienie słowami: „Kończąc pragnę wyrazić podziękowanie za obdarzenie mnie funkcją przewodniczenia Radzie. Przyjmuję ją jako reprezentant środowiska artystycznego: wprawdzie jego części, ale tej, która wierzy, że działając tworzy wartości [podkr. K.S.] – właśnie centrum”[37].

Karczewski podkreślał, że: „Powołaniem Centrum Sztuki Współczesnej, w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, Przewodniczący Ogólnopolskiego Zespołu Partyjnego Artystów Plastyków spełnia składany od dziesięcioleci postulat środowiska artystów plastyków [podkr. K.S.], innych środowisk twórczych oraz szerokich kręgów społecznych, w tej najbardziej zaniedbanej sferze kultury narodowej”[38].

Znacznie więcej ujawniał artykuł Karczewskiego na łamach tygodnika „Tu i Teraz” z 15 lutego 1984 roku (z okazji przekształcenia Centrum Sztuki Współczesnej w Budowie w Centrum Sztuki Współczesnej). Pisał w nim: „Może to zabrzmie paradoksalnie, ale właśnie czas pokonywania kryzysu i reformy gospodarczej może okazać się niepowtarzalną okazją do wyznaczenia sztukom plastycznym ich właściwej rangi w życiu narodu. Tak czy owak, były ZPAP zbyt długo kamuflował mity i wyręczał na swój sposób mecenat państwa. Ta nieobecność ZPAP już wymusiła, niejako, nowe decyzje [podkr. K.S.]” [39]. Karczewski podkreślał więc, że decyzje w sprawie powołania CSW wynikały z nowego układu sił po rozwiązaniu ZPAP. Warto zaznaczyć, że wszystkie te decyzje zapadały mimo kryzysu gospodarczego i mimo remontu oraz rozbudowy gmachu Zachęty, rozpoczętej w 1983 roku, w wyniku której przestrzeń ekspozycyjna CBWA miała się zwiększyć dwukrotnie.

Pierwsze robocze posiedzenie Rady Programowej Centrum Sztuki Współczesnej odbyło się w siedzibie Zarządu Głównego ZAR

21 grudnia 1984 roku[40]. Przyjęto na nim wstępne założenia programowe CSW. Wymieniano m.in. przygotowanie stałej ekspozycji zatytułowanej „Kanon polskiej plastyki współczesnej”.

W świetle banalnych i górnolotnych stwierdzeń na temat przełomowej roli powołanego centrum zamkowa rzeczywistość przedstawiała się nader skromnie. Dwa lata później, czyli w 1986 roku, wykończono zaledwie pomieszczenia Zamek Ujazdowski podczas Międzynarodowego Seminarium Sztuki, 1988 na poddaszu, z osobnym wejściem od strony wschodniej, przy którym zawisła tabliczka: Centrum Sztuki Współczesnej. Do pomieszczeń biurowych Zamku przeniosła się również redakcja „Sztuki”, pisma kierowanego przez Andrzeja Skoczylasa [41]. Jednocześnie czytelnicy „Stolicy”, zaniepokojeni ślimaczym tempem prac, alarmowali w lutym 1986 roku, że „gołym okiem widać stan opuszczenia na placu budowy, walające się bezużytecznie elementy, rusztowania”[42].

Działalność Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim zainaugurowano 10 marca 1986 roku. Dyrektorem instytucji był wówczas Witold Bobiński, który kierował trzynastoosobową „obsadą etatową”. Inauguracja objęła jednak zaledwie bibliotekę wraz z czytelnią. „Inauguracja miała charakter nietypowy w każdym calu, bez przysłowiowej pompy, zaproszonych oficjeli i tradycyjnego przecięcia wstęgi. Na taką uroczystość przyjdzie nam zapewne poczekać jeszcze kilka lat[43]”.

W tym momencie w CSW znajdował się również załóżek videoteleki (kilkanaście filmów o twórczości wybitnych artystów), początki zbiorów dokumentacji, “[...] są próby tworzenia dokumentacji komputerowej (na wypożyczonym sprzęcie)”[44]. Międzynarodowe Seminarium Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1988, praca Izabelli Gustowskiej W długich korytarzach poddaszy zamkowych zaprezentowano wystawę grafiki, „na którą składają się prace nagrodzone na konkursach graficznych z ostatnich 20 lat, przekazanych przez Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików”[45].

W kwietniu 1988 roku „Sztuka” w dziale „Sprawy środowiska” pisała: „Centrum Sztuki Współczesnej jest, ale ciągle jakby go nie było”[46]. Miesiąc później minister kultury i sztuki powołał na stanowisko dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie Michała Matuszyna, dotychczasowego dyrektora generalnego w ZG Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików. „Czy zostanie przełamany marazm unoszący się nad Centrum Sztuki Współczesnej?” – pytała „Sztuka”[47].

Ale to właśnie rok 1988 przyniósł radykalne zmiany i zaczęto budować instytucję z prawdziwego zdarzenia. Nowy dyrektor Stefan Liszewski przyjął do pracy Andrzeja Mitana, kierującego wcześniej galerią RR. International Seminar of Art, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 1988, piece by Andrzej Dłużniewski, phot. CCA Ujazdowski Castle Archive Wkrótce w Zamku pojawili

się Alicja Kępińska, Anastazy Wiśniewski, Włodzimierz Borowski, Andrzej Dłużniewski, Janusz Byszewski, Bożena Kowalska i inni. To trochę zapomniany epizod historii CSW. Większość z wymienionych osób nigdy nie weszła w skład ekipy budowanej właściwie od początku przez Wojciecha Krukowskiego. Zorganizowane przez Andrzeja Mitana w 1988 roku Międzynarodowe Seminarium Sztuki zainauguowało działalność ekspozycyjną Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Andrzej Dłużniewski w pewien sposób antycypował wówczas wydarzenia polityczne, wystawiając swą pracę „Okrągły stół”.

Międzynarodowe Seminarium Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1988, praca Andrzeja Dłużniewskiego Jak pokazuje przykład Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim, władz przez niemal całą dekadę nie było stać na rzeczywiste gesty. W Zamku niewiele udało się osiągnąć. Polityka ta nie tyle służyła przyciąganiu nowych sprzymierzeńców czy młodych twórców, ile nagradzaniu tych najwierniejszych. Dyskusja na temat Centrum Sztuki Współczesnej niewiele interesowała środowiska niezależne – powstawała kolejna instytucja sterowana ręcznie z ministerstwa, i to w dodatku taka, której budowy nie było widać końca.

Najmłodsze pokolenie artystów, debiutujące w latach 80., było pierwszym, które nie korzystało z wcześniejszych przywilejów. Podobnie jak reszta społeczeństwa, chętniej jeździli na zagraniczne

saksy, niż wykonywali propagandowe fuchy. Ci najmłodszy artyści niewiele robili sobie ani z rozwiązania ZPAP, z którym się nie utożsamiali (na dyskusji redakcyjnej w „Szkicach” Paweł Kowalewski mówił, że: „związkowość jest symptomatyczna dla całego systemu”), ani z działań władz, nawet jeśli niektórzy z nich dali się złączyć na wędkę szeroko reklamowanej wystawy „Arsenał ’88.

Karol Sienkiewicz, ur. 1980, historyk i krytyk sztuki, redaktor książek, m.in. zbior tekstów o sztuce lat 80. Andy Rottenberg Przeciąg (z Kasią Redzisz). Jako krytyk współpracuje z dwutygodnik.com. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Przypisy

1. Pisanie równoległe. Z Andą Rottenberg rozmawiają Kasia Redzisz i Karol Sienkiewicz, w: A. Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce lat 80., red. K. Redzisz, K. Sienkiewicz, Warszawa 2009, s. 370.
2. Barbara Majewska publikowała pod pseudonimem M. Wisnowska.
3. Por. A. Zientecka, Działalność Zachęty w latach 1989–2001, Warszawa 2007, s. 28-39.
4. Na przełomie lat 70. i 80. Akademia Ruchu zyskała umocowanie instytucjonalne, a w swojej siedzibie w Zakładowym Domu Kultury ZPO Cora na ul. Terespolskiej na warszawskiej Pradze, „w nowym robotniczym środowisku zaproponowano różnorodne formy działań kulturalnych i społecznych. Były cykle poświęcone problemom teatru, filmu, plastyki, fotografii, działania inspirujące twórcze uczestnictwo dzieci i dorosłych”, m.in. kino uliczne na pl. Szembeka, DKF. A. Bilska, Akademia Ruchu, „Radar” nr 46, 13.11.1986, s. 19.
5. Liczyła się rozpierducha [wywiad z Piotrem Rypsonem przeprowadzony przez Jacka Tomczuka], „Przekrój” nr 38, 19.09. 2011, s. 43.
6. Zapis wideokonferencji został pokazany na wystawie „Schizma” przez jej kuratora Adama Mazura.
7. J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, Sztuka i krytyka, „Odra” nr 1/1981, s. 37–44.
8. Ibidem, s. 42.
9. Ibidem, s.41.
10. J. Krajowiec, Stan kultury polskiej w 1983 roku, „Kultura Niezależna”, nr 1/ sierpień 1984, s. 22. W oficjalnym „Tu i Teraz”, powstałym na miejscu „Kultury”, Jan Karczewski pisał: „A przecież sposobów uniknięcia rozwiązania ZPAP skupiającego 14.000 artystów plastyków, będącego największym związkiem twórczym – było wiele. Od przyjęcia do wiadomości upomnień jednostki rejestrującej i zadeklarowania dobrej woli współpracy – wynika to zresztą z litery statutu – do podania się do dymisji prezydium ZG. Górę wzięły jednak ambicje jednostek, które nie wahały się położyć na szali dobro środowiska artystów plastyków”. J. Karczewski, Osamotnienie. Po rozwiązaniu ZPAP, „Tu i Teraz” nr 34, 24.08.1983, s. 1.
11. Dyskusja o środowisku artystów, „Szkice. Pismo poświęcone problemom artystyczno-społecznym” nr 8/1988, s. 10.
12. Ibidem, s. 15.
13. J. Królak, Głos w sprawie ZPAP, „Szkice” nr 9/1989, s. 66.

14. Działania Departamentu Plastyki w 1983 r., „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 1–2/1984, s. 43.
15. K. Czejarek, Raport o aktualnej sytuacji środowiska plastycznego, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 3/1984, s. 2.
16. Rozmowa z Janem Karczewskim, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 3/1984, s. 35.
17. K. Czejarek, Raport o aktualnej sytuacji środowiska plastycznego, op.cit., s. 3.
18. Ibidem, s. 45.
19. Związkowi Artystów Rzeźbiarzy przewodniczył Władysław Frycz. Por. Krzątamy się w bryle. Rozmowa z Władysławem Fryczem, prezesem Związku Artystów Rzeźbiarzy, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 1–2/1984, s. 5–8.
20. Prezesurę w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Grafików Projektantów objął Marian Sztuka, a wiceprezesem został Stanisław Wieczorek. Por. Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików Projektantów, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 1–2/1984, s. 9–13.
21. I Walny Zjazd Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 4–5/1984.
22. „Kultura Niezależna” pisała: „Starania trwały długo, za wszelką cenę usiłowano do zarządu skaptować jakiegoś wybitnego, czcigodnego starca (chwył znany i ZLP i ZASPU). Gdy werbownicy odeszli z kwitkiem od wszystkich wytypowanych w Wydziale Kultury KC PZPR twórców, los padł na prof. Mieczysława Wejmana. Zgodził się objąć funkcję prezesa. Zastępców ma w osobach Stanisława Dawskiego i Leona Michalskiego, sekretarza – Andrzeja Vogta. Do tymczasowego Zarządu weszli jeszcze Włodzimierz Buczek, Władysław Hasior (może wreszcie otrzyma pracownię w Zakopanem?) i Jan Świdorski”. Rekonstrukcja?, „Kultura Niezależna” nr 1/sierpień 1984, s. 82. W czerwcu 1985 roku Wejmana na stanowisku prezesa zastąpił Władysław Jackiewicz. Por. Nowe władze Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 8/1985, s. 10.
23. J. Krajowiec, Stan kultury polskiej w 1983 roku, op. cit., s. 23.
24. Rekonstrukcja?, op. cit., s. 82.
25. Informacja o Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 4–5/1984, s. 3.
26. ZPAP – sprawa w toku, „Szkice” nr 9/1989, s. 65.
27. Ogólnopolski Zespół Partyjny Artystów Plastyków istniał od lat 50. pod auspicjami Wydziału Kultury KC PZPR albo przy Zarządzie Głównym ZPAP. Pracował nieregularnie, ożywał się przed walnymi zjazdami ZPAP. Od 20 października 1983 roku Zespół pracował na nowych zasadach. W jego skład wchodziłi wszyscy pierwsi sekretarze środowiskowych POP, pierwsi sekretarze w szkołach wyższych (dwóch akademiach i pięciu wyższych szkołach sztuk plastycznych), osoby rekomendowane przez Komitety Wojewódzkie. Zespół pracował przy Wydziale Kultury Komitetu Centralnego. Przewodniczącym OZPAP w tym czasie był Jan Karczewski. Por. Rozmowa z Janem Karczewskim, op. cit., s. 32–36. W marcu 1986 roku Karczewskiego na stanowisku przewodniczącego zastąpił Julian Pałka. J. Czechowicz, Obrady Ogólnopolskiego Zespołu Partyjnego Artystów Plastyków przy Wydziale Kultury KC PZPR, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 4/1986, s. 2.
28. Nominacje do Rady Plastyki otrzymali: Roman Artymowski, Zbigniew Bednarowicz, Włodzimierz Buczek, Bogdan Chmielewski, Wojciech Czapski, Karol Czejarek (dyrektor Departamentu Plastyki MKiS), Władysław Czuba, Franciszek Duszeńko, Andrzej Fogtt, Władysław Frycz (prezes ZAR), Wiesław Garbo-

liński, Zbigniew Horbowy, Władysław Jackiewicz, Andrzej Janota, Ireneusz Kamiński, Jan Karczewski, Franciszek Kuduk, Eryk Lipiński, Krystyna Łyczywek, Jerzy Madejski, Andrzej Matynia, Leon Michalski, Jan Muszyński, Julian Pałka, Eugeniusz Piliszek, Andrzej Rajewski, Leszek Różga, Andrzej Skoczylas, Artur Starczewski, Marian Sztuka, Andrzej Voellnagel, Mieczysław Wejman, Bronisława Wilimowska. 28 marca 1984 roku zostało powołane prezydium Rady w składzie: Andrzej Rajewski (dyrektor generalny MKiS) – przewodniczący, Wiesław Garboliński – wiceprzewodniczący, Zbigniew Bednarowicz – wiceprzewodniczący, Jan Karczewski, Mieczysław Wejman, Władysław Frycz, Marian Sztuka, Andrzej Janota, Wojciech Czapski, Marian Pałka, Andrzej Voellnagel. Powołanie Rady Plastyki przy ministrze kultury i sztuki, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 1–2/1984, s. 1–2.

29. K. Czejarek, Raport o aktualnej sytuacji środowiska plastycznego, op. cit., s. 9.

30. W sprawie Zamku Ujazdowskiego, „Stolica” nr 6, 9.02.1986, s. 15.

31. J. Karczewski, Żaby i zjadacze żab, „Tu i Teraz”, 15.02.1984, s. 5.

32. „Sztuka” nr 2/3/1984, s. 89.

33. Ibidem.

34. F. Kuduk, Centrum Sztuki Współczesnej – nadzieje, możliwości..., „Sztuka” nr 2/3/1984, s. 45.

35. J. Czechowicz, Inauguracyjne posiedzenie Rady Programowej Centrum Sztuki Współczesnej, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 11/1984, s. 1–4.

36. Ibidem, s. 2.

37. Ibidem.

38. Ibidem.

39. J. Karczewski, Żaby i zjadacze żab, op. cit., s. 5.

40. W spotkaniu wzięło udział 49 osób. Rada wybrała swoje Prezydium. Jednocześnie zaakceptowano wniosek przewodniczącego Rady Mieczysława Wejmana, „proponując Ministrowi, by na stanowisko dyrektora administracyjnego Centrum powołał Krzysztofa Hnatkowskiego”. „Posiedzenie Rady Programowej Centrum Sztuki Współczesnej, opr. L. Koperska, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 12/1984, s. 9.

41. „Sztuka” nr 2/1986, s. 1.

42. W sprawie Zamku Ujazdowskiego, „Stolica” nr 6, 19.02.1986, s. J. Czechowicz, Inauguracja działalności Centrum Sztuki Współczesnej, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 4/1986, s. 3.15.

43. J. Czechowicz, Inauguracja działalności Centrum Sztuki Współczesnej, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 4/1986, s. 3.

44. Ibidem.

45. W marcu 1986 roku została otwarta pierwsza przygotowana przez CSW ekspozycja – była to wystawa grupy Wektor w KMPIK na Nowym Świecie. J. Czechowicz, Obrady Ogólnopolskiego Zespołu Partyjnego Artystów Plastyków przy Wydziale Kultury KC PZPR, „Biuletyn Informacyjny P.P. Sztuka Polska” nr 4/1986, s. 3.

46. „Sztuka” nr 4/1988, s. 58. W latach 1985–1986 ustalili się przyszły program użytkowy Zamku: w piwnicach miały się znaleźć sale klubowe i kawiarnia, na parterze – wystawy czasowe, a także pracownie specjalistyczne (m.in.

„otwarta pracownia graficzna umożliwiającą zwiedzającym Centrum zapoznanie się z poszczególnymi technikami powielania, a jednocześnie poszerzającą możliwości warsztatowe dla środowiska artystów plastyków”), sala wielofunkcyjna, czytelnia, na pierwszym piętrze – wystawa stała: Galeria Polskiej Sztuki Współczesnej, ze specjalnie oprzyrządowaną Salą Zygmuntofską, całe drugie piętro, czyli poddasze, miał zająć ośrodek dokumentacji i informacji. Pomieszczenia dyrekcji i administracji, magazyny dzieł sztuki, zaplecze techniczne, zakład poligraficzny i pokoje gościnne planowano umieścić w pawilonach poszpitalnych.

47. „Sztuka” nr 5–6/1988, s. 113.

ALEKSANDRA ŚCIEGIENNA

Ankieta Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Artyści – Plastycy 84–86”

Ankieta „Artyści – Plastycy 84–86” zorganizowana przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki była finansowana i przeprowadzona w ramach funduszu „Badanie kultury narodowej XIX i XX wieku”[1], którym dysponował Uniwersytet Wrocławski. Prace, rozpoczęte w 1985 roku, prowadził zespół w składzie: Marek Beylin, Wojciech Cesarski, Nawojka Cieślińska, Marcin Giżycki, Jarosław Krawczyk, Ewa Mikina, Bożena Stokłosa.

Ankieta miała w założeniu stanowić dokument przemian, jakie zaszły w środowisku artystycznym na przełomie lat 70. i 80., oraz dotyczyć artystów reprezentujących różne pokolenia i środowiska. Udało się odnaleźć 77 wywiadów. Prawdopodobnie niewiele więcej zostało przeprowadzonych, ale planowano przeprowadzenie około 220.

Poza oczywistym kontekstem politycznym ważne dla całego przedsięwzięcia były: rozwiązanie Związku Polskich Artystów Plastyków oraz zamknięcie czasopism „Projekt” i „Sztuka”, których redaktorzy i krytycy znaleźli się w zespole koordynującym prace nad przeprowadzaniem wywiadów. Jako niezwykle cenny materiał porównawczy dla ankiety SHS może posłużyć zbiór wywiadów Wiesławy Wierzchowskiej z krytykami sztuki, wydany jeszcze w podziemiu w 1989 roku jako Sąd nieocenzurowany[2]. Oba źródła, ankieta SHS i Sąd nieocenzurowany, uzupełniają się, a poruszane w nich zagadnienia są często bardzo podobne.

Czytając ankietę SHS, starałam się wykorzystać uwagi Paula Thompsona na temat interpretacji wywiadów, jakie znalazłam w jego książce *The Voice of the Past. Oral History*[3]. Przedstawiając oral history jako metodę badań historycznych, podkreśla on wagę informacji dotyczących życia pojedynczej osoby jako nośnika doświadczenia historycznego. Wyszukując z całej serii rozmów/wywiadów dowodów dotyczących interesującego nas problemu i analizując je pod różnym kątem, umożliwiamy umieszczenie naszych wniosków w szerszym kontekście. Ale też same rozmowy mogą nam pomóc w zrozumieniu tego, jak ów kontekst jest skonstruowany.

Jednocześnie powinniśmy pamiętać, że często wywiady to nie tylko historia opowiadającego, lecz także wynik interakcji pytającego i pytanego. Rozmowa powinna być interpretowana jako wspólna praca dwojga osób, forma dyskursu ukształtowana i zorganizowana przez zadawanie pytań i odpowiadanie na nie. Thompson podkreśla konieczność analizowania zarówno pytań, jak i odpowiedzi w interpretacji wywiadu.

W projekt było zaangażowane prawie całe środowisko krytyków i historyków sztuki. Wywiady przeprowadzali m.in.: Waldemar Baraniewski, Krystyna Czerni, Tomasz Gryglewicz, Ewa Hronowska, Jaromir Jedliński, Jarosław Krawczyk, Anna Król, Ewa Mikina, Maria Morzuch, Anda Rottenberg, Maryla Sitkowska, Wojciech Skrodzki, Joanna Sosnowska, Paweł Sosnowski, Bożena Stokłosa.

sa, Piotr Szubert, Jan Trzupek, Anna Zacharska, Rafał Zakrzewski, Elżbieta Zawistowska, Ryszard Ziarkiewicz.

Kwestionariusz zawierał 38 pytań, ułożonych przez Bożenę Stokłosę i Ewę Mikinę oraz podzielonych na dwie grupy. Pierwsza z nich, według organizatorów, dotyczyła ocen i opinii ankietowanych artystów na temat własnej twórczości, jej genezy, rozwoju, cech wyróżniających, podziałów chronologicznych, przynależności do określonych kierunków, szkół, generacji – słowem: tego wszystkiego, co rozumie się pod pojęciem autodefinicji.

Innym zadaniem tej grupy pytań miała być próba określenia stopnia wiedzy artystów o sztuce powojennej polskiej i im współczesnej, o ich podstawowych pojęciach i problemach, takich jak: tradycja, awangarda, polskość, obieg międzynarodowy, historia sztuki, krytyka.

Druga grupa pytań dotyczyła postaw artystów wobec konsekwencji, jakie dla funkcjonowania sztuki i jej instytucji miały przemiany polityczne dokonujące się na początku lat 80.: zakres i charakter informacji o sztuce, funkcje muzeum i galerii, sztuka w okresie Solidarności, rola mecenatu, problem ZPAP, swobód twórczych, działań alternatywnych.

Pytania były rozbudowane. Kwestionariusz wyglądał bardziej jak scenariusz do pogłębionego wywiadu niż ankieta, która powin-

na mieć pytania zamknięte. Każda z osób przeprowadzających wywiad musiała dostarczyć recenzentom taśmy (prawdopodobnie niszczone) oraz maszynopis spisanego i zredagowanego wywiadu (3–4 kopie). Należało też napisać komentarz, w którym opisywano warunki przeprowadzonej rozmowy, atmosferę, sposób zachowania się artysty, oraz uzasadnić redakcję spisanego wywiadu[4].

Wywiady nie były podpisane ani nazwiskiem artysty, ani osoby przeprowadzającej wywiad, ale odpowiednio ponumerowane. Każdy wywiad otrzymywał recenzję. Oceniano zachowanie obiektywności, zgodności z kwestionariuszem oraz instrukcją, która bardzo dokładnie opisywała kontekst pytań, ale też sugerowała możliwe odpowiedzi.

Według instrukcji należało stale kontrolować własne reakcje na opinie formułowane przez artystę, zachowując podczas wywiadu dystans wobec kwestii zgodności tych opinii z poglądami osoby przeprowadzającej ankietę. Nakazywano powstrzymywanie się przed wchodzeniem w polemikę z artystą.

Rozbudowane pytania ankiety, to, w jaki sposób zostały sformułowane, oraz bardzo ciekawa instrukcja opisująca poruszane zagadnienia, nierzadko próbująca uprzedzić odpowiedzi, pozwalają nam też zobaczyć, jak krytycy i historycy sztuki postrzegali środowisko artystyczne w połowie lat 80. oraz jaka była świadomość ich samych. Pytania i komentarze do nich wydają się niejednokrotnie

dość nieobiektywne i sugestywne. Zastanawiająca jest także liczba pytań poświęconych poszczególnym tematom i zagadnieniom.

Gdy analizuje się wywiady tylko według listy pytań i instrukcji podzielonych na grupy zgodnie z ich kolejnością, można wyróżnić kilka zagadnień i problemów, wokół których zbudowano ankietę. Pierwsza część obracała się wokół własnej twórczości artysty, druga zaś dotyczyła specyfiki sztuki i życia artystycznego dekady.

I

Pierwsze cztery pytania dotyczą refleksji artysty nad własną twórczością. Chodzi o przedstawienie swojego oeuvre, najnowszych prac, ale także o wyróżnienie we własnej biografii dat o znaczeniu przełomowym. I choć artyści w swoich odpowiedziach często odwoływali się np. do doświadczeń prywatnych, w instrukcji sugerowano, że „należy ustalić, jaki wpływ wywarły na twórczość artysty i jego świadomość kolejne przełomy polityczno-społeczne w historii Polski po 1945 roku – do Sierpnia '80 i Grudnia '81 włącznie”. Ta ocena wydarzeń z początku lat 80. oraz ich wpływ na twórczość i postawę artystów jest sugerowana w kilku pytaniach w całej ankiecie mniej lub bardziej dosłownie. Jednak artyści odwoływali się do tych problemów właściwie jedynie wówczas, gdy wprost pytano ich o znaczenie wydarzeń politycznych.

Dalej w ankiecie pojawiają się zagadnienia, które – jak myślę

– miały stanowić wprowadzenie do tematu „sztuki zaangażowanej”. Pierwszym jest tu kwestia współczesności i sztuki współczesnej. Choć w instrukcji została ona zdefiniowana bardzo ogólnie (współczesność jako teraźniejszość), to należy się zastanowić, czy współczesność nie jest tu ciągle obciążona znaczeniem, jakie zaobserwował Piotr Juszkiewicz w świadomości krytyków i artystów w okresie odwilży. W *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w nic”* pisał, że przez sztukę współczesną „rozumiano [wówczas] albo rozmaite koncepcje ulepszenia socrealizmu, albo po pewnym czasie – abstrakcję «gorącą»”[5]. Dla wielu artystów współczesność oznaczała odnoszenie się do aktualnych tendencji w sztuce zachodniej rozumianych jako nowoczesne, swoistego rodzaju „nadażanie” za nimi. Jedynie artyści młodszego pokolenia, np. Marek Sobczyk czy Leon Tarasewicz, opisywali współczesność jako po prostu subiektywne doświadczenie wszystkiego, co nas otacza tu i teraz. Różnice pokoleniowe w postrzeganiu różnych problemów i wydarzeń pojawiają się w kilku miejscach ankiety, ale są dość subtelne.

Następne pytania (7 i 8) były wobec poprzedniego kontrolne i doprecyzowujące, dotyczyły związku między dziełami a miejscem i czasem, w którym powstają, oraz tradycji – tej kontynuowanej i tej, którą należy negować. Komentarz w instrukcji wyjaśniał: „Trzeba dowiedzieć się, czy artysta preferuje pogląd, że jest biernym obserwatorem rzeczywistości, czy – przeciwnie – aktywnym jej uczestnikiem mogącym poprzez sztukę wpływać na rzeczywi-

stość, kształtować ją, modelować postawy innych wobec czasów, w których żyje. [...] Interesującym byłoby określenie, jakie wątki i wartości z polskiej tradycji kulturowej artysta uważa za szczególnie cenne i godne podejmowania w twórczości”. Autorom ankiety nie chodziło więc o zachętę do mówienia o uwarunkowaniach, ale o sposobie postępowania. Oczywiście były to rozważania prowadzące wprost do pytania 9: „Co dla Pani/Pana znaczy określenie «sztuka zaangażowana» i do jakiej działalności artystycznej odniósłaby/odniósłby Pan/Pani to określenie?”.

Jak sugerowali autorzy pytań: „Ważne jest uchwycenie, czy stosunek artysty do postawy zaangażowanej jest jednoznacznie negatywny, gdyż kojarzy mu się z koniunkturalizmem lub z administracyjnym przymusem w zakresie podejmowania problematyki społeczno-politycznej, np. w socrealizmie – czy ambiwalentny, ponieważ artysta wiąże tę postawę zarówno z powyższym podejściem, jak też z podejściem odwrotnym tzn. podejmującym określone tematy, zwłaszcza polityczno-społeczne, wbrew ustaleniom cenzury – czy jednoznacznie pozytywny gdyż artysta ogranicza postawę zaangażowania do tego drugiego podejścia lub znacznie ją poszerza o rozmaite problemy interesującej go współczesności”.

W odpowiedziach pojawiały się reakcje emocjonalne. Przeważało utożsamianie sztuki zaangażowanej z socrealizmem lub reakcje typu: „nie ma sztuki niezaangażowanej”, artyści mówili o „zaan-

gażowaniu w sztukę”. Zauważalny jest podział na ja-artysta i ja-obywatel, wzajemne wykluczanie lub przeciwstawianie jednej z ról drugiej.

Jacek Sienicki: „Ten termin jest dla mnie nieodpowiedni. Sztuka jest zawsze zaangażowana, jeśli nie jest zaangażowana, to jej nie ma. [...] Często zdarza się, że coś co artyści traktowali bardzo serio przepadło, a zostało i było najwartościowsze to, co traktowali jako zabawę”.

Jacek Sempoliński: „[...] ogólniejsze zaangażowanie w tropienie prawdy, tajemnicy, sprawy ostateczne. Nie można powiedzieć, że artyści, którzy są tym zajęci działają poza zaangażowaniem, czy są letni, zamknięci w wieży z kości słoniowej. Bo oni tropią z zaciekłością, czyli z zaangażowaniem wewnętrznym, sprawy ogólniejsze. I ja bym siebie zaliczył do tych drugich, do zaangażowanych w tropienie spraw ostatecznych”.

Oskar Hansen: „Sztuka zaangażowana dla mnie znaczy tyle, że człowiek wykonuje swoją pracę zgodnie ze swoimi przekonaniem, a nie jest karierowiczem, który pracuje tylko na polecenie, wbrew swojemu światopoglądowi”.

Andrzej Dłużniewski: „Sztuka ma tyle własnych zadań, że nie potrzebuje jeszcze jakiś dodatkowych zobowiązań. A jeśli je na sie-

bie bierze, to wówczas ją to tylko zubaża. Natomiast sztuka jako sztuka musi być zaangażowana”.

Tomasz Ciecierski: „Wydaje mi się, że samo stwierdzenie sztuka zaangażowana w kontekście polskim brzmi ohydnie. Dla mnie sztuka zaangażowana zawsze była zaangażowana w socjalistyczną rzeczywistość i w jakąś jej apoteozę. [...] Niemniej jednak wydaje mi się, że wszelka sztuka jest po prostu zaangażowana, zaangażowana w sztukę, w rzeczywistość, we wszystko to, co po prostu jest. W tym kontekście jestem malarzem zaangażowanym”.

Jacek Kryszkowski: „Dla mnie zaangażowanie miało oddźwięk negatywny, gdyż kojarzyło mi się z narzuceniem tego określenia człowiekowi uważanemu za dobrego, poszukującego. To zaangażowanie, które proponowano jako pewną praktykę prowadzącą do tego, by zrealizował się ten człowiek pozytywny społecznie, było dla mnie dość wątpliwe i raczej propagandowe. To słowo jest obciążone intencją propagandową, propagandowym i publicystycznym pojęciotwórstwem. Jest puste”.

Jarosław Modzelewski: „Pierwsza reakcja na takie hasło jest negatywna. To może być sztuka, która dużo głupstw wyczynia. Ale przy okazji potrafią powstać rzeczy dziwne i niepowtarzalne. [...] Ja na pewno nigdy nie zaangażowałem się tak głową w dół, w wodę. Nie mam charakteru działacza”.

Marek Sobczyk: „Sztuka zaangażowana, ta którą znam i która najbardziej pasuje do tego określenia, to sztuka ludzi zaangażowanych w rejony walczące, nieprzejednane. Czasami ma to powinowactwa katolickie, czasem opozycyjne, ale generalnie jest to ten typ sztuki. Natomiast wydaje mi się, że sztuka zaangażowana, może być robiona przez ludzi normalnych, bez skrzywień, bez utraconego kręgosłupa. I wtedy obraz tej sztuki musiałby być inny, może nie możliwy do zrealizowania w Polsce, gdzie na dobrą sprawę zaangażować się można tylko w jakieś gorycz przynoszące, czy po prostu gorzkie rozważania, rodzące nadzieje, których prawie nie ma”.

Podobne wypowiedzi można znaleźć w wywiadach z krytykami Wiesławy Wierzchowskiej. Najważniejsza okazuje się autonomia sztuki, bo – jak sugeruje Andrzej Osęka – „sztuka, która opowiada o nieszczęściach jakie nam sprawia socjalizm prędej czy później popada w publicystykę”[6]. Pojawia się też termin „nie-wyraźności” wobec wydarzeń społecznych i politycznych lat 80. Alicja Kępińska sugeruje: „Doraźne wydarzenia, jakkolwiek byłyby one ważne, jak to cośmy przeżywali, nie wchodzi od razu w krwioobieg sztuki”; są sprawy, których „nie da się wyrazić żadnym znakiem graficznym. Zostaje pewna nieadekwatność tego znaku do zasobów dramatu”[7]. Barbara Majewska próbuje pokazać złożoność rozumienia całego problemu: „W napisanej historii sztuki polskiej uważa się, że nastąpił przełom z socrealizmu w nowoczesność. Dla mnie było to raczej przełamanie kłamstwa ku

prawdzie artyści i ci, którzy łatwo tę prawdę artyści utożsamili z kierunkami sztuki przychodzącymi ze świata często pogubili dość istotne wartości, które innym wydały się ważniejsze niż nadążanie za takim czy innym nurtem” [8].

W niektórych przypadkach krytycy, np. Zbigniew Makarewicz, starają się podkreślać, że problem autonomii sztuki nie był związany z postawą artysty, który interesował się wartościami czysto artystycznymi, ale z zastaną sytuacją stworzoną przez państwową politykę pozyskania środowiska. Ta miała sprawiać, że sztuka funkcjonowała w kontekstach obciążonych dziedzictwem socrealizmu.

„Zbigniew Makarewicz: [...] Ale my wciąż żyjemy w okresie, w którym polska krytyka od 56 roku jest spadkobierczynią socrealizmu. Stalin umarł, ale stalinowcy pozostali. Ja nie wierzę, żeby ktoś kto był zaangażowany w doktrynalny socrealizm obudził się pewnego dnia i zaczął być kompetentnym krytykiem awangardowym.

Wiesława Wierzchowska: Ludzie zmieniają swoje przekonania nie tylko ze względów koniunkturalnych...

Zbigniew Makarewicz: No?! Nie myślę o jakichś ludziach w ogóle, ale o tych a nie innych osobach. Stalinowcy pozostali, zmienili swoje preferencje estetyczne. Decydowali o ruchu artystycznym, o kształceniu kadr plastyków i krytyków, o tak a nie inaczej usta-

wionych programach uniwersyteckich. Mając zerwany kontakt z tradycją polskiej krytyki, subtelnej krytyki artystycznej, która tutaj jednak istniała, ci ludzie musieli mieć olbrzymie trudności z interpretacją zjawisk artystycznych, które pojawiły się po 56 roku. Świadczą o tym ich teksty. Wciąż się w tych tekstach odzywa jakaś podświadoma konieczność, tkwiąca w psychice krytyka potrzeba przypisania abstrakcyjnemu obrazowi jakiejś treściowej wypowiedzi”[9].

Temat zaangażowania kontynuowało kolejne pytanie (10), dotyczące postawy nonkonformizmu. Autorom ankiety chodziło o „ustalenie, jak dalece rozumienie niezależności artystycznej uwikłane jest, podobnie jak rozumienie postawy zaangażowanej, w doświadczenia powojennej sztuki polskiej – czy np. artyści traktują te dwie postawy antynomicznie, czy pojęcie niezależności rezerwują dla sfery nieskrępowanych poszukiwań warsztatowo-formalnych, czy też jest ono dla nich równoznaczne z odrzuceniem wszelkich nacisków i sugestii w zakresie tych poszukiwań treściwo-ikonograficznych, czy pojęcie to łączą z awangardą”. Deklarowany nonkonformizm pojawia się w wywiadach w kontekście apolitycznym. Z drugiej strony częste są też opinie, że jeśli każda sztuka jest zaangażowana, to nonkonformizm jest niemożliwy. Artysta „zaangażowany w sztukę” poprzez wystawy i swoją działalność wchodzi w kontakt z ludźmi, który nie pozwala mu pozostać całkowicie niezależnym.

Następnie (pytanie 11) ankieterzy pytali o słusność wyodrębnienia etyki artystycznej. I choć autorzy ankiety pragnęli wychwytać stosunek artystów do chałtury, wysoko płatnych zamówień o charakterze propagandowym czy reklamowym, do prac przeznaczonych na sprzedaż, realizowanych na zamówienie itp., to w większości wypowiedzi etyka rozpatrywana była abstrakcyjnie, poza konkretnymi sytuacjami. Sprowadzenie tu problemu etyki do praktyki zawodowej czyni wyraźną aluzję do bojkotu.

Maciej Szańkowski: „Sprawa etyki jest sprawą podstawową. Sztuka musi być etyczna. Jeśli artysta nie postępuje etycznie w sztuce to nie robi w ogóle sztuki. A etyka artystyczna polega na tym, żeby być wiernym sobie i zgodnym ze swoimi założeniami. Wszystko inne jest nieetyczne”.

Charakterystyczne jest również rozumienie wszystkiego, co polityczne, jako sfery działalności wyłącznie państwa, a przez to postrzeganie politycznego jako nieetycznego.

W odpowiedziach na pytanie o kontakty ze sztuką światową (14) nikt nie wspomina o Europie Wschodniej. Nie ma ani jednej wypowiedzi na temat sztuki na Węgrzech, w Czechosłowacji czy w Związku Radzieckim. Ciekawy wydaje się w tym kontekście komentarz do pytania, w którym autorzy ankiety też mówią tylko o sztuce zachodniej: „Trzeba uchwycić, czy artysta ma kompleks prowincji jako artysta polski oraz czy kompleks ten przypisuje ca-

łej powojennej sztuce polskiej w stosunku do sztuki zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej oraz z czego ten kompleks wynika”. W rozmowach opublikowanych w Sądzie nieocenzurowanym widać podobny problem w środowisku krytyków. Wyraźny jest kompleks prowincjonalności i zapatrzenie na Zachód; nawet jeśli ktoś wspomina o podróżach po Europie Wschodniej, to nigdy nie mówi w tym kontekście o sztuce w odwiedzanych krajach.

Zwraca też uwagę ahistoryczne rozumienie terminu awangardy (pytanie 16), powtarzające się w prawie wszystkich wywiadach. Częsty jest stereotyp awangardy rozumianej jako nowatorstwo i odkrywczność.

Grzegorz Kowalski: „w takim potocznym rozumieniu awangardy to jest tendencja do poszukiwania. I ja się z tym utożsamiam, z tą tendencją [...]. Łączy się z pewną wolnością artysty. To jest osiągnięciem awangardzistów, że oni jednak starali się być wolni”.

Maciej Szańkowski: „Sądzę, że problem awangardy istniał kiedyś – artyści awangardowi w stosunku do innych, którzy szli w ogonie. [...] Miałem takie ważne doświadczenie: gdy uczestniczyłem w plenerze w Bochum i realizowałem swoją pracę, która miała być ustawiona w jednym z miejskich osiedli, nawiązałem bardzo bliskie stosunki z jego mieszkańcami. Praca najpierw była «przymierzana» i dyskutowana. Na wieczorku w miejscowej pływalni, obok której miał stać mój obiekt, odbyła się społeczna dysku-

sja, podczas której padło pytanie: «co by się stało, gdyby Pańska forma nie została przez mieszkańców zaakceptowana?». Zupełnie nie wiedziałem, co odpowiedzieć na takie pytanie, nie spotkałem się z nim nigdy w życiu. U nas nikt nikogo nie pyta, u nas się po prostu stawia. To pytanie dało mi dużo do myślenia. Rzeźba stała się i wydaje mi się, że mieszkańcy są z niej zadowoleni, została bardzo dobrze przyjęta. Ale wtedy ja oniemiałem. Zdałem sobie sprawę, że jestem w zupełnie innym kraju, gdzie rządzą zupełnie inne prawa i gdzie obywatel może zaprotestować. To też wpłynęło na moje obecne widzenie niektórych spraw ogólnych».

Zbigniew Warpechowski: „To co rozumiem pod klasycznym pojęciem awangardy było zawsze odzewem na hasła ideologów i rewolucjonistów. Wiara w naukowość i postęp zakładała kierunek do przodu, przód nie zawsze okazywał się nim być. Nastąpił zatem moment odwrotu, tak że w odwrocie znalazła się awangarda. Pojawiają się w Polsce od kilku lat głosy: «koniec» i «śmierć» awangardy. Awangarda pojęciowo, nie jako dogmat i tabu, istnieje i będzie istnieć w każdym społeczeństwie».

Jarosław Modzelewski: „Dla mnie jest to po prostu rodzaj prekursorstwa. Nigdy nie myślałem o sztuce w kategoriach progresji, poszukiwań w określonym kierunku. Stąd przekreślam możliwość znalezienia się kiedykolwiek w awangardzie, czy czymś podobnym. Nie przywiązuję do tego wagi. Nie ma dla mnie znaczenia co obecnie uważa się za awangardowe, co nie znaczy bym to lekceważył».

Marek Sobczyk: „Pojęcie awangardy jest znaczące, ale nie jest konkretne. Na pewno określa ono ludzi, idących z przodu, trochę więcej rozumiejących, nie ma jednak odniesienia do ruchu artystycznego i jego propagatorów – krytyków i promotorów».

Jarosław Kozłowski: „Na początku lat 70. dużo się mówiło o awangardzie i ja sam nawet odczuwałem takie ambicje żeby być awangardystą. Wiązało się to z funkcjonującym jeszcze wówczas dobrze przekonaniem, że istnieje coś takiego jak prosty postęp w sztuce, że jest jakaś taka grupa przodująca, która wyprzedza wszystkich a inni ich «gonią». Że ma miejsce nieustanne rozszerzanie pola sztuki, że przebija się coś nowego. Od dłuższego czasu jednak tego typu myślenie przestało być aktualne i nie wydaje mi się aby rozwój w sztuce utożsamiany z postępowaniem był tutaj rzeczywiście czymś istotnym».

W kontekście pytania o awangardę, ale także przy okazji omawiania zjawiska ruchu alternatywnego (pytanie 26 z drugiej części kwestionariusza) przywoływany jest często w odpowiedziach artykuł Wiesława Borowskiego Pseudoawangarda opublikowany w warszawskiej „Kulturze” w 1975 roku. Przypisując awangardzie dążenie do autonomii dzieła sztuki, Borowski odrzucał możliwość jej odniesień do rzeczywistości. Tym samym spłycał samo pojęcie awangardy, definiując je podobnie jak artyści przepytani w ankiecie SHS.

II

Drugą część kwestionariusza, dotyczącą specyfiki lat 80., otwierały pytania o krytykę artystyczną, jej aktualną sytuację, rolę w zakresie informowania na temat bieżącej produkcji artystycznej i selekcjonowania tej twórczości pod kątem najwartościowszych propozycji artystycznych (pytania 18–20). Pojawia się też pytanie (20) o ocenę pism „Projekt” i „Sztuka”.

W odpowiedziach przeważa obraz krytyka – przyjaciela, towarzysza, tego, który angażuje się w dzieło, pośredniczy w jego przyjmowaniu i rozumieniu. To krytyk jako dokumentalista i krytyk jako towarzysz opowiadający się za wybraną grupą, wybranym kierunkiem. Wielu pytanych wyraża zaś niechęć wobec krytyka uprawiającego własną strategię.

W wielu wywiadach, zarówno w ankiecie, jak i w książce Wiesławy Wierzchowskiej, powraca temat krytyki sztuki czasu odwilży jako najlepszego jej okresu. „Przegląd Artystyczny” kierowany przez Aleksandra Wojciechowskiego oraz prowadzony przez Jerzego Stajudę dział plastyki „Współczesności”, jeśli patrzy się na nie z dzisiejszej perspektywy, są tu mocno zmitologizowane. W Sądzie nieocenzurowanym przywoływany jest Raport o stanie krytyki Janusza Boguckiego, Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego[10]. Można zauważyć dużą niechęć do krytyki współczesnej, niezależnie od jej proveniencji. Pisma „Projekt” i „Sztuka”,

do których stosunek tak bardzo interesował autorów wszystkich wywiadów, były właściwie nieczytane.

Jarosław Kozłowski: „Teraz sytuacja jest fatalna. Weźmy na przykład informację o wydarzeniach artystycznych na świecie w «Biuletynie Sztuki Polskiej» i w «Sztuce». Nie wiem, kto to redaguje, ale w obu przypadkach jest to na żenującym poziomie”.

Jerzy Stajuda (artysta i krytyk): „Cała licząca się krytyka artystyczna wybrała środki przekazu epoki przedgutenbergowskiej. Ma to swoje zalety, ale trudno ocenić obecną rolę krytyki. Społecznie wydaje się ona znikoma. Pomijając «Tygodnik Powszechny», skądinąd zbyt litościwy, i dosłownie kilka jeszcze trudno dostępnych gazet, nie spotykamy w prasie działań przemyślanych i budzących zaufanie. Czasem niby coś się już zacząć zaczyna, a zaraz potem dyletanctwo i smród. Przez cały rok w prasie odbywał się festiwal artysty nazwiskiem Duda-Gracz i nikt tego ni zauważył – to jak żeśmy nisko upadli”.

Kolejne pytania (21–23) dotyczyły społecznego odbioru sztuki. W założeniach autorów ankiety ważna była informacja dotycząca tego, jakie w odczuciu artysty środowisko społeczne stanowią odbiorcy jego twórczości oraz jaki jest jego stosunek do odbiorców ze środowiska robotniczego, inteligenckiego, z „getta” artystyczno-krytycznego; czy jego stosunek do środowisk i preferencje uległy zmianie w ciągu ostatnich kilku lat – zwłaszcza po Sierpniu ’80 i Grudniu ’81.

Artyści często mówili o swojej pracy, jakby zaczynała się i kończyła w pracowni, kładąc nacisk na sensualność, intymność, subiektywność, na sam proces tworzenia. Stąd odpowiadające temu wyobrażenie odbiorców jako ekskluzywnego kręgu „znawców”, niejednokrotnie znajomych czy przyjaciół, a także potrzeba specyficznej, hermetycznej instytucji, takiej jak galeria autorska, swoiste przedłużenie pracowni i zjawisko specyficznie polskie. Prace mogą funkcjonować publicznie, ale w sytuacjach bardzo elitarnych.

Jarosław Modzelewski: „Społeczny odbiór sztuki jest katastrofalny. Fatalny. Brzmi to groźnie, ale jest tak mało wydarzeń artystycznych, które angażowałyby szerszą publiczność. [...] Nawet jeśli poprzednio sytuacja też nie była radosna, to teraz jest tragiczna”.

Leon Tarasewicz: „Jeżeli w Polsce istnieje w tej chwili jakiś odbiór sztuki, to tylko w wielkich aglomeracjach i w bardzo wąskim kręgu. Jest nastawienie na sztukę, jak ja to nazywam, «w sutannie», ideologizację zmierzającą w określonym kierunku w bardzo wąskim kręgu, no i oczywiście sztuka nakręcana oficjalnie, nagłaśniana, opisywana, tę w mieście odbiera bardzo mało ludzi, ale ogląda to cała prowincja, patrzy w telewizję i widzi, co to jest sztuka”.

Nie pojawia się zupełnie sprawa muzeum jako miejsca inicjującego dyskusje, gromadzącego archiwum/dokumentację, organizującego wystawy za granicą czy dokonującego selekcji i prze-

prowadzającego konkursy. To galerie niezależne lub autorskie (pytanie 23), np. EL (Elbląg), Mona Lisa (Wrocław), Współczesna, Foksal, Remont, Repassage, Dziekanka (Warszawa), Akumulatory (Poznań), Strych (Łódź), odgrywają według ankietowanych rolę organizatorów i wydawców. Choć w wielu przypadkach były one silnie związane z instytucjami państwowymi, postrzegano je jako instytucje niezależne.

Następne pytania ankiety (24–29) dotyczyły mecenatu państwowego i kościelnego, ruchu alternatywnego, bojkotu i wpływu na sztukę wydarzeń Sierpnia '80 oraz okresu stanu wojennego.

Tylko w niektórych przypadkach można zauważyć umiejętność różnicowania i interpretowania strategii przyjmowanych przez państwo wobec sztuki w różnych okresach po 1945 roku. Autorem ankiety chodziło o zaobserwowanie postawy artystów wobec charakterystycznych form „polityki kulturalnej” – interesował ich stosunek do mecenatu państwowego, ZPAP, Biura Wystaw Artystycznych jako instytucji „administrującej” wystawami czy Pracowni Sztuk Plastycznych i związanego z nią zjawiska chałtur. Z drugiej strony ważne było też zdefiniowanie fenomenu mecenatu kościelnego i ruchu alternatywnego w czasie bojkotu. W instrukcji podkreślano: „Interesującym byłoby dowiedzieć się, czy artysta traktuje uczestnictwo w życiu artystycznym organizowanym przez Kościół i przez ruch alternatywny jako wyraz bojkotu wystaw

i innych imprez odbywających się w ramach mecenatu państwowego lub czy myślał tak po Grudniu 81”.

Mecenat Kościoła jest przez wszystkich oceniany negatywnie. Większość artystów ma już za sobą doświadczenie wystaw przykościelnych, ich cenzurowania przez lokalnych proboszczów, egzaltacji tematów narodowyzwoleniczych i braku rzeczywistego zainteresowania sztuką. Młodszy artyści po prostu odrzucają taką współpracę. W wypowiedziach osób ze starszego pokolenia można wyczuć rozczarowanie niepowodzeniem zbudowania wspólnej płaszczyzny światopoglądowej z Kościołem.

Tadeusz Brzozowski: „Ja nie brałem udziału w oficjalnych wystawach. Bardzo silnie związany jestem z dawnym związkiem plastyków, byłem jego członkiem już w 1945 roku. To są sprawy, których nie da się odrzucić. [...] Osobiście biorę udział w wystawach kościelnych, nie we wszystkich, ale w takich, które mi odpowiadają. Sądzę, że do jakiejś normalizacji powinno dojść, ale powoli, nie od razu, aby znów nie było na rozkaz”.

Marek Sapetto: „Bojkot nie został zainicjowany po 13 Grudnia, bojkot zaczął się po rozwiązaniu związku. Nie nazywam tego bojkotem, po prostu wycofałem się. W lutym 1982 mieliśmy mieć dużą wystawę w Zachęcie i wycofaliśmy się z tego, dlatego że wydawało nam się, że to nie są emocje, żeby patrzeć na nasze obrazki. Bojkot zaczął się w momencie, kiedy dowiedzieliśmy się,

że jesteśmy przeciwko, kiedy nas po prostu zaczęto obrażać”.

Andrzej Dłużniewski: „Nigdy nie byłem za bojkotem. Muszę to podkreślić, bo mój pogląd w tej sprawie spotykał się wielokrotnie z naganą ze strony przyjaciół i innych ludzi. Co nie znaczy, że działałem w tym okresie. Po prostu nie miałem ochoty, nie było sprzyjających warunków psychicznych do tego. To był koszmarny okres, ale samą ideę bojkotu uważam za idiotyczną. [...] Bojkot wobec kogo? Władzy? A czy ta sztuka była kiedykolwiek dla władzy? Być może są tacy, którzy robili obrazy dla władzy. Ale ja nigdy nie robiłem nic dla władzy, a więc nie miałem powodu żeby się na władzę wypinać. Ja zawsze byłem na nią wypięty. [...] Nigdy nie mogłem tego pojąć. Tym bardziej, że to się potwierdziło udziałem w wystawach kościelnych wielu ludzi, do których nie miałem zaufania”.

Stefan Gierowski: „W sprawie bojkotu miałem zdanie raczej niepopularne. Tzn. generalnie aprobowałem zasadę bojkotu, który był zrozumiałym naturalnym odruchem na wprowadzenie stanu wojennego, ale jednocześnie uważałem, że bojkot może doprowadzić do sytuacji anormalnej i z tego punktu widzenia byłem jego przeciwnikiem. Obawiałem się go? Że pojawi się sytuacja jaka istnieje w krajach ościennych, gdzie wszędzie są artyści pozornie nowocześni, zbuntowani przeciwko panującym zasadom polityki kulturalnej, ale w sumie jest to wszystko artystycznie bardzo słabe, a co najważniejsze narodzone z powodów pozaartystycznych”.

Jerzy Onuch: „Dla mnie sprawa bojkotu była o tyle prosta, że nigdy nie uczestniczyłem w wystawach związkowych, oficjalnych, w Zapiecku, w BWA. U Mrocza to zupełnie coś innego – on w ogóle nie był bojkotowany. [...] Każdy reaguje indywidualnie. Teraz też bym nie wystawił w Zachęcie, ani w Związku”.

Całość ankiety zamyka właściwie seria pytań o Związek Polskich Artystów Plastyków (pytania 30–35). W instrukcji czytamy: „Ważne jest ustalenie, jak artyści traktują nowe związki z punktu widzenia instrumentalizacji politycznej, jak dalece osoby nie należące do związków traktują uczestnictwo w nich jako przejaw koniunkturalizmu materialnego oraz jak polaryzują się opinie na temat moralnego i politycznego aspektu działalności ZPAP w okresie ostatnich kilku lat w zależności od przynależności do nowych związków, bądź braku tej przynależności”.

ZPAP był w wywiadach postrzegany negatywnie, jako monopolista, część systemu, akceptowany zaś ze względu na praktyczne zaplecze tej instytucji. Z drugiej strony był oczywiście pozytywnie oceniany za zaskakująco samodzielną decyzję poparcia strajków na Wybrzeżu.

W wielu odpowiedziach ustosunkowujących się do ZPAP przejawia się potrzeba istnienia tego typu organizacji lub rodzaju związku zawodowego, który zaspokajałby potrzeby socjalne związane z zaopatrzeniem czy świadczeniami. Wszyscy jednoznacznie ne-

gatywnie oceniali nowe związki, postrzegając ich powstanie jako decyzję czysto polityczną.

Jarosław Modzelewski: „Myślę, że gdyby Związek istniał w dobrych warunkach z określonymi możliwościami to by zaspokajał potrzeby członków. Przede wszystkim potrzeby socjalne związane z zaopatrzeniem i świadczeniami. Jakkolwiek dodatkowa możliwość działań powinna wynikać z potrzeby jego członków, zależy od ich inicjatywy. By nie było mechanicznych sposobów działania. Poza zaopatrzeniem i świadczeniami związek powinien dawać możliwość, a niczego nie narzucać”.

Ostatnie pytania (36–38) dotyczyły niebezpieczeństwa i ograniczeń swobody twórczej oraz sytuacji materialnej artysty. W większości wypadków można mówić o unikaniu odpowiedzi, ostrożności, podawaniu bardzo ogólnych powodów zagrożenia. Niebezpieczeństwo czy ograniczenie to „poddanie się własnym słabościom”, „materializm”, „komercyjność”. Zdumiewający jest brak odniesień do metod działania mecenatu państwowego, polityki „pozyskania środowiska”, do kontroli galerii i instytucji, kontroli informacji, cenzury czy po prostu sytuacji politycznej[11]. W tym kontekście pojawiają się też wypowiedzi o zaletach braku rynku w ustroju socjalistycznym, które nie pozwalają artyście uleć skomercjalizowaniu. Te opinie powtarzają się zarówno w wywiadach z artystami, jak i krytykami.

Maciej Szańkowski: „w ustroju kapitalistycznym artysta jest bardziej skomercjalizowany, jest uzależniony od galerii ale ma możliwości, których artysta tutaj nie posiada. Bo tutaj po prostu niewiele można zrobić jeśli nie zamknie się jak ja, w swojej pracowni i nie robi tylko dla siebie. Tam artyści zależni od marchandów mogą przepaść na zawsze. Ale są też artyści, którzy potrafią znaleźć siebie w takim układzie i wówczas mają wielkie możliwości robienia sztuki niezależnej, której tutaj nie mamy. Nie mamy dlatego, że żyjemy w biednym kraju i warunki realizacji naszych zamierzeń są strasznie ograniczone”.

Jarosław Modzelewski: „Zresztą w innych miejscach na świecie też działają czynniki o ogromnej sile destrukcji. Wyścig i walka o takim natężeniu, że chyba już mało kto nad tym panuje. Gdy oglądam raz na jakiś czas katalogi przywiezione z zachodu, to wpadam w straszne przygnębienie. Widzę jakiś ogromny wysiłek setek artystów, którzy wypruwają się robiąc co można. I w sumie, paradoksalnie, nasza sytuacja jest nawet wygodna. Panuje zaciemnienie, atmosfera jest spokojna, można przyglądać się różnym rzeczom, nie ma tego poczucia, że wszyscy biegną a ty biegniesz za wolno”.

Jest to tylko szkic całej konstrukcji ankiety i spis kilku przykładów wypowiedzi, jakie zostały zarejestrowane podczas rozmów z artystami. Analizowanie wywiadów tylko według kolejnych pytań jest generalizacją, na którą pozwoliłam sobie w ramach krótkiego

streszczenia całego projektu, chcąc zachować jasność całej konstrukcji ankiety. W rzeczywistości pytania w kwestionariuszu są ze sobą powiązane także niezależnie od swojej kolejności, a same odpowiedzi artystów nierzadko tworzą dodatkowe odniesienia.

Aleksandra Ściegienna studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie.

Przypisy

1. W niektórych dokumentach pojawia się też nazwa „Polska kultura narodowa, tendencje rozwojowe i percepcja”.
2. W. Wierchowska, Sąd nieocenzurowany, Łódź 1989.
3. P. Thompson, The Voice of the Past. Oral History, Oxford 2000.
4. Autor wywiadu był też zobowiązany przygotować tzw. metryczkę z podstawowymi informacjami na temat biografii artysty, chronologią wystaw, bibliografią oraz informacją o przynależności do organizacji społecznych i politycznych.
5. P. Juskiewicz, Od rozkoszy historiozofii do „Gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 259.
6. W. Wierchowska, op. cit., s. 148.
7. Ibidem, s. 86–87.
8. Ibidem, s. 93–94.
9. Ibidem, s. 113.

10. J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, Raport o stanie krytyki, „Odra” nr 1/1981.

11. Wiesław Borowski mówił Wiesławie Wierzchowskiej: „Staraliśmy się przede wszystkim ażeby instytucja nie zawładnęła sztuką, ażeby galeria pozostawała instytucją słabą. Instytucja bowiem tworzy się zawsze sama. Tworzy się sama i bardzo szybko zagraża wartościom sztuki. Ta świadomość towarzyszyła nam nieustannie. Szczęśliwie się złożyło, że ta galeria była usytuowana przy Pracowniach Sztuk Plastycznych – instytucji, która nawet w tytule miała słowo «plastycznych», ale która była odległa od sztuki, którą się zajmujemy i o której mówimy. Zatem przyczepiona do tej instytucji galeria miała pozycję nietypową, a co za tym idzie, pewną niezależność instytucjonalną”. W. Borowski, O galerii i krytyce, w: W. Wierzchowska, op. cit., s. 19.

LUIZA NADER

„Co za wstyd!” Historiografia o socrealizmie w latach 80.

W istotnym dla historii sztuki w Polsce tomie *Sztuka polska po 1945 roku*, wydanym w 1987 roku i gromadzącym teksty wygłoszone na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w listopadzie 1984 roku, Waldemar Baraniewski niezwykle przenikliwie charakteryzował rodzaj fascynacji, z jaką socrealizm spotykał się od końca lat 70., a która nasiliła się zwłaszcza w latach 80.:

„Realizm socjalistyczny staje się modny. Dwanaście lat minęło od pierwszej konfrontacji dzieł socrealizmu ze współczesnością (1972 rok w Kassel). Ostatnie lata przyniosły jednak zastanawiające przyspieszenie w badaniach nad socrealizmem i to nie tylko w Polsce. Tutaj od końca lat 70. «soc» staje się coraz bardziej popularny. W roku 1979 odbyła się wystawa malarstwa w Kazimierzu Dolnym. Marcowy numer «Sztuki» z 1980 roku przynosi blok tekstów o socrealizmie, powstaje kilka prac magisterskich, doktorskich, studenci żądają od profesorów, by wykładali o socrealizmie. Jednym słowem ożywienie niezwykle. Nawet w tomie niniejszej sesji socrealizm przywoływany jest niemal w każdym artykule, jeszcze kilka lat temu byłoby to nie do pomyślenia. Jakie są tego przyczyny? Poza oczywistymi poznawczymi i skrajnymi przypadkami perwersyjnej ciekawości, problem jest głębszy. Widzę w nim bardzo wyraźnie wpływ ducha postmodernizmu, ale także wzrost zainteresowań kompleksem spraw pozaartystycznych, właśnie ze sfery postaw, uwikłań i wyborów ideowych»[1].

W swoim tekście chciałabym się skupić na wspomnianym przez Baraniewskiego obszarze „postaw, uwikłań i wyborów ideowych” historyka w latach 80. wobec tak afektywnie obsadzonego przedmiotu badań, jakim był socrealizm. Interesować mnie będzie wymiana afektów pomiędzy badaczem a przedmiotem jego badania, której płaszczyzną staje się tekst. Czy w latach 80. nastąpiło swoiste przesunięcie w badaniach nad socrealizmem, a jeśli tak, to czy ma to coś wspólnego z kształtującymi się wówczas wyzwaniami i napięciami sztuki oraz historiografii w tym okresie? W moich rozważaniach skupię się na wydanej w 1986 roku książce Wojciecha Włodarczyka *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Pytania, które pragnę zadać, dotyczą tego, w jaki sposób socrealizm jest w tej pracy konstruowany jako przedmiot analiz? W jaki sposób relacja przeniesieniowa badacza decyduje o jego strategiach badawczych? Jaki jest wpływ paradygmatu badawczego obecnego w tej książce na współczesną historię sztuki? Interesować mnie będą również afekty łączone, przekazywane i transformowane przez ten konkretny tekst historii sztuki w związku z refleksją o socrealizmie w latach 80[2].

We współczesnych analizach historii sztuki Europy Centralnej wydarzenie stalinizmu (którego kulturowym rezultatem był socrealizm) traktuje się jako rodzaj fundującego wydarzenia traumatycznego w polu sztuk wizualnych[3]. Doświadczenie socrealizmu uznano za kluczowe dla sztuki po 1945 roku, decydujące m.in. o rozumieniu pojęcia autonomii, sztuki politycznie zaangażowanej

czy kwestii oporu. W okresie odwilży oraz w poodwilżowej krytyce i historii sztuki w Polsce socrealizm rozpatrywano w kategoriach – by użyć określenia Jacka Bocheńskiego – „pustego obszaru”, zamkniętego rozdziału, o którym należy jak najszybciej zapomnieć i przejść do porządku dziennego, poszukiwać kontynuacji „postępowej tradycji”, przywracając „naturalne” przebiegi sztuki nowoczesnej, której rozwój socrealizm miałby zakłócić[4]. Jednocześnie socrealizm rozpatrywano jako doświadczenie bezwzględnej przemocy, przekraczające możliwości obrony i ochrony suwerennych decyzji podmiotu. Odpowiedzialność za socrealizm relegowano do jego uczestników, dość zdecydowanie kreśląc linię między niezłomnymi – uczestnikami awangardy – a zdeklarowanymi socrealistami, przy czym nie badano ani zróżnicowanych postaw artystów wobec socrealizmu, ani – rzecz jasna – jego samego. Do początku lat 80. w historii sztuki socrealizm był postrzegany jako zła sztuka albo (za Aleksandrem Watem) jako nie-sztuka i pozostawał rozdziałem pominiętym, niezapisanym lub traktującym o czasie zatrzymanym[5]. Socrealizm do tego czasu zarówno krytycy, jak i artyści (z nielicznymi wyjątkami) rozumieli jako zjawisko, które należy wymazać lub (przynajmniej) relegować w rejony zapomnienia; otrzymywał on wyłącznie negatywne konotacje. W rezultacie z niechęcią spotykała się sztuka głosząca bezpośrednio zaangażowanie polityczne, mocno komplikowała się sytuacja praktyk artystycznych o ambicjach politycznej i społecznej transgresji, ideologicznie ambiwalentna stawała się pozycja figuracji i realizmu. Przez ideowe lub wizualne asocjacje z socrealizmem

krytycznie oceniano np. kontekstualizm Jana Świdzińskiego, a wcześniej twórczość Wprostowców, natomiast w latach 80. ze względu na niski poziom, bliskość kiczu, ale również figuratywność i literackość terminem „sacr-realizm” zaczęto określać malarstwo prezentowane w ramach wystaw przykościelnych[6].

Głębsze zainteresowanie sztuką socrealistyczną nastąpiło w późnych latach 70. W 1979 roku odbyła się wystawa „Malarstwo kształtowania się władzy ludowej w Polsce 1949–1955” (Galeria Letnia, Muzeum Kazimierza Dolnego), w nawiązaniu do tej wystawy rok później na łamach „Sztuki” (nr 3/7/80) ukazały się teksty Stefana Morawskiego, Teresy Kostyrko i Anny Zeidler (jej szkic również w katalogu wystawy)[7]. Warto zauważyć, że głosy te, które w zamierzeniu miały stanowić zaczątek dyskusji na temat socrealizmu, w związku z narastającym zainteresowaniem tą tematyką utrzymane były w tonie dość apologetycznym (szczególnie Stefana Morawskiego): autorzy rozpatrywali socrealizm bez uwzględnienia kontekstu totalitarnego, z pominięciem opresyjności pola kulturowego lat 50., jako jeden z kierunków artystycznych, który, owszem, poniósł porażkę ze względu na różnego rodzaju „błędy i wypaczenia”, ale nadal budzi nadzieje.

Ten ton wypowiedzi definitywnie skończył się wraz ze zmienioną sytuacją polityczną w Polsce: strajkami robotników oraz wydarzeniami Sierpnia '80. Mam wrażenie, że dotyczy to całej ówczesnej kultury w Polsce. Rozpoczął się okres rozliczeń z dzieciństwem –

zarówno własnym, jak i systemu – które przypadło na okres stalinizmu. Powstały wtedy takie filmy jak wyprodukowane w 1981 roku *Wahadełko* Filipa Bajona i *Dreszcze* Wojciecha Marczewskiego[8], zostały zwolnione przez cenzurę, choć niedopuszczone do pełnej dystrybucji, *Ręce do góry* Jerzego Skolimowskiego (1967), ale – rzecz jasna – najbardziej spektakularnym powrotem do socrealizmu był *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy z 1976 roku.

Pierwsze głosy na temat socrealizmu o zabarwieniu rewizjonistycznym – właśnie Andrzeja Wajdy, jak również Witolda Lutosławskiego (a także Andrzeja Brauna, Tadeusza Kantora) – wybrzmiały na Kongresie Kultury Polskiej w grudniu (11–13 grudnia) 1981 roku. Celami Kongresu były namysł nad aktualną kondycją kultury polskiej oraz zarysowanie wyzwań i perspektyw jej rozwoju wobec nowej sytuacji społecznej wytworzonej przez strajki robotnicze oraz porozumienie sierpniowe w 1980 roku[9]. Socrealizm przewijał się w wypowiedziach i dyskusjach jako problem, który w obliczu nowej sytuacji politycznej wymagał przewartościowania. Ustosunkowując się do swoich przedmówców, jak również do postulatów Kongresu (ocena stanu kultury, funkcja dyrektywna – jak budować kulturę przyszłości), Anda Rottenberg przygotowała tekst, którego nie wygłosiła ze względu na rozwiązanie obrad trzeciego dnia Kongresu z powodu wprowadzenia stanu wojennego[10]. Tekst ten jednak wydaje się niezwykle ważny, mimo że pozostawał wówczas nieaktywny. Rekonstruuje bowiem taki rodzaj

wiedzy, który przez Michela Foucaulta został określony jako *savoir*: dotyczący codziennych dyskursów, praktyk, procedur i instytucji, racjonalnych i irracjonalnych warunków oraz źródeł, z których w latach 80. jest budowana wiedza sformalizowana (czyli *connaissance*) na temat socrealizmu[11]. Tekst Rottenberg wprowadza w historii sztuki zupełnie nowe, a zarazem wybrzmiewające przez całe lata 80., wątki związane ze sprzężeniem politycznych i kulturowych wydarzeń początku lat 80. oraz ponownym skupieniem uwagi na okresie socrealizmu. Wypowiedź jest utrzymana w tonie rozrachunkowym, nie dotyczy jednak budowniczych socrealizmu, lecz pokolenia autorki, przez które socrealizm, przypadający na okres dzieciństwa, został zinterioryzowany. Wedle Rottenberg doświadczenie socrealizmu skutkuje stanem wiecznego dzieciństwa, ubezwłasnowolnienia, zawieszenia odpowiedzialności. Autorka stawia tezę, że socrealizmu nie tylko nie należy traktować jako zamkniętego rozdziału, ale że jest to rodzaj destruktywnego doświadczenia stale oddziałującego na kulturę i świadomość w Polsce. Odnosząc się do współczesności, a zatem do początku lat 80., Anda Rottenberg akcentuje, że interesują ją wypowiedzi artystyczne, które mierzą się nie tyle z samym socrealizmem, ile z jego pamięciowym doświadczeniem.

Tekst ten wydaje mi się niezwykle istotny. Ukazuje bowiem socrealizm nie jako fenomen zewnętrzny, ale jako doświadczenie wewnętrzne, graniczne, określające tożsamość, pracę pamięci, etyczne i estetyczne wybory podmiotów w latach 80. Szczególnie

wyaccentowano prawo do samostanowienia poprzez rozliczenie się z własną pamięcią socrealizmu. Pamięć tę można współcześnie interpretować jako nasączoną afektem wstydu pokolenia po socrealizmie. Owo „pokolenie po” nie może odczuwać winy za czyny niepopelnione. Ratunkiem w jego wstydzie wobec pamięci socrealizmu okazuje się podjęcie zarówno odpowiedzi, jak i etycznej odpowiedzialności za czas, w którym się żyje.

Socrealizm – jego genealogia, kulturowe i społeczne efekty, postawy wobec niego – interesuje we wczesnych latach 80. młodszych badaczy, przede wszystkim Wojciecha Włodarczyka, Waldemara Baraniewskiego, Marylę Sitkowską, Annę Zacharską czy Jerzego Ilkosza. Ze względu na ogłoszenie stanu wojennego Anna Zacharska i Maryla Sitkowska wycofały się z otwarcia w marcu 1982 roku wystawy „Oblicza socrealizmu” w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa odbyła się dopiero w roku 1987, stając się jednym z najistotniejszych wydarzeń dekady. W listopadzie 1984 roku miała miejsce przywoływana już sesja Stowarzyszenia Historyków Sztuki, na której niemal wszystkie teksty odnosiły się do socrealizmu jako doświadczenia wymagającego ponownego przemyślenia i rewizji; zjawiska redefiniującego całą awangardową tradycję i pojęcie nowoczesności. Tom zawierający materiały z sesji, opublikowany dopiero w 1987 roku, do dziś stanowi jedną z podstawowych lektur historyka sztuki współczesnej[12]. Znajdują się w nim takie teksty jak: Polska ideoza Andrzeja Turowskiego, Nowoczesność i jej granice Wojciecha Włodarczyka, Wobec

realizmu socjalistycznego Waldemara Baraniewskiego, Puisque réalisme il y a Elżbiety Grabskiej, z podsumowaniem Mieczysława Porębskiego – by wymienić tylko kilka odwołujących się do socrealizmu, a zarazem osadzonych w konkretnej sytuacji politycznej lat 80. Zestawienia kondycji zarówno sztuki, jak i kreującego ją pola kulturowego w końcu lat 40. i 80. dokonał również Ryszard Ziarkiewicz w wystawie „Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989”, która – choć odbyła się w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej już w roku 1990 – swoim idiomem porównawczym i perspektywą kuratorską była osadzona głęboko w dyskusjach lat 80[13]. Wojciech Włodarczyk w 1983 roku na UJ obronił pracę doktorską Sztuka polska w latach realizmu socjalistycznego pisaną pod kierunkiem prof. Mieczysława Porębskiego. Już jako książka pt. Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954 doktorat ten ukazał się w 1986 roku nakładem paryskiego wydawnictwa Libella[14] i stał się głównym źródłem odniesień dla refleksji o socrealizmie w Polsce w całym późniejszym okresie: zarówno w latach 80., 90., jak i ostatnim dziesięcioleciu.

Socrealizm: wina i wstyd awangardy

Pytanie, jakie przyświeca mi w skromnej próbie bliskiej lektury tej książki, brzmi: w jaki sposób to, co krytyczne, i to, co symptomatyczne, reagują ze sobą w tekście? Jaki zrobić użytek z tych relacji[15]?

Przede wszystkim socrealizm został przez Włodarczyka włączony w przebiegi artystyczne sztuki XX wieku. Analizowany nie jako „nicość”, ale jako fenomen kulturowy możliwy do analizy formalnej, był przez autora książki rekonstruowany w sferze decyzji i wyborów artystycznych. Badając socrealizm, Włodarczyk nie tylko stwarzał jego obraz, lecz także wobec tego zobaczonego na nowo fenomenu usiłował wytłumaczyć horyzont sztuki powojennej w Polsce, również tej zupełnie mu współczesnej. Swego rodzaju mottem przyświecającym książce są słowa Jana Józefa Szczepańskiego: „nie można zrozumieć współczesności, dopóki nie zrozumie się, co działo się z polskim sumieniem i polską świadomością w tamtym okresie”[16].

Przedmiot badań: socrealizm jako awangardowy rewers

W szczegółowych analizach autora socrealizm jawi się jako czysty formalizm, jako rozgrywane na powierzchni płótna mechanizmy wyborów estetycznych. Włodarczyk podkreśla funkcje fatyczne malarstwa socrealistycznego, neguje zaś perswazyjne, wskazując na jego podstawowe, a zarazem nieprzejrzyste i arbitralnie określone cechy, takie jak ideowość czy forma narodowa. Rozwarstwia obraz socrealizmu, akcentuje jego stylistyczną różnorodność, a jednocześnie pewne niemożliwe w gruncie rzeczy założenia teoretyczne, które doprowadziły socrealistyczne praktyki malarskie do załamania: niezwykle skodyfikowany proces twórczy, a także

prymat porządku kompozycyjnego, zakładający, iż wszystkie elementy kodu formalnego winny być równoważne.

Włodarczyk rysuje genealogię socrealizmu, sięgając do XIX-wiecznego malarstwa realistycznego i kultury proletariackiej, przede wszystkim jednak śledzi pokrewieństwa i analogie między socrealizmem a awangardą. Rekonstruuje warunki historyczne i grunt światopoglądowy, na którym socrealizm w Polsce mógł zostać nie tyle narzucony, ile przyjęty. W ten sposób książka *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* stała się nie tylko pracą analizującą socrealistyczne dzieła, teorie i dyrektywy, ale przede wszystkim spełniła się jako wielka rozprawa z etosem i praktykami historycznej oraz współczesnej awangardy.

To właśnie awangarda (jej definicję zresztą Włodarczyk bezdyskusyjnie przyjmuje za Renato Poggiolim) – ze swym etosem współuczestnictwa, zmiany społecznej i politycznej, historycznym determinizmem – okazuje się destrukcyjną siłą, która ze względu na swe powiązanie w latach 30. z radykalnymi środowiskami politycznymi zadecydowała o powodzeniu socrealizmu (s. 74). Awangarda zdaniem Włodarczyka zbyt kurczowo była przywiązana do wysokiego statusu społecznego artysty, a jej koncepcje sztuki upolitycznionej rozbroiły artystów wobec socrealizmu (s. 134). W okresie odwilży zaś, kontynuuje swą krytykę Włodarczyk, to przedstawiciele awangardy przyczynili się do wymazania socrealizmu z pamięci, traktując go jako pustkę, nicość. Tym sa-

mym to formacja awangardowa jest odpowiedzialna za skuteczne zniechęcenie artystów do podejmowania prób rozliczeń z socrealizmem i zamknięcie się w meandrach hermetycznej sztuki autotelicznej (s. 77, 146).

Krytyka awangardy na kartach książki Włodarczyka narasta stopniowo, by wybuchnąć w jej zakończeniu. W gruncie rzeczy to nie analiza socrealizmu, ale właśnie krytyka idei awangardowych nadaje tekstowi narracyjną spójność, a także wyzwała jego afektywne działanie. Pomimo tytułu bowiem *Socrealizm. Sztuka w Polsce w latach 1949–1954* Włodarczyka nie opisuje socrealizmu jako zjawisko całościowego, a jedynie rozciąga taką iluzję. Na książkę składają się fragmenty, w pewnym sensie – socrealistyczne marginesy. Byłoby to jej wartością, gdyby autor kwestie te sprobował i uczynił z nich przesłanki metodologiczne. Tymczasem badacz przenosi na rzeczywistość historyczną model dedukcji logicznej. Rozwija przy tym niezwykle bogatą, jak również subtelną retorycznie narrację: stosuje m.in. różnego rodzaju elipsy, aluzje, hiperbole, efekt stopniowania i zawieszenia. Wielkim wyzwaniem, zasługującym na osobną analizę, na którą w mojej skromnej próbie bliskiej lektury ze względu na ograniczony rozmiar tekstu niestety brak miejsca, jest analiza retoryczna książki *Socrealizm...*, badanie twierdzeń prawdziwościowych zastosowanych w narracji historycznej jako efektu figur retorycznych.

Za najbardziej spektakularny przykład operacji retorycznych w

książce Wojciecha Włodarczyka można uznać figurę socrealizmu jako hiperboli kondycji nowoczesności w Polsce. Efekt stopniowania i zawieszenia dotyczy przede wszystkim kwestii odpowiedzialności awangardy za socrealizm, przy czym chwyt ten wyposażył narrację w dynamiczne tempo i artykulację. Stopniowanie związane z powtarzaniem oraz inwersją znaczenia szczególnie wyraźne jest choćby w przypadku przytoczenia lub powołania się w kilku miejscach na tę samą wypowiedź Marii Jaremy na temat niepewności jej własnej pozycji milczenia wobec socrealizmu (s. 59, 68, 76); figura ta służy wzmocnieniu aspektów perswazyjnych tekstu w jego warstwie ewaluacyjnej, która w tym wypadku dotyczy negatywnie interpretowanej ambiwalencji awangardzistów wobec socrealizmu.

Bogate spektrum figur retorycznych bazujących na pominięciu i potrzebie dopowiedzenia (aluzja, elipsa, ale też hiperbola, która zakłada wspólną wiedzę autora i czytelnika o tym, co zostało przesadzone) zdaje się wskazywać na fakt, że autor zwraca się do czytelnika kulturowo i światopoglądowo mu bliskiego, który jest w stanie je odczytać. Ów czytelnik potrafi również odczytać hierarchię wartości przyjętą przez Włodarczyka, na której szczycie stoi założenie, że nurt sztuki płynie niezależnie od nurtu polityki (s. 60). Owa komunikacyjna wspólnota nadawcy i odbiorcy ma jednak także efekty ideologiczne. Filozofia, którą posługuje się Wojciech Włodarczyk, to raczej filozofia uzasadniania niż argumentacji, dyskurs prawdziwościowy niedopuszczający kontrower-

sji, niepewności, ścierania się wzorów wiedzy i prawd[17]. Tym samym zakłada wspólny horyzont poznawczy i światopoglądowy dla autora i czytelnika. Historia dla autora Socrealizmu... ma charakter procesualny, a zarazem sekwencyjny, racjonalny, opiera się na twardych podmiotach i faktach. Nie jest to wizja historii jako „nieskończonej liczby splątanych zdarzeń”, przypadków, wynikającej z „mnóstwa błędów i fantazji”[18]. Historia Włodarczyka tkwi w reżimie ponadhistorycznym, co gwarantuje fantazmatyczne rozpoznanie, diagnozę stanu kultury, bezwzględny osąd historyczny, w którym ma swój udział również czytelnik.

Przeniesienie

Włodarczyk dostrzega skomplikowaną pozycję badacza zajmującego się socrealizmem, jego wyjątkowe uwikłanie w przedmiot badany, sprzężenie, a zarazem pewną płynność i przechodność pozycji między badaczem a przedmiotem jego badań. Autor pisze:

„Żywotność aż do dnia dzisiejszego problemu realizmu socjalistycznego utrudnia zasadniczo badanie tego kierunku, a badacza, zwłaszcza w warunkach polskich, stawia w szczególnej sytuacji. [...] Żaden badacz nie może «udawać, że sam przebywa w jakiejś trudnej do określenia odległości od przedmiotu, [...] w bezpiecznym obszarze wiedzy, gdzie jego pracy nie zakłócają błąd, ograniczenie, uprzedzenie». Ale badacz socrealizmu jest w owe «błędy, ograniczenia i uprzedzenia» szczególnie uwikłany. Uwikła-

nie to wynika nie tyle z właściwości samego przedmiotu badań, ile ze specjalnych warunków, w jakich znajdował się «osamotniony» artysta epoki stalinowskiej, a które nieobce są badaczowi”[19].

W ten sposób, niezwykle adekwatnie, Włodarczyk opisuje zjawisko przeniesienia, które w badaniach nad historiografią Dominick LaCapra uważa za jedno z decydujących[20]. Przeniesienie w badaniach historycznych jest przez LaCaprę rozumiane jako zaangażowanie w obiekt badań z tendencją do powtarzania w dyskursie lub praktyce treści obecnych w obiekcie albo projektowanych na niego, np. powtarzanie mechanizmu “kozła ofiarnego” w badaniach nad tym zjawiskiem lub replikowanie terminologii nazistowskiej w analizie nazizmu[21]. Historyk, jak wskazuje LaCapra, musi nie tyle szukać punktu zewnętrznego wobec przeniesienia, ile raczej zburzyć je poprzez opis i analizę.

Ta operacja autorowi Socrealizmu... udaje się tylko częściowo. Z jednej strony bowiem Włodarczyk dostrzega niepokojącą wspólnotę doświadczenia „teraz” i „wtedy”, np. gdy opisuje fenomen egzystencjalnego osamotnienia łączący horyzonty poznawcze artysty socrealistycznego i badacza historii sztuki lat 80. Z drugiej strony jednak zbyt szybko rezygnuje z poddania analizie swej podmiotowej pozycji i owego niepokojącego poczucia bliskości. Decyduje się na odnalezienie fantazmatycznego, zewnętrznego punktu widzenia, z którego możliwe byłoby dostrzeżenie wszystkich uwarunkowań politycznych, społecznych czy narodowych

socrealizmu, jakie wpłynęły na jego kształt (s. 9). Punkt widzenia autora książki miałby, jak pisze, korygować zniekształcenia wynikające ze struktury i charakteru samej doktryny.

W ten sposób Włodarczyk stawia siebie jako podmiot piszący w pozycji onnipotentnego Ja, poza historią, polityką, społeczeństwem, pamięcią. Nie chroni go to, ale wystawia na konsekwencje przeniesienia: badacz powtarza sądy wartościujące obecne w samej ideologii socrealizmu – całkowitą deprecjację formacji awangardowej i nowoczesności – tworząc negatywny mit awangardy. Również w swojej wizji historii nie jest wolny od pułapek historycyzmu, który uważa za jeden z ważniejszych elementów zarówno poetyki, jak i światopoglądu awangardy oraz socrealizmu. Periodyzacja socrealizmu oraz wyodrębnienie okresu wstępnego, czasu rozkwitu i okresu schyłkowego – to typowa organiczna metafora czasu historycznego, natomiast socrealizm jako kres awangardy, a zarazem „kluczowe” doświadczenie nowoczesności, determinuje całkowicie jego struktury.

Tej wizji historii nieobce są również finalizm i fatalizm. Socrealizm wzrasta i umiera jak organizm (jego śmierć okazuje się konieczna), a przestrzeń pola kulturowego w Polsce naznaczona jest socrealizmem w sposób totalny, nieodniesienie się zaś do owego doświadczenia prognozuje schyłek i kres określonej formacji kulturowej: im dalej praktyce i refleksji artystycznej do socrealizmu, tym bliżej do symbolicznej śmierci (w kontekście Socrealizmu...

dotyczyło to awangardy, w innym tekście – Nowoczesność i jej granice – odnosi się właśnie do nowoczesności). Można powiedzieć, że pokusa socrealizmu w tym przypadku dotyka również badacza, którego socrealizm zarazem uwodzi i odraża.

Kategorią egzystencjalną zamazującą granice między „teraz” i „wtedy”, którą autor książki za Hannah Arendt uznaje za definiującą życie społeczne w totalitaryzmie, jest osamotnienie (s. 6). Osamotnienie w tym przypadku rozumie się jako samotność podmiotu wydziedziczonego ze sfery zarówno publicznej, jak i prywatnej, pozbawionego kulturowej i społecznej tożsamości, o zdestruowanych zdolnościach uczestniczenia w polityce. Kategorię „egzystencjalnego osamotnienia” można porównać do kategorii „pokoleniowego ubezwłasnowolnienia” wprowadzonej w obszar historii sztuki przez Andę Rottenberg (za Andrzejem Kijowskim, który koncepcji ubezwłasnowolnienia używał w odniesieniu do kondycji literatury w latach 70) [22].

Ten rodzaj opisu kondycji podmiotu wydaje się dramatycznie adekwatny w odniesieniu do potrzeby, a zarazem aporetycznego zadania redefinicji własnego Ja (rozumianego nie tylko jako rzeczywistość psychiczna, ale również jako tożsamość profesjonalną) wobec ramy politycznej zarówno przez krytyków, jak i artystów w Polsce lat 80. Przekroczenie osamotnienia i ubezwłasnowolnienia poprzez wyzwolenie traumatycznej pamięci, otwarcie własnej podmiotowości na niepokojącą inność (np. na badania socreali-

zmu) to wyzwania, przed którymi stają intelektualiści w zderzeniu z wydarzeniami Sierpnia '80: solidarności, wspólnoty, bycia razem. To również wyzwania, z którymi mierzy się społeczeństwo po wprowadzeniu stanu wojennego: szoku, bojkotu, aktywnego oporu.

Historia, wina i wstyd

Włodarczyk rekonstruuje socrealizm jako proces uwodzenia i subordynowania artystów przez władzę i jej dyrektywy. Nie bierze jednak pod uwagę faktu, iż uwodzenie nie wyklucza sytuacji przemocy i gwałtu. Wszyscy, którzy do socrealizmu przystąpili, kierowali się wedle autora książki oportunizmem, ci zaś, którzy zamilkli – strachem. Awangarda w książce Włodarczyka zostaje wyeksponowana w swojej fantazji sztuki politycznie zaangażowanej, społecznie istotnej funkcji artysty, w swoim marzeniu o komunikacyjnej utopii i politycznej transgresji. Tekst kreuje rodzaj *mise en scène*, gdzie jeden z głównych aktorów – awangarda, stojąc naprzeciw społecznym i politycznym wyzwaniom zarówno lat 50., jak i całej kultury poodwilżowej, łącznie z wyzwaniem Solidarności, a potem stanu wojennego – nie jest w stanie swojej roli podołać. Awangardowa pokusa socrealizmu, a zarazem niepewność czy brak uczestnictwa w socrealizmie, jest krokiem moralnie właściwym – zostaje obnażona, wystawiona na pokaz.

Z wyeksponowaniem, obnażeniem, uczynieniem jakiegś nieade-

kwatności publicznie widoczną związane są afekty wstydu i winy, które długo były traktowane jako kategorie przechodnie. Wstyd, jak pisze badaczka afektów Ruth Leys, motywowany warunkami zewnętrznymi i przekroczeniem norm społecznych, odnosi się do kondycji podmiotu, do tego, kim jestem, do moich niedoskonałości. Wina rozwija się w odniesieniu zarówno do przeszłych rzeczywistych czynów, jak i do fantazji o nich, może być reakcją na transgresję, łączy się z potrzebą oraz oczekiwaniem zadośćuczynienia[23].

W książce Włodarczyka to awangarda zostaje obarczona winą za grunt światopoglądowy, na którym socrealizm mógł się rozwinąć, wstydem za nierozpoznanie jego efektów, ale też za milczenie wobec socrealizmu (milczenie to wedle Włodarczyka było przecież powodowane strachem), za jego nie-doświadczenie, za brak rozliczenia z nim. W książce socrealizm zostaje wyeksponowany jako pokusa, awangarda zaś – niezależnie od efektów (uczestnictwa w socrealizmie czy milczenia wobec niego) – obarczona jest wstydem wynikającym z podatności na pokusę, z fantazji o pokusie. Afekty te nie są bezpośrednio rozpatrywane przez badacza, a jedynie aluzyjnie sugerowane i transmitowane przez jego tekst. Wyzwalają się przez warstwę retoryczno-ideologiczną tekstu, np. zdania takie jak: „Doprowadzone w socrealizmie do absurdu założenia awangardy zostały dzięki specyfice lat 30. wprowadzone szeroko w życie, powszechnie zaakceptowane, stając się gorką lekcją XX-wiecznego artysty. [...] W Polsce socrealizm trwał

krótko. Chłoniący był łączywie, choć często z wyrachowaniem” (s. 146–147). W tym wypadku funkcjami perswazyjnymi została obciążona nie tyle argumentacja, ile przede wszystkim retoryka tekstu: angażująca zabieg gradacji oraz zastosowanie zasobu słownictwa o silnym zabarwieniu ewaluacyjnym[24].

Sądu nad awangardą dokonuje zatem autor książki, natomiast winą i wstydem za socrealizm ma awangardę obarczyć czytelnik. Wstyd i wina, które pojawiają się jako afekty w lekturze książki Włodarczyka, pełnią funkcje osądu, a zarazem są waloryzowane negatywnie. Mają one jednocześnie charakter etyczny i polityczny: ich rola to prowadzenie do rozrachunku, oczyszczenia, wskazania winnych, ale również do odzyskania własnej tożsamości, choć dzieje się to poprzez „eksterioryzację zła” – zdystansowania opisywanych fenomenów, np. wobec pisania historii sztuki. To raczej proces zawstydzania niż wstydzania się. Jaki jednak inny, pozytywny użytek można by zrobić z tych relacji?

Jak zauważa Ruth Leys, wstyd jest afektem bezsilnych, wynika ze społecznej nierówności i niesprawiedliwości, nie musi być jako afekt wartościowany negatywnie. Wprost przeciwnie, wprowadzenie kategorii wstydu (w przeciwieństwie do kategorii traumy) owocuje przywróceniem podmiotowości, suwerenności, a także – co czyni Włodarczyk – odpowiedzialności. Uświadamia własną podmiotową kruchość, przemakalność podmiotu, podatność na afektywną transmisję. Posiada potencjał formowania nowej pod-

miotowości, dając nadzieję na zmianę[25]. Douglas Crimp zauważał, że należy odróżnić moralizatorskie użycie afektu wstydu (zawstydzanie) od etyczno- politycznego. W tym drugim przypadku: „biorąc na siebie wstyd, który jest cudzy, jednocześnie odczuwam całkowitą odrębność od osoby, której wstyd pierwotnie dotyczył. [...] A więc przyjmuję swój wstyd zamiast cudzego wstydu. Biorąc na siebie cudzy wstyd nie mam udziału w cudzej tożsamości. Przejmuję tylko podatność drugiej osoby na zawstydzanie. Co ważne, w tej sytuacji zachowane zostaje to, co inne w drugiej osobie [...]. Biorąc na siebie wstyd innej osoby, nie usuwam pokonać jej inności. Stawiam siebie w miejsce innego tylko o tyle, że uświadamiam sobie własną podatność na zawstydzanie”[26]. Crimp podkreśla za Eve Sedgwick performatywność wstydu w podwójnym znaczeniu: jako przedstawienia wymagającego sceny oraz w kategoriach austinowskiej teorii aktów mowy. Transponując uwagi Crimpa na poziom pisania historii, można uznać, że warunkiem takiej waloryzacji wstydu jest nie rozumienie go jako jednostronnej operacji zawstydzania, ale raczej dostrzeżenie w nim afektu dotyczącego wszystkie podmioty (w tym przypadku historycznej) sceny: zarówno podmioty podlegające w swych akcjach, postawach czy decyzjach analizie, jak i konstruujące narrację oraz wydające osądy. Wstyd, który jest afektem zakładającym (choćby fantazmatyczne) doświadczenie bycia widzianym, dotyka i przenika w tym wypadku wszystkie instancje historycznego performatywu – historyka, wraz z opisywanymi przezeń zdarzeniami, oraz czytelnika – pozostawiając je w etycznej niepewności i niepokoju

co do własnych decyzji, postaw oraz wyborów w sytuacjach wydarzeń granicznych.

Książka Wojciecha Włodarczyka spełniała funkcję budzenia wstydu w awangardzie: rozliczania nie tyle socrealistów, ile raczej formacji neoawangardowych, przede wszystkim zaś czerpiącej z tradycji awangardy kultury nowoczesnej (modernistycznej), które w latach 80. nie tylko w Polsce, lecz także w kulturze zachodniej przeżywały głęboki kryzys. Działo się tak z jednej strony ze względu na pojawienie się w historii sztuki i badaniach kulturowych często przeciwstawnych teorii postmodernistycznych (tzw. „postmodernizmu oporu”, poszukującego pęknięć i rozbrajającego modernizm, oraz postmodernizmu konserwatywnego: historyzującego, odrzucającego doświadczenie nowoczesności), z drugiej strony – ze względu na spektakularny powrót medium malarskiego.

W przypadku kultury w Polsce te dwa wątki nachodzą na pytanie o odpowiedzialność artystów wobec niezwykle wyrazistej rzeczywistości politycznej, o możliwość konstrukcji poprzez sztukę i historię sztuki gestów oporu. Jak sądzę, jako gest oporu można odczytywać właśnie refleksję nad socrealizmem i awangardą oraz zakorzeniony w niej rozrachunek z formacją nowoczesności. Socrealizm, nadal dowartościowywany przez reżimowe wystawy, takie jak jubileuszowa wystawa prac Heleny i Juliusza Krajewskich (Zachęta, grudzień 1985) czy „Budujemy nowy dom... Człowiek

i praca w sztuce realizmu socjalistycznego” (Muzeum Okręgowe w Lublinie, 1987/1988), a jednocześnie spychany w odmęty niepamięci przez artystów, w swoim uwikłaniu stanowił w latach 80. wyzwanie, a zarazem wchodził w zakres krytycznej produkcji kulturowej, której polityka kulturalna gierkowskiej Polski w latach 70. usiłowała odebrać wartość i tożsamość.

Wszystkie te wektory – z jednej strony lata 70. i ich niezwykle pesymistyczna diagnoza, utworzenie wolnych związków zawodowych oraz ruch Solidarności w okresie od sierpnia 1980 do 13 grudnia 1981 roku, potrzeba oczyszczenia i działania, stan wojenny, bojkot oficjalnych instytucji i mediów artystycznych, z drugiej strony zaś przesilenie postmodernistyczne i wynikająca z jego nurtów konserwatywnych deprecjacja dokonań neoawangardy – stanowią siatkę napięć, której podlegała również książka Wojciecha Włodarczyka.

Pominięty paradygmat

Dzięki publikacji Wojciecha Włodarczyka w historiografii w Polsce socrealizm z „pustego obszaru” przekształcił się w zjawisko o dalekosiężnych skutkach kulturowych, w aktywną przestrzeń wpływającą na charakter i kształt polskiej sztuki po 1955 roku. Książka Włodarczyka, konstruując pamięć o socrealizmie, zarazem ugruntowała pewien wzór wiedzy, wedle której to nie wojna, lecz socrealizm stał się kluczowym doświadczeniem sztuki i kultury w Polsce (szczególnie jasno jest to wypowiedziane na

stronach 74–75). Chcąc opisywać ówczesną „świadomość”, „sumienie” oraz „mechanizmy wyborów”, autor całkowicie stracił z pola widzenia rzeczywistość lat 40. jako „świata po katastrofie” cywilizacyjnej, kulturowej, a w polskim przypadku także moralnej, twierdząc, iż to „cywilizacyjny niepokój wywołany zmianami społecznymi i olbrzymim rozwojem techniki” (s. 67) jest głównym tematem i problemem sztuki w Polsce drugiej połowy lat 40.

Odrzucenie cezury wojny, a przy tym znaczące przeoczenie Zagłady, relegowanie z przestrzeni historii sztuki zjawiska „całkowitego spustoszenia” moralnego, przy jednoczesnym rozliczeniowym stosunku do okresu socrealizmu (z zastrzeżeniem, że rewizjonizm ten dotyczy zarówno jego uczestników, jak i artystów w okresie socrealizmu milczących) – jest paradygmatem mocno ustalonym przez historiografię sztuki w latach 80.

Tymczasem, jak sądzę, to, co wyłania się z książki Włodarczyka jako awangardowy wstyd (światopoglądowa odpowiedzialność za socrealizm) czy wina zaangażowania (udział w socrealizmie), przykrywa znacznie poważniejszy problem. Według badaczy wina i wstyd nie muszą, lecz mogą pokrywać się w swych mechanizmach z logiką traumy. Jeśli więc potraktować te dwa afekty na sposób traumatyczny (co jednak wiąże się z relegowaniem podmiotowej odpowiedzialności), to należy pamiętać, że potrzeba dwóch traum, by powstała trauma. Co przykrywają wina i wstyd, ta trauma socrealizmu, do której tak chętnie przywiązała się historia sztuki w Polsce? Śmiem twierdzić, że w tym przypadku trauma za-

angażowania przykrywa traumę niezaangażowania – indyferencję artystów w Polsce tuż po wojnie (mam tu na myśli nie ocalonych, lecz obserwatorów Zagłady) wobec Zagłady oraz całkowity brak refleksji na ten temat w polskiej historii sztuki, która wobec tego wydarzenia nigdy nie usiłowała zrewidować swych przebiegów, hierarchii, kanonów.

Jeśli natomiast zrezygnować z interpretacji traumatycznej, to można rzec, iż winą i wstydem, z którymi borykali się badacze na początku lat 80., była socrealistyczna przeszłość, tymczasem wyzwaniem, z jakim musi się mierzyć współczesna historia sztuki w Polsce, jest całkowita indyferencja naszej dyscypliny w jej rodzimym wydaniu wobec wydarzenia Zagłady, wobec cierpienia Innego[27].

Każdy czas posiada swoje wyzwania. Nie rozrachunek z socrealizmem, którego pamięć właśnie dzięki badaczom lat 80. została oswojona, lecz bolesna refleksja nad indyferencją, pozycją obserwatora, tego, który przygląda się bezwstydnie cierpieniu innych, jest wyzwaniem współczesności. Waloryzacja afektu wstydu, analiza własnej podmiotowej pozycji, a zarazem dostrzeżenie afektywnego aspektu narracji przez podmioty piszące historię byłyby tutaj, z mojej perspektywy, pożądane.

Luiza Nader, ur. 1976, historyczka sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W 2005 roku była

stypendystką Fullbrighta. Jest autorka książki *Konceptualizm w PRL (2009). Jej zainteresowania koncentrują się na sztuce awangardowej i neoawangardowej, szczególnie w Europie Centralnej, a także relacjach pamięci i archiwum, teoriach traumy i afektu.*

Przypisy

1. W. Baraniewski, Wobec realizmu socjalistycznego, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 186–187.
2. Chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować Karolowi Sienkiewiczowi za nieocenioną pomoc w pisaniu niniejszego tekstu: niezwykle szczodre użyczenie wyników swojej kwerendy bibliotecznej dotyczącej wystaw i tekstów krytycznych poświęconych tematyce powrotu zainteresowania socrealizmem w Polsce w latach 80.
3. Por. m.in. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005.
4. Piotr Juszkiewicz wskazuje w tym kontekście na wyjątkową postawę Mieczysława Porębskiego, por. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005.
5. Por. m.in. A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975.
6. Na kontrowersję wokół twórczości grupy Wprost zwraca uwagę m.in. W. Włodarczyk, *Lata 80.: sztuka młodych*, Warszawa 1990. Termin „sacr-realizm” pojawia się w tekście Marka Skwarnickiego, *Sacr-realizm*, „Tygodnik Powszechny”, 12 I 1986, nr 2 (1907), s. 8.
7. S. Morawski, *Utopie i realia*; T. Kostyrko, *Realizm socjalistyczny – o niektórych źródłach jego niepowodzeń*, A. Zeidler, *Malarstwo realizmu socjalistycznego – tradycja czy historia?*, „Sztuka” nr 3/7/1980, s. 17–28.
8. Na fakt zaistnienia problematyki dzieciństwa na początku lat 80. oraz te dwa filmy zwrócili uwagę świetnie redagujący książkę *Przeciąg* Andy Rottenberg Kasia Redzisz i Karol Sienkiewicz w przypisie nr 2 do tekstu *Dla kogo ten kongres?*, w: A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 81.
9. *Kongres Kultury Polskiej: 11–13 grudnia 1981*, red. W. Masiulanis, Warszawa 2000.
10. A. Rottenberg, *Dla kogo ten kongres?*, w: *Przeciąg*, op. cit., s. 77–81.
11. J.J. Scheurich, K. Bell McKenzie, *Metodologie Foucaulta. Archeologia i genealogia*, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 2, Warszawa 2010, s. 294–295.
12. *Sztuka polska po 1945 roku...*, op. cit.
13. *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989*, red. R. Ziarkiewicz, Warszawa 1990.
14. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986.
15. To wciąż ważne dla historiografii pytanie zadaję za Domickiem LaCaprą, por. D. LaCapra, *Rethinking intellectual history and reading texts*, „History and Theory”, vol. 19, no. 3/1980, s. 274.
16. W. Włodarczyk, op. cit., s. 6.

17. J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Poznań 2008, s. 289–290.

18. Tak opisywana jest wizja historii Michela Foucaulta, zob. J.J. Scheurich, K. Bell McKenzie, *Metodologie Foucaulta...*, op. cit., s. 304.

19. *Ibidem*, s. 6.

20. Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis przeniesienie w psychoanalizie tłumaczą jako: „proces aktualizowania się nieświadomych pragnień wobec pewnych obiektów w pewnego typu relacjach z nimi, przede wszystkim w relacji analitycznej. Chodzi tu o przeżywanie dziecięcych wzorców, które przeżywane są tak, jakby działały się w rzeczywistości. [...] Freud zauważał, że przeniesienia nie różnią się od siebie w zależności od tego, czy skierowane są na analityka czy na inną osobę; ponadto są one pomocne w leczeniu jedynie pod warunkiem, że są kolejno wyjaśniane i burzone. Przeniesienie jest zarazem formą oporu wobec leczenia, sygnalizując zarazem bliskość nieświadomego konfliktu”. Por. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Przeniesienie*, w: *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 260–261. Na istotną rolę przeniesienia w konstruowaniu historii, jak również w życiu etycznym i politycznym społeczeństw wskazywał Dominick LaCapra, por. m.in. D. LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca–London 2003, a w sztuce i historii sztuki zwróciła na to uwagę Mignon Nixon, por. m.in. M. Nixon, *Oral Histories: Silvia Kolbowski and the Dynamics of Transference*, w: *Silvia Kolbowski. Inadequate... Like... Power*, red. R. Frank, kat., *Secession*, Wien 2003, s. 93–102.

21. LaCapra, *History in Transit*, op. cit., s. 74.

22. Na kategorię tę właśnie w kontekście obserwacji Andrzeja Kijowskiego zwrócił nieco później uwagę Wojciech Włodarczyk, por. *Nowoczesność i jej granice*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, op. cit., s. 21; A. Kijowski, *Pisarz i urząd*, w: *idem, Niedrukowane*, Warszawa 1978, s. 6.

23. R. Leys, *From guilt to shame. Auschwitz and after*, Princeton–Oxford 2007, s. 11–14.

24. Na temat tropów retorycznych w narracji historycznej zob. m.in. J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię...*, op. cit.

25. R. Leys, op. cit., s. 132–152.

26. D. Crimp, *Co za wstyd*, Mario Monteziel, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów Artium Quaestiones*, Poznań 2010, s. 788.

27. O zwichniętej historii sztuki w tym kontekście pisała jako pierwsza Izabela Kowalczyk, por. I. Kowalczyk, *Zwichnięta historia sztuki? – o pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, http://historiasztuki.uni.wroc.pl/opposite/opposite_nr1/izabela_kowalczyk.htm [data dostępu 22.09.2011].

DYSKUSJA

Postawy

Waldemar Baraniewski: Czy uważasz, że dałoby się twoje rozważania w jakiś sposób uzupełnić o perspektywę nowoczesności Baumana, którą tutaj w gruncie rzeczy pomijasz, a do której Włodarczyk też się odwołuje, mówiąc o awangardzie?

Luiza Nader: Nie jestem pewna, czy on się odwołuje do nowoczesności w takim pojęciu, jakie przyjmuje Bauman. Bo Bauman mówi o formacji nowoczesności, mając na myśli ostatnie 150 lat kultury europejskiej. Natomiast Włodarczyk przyjmuje zupełnie inną periodyzację. Bauman mówi o modernizmie w bardzo szerokim, najszerszym znaczeniu, którego skutkiem miałyby być Zagłada. To byłoby ciekawe w odniesieniu do koncepcji Strzeżmińskiego, natomiast Włodarczyk mówi o nowoczesności po roku 1955, o formacji nowoczesnych. Trudno jest mi się zgodzić z jego kategorię osądem i zrównaniem socrealizmu i awangardy, bo dochodzi tutaj do pewnego zrównania.

Dorota Jarecka: Twoja teza jest bardzo inspirująca. Pamiętam, że po przeczytaniu książki Włodarczyka intrygowało mnie jego bardzo silne oskarżenie awangardy i zaczęłam się zastanawiać, czy przedwojenna nie-awangarda nie miała dużo wspólnego z socrealizmem. I jak zaczęłam czytać te teksty właśnie zdecydowanie nieawangardowe, ale mówiące o powrocie do ładu, o przywróceniu pewnych zasad w sztuce i w rzeczywistości, to odkryłam duże związki. Myślę np. o przedwojennych tekstach Starzyńskiego. Czy to wyparcie Zagłady, próba zamaskowania wstydu, nie jest też

wyparciem dziedzictwa przedwojennego, często bardzo nieprzyjemnego, mrocznego, takich nurtów, które były po prawej stronie polskiej myśli o sztuce i filozofii?

Luiza Nader: Pewnie tak. Mówiłam tutaj o pewnym wydarzeniu granicznym i doświadczeniu granicznym, ale to doświadczenie – jeżeli przyjmiemy jego szeroką definicję – również odnosiłoby się do tego, co było przed wydarzeniem Zagłady, całej tej prawicowej retoryki, która jest kompletnie nieawangardowa, a wydaje się dużo bliższa założeniom socrealistycznym. Ważne, by zastanowić się nad tym, dlaczego przywiązaliśmy się do myśli, że socrealizm jest naszą traumą. Dlaczego tak chętnie o socrealizmie myślimy jako o naszym wstydzie? To nie jest tylko tendencja historii sztuki, oczywiście mocniejszym echem to się odbiło w literaturoznawstwie. Dlaczego tak chętnie zawstydzają się socrealistów? Pomyślałam sobie, że muszą być tego różne przyczyny, ale zainteresowała mnie właśnie ta dwoistość traumy. O pewnych traumach mówi się chętniej – to ma związek z tym, że często przy okazji sami siebie wiktyimizujemy – a o innych traumach w ogóle się nie mówi, bo nagle z pozycji ofiary przechodzimy na nieciekawą pozycję – jeżeli nie agresora, to spadkobiercy agresora.

Piotr Rypson: Czytałem książkę Wojciecha Włodarczyka bardzo dawno temu i słabo ją pamiętam, ale wydaje mi się, że zarówno w jego książce, jak i w twojej wypowiedzi zabrakło dwóch rzeczy, może mniej efektownych, ale według mnie dość istotnych:

z jednej strony zrelacjonowania dyskursu o socrealizmie polskim w sztukach wizualnych wobec socrealizmu w literaturze, który w zasadzie poprzedza to, co się później dzieje w plastyce; z drugiej strony analizy tego, czym w latach 30. była w Polsce sztuka zaangażowana, w jaki sposób ta dyskusja odbywała się w środowiskach literackich i jak ona się przenosiła na pole artystyczne. To tak mniej więcej wyglądało. Myślę, że jedną ze słabości historii sztuki po wojnie w ogóle stanowi to, że jest na tyle mało interdyscyplinarności w badaniach, że ten obszar kształtowania się sensów i wypowiedzianego dyskursu politycznego, który ma miejsce na terytorium literatury, jest w małym stopniu brany pod uwagę, jeśli chodzi o badania na polu plastyki.

Luiza Nader: Bardzo ci dziękuję, że stawiasz przede mną tak ambitne zadania. Oczywiście, że tego kontekstu brakuje. To byłoby bardzo ciekawe również na tle tego, co się dzieje w latach 80., także w literaturoznawstwie. Oczywiście brakowało całej części na temat pojęcia awangardy w latach 30. i zaangażowania – ale tekst Włodarczyka w pewnym sensie korzysta z takich transdyscyplinarnych powiązań, ponieważ impulsem do jego powstania były seminaria Sławińskiego w Instytucie Badań Literackich. Na ten temat wiem niewiele i miałam nadzieję, że dzisiaj zjawi się tu profesor Włodarczyk i że on będzie mógł więcej na ten temat powiedzieć. Wydaje mi się, że ten impuls namysłu nad socrealizmem w Polsce – to jest zresztą obecne w metodologii Włodarczyka, jego

lekturach – nie pochodzi z historii sztuki, lecz właśnie z terenu literaturoznawstwa.

Waldemar Baraniewski: Seminarium Sławińskiego miało ogromne znaczenie, a zwłaszcza jego badania nad krytyką socrealistyczną. W swych tekstach, takich jak *Głosy z domu umarłych* czy *Krytyka nowego typu*, Sławiński pytał o podstawowe funkcje, czemu właściwie w okresie realizmu socjalistycznego służyło dzieło sztuki, czym było, jaki obowiązywał model artysty. Tu bez wątplenia Włodarczyk szedł tropem zarysowanym przez Sławińskiego.

Piotr Bernatowicz: Co sądzisz na temat Borisa Groysa i wspomnianej już książki *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, bo tam pada podobna teza? Czy te wszystkie kwestie dotyczące afektywnego stosunku autora odnosiłyby się także do Groysa?

Luiza Nader: Tak, to, co się rozgrywa w Socrealizmie w Polsce w latach 1950–1954, rozgrywa się również w książce Groysa. Groys używa podobnych argumentów, z tym że jego refleksja jest bardziej osadzona w kontekście sztuki rosyjskiej, radzieckiej, awangardy rosyjskiej itd. Moim zdaniem podobne badanie byłoby ciekawe w odniesieniu do samego Groysa. Chcę jeszcze raz powtórzyć, że nie mam kompetencji, by rozmawiać o tym, kiedy np. rozpoczął się socrealizm w Polsce. Interesowała mnie bardziej retoryka tego tekstu, jak on działa, jaką wiedzę transmituje i jak

afektywnie osadzona jest wiedza. Podobnie, wydaje mi się, można postąpić z Groysem, którego jedną z głównych figur retorycznych jest hiperbola, czyli przesadnia.

Chciałabym zapytać Karola o rok 1988 i o to, co się wówczas działo w CSW, a także o nową ekipę, która sprawiła, że w tym smutnym miejscu, gdzie się nic nie działo, nagle zaczęło się dużo dziać. Dlaczego tych parę miesięcy zostało poświęcone w imię „grubej kreski”, bo mam wrażenie, że CSW do tego wątku – krótkiego, ale bardzo ciekawego, owocnego – nigdy nie wróciło w autorefleksji, jeżeli się taka przytrafiła?

Karol Sienkiewicz: To jest bardzo trudne pytanie. Nie wiem, czy jestem ci w stanie odpowiedzieć. Jednak praca Andrzeja Dłużniewskiego, o której wspominałem, znalazła się na wystawie „Schizma” kuratorowanej przez Adama Mazura. Może z tego powodu nazwa tej wystawy była adekwatna do wszystkiego, co się wtedy działo. Nie wiem, na ile świadomie Adam Mazur umieścił zapis wideokonferencji prasowej Wojciecha Krukowskiego na swojej wystawie, zorganizowanej notabene w 20. rocznicę istnienia Centrum Sztuki Współczesnej. Za datę wyjściową, początkową przyjęto wówczas rok 1989. To był krótki epizod działania dość szerokiej grupy osób, która funkcjonowała w Centrum Sztuki Współczesnej w 1988 roku. I większość z nich z CSW odeszła. Pozostali chyba jedynie Grzegorz Borkowski i Janusz Byszewski. Natomiast dosyć symptomatyczne jest to, że oni wszyscy się tam

w 1988 roku pojawili, co pokazuje, że to już był ten moment, w którym myślenie o bojkocie, o oficjalności tych instytucji bardzo się rozmywa. W Zachęcie jeszcze nie wystawiano, chociaż były wyjątki od tej reguły. W Zachęcie pojawiło się np. w 1988 roku „Koło Klipsa”. Bożena Kowalska zorganizowała wystawę „Język geometrii”, co było bardzo krytykowane. Ale już w Centrum Sztuki Współczesnej, jako nowej instytucji, która otworzyła się na nich, można było coś zrobić z mniejszym moralnym obciążeniem.

Waldemar Baraniewski: Przywołałeś Andrzeja Mitana. Czy jesteśmy w stanie powiedzieć coś o programie tej grupy?

Karol Sienkiewicz: Nie zajmowałem się szczególnie tym momentem, krótko rozmawiałem z Andrzejem Mitanem.

Piotr Rypson: Dwa słowa dopowiedzenia, bo to rzeczywiście jest bardzo ciekawy moment i wiele uczący wszystkich. Np. tego, że nie należy sięgać po władzę, kiedy ancient régime upada, to jest najgorszy moment (to tylko taki żart). W 1988 roku – o ile dobrze pamiętam – „Res Publica” pojawiła się jako pismo już legalnie drukowane i cała dyskusja na temat tego, co można, w jaki sposób negocjować z tamtą rzeczywistością, zaczęła się w różnych środowiskach. Wystawa, która odbyła się w 1988 roku, zorganizowana przez to okołofluxusowe środowisko, właśnie przez Mitana i Dłużniewskiego, była postrzegana jednak jako jakiś rodzaj zgnitego kompromisu. Oni sami śmieją się z tego, co wysłuchiwali.

O ile dobrze pamiętam, Andrzej Dłużniewski bardzo szybko zrozumiał, że polem jego działalności tak naprawdę jest sztuka, a nie animowanie takiego wówczas jeszcze truposza, jakim był Zamek Ujazdowski. I nie istniał żaden konflikt, bo to nie było nawet środowisko, raczej takie dwa momenty, które nie były konfliktowe. Jeden ustąpił miejsca bezboleśnie.

Karol Sienkiewicz: Nie wiem, czy tam nie było konfliktu. Andrzej Mitana tutaj nie ma, ale jakbyś z nim porozmawiał, to dowiedziałbyś się, że jego stopa nie powstała w Centrum Sztuki Współczesnej od tamtej pory.

Piotr Rypson: Rzeczywiście można by to postrzegać w perspektywie jakiegoś konfliktu, zresztą Andrzej cały czas w jakiś sposób negocjował z organami dyspozycyjnymi, które pozwalały lub nie na robienie wydarzeń artystycznych, ale ja bym to postrzegał w planie decyzji estetycznych, a nie jakichkolwiek ocen postaw czy postaw politycznych.

Dorota Jarecka: Luizo, czy dostrzegasz też w tym nurcie tekstów o socrealizmie z lat 80. takie momenty, które byłyby przeciwne nurtowi zamrożenia się w poczuciu, w poszukiwaniu winnego? Czy tekst Włodarczyka jest przykładem na to, co się działo wtedy, czy jest to skrajna postawa wobec innych, bardziej złożonych postaw? Pamiętam przesłanie tekstu Elżbiety Grabskiej – że ten realizm był. Wydaje mi się, że to była próba odzyskania realizmu,

socrealizmu może nawet, pewnej postawy wobec rzeczywistości, otwartej także na traumę. Nie wiem, czy to dobrze pamiętam. Ale to jest jednak pokolenie, które w socrealizmie uczestniczyło. Ten wstyd był czymś prawdziwym, to były wstyd czy wina indywidualna, to nie było przeniesienie.

Luiza Nader: Powinam wytłumaczyć, że nie przeprowadzam studium przypadku, na podstawie którego chciałabym generalizować swoją wiedzę i rozszerzać ją na całe środowisko historyków sztuki, bo to byłoby niesprawiedliwe i zupełnie nietrafione. Dla mnie ta książka była ważna, ponieważ wydała mi się najmocniejszym punktem odniesienia, również dla współczesnej historiografii w Polsce, która właściwie ślepo i bezkrytycznie powtarza jej założenia. To była bardzo żywa debata o socrealizmie. Dlatego o socrealizmie, bo dzieje się to w latach 80., bo artyści i krytycy czy historycy sztuki stają przed etycznymi wyzwaniami – bojkotu, działalności opozycyjnej. Jest dużo innych wątków, które wydają mi się tutaj bardzo ciekawe, m.in. tekst Grabskiej i podsumowanie, które zrobił Porębski do tej sesji, o zupełnie przeciwstawnych przesłankach. One się spotykają tylko w jednym punkcie z Włodarczykiem, bo Włodarczyk też w pewnym sensie socrealizm odzyskuje. To nie jest tak, że on potępia socrealizm, on potępia awangardę. Natomiast on też w pewnym sensie socrealizm, a wraz z nim realizm, figurację i malarstwo, pragnie odzyskać, ocalić jakiś sens.

Łukasz Gorczyca: Mam jeszcze jedno pytanie otwarte. Propozycja interpretacji krytyki awangardy przeprowadzonej przez Włodarczyka poprzez stronę Holokaustu brzmi oczywiście przekonująco dzisiaj. Ale zastanawiam się, jak mamy sobie w takim razie radzić i znaleźć inne metody wytłumaczenia takich postaw w latach 80. Tego problemu dotyka też trochę postawa Andrzeja Bonarskiego, który dzisiaj też reprezentował postawę antyawangardową. Brzydził się awangardą, brzydzi się nią nadal. Jak sobie radzić z takimi postawami? Czy to jest rzeczywiście klucz, który otwiera tego rodzaju postawy? Padło również, że hasło, które się pojawia po neoawangardzie, to oczywiście potrzeba rynku. To jest klisza z dyskusji międzynarodowej, bo jeżeli spojrzymy na polską sytuację, to takie ujęcie nie ma żadnego sensu. Malarstwo funkcjonuje w Polsce w zupełnie innym kontekście. I w tym kontekście znowu pojawia się postać Bonarskiego.

Karol Sienkiewicz: Wojciech Włodarczyk był autorem dwóch książek w tym okresie bardzo ważnych – jedną był Socrealizm..., a drugą Sztuka młodych. Czy ta krytyka awangardy, którą, Luizo, odczytujesz w książce o socrealizmie, była w pewien sposób tworzeniem przedpola dla nowego malarstwa?

Luiza Nader: W pewnym sensie tak, ale nie wynikało to z jakichkolwiek przesłanek merkantylnych – bardzo słusznie, Łukasz, wyłapałeś ten moment. Ja tego nie doprecyzowałam, oczywiście chodziło mi o dyskusje na Zachodzie. W Polsce ta sytuacja nie

miała miejsca, co zresztą bardzo dobrze usłyszeliśmy w wystąpieniu pana Andrzeja Bonarskiego, które nastąpiło po twoim tekście. Ale wydaje mi się, że w latach 80. pojawia się jakieś rozczarowanie awangardą, potężne rozczarowanie jej możliwościami, powraca pytanie, bardzo ważne, dotyczące kwestii zaangażowania, o czym też dzisiaj mówiliśmy – co to jest zaangażowanie, czym je wypełnić, bo to zupełnie puste pojęcie w latach 80., jak je wypełnić jakimś sensem. To wszystko łączy się z powrotem malarstwa, również przez inne odczytanie socrealizmu. To jest bardzo ważne w książce Włodarczyka i właśnie krytyczne – on nie odrzuca socrealizmu, on go rozwarstwia, demitologizuje, wyciąga z niego „efekt Arsenau”, to jest jakaś próba odzyskania i malarstwa, i realizmu, ale też grupy „Wprost”, jakiejś formy zaangażowania, po to, by odzyskać własną tożsamość, język, którym można by było się posługiwać, również jako historyk sztuki i obserwator tej sceny wówczas.

Waldemar Baraniewski: Przypomnę taki akapit z dziennika Jerzego Stajudy: „Grupę stworzył Włodarczyk”.

Ewa Małgorzata Tatar: Mam pytanie do Oli Ściegiennej, à propos postawy krytycznej, odzyskiwania tożsamości i definiowania zaangażowania, swojego własnego. Zaproponowałaś takie uogólnienie, które wynikało z analizy wielu ankiet, że następuje rozwarstwienie, oddzielenie ja-artysty od ja-obywatela. Chciałam zapytać, czy może udało ci się znaleźć próby przekroczenia tego albo

próby uchwycenia, sproblematyzowania tego w ankietach.

Aleksandra Ściegienna: Czytając te ankiety, analizując je, odnosiłam wrażenie, że widać w nich unikanie kontekstów politycznych i te wszystkie wypowiedzi są apolityczne, jakby to było wyparte. Ta ankieta została tak skonstruowana, że na pierwszy rzut oka wydaje się, że ona jest o wszystkim, ale tak naprawdę ona jest o tym zaangażowaniu, to jej główny problem. Według mnie dobrym komentarzem byłby tutaj tekst z ostatniego numeru „Artium Quaestiones” – Cień modernizmu Piotra Juskiewicza – gdzie on pisze, jak te konteksty polityczne są wyparte, pozostają gdzieś w cieniu modernizmu. I to widać również w tej ankiecie.

Luiza Nader: Ja chciałam coś dopowiedzieć, bo wcześniej Karol mnie zapytał, dlaczego w latach 80. mówi się w kółko o socrealizmie. Są wystawy, jest bardzo żywa wymiana opinii i refleksji na temat socrealizmu. Jedno wydaje się wspólne dla nich wszystkich – wypierana jest wojna, a wraz z nią Zagłada. Pomyślałam, że to bardzo ciekawe pytanie, bo kieruje mnie ono ku interpretacji traumatycznej. Lata 80. były czasem niesamowicie dramatycznym dla podmiotów, dla jednostek. Myślę, że nierzadko było to rzeczywiście doświadczenie traumatyczne dla poszczególnych osób, np. łączące się z internowaniem, ale w skali doświadczenia kolektywnego stan wojenny nie był według mnie doświadczeniem traumatycznym, stanowił raczej wydarzenie, o jakim mówi Badiou, to znaczy doświadczenie wymagające całkowitej redefinicji horyzontu poznawczego, moment, kiedy staje się wspólnota. Wydaje

mi się, że widziany z tej perspektywy stan wojenny staje się wydarzeniem o niesłuchanie pozytywnych – o ile tak można powiedzieć – efektach, jeżeli chodzi o postawy obywatelskie. Słyszeliśmy tutaj na przykład o ZPAP.

Karol Sienkiewicz: Używam jako przykładu tej grupki osób, która zdecydowała, że ZPAP poparła strajki na Wybrzeżu, nowe władze ZPAP wybrane na początku 1980 roku. Czy to nie dawało rodzaju mandatu lub legitymizacji, by zajmować się socrealizmem?

Łukasz Gorczyca: Nie chciałbym znowu prowokować bardzo szerokich i otwartych pytań, ale jednak to, co teraz Luiza powiedziała, każe zastanowić się nad zjawiskiem wypierania w latach 80. kwestii wojny i Holokaustu. Bo jednak jeśli założymy, że Włodarczyk stworzył Gruppę, to w takim razie wracamy do Włodarczyka, a Grupa jest przykładem na coś przeciwnego. Włodarczyk jest tutaj kimś, kto właśnie spina ten problem. Mówimy o kimś, kto pracuje nad książką o socrealizmie, ale ta książka jest tak naprawdę zakamuflowaną dyskusją z sytuacją współczesną. Włodarczyk towarzyszy grupie artystów, którzy problem historii, tożsamości, wojny – to nie było tutaj dyskutowane, ale być może też Holokaustu – przemycają w swoich pracach, nawet bardziej wprost – jak Pawlak w portrecie Hitlera. Pojawia się ikonografia związana z totalitaryzmem w bardzo silny sposób; to oczywiście wymaga dłuższej dyskusji, ale trudno jest mi tak intuicyjnie pogodzić się z twierdzeniem, że kwestia traumy Holokaustu i wojny

była totalnie nieobecna w latach 80. W neoawangardzie lat 70. pewnie tak, ale potem...

Luiza Nader: Wojna – tak, Holokaust – nie, powiedziałałabym. Ja nie zaprzeczam temu, że w polu sztuki istnieją prace, które poruszają kwestie wojny i Zagłady, że można je odczytywać na różne sposoby, że są otwarte. Myślę, że takich prac zostaje dla nas po wojnie do odczytania sporo. Po prostu historia sztuki była na to zupełnie ślepa, to nie był dla niej problem. Tę właśnie kwestię próbowałam zasygnalizować: że to nie był problem badawczy, bo to, co wydawało się interesujące, wiązało się z rokiem 1950 i socrealizmem. Wojciech Włodarczyk pisze w tej książce bardzo wyraźnie, i powtarza to w swoim tekście na sesji historyków sztuki, że wojna nie jest żadną cezurą w historii sztuki, nie jest cezurą świadomościową, poza oczywistymi konsekwencjami historycznymi, mam tutaj na myśli Jałtę. To jest wypowiedziane bardzo wyraźnie, więc to, co widział w twórczości Grupy, nie zostało przekute w historiografię, w doświadczenie historiograficzne.

Łukasz Gorczyca: To jest przejaw kryzysu dyscypliny, o której dyskutujemy, a nie sztuki czy historiografii en masse. Bo też kwestia Holokaustu pojawia się w dyskusji publicznej chyba właśnie w latach 80.

Dorota Jarecka: Trudno stosować nasze kryteria i właściwie zarzucać im, że nie znali wówczas języka, który my znamy.

Luiza Nader: To nie jest język, który my znamy. To jest język, który był obecny, on był stworzony.

Waldemar Baraniewski: Zdanie Włodarczyka o tym, że wojna nie jest cezurą w historii sztuki, zostało zbudowane na podstawie pewnej koncepcji, to znaczy przy przyjęciu zasady, że badamy tradycje artystyczne. Nie badamy tematyki, zakresu społecznego itd., tylko tradycje artystyczne. Z punktu widzenia tradycji artystycznych – tutaj pozostanę wiernym uczestnikiem seminariów Sławińskiego – te wydarzenia zewnętrzne, historyczne, nie mają znaczenia dla przebiegów procesów artystycznych.

Luiza Nader: Być może cały problem z Holokaustem polega na tym, że w latach 80. używano właśnie pojęcia tradycji, a my w tej chwili chętniej mówimy o pamięci. W pamięci bardzo ważne jest także to, czego właśnie w niej nie ma, co być może warto byłoby zrekonstruować, aby odzyskać siebie, w jakimś stopniu przynajmniej.

Grzegorz Kowalski: Muszę powiedzieć, że sprawa Holokaustu, obecności Holokaustu w latach 80. jest przez was pomijana. To było we wszystkich wystawach Boguckiego.

Luiza Nader: Ale ja mówię o historiografii, ja nie mówię o wystawach, nie mówię o sztuce.

Grzegorz Kowalski: To może troszeczkę przesterujemy tę dyskusję. Istnieją obszary, które pozostają nieznane albo nieporuszane przez badaczy, mianowicie decyzji, powiedziałbym nawet: heroicznego decyzji artysty, żeby się włączyć w wydarzenia, które mają miejsce, i zrezygnować ze swojej pozycji obserwatora, komentatora, tylko stać się uczestnikiem, współodczuwać z tym, co się dzieje, z całym społeczeństwem. Dziesięciomilionowy związek tam był przecież w tle. Obecnie 650 tys., zdaje się. Ważna była w tym rola Kościoła, stratedzy siedzieli w pałacach arcybiskupich, już wtedy kombinowali, co z tym zrobić. To są rzeczy, które powinniście raczej notować, badać teraz, póki jeszcze żyją uczestnicy. Np.: czy znana jest komukolwiek rola Cieślarów, którzy za granicą, w Paryżu, dbali o to, aby Solidarność była ciągle na pierwszej stronie gazety, przez akcje paraartystyczne, przez rzeczy, które odrzucają wyrafinowani badacze. Artyści angażowali się w to, żeby z ust komentatorów i dziennikarzy nie schodziło słowo „Solidarność”. To jest w ogóle nieznane. Chcę zwrócić uwagę na ten kluczowy moment, że artysta po 1980 roku powziął decyzję, by być ze społeczeństwem, i to jest właściwie najważniejsze zagadnienie, to była sztuka zaangażowana, obojętnie jakich lotów. Ja sam pamiętam, jak przy okazji wystawy Boguckiego „Apokalipsa...” w jednym z tygodników katolickich pojawiły się wypowiedzi artystów. Ja pozwoliłem sobie na wypowiedź, bo mnie też to raziło, że tam tyle jest kiczu obok jakichś słusznych idei. Powiedziałem, że to jest nadużycie. Do porządku przywołał mnie Jacek Sempoliński. On powiedział: cała sztuka to jest nadużycie. Sztuka

jest nadużyciem, bo my wszyscy powinniśmy w tym czasie robić co innego. Robiliśmy to, co mogliśmy. Muszę powiedzieć, że ja to wspominam – mimo że poniosłem klęskę, największą właściwie, w tym okresie – jako czas niezwykle ważny. Dlatego pozwoliłem sobie powiedzieć, gdy szliśmy tutaj z Waldkiem, że to był okres transformacji polskiej sztuki. Wtedy to był tygiel, w którym wypiekało się wszystko, co później było nazywane sztuką krytyczną itd.

Jan Michalski: Dwa słowa o wypowiedzi Luizy. Jest bardzo trudno krytycznie wypowiedzieć się o tekście, który używa pojęć psychologii głębi. Ja nic nie mam przeciwko takiej hermeneutyce, to znaczy przeciwko interpretowaniu cudzych książek. Natomiast odniosłem wrażenie, że Luiza przeniosła współczesne kategorie polityki pamięci i polityki historycznej do książki Włodarczyka z początku lat 80., w której ta polityka pamięci jeszcze nie występowała. I stąd całe nieporozumienie. Włodarczyk formułuje sądy o socrealizmie w publikacji, która jest nudną, akademicką książką, pisaną ciężkim językiem, ale ma tę zaletę, że jest bardzo rozsądna i przynosi opisy konkretnych dzieł. Jeśli się jej przyjrzeć, to książka Włodarczyka stoi na antypodach publikacji, które obarczają uczestników socrealizmu poczuciem winy. Myślę tu np. o Hańbie domowej Trznadla, która jest dociekaniem na dziesiątą stronę, kto był winny i jak się ma z tego wypowiadać społeczeństwu. Włodarczyk – o ile dobrze sobie przypominam – nic takiego nie robi, podchodzi do zagadnienia bardzo autonomicznie, a elementy ideologiczne, które się może w tej książce pojawiają,

są znikome. Takie jest moje zdanie. Dlatego dyskusja oczywiście jest fajna, ożywiona, jak się wprowadza współczesne kategorie do interpretacji starych faktów, tym niemniej trzeba sobie zdawać sprawę – tak uważam przynajmniej – że o polityce pamięci w sensie współczesnym wówczas jeszcze nie mogło być mowy. Stąd ta wielka narracja, jaką jest Holokaust, narracja uniwersalna współcześnie, wtedy się jeszcze nie pojawiała, chociaż istniały dzieła podejmujące ten temat, oczywiście, bardzo bogato, w różnych aspektach. Natomiast sama polityka pamięci była jeszcze – moim zdaniem – słabo obecna.

Ewa Małgorzata Tatar: Chciałam zauważyć, że po pierwsze narzędzia, których używa Luiza, pochodzą z pola psychoanalizy. Po drugie, chciałabym powiedzieć, że referat Luizy dla mnie był bardzo ważny, bo jest to po prostu analiza sposobu konstrukcji pewnej narracji historycznej, analiza oparta na bardzo bliskim czytaniu pewnych nieobecności w języku Włodarczyka i pewnych pominięć. Wydaje mi się, że komentarz Jana Michalskiego próbuje umniejszyć – być może – wagę tego referatu... Według mnie zarzut stosowania metodologii współczesnej do analizy tekstu z lat 80. jest zupełnie niepoważny w momencie, kiedy pytamy o sposób narracji w tym tekście. Przypisywanie wagi analiz ikonograficznych tekstowi Włodarczyka jest absolutnie słuszne, ale chyba w ogóle nie o to chodzi w czytaniu projektów historiograficznych z lat 80.

Luiza Nader: To nie jest tak, że ja przykładam kategorie współczesne do tekstu, który powstał w latach 80. Czytam go zupełnie inaczej niż ty – on dla mnie nie jest nudnym tekstem akademickim, on jest dla mnie porywający w swojej perswazji, retoryce, jest naprawdę porywający. Po prostu czytamy inaczej. Ale to nie jest tak, że krytykuję go narzędziami współczesnej metodologii takiej czy innej. Ja zastanawiam się, jaki użytek moglibyśmy zrobić z relacji, które – jak sądzę – można wyprzeparować z tego tekstu. Być może nie mam racji, być może to jest tylko mój problem, być może powinnam również przeanalizować swoją przeniesieniową pozycję wobec tego tekstu. Ważne w tym tekście było dla mnie to, co się w nim pojawia w różnych momentach, właśnie w retoryce. Wypisałam sobie różne takie momenty, bo się spodziewałam, że ktoś z was zapyta: no, gdzie są te cytaty, jak on transmituje ten wstyd. A nikt się o to nie pyta. Dla mnie było ważne, że te afekty się tam pojawiają. I że kwestia afektów czy afektywności tekstu w ogóle nie jest podejmowana potem przez historię sztuki w latach 90. Pojawia się interpretacja traumatyczna, natomiast nie kwestia afektów, które moim zdaniem żyją w tym tekście, niektóre są wręcz użyte przez Włodarczyka, np. wstyd. Wina nie, ale wstyd i strach tam są. Można z tych kategorii zrobić bardzo ciekawy użytek dla nas w tej chwili. Nie zarzucam badaczom w latach 80., że nie widzieli Holokaustu. Mówię, że oni przepracowali już pewien problem. Dzięki nim być może ocaliliśmy pewną pamięć – właśnie socrealizmu. I teraz przed nami stoją inne zadania. Nie zadanie zapomnienia o socrealizmie, ale być może badania go

już w tej chwili w inny sposób. Ja na przykład marzę, by o socrealizmie powstała taka książka jak Kawior i popiół Marci Shore. Byłoby fantastycznie, ale ta książka nie powstaje. Przez cały czas w historii sztuki na ślepo powtarzamy pewne sądy, niesamowicie ewaluacyjny jest też język książki Włodarczyka. Ale to nie jest wina profesora Włodarczyka. To jest wina braku głębszej refleksji na temat naszej dyscypliny. Czytając ten tekst i krytykując książkę Włodarczyka, krytykuję również w pewnym sensie samą siebie.

Waldemar Baraniewski, historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Opublikował m.in. Kazimierz Skórewicz. Architekt, konserwator, badacz architektury (2000). Współorganizował wystawy w Muzeum Narodowym oraz Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, m.in. „Magowie i mistycy” (1991). Zajmuje się historią sztuki XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień sztuk przestrzennych (architektury i rzeźby) oraz problematyki funkcjonowania sztuki w kręgu systemów totalitarnych, a także krytyką artystyczną.

Luiza Nader, ur. 1976, historyczka sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W 2005 roku była stypendystką Fullbrighta. Jest autorka książki Konceptualizm w PRL (2009). Jej zainteresowania koncentrują się na sztuce awangardowej i neoawangardowej, szczególnie w Europie Centralnej, a także relacjach pamięci i archiwum, teoriach traumy i afektu.

Dorota Jarecka, historyczka i krytyczka sztuki, związana z „Gazetą

Wyborczą”, gdzie publikuje recenzje, dłuższe teksty, wywiady. W 2011 roku była współkuratorką wystawy „Erna Rosenstein: Mogę powtarzać tylko nieświadomie” w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie. W 2012 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Piotr Rypson, historyk sztuki i literatury, kurator, publicysta, w latach 1990-1994 redaktor naczelny pisma „Obieg”, w latach 1993-1996 główny kurator Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Opublikował m.in. Książki i Strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku (2000), Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne (2011). Od 2011 roku wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie.”

Piotr Bernatowicz, historyk sztuki i krytyk, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, redaktor naczelny magazynu o sztuce „Arteon” (2006-2010, od 2012). Opublikował książkę Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1970.”

Karol Sienkiewicz, ur. 1980, historyk i krytyk sztuki, redaktor książek, m.in. zbior tekstów o sztuce lat 80. Andy Rottenberg Przeciąg (z Kasią Redzisz). Jako krytyk współpracuje z dwutygodnik.com. W 2012 roku otrzymał Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy.

Łukasz Gorczyca, ur. 1972, współtwórca (wraz z Michałem Kaczyńskim) magazynu artystycznego „Raster” (1995-2003), następnie galerii o tej samej nazwie (od 2001). Był aktywny jako krytyk sztuki i kurator (m.in. wystawa „Relaks” w Galerii Arsenał w Białymstoku, 2001; „De Ma Fenetre” w Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu, 2004), współpracował z redakcją kultury TVP (2000-2002). Opublikował też książki literackie: *Najlepsze polskie opowiadania* (1999) oraz *W połowie puste* (2010, z Łukaszem Rondudą).

Ewa Małgorzata Tatar, ur. 1981, historyczka i krytyczka sztuki, redaktorka, od 2003 roku współpracująca z Dominikiem Kuryłkiem. Wspólnie zrealizowali szereg wystaw i publikacji, m.in. projekt „Przewodnik” (2005-2007) i „Cafe bar” Pauliny Ołowskiej (2011) w Muzeum Narodowym w Krakowie czy „Na wulkanie. Krzysztof Niemczyk” (2010) w galerii Lipowa 11 w Lublinie, „Teraz jest teraz” (2012) w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku, wydali m.in. *Krótką historię Grupy Ładnie* (2008, z Magdaleną Drągowską).

Aleksandra Ściegienna, studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie.

Grzegorz Kowalski, artysta i pedagog, asystent Oskara Hansena (1965-1968) oraz Jarnuszkiewicza (1968-1980), wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 70. współtworzył środowisko warszawskiej galerii Repassage i wypracował in-

dywidualne formuły wypowiedzi artystycznej, oparte na włączeniu w obręb własnej pracy ekspresji innych osób (akcje-pytania, kolekcje, tableaux). W latach 80. stworzył autorski program dydaktyczny „Obszar Wspólny, Obszar Własny”. Jego pracownię, zwaną Kowalnią, ukończyli tacy artyści jako: Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, i in.”

Jan Michalski, krytyk sztuki, wspólnie z Martą Tarabułą współprowadzi galerię Zderzak w Krakowie. Był laureatem nagrody krytyki im. Stajudy. Wydał m.in. książkę *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim* (2009), a ostatnio również *Cztery eseje o dzikości* (2011, wspólnie z Martą Tarabułą).”

WOJCIECH KOZŁOWSKI

Zielona Góra 1979-1991.

Niespisany mit

W latach 80. Zielona Góra wchodziła jako miasto ciągle budujące swoją tożsamość kulturową. Państwo miało tu poligon swojej strategii kulturalnej, która – jak pisze Andrzej Turowski – „od połowy lat 50. polegała na ograniczaniu, stymulowaniu lub przechwytywaniu sposobów obrazowania w orbitę własnej ideologii”[1].

Lokalny tygiel z ludźmi, którzy pojawili się tu po wojnie, a którzy przyjeżdżali ze wszystkich stron Polski, wytworzył dwie wyższe uczelnie, kilka instytucji kultury i dwutygodnik kulturalny, w którym pisali nie tylko lokalni twórcy. Trudno powiedzieć, że istniało tu kwitnące życie kulturalne, a jednak byli ludzie, którzy wbrew ograniczeniom narzucanym przez wszechwładne właściwie państwo potrafili realizować swoje zamierzenia.

Co dwa lata od 1963 roku odbywała się tu ogólnopolska impreza pod nazwą „Wystawa i sympozjum «Złotego Grona»”. Marian Szpakowski, jej pomysłodawca i organizator, doskonale potrafił wykorzystać słabość władzy do autolegitymizacji poprzez kulturę. Oczywiście jest jednak, podobnie jak było wtedy, że realizacja własnych zamierzeń była warunkowana stopniem podporządkowania się celom rządzących. Jak pisze w nieopublikowanej pracy magisterskiej na temat „Złotego Grona” Konrad Schiller: „za kształt programu imprezy odpowiadają artyści, ale cele określiła władza lokalna”[2]. Schiller cytuje Jana Koleńczuka, zastępcę kierownika Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, który powiedział: „impreza ta daje nam dużo możliwości zapoznania się z osiągnię-

ciaми najważniejszych środowisk twórczych w kraju [...] Fakt, że to ważne kulturalne wydarzenie odbywa się na Ziemiach Zachodnich świadczy niezbicie o pełnej integracji tych ziem zarówno pod względem gospodarczym, jak i kulturalnym”[3].

Data, którą wybrałem jako symboliczny początek lat 80., wiąże się ze „Złotym Gronem” w 1979 roku jako momentem, w którym obrady sympozjalne w całości były poświęcone kwestiom kształtowania przestrzeni miasta, z konkretnym odniesieniem do Zielonej Góry. Miało to być wprowadzenie i zrealizowanie w mieście zasad Karty Łagowskiej, dokumentu wyprzedzającego o kilkadziesiąt lat obecne dyskusje nad przestrzenią miasta. Były to założenia niemożliwe do zrealizowania w tzw. realnym socjalizmie, zakładały bowiem konkretny wpływ na przestrzeń miejską mieszkańców i artystów oraz brały pod uwagę kwestie szeroko pojętej ekologii.

Między innymi z tego względu tzw. Program Zielonogórski, który miał być kompleksowo wprowadzany w życie przy budowie i przebudowie Zielonej Góry, nie został zrealizowany. Swoimi wolnościowymi aspiracjami przygotowywał grunt pod Sierpień '80, prawdziwy początek lat 80.

Ostatnie „Złote Grono” odbyło się w roku ogłoszenia stanu wojennego, będącego też rokiem likwidacji galerii BWA w Zielonej Górze.

Jeśli na ten ostatni fakt popatrzeć z dzisiejszej perspektywy, to wydaje się o tyle znaczący, że tym razem władza kompletnie nie zwróciła uwagi na swój wizerunek. W tym czasie rządzącym faktycznie chodziło już tylko o utrzymanie się u władzy, za wszelką cenę. Przy okazji jest to przykład na to, że niekiedy nie ma sensu myśleć dzisiejszymi kategoriami, szczególnie tymi z zakresu marketingu i PR.

Z ustnych relacji, m.in. Jana Muszyńskiego, dyrektora muzeum i kronikarza środowiska, wynika, że likwidacja wiązała się z faktem rezygnacji z członkostwa w PZPR dyrektora BWA Wiesława Myszkiewicza, który oddał legitymację partyjną w proteście przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego. Koniec galerii wyglądał w tym kontekście na zemstę władzy – wojskowy komisarz województwa wydał rozporządzenie o likwidacji, a pracownicy łącznie z dyrektorem przeszli do pracy w muzeum. Można by powiedzieć, że większą restrykcją została objęta instytucja niż tworzący ją ludzie.

Decyzja o likwidacji galerii nie miała precedensu w Polsce, przynajmniej jeśli chodzi o galerie miejskie. Wydaje się dziś, że cała ta historia miała na celu zastraszenie środowiska; była przy tym pokazem siły wykonanym na najślabszym – inne instytucje kultury okazały po prostu za duże. Już rok później okazało się, że nawet z punktu widzenia twardogłowych aparatczyków był to błąd, i na początku 1983 roku galerię reaktywowano.

Nowy rozdział działalności miał zostać otwarty przez dyrektora Mariana Szpakowskiego. Artysta ten, mieszkający w Zielonej Górze prawie 30 lat i będący jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci publicznych, podejmował ryzyko kolejnego związku z władzą. Jak sędzę z przekazów ustnych, osąd publiczny i oskarżenia o kolaborację były mu zupełnie obojętne. Postanowił przede wszystkim zbudować od nowa instytucję, wreszcie niezależnie od Związku Polskich Artystów Plastyków, oraz uratować „Złote Grono”. Taki był podstawowy powód, dla którego zgodził się na objęcie stanowiska. Jeśli spojrzymy na spis wystaw, które w galerii zaistniały za jego kadencji, to zobaczymy lokalność i brak ważnych propozycji. Wygląda na to, że Szpakowski nie zdążył rozpocząć realizacji własnego programu. Zmarł po niespełna dziewięciu miesiącach sprawowania funkcji, nie doprowadziwszy nawet do wstępnego etapu reaktywacji „Złotego Grona”. Dezintegracja środowiska, zmęczenie materiału, brak partnerów intelektualnych – to kilka przyczyn, dla których mu się nie udało.

Problem jednak pozostał, w końcu „Złote Grono” było od blisko 20 lat sztandarową miejską imprezą kulturalną, choć może nie tak popularną jak Festiwal Piosenki Radzieckiej. Ten drugi bez przeszkód odbył się w 1982 roku i trwał do końca lat 80. Okazało się przy tym, że był o wiele łatwiejszy do zrobienia. Bez zaangażowania fachowców zorganizowanie spektakularnej wystawy okazało się niemożliwe, ci zaś w większości wybrali strategię „emigracji

wewnętrznej”, współpracując co najwyżej z nowym mecenasem sztuki, czyli Kościołem katolickim.

Osobną kwestią była sprawa ZPAP. Po stanie wojennym związek został zawieszony (rozwiązany w 1983 roku), a jego majątek przekazano PP Sztuka Polska bądź nowym związkom, mającym za zadanie przejąć tę część artystów, dla których związki stanowiły podstawę zabezpieczenia materialnego. Tak więc od 1982 roku przestały istnieć elementy instytucjonalne tworzące program i bazę „Złotego Grona”. Śmierć Szpakowskiego przypieczętowała śmierć imprezy.

W 1983 roku pojawili się w mieście dwaj artyści po studiach w Poznaniu, Zenon Polus i Zbigniew Szymaniak. Ambitni i zorientowani w sztuce swojego pokolenia szybko zauważyli, że tylko oni mogą zapobiec sytuacji, w której Zielona Góra stanie się głęboką prowincją artystyczną. Artyści mieszkający w tym czasie w Zielonej Górze okres poszukiwań i uczestnictwa w awangardzie polskiej sztuki albo mieli już za sobą, albo zmarli (Szpakowski, Felchnerowski), albo wyjechali (Kazimierz Rojowski, Ryszard Kiełb). Inni młodzi absolwenci akademii, którzy w latach 70. i 80. zaczęli osiedlać się w mieście, nie mieli ambicji poszukiwawczych, pragnęli raczej znaleźć spokojne miejsce do uprawiania sztuki.

Zenon Polus tworzył w latach 80. obiekty oraz instalacje, chętnie używał przedmiotów gotowych. W swoich działaniach anali-

zował relacje między naturą a jej kulturowymi przekształceniami. Zbigniew Szymaniak był przede wszystkim malarzem, od gorącej abstrakcji przeszedł pod wpływem fascynacji konceptualizmem do hiperrealistycznych obrazów inspirowanych semiotyką. Pierwszą zorganizowaną przez nich imprezą była wystawa „Laboratoria Młodych” (w galerii Wyższej Szkoły Pedagogicznej), w której wzięli udział m.in. członkowie Łodzi Kaliskiej i Jerzy Truszkowski. Zdanie trwało jedynie w trakcie otwarcia, nie zachowała się żadna dokumentacja. Dla Polusa i Szymaniaka był to test na możliwość wspólnego działania. Wypadł pomyślnie, więc postanowili wziąć na siebie ciężar nie tyle reaktywacji „Złotego Grona”, ile organizacji nowej imprezy.

Idea kontynuacji ciągle jeszcze miała swoich zwolenników. W 1984 roku nowa dyrektorka BWA Bogumiła Chłodnicka i artystka Jolanta Zdrzałik odwiedziły prof. Aleksandra Wojciechowskiego, próbując namówić go, by pomógł w tym przedsięwzięciu. Według relacji ustnej zasugerował on, że imprezę powinni robić młodzi artyści dla młodych odbiorców. Zwolennicy kontynuacji, rekrutujący się spośród dawnych współorganizatorów „Złotego Grona”, oraz Polus i Szymaniak spotkali się w gabinecie sekretarza ds. ideologicznych KW PZPR Zygmunta Stabrowskiego, który – nie mogąc rozstrzygnąć sporu – orzekł: „Partię stać na wszystko, róbcie dwie imprezy” (z relacji ustnej Zenona Polusa). Ta niezbyt śmieszna anegdota obrazuje wysoki poziom konieczności obcowania i negocjowania z władzą, jaki był niezbędny do realizacji zamierzeń.

Gdyby nie akceptacja samego zaistnienia, bo przecież, a przynajmniej nie wprost, programu, nie byłoby mowy o imprezie.

W prowincjonalnym, choć aspirującym do rangi lokalnego centrum kultury mieście nie było sił mogących wspomóc artystów przy próbie niezależnej organizacji zdarzenia. Ani uczelnie, ani Kościół nie były w stanie dać oparcia inicjatywie tego rodzaju. Z kolei wśród artystów optujących za kontynuacją „Złotego Grona” nie znalazł się nikt dorównujący charyzmą Marianowi Szpakowskiemu. W efekcie wygrały entuzjazm, młodość i dobre rozpoznanie sztuki swojego czasu.

I Biennale Sztuki Nowej (BSN) zostało zbudowane na idei, że sztuka powinna być obszarem raczej porozumienia niż podziału. Do stworzenia programu zaproszono autorytety – Jana Berdyszaka, Witosława Czerwonkę, Jerzego Ludwińskiego, Andrzeja Mrocza i Jerzego Trelńskiego. Na nich spoczęło zadanie zaproszenia artystów zgodnie z własnym kluczem. Część osób, w tym także młodych artystów ze środowiska lokalnego, zaprosili bezpośrednio organizatorzy. Powstała prezentacja eklektyczna, z oczywistych względów nieobejmująca wszystkich interesujących postaw artystycznych połowy lat 80., ale dająca obraz polskiej sztuki jako obszaru żywego, wypełnionego istotną refleksją nad sztuką i światem. Pojawiły się bardzo różnorodne postawy, od postkonceptualnych do malarstwa i rzeźby nowej ekspresji.

Nieobecni byli artyści wrocławscy, co zdecydowanie stanowiło niedopatrzenie jak na imprezę pretendującą do ogarnięcia całości zdarzeń. W jakiejś części wyjaśnia to fakt, że do grona autorytetów wybraliśmy Zbigniewa Makarewicza, który miał zaprosić wrocławian do wzięcia udziału w wystawie. Wiosną 1985 roku pojechaliśmy do niego z Brygidą Grzybowicz, przyjął nas niechętnie, rozmowa przypominała przesłuchanie i nic właściwie z niej nie wynikło. Dziś właściwie rozumiem tę niechęć i potraktowanie nas jak agentów SB, w końcu wszystko to odbywało się rok po amnestii, na mocy której wyszedł z więzienia. Pozostaje faktem, że nikt z Wrocławia na I BSN się nie pojawił.

Generalnie jednak, jak sądzę, efekt był imponujący. Ponad 70 artystów zaprezentowało swoje prace w galerii BWA, muzeum, w kinie Wenus, bibliotece wojewódzkiej, witrynach Domu Towarowego Centrum, na dworcu PKP i w przestrzeni miasta. Odbyło się kilka performansów, sympozjum teoretyczne, wszystko to zaś zostało podsumowane katalogiem i bogatą dokumentacją fotograficzną. Impreza była też ważnym zdarzeniem społecznym. Spotkali się na niej artyści często nieznający nawet swoich prac (warto pamiętać, jak powolny i niedoskonały był ówczesny obieg informacji). Ci z dużym dorobkiem zetknęli się z debiutantami. Przez trzy listopadowe dni miasto żyło sztuką; idea dużej imprezy, aktywizującej niewielkie środowisko, po raz kolejny się sprawdziła. Nie przypominam sobie ani z doświadczeń własnych, ani z opowieści współpracowników żadnych nacisków politycznych ze

strony władz lokalnych, miały jednak miejsce ingerencje cenzury – z ekspozycji Łodzi Kaliskiej nakazano usunąć Matkę Boską z wąsami Adama Rzepeckiego, a z dworca obraz Włodzimierza Pawlaka Strumień wody kolońskiej rosyjskiej (artysta nie zgodził się na usunięcie samego tylko podpisu, co sugerował cenzor).

W tym samym roku co Biennale powstała galeria „po”. Pracując w BWA, byłem odpowiedzialny za urzędniczą część organizacji BSN, dość szybko jednak zacząłem też spotykać się z artystami na gruncie zawodowym. W lecie 1984 roku na Plenerze Młodych w Łagowie spotkałem kilka ciekawych osób, m.in. prowadzącego ursynowską Galerię Działań Freda Ojdy, a także Janusza Dukię i Zenona Polusa. Za ich namową zacząłem zastanawiać się nad stworzeniem autorskiej galerii w rzadko używanej małej sali w BWA. Po kilku miesiącach wahań i niepewności stanąłem przed perspektywą zaproszenia kogoś do współpracy. Musiał być systematyczny, robić dokumentację, umieć współdziałać i być otwartym na bieg zdarzeń. Tym kimś był Leszek Krutulski-Krechowicz. Nazwę galerii zaczerpnęliśmy z tekstu Jerzego Ludwińskiego, który zaakceptował nasz wybór w pełni i antycypacyjnie, nie znając nas przecież dobrze i wierząc na słowo, że wiemy, co robimy.

Na początku zapraszaliśmy młodych artystów pracujących w Zielonej Górze, dając im z jednej strony możliwość prezentacji, z drugiej zaś testując nasze umiejętności organizacyjne. W latach 1985–1990 zrealizowaliśmy około 70 wystaw, performansów,

pokazów filmowych, akcji. Występowali u nas m.in.: Mirosław Bałka, Edward Dwurnik, Jarosław Fliciński, Grzegorz Klaman, Zbigniew Libera, Antoni Mikołajczyk, Robert Rumas, Jerzy Treliński, Jerzy Truszkowski, Wojciech Zamiara, Witostaw Czerwonka i wielu innych, nie mniej ważnych artystów. Galeria, zgodnie z nieformalnym programem, jakim był tekst Ludwińskiego, prezentowała zjawiska dziejące się na bieżąco, niekiedy trudne w klasyfikacji, ale przy tym takie, które akceptowaliśmy, których autorzy prezentowali bliskie nam postawy w życiu i w sztuce. Mówiąc wprost: których polubiliśmy. To może nie jest zbyt profesjonalne kryterium, jednak oferuje wiele satysfakcji w działaniu; kryterium egoistyczne i bardziej społeczne niż artystyczne, choć daje przybliżone efekty.

Galeria przyciągała także tych, którzy chcieli spotkać się z artystami w nieformalny sposób. Nie było tu wernisażowego napięcia, staraliśmy się stworzyć miejsce przyjazne, nierestrykcyjne. Programowo galeria uzupełniała program BWA o to, co naprawdę było wtedy ważne w polskiej sztuce. Tylko tolerancji ówczesnej dyrektorki BWA Bogumiły Chłodnickiej zawdzięczamy możliwość działania. W latach 1984–1989 kierowała tym miejscem i w pewnym stopniu, choć była na początku osobą zupełnie spoza branży, realizowała pomysły Mariana Szpakowskiego.

Galeria, oprócz tego, że funkcjonowała jako miejsce organizacji BSN, realizowała też cykl pokazów najciekawszych polskich pra-

cowni z akademii sztuk pięknych. Ta idea Szpakowskiego zrodziła się w dyskusjach z Ryszardem Winiarskim i polegała na przeniesieniu części procesu dydaktycznego do profesjonalnej galerii. W latach 80. swoje pracownie zaprezentowali kolejno: Ryszard Winiarski, Jan Berdyszak, Wanda Gołkowska, Andrzej Dłużniewski, Jarosław Kozłowski i Witosław Czerwonka. Kuratorką tych zdarzeń była pracująca w BWA od 1984 roku wdowa po ich pomysłodawcy, Maria Jastrzębska-Szpakowska.

Pracownie były pomysłem doskonałym i pragmatycznym. Powstawały przy ich okazji (czasem w trybie plenerowym, czasem z gotowych, przywiezionych prac) dobre wystawy, dawały też możliwość zapoznania się ze sposobem nauczania w akademiach. To m.in. w ramach tego cyklu po raz pierwszy w Zielonej Górze pojawiło się w 1984 roku malarstwo Nowej Ekspresji, reprezentowane przez obrazy Wojciechów Dowgiałły i Tracewskiego, to tu swoje pierwsze pomysły realizował Robert Rumas. Dla publiczności miasta, w którym w tamtym czasie nie istniała uczelnia artystyczna, był to pokaz wartości, jakie potencjalnie takie miejsce może prezentować.

II Biennale Sztuki Nowej opierało się na ugruntowanej famii o pierwszej edycji imprezy jako wydarzeniu integracyjnym, antycypującym rolę nowej ekspresji, spektakularnie pokazanej na dużo bardziej znanej wystawie „Ekspresja lat 80-tych”. Ta ekspozycja Ryszarda Ziarkiewicza przeszła bardzo szybko do legendy, I Bien-

nale ciągle jeszcze czeka na dobry opis i atrakcyjne podsumowanie. Druga edycja miała bardziej, niż poprzednia, określony profil. Organizatorzy zaprosili do udziału galerie autorskie, które w tekście wprowadzającym do katalogu imprezy Grzegorz Dziamski określił jako alternatywne, próbując przy okazji zdefiniować pojęcie galerii nieinstytucjonalnej, w sensie ówczesnych instytucji. Wielką nieobecną II BSN była Galeria Foksal, która mimo prób zaproszenia okazała się niedosiężna. Wszystkie inne przyjęły zaproszenie.

Warto chyba tu napisać – chociażby po to, żeby zobaczyć, jak wyglądała geografia sztuki polskiej drugiej połowy lat 80. – że w biennale wzięły udział galerie: RR, Działań i Pracownia Dziekanka (Warszawa), BWA (Lublin), Akumulatory 2, AT i Wielka 19 (Poznań), Foto-Medium-Art, Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych (Wrocław), Wschodnia (Łódź), 72 (Chełm) i „po” (Zielona Góra). Podstawowym kryterium w zaproszeniu był autorski program galerii, co tłumaczy obecność galerii miejskiej, czyli lubelskiego BWA. Prowadzone przez Andrzeja Mrocza stało się ono jedną z ważniejszych polskich galerii, polem eksperymentów konceptualnych i ważną przestrzenią dla polskiego performansu. Podobnie Galeria 72, będąca częścią Muzeum Okręgowego w Chełmie, została przez Bożenę Kowalską ukierunkowana na sztukę pokonstruktivistyczną.

Tak jak poprzednia, wystawa odbyła się w wielu miejscach w mieście, każda galeria miała swoje oddzielne otwarcie. W kilku

przypadkach otwarciom towarzyszyły działania performerskie. Również tym razem rys towarzyski okazał się niezmiernie istotnym fragmentem wydarzenia. Przeważały prezentacje związane z Nową Ekspresją, przeżywającą wtedy apogeum popularności jako sposób obrazowania, ale też postawa życiowa. W Pracowni Dziekanka swoje prace pokazywali członkowie Gruppy i Neue Bierieminnost, w Galerii Działań członkowie tej ostatniej i niezrzeszeni „nowi dzicy”, w Galerii Wielka 19 prezentowała się Grupa Koło Klipsa. Z kolei galerie Wrocławia skupiły się na działaniach akcyjnych i okołokonceptualnych, podobnie jak BWA Lublin. Galeria Wschodnia oparła się przede wszystkim na artystach Kultury Zrzuty. Nie ma tu miejsca na opis samej wystawy, bo – jak już zaznaczyłem – czekamy na monografię BSN, niemniej jednak była to, z dzisiejszej perspektywy, obiektywna i wyjątkowo szeroka prezentacja polskiej sztuki tamtego czasu.

III BSN odbyło się w listopadzie 1989 roku, już po pierwszych wyborach demokratycznych. Zmienił się dotychczasowy komitet organizacyjny. Komisarzami wystawy byli Zenon Polus i Krzysztof Stanisławski, którzy powierzyli wybór artystów (oprócz wystawy własnej) Witosławowi Czerwonce i Wojciechowi Zamiarze (ci zaprezentowali młodych artystów Trójmiasta), a także Izabelli Gustowskiej (wybrała do pokazu wyłącznie artystki). Twórców ze Śląska zaprosił Jarosław Świerszcz, a Andrzej Bonarski i Grzegorz Chełmecki wybrali do prezentacji Tomasza Psuję. Zbigniew Warpechowski pokazał artystów również bliskich sobie geograficznie.

We wstępie do katalogu wystawy Zenon Polus pisze: „Charakterystycznym zjawiskiem drugiej połowy dekady lat 80. jest pojawienie się niezależnych prezydentów, animatorów i autorytetów. W miejsce dotychczasowych mniej lub bardziej rozbudowanych a przez to anonimowych komitetów organizacyjnych i programowych pojawiają się konkretne osoby, które indywidualnie i jawnie ponoszą ryzyko kreacji własnych gustów i poglądów na sztukę[4]”.

Lata 80. to faktycznie początek rosnącej roli kuratorów w sztuce. Warto przypomnieć, że wtedy używało się określenia „komisarz wystawy”, „kurator” to już termin z następnego dziesięciolecia. Ekspozycja była uzupełniona pokazami dokumentacji dużych wystaw, w które obfitowała druga połowa lat 80. Katalog, z powodu błędów i złej jakości nigdy niedystrybuowany, zawierał podsumowujące teksty Grzegorza Dziamskiego, Krzysztofa Jureckiego, Krzysztofa Stanisławskiego i Jarosława Świerszcza. Te bardzo interesujące teksty dawały obraz ówczesnego podejścia do nowych perspektyw, jakie otwierały się przed polskimi artystami, próbowały także opisywać na bieżąco lata 80.

III Biennale było wystawą czasu przełomu, trochę nerwowo próbującą nadażyć, bez powodzenia zresztą, za niezwykłym przyśpieszeniem rzeczywistości. Wspominam ją jako pasmo walki z oporem materii, bezustannym brakiem i poczuciem nieadekwatności. Ale to tylko subiektywne, raczej nieistotne wspomnienie.

Symbolicznym zakończeniem lat 80. dla sztuki w Zielonej Górze było powstanie w 1991 roku kierunku artystycznego na WSP (obecnie Uniwersytet Zielonogórski). Od tego momentu rozpoczęła się przyływa do miasta nowych, ciekawych artystów, stopniowo też pojawiali się kolejni wychowankowie kierunku. Nastąpiła drastyczna wymiana pokoleniowa. Głównym rzecznikiem i współtwórcą kierunku był Zenon Polus, jest to więc w dużej mierze konsekwencja jego działalności kuratorskiej i organizacyjnej w latach 80.

Zielona Góra była w polskiej sztuce zarówno miastem modelowym, jak i nietypowym. Modelowym dla miast średniej wielkości, które nie miały swoich akademii, a co za tym idzie – środowiska artystów mogących sobie pozwolić na poszukiwania twórcze, i z tego względu były skazane na odgrywanie roli baz dla imprez organizowanych przez lokalnych aktywistów. Nietypowość wiązała się z niesieniem dziedzictwa poprzedniego czasu, skomplikowanych relacji z władzą, z koniecznością pomagania jej w podtrzymywaniu mitów o cudzie kulturalnym, a wreszcie ze stworzeniem ośrodka edukacyjnego, który – nie będąc akademią – stał się jednak miejscem kreującym i istotnym. Puławy, Koszalin, Elbląg – miejsca dużych imprez lat 60. i 70. – nie doczekały się własnych szkół artystycznych, które, jak się okazuje z dzisiejszej perspektywy, są jedyną płaszczyzną budowania istotnego środowiska plastycznego w miastach tzw. średniej wielkości.

Inna rzecz, że nawet to nie spowodowało nowego przemyślenia lat 80. Nie powstało żadne liczące się opracowanie tego, co się wtedy wydarzyło. Nie ma krytycznego ani opisowego ujęcia tej dekady, co wskazuje na słabość lokalnych możliwości z jednej strony i zawieszenie ich w próżni społecznej z drugiej. Te wszystkie istotne z punktu widzenia historii sztuki zdarzenia nie istnieją właściwie w pamięci zbiorowej tak niewielkiego przecież miasta. Pozostały na marginesie zdarzeń, co rodzi pytania o sposób funkcjonowania zbiorowych mitów w ogóle, ale też przynosi gorzkie refleksje dotyczące sposobu podtrzymywania pamięci. Nie potrafiliśmy o to zadbać.

Być może jednak to fakt istnienia kierunków artystycznych na uniwersytecie jest sposobem pozawerbalnego funkcjonowania mitu wielkich imprez, o których zapomnieliśmy. Mit ten, niespisany i czekający na swojego demistyfikatora, jest jeszcze jednym mało znanym epizodem w naszej historii.

Wojciech Kozłowski, krytyk i kurator, dyrektor galerii BWA w Zielonej Górze, w latach 80. wspólnie z Leszkiem Krutulskim-Krechowiczem prowadził galerię „po” przy zielonogórskim BWA.

Przypisy

1. Cyt. za: Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
2. Konrad Schiller, *Struktura sympozjalna „Złotego Grona” w Zielonej Górze* w

latach 1963–1981, praca magisterska napisana w IHS UW pod kierunkiem prof. dr hab. Waldemara Baraniewskiego.

3. Ibidem.

4. III Biennale Sztuki Nowej, kat. wyst., red. Zenon Polus, BWA w Zielonej Górze 1989 (katalog niedystrybuowany).

ALEXANDRA ALISAUSKAS

Komuniści tacy jak oni.

**Polskie grupy artystyczne na wystawie
„Künstlergruppen zeigen Gruppen-
kunstwerke”**

Międzynarodowa wystawa „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” [Grupy artystyczne przedstawiają grupowe dzieła sztuki], zorganizowana przez grupę projektową Stoffwechsel pod kierownictwem profesora Hamdi el Attara, odbywała się w niemieckim Kassel od czerwca do września 1987 roku. Wystawa została celowo zorganizowana w czasie „Documenta 8” i miała miejsce w przemysłowym budynku hali K18 oraz wokół niej. Na ekspozycji pokazano prace 38 grup artystycznych z 14 krajów, z których każda reprezentowała specyficzny model zbiorowej tożsamości i metody produkcji. Dwie grupy były z Polski – Koło Klipsa z Poznania oraz Grupa z Warszawy (inni znani uczestnicy to Irwin ze Słowenii i Art Attack z USA).

W niniejszym artykule analizuję prezentację obu polskich grup artystycznych przygotowaną przez Stoffwechsel jako przykład na zachodnioeuropejską interpretację „komunizmu” w latach 80. W ujęciu Stoffwechsel artystyczny komunizm był reprezentowany przez formę grupy artystycznej, przy czym zupełnie pominięto warunki faktycznie istniejącego, totalitarnego komunizmu (czy konkretnie – socjalizmu radzieckiego) w krajach wschodnioeuropejskich, a uwagę skupiono na tzw. nieoficjalnej, antysocjalistycznej sztuce. Jednocześnie teorie traktujące komunizm jako emancypacyjny projekt polityczny tworzyli wówczas tacy myśliciele jak Alain Badiou, Jean-Luc Nancy oraz Félix Guattari i Antonio Negri.

Chciałabym zestawić ten trend teoretyczny zarówno ze współczesnymi zachodnioeuropejskimi strategiami organizowania wystaw na przykładzie wystawy w Kassel, jak i praktykami polskich grup tam prezentowanych. W ramach tej analizy nie dążę do określenia politycznych motywacji Koła Klipsa czy Grupy ani też do oceny wartości ich prac na podstawie ich wkładu w przemiany polityczne następujące w Polsce od połowy do końca lat 80. Chciałabym natomiast zastanowić się nad wartościami, jakie modele twórczości zbiorowej w Polsce lat 80., w ostatnich latach wpływów radzieckiego socjalizmu, niosły dla ówczesnego rozwoju nowej koncepcji komunizmu w Europie Zachodniej, a także jak mogły one temu rozwojowi przeciwdziałać. Pragnę również rozważyć, jak model ten można by zastosować do bieżącej interpretacji powstania grup artystycznych w Polsce lat 80., zwłaszcza w związku z potencjalnie nową definicją podmiotu zbiorowego.

W okresie normalizacji, jaki nastąpił po ogłoszeniu i późniejszym zniesieniu stanu wojennego w Polsce, praktykującym artystom nasuwały się pytania o charakterze tak artystycznym, jak i etycznym, co doprowadziło do podziału wystaw i związków artystycznych na trzy systemy: oficjalny, kościelny i wreszcie podziemny – wystawy w mieszkaniach, prywatnych galeriach oraz innych nieoficjalnych przestrzeniach[1]. W efekcie ci artyści, którzy nie chcieli współpracować z biurokratycznym państwowym systemem politycznej i społecznej kontroli ani z systemem kościelnym z jego powracającymi koncepcjami rozwoju stabilnej polskiej tożsamości

narodowej, musieli wypracować własny system, co prowadziło – jak pisze Maria Morzuch – do „koniecznego stworzenia tożsamości i mocy poprzez alians z własnym pokoleniem[2]”. Konieczność ta umożliwiła powstanie w Polsce grup artystycznych, takich jak Luxus we Wrocławiu, Łódź Kaliska w Łodzi, Gruppa i Neue Bieriennost w Warszawie, Koło Klipsa i O’pa w Poznaniu, a także grona artystów związanych z Wyspą w Gdańsku[3].



„Koło Klipsa” (Leszek Knaflewski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski), „Wystawa 5”, Galeria Wielka 19, Poznań 1986, fot. Włodzimierz Kowaliński, archiwum Leszka Knaflewskiego

Jak pisze Morzuch i jak wskazują niedawne wystawy polskiej sztuki z lat 80., m.in. „Mógłbym żyć w Afryce” w Muzeum Sztuki

Nowoczesnej w Warszawie i „Pokolenie '80” w Muzeum Narodowym w Krakowie, a także książki, np. Generacja[4], grupowa współpraca artystów w Polsce była ściśle związana z działalnością subkulturową i pokoleniową, wynikającą z więzów społecznych i podobieństw światopoglądowych w tym okresie. Chociażby wystawa „Mógłbym żyć w Afryce” ujawniła i zobrazowała życie codzienne tego ruchu poprzez przedstawienie jego różnorodnej produkcji kulturowej oraz zasugerowanie, że już styl życia był pewnym rodzajem produkcji kulturowej. Chociaż tego typu projekty są istotne dla opisu historii lat 80. w Polsce i ujawniają najważniejszą motywację leżącą u podstaw tworzenia grup artystycznych, to jednak chciałabym spojrzeć na sam formalny skład grupowości jako możliwą formę estetyczną, której definicję dość jasno określili projekt „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke”.

W ramach projektu „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” członkowie grupy Koło Klipsa – Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski i Krzysztof Markowski – pokazali „Wystawę 5”: zbiór wcześniej skonstruowanych obiektów, w większości pochodzących z ich piątej ekspozycji, „Koło” Klipsa (Leszek Knaflewski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski), „Wystawa 5”, Galeria Wielka 19, Poznań 1986, fot. Włodzimierz Kowaliński, archiwum Leszka Knaflewskiego która odbyła się początkowo w galerii Wielka 19[5]. Prace te pokazywano później na wystawie „Figury i przedmioty”, która miała miejsce w kilku polskich miastach w

latach 1986–1987[6], na II Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w 1986 roku[7] oraz w ramach instalacji w poznańskiej galerii Desa w tym samym roku[8].

Podobnie jak wcześniejsze wystawy Koło Klipsa, na których pokazywano prace poszczególnych członków grupy związane z konkretnym tematem jako otoczeniem artystycznym i zmysłowym, „Wystawa 5” odbyła się pod hasłem „bajki”. Instalacja składała się z elementów fantastycznych, takich jak zawieszona krzesło, kraśnal wykonany z ziemi, pełzający węzowy dom, ogromny uśmiechnięty księżyc, wypchany kwiat czy zwierzęta z siatki. Pokazowi towarzyszyła Bajka o wystawie Mariusza Kruka – zabawna rymowanka opowiadająca o częściach ekspozycji, której puentą były słowa: „w świecie bajek – każdy co chce, to dostaje”[9]. Choć nie wszystkie elementy „Wystawy 5” pokazano w Kassel, a jednocześnie dodano prace z wcześniejszych ekspozycji grupy Koło Klipsa lub nowo powstałe, instalacja na wystawie „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” uzyskała nadrzędną narrację dzięki rysunkom Leszka Knaflewskiego, stanowiącym zwięzłe obrazy zebranych prac (praktyka ta towarzyszyła wszystkim instalacjom Koło Klipsa).

Według głównego kuratora, Hamdiego el Attara, właśnie ze względu na tę kreację świata fantazji i połączenie elementów rzeźby oraz różnych mediów można pracom grupy Koło Klipsa przypisać znaczenie emancypacyjne. El Attar pisze: „próbują po-

móc widzowi w tej beznadziejnej sytuacji, dać obraz nadziei. W swoim świecie fantazji próbują zatrzeć granicę pomiędzy fantazją a rzeczywistością, by podkreślić powiązania rzeczywistości z fantazją w prawdziwej rzeczywistości“ [10].

Można to osiągnąć nie tylko poprzez instalację i zmysłowe elementy prac oraz narrację zmyślnych tekstów i rysunków, ale też dzięki metodom pracy grupy. Grupa powstała w Poznaniu w 1983 roku, przy czym artyści zaczęli stosować zbiorową nazwę Koło Klipsa dla określenia swoich instalacji po trzeciej wystawie w 1984 roku. We wspólnie napisanym tekście z 1984 roku grupa opisuje swoją metodę pracy: „Prace nasze są wynikiem poszukiwań pomiędzy różnymi formami bytu, ich przemian i poszukiwaniem jedności tych form. [...] Problemy i zagadnienia które poruszamy i wynikające stąd wnioski, zawierają się we wspólnie omawianych szkicach prac indywidualnych i szkicach zespołowych przyszłej ekspozycji, a następnie w realizacjach dokonywanych indywidualnie. [...] Ekspozycję traktujemy jako tworzoną przez członków grupy jednolitą pracę [...] W wyniku dotychczasowej pracy wyznacziliśmy trzy pojęcia, które w przybliżeniu określają naszą drogę:

1. Natura – rozumiana jako szeroko pojęte środowisko,
2. Współistnienie – rozumiane jako postępowanie wykładające nasz stosunek do innych form bytu,
3. Synteza – rozumiana jako metoda pracy”[11].

W zamieszczonym w katalogu szkicu el Attar cytuje wersję tego tekstu dostosowaną na potrzeby katalogu wystawy „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke”, a w szczególności skupia się na następującym fragmencie: „Pomagamy sobie wzajemnie w każdy możliwy sposób, tam gdzie tylko każdy może pomóc innym. Obejmuje to aspekt finansowy”[12]. El Attar tym samym pojmuje iluzoryczny, choć w pełni uformowany i harmonijnie stematyzowany świat instalacji Koło Klipsa jako powiązany ściśle z harmonijnym funkcjonowaniem grupy w ramach wspólnej praktyki.

W odróżnieniu od przestrzennej formy udziału Koło Klipsa oraz instalacji i obiektów rzeźbiarskich preferowanych przez większość uczestników wystawy „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke”, Grupa stworzyła wielki obraz site specific i event specific pt. Kuda Gierman?. Mierząca sześć metrów na sześć siatka składająca się z czterech płócien została podzielona na szereg części, przy czym każdy członek Grupy (Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk i Włodzimierz Pawlak) malował dany element, wnosząc wkład w ostateczną całość. Choć niektórzy artyści już wcześniej współpracowali, tworząc razem rysunki na papierze lub performanse (np. „Recital”), tu po raz pierwszy członkowie Grupy stworzyli wspólnie jeden obiekt malarski[13].

Główny temat Kuda Gierman? wskazał Ryszard Grzyb, a projekt obrazu był początkowo ściśle określony – centrum miało ścigać

całość w emanującą światłem waginę, każdy z rogów miał przedstawiać inny żywioł (ziemia, ogień, powietrze i woda), na obrazie miały pojawić się postaci ludzi, demonów oraz bogów, ujawniając i obrazując mityczne błędne koło duchowej egzystencji człowieka – tematy te były wcześniej wykorzystywane w wielu indywidualnych obrazach członków Grupy. Jednakże po sześciu dniach i nocach pracy płótno – które zajęło prominentne miejsce w głównej przestrzeni hali K18 – ostatecznie zaistniało w bardziej abstrakcyjnej wersji: przewidziane szkice i fragmenty dzieła zamalowano czerwoną farbą, gdyż wszyscy artyści uznali, że ich indywidualne elementy zajmują przestrzeń przeznaczoną na prace innych. Tę zamalowaną wersję pokazano na otwarciu wystawy [14].

W swoim szkicu w katalogu wystawy Hamdi el Attar potraktował Grupę i jej praktykę artystyczną dużo surowiej niż Koło Klipsa, wskazując, że w tworzeniu obrazu Grupa działa w odniesieniu do rynku sztuki, który powstał na Zachodzie, czyli modelu wymiany kapitalistycznej. Kwestionując w pierwszej kolejności obrane przez Grupę medium obrazu, el Attar twierdzi, że „grupa kopiuje dziś z zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej sceny sztuki [...] oraz podlega wpływom wielu obrazów zachodnioeuropejskich znajdujących się na rynku sztuki. Swoją sztuką trafia w gust publiczności. Sztuka jest tu środkiem do celu, ponieważ może być wykorzystana w obecnej sytuacji, może jest społecznie użyteczna”[15]?

Oprócz obranego formatu i medium artystycznego zastosowanego przez Grupę, z jej widocznym zainteresowaniem indywidualną ekspresją i związkami pracy z neoekspresjonizmem, który był wówczas popularny na zachodnioeuropejskim rynku sztuki, el Attar kwestionuje również status społeczny artystów, wyliczając różne luksusy, z których korzysta grupa – stanowiska wykładowców, samochody, duże wspólne studio w lesie pod Warszawą, własne domy niektórych artystów, dostęp do dowolnych informacji z Zachodu. Co ważniejsze, el Attar czuje się w obowiązku, by w swoim szkicu wskazać, że choć grupa oficjalnie nie posiada ideologicznego przywódcy, to w koncepcji pracy jej dwóch członków określa idee i cele, a pozostali „właściwie starają się nadażyć”, zamiast przyjąć egalitarny podział idei i zadań[16].



„Koło Klipsa” (Leszek Knaflewski, Mariusz Kruk, Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski), „Wystawa 5”, Galeria Wielka 19, Poznań 1986, fot. Włodzimierz Kowaliński, archiwum Leszka Knaflewskiego

Proste porównanie dwóch społecznych i artystycznych sposobów zbiorowej produkcji artystycznej reprezentowanych przez dwie polskie formacje jasno wskazuje, że od grup na wystawie w Kassel oczekiwano konkretnego modelu zbiorowości. Chociaż „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” była wystawą sztuki współczesnej, to stanowiła jednocześnie próbę stworzenia nowego historycznego gatunku artystycznego określanego mianem „grupowego dzieła sztuki”. W szczególności projekt miał odpowiedzieć na pytanie: „w jaki sposób pracują grupy artystyczne, jakie są ich cechy szczególne, ale również problemy wynikające z pracy grupowej, czy i jak sprzedają prace, czy obecnie grupy w swojej pracy artystycznej osiągnęły wymiar dający nowe możliwości w porównaniu z historycznym wymiarem grup artystycznych?”[17]. Zespół kuratorów podkreślał eksperymentalny charakter wystawy, której deklarowanym celem było zaprezentowanie (a nie zalecanie) różnych sposobów zbiorowej produkcji. Choć włączono różne sposoby produkcji, to nie wszystkie potraktowano jako potencjalnie użyteczny wkład w projekt sztuki grupowej.

Sama organizacja wystawy miała z założenia charakter zbiorowy. W 1982 roku profesor Hamdi el Attar zorganizował grupę projektową Stoffwechsel – rotacyjny zespół studentów i kuratorów z Gesamthochschule w Kassel. Choć formacja ta później zmieniła nazwę na Metacultures, pasującą do nowej kulturowej i postkolonialnej problematyki jej projektów w latach 90., to nazwa funkcjonująca w latach 80. – Stoffwechsel – sugeruje specyficzne po-

deście do organizacji grupy[18]. Słowo to można przetłumaczyć na język polski jako „metabolizm”, proces chemiczny następujący w organizmie człowieka i mający na celu podtrzymanie życia. Metoda pracy, do jakiej odwołuje się to fizjologiczne skojarzenie, oznacza organiczne związki między jednostkami, służące produkcji i utrzymaniu wspólnego dobra oraz funkcjonowania grupy, a także syntezy nowej pracy grupy jako jednego organizmu. Podejście to zastosowano do namysłu nad tym, jakie rodzaje obiektów artystycznych można zasadnie uznać za „grupowe dzieła sztuki”.

Na wystawie „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” na medium „grupowe dzieła sztuki” składała się dosłownie zobiektywizowana produkcja. Większość grup artystycznych pokazała instalacje – chociaż czasami obejmowały one jakiś rodzaj performansu w ramach ich tworzenia i montażu, to jednak skupiały się głównie na obiekcie artystycznym jako nośniku formalnego, symbolicznego i społecznego znaczenia. Niemiecki tytuł wystawy, obejmujący rzeczowniki złożone – „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” czyli „Grupy artystyczne przedstawiają grupowe dzieła sztuki” – reprezentuje nie tylko proces i realizację współpracy, ale również produkcję wspólnych obiektów artystycznych. Opisując proces selekcji, el Attar wylicza kryteria, które każdy z wybranych uczestników powinien uwzględnić:

„– Na czym polega różnica między dziełem sztuki autorstwa jednostki a obecnym grupowym dziełem sztuki?

- Obiekt musi wskazywać, że jest pracą grupową!
- Grupowe dzieło sztuki może być pojedynczym obiektem lub istnieć bądź powstawać jako wiele obiektów. Wykonane jest w jednym lub kilku mediach.
- Jakiego rodzaju informację niesie grupowe dzieło sztuki?
- Analiza prowadzona przez grupę projektową [Stoffwechsel] obejmuje pytanie: jakie są materiały i medium obiektu, jego efekt i znaczenie?”[19].

Z tego opisu wynika szereg terminów kluczowych, przy czym najważniejsze dla potrzeb niniejszego artykułu są typy stworzonych obiektów artystycznych oraz źródła ich kreacji. Charakter dzieła sztuki nie tylko musi wynikać ze wspólnej produkcji, ale też ma ją ukazywać w swojej formie i demonstrować, że jest niepowtarzalnym produktem wspólnych wysiłków oraz – jak pisze el Attar – „połączeniem wielu różnych form i technik[20].” Innymi słowy: forma musi w całości ucieleśniać proces pracy zbiorowej. Dlatego też obiekt ma symbolizować proces samej grupy artystycznej – obiekt czy instalacja jako niepowtarzalne, jednolite urzeczywistnienie pracy zbiorowej, grupowe dzieło sztuki.

W tym miejscu należy przypomnieć historyczny moment zorganizowania wystawy „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” pod koniec lat 80. w Europie Zachodniej oraz klimat teoretyczny, w którym ona powstała. Zainteresowanie kształtem wspólnych form w społeczeństwie było w tym okresie widoczne u autorów dążących do przemyślenia komunistycznego projektu polityczne-

go. Najważniejszymi postaciami w tej debacie byli Alain Badiou, piszący na ten temat od lat 70. do dziś, i Jean-Luc Nancy, którego książka *La communauté des oeuvres* została opublikowana po francusku w 1986 roku [21]. Jednakże to Félix Guattari i Antonio Negri w książce *Communists Like Us* z 1985 roku badali humanizację pracy w komunizmie poprzez rekonfigurację pracy, z czym wiąże się projekt wystawy w Kassel[22].

Główny cel pracy stanowi „uratowanie «komunizmu» przed jego zszarganą reputacją” – jest to próba przededefiniowania tego terminu oraz celów projektu komunistycznego po to, aby stworzyć inną jego definicję, określającą nową organizację społeczną[23]. Ma to swój początek na poziomie organizacji pracy, nie tylko w odniesieniu do statusu proletariatu, ale również w sferze kulturowej. Twierdząc, że faktycznie istniejący socjalizm w krajach wschodnioeuropejskich stanowił społeczno-ekonomiczną alternatywę wobec kapitalizmu (a nie kryzys komunizmu), Guattari i Negri śledzą sposób, w jaki systemy ideologiczne organizują pracę poprzez dyscyplinowanie myśli w celu pozbawienia jednostki jej „dążeń i nadziei na przyszłość [i, które] zostały po prostu zakazane, tyle że pod płaszczykiem metafizycznym, a nie politycznym”[24]. Niuansując projekt komunistyczny jako coś więcej niż zwykły podział dóbr, autorzy twierdzą, że w modelu tym jednostka nie jest przeciwstawiona zbiorowości, tylko raczej trzeba zmienić sposoby pracy, by stworzyć „warunki odrodzenia człowieka – działania, w których ludzie mogą się rozwijać w trakcie produkcji, organiza-

cje, w których jednostka ma wartość, a nie funkcję”[25]. Wymaga to nowego określenia „celu pracy oraz warunków życia społecznego”, by stworzyć ogólne „przymierze – pomiędzy uwolnieniem pracy a uwolnieniem podmiotowości”[26]. Tego typu reorganizacja życia społecznego poprzez reorganizację sposobów pracy zbiorowej miałyby prowadzić do ogólnego, zbiorowego przetworzenia estetycznego zarówno formy społecznej, jak i zmysłów – podobnie jak we wczesnych pracach Marksa. Ta wersja projektu komunistycznego nie unieważnia intensywnej podmiotowości, ale uwzniośla ją dzięki uprzywilejowaniu relacji między jednostką a grupą, a w szczególności – wskutek zmiany organizacji pracy.

To oczywiste, że wystawa „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” podziela wiarę w restrukturyzację pracy w nowych formach zbiorowych, a według kuratora el Attara, który w swoim szkicu w katalogu cały rozdział poświęca koncepcji sztuki ze Wschodu, to artyści z krajów komunistycznych najlepiej mogą „przyczynić się jako pomocnicy humanizacji życia” dzięki ich potrzebie wyobrażania sobie nowych form obiegu artystycznego i społecznego[27]. Jednakże ten rodzaj zbiorowości, który wyobrażono sobie na wystawie, powieliła proste utopijne koncepcje zbiorowej harmonii, jak również dosłowną ich obiektywizację w postaci powstałego obiektu artystycznego. Artystyczny komunizm wyobrażony na wystawie oznacza zebranie się jednostek w nadrzędną grupę w celu stworzenia zobiektywizowanej wizji tej zbiorowości.

Zaryzykowałabym stwierdzenie, że być może polscy artyści jednocześnie realizują, jak i podważają tę reifikację formatu grupowego na wystawie „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke” w sposób ucieleśniający także dodatkowe znaczenie artystyczne ich grupowych dzieł sztuki i ich wspólnotowych formacji. W swoim tekście Kuda Gierman czyli wybryk geniusza na zatłoczonej ulicy w godzinie szczytu z siódmego numeru pisma „Oj dobrze już” z 1988 roku Ryszard Woźniak analizuje udział Gruppy w wystawie w Kassel w trzeciej osobie. Kluczowym elementem dzieła nie był obiekt malarski, ale dyskusje i sytuacje społeczne, które powstały w hali K18 wokół płótna Gruppy.

Pierwszego dnia artyści ustawili przed płótnem spory stół. Woźniak pisze o nim: „Stół, przy którym malarze pracowali i odpoczywali, jedli i podejmowali innych artystów z niemieckich, holenderskich, żydowskich grup, stał się ważnym elementem, przyrodzoną częścią ich pracy, bazą dla egzystencji, duchową i fizyczną możliwością. Przy tym stole pękła atmosfera nieufności i sztywności jaka wcześniej panowała w K18. Stół ten sprawił, że podjęta została rozmowa o europejskiej tradycji artystycznej z pozycji twórcy, a nie z pozycji ślepego wyznawcy Bałwana”[28].

Gruppa chciała zachować stół wraz ze śladami tych dyskusji i obchodów przez resztę wystawy, jednakże „organizatorzy, dla których rozmowa sięgająca pryncypiów nie była na rękę, nie zgodzili się”. Woźniak kończy swój tekst o tym wydarzeniu, przywołując

konkretną wartość: „Pytając Kuda Gierman?, zapytali też sami siebie o kierunek dla artysty, o możliwość i potrzebę wyznaczenia go, o sens wolności i autonomii względem samego siebie i społeczeństwa”[29].

Produkt końcowy współpracy Gruppy, choć przez artystów i krytyków uznany za nieudany[30], może jednak coś nam powiedzieć o charakterze i potencjale komunistycznej produkcji artystycznej w odróżnieniu od zachodniego kapitalizmu oraz radzieckiego socjalizmu. O zamalowanej czerwoną farbą pracy można chyba myśleć nie jako o kapitulacji, ale o akcie odmowy, poświęcenia zbiorowo wyprodukowanego obiektu w sprzeciwie wobec fetyszyzacji harmonijnej zbiorowości, której domagała się wystawa w Kassel (można też zastanowić się tu nad czerwienią i jej symbolicznymi znaczeniami czy też aluzją do wymazywania przez cenzurę).

Podobnie w dziełach Koło Klipsa jednostka nigdy nie jest faktycznie podporządkowana całej grupie (jak powiedział Knaflewski, pomimo nomenklatury „grupy” indywidualny styl artystów ułatwia identyfikację ich konkretnych obiektów[31]), i choć Knaflewski z Markowskim nadal współpracowali ze sobą pod tą samą nazwą, to już w okresie wystawy w Kassel jeden z założycieli grupy, Kruk, wycofał się z udziału.

Może nieprzydatne w analizach historycznych jest skrajne przeciwstawianie grup artystycznych powstałych w Polsce w latach

80. interpretacjom mówiącym o hermetycznym indywidualizmie konceptualistycznych tendencji artystycznych poprzedniego pokolenia. Jednakże oczekując od nich reprezentowania utopijnego wymazania jednostki na rzecz obiektywizacji grupy, co zakładały retoryczne strategie wystawy „Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke”, podejmuje się ryzyko powtórzenia uprzedmiotowienia grupy przez totalitarny komunizm, a zarazem jego upadek. Być może formę, jak też oddziaływanie tych grup najlepiej ujmuje analiza potencjalnego trzeciego terminu, który odkrywają i wprowadzają – przepracowania formy zbiorowej przez jednostkę.

Alexandra Alisauskas odbywa studia doktoranckie w Department of Visual and Cultural Studies na University of Rochester, zajmuje się grupami artystycznymi działającymi w Polsce i na Litwie w latach 80. i 90. oraz zagadnieniem kolektywnego podmiotu.

Przypisy

1. A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 294. Patrz również prace Piotra Piotrowskiego.
2. M. Morzuch, „Polish art in the 1980s”, w: *Polish Realities: New Art from Poland*, red. Ch. Carrell i in., Glasgow 1988, s. 22.
3. A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, op. cit., s. 94.
4. R. Jarosz, M. Wasążnik, *Generacja*, Kraków 2010. Jest to album z fotograficzną dokumentacją ruchu punków w kulturze polskiej.
5. Patrz: katalog/broszura Koło Klipsa, Poznań 1985.
6. *Figury i przedmioty*, Orońsko 1986.
7. II Biennale Sztuki Nowej. Malarstwo, grafika, performance, prezentacje autorskie, filmy, video, odczyty, etc., Zielona Góra 1987, s. 83–84.
8. Opis/recenzja wystawy – patrz: I. Rajewska, Koło Klipsa, „Sztuka” nr 1/1988, s. 32–33. „Wystawa 5” była również w całości pokazywana w galerii Krzysztofory w Krakowie w marcu 1985 roku oraz w galerii BWA w Lublinie w kwietniu 1987 roku (patrz: katalog Koło Klipsa, Lublin 1987).
9. Przedruk w: *Co sływać?*, red. M. Sitkowska, Warszawa 1989, s. 112–113.
10. H. el Attar, *Künstlergruppen und die Ausstellung in K18*, w: *Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke*, red. idem, Kassel 1987, s. 17. Tu i dalej – tłumaczenie własne.
11. Koło Klipsa, bez tytułu, tekst niepublikowany, Poznań 1984.
12. H. el Attar, *Künstlergruppen und die Ausstellung in K18*, op. cit., s. 18.
13. M. Sitkowska, *Gruppa*, w: *Gruppa: 1982–1992*, red. idem, Warszawa 1992, s. 14.
14. Ibidem. Patrz też: K. Redzisz, K. Sienkiewicz, *Pisanie równoległe: Z Andą Rottenberg rozmawiają Kasia Redzisz i Sienkiewicz*, w: A. Rottenberg, *Przeciąg: Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009, s. 371.
15. H. el Attar, *Künstlergruppen und die Ausstellung in K18*, op. cit., s. 18.

16. Ibidem.

17. H. el Attar, Vorbemerkungen, w: Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke, op. cit., wstęp, s. 1.

18. Historia Stoffwechsel/Metacultures – patrz: strona internetowa grupy: <http://www.metacultures.org>.

19. H. el Attar, Künstlergruppen und die Ausstellung in K18, op. cit., s. 3.

20. Ibidem.

21. Patrz np. najnowsza praca Alaina Badiou na temat komunizmu: *The Communist Hypothesis*, tłum. na angielski D. Macey, S. Corcoran, Nowy Jork 2010, a także J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paryż 1983.

22. F. Guattari, A. Negri, *Communists Like Us: New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance*, tłum. na angielski M. Ryan, Nowy Jork 1990. Opublikowane również pod tytułem *New Lines of Alliance, New Spaces of Liberty*, tłum. na angielski M. Ryan, J. Becker, A. Bove, Noe Le Blanc, Brooklyn 2010.

23. F. Guattari, A. Negri, *New Lines of Alliance, New Spaces of Liberty*, op. cit. s. 26.

24. Ibidem, s. 26, 29.

25. Ibidem, s. 29.

26. Ibidem, s. 32.

27. H. el Attar, Künstlergruppen und die Ausstellung in K18, op. cit., s. 10.

28. R. Woźniak, Kuda Gierman czyli wybryk geniusza na zatłoczonej ulicy w

godzinie szczytu, „Oj dobrze już” nr 7/1988.

29. Ibidem.

30. Patrz np.: M. Sitkowska, *Gruppa*, op. cit., s. 14; R. Woźniak, *Kuda Gierman...*, op. cit., K. Redzisz, K. Sienkiewicz, *Pisanie równoległe: Z Andą Rottenberg rozmawiają Kasia Redzisz i Sienkiewicz*, op. cit., s. 371.

31. J. Kowalska, A. Alisauskas, Wywiad z Leszkiem Knaflewskim, Poznań, 20 kwietnia 2011 (tekst niepublikowany).

ALEKSANDRA JACH

**„Konstrukcja w procesie” – wspólnota,
która nadeszła?**

Biały sześcian z napisem „Konstrukcja w procesie” popychany przez grupę osób sunie środkiem ulicy. Pomiędzy kamienicami wiszą transparenty: „Nausea of Sense”, „Sztuczne poznanie sztuki jako nadrzędna wartość odbiorcy”. Dlaczego ta figura geometryczna jest otaczana tak wielką atencją? Koncentruje wokół siebie tłum, który niesie sześcian siłą własnych ciał. Ten niezwykły pochód został uwieczniony na filmie Józefa Robakowskiego. Zdjęcia odbyły się na ul. Piotrkowskiej w Łodzi w 1981 roku. Autorem transparentów był Andrzej Partum.



Peter Lowe przy realizacji pracy „Układ przestrzenny”, po prawej Piotr Zarębski

Od tamtego wydarzenia minęło 30 lat, a my nadal zastanawiamy się nad fenomenem „Konstrukcji w procesie” – wystawy, a

zarazem wydarzenia, które było jednym z najważniejszych przejawów potencjału środowiska artystycznego działającego poza instytucjami. Wspólnota, jaka wtedy została zawiązana, opierała się na działaniu heterogenicznych sił, których nie możemy zredukować do hasła: „międzynarodowa wystawa sztuki minimalistycznej i postkonstruktivistycznej”. Zawiązane podczas pracy nad „Konstrukcją w procesie” sojusze – organizatorów, artystów, władz miejskich, Solidarności, robotników i przypadkowych osób – ukształtowały organizm, który – jak się okazało – zwiastował zmiany relacji w produkcji kulturowej. Sytuacja auratyczna wokół tego wydarzenia wynikała ze sposobu pracy nad wystawą, który uwidocznił proces produkcji i pokazywał możliwości utopii robotniczo-artystycznej, a także ze spektakularnego zakończenia, mianowicie zamknięcia hali fabrycznej wraz z dziełami sztuki po ogłoszeniu stanu wojennego.

W przybliżaniu dziedzictwa „Konstrukcji w procesie” jednym z najważniejszych pojęć stała się wspólnota, a szczególnie jej wizja zaproponowana przez Giorgio Agambena. Zawiązany kolektyw miał nie opierać się na przynależności narodowej, etnicznej, religijnej czy rasowej, nie pozbawiać jednostek ich odrębności, lecz łączyć je na czas potrzebny do osiągnięcia zamierzenia. Tak rozumiana wspólnota stała się punktem wyjścia do przemyślenia raz jeszcze wydarzenia z roku 1981 roku w kategoriach nie tylko artystycznych, ale także społecznych. Wystawa, która odbyła się w kwietniu 2011 roku w Muzeum Sztuki, oraz towarzyszące jej

symposium potraktowały „Konstrukcję w procesie” jako studium przypadku dla pisania historii wystaw/wydarzeń, które tak silnie opierają się na „spontaniczności i improwizacji”[1]. Łódzka wystawa łączyła w sobie tradycję historycznej awangardy z minimalizmem i postkonstrukttywizmem, produkcję przemysłową z działaniem bez planu oraz współpracę z Solidarnością, a jednocześnie z władzami miasta. „Konstrukcja w procesie” przesunęła uwagę z samych dzieł sztuki na proces ich produkcji oraz na warunki pracy poszczególnych, zaangażowanych w wydarzenie osób.

Kiedy Ryszard Waśko zaczynał myśleć o zorganizowaniu międzynarodowej wystawy na wzór „Pier+Ocean” (Hayward Gallery w 1980 roku[2]), nie przewidywał jeszcze, że inicjatywa przyjmie właśnie taki kształt. Wystawa Konstrukcja w Procesie Przede wszystkim, opierając się na obserwacjach z londyńskiej wystawy, chciał w jakiś sposób uwypuklić proces, mniej zaś sam obiekt. W tekstach z Archiwów Myśli Współczesnej pisze tak: „Konstrukcja w Procesie nie obejmuje więc zagadnienia «budowy» jako takiej, ale skupia się na działaniach i materiałach ujawniających po pierwsze, sam moment strukturalizacji, powstawania danej konstrukcji, po drugie, ujawniających relacje, które znajdują się niejako poza strukturą danej konstrukcji”[3].

Analizę procesu miała wzmocnić struktura wystawy, która była planowana w kilku miastach jednocześnie. Ryszard Waśko wystąpił z zaproszeniem do galerii niezależnych – Foto-Medium-Art, galerii

L w Lublinie, galerii Remont w Warszawie. Nie otrzymał jednak odpowiedzi, co spowodowało, że musiał zacząć myśleć o innej formule[4]. Sytuacja skomplikowała się w momencie, kiedy równocześnie z potwierdzeniami przesłania dzieł sztuki zaczęły pojawiać się także deklaracje przyjazdu[5]. Koncepcja musiała zostać zmieniona, ponieważ artyści mieli wykonywać prace na miejscu, za pomocą dostępnych materiałów.



Wystawa „Konstrukcja w Procesie”

Szkielet merytoryczny „Konstrukcji w procesie” pozostał jednak bez zmian. Punktami wyjścia były tradycja konstrukttywizmu i ruch niezależny w sztuce polskiej lat 70. Mottem wystawy stała się wy-

powieź Mieczysława Szczuki, jednego ze współzałożycieli grupy Blok i współautora manifestu *Co to jest konstruktywizm?*(1924), o tym, że „sztuka nie może być pustym ornamentem społeczeństwa”, a artysta musi współuczestniczyć w organizacji życia. Przywołano także grupę „a.r.”, a przez to międzynarodową wspólnotę awangardową oraz kolekcję „a.r.” i jej wymiar edukacyjno-społeczny. W folderze towarzyszącym wystawie organizatorzy umieścili portrety Strzemińskiego i Kobra. Kontynuacja dziedzictwa awangardy została zawiązana przez postacie samych artystów, a nie tylko refleksję nad „konstrukcją”. Podobnym gestem było także włączenie Henryka Stażewskiego – jednego z członków grupy „a.r.” – do komitetu honorowego.

Ryszard Waśko, łącząc Mieczysława Szczukę ze Strzemińskim i Kobra, pokazał dwie strony zaangażowania społecznego za pomocą sztuki, zakładające użycie różnych języków, a przez to także na inne sposoby definiujące skuteczność. Dla organizatorów polem eksperymentu było pole sztuki. Nie mieli zamiaru wpływać bezpośrednio na zmianę społeczną, a na pewno nie chcieli używać narzędzi pozaartystycznych. Nie używali pojęcia „wspólnota”, ale byli świadomi, że dzięki pracy nad wystawą, wymagającym elastyczności warunkom i sytuacji politycznej powstała sieć relacji emocjonalnych, która miała właśnie taki kształt.

Jednocześnie Ryszard Waśko zaprosił do wystawy znanych artystów zachodnich[6], tym samym wpisując polską sztukę w śro-

dowisko międzynarodowe, co łączyło się także z chęcią edukacji polskiej publiczności. Peter Lowe przy realizacji pracy *Układ przestrzenny*, po prawej: Piotr Zarębski *Wspólnota*, powstała ponad granicami, stała się manifestem przeciwko blokadom wynikającym z aktualnej sytuacji geopolitycznej. Jednocześnie artyści zaproszeni na „Konstrukcję w procesie” byli zaangażowani w ruchy polityczne (Rune Miels, Les Levine). Twierdzili, że poszukują koreni dla swojej sztuki właśnie w konstruktywizmie europejskim, a sam akt konstruowania łączy się dla nich z zaangażowaniem społecznym konstruktywizmu, polegającym – na poziomie podstawowym – na opisywaniu zasad formalnych kształtujących otoczenie człowieka.

To właśnie powojenna rzeczywistość w Polsce ukształtowała neoawangardową walkę o zabezpieczenie autonomii sztuki. Szczególnie ważne okazało się to w momencie, gdy niezależność sztuki pozwalała na pewien rodzaj niezależności wobec zinstytucjonalizowanej polityki. Wiązało się to z alternatywną polityką polegającą na organizowaniu miejsc praktyki artystycznej. Dotyczy to nie tylko Polski, lecz także dużej części neoawangardy Europy Wschodniej, która mitologizowała prywatne przestrzenie, łącząc je w sieć międzynarodową i realizując swoje marzenia o komunikacji. Zwrócił na to uwagę Miško Šuvaković, mówiąc o intensywnej wymianie korespondencji (mail art), a także chęci zarządzania systemem sztuki[7].

Artyści nie zatrzymywali się na geście tworzenia samej pracy, ale stawali się jednocześnie organizatorami, kuratorami, aktywistami, producentami. Jak mówił Miško Šuvaković, działania neoawangardowe były reakcją wymierzoną w socrealizm oraz próbą znalezienia sposobu wymiany idei między Wschodem a Zachodem na poziomie refleksji dotyczącej nie tylko analiz lingwistycznych, ale także konceptualizacji nowych sposobów prezentacji i interwencji. Tak pojęty konceptualizm odegrał istotną rolę w rozwoju późniejszych strategii opartych na nowych mediach, performatywności, współpracy, aktywizmie.

Przystępując do organizacji wystawy, Ryszard Waśko zdawał sobie sprawę z tego, że nie będzie w stanie zaprosić znanych artystów z pozycji prywatnej osoby. Tym samym wymyślił fikcyjną instytucję, która miała posłużyć za narzędzie pośredniczące pomiędzy nim a bardziej znanymi twórcami. Tak powstały Archiwa Myśli Współczesnej. „Zdawałem sobie sprawę z tego, że otrzymanie zezwolenia na otwarcie międzynarodowej prywatnej instytucji będzie nierealne, dlatego postanowiłem powołać ją drogą «nielegalną»” – pisał Waśko[8]. Interwencja językowa Marielli Nitostawskiej, która tłumaczyła dokumenty związane z wystawą, spowodowała zamianę „archiwum” na „archiwa”, które miały kojarzyć się z czymś „olbrzymim, rozległym i ważnym”[9]. Faktycznie jednak nie istniały na poziomie prawnym, a swoją siedzibę miały w prywatnym mieszkaniu Ryszarda Waśki.

W pracę nad „Konstrukcją w procesie” zaangażowało się wielu ludzi, także ci, którzy już wcześniej wspólnie kształtowali środowisko artystyczne i filmowe. Byli to członkowie Warsztatu Formy Filmowej – Lechosław Czołnowski, Ryszard Waśko, Józef Robakowski. W Komitecie organizacyjnym „Konstrukcji w procesie” aktywnie działali studenci i absolwenci PWSFTViT – Jacek Józwiak, Andrzej Kamrowski, Violetta Krajewska, Mariella Nitostawska, Tomasz Snopkiewicz, Maria Waśko, Piotr Zarębski[10]. Podczas wywiadów udzielonych w 2011 roku mówili, że wydarzenie to było: „manifestacją suwerenności każdego z nas – twórców filmowych” (Czołnowski[11]), „poznaniem i przeżyciem wolności w różnych wymiarach” (Józwiak[12]).

Podkreślają, że przy okazji „Konstrukcji w procesie” dokonana się zmiana: „artyści, którzy dotąd byli petentami – władzy, sponsorów, kardynałów – wzięli na moment sprawę w swoje ręce i mogli coś zaproponować, wyrzucić bezpośredni wpływ na rzeczywistość” (Snopkiewicz[13]).

Niemal półroczna wspólna praca wymagała poświęcenia, które nie mogło być wynagrodzone finansowo, ponieważ wystawa nie miała nawet swojego budżetu. „Byłem w centrum tego zawirowania. Pół roku wyrwanego z życiorysu, z bycia operatorem, robienia swoich rzeczy, na rzecz poświęcenia się sprawie. Ta prawda osobista jest tak intensywna, że trudno ją przełożyć na prawdę obiektywną, która może nawet nie istnieje. Zobaczyliśmy artystów

z górnej półki w akcji, żyliśmy z nimi. Ich twórczość znaleźliśmy dotychczas z katalogów i opowieści. Przywieźli ze sobą idee, które my mozolnie w ówczesnej rzeczywistości pomagaliśmy zmaterializować” (Snopkiewicz [14]).

Ryszard Waśko rozpoczął wysyłanie zaproszeń do artystów około pół roku przed planowanym otwarciem. Jak sam komentuje: „Czas na przygotowanie i organizację był niezwykle krótki, zaledwie kilka miesięcy, a my nie mieliśmy pieniędzy ani nawet miejsca na wystawę. Było za to coś innego, niezwykle cennego – zapał i wiara niewielkiej grupy ludzi skupionej wokół tej idei[15]”.

Pojęcie wspólnoty, jak pisałam wcześniej, nie pojawia się w tekstach wokół „Konstrukcji...”. Jak mówił Ryszard Waśko, to, co połączyło ludzi, było oparte na emocjach, doświadczeniu i zaangażowaniu. Nie wspomniano także o aspekcie politycznym całego wydarzenia, które z perspektywy współczesnej wydaje się oczywiste. W tamtym okresie słowa „polityka” i jego pochodne były zarezerwowane dla zinstytucjonalizowanych form władzy. Organizatorzy poszukiwali innych elementów, które pozwolą scalić wspólnotę artystów, organizatorów, robotników, publiczności.

Okazało się, że takim wyznacznikiem może być sztuka traktowana jako pole możliwości. Agambenowska wizja wspólnoty została potraktowana w ramach wystawy i sympozjum jako metafora opisująca potencjał niemożliwy do zrealizowania; wiara w to, że

właśnie praktyka artystyczna może spowodować zmianę. Na jej powstanie wpłynął zbieg okoliczności związanych z działaniami poszczególnych uczestników wydarzenia. Współpraca z zachodnimi artystami, którzy przyjechali do Polski, nie wiedząc, czego mogą się tutaj spodziewać, spowodowała aktualizację możliwości obecnych w sieciach społecznych. Brak finansów na materiały i podstawową logistykę, np. zakwaterowanie, zapoczątkował negocjacje z władzami miasta i Solidarnością. Te nowe połączenia, zainspirowane przez organizatorów „Konstrukcji w procesie”, poświęcały możliwość współpracy międzyinstytucjonalnej.



Realizacja pracy Sola LeWitta

To, co wyróżnia „Konstrukcję w procesie” spośród innych ekspozycji, jest właśnie proces realizowania wystawy, czyli odsłonięcie mechanizmów produkcji. Aktualnie to właśnie ekonomia sztuki stanowi jeden z najżywiej dyskutowanych Realizacja pracy Sola LeWitta tematów, co jeszcze nie przekłada się na większą transparentność instytucji kultury. W przypadku „Konstrukcji w procesie” niemożliwe jest pominięcie opisu mechanizmów, które umożliwiają projekty artystyczne. Ryszard Waśko zgłosił się do Solidarności, kiedy okazało się, że część artystów chce przyjechać do Łodzi, a on sam nie jest w stanie udźwignąć takiego ciężaru logistycznego i finansowego. Podczas spotkania z zarządem i robotnikami przedstawił on założenia wystawy, a jego wypowiedź nie została początkowo odebrana pozytywnie. Dopiero po zabranii głosu m.in. przez Jerzego Kropiwnickiego, który mówił o wsparciu, jakie Solidarność winna jest zagranicznym artystom za poparcie z ich strony, partnerstwo Solidarności zostało przegłosowane przez aklamację. Ryszard Waśko przywołuje sytuację, kiedy wszedł do sali, w której miało odbyć się umówione spotkanie, a robotnicy cięli tam papierosy na sztuki i kroili mydło w taki sposób, żeby wystarczyło dla wszystkich zakładów. Uświadomił sobie wtedy, że przekonanie Solidarności do wsparcia „Konstrukcji w procesie” może być trudne: w jaki sposób wyjaśnić wartości wynikające z symbolicznego poparcia?

Waśko dostał ostatecznie dokument potwierdzający zaangażowanie Solidarności, co umożliwiło mu współpracę z łódzkimi zakła-

dami. W tych wyjątkowych okolicznościach nie przedyskutowano samej sztuki, która pojawiła się na wystawie. Istotne było symboliczne poparcie Solidarności przez uznanych międzynarodowo artystów. Wystawa, na której prezentowano postkonstrukttywizm i minimalizm, została opatrzona identyfikacją wizualną największego powojennego ruchu społecznego. Przychylny organizatorom okazał się także Urząd Miasta, który udostępnił pokoje hotelowe dla gości wystawy. Kiedy Piotr Zarębski poinformował Waśkę o pustej hali na PKWiN, zarząd MPK, który zarządzał tą przestrzenią, także nie miał nic przeciwko organizacji tam wystawy.

„Konstrukcja w procesie” odbyła się w hali fabrycznej, w której wcześniej remontowano infrastrukturę tramwajową. Kontekst ten, poza uwagami dotyczącymi estetyki przestrzeni industrialnych, nie wpłynął na odbiór wystawy. Przestrzeń, w której do tej pory odbywała się praca robotników, została zamieniona w scenery dla pracy artystycznej. Relacje między artystami a wykonawcami były oparte na realizowaniu koncepcji autorów. David Rabinowitch zaprojektował pracę, która miała być wykonana z rury kanalizacyjnej z wywierconymi w niej otworami[16]. Killkadziesiąt dziur wykonywali sami robotnicy, z braku możliwości – ręcznymi wiertarkami. Ze wspomnień artystów biorących udział w „Konstrukcji w procesie” ciekawe wydaje się to, którym podzielił się w „The New York Times” Richard Nonas. Potrzebował on długiej stalowej sztaby, którą udało się znaleźć w zakładach włókienniczych. Jak opowiada sam Nonas – ważyła ona kilka ton, a artysta chciał,

by została zespawana według załączonego przez niego projektu. Nonas wspomina, że nadzorca zawołał pracowników zakładu, pytając, czy zostaną po godzinach, żeby to zrobić. Zgodzili się, a zespawaną rurę przywieźli półtora dnia później. Jak wspomina Nonas, za materiał zapłaciła Solidarność, ale cięcie, spawanie i dostawa były za darmo[17]. Te dwie opisywane sytuacje pozwalają nam wyobrazić sobie, jak wielki wpływ miało wsparcie Solidarności na sukces „Konstrukcji w procesie”, uświadamiają nam one także zaangażowanie samych robotników, którzy wykonywali dzieła sztuki poza godzinami pracy.

Pytanie jednak: dlaczego? Tomasz Konart twierdzi, że pomagający artystom robotnicy widzieli w tym jakąś wartość, co wywodzi on z etosu robotniczego, z zaangażowania w kwestie społeczne, do których została zaliczona „Konstrukcja w procesie”. Inny artysta, Hartmut Boehm, komentował to w ten sposób: „to był eksperyment, którego nie da się powtórzyć, wydarzył się w związku z konkretną sytuacją historyczną”. Wyraził także swoje wątpliwości: „Nie wiem, czy robotnicy, którzy wtedy zajęci byli wykonywaniem o wiele ważniejszych zadań społecznych, powinni wykonywać na boku dzieła sztuki na potrzeby artystów. Sądzę, że powtórzenie tego jest niemożliwe, bezsensowne i niewłaściwe. To się wydarzyło jednorazowo.

Poza tym, nie znam przykładów o większym znaczeniu, kiedy robotnicy stali się wykonawczym ramieniem artystów”. „Czuję się

zawstydzona” – tak powiedziała po spotkaniu z robotnicami Zakładów im. Juliusza Marchlewskiego przedstawicielka Ruchu Wyzwolenia Kobiet z Kolonii, artystka Rune Miels. Artyści wzięli udział w strajku generalnym 28 października 1981 roku, uświadomiwszy sobie skalę biedy w Polsce, a także brak możliwości politycznego samostanowienia klasy robotniczej. „Chciałam z nimi porozmawiać o feminizmie, namawiać do pełnej samorealizacji... Co ja wiedziałam o ich życiu?” – pisała Rune Miels.

Planowano, że po zamknięciu wystawy większość prac pozostanie w Polsce. „Artyści darowali je rewolucji” – powiedziała Anda Rottenberg[18]. Ryszard Waśko przekazał je w depozycie Solidarności. Ponieważ związek nie miał gdzie ich przechowywać, pojawił się pomysł stworzenia w fabryce stałego miejsca dla sztuki współczesnej, któremu towarzyszyłaby stała kolekcja „Konstrukcji w procesie”. Podpisanie umów z miastem i Solidarnością miało odbyć się 14 grudnia, do czego ostatecznie nie doszło. Halę zamknięto 13 grudnia 1981 roku. Dzieła sztuki zostały po kryjomu przeniesione z hali przy PKWiN do Muzeum Sztuki na ul. Więckowskiego. Dyrektor Ryszard Stanisławski zgodził się, żeby właśnie tam je przechowano. Należy dodać, że nielegalnie, ponieważ będąca darczyńcą Solidarność została zdelegalizowana w 1981 roku. Umowa między Muzeum Sztuki a związkiem została podpisana w 2006 roku.

Kiedy w brytyjskich mediach pojawiły się informacje o stanie wojennym, Peter Lowe był pewien, że nigdy już nie zobaczy Ryszar-

da Waśki. Większość artystów biorących udział w „Konstrukcji w procesie” była zszokowana tym, co stało się zaraz po ich wyjeździe. Część z nich postanowiła zaangażować się w działania, które pozwoliłyby na opowiedzenie o wspólnocie, która zaistniała w Łodzi w 1981 roku. Fred Sandback, Peter Downsbrough, Richard Nonas, których finansowo wspomógł Sol LeWitt, wydali własnym sumptem katalog „Konstrukcji w procesie”. Zebrali w nim głosy uczestników opowiadających o wspólnej pracy i wsparciu Solidarności.

Podczas dyskusji, które odbyły się w ramach sympozjum towarzyszącego wystawie w Muzeum Sztuki, istotnym punktem odniesienia było pojęcie skuteczności działań artystycznych[19]. Uczestnicy dyskutowali o własnych praktykach lub postawach teoretycznych, ale punktem wyjścia było wykorzystanie praktyki artystycznej podczas „Konstrukcji w procesie” jako istotnego narzędzia społecznego. Przy czym artyści nie rezygnowali ze swojej autonomii na poziomie języka formalnego i treści, uspołecznieniu zaś poddawano kontekst, w którym były prezentowane prace, oraz sposób ich produkcji.

Panel ujawnił wątpliwości dotyczące tego, czy możliwa jest realna ocena skuteczności sztuki, jeżeli przed działaniem zakładamy określony wpływ. Pojawiły się pytania o to, w jaki sposób oddzielić pole skuteczności sztuki od innych sił działających na rzecz jakiegoś przedsięwzięcia. Paweł Mościcki przywołał ideał twórcy,

który nie rozdziela refleksji od czynu, ale włącza pierwszą w obręb drugiego. Ponadto artysta taki powinien pracować nad wspólnotą odbioru, która mogłaby być inna od tej dominującej w interakcjach społecznych. W ten sposób to, co estetyczne, byłoby możliwe do połączenia z etycznym i społecznym, to zaś umożliwiają przestrzenie krytyczne, w których można analizować wszystko, co się dzieje na styku powyższych.

Jan Sowa przestrzegał przed bezkrytyczną wiarą w skuteczność praktyk artystycznych i przypisywanie im tego, co jest wynikiem różnych mechanizmów społecznych. Zwrócił uwagę na istotny problem języka artystycznego produkującego mimikrę. Tak pojęta zaangażowana praktyka może prowadzić do interpasywności – demobilizacji wynikającej z uświadomienia sobie, że temat został już przepracowany. Sowa widzi wyjście w działaniach koncentrujących się na rozwiązaniach strukturalnych oraz takich, które ujawniają cykl produkcyjny.

Podsumowując: „Konstrukcja w procesie”, poprzez splot różnych wypadków, stała się wydarzeniem społecznym, w którym możliwe było negocjowanie tego, co indywidualne, ze wspólnotowym. Znaczenia wystawy powstawały podczas samej instalacji, kiedy artyści i organizatorzy wychodzili ze swoimi propozycjami, a także były rezultatem uczestnictwa w wydarzeniach pozaartystycznych. Dzięki takiemu działaniu fenomen tej ekspozycji mógł być rozważany zarówno w kontekście estetyki, jak i etyki, subwersywności

oraz potencjalności. Biały sześcian znalazł swoich wyznawców nie tylko wśród artystów.

Aleksandra Jach, ur. 1983, historyczka sztuki, krytyczka i kuratorka wystaw, m.in. „Controlled Image”, RCA Londyn, 2009, „Mamuta”, Jerozolima, 2010; „Czyszczenie Dywanów”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2011; „Konstrukcja w procesie 1981. Wspólnota, która nie nadeszła”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2011. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Przypisy

1. Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?, folder towarzyszący wystawie, red. A. Saciuk-Gąsowska, A. Jach, 15 IV–29 V 2011, Muzeum Sztuki w Łodzi 2011, s. 23.

2. „Wystawa ta w jakiś naturalny sposób nasunęła myśl, iż szkoda, że tego typu prezentacji nie można było dotąd zobaczyć w Polsce. Odczuwałem to jako wielką stratę. Z drugiej jednak strony londyńska wystawa wydała mi się martwa, gdyż była suchą, muzealną prezentacją obiektów, które zostały jakby pozbawione życia, wyrwane z kontekstu w jakim powstawały. Inaczej mówiąc, sam proces tworzenia obiektu, był w wystawie londyńskiej pominięty. [...] Brak aspektu «procesu» był z mojego punktu widzenia jej słabością. Dlatego w tytule łódzkiej wystawy – Konstrukcja w Procesie – starałem się uwidocznić znaczenie obu istotnych aspektów w sztuce lat siedemdziesiątych, z tym jednak iż słowo «proces» należało tu rozumieć w bardzo szerokim znaczeniu i kontekście”, za: Muzeum Artystów. Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystyczna Łódź, oprac. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, Muzeum Artystów, Łódź 1996, s. 6.

3. Ibidem.

4. Ibidem.

5. W tekście wykorzystuję niepublikowane wywiady z takimi osobami jak Ryszard Waśko, Peter Lowe, Tomasz Konart i Hartmut Boehm. Większość z nich powstała do filmu wokół wystawy „Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?”, którego premiera przewidziana jest na 2012 rok.

6. W wystawie brało udział: 15 Amerykanów, 7 Polaków, 6 Brytyjczyków, 6 Niemców, 5 Duńczyków, 4 Japończyków, 2 Francuzów, 2 Węgrów, 1 Australijczyk, 1 Kanadyjczyk, 1 Czechosłowak, 1 Włoch, 1 Jugosłowianin.

7. Wystąpienie Miško Šuvakovicia na sympozjum towarzyszącym wystawie „Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?”, 28 V 2011, Muzeum Sztuki w Łodzi, nieopublikowane.

8. Muzeum Artystów..., op. cit., s. 15.

9. Ibidem.

10. Trzy lata po rozwiązaniu Warsztatu Formy Filmowej w 1977 roku jego członkowie założyli Ruch Odnowy Uczelni, ponownie skupiając się na reformie PWSFTViT. Żądali m.in. usunięcia sekretarza partyjnego z posiedzeń senatu uczelni oraz wpływu na jej program.

11. Konstrukcja w Procesie 1981 – wspólnota, która nadeszła?, op. cit., s. 14.

12. Ibidem.

13. Ibidem, s. 15.

14. Ibidem, s. 23.

15. Muzeum Artystów..., op. cit., s. 19.

16. „Holed pipe IV” Davida Rabinowitcha (1967) wywołuje wrażenie, jakby cofała się lub przybliżała do widza ze względu na dziury wywiercone w odpowiednich miejscach. Dla artysty istotna była natychmiastowość fizycznego rozpoznania ruchu do albo od i późniejszego uświadomienia sobie tego faktu.

17. Grace Glueck, An Art Blackout in Poland, „The New York Times”, 24 I 1982, za: Muzeum Artystów..., op. cit., s. 77.

18. A. Rottenberg, Łódzkie rondo artystyczne, „Kultura”, 13 XII 1981, przedruk w: A. Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce lat 80., Warszawa 2009.

19. Mam na myśli w szczególności panel prowadzony przez Tomasza Załuskiego, w którym uczestniczyli: Paweł Kowzan, Paweł Mościcki, Marcin Polak i Jan Sowa.

PIOTR STASIOWSKI

Doświadczenia niezależności wrocławskiego środowiska w latach 80.

W badaniach dotyczących doświadczeń niezależności wśród artystów związanych z Wrocławiem w latach 80. można natrafić na metodologiczny impas, który nie pozwala określić jednej „słusznej drogi” ówczesnego dyskursu sztuki. Lata 80. w swej istocie były bowiem mieszkanką postaw postawanagardowych wywodzonych z lat 70. (wciąż żywa legenda działań Jerzego Ludwińskiego w tym miejscu), performatywnych działań anarchizującej Pomarańczowej Alternatywy, nawołującej o nową jakość kultury grupy Luxus czy wspierającej się na katolickich ideałach Galerii na Ostrowie, aż po szereg wystąpień i manifestacji poszczególnych artystów oraz mniej bądź bardziej efemerycznych galerii i komityw.



Magazyn Xuxem, 1989 nr 1, dzięki uprzejmości Alexandra Sikory

Mimo często podkreślanego przez ówczesnych krytyków wycofania się artystów z oficjalnego obiegu sztuki wrocławskie środowisko twórców okazało się niezwykle żywotne i zaangażowane w różnego rodzaju działania w owym dziesięcioleciu. To, co łączyło tak różne postawy artystyczne, to przekonanie o konieczności zachowania niezależności. Niezależność ta, odmiennie definiowana i manifestowana, szukająca różnych adwersarzy, stała u podstaw większości działań kulturalnych oraz przyczyniła się do wieloletniej tradycji postrzegania roli sztuki w takim właśnie kontekście. Odwołując się do różnych wydarzeń artystycznych lat 80. we Wrocławiu, postaram się zaznaczyć główne kierunki i rodzaje postaw, jakie prezentowało ówczesne środowisko twórcze Wrocławia.

Ośrodek Działań Plastycznych i Zakład nad Fosą

W 1980 roku Michał Bieganowski, ówczesny prowadzący studencki klub Zakład nad Fosą, zaprosił Wojciecha Stefanika do współtworzenia programu tego miejsca. Stefanik już wcześniej prowadził galerie studenckie – Simlex oraz Katakumby – jednak w 1980 roku chętnie podjął temat stworzenia nowej przestrzeni. Skonstruował własny program, który realizowano w tym samym miejscu i we współpracy z Zakładem, ale pod nazwą Ośrodek Działań Plastycznych (funkcjonował od 1981 roku). Zakład nad Fosą był kolejnym klubem studenckim, którego pomieszczenia znajdowały się w piwnicach Domu Asystenta Politechniki Wrocławskiej, i miał za zadanie zapewniać wartość humanistyczną na

uczelni technicznej. ODP miał zapewnione niewielkie środki finansowe od Politechniki na realizację swojego programu.

W Ośrodku Działań Plastycznych wystawy prezentowali m.in.: Alojzy Gryt, Ewa Zarzycka, Jarosław Kozłowski, Hanna Łuczak, Andrzej Dudek-Dürer, Zbigniew Makarewicz. Wielokrotnie swoje performansy i pokazy przedstawiał tam również Wojciech Stefanik. Program galerii oscylował wokół działań performatywnych i konceptualnych twórców debiutujących w latach 60 i 70.

Być może najważniejszym wydarzeniem zorganizowanym przez Zakład nad Fosą i ODP był „Tydzień Zakładu nad Fosą”, na który złożyło się wiele wystąpień, odczytów, pokazów dokumentacji. Festiwal ten, rozgrywający się między 26 a 29 kwietnia 1984 roku, był swego rodzaju przeglądem postaw neawangardy w połowie lat 80. i jednym z ostatnich takich wspólnych wystąpień. Wzięli w nim udział m.in. Stanisław Dróżdż, Jerzy Ludwiński z prelekcją „Nietypowe jelenie”, Zbigniew Makarewicz z prelekcją „Topografia sztuki”, performerzy: Piotr Grzybowski, Władysław Kaźmierczak, Wojciech Stefanik, Andrzej Dudek-Dürer, Artur Tajber, Barbara Kozłowska. Zaprezentowano dokumentację filmową Studia Kompozycji Emocjonalnej (Zbigniew Jeż, Grzegorz Kolasiński, Jerzy Ryba, Wojciech Szukowski), dokumentację warszawskiej galerii Kalypso Waldemara Petryka oraz dokumentację dotychczasowych działań ZnF i ODP.

Ostatniego dnia odbył się również zbiorowy performans grupy Konger. Jego znaczenie, podobnie jak całego festiwalu, jest dość złożone. Jako galeria studencka ODP cieszył się dużą dozą niezależności i wolności twórczej. Jednocześnie nie musiał martwić się o finansowanie swych działań. Pamiętajmy, że performans zniża z instytucji państwowych w latach 80., być może ze względu na subwersyjny, nieprzewidywalny charakter, który ciężko poddać cenzurze. Jednak, jak twierdzi Piotr Grzybowski, inicjator Kongera, performans nie tyle miał kontestować system, ile wchłaniać jego rzeczywistość i przekształcać przez siebie. Byłaby to jeszcze inna forma „trzeciej drogi” – drogi, która została obrona przed nowoekspresyjnym doświadczeniem lat 80.

W 1990 roku ODP przeniósł swoją siedzibę do Centrum Sztuki Impart, gdzie kontynuował działalność do 1999 roku.

Galeria na Ostrowie

Galeria na Ostrowie działała w piwnicach kościoła św. Marcina w latach 1984–1989. Była strukturą podległą formalnie Kurii Metropolitalnej jako oddział Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. Jej szefem programowym był Jerzy Ryba, krytyk, animator i artysta, który oprócz działalności wystawienniczej zajmował się dokumentowaniem wydarzeń we Wrocławiu. W galerii odbyło się 50 wystaw oraz wiele spotkań z pogranicza literatury, teatru i nauki[1]. W ramach programu niemalże co tydzień odbywały się tam

tzw. „poniedziałki teatralne”, prowadzone przez Justynę Hofman, „środy naukowe”, nad którymi opiekę sprawował Adolf Juzwenko, oraz „czwartki literackie”, koordynowane przez Lothara Herbsta.

Jerzy Ryba w Suplemencie do działalności galerii, wydanym na powielaczu w 99 egzemplarzach, jako główne założenia jej działalności wyróżnił: „skrajny eklektyzm i kontynuację najgorszych tradycji salonów wystawienniczych i galerii ZPAP, z zastrzeżeniem o dobrych pracach oraz kontynuacji tradycji Pod Moną Lisą”. W tym samym miejscu Ryba konstataował: „Kulturę tworzy naród, a nie państwo”. Sam suplement był wydany jako odpowiedź na milczenie skorumpowanej krytyki i zawierał m.in. tekst Zbigniewa Makarewicza o Leonie Podsiadłym.

Prezentacje galerii poniekąd spełniały te postulaty. Oprócz pokazów artystów związanych ze środowiskiem wrocławskim, debiutujących w dwóch wcześniejszych dziesięcioleciach, zorganizowano tu również wystawy zdjęć z pogrzebu ks. Jerzego Popiełuszki („Księdzu Jerzemu” – styczeń 1985), dokumentów z powstania listopadowego oraz fotorelację Stanisława Gębczaka z papieskiej pielgrzymki do kraju na przełomie maja i czerwca 1986 roku.

W ramach każdej wystawy wydawano katalog: drukowany na powielaczu, składający się z 8 do 16 kart formatu A5, zawierający czarno-białe reprodukcje, teksty krytyczne i wypowiedzi autorskie artystów.

Galeria na Ostrowie była również organizatorką dwóch dużych, zbiorowych przeglądów „Droga i Prawda” oraz współorganizatorką dwóch Okręgowych Wystaw Plastyki. „Droga i Prawda” – Krajowe Biennale Młodych, mająca być w zamierzeniu imprezą cykliczną, była wystawą o charakterze konkursowym. Odbyła się tylko dwukrotnie, w 1985 i 1987 roku, w kościele św. Krzyża na Ostrowie. Przed imprezą dokonywano selekcji artystów; nagrodą przyznaną przez jury była organizacja wystawy laureackiej w galerii. W ramach ekspozycji odbywały się również sympozja, na których dyskutowano o roli sztuki w społeczeństwie. To na bazie tych wystaw Ostrów Tumski uznano za „Niezależną Republikę Plastyką”.

Również Okręgowe Wystawy Plastyki Wrocław '85 i Wrocław '87 były współorganizowane przez Galerię na Ostrowie, choć ich prezentacje odbywały się nie tylko w kościele św. Marcina, ale w całej okolicy Ostrowa Tumskiego. Wystawy te polegały na pospolitym ruszeniu środowiska; każdy z artystów sam wybierał prace na ekspozycję i instalował je w przestrzeni. Pierwsza edycja zgromadziła około 500 prac prawie 200 artystów. W drugiej udział wzięło 150 twórców[2], a sama wystawa została przeniesiona w następnym miesiącu do kościoła Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie. Przy tej okazji w katalogu wystawy padły m.in. słowa Jerzego Ryby: „Mija powoli czas entuzjazmu i łatwej nadziei. Kompromisy zwykłego szarego dnia czynią mniej ostrą hierarchię spraw i wartości. Zbiorowe deklaracje musi zastąpić

świadomy, jednostkowy wybór. Ze wszystkimi jego konsekwencjami[3]”. Słowa te zdają się dobrze oddawać stan ducha opozycji związanej z Kościołem Katolickim w drugiej połowie lat 80.

Luxus

Wrocławska działalność grupy Luxus z perspektywy czasu obrosła legendą, która nadała jej status bodajże najważniejszego wrocławskiego zjawiska mającego swą genezę i rodowód w zawirowaniach społeczno-politycznych lat 80. Jej działalność – reprezentatywna dla poszukiwań „trzeciej drogi” oraz odpowiedzi na inne zjawiska w kraju związane z nową ekspresją – nie została do dziś dokładnie określona. Wraz z Piotrem Rypsonem i Anną Mituś przygotowujemy obecnie publikację dokumentującą jej działalność.

Artystyczny dorobek Luxusu opierał się przede wszystkim na kreowaniu tzw. „Luxus shows”, polegających na spotkaniach skupiających w atmosferze zabawy artystów i groupies. Przy okazji tych spotkań powstawały artziny, rysunki, tworzone ad hoc instalacje i dekoracje, szablony odbijane na różnych materiałach. Ważnym elementem były koncerty zaprzyjaźnionych grup muzycznych, takich jak Miki Mousoleum czy Klaus Mitffoch.

Kolejnym ważnym aspektem wyróżniającym Luxus spośród innych tego typu grup w kraju była niezwykle demokratyczna i ważna w

formacji pozycja artystek, których praca i działalność nie pozostawały jedynie tłem czy inspiracją (jak działało się to chociażby w Łodzi Kaliskiej), ale stanowiły równoważącą propozycję, nie dyskutowaną do tej pory w kontekście sztuki kobiet czy feminizmu w ogóle. Bożena Grzyb, Ewa Ciepielewska, a w późniejszym czasie również Małgorzata Plata miały realny wpływ na charakter oraz działalność grupy, były jej nieodzownymi członkiniami.

Zarówno Luxus, jak i Pomarańczowa Alternatywa biorą swój początek w fermentie społeczno-politycznym roku 1981 wśród struktur akademickich i uniwersyteckich. Zawieszenie zajęć programowych na PWSSP we Wrocławiu od grudnia 1981 do lutego 1982 roku, w ramach strajku radomskiego, wywołało zamęt w jej strukturze. Studenci, odurzeni swobodą i brakiem rozpisanych na godziny zajęć, bez przewodnictwa kadry pedagogicznej, samorzutnie oddawali się różnego rodzaju działalności twórczej w murach szkoły. Na ścianach korytarza pojawiały się szablonowe odbitki oraz instalacje łączące różne media. W auli uczelni eksperymentowały zespoły muzyczne, m.in. Miki Mousoleum. Na powielaczach odbijano ulotki agitacyjne i manifesty. Wówczas to w pracowni malarskiej 314 prowadzonej przez Konrada Jarodzkiego skupiła się grupa przyjaciół i wspólnym staraniem wydała pierwszy numer artziny „Luxus”.

Ten pierwszy, konstytuujący wspólną działalność późniejszej grupy numer wydany był zaledwie w trzech egzemplarzach, a mimo to

należy podkreślić, że wyprzedził czasowo „Oj dobrze już” Grupy czy „Tango” Łodzi Kaliskiej. Kolejne numery nie przekraczały edycji kilku lub kilkunastu egzemplarzy. Wydawane na dostępnym wówczas materiale – papierze pakowym, papierze do drukarek Elzab – zawierały odręczne rysunki, kolaże, szablonowe odbitki, krótkie teksty i formy manifestów artystycznych. Do roku 1986 w ten sposób powstało osiem numerów pisma (ostatni, dziewiąty numer został wydany w 1992 roku). Skład osób wspólnie pracujących nad nim zmieniał się w czasie, zasadniczy trzon redakcji stanowili: Bożena Grzyb, Ewa Ciepielewska, Jerzy i Andrzej Głuszkowie, Piotr Gusta, Paweł Jarodzki i Jerzy Kosałka.



Grupa Luxus, Miasto Luxusu, 1990, „Młody Wrocław”, BWA Katowice, z archiwum grupy Luxus

Tytuł „Luxus”, z jednej strony nawiązując do Fluxusu, z drugiej odnosząc się do napisów na niemieckich folderach reklamowych, poniekąd określał tematykę zina. W ikonografii twórcy zina sięgali po motywy typowe dla zachodniego popu, takie jak Myszka Miki, celebryci filmu i muzyki, np. Marilyn Monroe czy Frank Zappa, motywy rastafariańskie. Te ikony były przenoszone na rodzimy grunt i uzupełniane o postacie żołnierzy, polityków lub czotgów, a poprzez parodystyczne złożenia uwypuklały nonsensy PRL-owskiej rzeczywistości. Na treść magazynu składały się manifesty, cytaty, teksty piosenek (np. „ZOMO na Legnickiej” Krzysztofa „Kamana” Kłosowicza). Począwszy od 1984 roku, Luxus zaczął funkcjonować w obiegu galeryjno-wystawienniczym. Jego wystąpienia, oprócz typowych dla tych artystów aspektów wspólnej zabawy z publicznością przy muzyce i używkach, wyróżniały się scenograficznym opracowaniem ekspozycji, która miała stanowić kanwę dla tego typu pokazów.

Tak została opracowana chociażby akcja „Luxus maluje panoramę świata” w Galerii Zamek w Leśnicy w 1986 roku, która przybrała kształt wspólnego malowania na planszach rozstawionych wokół piwnicznego pomieszczenia galerii przez uczestników grupy. Pod względem ikonograficznym było to rozwinięcie stylistyki, którą artyści postulowali na stronach artzina. Rok później w Osiedlowym Domu Kultury na osiedlu Kosmonautów we Wrocławiu powstała duża instalacja zatytułowana *I ty możesz zostać King Kongiem*, na którą złożyła się makieta miasta zbudowana z wszelkiego rodza-

ju dostępnych przedmiotów[4]. Tak budowane instalacje stały się kanwą dla wielu innych wystąpień grupy Luxus.

Etap w działalności Luxusu, który nazwałbym heroicznym, zamyka się z chwilą wystawy w nowo powstałej wówczas Galerii Miejskiej we Wrocławiu. Teresa Kukuła, sprawująca do dziś funkcję szefowej tej placówki, zainaugurowała jej działalność w 1991 roku wydarzeniem zatytułowanym „Pokaz wyrobów cukierniczych o przedłużonym okresie trwałości”. Kolejne wystąpienia Luxusu nie miały już tak „partyzanckiego” charakteru, choć duch wolności i kontestacji na stałe przyłgął do jego wizerunku. Warto nadmienić, że działalność grupy wykraczała daleko poza lata 80., gdyż Luxus żywo reagował także na zmiany transformacyjne w latach 90. Bodajże ostatnie wystąpienie Luxusu, budowane nie na zasadzie retrospektywy, ale zawierające dotychczasowy charakter prezentacji „Luxus show”, miało miejsce w Bielsku Białej w 1997 roku. W wydarzeniu tym grupa przywołała klimat i tradycję warholowskiej Fabryki.

Pomarańczowa Alternatywa

Ruch Pomarańczowej Alternatywy jest bodajże najbardziej rozpoznawanym fenomenem związanym z fermentem społecznym i artystycznym lat 80. Główny apologeta i aktywista formacji – Waldemar „Major” Fydrych – w serii wydawnictw zawarł w miarę dokładną dokumentację poszczególnych wydarzeń z nią związa-

nych[5]. Zachowało się również wiele zdjęć i materiałów z poszczególnych akcji ulicznych (m.in. w Dziale Życia Społecznego w Ossolineum i Bibliotece Wojewódzkiej). Osobnym źródłem wiedzy na ten temat jest siedem numerów pisma „Pomarańczowa Alternatywa” wydanych przez Ruch Nowej Kultury.

Do dzisiaj pozostaje niedopowiedziana kwestia określania charakteru działań Pomarańczowej Alternatywy jako manifestacji artystycznych. Problem ten był analizowany przez Agnieszkę Szewczyk w jej pracy magisterskiej dotyczącej Pomarańczowej Alternatywy. Wskazuje ona na obiegowe używanie określenia „happening”, bez jego historycznego kontekstu, do na poły teatralnych działań wrocławskiej formacji, mających zdecydowany oddźwięk publicystyczny i polityczny w okresie swego zaistnienia. Szewczyk wskazuje na fragmentaryczność ujęć problemu klasyfikacji Pomarańczowej Alternatywy przez historyków, historyków sztuki, dziennikarzy, artystów związanych z teatrem czy w końcu samego „Majora”. Ta różnorodność punktów odniesień do działań powoduje niejednorodne oceny i brak jasnej klasyfikacji tej formacji.

Początków Pomarańczowej Alternatywy należy upatrywać już w 1980 roku, gdy „Major” wraz z Andrzejem Dziewitem utworzyli Ruch Nowej Kultury, organizację alternatywną dla Niezależnego Zrzeszenia Studentów. RNK skupił się na działalności pacyfistycznej i agitacyjnej, polegającej na rozdawaniu ulotek oraz organizo-

waniu wykładów. W ramach strajku studenckiego w 1981 roku, w trakcie okupacji Wydziału Filozofii przez studentów, powstało siedem numerów dwustronicowego pisma „Pomarańczowa Alternatywa”, którego redaktorami, oprócz „Majora” i Dziewita, byli Wiesław Cupała, Zenon Zegarski i Piotr Adamcio. Na pismo złożyły się manifesty, satyryczne komentarze i rysunki, opowiadania oraz wiersze[6]. Wprowadzenie stanu wojennego poskutkowało zdelegalizowaniem RNK i innych form zrzeszeń.

W trakcie stanu wojennego „Major”, Dziewit, Jacek Tarnowski i Andrzej Kopczyński na murach, w miejscach po zamalowanych hasłach wolnościowych, malowali postacie krasnoludków. Była to forma wymyślonej przez Fydrycha „sztuki plam”, którą postulował w utworzonej przez siebie Katedrze Malarstwa Taktycznego w artystycznej Ultraakademii. Nawiązując do dialektyki, malowanie krasnali określał jako syntezę poprzedzoną tezą (napisem na murze) oraz antytezą (białą plamą po zamalowaniu napisu). Krasnale zaczęły się wkrótce pojawiać na murach innych miast: w Warszawie, Łodzi, Krakowie, Katowicach i Świnoujściu.

Od 1986 roku datowane są pierwsze działania Pomarańczowej Alternatywy na ulicach Wrocławia, wykorzystujące gromadzących się na aranżowanych spotkaniach mieszkańców. Sceną, na której rozegrała się większość działań, były okolice Rynku oraz ulic Świdnickiej i Szewskiej. Na kilka dni przed planowanym wydarzeniem kolportowano i rozrzucono ulotki informacyjne, zawierające

oprócz terminu i tematu wystąpienia barokizowane, satyryczne opisy uzasadniające je. Do akcji wciągano przypadkowych przechodniów, choć wiele osób zjawiało się w tych okolicach specjalnie, by zmanifestować w ten sposób swój stosunek do sytuacji w kraju. Większość z nich była pacyfikowana przez milicję, w trakcie wystąpień legitymującą uczestników i odwożącą prowadzących na wielogodzinne przesłuchania do komisariatu przy ul. Łąkowej.

Poszczególne akcje organizowano w formule obchodów narodowych bądź zwyczajowych świąt, takich jak Rewolucja Krasnoludków, Dzień Milicjanta, Święty Mikołaj, Dzień Dziecka, Dzień Kobiet, Dzień Tajniaka, Sylwester itd. Tym wydarzeniom towarzyszyło użycie rekwizytów o symbolicznej wymowie – uczestnikom rozdawano m.in. pomarańczowe czapki, specjalne stroje, transparenty z satyrycznymi hasłami. Pomimo licznych odniesień do historii, takich jak rewolucja październikowa, inicjatorzy wydarzeń rzadko w swych hasłach odwoływali się wprost do bieżących wydarzeń politycznych, skupiając się raczej na komentarzu społecznym. Takim wyjątkiem mogło być wystąpienie zatytułowane „Jaruzelski nie ma gdzie odejść” z 1989 roku, związane z odsunięciem Wojciecha Jaruzelskiego od władzy.

To, co należy podkreślić, gdy omawia się działalność Pomarańczowej Alternatywy we Wrocławiu, a od 1988 roku również w innych miastach Polski, to wartość dużego oddźwięku społecznego, z

którym spotykały się jej działania. Aktualność, a zarazem swoista publicystyka przyświecająca wystąpieniom, brawurowa i humorystyczna, tak inna od szarości życia codziennego, przyciągała tych wszystkich, którzy szukali alternatywy zarówno wobec oficjalnej władzy, jak i coraz bardziej wikłającej się we własne spory opozycji. Działania Pomarańczowej Alternatywy, nie będąc deklaracją stricte polityczną, zawierały w sobie potencjał komentarza społeczno-politycznego. W prześmiewczy sposób odśmiały paradoksy tych lat. W istocie, jeśli odnieść się do teorii polityczności Chantal Mouffe, miały one wymiar polityczny, gdyż kwestionowały zarówno stanowiska ówczesnej władzy, jak i opozycji. W tym należy widzieć historyczną wartość tej formacji.

Galeria nie Galeria, “Pojęcie galeria jest nieodpowiednie”, pismo „Xuxem”

To bodajże najmniej rozpoznany obecnie ruch artystyczny, wiązany z kontestacyjnym charakterem sztuki wrocławskiej w latach 80., a zarazem być może najbardziej zaawansowany w propagowaniu postkonceptualnych, Magazyn Xuxem, 1989 nr 1, dzięki uprzejmości Alexandra Sikory postartystycznych i z gruntu postmodernistycznych przesłanek sztuki. Oficjalną nazwą ruchu było „Pojęcie galeria jest nieodpowiednie”, ale z czasem fani jego działalności zaczęli go w skrócie nazywać „Galerią nie Galeria” (GnG). Jego liderami byli Jacek Alexander Sikora i Elżbieta Dyda. Inne osoby współpracujące z GnG to Jacek Czapczyński czy luźno

związany Krzysztof Skarbek. GnG kultywowała również kontakty z Totartem.

Działalność GnG, oprócz kilku wystąpień oraz regularnych szablonów umieszczanych w mieście, bazowała przede wszystkim na licznych manifestach czy teoriach dotyczących kultury i sztuki. W pierwotnym założeniu sztuka według GnG polegała na „rozwarstwieniu konwencji rzeczywistości, rozogólnianiu jej nie ku konkretowi, ale zwielokrotnieniu[7]”. „Xuxem”, 1989, no 1, courtesy Aleksander Sikora GnG wprowadziła termin „suprasztuki” jako alternatywy dla zwykłego doświadczenia sztuki. Suprasztuka to sztuka złączona z życiem, tożsama z nim, a jednocześnie pojmowana bardzo indywidualnie, stająca się manifestacją ego[8].

Działania generowane bądź moderowane przez GnG dzieliły się na trzy rodzaje: wzrokowe, dotykowe i dźwiękowe. Poszczególnym z nich przypisywane były konkretne akcje. Działania wzrokowe, tzw. „warons”, zostały określone na wystawie „Metamalarstwo” w 1987 roku, zorganizowanej w pustostanie pofabrycznym na ul. Kiełbańskiej 24. Na ekspozycji pokazano głównie manifesty dotyczące twórcy oraz kondycji malarstwa, rozwieszane na dużych planszach malowanych odręcznym pismem.

Wśród nich znalazła się deklaracja: „Zacznijmy tworzyć wreszcie życie – wszystkie jego elementy. Odrzućmy fikcyjne cele klasycznego malarstwa, fikcyjne, bo odwracające uwagę od realnego,

będącego we wspólnym z nim wymiarze, Magazyn Xuxem, 1989 nr 1, dzięki uprzejmości Alexandra Sikory celu – zadania, tzn: ORGANIZACJI WIZUALNOŚCI jakkolwiek się przejawiającej. Zgadamy się, że jakoś dotąd organizowano wizualność odwzorowywania pewnych treści zaczerpniętych z życia, za tym kryje się jeszcze głębia wizualności wszystkich innych wymiarów. Tak oto działalność w samej rzeczywistości – xuxalizowanie świata jako korelatu własnej natury – oto istotny cel sztuki dziś[9]”. Być może po raz pierwszy użyto wówczas sformułowania „xuxalizacja”, od terminu „xuxem”, który stał się później również tytułem pisma wydawanego przez GnG.[10]

„Darons”, wystąpienie o charakterze haptycznym zorganizowane w klubie studenckim uniwersytetu Indeks przy ul. Szewskiej w 1987 roku, miało oddziaływać na uczestników za pomocą różnych doznań związanych z dotykiem. Widzów, po uprzednim zdjęciu obuwia i wyjaśnieniu idei akcji przez organizatorów, wprowadzano pojedynczo do piwnic klubu, które tonęły w mroku. Podłogi wyłożone były foliami, na których rozlano kisiel i błoto, w całej przestrzeni porozwieszane były kurtyny, o które zwiedzający się ocierali. W ciemnościach uczestników dotykała Dyda, masowano ich też elektrycznym masażerem.

Inne wydarzenie zorganizowane przez GnG to „Liter-a-kcje” z 1989 roku. Zaproszeni doń artyści pokazywali swoje prace wizualno-literackie w kilku miejscach: ACK Pałacyku, Entropii, Indeksie i w klubie Empiku.



Magazyn Xuxem, 1989 nr 1, dzięki uprzejmości Alexandra Sikory

Pismo „Xuxem” miało swoje trzy edycje. Pierwsza z nich, z 1989 roku, została odbita w nakładzie tysiąca egzemplarzy, w drukarni Solidarności. Drugi numer powstał w 1992 roku, a trzeci, ostatni, w 1994 roku. Magazyn Xuxem, 1989 nr 1, dzięki uprzejmości Alexandra Sikory Dwa ostatnie numery drukowane były offsetowo, w dużym formacie, na błyszczącym papierze. W numerze drugim znalazły się m.in. rozmowa z Jeanem Baudrillardem oraz tekst Georges’a Bataille’a Uczeń czarnoksiężnika. Numer trzeci, który ukazał się już po zakończeniu działalności GnG (ostatnie wystąpienie GnG to wystawa w kościele św. Wincentego na pl. Nankiera we Wrocławiu w 1992 roku), utrzymany w stylistyce dekadencji, był poświęcony upowszechnianiu teorii hybrydaizmu stworzonej przez Sikorę. Była to najpełniejsza manifestacja postmodernistycznych tendencji tej formacji. Hybrydaizm miał stać się kolejnym etapem grupy, jednak wraz z ostatnim numerem pisma formacja zakończyła wspólną działalność.

I inni...

Jak wspominałem na wstępie, ta próba charakterystyki nie jest w stanie objąć wszystkich interesujących zjawisk z zakresu kultury wizualnej lat 80. we Wrocławiu, nawet jeśli skupimy się jedynie na gestach będących akcesami do różnie pojmowanej niezależności czy subwersji. Na osobną charakterystykę zasługują chociażby postawy artystów debiutujących w drugiej połowie dekady, którzy żywo włączali się w wydarzenia tego okresu. Myślę tu chociażby

o Krzysztofie Skarbku, Zdzisławie Nitce, Lechu Twardowskim czy Eugeniuszu Mincielu. Ich ekspresyjna twórczość malarska jest niezwykle ważna w kontekście dookreślenia ducha tej krótkiej, intensywnej epoki. Każdy z nich wypracował bardzo indywidualną formę wypowiedzi artystycznej. W ten sposób, biorąc udział w życiu artystycznym tego okresu, pozostawał jednocześnie w jakimś stopniu outsiderem zastanej sytuacji.

W konfiguracji, którą pokrótce starałem się przedstawić, sytuacja Wrocławia jawi się jako bardzo skomplikowana. W jednej dekadzie skupiły się co najmniej dwa, o ile nie więcej, pokolenia artystów bardzo różnie pojmujących rolę i postrzeganie sztuki. To, co w tej sytuacji może wydawać się ewenementem na skalę kraju, to możliwość współpracy między nimi czy przynajmniej chęć wypracowania wspólnego porozumienia. Jeśli przyjrzeć się poszczególnym wystąpieniom, zgrupowaniom czy działaniom, można zauważyć dużą dozę wymiany czy fluktuacji idei mającej gdzieś u swych podstaw przede wszystkim myśl o byciu niezależnym.

Piotr Stasiowski, ur. 1980, krytyk i kurator, ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim (2005) oraz podyplomowe Studia Kuratorskie na Uniwersytecie Jagiellońskim (2006). W latach 2006-2012 roku pracuje w BWA Wrocław jako kierownik Studio BWA. Od 2012 roku pracuje w Muzeum Współczesnym Wrocław.

Przypisy

1. Informacja za: R. Łubowicz, Ostrów Tumski – wyspa „Niezależnej Republiki Plastycznej”, w: Niepokora. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990, red. S. Figlarowicz, K. Goc, G. Goszczyńska, A. Makowska, A. Szyrwelska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

2. Wśród wielu uczestników tych wystaw wymienić należy choćby takich artystów jak: Maciej Albrzykowski, Jan Jaromir Aleksion i Mira Żelechower-Aleksion, Piotr Błażejewski, Krystyna Cybińska, Paweł Dryl, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Zofia Godlewska, Alojzy Gryt, Józef Hałas, Marcin Harlander, Bogdan i Jadwiga Hofman, Andrzej Jarodzki, Krystyna i Stanisław Kortykowie, Barbara Kozłowska, Andrzej Lachowicz i Natalia LL, Zbigniew Makarewicz, Eugeniusz Minciel, Anna Szpakowska-Kujawska, Urszula Wilk, Mieczysław Zdanowicz.

3. Okręgowa Wystawa Plastyki „Wrocław”, 1988, kat. wyst.

4. Opis tej instalacji autorstwa Pawła Jarodzkiego podaje Wojciech Bockenheim: „Ekspozycję stanowiło dość duże miasto, wykonane z tektury i z różnych śmieci sięgające plus-minus do kolan publiczności. Miało ono charakter współczesnego miasta polskiego – totalnego syfu z całą jego kuriozalnością. Zebrałiśmy na ten cel dużo absurdalnych przedmiotów. Kupiłem, na przykład, za pięćset złotych dwie zabawki, mieszczące się ładnie w ręce samochodu – «milicja» i «karetka» – wykonane z grubej blachy, tak że jakby dziecko to dostało to by mogło drugie tym dokładnie zabić... A Marek [Marek Czechowski – przyp. P.S.] kupił butelkę w kształcie Matki Boskiej z zakrętką w kształcie korony – na wodę święconą, z tym, że można było w niej trzymać co innego, na przykład herbatę... No i tę butelkę ustawiliśmy w kościele zbudowanym z kartonowych pudełek”.

5. M.in. Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa (pierwodruk z 1989 roku), Żywoty Mężów Pomarańczowych (2001) czy zawierający bogatą dokumentację fotograficzną album Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja krasno-

ludków (2008).

6. W jednym z nich zawarta był m.in. informacja o treści: „W dniu 25 XI 1981 r. w godzinach popołudniowych podczas jednoosobowego posiedzenia studenta PWSSP we Wrocławiu powstał pierwszy Alternatywny Komitet /AK/. Na tym samym posiedzeniu została utworzona Federacja Alternatywnych Komitetów /FAK/, której przywódca został wybrany jednogłośnie, przez samego siebie, Marek Puchała. W ten sposób w/w został Oficerem Federacji Alternatywnych Komitetów /w skrócie FAK OF/”. Tagi Puchały pojawiały się w murach uczelni i innych miejscach.

7. Z rozmowy z J.A. Sikorą, 23 luty 2010.

8. „Suprasztuka – /kult-art/ jako zespół wielu całkowicie zindywidualizowanych «technik» / systemów działaniowych / ustanawiania swojej niszy kulturowej / systemu wartości, światopoglądu, etc. / z materiału zinterpretowanej rzeczywistości / jako właściwego suprasztuce pola działania”. „Xuxem” nr 1/1989, s. 17.

9. Z archiwalnych materiałów zdjęciowych J.A. Sikory.

10. „XUXEM jest wolnym / bez skojarzeń / słowem, które będzie mieć tylko tyle treści / sensu /, ile w wolnym akcie twórczym zechcemy mu nadać. [...] XUXEM pochodzi od słowa XUXALIZACJA; XUXALIZACJA to odkryty przez nas proces twórczy polegający na świadomym i dobrowolnym konstruowaniu w sobie / w strukturach swojej osobowości / niekonkretystycznego obrazu świata i niekonkretystycznego, tzn. obejmującego wiele możliwości, które wzajem się uzupełniają, dopełniają (prawda = całość). XUXALIZACJA to droga do objęcia nieobejmowalnego, bycia niewyraźnym. [...] XUXEM JEST EKSPERYMENTALNYM POLEM TESTOWANIA METOD O KOMUNIKACJI I O WSZECHMOŻLIWOŚCI”. „Xuxem” nr 1/1989.

DOMINIK KURYŁEK

Tumult lat 80.

Niezależne pismo społeczno-kulturalne „Tumul” powstało w Krakowie w 1988 roku. Jego redaktorami i założycielami byli: Bogdan Klich, Bogdan Wojnar i Cezary Michalski, którzy w pierwszych numerach czasopisma określani są jako „przedstawiciele «Tumul-tu»”. „Tumul” w pierwotnej formie był wydawany do końca 1989 roku, czyli do numeru szóstego. Następny numer, z początku roku 1990, pojawił się bez rozwinięcia tytułu. Natomiast numer ósmy został opublikowany jako „Przegląd Ideo-Graficzny. Tumul”.

W tekście tym będzie mnie interesować przede wszystkim „Tumul” wydawany w latach 80. jako „Niezależne pismo społeczno-kulturalne” (numery 1–6), które było częścią drugiego obiegu prasy niezależnej w Polsce.

Historia „Tumul-tu” jest związana ze studenckim ruchem opozycyjnym, który w Krakowie zaczął rozwijać się z dużą siłą od czasu zamordowania przez SB Stanisława Pyjasa 7 maja 1977 roku. Założono wówczas Studencki Komitet Solidarność (SKS), który trzy lata później doprowadził do powstania Niezależnego Zrzeszenia Studentów (18–19 września 1980 roku). W 1988 roku, w momencie, kiedy zaczęto wydawać „Tumul”, NZS działało już bardzo sprawnie. Po doświadczeniach stanu wojennego zrzeszenie stało się jedną z bardziej zaangażowanych organizacji podziemnych[1].

Mówiąc o „Tumulcie”, przede wszystkim trzeba jednak wspomnieć o ugrupowaniu Wolność i Pokój (WiP), którego aktywnym dzia-



„Tumul”, nr 1, 1988 okładka

łączem był Bogdan Klich – redaktor „Tumultu” od początku jego powstania. Ruch Wolność i Pokój powstał w 1985 roku. Skupiał nastawioną krytycznie wobec władz młodzież, hippisów, anarchistów, pacyfistów oraz osoby o poglądach konserwatywnych. Członkowie WiP-u, podobnie jak inni opozycjoniści, wydawali gazety i angażowali się w obronę represjonowanych. Różnili się jednak od opozycji solidarnościowej tym, że ze sceptycyzmem przyjmowali koncepcję zawarcia kompromisu z władzami PRL, co doprowadziło do obrad Okrągłego Stołu. WiP-owcom nie podobano się przyjmowana przez opozycję strategia wyczekiwania. Sfrustrowani szukali nowej, jawnej i zdecydowanej formy działania wobec państwa rządzonego przez PZPR. Tworzyli własne struktury opozycyjne oraz poszukiwali zdecydowanych, oryginalnych metod walki z władzą, takich jak odmowa służby wojskowej, protesty ekologiczne[2], działania przeciwko dyskryminacji mniejszości narodowych, legalne procesy sądowe wytaczane przedstawicielom władz.

W Krakowie głównymi przedstawicielami WiP-u byli: Jan Maria Rokita, Radosław Huget i wspomniany już Bogdan Klich. Krakowski WiP na tle innych środowisk w Polsce był raczej konserwatywny. Może o tym świadczyć np. odwołanie się Rokity w deklaracji założycielskiej ruchu do słów Jana Pawła II[3]. Anna Smółka zwróciła uwagę, że „Kraków był ideologicznie jednolicie prawicowy”, ale „podzielony towarzystwo na dwie grupy[:] «pragmatyków» skupionych wokół Rokity i «zadymiarzy» związanych z Hugetem”[4].

Obie frakcje początkowo działały wspólnie. Ostatecznie jednak poróżniły się ze sobą w 1988 roku, głównie o ocenę działań opozycji zmierzającej do rozpoczęcia obrad wokół Okrągłego Stołu.

Podobnie jak w przypadku innych ugrupowań opozycyjnych ważnym elementem działań ruchu WiP było wydawanie prasy podziemnej. W początkowym okresie WiP jako pierwszy w Polsce kolportował „Biuletyn Amnesty International”. Szybko jednak pojawiły się wydawnictwa własne. W latach 1987–1988 we Wrocławiu wydawano „WiP. Pismo Ruchu Wolność i Pokój”, w Warszawie – „Serwis Informacyjny Ruchu WiP”, w Gdańsku – „A Capella”. W Krakowie natomiast Bogdan Klich jako prowadzący opracował dwa numery pisma „Wolność i Pokój” (maj i czerwiec 1987 roku), które w całości były poświęcone polityce międzynarodowej i rozbrojeniu.

Gdy nastąpiło „wyczerpanie” WiP-u i kiedy strategia opozycji solidarnościowej zaczęła przynosić rezultaty, Bogdan Klich odsunął się od WiP-u i zaczął wydawać pismo „Tumult”. Pismo społeczno-kulturalne „Tumult” pojawiło się obok takich periodyków związanych z niezależną kulturą jak krakowska „Arka” czy ogólnopolska „Kultura Niezależna”. Niewiele później niż legendarny krakowski „bruLion”.

Wspomniana „Arka” była w Krakowie najważniejszym pismem kulturalnym drugiego obiegu. Nieregularnik noszący podtytuł „Wol-

ne pismo. Eseistyka, krytyka, literatura, inne formy” wydawano od czerwca 1983 roku. Jako pismo nieoficjalne istniało do roku 1989. W tym czasie wychodziło w ponad 2 tys. egzemplarzy. Było dostępne drogą kolportażu przede wszystkim w Krakowie. Z piśmie współpracowali: Tadeusz Nyczek, Jan Polkowski (redaktor naczelny), Maria de Hernandez-Paluch, Lesław Maleszka, Bronisław Maj, Bogusław Sonik, Ryszard Terlecki, Ryszard Legutko, Łukasz Plesnar, Piotr Pieńkowski, Andrzej Nowak[5]. W „Arce” zajmowano się najnowszą historią Polski, poruszano problematykę emigracyjną. Pismo tworzone było przez środowisko konserwatywne i taki też miało charakter, mimo że w pierwszym numerze deklarowano pluralizm światopoglądowy[6]. „Arka” nie różniła się w swojej zawartości od innych wydawnictw drugiego obiegu. Umieszczano w niej informacje o represjach i niepraworządnych działaniach władzy. Informowano o inicjatywach podejmowanych przez środowiska opozycyjne. Publikowano tam felietony o historii najnowszej oraz analizy sytuacji społeczno-gospodarczej w Polsce. Prowadzono dyskusje dotyczące założeń programowych opozycji. Drukowano utwory literackie zatrzymane przez cenzurę. Znaleźć tam można było poezję, opowiadania, teksty krytyczne, a także tłumaczenia.

Wśród pism kulturalnych drugiego obiegu trzeba wspomnieć o powstałej z inicjatywy Komitetu Kultury Niezależnej Solidarności „Kulturze Niezależnej”. Pismo to, o zasięgu ogólnopolskim, drukowane w nakładzie około 3 tys. egzemplarzy, było wydawane

jako miesięcznik, regularnie, od marca 1983 do maja 1991 roku. „Kultura Niezależna” należała do najważniejszych pism kulturalnych drugiego obiegu. Redakcję pisma tworzyli pisarze, krytycy i publicyści, m.in.: Marta Fik, Andrzej Osęka, Jan Walc, Janusz Sławiński, Zyta Orszyn i Andrzej Kaczyński. W „Kulturze Niezależnej” publikowano teksty: Tomasza Łubieńskiego, Jacka Trznadła, Michała Głowińskiego, Romana Zimanda, Jarosława Marka Rymkiewicza, Andrzeja Kijowskiego, Barbary Skargi, Jacka Bocheńskiego, Janusza Jankowiaka, Andrzeja Jareckiego. Ukazywały się tam wiersze, proza, recenzje, eseje literackie i historyczne, wywiady. Zamieszczano też komunikaty Komitetu Kultury Niezależnej oraz zawiadomienia o corocznych Nagrodach Kulturalnych Solidarności[7].

Mówiąc o krakowskim „Tumulcie”, przede wszystkim należy wspomnieć o redagowanym przez Roberta Tekielego „bruLionie”, który w momencie pojawienia się „Tumultu” istniał już od ponad roku. Pismo to wydawano nieoficjalnie w latach 1987–1990. W redakcji pisma byli: Jarosław Baran, Wojciech Bockenheimer, Krzysztof Koehler, Adam Michajłow. Z „bruLionem” współpracowali Manuela Gretkowska, Katarzyna Krakowiak, Monika Krutel, Cezary Michalski, Olga Okoniewska, Mirosław Szychalski i Krzysztof Winnicki. W piśmie można było znaleźć poezję, fragmenty prozy, dramaty, recenzje, omówienia oraz wywiady. Publikowano informacje o sztuce i nowościach wydawniczych. Przyznawano też nagrody dla najlepszego czasopisma oraz napisu na murze[8].

„bruLion” w latach 80. nie odbiegał zbyt swoim charakterem od innych wydawnictw drugiego obiegu. Znajdowały się w nim powszechne tematy, problemy, nazwiska, którymi żyła prasa niezależna. W pierwszych numerach publikowano teksty o twórcach, o których w podziemiu było głośno. Można tam było przeczytać publikacje dotyczące Jana Polkowskiego, rozmowę z Wiktorem Woroszylskim oraz tłumaczenia dzieł autorów zagranicznych, takich jak Milan Kundera, Aleksander Sołżenicyn czy Reiner Kunze. Od samego początku istnienia pisma w „bruLionie” dostrzegalne były charakterystyczne dla niego symptomy krytycznego dystansowania się od kultury oficjalnej i opozycyjnej oraz zainteresowanie marginalnymi zjawiskami obu „głównych” nurtów kultury. W „bruLionie” zwracano się w stronę kultury alternatywnej, łamano tabu obyczajowe, polityczne i kulturalne. Wyrażano zainteresowanie nową literaturą. Wszystko to, pogłębiane, w miarę upływu czasu tworzyło specyfikę krakowskiego pisma.

W pierwszym numerze „bruLionu” znalazła się np. krytyczna recenzja wierszy Ernesta Brylla, któremu zarzucono umacnianie „etosu rocznicowo-ministranckiego”[9]. W drugim numerze pisma opublikowano artykuł Mirosława Spychalskiego *Papież, Smektała i sprawiedliwi*, którego autor zwracał uwagę na cechujące opozycyjnych intelektualistów irytujące poczucie moralnej wyższości[10]. Podobny wydźwięk miała dyskusja o Holokauście podjęta przez Marka Tabora (Cezarego Michalskiego) z profesorem Janem Błońskim w czwartym numerze pisma [11]. W „bruLionie”

można było znaleźć teksty młodych, często debiutujących dopiero autorów, czego trudno szukać na łamach innych niezależnych czasopism w tym czasie. Publikowano teksty Marcina Barana, Krzysztofa Koehlera, Marcina Senddeckiego. Pisząc o „młodych”, nie można naturalnie zapomnieć o Marcinie Świetlickim, którego nazwisko zostało wspomniane na łamach pisma w 1990 roku[12].

W drugoobiegowym „bruLionie” pojawiały się wyraźne nawiązania do kultury alternatywnej. Już w pierwszym numerze pisma opublikowano „Napis roku”: „Strzelaj albo emigruj” [13]. W kolejnych numerach alternatywie poświęcono osobną rubrykę pt. „Garaż”. W czwartym numerze „bruLionu” został tam opublikowany tekst piosenki T Love Alternative „Nasza tradycja”[14], a w numerze siódmym–ósmym artykuł Pawła Kasprzaka o Pomarańczowej Alternatywie – *Wszyscy jesteśmy pomarańczowi*[15].

„Tumult”, podobnie jak „bruLion”, wyrażał krytyczne nastawienie autorów do tzw. kultury niezależnej, jednak przyjmował bardziej zachowawczą perspektywę. Przyznać jednak należy, że pismo tworzone wspólnie przez takich autorów jak Bogdan Klich i Cezary Michalski także nie mogło nie stać się propozycją interesującą. Pod względem zawartości „Tumult” nie różnił się na początku od innych pism drugiego obiegu. Jednak podobnie jak w piśmie Roberta Tekielego w pierwszych numerach „Tumultu” ujawniła się jego specyfika.

Przede wszystkim zwraca uwagę krytyczna refleksja na temat marazmu, w jakim pogrążyła się prasa niezależna w Polsce, przedstawiona przez redaktora naczelnego w artykule Publicystyka na cenzurowanym. Bogdan Klich pisał w nim, że cechami prasy niezależnej są: „swoista niezmiennosc”, powracanie do stałych tematów, formułowanie tych samych wniosków, niekompetencja autorów, sentymentalizm albo futurologia. Zauważał, że gdy się czyta prasę niezależną, „[m]ogłoby się wydawać, że poza obowiązującym zestawem zagadnień nie dzieje się wokół nic godnego uwagi. A przecież tak nie jest – to tylko redakcje nie dostrzegają różnorodności wydarzeń społecznych i artystycznych i zachowują się jakby odstępowały je prasie oficjalnej”. Autor zwracał uwagę na wyczerpanie prasy niezależnej, gdyż ta „zatrzymała się na pewnym etapie i nie potrafi dostosować się do wymagań, które są dzisiaj większe niż przed laty”[16].

Taki obraz prasy stał się dla autorów negatywnym punktem odniesienia. Twórcom pisma zależało bowiem nie tylko na reagowaniu na aktualne wydarzenia polityczne i kulturalne, ale także na aktywnym w nich współuczestnictwie oraz na ich kreowaniu. Artykuł Klicha w rubryce „Spięcia” może świadczyć o chęci konstruktywnego dialogu nad stanem instytucji kultury w Polsce, którymi były w tym czasie także czasopisma. Da się w nim dostrzec poszukiwanie silnych narzędzi tworzenia kultury.

Widać też potrzebę powoływania niezależnych instytucji kultury, o czym Klich pisał w piątym numerze „Tumultu” w artykule Co się stało z kulturą niezależną[17]. Przedstawił tam problemy kultury niezależnej wynikające ze związku z „niezależną – opozycyjną polityką”. Prawdopodobnie świadomość tego silnego spłotu spowodowała, że w „społeczno-kulturalnym” piśmie „Tumult” umieszczano artykuły opisujące i analizujące aktualne wydarzenia polityczne w kraju i na świecie (dział „Wydarzenia”, od numeru trzeciego zatytułowany „W perspektywie kraju i świata”) w zestawieniu z tekstami odnoszącymi się do literatury („Przegląd literacki”) i – co wyjątkowe dla tego pisma – z publikacjami dotyczącymi sztuk wizualnych (rubryka „W kręgu sztuki”).

W dziale „Wydarzenia” Bogdan Klich, Maciej Szumowski i Dawid Warszawski publikowali felietony o negocjacjach opozycji solidarnościowej z władzami PRL, o obradach Okrągłego Stołu i wyborach czerwcowych. Prezentowano felietony historyczne z najnowszych dziejów Polski i innych krajów socjalistycznych. W rubryce można było znaleźć artykuły o polskiej ksenofobii, sytuacji mniejszości ukraińskiej w Polsce oraz o stosunku Polaków mieszkających na Litwie do tamtejszego odrodzenia narodowego. Naturalnie zajmowano się też pierestrojką Gorbaczowa w ZSRR. Publikowano rozmowy z redaktorami zagranicznych pism niezależnych, artykuły o aktualnych problemach opozycji demokratycznej w innych krajach socjalistycznych oraz działaniach związkowców na Zachodzie. W „Wydarzeniach” autorzy dawali do zrozumienia,

że w ważnym momencie przemian systemowych konieczna jest nie tylko debata nad polityką, lecz także krytyczna refleksja nad światopoglądem oraz kulturą Polaków. Wyrażały to materiały zamieszczane w kolejnych działach pisma.

Rubryka „Przegląd literacki” przynosiła prezentacje m.in. twórczości Leo Lipskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Czesława Miłosza, Milana Kundery. Publikowano fragmenty prozy wyżej wymienionych oraz Wiersze Wojciecha Wilczyka, „Tumul”, nr 5, 1989, s. 29 – podobnie jak to miało miejsce w „bruLionie” – wiersze poetów młodego pokolenia. Byli wśród nich Lech Sadowski, Wojciech Wilczyk i Marcin Świetlicki. Obok nich znalazły się także wiersze poetów zagranicznych, inspirujących starsze i młodsze pokolenie polskich autorów, np. Saint-Johna Perse’a czy Johna Robinsona Jeffersa.

Preferencje literackie redakcji „Tumul” były bliskie kanonowi drugiego obiegu. Autorzy jednak starali się go poszerzać. Twórczość klasyków prezentowano w sposób krytyczny. Natomiast teksty młodszych różniły się wyraźnie od „kombatanckich” wierszy poetów publikowanych w innych niezależnych periodykach.

Podobnie jak w „bruLionie”, ale może w mniej bezpośredni i radykalny sposób, redaktorzy krytykowali obowiązujący model kultury niezależnej. Nie można jednak powiedzieć, że ich sympatie zwracały się w stronę alternatywy. Na łamach pisma nie było odwołań

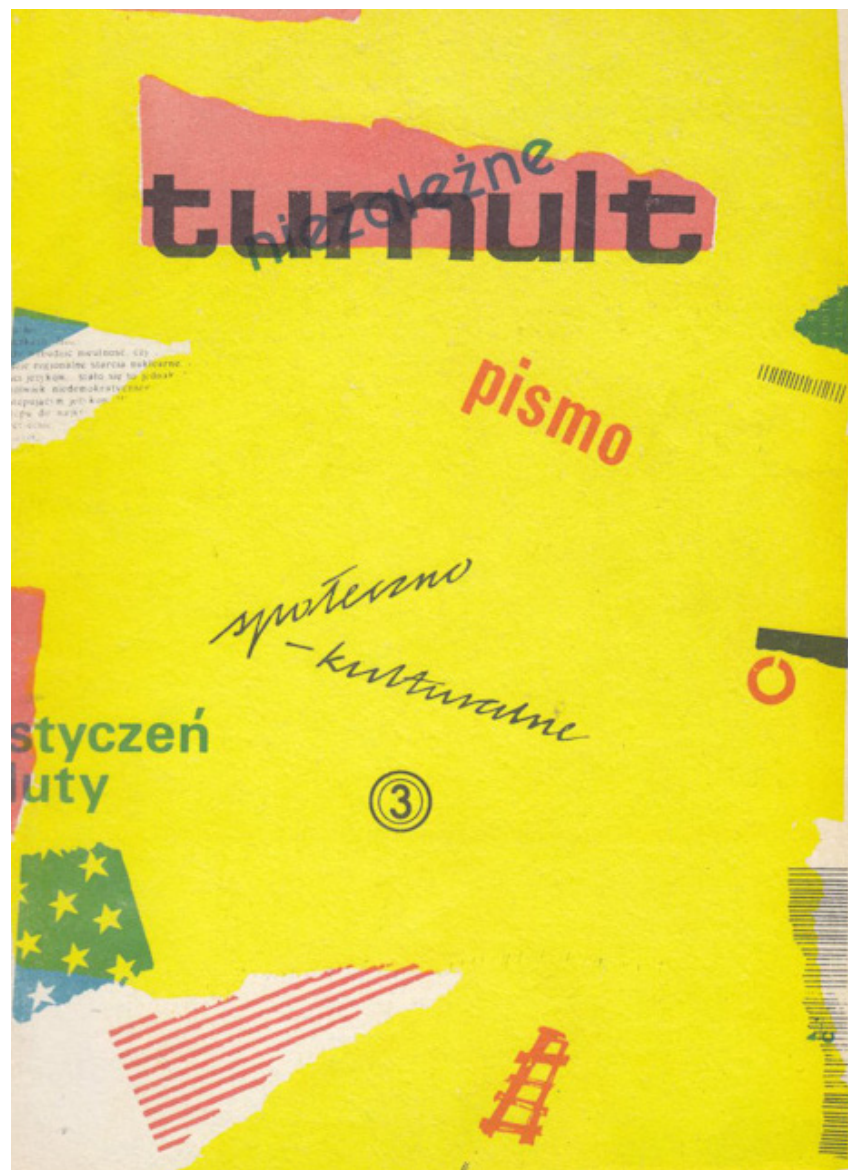
do młodej sceny muzycznej, nie organizowano konkursu na najciekawsze napisy na murach. Co innego decydowało o atrakcyjności krakowskiego kwartalnika.

O specyfice „Tumul” decydował obszerny dział „W kręgu sztuki”, w którym można było znaleźć recenzje teatralne, artykuły o filmie czy duży zbiór tekstów dotyczących sztuk wizualnych. W trzecim numerze pojawiła się prawdopodobnie jedyna w pismach drugiego obiegu wkładka kolorowa, pt. „Galeria Tumul”, gdzie Bogdan Klich prezentował cykl obrazów Jarosława Kawiorskiego Balkony [18]. W dziale „W kręgu sztuki” publikowano teksty o aktualnych wydarzeniach w sztuce współczesnej pisane przez: Łukasza Guzka, Krzysztofa Klimka, Dorotę Jarecką, Marylę Sitkowską, Marię Annę Potocką i Andę Rottenberg. Zwracają też uwagę teksty Piotra Krakowskiego oraz rozmowy prowadzone z prof. Mieczysławem Porębskim. W dziale tym krytycznie opisywano specyfikę polskiej kultury i przedstawiano potencjalne drogi dalszych twórczych poszukiwań w kontekście nowej sytuacji politycznej i społecznej.

Dla przykładu Andrzej Sawicki w tekście Krytyka nowa? podjął się krytycznej analizy wystaw związanych z niezależnym obiegiem kultury [19]. Pisał, że zbliżenie krytyki artystycznej do polityki prowadzi do zachwiania dotychczasowego zinstytucjonalizowanego państwowego obiegu sztuki, jednak taki stan nie może trwać. Przykładem zmiany były dla Sawickiego tworzone przez krytyków

(dziś pisałibyśmy zapewne: „kuratorów”) wystawy, takie jak: „Znak Krzyża” i „Apokalipsa – światło w ciemności” Jerzego Boguckiego, „Romantyzm i romantyczność” oraz „Polaków portret własny” Marka Rostworowskiego czy Biennale Młodych we Wrocławiu. Pokazywana na tych prezentacjach sztuka, związana głównie z wartościami narodowymi i wychodząca poza indywidualną egzystencję artysty, była według Sawickiego wyrazem stanu przejściowego. Autor prowokował swoim tekstem refleksję na temat tego, w którą stronę powinni zmierzać organizujący wystawy krytycy oraz artyści. Zadawał pytanie o to, którądy podąży krytyka i sztuka, kiedy nie będzie już zapotrzebowania na estetykę narodowo-wyzwoleńczą i martyrologiczną.

W trzecim numerze pisma Łukasz Guzek opublikował artykuł Jak oglądać sztukę współczesną, co otworzyło pole do rozważań o sytuacji i charakterze sztuki czasu przełomu [20]. Przewrotnie przyznając rację głoszącym kryzys w sztuce, pisał, że jest to stan charakterystyczny dla tamtych czasów, a sztuka współczesna go odzwierciedla. Odwołując się do systemowego pojęcia rzeczywistości, autor twierdził, że „sztuka jest specyficznym pluralistycznym systemem, gdzie nie ma dominacji i podporządkowania, a poszczególne części tworzące ten system zajmują się różnymi, cząstkowymi aspektami, powiązanymi wielokierunkowo w organiczną całość, tzn. bez pierwszeństwa którejkolwiek z nich. Wszystkie one istnieją w ogólnym systemie, dlatego też w każdej z nich zawierają się wszystkie inne”.



„Tumult”, nr 3, 1989 okładka

Zdaniem Guzka: „Sztuki dzisiejszej nie należy widzieć jako podanej jakiejś jednej koncepcji, a raczej jako organizm, system, w którym współegzystują przeciwstawne nawet poglądy”. Autor wyciągał stąd wnioski, że systemowy ogląd rzeczywistości stwarza wolność – jest ona bowiem warunkiem ujawnienia ludzkich możliwości i ułatwia samorealizację. Odnosił się przy tym do aktualnej sytuacji politycznej w Polsce, gdzie widoczne było dążenie do wypracowania systemu dającego szansę zaistnienia rozmaitym postawom, ideom, poglądom, artykulacji różnych problemów i dążeń. Prezentowana przez Guzka opinia była bardzo otwarta. Postrzegał on sztukę jako przestrzeń wolnego myślenia poza jakimikolwiek wpływami z zewnątrz, poza ograniczającymi ją porządkami. Jego artykuł można czytać jako postulat otwartości sztuki. Guzek ujawnił potencjał sztuki, przedstawił ją jako niedającą się jednoznacznie określić obszar, w którym istnieje miejsce dla każdego światopoglądu i w którym tylko wyobraźnia artysty jest ograniczeniem.

Zdecydowanie najbardziej krytyczny, jeśli chodzi o relacje sztuki z polityką, był Bogdan Klich. W tekście *Co się stało z kulturą niezależną* słabość polskiej kultury w ostatnim pięćdziesięcioleciu widział on w „podporządkowaniu kultury polityce”, którą postrzegał jako swoistego mecenasa sztuki[21]. Autor w artykule tym rozumiał politykę nie tylko jako politykę władz PRL, lecz także jako działania opozycji demokratycznej. Zwrócił uwagę na niebezpieczeństwo pojawiające się w kontaktach kultury zarówno z

władzami oficjalnymi, jak i ruchem obywatelskim, z którym jeszcze w latach 70. kultura żyła w swoistej symbiozie. Klich pisał, że był czas, kiedy sfera kultury i polityki „[p]rzenikały się do tego stopnia, że właściwie każde wydarzenie kulturalne było równocześnie gestem politycznym, jak na przykład wydanie *Miazgi* Andrzejewskiego w drugim obiegu, a posunięcie polityczne – poszerzeniem przestrzeni kultury”.

Przykładem najlepszej współpracy kultury i polityki były dla Klicha pisarstwo i działalność Adama Michnika, który według autora próbował udowodnić, „że literatura nie jest tworem martwym, czymś odległym i dostępnym tylko dla grona wtajemniczonych”. Klich pisał, że „w latach 70. dostrzec można było przebudzenie w kulturze i polityce”. Według niego „wszystko mogło się wtedy zdarzyć”, bo „wszystko było jeszcze otwarte i niezdefiniowane”. Można było „[p]oszerzać przestrzeń kultury i polityki dla nich samych, a nie w imię jakiegokolwiek ideologii”. Dalej Klich twierdził, że przed sierpniem 1980 roku „kultura niezależna nie miała mecenasa ani z jednej ani z drugiej strony barykady. Bez «nadrzędnej doktryny» istniała wtedy dobra kultura; dobra – czyli świeża, bogata, różnorodna i ekspansywna, podejmująca sprawy ważne dla swojego czasu”. Zaryzykował nawet stwierdzenie, że mogły być to jedyne lata, gdy kultura była faktycznie niezależna. Według niego w czasie stanu wojennego kulturę zaczęła cechować niemoc.

Z początku przyjęła ona postawę wyczekującą, gdyż nie chciała przeszkadzać polityce, która nareszcie mogła przemówić pełnym głosem. Dobrowolnie podporządkowała się politycznej grze, rekompensując sobie swoją niemoc upowszechnianiem dorobku z okresu przedsierniowego. Klich uważał, że błąd kultury niezależnej polegał na tym, że nie wytworzyła ona wystarczająco trwałych przyczółków, rozumianych zapewne jako silne instytucje. Po 13 grudnia 1981 roku udzieliła schronienia polityce, w wyniku czego „[z]ostała zobowiązana do dawania świadectwa prawdzie i obrony wartości cywilizacji przed barbarzyńcami, nawet gdyby było to niezgodne z jej własnym interesem. Przy pomocy właściwych sobie metod miała uczestniczyć w walce, oczywiście po stronie zagrożonych wartości”. Według Klicha był to „program kultury obłężonej [...] poważnej i surowej [...] nie było w nim miejsca na lekkość, dowcip, czar, tę przewrotność, która odrywa widza od codzienności”. Ten gorset – jak pisał Klich – „duża część artystów i pisarzy nałożyła na siebie dobrowolnie. Uciskał on i krępował ruchy, ale za to dawał poczucie przynależności do wspólnoty. [...] Im bardziej prosty i stereotypowy był język, tym większa szansa, że ochraniane wartości rzeczywiście przetrwają [...] lata stanu wojennego sprowadziły sztukę na drogę cnoty [...]

Gwałtownie ujawniła się potrzeba sztuki semantycznej, często o rozbudowanym programie literackim czy filozoficznym. Odpowiedzią na tę potrzebę było zarówno malarstwo krucht, jak i propozycja dzikich pomimo całej ich niechęci do patriotyczno-kościelne-

go zadęcia i ich zamięłowania do kpiny, prowokacji, pastiszu. Nawet awangarda spod znaku konceptualizmu i minimalizmu przejęła się tą potrzebą dochodząc do czysto formalnych poszukiwań. Obiekt zaczął odsyłać do rzeczywistości pozaartystycznej, zaczął przemawiać. [...] w tym sensie można mówić o sztuce cnotliwej, plastyka została nasycona etyką, zbliżając się nie tak znowu rzadko do natrętnego moralizatorstwa. [Mecenat Kościoła] [u]dzielił kulturze takiego schronienia, jakiego ona udzieliła polityce. [...] Przykościelna formacja przeoczyła moment, gdy należało uwolnić się spod opieki sutanny i odbudować niezależność w oparciu o wzory sprzed lat dziesięciu”.

Konkludując swój wywód, Klich zadawał pytanie, czy w stanie wojennym można było zachować się inaczej. Odpowiadał: „Pewnie nie, pewnie tak właśnie musiało się zdarzyć, bo taki tylko model jednowymiarowej, skoncentrowanej kultury dawał szansę przetrwania. Problem zaczął się natomiast w chwili, gdy zagrożenia zmniejszyły się, a kultura dalej pozostawała w uśpieniu. Taki stan trwa już mniej więcej od trzech lat, od symbolicznego oświadczenia ministra Krawczuka o zaprzestaniu represji wobec oficyn niezależnych i wydania Gombrowicza w Wydawnictwie Literackim. Tego czasu kultura nie wykorzystwała, szuflady, do których wcześniej pisano, okazały się puste, a ona sama pozostaje do dziś w stanie letargu i – co najgorsze – samozadowolenia”.

Tekst Klicha można postrzegać jako kulminację krytycznego spojrzenia na kulturę w Polsce w drugiej połowie lat 80. Razem z innymi publikowanymi w „Tumulcie” artykułami jest on nie tylko przynębiającą diagnozą ówczesnego stanu, lecz także swoistą inspiracją do aktywnych działań twórczych i organizacyjnych na polu sztuki. Klich i inni autorzy związani z pismem dostrzegali potrzebę zmian status quo. Nie polegały one jednak na odseparowaniu się sztuki od życia społecznego, lecz na aktywnym w niej uczestnictwie. Miało ono nastąpić w wyniku umacniania siły oddziaływania sztuki na drodze zinstytucjonalizowania działań artystycznych oraz wskutek jak największego poszerzenia wolności twórczej, która może mieć przełożenie na poszerzenie obszaru wolności poza sztuką.

Krytycyzm „Tumulcu” został wymierzony w stronę szerokiego spektrum kultury niezależnej. Nie była to jednak krytyka obcesowa, lecz raczej nastawiona na dialog. Dialog należał do najpopularniejszych słów używanych w przestrzeni Maria Anna Potocka, Muzeum artystów, „Tumulcu”, nr 6, 1989, s. 61 publicznej w tym czasie, ale nie zawsze był stosowany w praktyce. Krytyka reprezentowana przez „Tumulcu” wskazywała rozwiązania, takie jak tworzenie silnych artystycznych form oddziaływania na rzeczywistość równoległe z polityką. Dlatego nie dziwi fakt, że w kolejnym numerze „Tumulcu” pojawił się artykuł Marii Anny Potockiej Mu-

zeum artystów[22]. Była to pierwsza publiczna deklaracja artystki, prowadzącej wówczas galerię w pawilonie Desy w Krakowie, o utworzeniu Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.

O sile oddziaływania tego sposobu myślenia, wskazującego potrzebę instytucjonalizowania własnych działań kulturowych, może świadczyć sama historia „Tumulcu”, który po 1989 roku przekształcił się w pismo o charakterze artystycznym. Struktura wypracowana przez pierwszą redakcję została niejako przejęta przez redaktorów związanych stricte ze sztuką. Od ósmego numeru pismo było redagowane przez Marię Annę Potocką wraz ze Stanisławem Cichowiczem, Łukaszem Guzkiem i Marcinem Krzyżanowskim. Zlikwidowano poszczególne działy. W scalonym numerze przeważały teksty o sztuce współczesnej. W nowej propozycji zabrakło zacięcia politycznego oraz perspektywy interdyscyplinarnej. „Tumulcu” stał się pismem skupionym na twórczości artystów sztuk wizualnych. Nie jest to oczywiście nic złego, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę fakt, że na początku lat 90. nie istniało wiele pism zajmujących się sztuką. Potrzeba wydawania takiego periodyku była bardzo duża. Jednak takie sprofilowanie pisma powodowało, że propozycja redaktorów nie docierała do szerszej grupy odbiorców.

„Tumulcu” odzwierciedla okres przemian systemowych w Polsce, których kulminacją były wybory w czerwcu 1989 roku. W swo-

jej nazwie, historii działań redaktorów i publikowanych tekstach pismo to oddaje charakterystyczny dla tego okresu chaos systemowy, aksjologiczny i społeczny. Wyraża właśnie tytułowy „tumul”, w którym ścierały się różne postawy polityczne, społeczne i artystyczne. W nim tkwił ogromny potencjał, z którego autorzy prawdopodobnie zdawali sobie sprawę.

Dominik Kuryłek, ur. 1979, historyk i krytyk sztuki, redaktor, od 2003 roku współpracujące z Ewą Małgorzatą Tatar. Wspólnie zrealizowali szereg wystaw i publikacji, m.in. projekt „Przewodnik” (2005-2007) i „Cafe bar” Pauliny Ołowskiej (2011) w Muzeum Narodowym w Krakowie, „Na wulkanie. Krzysztof Niemczyk” (2010) w galerii Lipowa 11 w Lublinie, „Teraz jest teraz” (2012) w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku, wydali m.in. „Krótką historię Grupy Ładnie” (2008, z Magdaleną Drągowską).

Przypisy

1. Może o tym świadczyć np. fakt, że NZS poparł protesty robotnicze w Hucie im. Lenina 26 kwietnia 1988 roku.
2. Przede wszystkim należy wspomnieć o protestach przeciwko budowie elektrowni w Żarnowcu, które były prowadzone od 1986 roku, kiedy miała miejsce także katastrofa elektrowni atomowej w Czarnobylu.
3. „My niżej podpisani, inspirowani w szczególności orędziami pokojowymi Papieża Jana Pawła II, postanawiamy założyć, z dniem dzisiejszym w Krakowie, Ruch «Wolność i Pokój»”. Por. Deklaracja Założycielska Ruchu „Wolność i po-

kój”, Kraków, 15.04.1985, <http://www.ruchwip.org/index.pl?pid=64>.

4. A. Smółka, Między wolnością a pokojem, <http://www.ruchwip.org/index.pl?pid=75>.

5. Por. E. Zając, Arka, http://www.encyklopedia-solidarnosci.pl/wiki/index.php?title=R00207_Arka_Krak%C3%B3w.

6. „Arka” nr 1/1983, s. 2.

7 K. Boruń-Jagodzińska, Kultura Niezależna, http://www.encyklopedia-solidarnosci.pl/wiki/index.php?title=R00147_Kultura_Niezale%C5%BCna_Warszawa.

8. Por. P. Goleń, Brulion, http://www.encyklopedia-solidarnosci.pl/wiki/index.php?title=R00661_Brulion_Krak%C3%B3w.

9. era, Mały ześlizg, „bruLion” nr 1/1987, s. 117.

10. M. Spychalski, Papież, Smektała i sprawiedliwi, ibidem, s. 140–142.

11. M. Tabor, Strzelaj albo emigruj, „bruLion” nr 4/1987, s. 98–100.

12. M. Świetlicki, Wiersze, „bruLion” nr 14–15/1990, s. 6–8.

13. Nagrody, „bruLion” nr 1/1987, s. 127.

14. T. Love Alternative, „Nasza tradycja”, „bruLion” nr 4/1987, s. 90.

15. P. Kasprzak, Wszyscy jesteście pomarańczowi, „bruLion” nr 7/1988, s. 75–79.

16. B. Klich, Publicystyka na cenzurowanym, „Tumult” nr 2/1988, s. 17–20.
17. B. Klich, Co się stało z kulturą niezależną, „Tumult” nr 5/1989, s. 20–24.
18. B. Klich, „Galeria Tumultu. Balkony Jarka” (dodatek ulotny) „Tumult” nr 3/1989.
19. A. Sawicki, Krytyka nowa?, „Tumult” nr 4/1989, s. 49–51.
20. Ł. Guzek, Jak oglądać sztukę współczesną, „Tumult” nr 3/1989, s. 22–23 (dalsze cytaty pochodzą z tego artykułu).
21. B. Klich, Co się stało z kulturą niezależną, „Tumult” nr 5/1989, s. 20–24 (dalsze cytaty pochodzą z tego artykułu).
22. M.A. Potocka, Muzeum artystów, „Tumult” nr 6/1989, s. 61–63.

DOMINIK KURYŁEK, EWA MAŁGORZATA TATAR

„Teraz jest teraz”. Artyści i gdańska Wyspa Spichrzów

Wyspa Spichrzów – przestrzeń w centrum Gdańska, w której znajdują się jedynie ruiny spichlerzy i roślinność – została nieoficjalnie otwarta jako przestrzeń ekspozycyjna w maju 1987 roku. Ten znajdujący się w centrum miasta obszar nad Motławą zwrócił uwagę artystów, którzy już od kilku lat w Gdańsku szukali miejsca dla swoich realizacji. Nim to nastąpiło, Grzegorz Klaman i Kazimierz Kowalczyk, jeszcze jako studenci, podejmowali akcje artystyczne na terenie Gdańska w ramach Galerii Rotacyjnej.

W miejscu bez konkretnego zakorzenienia – nieustannie przenoszonym, związanym jedynie z osobami artystów – organizowane były efemeryczne działania landartowe na gdańskich Fortach (monumentalne rysunki z desek na śniegu i na ziemi Kowalczyka z 1986 roku)[1], zamrożonej Motławie (Linia ognia Klamana ułożona z drewnianych wiórów i podpalona na zamrożonej rzece, marzec 1986)[2] i w kamieniołomach w Pińczowie koło Kielc, gdzie odbywały się warsztaty dla studentów rzeźby ASP w Gdańsku (G. Klaman, Nekropolis i Zatopiony schron, 1985; K. Kowalczyk, Rysunki na ziemi, 1985)[3].

W ramach Galerii Rotacyjnej odbyła się wystawa w podziemiach akademika na ul. Chlebnickiej. W 1986 roku Grzegorz Klaman zorganizował tam jednorazowy pokaz swojej rzeźby i rysunków („Underground”, 1986). Z Galerią Rotacyjną związane były: wystawa prac Grzegorza Klamana, Ryszarda Ziarkiewicza i Jacka Staniszewskiego w barakach na Wyspie Spichrzów[4] oraz pokaz

„Rysunek i rzeźba” Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka w podziemiach Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w prowadzonej przez Ryszarda Ziarkiewicza Galerii „d”[5]. Do Galerii Rotacyjnej zaliczane są także wystawy i akcje na korytarzach Akademii Sztuk Pięknych. To tam w latach 1985–1986 Grzegorz Klaman i Kazimierz Kowalczyk organizowali pokazy swoich rzeźb i rysunków (K. Kowalczyk, Schody, 1985; K. Kowalczyk, G. Klaman, „Człowiek”, 1986; K. Kowalczyk, „Krąg”, 1986; G. Klaman, K. Kowalczyk, „Napromieniowany”, 1986) [6].



Kazimierz Kowalczyk, rysunek na śniegu, Gdańsk, Forty Napoleońskie, 1986, archiwum Fundacji Wyspa Progress

Zdeterminowani młodzi artyści nie mieli w tym czasie wielu możliwości prezentacji swojej sztuki, mimo że Wybrzeże w latach 80.

mogło się wydawać miejscem bardzo sprzyjającym działaniom oddolnym. Takie przekonanie o Gdańsku mieli zwłaszcza młodzi ludzie przyjeżdżający na studia z innych miejsc w Polsce, jak Kłaman pochodzący z Nowego Targu i Kazimierz Kowalczyk z Raby Wyżnej, czy – nieco później – Robert Rumas z Kielc. Niestety rzeczywistość okazała się zupełnie inna, niż tego oczekiwali.

Gdańsk na początku lat 80. na artystycznej mapie Polski istniał za sprawą kilku osób i organizowanych przez nie wydarzeń. Miasto to, w którym od 1956 roku działała wyższa szkoła artystyczna, powołana najpierw w 1945 roku w Sopocie jako Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych i jeszcze w tym samym roku przemianowana na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, ostatecznie przeniesiona do Gdańska i w 1996 roku nazwana Akademią Sztuk Pięknych, mogło się poszczycić dużą tradycją artystyczną związaną przede wszystkim z malarstwem kolorystycznym i rzeźbą pomnikową. Wśród pierwszych profesorów szkoły znaleźli się tacy twórcy jak Artur Nacht-Samborski czy Marian Wnuk.

W czasach socrealizmu podtrzymywano malarski etos, co doprowadziło do powstania ambiwalentnie ocenianego zjawiska określanego w historii sztuki mianem „szkoły sopockiej”. Tradycja koloryzmu w gdańskiej Akademii po 1953 roku spowodowała artystyczny marazm. Właściwie do lat 80. ta tradycja dominowała w szkole[7].

Więcej działało się poza murami uczelni. Z ważniejszych zjawisk artystycznych w Trójmieście warto przede wszystkim wspomnieć o eksplozji muzyki jazzowej, która objawiła się na I Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie (1956), gdzie debiutował Krzysztof Komeda Trzciański, oraz o teatrze Bim-Bom (1954–1960), w którym działali Zbigniew Cybulski, Jacek Fedorowicz i Bogumił Kobiela. Środowiska muzyczne i teatralne nie wpływały jednak bezpośrednio na rozwój sztuk wizualnych.

Dopiero w latach 70. i 80. za sprawą kilku osób zaczęły kształtować się podwaliny gdańskiej sceny, krystalizującej się w drugiej połowie lat 80. Jej początki wiążą się m.in. z aktywnością Witosława Czerwonki, który od 1976 roku pracował w Akademii Sztuk Pięknych. Artysta ten w latach 1978–1980 razem z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim prowadził w Gdańsku Galerię Aut, a potem Galerię Out przy BWA w Sopocie. Czerwonka przez swoich późniejszych studentów – wśród których byli np. Robert Rumas i Marek „Rogulus” Rogulski – jest wspominany jako postać niezwykle inspirująca. Profesor umożliwiał im przede wszystkim poznanie tendencji neoawangardowych w Polsce[8]. O jego wiedzy i rozbudowanych kontaktach może świadczyć zorganizowana przez Czerwonkę w sopockiej BWA (lipiec–sierpień 1981 roku) wystawa „Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat 70.”, której kuratorami byli Józef Robakowski i Jan Świdziński. Pokazano na niej twórczość czołowych artystów polskiej neoawangardy oraz wydano obszerny katalog z ich tekstami [9]. Czerwonka poza tym

sprawował opiekę nad kołem naukowym w Akademii, w ramach której powstała galeria w foyer Opery i Filharmonii Bałtyckiej, gdzie wystawiano prace Grzegorza Klamana, Wojciecha Zamiary i Bernarda Ossowskiego.

Kolejną postacią, która swoimi działaniami wpłynęła na stworzenie podwalin gdańskiego środowiska artystycznego, był Ryszard Ziarkiewicz. W latach 1982–1984 prowadził on na PWSSP zajęcia z historii sztuki. Jego wykłady były równie ważne dla studentów, co zorganizowana przez niego w 1986 roku wystawa „Ekspresja lat 80-tych”, na której pokazano najnowsze prace młodych artystów z całego kraju, w tym także z Gdańska [10]. Ziarkiewicz współpracował z twórcami z Trójmiasta przy organizacji wystaw, a nawet sam z nimi wystawiał. Pokazywał np. swoje obrazy na wystawie w barakach razem z Grzegorzem Klamaniem i Jackiem Staniszewskim oraz na ekspozycji „Ekspresja lat 80-tych”[11]. Ziarkiewicz udostępniał artystom przestrzeń Galerii „d” w podziemiach BWA[12], a także informował o ich twórczości przy okazji chociażby takich wystaw jak „Co słyhać”[13] czy na łamach prowadzonego przez siebie już w latach 90. „Magazynu Sztuki”[14].

Wszystko to jednak nie doprowadziłoby do wykształcenia gdańskiej sceny artystycznej w latach 80., gdyby nie determinacja młodych artystów szukających własnej przestrzeni dla swojej sztuki. Znaleźli ją na Wyspie Spichrzów i nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że doświadczenie tego miejsca, genius loci,

oraz wspólne działanie wyznaczyły kierunki twórczości zaangażowanych tam artystów na wiele lat i zaważyły na ich praktyce w sposób zdecydowanie większy niż studia na Akademii.

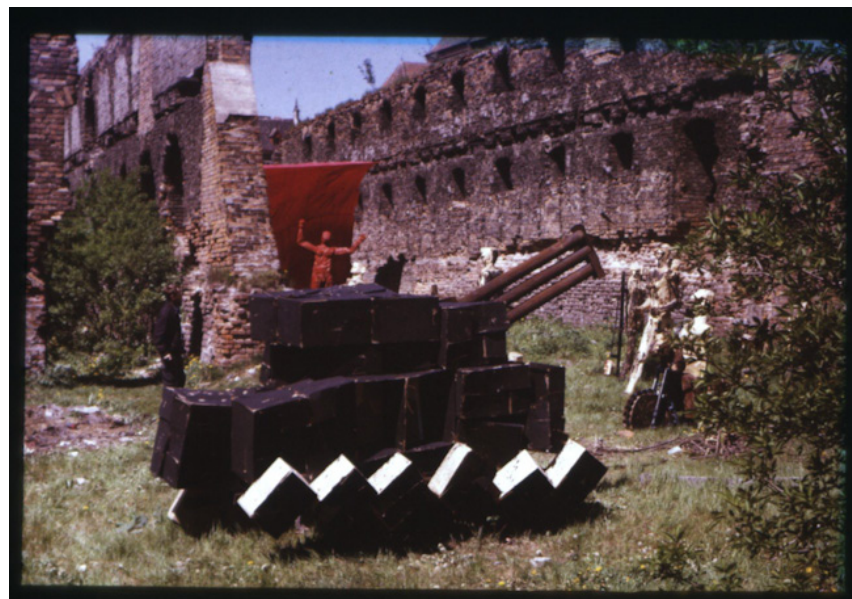
Miejsce, służące jako pracownia plenerowa dla Wydziału Rzeźby, uwiodło przede wszystkim Grzegorza Klamana, który razem z Kazimierzem Kowalczykiem pojawił się tam jako pierwszy [15]. Być może specyficzna wrażliwość młodych rzeźbiarzy na materię, którą mieli kształtować, nie pozwoliła im wejść w relację z Wyspą Spichrzów w sposób arogancki, wyzwoliła pokłady empatii. Ów materiał, który ich inspirował i z którym pracowali, to przede wszystkim dostępne im bezpośrednio warstwy ziemi i ruiny budowli.

Niepozbawiony charakteru metafizycznego kontakt z materią Wyspy wpłynął w znacznym stopniu na świadomość artystów. Wyzwolił w nich specyficzną energię. Kształtując anektowaną przestrzeń, jednocześnie formowali samych siebie, swój oryginalny stosunek do rzeczywistości. Może o tym świadczyć manifest Grzegorza Klamana zatytułowany „Archeologia odwrotna”, który był częścią jego pracy magisterskiej na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych (1985)[16]. Artysta pisał w nim: „Wyspa Spichrzów jest miejscem [podkr. DK/ET] (eksterytorium) wyzwalającym szczególne odczucie przestrzeni historii, tego, co było i jednocześnie uczestniczące, obecne, jako nawóz kulturowy, fermentujące złoża. Pracując na «Wyspie» czerpałem ze świadomości wielu warstw

pod stopami, gruzu, ziemi, spalonego zboża, zwęglonych podłóg itd. [...] Ciągłe napotykałem utracone fragmenty, warstwy przywracane, które wpływają na kształt teraźniejszy powstających w tym miejscu realizacji. Konstytuowanie mediów w obliczu miejsca, powoływanie ich, które jest zarazem odczytywaniem. Retrospektywa negatywu w pozytyw, zagospodarowanie zdegradowanego, które nigdy nie utraciło inspirujących treści. Odciski fundamentalnych praw kultury subiektywizowane na styku egzystencji i artefaktu, a to w perspektywie podwójnej – od mikroobszaru ciała – w mięśność, po makroskalę konstruowania „cieni” monumentalnych budowli. Interpersonalne kontakty i związki artysta-artysta, rodzaj wspólnotowej aktywności, przekształcające się w autonomiczne gniazda, umieszczające nas na poziomie szumu jednostkowości (istotności indywidualnej). W oczyszczonej przestrzeni następuje wyciszenie, wybielenie (biel jako rodzaj pustki) [...], które ma miejsce, następuje, teraz jest. Przywołana przestrzeń, miejsce – Wyspa Spichrzów – jest tylko modelem, skrótem szerszych ogólniejszych poszukiwań innej przestrzeni, innego lądu, mitycznego lądu spełnienia artystycznego, lądu, który i tak przewrotnie jest bliski, gdyż tkwi pod stopami jako jedyny możliwy do spełnienia tu i teraz”[17].

W tekście, powstałym w wyniku głęboko emocjonalnego kontaktu artysty z przestrzenią Wyspy Spichrzów, można dostrzec dużą świadomość tego, jak doświadczenie materii, miejsca, czasu (przeszłego i teraźniejszego) oraz obecności innych uczestników

zdarzenia warunkuje kształtowanie się podmiotu (nie tylko artystycznego).



Rzeźby Kazimierza Kowalczyka (z przodu), Grzegorza Klamana (w tle) i Eugeniusza Szczudło (po prawej), Wyspa Spichrzów, Gdańsk, wystawa „Rzeźba. Instalacja. Obraz”, 23 V 1987, archiwum Fundacji Wyspa Progress

Z perspektywy korporealnego postrzegania podmiotu zaproponowanego przez Elizabeth Grosz powiedzielibyśmy, że był to podmiot, w którym ciało jest rozumiane i produkowane jako płynne przenikanie się tego, co znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. To, co nieustannie się stwarza poprzez doświadczanie rzeczywistości tu i teraz, w konkretnym miejscu i czasie, a jednocześnie kształtuje tę rzeczywistość poprzez samą swoją obecność[18].

Tekst Klamana wyraża także ekologiczny stosunek młodych artystów do „środowiska”, które nie było definiowane z góry przez wkraczających na Wyspę Spichrzów[19].

W takim klimacie powstawały na Wyspie Spichrzów „wystawy” organizowane w latach 1987–1992. Na tych pokazach nie mniej istotne od prezentacji prac były doświadczanie przestrzeni i współuczestniczenie w samym zdarzeniu, nawiązywanie relacji z uczestnikami spotkań.

Osiem większych prezentacji zorganizowanych w owym czasie to zazwyczaj kilkudniowe działania, podczas których odbywały się pokazy prac połączone z projekcjami, performansami i koncertami. Były to wystawy: „Rzeźba, instalacja, obraz” (1987) [20], „Moby Dick” (1987)[21], „Teraz jest teraz” (1988)[22], „Gnosis” (1989)[23]. W 1990 roku na Wyspie, w ramach międzynarodowego festiwalu performansu „Real Time – Story Telling” zorganizowanego we współpracy z BWA w Sopocie, odbył się performans grupy Ziemia Mindel Würm (Marek Rogulski i Piotr Wyrzykowski), połączony z pokazem i zniszczeniem pracy Wieża gnozy (1991) Grzegorza Klamana. Poza wymienionymi w zdarzeniu tym wziął udział szwajcarski artysta Kees Mol.

W tym samym roku miała miejsce wystawa „Gdańsk – Warszawa” [24], w 1991 roku odbyła się ekspozycja „Miejsca”[25], a w 1992 roku zorganizowano „Projekt Wyspa” – wystawę towarzyszącą

Międzynarodowemu Seminarium „Projekt Wyspa”[26]. Wydarzenia te, każde mające własną specyfikę, przynosiły zupełnie nową jakość, zwłaszcza na tle dotychczasowych działań artystycznych w Gdańsku. Wystawy wchodziły w wyraźną interakcję z materią i przeszłością miejsca. Były monumentalnymi instalacjami, w których widzowie otrzymywali możliwość zaangażowania wszystkich zmysłów do odbioru sztuki oraz doświadczenia przestrzeni wystawowej. Można to było dostrzec już na pierwszym pokazie pracy dyplomowej Kazimierza Kowalczyka, który ustawił swoje rzeźby przypominające „korpusy” pod ceglana ścianą spichlerza. Uwyraźniły to również wystawy „Moby Dick” oraz „Teraz jest teraz”, gdzie obiekty często były w swoisty sposób zintegrowane z przestrzenią Wyspy.

Wystarczy wspomnieć chociażby pokazane na ekspozycji „Teraz jest teraz” prace Ręka i Wielka czarna głowa Grzegorza Klamana, które opierały się na ruinach albo wspierały je, a także akcję Zakopywanie zrealizowaną przez Grzegorza Klamana przy okazji wystawy „Moby Dick”. Warto pamiętać, że wtedy w Gdańsku wystawy odbywały się w ramach systemu szkolnego albo w galeriach pozostających pod auspicjami państwa. Jako alternatywa możliwe były tylko jednorazowe pokazy w miejscach zajętych przez artystów lub udostępnionych im na chwilę, szczególnie w Gdańsku tuż po stanie wojennym. Z Wyspą Spichrzów rzecz miała się nieco inaczej. Przestrzeń ta należała do Akademii. Dawała jednak młodym artystom dużą swobodę twórczą. Miała status pracowni.

Poza tym ważne było to, że Wyspy nie ograniczały mury żadnego budynku, poza ruinami spichlerzy oczywiście. Stanowiła więc otwartą i jednocześnie odseparowaną przestrzeń w mieście. Do tego znajdowała się w miejscu niezmienionym od czasów wojny, co doprowadziło do wytworzenia się głębszego związku wrażliwych na materię artystów z przestrzenią i jej przeszłością oraz do wytworzenia się istotnych relacji między twórcami tam pracującymi.



Grzegorz Klaman, Wielka Czarna Głowa, realizacja rzeźbiarska na Wyspie Spichrzów, Gdańsk, wystawa „Teraz jest teraz”, 7-9 X 1988, archiwum Fundacji Wyspa Progress

Można powiedzieć, że na Wyspie artystom udało się uniknąć wejścia w konwencje oferowane przez system wystawienniczy. Przestrzeń Wyspy Spichrzów, jej warstwy, z konkretną przeszło-

ścią, możliwą do eksploatacji na poziomie materialnym (poprzez prezentację prac, kopanie, ingerencję w historyczną tkankę materialną), stała się punktem wyjścia do podjęcia „próby zastosowania minionego, znalezionej, odkopanego do sytuacji dzisiejszego człowieka, wplątanego w kulturę, którą tylko częściowo pojmuje i w cywilizację służebną i niszczycielską zarazem”[27], a na tej bazie do stworzenia nowej formy funkcjonowania sztuki.

Ta swoista archeologiczność przyświecająca działaniom artystów, takich jak Grzegorz Klaman, Kazimierz Kowalczyk, a później Marek „Rogulus” Rogulski czy Andrzej Awsiej, nie oznaczała tylko poszukiwania alternatywnych sposobów działań w wyniku inspiracji przeszłością. Eksploracja Wyspy Spichrzów odbywała się bezpośrednio poprzez kopanie, dokumentowanie jej, ale też pośrednio przez samo działanie na Wyspie. Obecność w tym miejscu miała dla artystów charakter uniwersalny. Jak zwracał uwagę Klaman, Wyspa była tylko „modelem, skrótem szerszych ogólniejszych poszukiwań [...] spełnienia artystycznego”[28], do którego artyści związani z Wyspą zmierzali poprzez swoiście pojętą metafizykę.

Poszukiwanie doświadczenia świata w formie innej niż dana można dostrzec w pracach Grzegorza Klamana, który np. samotnie zakopywał na Wyspie Spichrzów mięso i książki [29]. Można powiedzieć, że artysta w ten sposób uaktywniał stare warstwy rzeczywistości, jednocześnie niszcząc współczesną materię związaną z ciałem i kulturą. Zakopując ją, Klaman wzbudzał specyficzny

rodzaj nostalgii za tym, co zniknęło w ziemi. Nie był to jednak zwyczajny sentymentalizm. Poprzez wzbudzenie odczucia braku artysta z całą świadomością wskazywał na teraźniejszość. Przekształcał perspektywę spojrzenia na to, co nas otacza. Tworzył dystans do rzeczywistości. Wydobywał się z obowiązującego czasu.

Metafizyka środowiska gdańskiego – poszukiwanie klucza do doświadczenia innej, archeologicznej rzeczywistości – miała charakter krytyczny. Krytyczność ta wiązała się z odejściem od progresu w stronę regresu. Nie była to jednak zwyczajna fascynacja przeszłością. W swoich poszukiwaniach artyści zmierzali w stronę nie tyle faktów historycznych, ile archetypu. Ujawniło się to przede wszystkim w ich działaniach związanych z ziemią – specyficznej odmianie land artu – czy lepiej byłoby powiedzieć: w sztuce ziemi, która według Klamana najbardziej nadawała się do doświadczenia rzeczywistości. „Wejście ponownie w świat to znalezienie się nie «obok» lub «naprzeciw», ale «w otoczeniu»” – pisał, zwracając jednocześnie uwagę, że „[a]rtykulacja takich działań jest czasami tak wtopiona w to, co jest, lub w to, co jest działaniem spoza tradycyjnie pojętej sztuki, że w tym punkcie dotykamy bardzo konkretnie tożsamości sztuki i rzeczywistości”. Było to zatem coś, co można określić jako wchodzenie poprzez transcendencję w stan immanencji[30].

Warto tutaj wspomnieć pracę Jarosława Flicińskiego *Stan teraz* – październik 1987, rozbudowaną instalację, która wprowadza-

ła widzów symbolicznie na wystawę „Moby Dick” zorganizowaną na Wyspie Spichrzów[31]. Składała się ona z korytarza o długości 40 m i wysokości 2 m, wykonanego z blach cynkowych, dykty, papieru oraz wału ziemnego o długości 18 m, na którym artysta ułożył linię z granitowych kamieni oraz z luster przedłużających optycznie wał poza mur, do którego dochodził. Instalację uzupełniały plansza do gry w młynek oraz cytaty z powieści *Imię Róży* Umberta Eco[32]. Ta monumentalna rzeźba, zrealizowana z uwzględnieniem historycznego kontekstu miejsca i jego materii, może być postrzegana jako przestrzeń prowokująca do uczestniczenia w swego rodzaju rytuale. Przejście przez nią ciałem, ujrzenie jej przedłużenia poza mur (lustra) odtwarzało doświadczenie innej rzeczywistości. Praca Flicińskiego odbijała rzeczywistość Wyspy Spichrzów tu i teraz, wzbudzając jednocześnie autorefleksję oglądającego nad własną percepcją. „Wszyscy mają swoje racje i wszyscy zblądzili” – cytując Umberta Eco w tym kontekście stymulował otwarcie doświadczonego na możliwość istnienia innej przestrzeni.

Takie próby wyjścia poza świat odczuwany zmysłami można połączyć ze swoistym „noworomantyzmem”, z którym niektórzy wiązają sztukę lat 80. w Polsce[33]. W Gdańsku przyjął on specyficzną formę. Nie będzie przesadą, jeżeli powiemy, że rozumiany jako postawa był wyraźniejszy niż to, co w dyskursie historii sztuki na-

zywano „nową ekspresją”. Postawa ta ujawniła się w działaniach na Wyspie określonych przez Klamana jako symboliczne „odzyskiwanie ziemi”[34].

Czynności te wiązały uczestników z miejscem. Określały ziemię jako ziemię, zwracając ją „naturze”[35], nadawały jej podmiotowość. Przestrzeń Wyspy otrzymywała dzięki artystom wartość symbolu; tym samym brali oni za nią odpowiedzialność, tworząc „na tym gruncie” swoistą wspólnotę. Można to było dostrzec np. w czasie akcji grupy Ziemia Mindel Würm, zrealizowanej w trakcie festiwalu performansu „Real Time – Story Telling”. Podczas tego bardzo emocjonalnego „rytuału” Marek „Rogulus” Rogulski razem z Piotrem Wyrzykowskim spalili rzeźbę Wieża gnozy Grzegorza Klamana – oczywiście w porozumieniu z nim. Powstałe w ten sposób monumentalne ognisko zintegrowało stojących wokół niego świadków zdarzenia, którzy razem z performerami stali się równorzędnymi współuczestnikami zdarzenia.

O „noworomantycznym” charakterze działań na Wyspie może także świadczyć zwracanie się artystów ku metafizyce poprzez podejmowanie prób wychodzenia z obowiązującego liniowego pojmowania czasu w stronę wspomnianego przez Klamana „bezczasu”. Miało to skutkować tym, że „poprzez wstawienie się w otoczenie lub sytuację stworzoną i rozumianą przed wiekami i poprzez doświadczenie czasu i przestrzeni lub bezczasu [artyści odkopywali] ważkie dla terażniejszości znaczenia”[36].

Twórcy nie zamykali się na to, co działo się wokół nich. Ustosunkowywali się jednak do rzeczywistości krytycznie. Ich specyficzny zwrot metafizyczny był paradoksalnie skierowany w stronę rzeczywistości. Krytyczność wyrażała się w samym proponowaniu alternatywnej perspektywy uczestnictwa w świecie wynikającej z jego przekroczenia. Odkopywanie przeszłości – archeologia skutkująca odkrywaniem materii i stojących za nią nieudokumentowanych historycznie, zapomnianych idei – miało doprowadzić do weryfikacji terażniejszości z alternatywnej perspektywy.

Przykładem tego może być zorganizowana na Wyspie Spichrzów wystawa „Moby Dick”. W pracach tam pokazywanych dostrzegało się silny związek z miejscem, odwołanie się do jego przeszłości i dążenie do wytworzenia mistycznej atmosfery w trakcie oglądania wystawy. Wprowadzała na nią wspomniana wyżej instalacja Flicińskiego. Dalej można było zobaczyć monumentalną rzeźbę Grzegorza Klamana – Postać trzymającą los, umieszczoną na nasypie z gruzu i na piramidzie z bali z drewnianą mastabą w tle. Zaprezentowane zostały także: obraz Kazimierza Kowalczyka Ludożercy razem z umieszczonym pod nim rysunkiem na ziemi przedstawiającym Człowieka z karabinem.

Prace te nawiązywały do przeszłości materii Wyspy Spichrzów – ściany zniszczonych w czasie II wojny światowej spichlerzy mogły się wydawać poszczególnymi punktami rytuału doświadczenia i przekraczania miejsca. Świadczy o tym może także estetyka do-

kumentacji filmowej i fotograficznej wystawy [37]. Wykonano ją nocą z punktowym oświetleniem prac. Ryszard Ziarkiewicz pisał w katalogu tej ekspozycji, że sztuka na niej prezentowana wprowadza widza w stan „średniowiecznego pomieszania perspektyw”, zmierzając do „uczytelnienia świata”, robiła to poprzez „zniszczenie potocznej doskonałości, potocznych wygląków rzeczy” [38]. Na wystawie mielibyśmy zatem do czynienia ze swoistym rytuałem zniszczenia, odbywającym się w czasie mitycznym. A wszystko to miało prowadzić do swoistego przekroczenia rzeczywistości [39].

Doświadczenie Wyspy Spichrzów, tworzenie innego rodzaju uczestnictwa, innego doświadczania świata, wpływało także na odmienny sposób postrzegania dzieł sztuki. Ich sens nie był związany z formą wizualną. Artefakty prezentowane na Wyspie Spichrzów stawały się skupiskami energii łączącymi ludzi niczym płonące ogniska. Można powiedzieć, że w dziełach sztuki prezentowanych na Wyspie wyrażała się nie tyle ekspresja osobowości twórczej poszczególnych osób, ile potencjał umożliwiający nawiązanie relacji ze świadkami zdarzeń, jakimi są dzieła sztuki. Sztuka na Wyspie Spichrzów inicjowała wspólne doświadczenie „rzeczywistości równorzędnej”, nie tworzonej przez artystę demurga, lecz konstruowanej wspólnie z innym w obliczu artefaktu i jego otoczenia.

Klaman opisywał to w ten sposób: „Wydaje się, że «uczestnictwo» stoi w pewnej opozycji do «ekspresji» – tam, gdzie artysta uczest-

niczy w dziele, kiedy chodzi o akcję, działanie, przeprowadzenie, nie ma miejsca na tradycyjną ekspresję, którą promieniowało dzieło – przedmiot. Ekspresja pozostaje o tyle, o ile jest w każdym ludzkim działaniu, skierowanym na kontakt, porozumienie, poznanie rzeczywistości równorzędnej. W działaniach relacji człowiek–natura przyrodzie zostaje przyznana równorzędność jej istnienia w stosunku do istnienia ludzkiego. Działania w przyrodzie są działaniami dla niej – w jej kierunku, w niej, z nią i przez nią, o ile są skierowane ku transcendencji w rzeczywistość ponadludzką i ponadprzyrodniczą. Zdaje się więc, że przy ukierunkowaniu na kontakt i rozumienie (działania poznające), ekspresja «wydzielana» jest jako cecha obecna, ale niekonieczna; może być, ale nie jako cel” [40].

„Uczestnictwo” o charakterze ekologicznym byłoby zatem kategorią, poprzez którą można interpretować prace artystów z Gdańska. Wydaje się, że wnosi ona do odczytania ich prac więcej niż antropocentryczne pojęcie ekspresji, w ramach którego do tej pory je ujmowano [41]. Uczestnictwo to miałoby polegać na kontakcie z miejscem i odbiorcami, którzy nie byli już przyglądającymi się widzami, nieuczestniczącymi, czekającymi na gotowe przesłanie, lecz stawali się współtwórcami reagującymi na kreatywne działania.

Przykładem tego może być wystawa „Teraz jest teraz”, będąca swoistą celebracją terażniejszości, nastawiona na inicjowanie re-

lacji z tymi, którzy przyszli na Wyspę. Pars pro toto ekspozycji może być instalacja malarska Jarosława Flicińskiego zatytułowana Śliwkowy. Artysta przy pomocy obrazu i drewnianego stołu wprowadził widzów w przestrzeń sztuki tylko z pozoru dwuwymiarowej. Elementem jego pracy był skromny posiłek, swoisty rytuał, który na poziomie zmysłu smaku integrował widzów bezpośrednio ze sztuką i ze sobą nawzajem.

W tym kontekście widać, że najważniejsze na Wyspie były relacje, a sztuka miała się przyczynić do intensyfikowania wrażenia przebywania ze sobą nawet poprzez jej niszczenie. Aktywność artystów miała zatem charakter działań inicjujących. Klaman charakteryzował takie rozumienie twórczości parami antynomii: „Opakowanie – odkrywanie, przedzielenie – łączenie, budowanie – aby się rozpadło, montaż – demontaż, aby znów zaistniało świadomością utraty”[42].

Jedynym, czego oczekiwano od świadków zdarzeń na Wyspie, była „otwartość”, którą ludzie nawzajem sobie wtedy okazywali. Energia przekazywana przez artystów była nastawiona na odbiór i odbicie. W ten sposób tworzyła się specyficzna wspólnota w „modelowej” – „eksterytorialnej” – przestrzeni.

Kulminacją działań artystów związanych z Wyspą Spichrzów była Fundacja Otwarte Atelier, której działania w przyszłości miały doprowadzić do stworzenia w Gdańsku drugiego w Polsce – po

Zamku Ujazdowskim – Centrum Sztuki Współczesnej w dawnej łaźni miejskiej[43].

Wejście z otwartej przestrzeni do instytucji, oderwanie się od ziemi, eksplorowania przeszłości, wchodzenia w czas mityczny zmierzowało nieuchronnie do konfrontacji z władzą sprawującą kontrolę nad instytucjami. Konflikt w tym wypadku był nieunikniony. Nie doprowadził on jednak do konstruktywnych rozwiązań. Dalsze działania artystów związanych z Wyspą, przede wszystkim Grzegorza Klamana, można porównać do funkcjonowania Galerii Rotacyjnej, w ramach której szukano wolnych przestrzeni działania w opresyjnej rzeczywistości. Oczywiście od początku lat 90. gdańszczanie zaczęli robić to w ramach wszelkiego rodzaju instytucji, które wtedy zaistniały – od galerii Wyspa na Chlebnickiej, przez Fundację Otwarte Atelier, Fundację Wyspa Progres, aż po CSW Łaźnia. Historia, która – jak widać – zatoczyła w pewnym sensie koło, kończy się póki co w Instytucie Sztuki Wyspa mieszczącym się na terenie byłej Stoczni Gdańskiej im. Lenina.

Dominik Kuryłek, ur. 1979, historyk i krytyk sztuki, redaktor, od 2003 roku współpracujące z Ewą Małgorzatą Tatar. Wspólnie zrealizowali szereg wystaw i publikacji, m.in. projekt „Przewodnik” (2005-2007) i „Cafe bar” Pauliny Ołowskiej (2011) w Muzeum Narodowym w Krakowie, „Na wulkanie. Krzysztof Niemczyk” (2010) w galerii Lipowa 11 w Lublinie, „Teraz jest teraz” (2012) w

Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku, wydali m.in. „Krótką historię Grupy Ładnie” (2008, z Magdaleną Drągowską).

Ewa Małgorzata Tatar, ur. 1981, historyczka i krytyczka sztuki, redaktorka, od 2003 roku współpracująca z Dominikiem Kuryłkiem. Wspólnie zrealizowali szereg wystaw i publikacji, m.in. projekt „Przewodnik” (2005-2007) i „Cafe bar” Pauliny Ołowskiej (2011) w Muzeum Narodowym w Krakowie czy „Na wulkanie. Krzysztof Niemczyk” (2010) w galerii Lipowa 11 w Lublinie, „Teraz jest teraz” (2012) w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku, wydali m.in. „Krótką historię Grupy Ładnie” (2008, z Magdaleną Drągowską).

Przypisy

1. Por. Kłaman, Kowalczyk, kat. dostępny w archiwum Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku.
2. Por. Most, kat. dostępny w archiwum Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku.
3. Por. Kłaman Kowalczyk, op. cit.
4. Por. Baraki. Chmielna – Jagłana 09.01.1987, kat. wyst. dostępny w archiwum Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku.
5. Por. Kłaman Kowalczyk, op. cit.
6. Por. ibidem.
7. Por. Z. Tomczyk-Watrak, Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej, Gdańsk 2007.
8. Warto w tym miejscu wspomnieć, że taką funkcję mogła także pełnić Galeria GN należąca do ZPAF i prowadzona w latach 1977–1982 przez Leszka Brogowskiego, a pokazująca sztukę neoawangardową i postkonceptualną.
9. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat 70., red. J. Robakowski, W. Czerwonka, kat. wyst., Sopot 1981.
10. W wystawie tej brali udział Grzegorz Kłaman, Kazimierz Kowalczyk, Andrzej Kuich, Ligia Mikler, Sławomir Witkowski, Krzysztof Wróblewski, Wojciech Zamiara. Por. Ekspresja lat 80-tych, red. R. Ziarkiewicz, kat. wyst., Warszawa 1990.
11. Por. Baraki. Chmielna – Jagłana 09.01.1987, op. cit.; Ekspresja lat 80-tych, op. cit.
12. Por. Baraki. Chmielna – Jagłana 09.01.1987, op. cit.
13. R. Ziarkiewicz, Gdańsk – poza „ekspresją”, w: Co słychać? Sztuka najnowsza, red. M. Siłkowska, Warszawa 1989, s. 209–217.
14. G. Kłaman, A. Wołodźko, Projekt „Wyspa”, „Magazyn Sztuki” nr 1/1993, s. 68; A. Awsiej, Projekt „Otwarte Atelier”, „Magazyn Sztuki” nr 1/1993, s. 69.
15. Pierwszą wystawą zorganizowaną na Wyspie Spichrzów był pokaz Dyplomu Kazimierza Kowalczyka w październiku 1986 roku.
16. Archeologia odwrotna była dodatkiem do pracy dyplomowej Grzegorza Kłamana dotyczącej land artu, złożonej w 1985 roku. Tekst Archeologia odwrotna został opublikowany po raz pierwszy w indywidualnym katalogu twórczości Grzegorza Kłamana w 1992 roku. Por. G. Kłaman, Archeologia odwrot-

na, w: Klamana. Akcje, figury, obiekty, red. J. Górski, G. Klamana, Gdańsk 1992. Ostatnio tekst ten znalazł się we wkładce do monografii twórczości Grzegorza Klamana. Por. G. Klamana, Archeologia odwrotna, w: Klamana, red. K. Gutfrański, Gdańsk 2010.

17. G. Klamana, Archeologia odwrotna, op. cit.

18. O korporalnej filozofii podmiotu w myśli feministycznej, w tym u Elizabeth Grosz, pisała Ewa Hyży. Por. E. Hyży, Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku, Kraków 2003.

19. Warto zwrócić uwagę na towarzyszącą w tym czasie działaniom artystów aktywność grup ekologicznych w Gdańsku, np. na działalność ugrupowania Wolność i Pokój oraz Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego. W 1986 roku w całej Polsce, w tym w Gdańsku, odbyło się wiele manifestacji przeciwko budowie elektrowni atomowej w Żarnowcu, co wiązało się z katastrofą elektrowni atomowej w Czarnobylu. Z dzisiejszej perspektywy warto także w związku z aktywnością artystów na Wyspie przywołać termin „ekologii politycznej” zaproponowany przez Latoura, który wydaje się oddawać ich charakter współcześnie. Por. B. Latour, Ekologia polityczna przeciw naturze, „Krytyka Polityczna” nr 15/2008, s. 170–180.

20. W wystawie „Rzeźba, instalacja, obraz” udział wzięli: Grzegorz Klamana, Jarosław Fliciński, Zbigniew Kossowski, Kazimierz Kowalczyk, Eugeniusz Szczudło i Dariusz Bujak.

21. W ramach wystawy „Moby Dick” pokazano prace Kazimierza Kowalczyka, Grzegorza Klamana i Jarosława Flicińskiego, a w Muzeum Miasta Gdyni zaprezentowano prace Krzysztofa M. Bednarskiego, Jacka Staniszewskiego, Dariusza Lipskiego i Grzegorza Klamana.

22. Do współpracy przy wystawie „Teraz jest teraz” zaproszono Yacha Paszkie-

wicza, zespół Miłość, Totart, Marka Sobczyka i Włodzimierza Pawłaka z warszawskiej Grupy oraz Zbigniewa Libereę. Udział w niej wzięli również: Dariusz Bujak, Jarosław Fliciński, Grzegorz Klamana, Eugeniusz Szczudło, Robert Rumas, Mirosław Popławski.

23. W wystawie „Gnosis” udział wzięli: Grzegorz Klamana, Marek Rogulski, Jarosław Fliciński i Eugeniusz Szczudło.

24. W ramach wystawy „Gdańsk – Warszawa” pokazano prace Marka Sobczyka, Ryszarda Woźniaka, Grzegorza Klamana, Kazimierza Kowalczyka, Roberta Rumasa oraz akcję grupy Ziemia Mindel Würm.

25. W wystawie „Miejsca” udział wzięli: Robert Kaja, Robert Rumas, Grzegorz Klamana, Marek Rogulski i Piotr Wyrzykowski.

26. Na wystawie „Projekt Wyspa” pokazano prace Andrzeja Awsieja, Marka Rogulskiego, Roberta Kai i Grzegorza Klamana.

27. G. Klamana, Archeologia odwrotna, op. cit.

28. Ibidem.

29. Akcja Grzegorza Klamana Zakopywanie została zrealizowana na Wyspie Spichrzów przy okazji wystawy „Moby Dick” w listopadzie 1987 roku.

30. Można to skojarzyć z transcendencją rozumianą przez Heideggera jako „bycie w świecie”. O specyfice tego ujęcia patrz: B. Baran, Heidegger i powszechna demobilizacja, Kraków 2004, s. 70–76. O transcendencji wprowadzonej w stan immanencji pisał Łukasz Ronduda w kontekście twórczości Zbigniewa Libery. Por. Ł. Ronduda, Tożsamość tranzytowa – życie i twórczość Zbigniewa Libery w latach 1981–2006, w: Libera, red. D. Monkiewicz, kat. wyst., Warszawa 2009, s. 26.

31. Wystawa „Moby Dick” została zorganizowana w dwóch miejscach jednocześnie: na Wyspie Spichrzów w Gdańsku oraz w Muzeum Miasta Gdyni. Por. Moby Dick, kat. wyst. dostępny w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku.

32. „Wszyscy mają swoje racje i wszyscy zblądzi. I stają się tym bardziej źli, im bardziej ich odsuwasz, a im bardziej przedstawiasz ich sobie, jako orszak lemurów, które pragną twojego nieszczęścia, tym bardziej będą odsunięci”.

33. W katalogu wystawy „Co słycać?” Maryla Sitkowska pisała, że hasło „noworomantyzm” streszczało poglądy na sztukę młodych autora prezentacji Andrzeja Bonarskiego. Według autorki uważał on, że sztuka ta, podobnie jak miało to miejsce w czasie historycznego romantyzmu, przetłumacza obowiązu- jący kanon (awangardowy) w duchu romantycznym właśnie, „spontanicznie i intuicyjnie zwracając się ku sferze znaczeń i osobistej ich ekspresji”. Autorka zgadza się, że postawę młodych można wiązać z romantyzmem, jednak w dalszej części tekstu utożsamia ich sztukę raczej z pojęciem ekspresji, nie pogłębiając analizy romantyzmu lat 80. Nie robi tego także sam autor terminu „noworomantyzm” we wstępie do katalogu. Por. M. Sitkowska, Wstęp, w: Co słycać?, op. cit., s. 11–13; A. Bonarski, Wstęp, w: ibidem, s. 14–16.

34. G. Klaman, Archeologia odwrotna, op. cit.

35. Ibidem.

36. Ibidem.

37. Materiał dostępny w archiwum Instytutu Sztuki w Gdańsku.

38. R. Ziarkiewicz, Moby Dick. Rzeźba 1987, kat. wyst. dostępny w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku.

39. Możemy tutaj mówić o „metafizyce krytycznej” czy – nawiązując do pisma

wydawanego w Gdańsku przez formację Totart – „metafizyce społecznej”. Por. „Metafizyka społeczna. Esencjalny kwartalnik na rzecz zbliżenia estetyki z egzystencją” nr 1/1992.

40. G. Klaman, Archeologia odwrotna, op. cit.

41. Por.: Ekspresja lat 80.-tych, op. cit.; Co słycać?, op. cit.; Republika bana- nowa, red. J. Ciesielska, kat. wyst., Wrocław 2008.

42. G. Klaman, Archeologia odwrotna, op. cit.

43. Pierwszą dyrektorką CSW Łaźnia została Aneta Szytak.

Kolofon

„Odrzucone dziedzictwo” to pierwsza e-publicacja zawierająca zbiór materiałów konferencyjnych i wywiadów przeprowadzonych z postaciami polskiej sceny artystycznej lat 80.

Redakcja: Karol Sienkiewicz

Wsparcie naukowe: Waldemar Baraniewski

Tłumaczenie: Ewa Kanigowska-Giedroyc, Aleksandra Sobczak, Max Łakomski

Korekta: Joanna Mueller-Liczner, Wendell Speer

Za udostępnienie fotografii pragniemy podziękować:

Leszkowi Fidusiewiczowi, Leszkowi Knaflowskiemu, Aleksandrze Sikorze, Stanisławowi Sielickiemu, Grupie Luxus, Fundacji Wyspa Progress z Gdańska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie

Szczególne podziękowania dla:

Weroniki Pruchnik oraz Agnieszki Palińskiej

Wszystkie teksty są własnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz ich autorów, Warszawa 2011

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Żaden fragment publikacji nie może być powielany lub rozpowszechniany w żadnej formie i w żaden sposób bez uprzedniego zezwolenia.

Konferencja oraz publikacja zostały hojnie wsparte przez Fundację ERSTE.